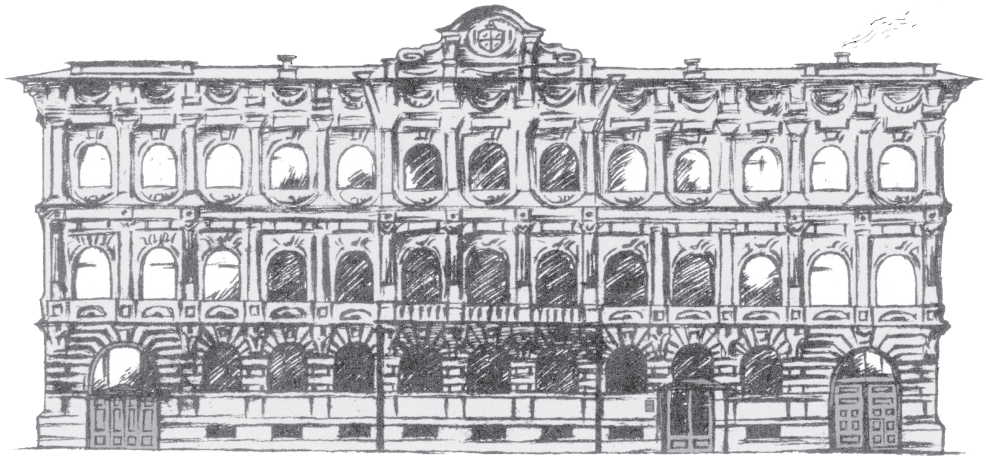
Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 2 (25) / 2019



Санкт-Петербург
2019

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 2 (25). 2019

Журнал выходит четыре раза в год

ISSN 2221-8130

Учредитель и издатель:
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-43710 от 24 января 2011 г.

Редакционная коллегия:
Д. А. Шумилин — канд. иск., главный редактор
С. В. Кучепатова — зам. главного редактора
М. В. Воинова — канд. иск., ответственный редактор
Р. Гилиз — редактор английских текстов
Ж. В. Князева — доктор иск.
Г. В. Ковалевский — канд. иск.
Г. В. Копытова
А. В. Королев — канд. филос.
А. Б. Никаноров — канд. иск.
Г. В. Петрова — канд. иск.
А. В. Ромодин — канд. иск.
А. Ю. Ряпосов — канд. иск.
И. Д. Саблин — канд. иск.
С. В. Хлыстунова — канд. иск.

Редакция журнала не всегда разделяет точку зрения авторов.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.
Рукописи авторам не возвращаются.

Возрастные ограничения: 12+

delicious telecom
oyster

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 2 (25). 2019

Журнал выходит четыре раза в год

Редакционный совет:

А. Л. Казин — доктор философских наук, профессор, и. о. директора Российского института истории искусств, председатель редакционного совета

С. М. Грачева — доктор искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской академии художеств

Н. Г. Денисов — доктор искусствоведения, Российский фонд фундаментальных исследований

И. И. Евлампиев — доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет

С. В. Кекова — доктор филологических наук, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

А. И. Климовицкий — доктор искусствоведения, профессор, Российский институт истории искусств; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

А. В. Крылова — доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

И. В. Мациевский — доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств; Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

У. Моргенштерн — доктор, профессор Венского университета музыки и исполнительских искусств (Австрия)

Т. И. Науменко — доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных

И. В. Палагута — доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой искусствоведения Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица

В. Ф. Познин — доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет; Российский институт истории искусств

Н. С. Серегина — доктор искусствоведения, Российский институт истории искусств

Е. А. Скоробогачева — доктор искусствоведения, профессор, директор научно-исследовательского музея Российской академии живописи, ваяния и зодчества им. Ильи Глазунова

Г. В. Скотникова — доктор культурологии, профессор, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Н. А. Хренов — доктор философских наук, профессор, Государственный институт искусствознания

Е. П. Яковлева — доктор искусствоведения, профессор, Российский институт истории искусств

© Российский институт истории искусств, 2019

Содержание

Исследования

О. А. Федорченко. Неизвестные иностранные балерины на сцене петербургского Большого театра. 1854–1859 годы (Роза Гиро, Луиза Флёри, Габриэль Иелла, Екатерина Фридберг) 9

С. А. Филиппова. Из истории театрального образования в России второй половины XIX века 27

Д. А. Карташова. Первые переводы пьес Фридриха Шиллера на русский язык 37

А. В. Марков. Вермеер в современной русской поэзии 53

С. В. Хлыстунова. Космос на советском экране семидесятых годов: комбинированные съемки в фильмах Ричарда Викторова 63

Классики отечественного искусствознания (Театроведческая школа А. А. Гвоздева)

В. И. Максимов. Гвоздевско-германовская театроведческая школа и задачи современной критики 85

А. А. Соколов-Каминский. А. А. Гвоздев и начало советского балетоведения 91

Обзоры, рецензии, хроники

И. В. Вдовенко. IV Международная конференция «Судьбы и карьеры художников XXI века. Прогнозы и перспективы» 101

А. В. Королёв. Лейденская коллекция и золотой век голландской живописи 115

С. В. Лалетин. Выставки, посвященные Мариусу Петипа.....121

Т. В. Никитина. О романтическом балете и о Мариусе Петипа: новые публикации во Франции 127

П. А. Подобед. В поисках понимания [Рецензия на: *Veber F.* Que ça reste entre nous. Paris: Robert Laffont, 2010. 323 p.] 134

Интервью

«Композитор должен оставить наследие, а не след». Интервью с композитором Азаматом Хасаншиным 143

Информация для авторов 160

Contents

Research

O. Fedorchenko. The Forgotten Foreign Ballerinas at The Bolshoi Theatre Saint Petersburg, 1854–1859: Rosa Guiraud, Louise Fleury, Gabriella Yella, Katrine Friedberg 9

S. Filippova. Drama Education in 19th-Century Russia 27

D. Kartashova. The First Translations of Friedrich Schiller's Plays into Russian 37

A. Markov. Vermeer in Contemporary Russian Poetry 53

S. Khlystunova. Space on the Soviet Screen of the 1970s: Visual Effects in the Films of Richard Viktorov 63

Classics of Russian Art History (Alexey Gvozdev's School of Theatre Criticism)

V. Maksimov. Gvozdev-Hermann's Theatre School and the Problems of Contemporary Criticism 85

A. Sokolov-Kaminsky. Alexey Gvozdev and the Origins of the Soviet Ballet School 91

Reviews and chronicles

I. Vdovenko. Fourth International Academic Conference 'The Fate and Careers of Artists of the 21st Century: Forecasts and Prospects' 101

A. Korolev. The Leiden Collection and the Golden age of Dutch Painting 115

S. Laletin. Exhibitions Dedicated to Marius Petipa 121

T. Nikitina. On Romantic Ballet and Marius Petipa: New Publications in France 127

P. Podobed. In Search of Understanding: A Review of Francis Veber's *Que ça reste entre nous* (Paris: Robert Laffont, 2010) 134

Interview

'The Composer Must Leave a Legacy, not a Mark': An Interview with Azamat Khasanshin 143

ИССЛЕДОВАНИЯ

№ 2 / 2019

УДК
792.8

Неизвестные иностранные балерины на сцене петербургского Большого театра. 1854—1859 годы (Роза Гиро, Луиза Флёри, Габриэль Иелла, Екатерина Фридберг)

ФЕДОРЧЕНКО ОЛЬГА АНАТОЛЬЕВНА
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

FEDORCHENKO OLGA A.
PhD (History of Art), Senior Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: olgafedorcenco@gmail.com

Петербург всегда слыл Меккой для гастролеров: щедрость и высокие жалованья иностранным артистам Дирекции императорских театров были хорошо известны в Европе. Но и Дирекция, приглашая на службу иностранцев, преследовала свои интересы, финансовые и художественные. Для поддержания интереса публики к спектаклям, для хороших сборов необходимо было иметь в труппе исполнителей со «звездной» репутацией. Эта политика всегда давала хорошие плоды. Благодаря ей Петербург увидел лучших европейских артистов.

Балет не являлся исключением. Особенно высокая «концентрация» балетных звезд наблюдалась в Петербурге с конца 1830-х — первой половины 1850-х годов, когда в российской столице выступали Мария и Филиппо Тальони, Люсиль Гран, Жюль Перро, Фанни Эльслер, Карлотта Гризи... Но эпоха романтизма заканчивалась, ее великие представительницы покидали сцену, новое поколение балерин еще не дало о себе знать. Дирекция императорских театров решилась на необычный эксперимент: не приглашать в Петербург «раскрученных» европейских звезд, но дать своеобразный старт карьерам молодых балерин. Предлагаемая статья посвящена выступлениям в российской столице малоизвестных балерин эпохи Перро — Луизы Флёри, Розы Гиро, Габриель Иелла, Екатерины Фридберг. Две из этих танцовщиц (Иелла и Фридберг) сыграли заметную роль в истории отечественного романтического балета: они стали первыми исполнительницами знаковых премьер Жюля Перро — балетов «Фауст» (1854) и «Корсар» (1858).

Балетный сезон 1853/54 года в Петербурге интриговал театральных зрителей: было объявлено, что к постановке готовится большой фантастический балет Жюля Перро «Фауст». Однако имя приглашенной балерины не объявлялось. Только что покинула Петербург и ушла со сцены Карлотта Гри-

зи. Вышла на пенсию Елена Андреянова. Кто будет лидером нового сезона? Какую балетную звезду увидит пресыщенный Петербург? Кого пригласит Дирекция императорских театров?

Дирекция удивила: вместо одной балерины она пригласила трех — Луизу Флёри, Розу Гиро и Габриэль Иелла. Каждая из трех артисток занимала положение первой танцовщицы. Гиро положили жалованье 18 000 франков за сезон[1], Флёри — 20 000 франков[2], Иелла — 5 000 рублей серебром[3] и каждой — полубенефис. Осенью 1853 года на сцене петербургского Большого театра состоялись дебюты Луизы Флёри и Розы Гиро. Габриэль Иелла появилась на петербургской сцене в последний день 1853 года. Их имена ничего не говорили русским зрителям.

Наиболее опытной из этих трех танцовщиц была Луиза Флёри: она выступала на профессиональной сцене десять лет — достаточный срок, чтобы сделать карьеру и заработать художественную репутацию. В числе своих учителей Флёри называла Альберта и Сен-Леона.

Карьера Луизы Флёри началась в 1842 году в Лондоне, куда приехал Жюль Перро для постановки «Жизели» в Театре Ее Величества. Среди 16 танцовщиц, отобранных в кордебалет, он заметил высокую девушку и поручил ей вторую по значимости женскую партию в балете — роль Мирты, повелительницы вилис, которую она исполнила с большим успехом. Спустя несколько месяцев Флёри блестяще протанцевала pas de trois на лондонской премьере балета «Альма, или Дочь огня», в сольной вариации которого она продемонстрировала отличный прыжок и благородную исполнительскую манеру[4]. Также в одном из дивертисментов она выступила в pas de deux с танцовщиком Анри Деплясом (Henri Desplaces). После этих дебютов, как уверяли русские критики, Луиза Флёри «стала на чреде первоклассных танцовщиц»[5].

Русские журналисты, ожидая ее приезда в Петербург, сообщали, что в 1845—1849 годах Луиза Флёри была солисткой Парижской оперы, где «исполняла все роли знаменитых артисток, Марии Тальони и преемницы ее, Адели Дюмилатр»[6], но более конкретной информации о репертуаре и характере таланта Флёри обнаружить пока не удалось. Замечу только, что Сергей

---

[1] Об ангажементе танцовщиц: Розы Гиро и Луизы Флери (РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 14181. Л. 2).

[2] Там же. Л. 4.

[3] Об ангажементе танцовщицы Габриэль Иелла на сезон 1854 и на лето 1855 года (РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 14597. Л. 1).

[4] Times. 1842. 4 jul. Цит. по: *Guest I.* Jules Perrot. Master of Romantic Ballet. London: Dance Books Ltd, 1984. P. 86.

[5] *П.* Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 1 окт.

[6] Там же.

Худеков, не обошедший вниманием ни одну мало-мальски знаменитую европейскую балерину XIX века в своем четырехтомнике «История танцев», имени Луизы Флёри не называет вообще. Правда, у Худекова и Адель Дюмилатр, вошедшая в историю балета как первая Мирта на премьере «Жизели» в Парижской опере 1842 года, «по таланту своему принадлежала к группе маленьких светил хореографии»[1].

Вполне возможно, что в Петербург Флёри рекомендовал Жюль Перро, не забывший лондонского успеха дебютантки в далеком 1842 году. Русские зрители с нетерпением ждали балерину, которую корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей» уже сравнил с примами романтического балета — Тальони и Эльслер: «в танцах классических г-жа Флёри — сколок Марии Тальони, в пантомиме и танцах характерных напоминает незабвенную Фанни Эльслер»[2].

Луиза Флёри дебютировала в петербургском Большом театре в конце октября 1853 года. Она выбрала балет Жюля Перро «Катарина, дочь разбойника». Журналисты пристально рассмотрели дебютантку, с удовлетворением отметив, что она — «прелестная женщина в полном расцвете лет и красоты, высокая, стройная»[3]. Особо их восхитила «маленькая природная мушка на щеке»[4].

«Катарина, дочь разбойника» — балет сложный для исполнительницы. Образ главной героини строился на контрастах, а партия была насыщена большим количеством номеров, сольных и дуэтных, весьма сложных по хореографии. Катарина представала бесстрашной атаманшей, истинной разбойницей, готовой отразить любое нападение. Но встреча с художником Сальватором меняла ее: в ее пластической речи появлялись лирические интонации. Вечная романтическая тема погони за недостижимым идеалом воплощалась в картине «В мастерской художника», когда Катарина принимала облик одной из изображенных на холсте героинь и своим воздушным танцем пленяла и очаровывала Сальватора. И наконец в финале ее образ поднимался до драматических вершин: Катарина готова была пожертвовать собой, чтобы спасти возлюбленного от гибели на дуэли.

В роли Катарины Петербург уже видел двух выдающихся романтических балерин, прославившихся в этой партии, — Фанни Эльслер и Карлотту Гризи. Не забудем, перед приездом Флёри аттестовали едва ли не как «заместительницу» Эльслер по части пантомимы, так что русские зрители бы-

[1] *Худеков С.* История танцев: В 4 ч. Ч. 3. Петроград: Типография «Петербургской газеты», 1915. С. 234.

[2] *П.* Петербургская летопись.

[3] Там же.

[4] Петербургские заметки. Две танцовщицы: г-жи Луиза Флери и Роз Гиро // Отечественные записки. 1853. № 11—12. Т. 91. С. 283—284.

ли вправе ожидать от новой балерины выдающихся качеств, танцевальных или мимических.

Но выступление Луизы Флёри петербургскую публику разочаровало. В вышедших вслед за тем рецензиях значительное место уделялось описанию внешности балерины, а в конце учтиво отмечалось, что «публика приняла новую артистку очень хорошо, а последнее па заставила повторить»[1]. Как не вяжутся эти вежливые комплименты с потоками дифирамбов, изливавшихся на страницах русской периодической печати после выступлений Марии Тальони, Фанни Эльслер или Карлотты Гризи! И лишь критик «Современника» высказался без обиняков: «Танцует слабо и оживить балет своим талантом не может»[2].

Вскоре после дебюта Флёри состоялось первое выступление второй приглашенной балерины — Розы Гиро, которая дерзнула показаться в «Эсмеральде». О ней петербуржцы знали еще меньше, чем о Флёри. Первые сообщения о ней воспевали «замечательный талант и редкую красоту»[3] французской танцовщицы. И вновь не обошлось без сравнений с Тальони и Эльслер: «В „Constitutionnel“ помещено известие, что в Петербург едет молодая танцовщица, которая должна со временем затмить собой Тальони и Эльслер»[4]. В Петербург Гиро прибыла из Милана, где, по словам газетчиков, она «свела с ума»[5] весь город, а перед тем два года танцевала в лондонском Театре Ее Величества.

Расточаемые авансом дифирамбы не помогли Гиро: она решительно не понравилась взыскательной петербургской публике. Журналисты восхищались русскими танцовщицами: «наши лучшие корифейки: г-жи Прихунова, Снеткова, Амосова, Ришар и др. не уступят ни в чем этим вновь прибывшим гостьям»[6] — и демонстративно молчали о приглашенной «звезде». Самый пространный отзыв на дебют Гиро состоял из одной фразы: «Г-жа Роза Гиро в балете „Эсмеральда“ имела успех»[7].

Театральный рецензент «Отечественных записок» в декабрьском номере еще восхвалял театральную дирекцию, благодаря заботливости которой «две прекрасные женщины порхают и носятся по сцене нашего Большого театра»[8]; еще зазывал петербуржцев любоваться «нежным, поэтическим, несколько

---

[1] *W.* Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 3 нояб.

[2] Современные заметки. Балет // Современник. 1853. Т. 42 (нояб.—дек.). С. 102.

[3] *М. П.* Заметки. Танцовщица Роза Гиро // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 20 сент.

[4] Там же.

[5] Там же.

[6] Современные заметки. Балет.

[7] *W.* Театральная хроника.

[8] Петербургские заметки. Балет и две новые танцовщицы // Отечественные записки. 1853. № 11—12. Т. 91. С. 138.

мечтательным лицом» Луизы Флёри или «красавицей юга с черными блестящими глазами, с несколько смуглым личиком и черными как сталь косами... и огненными взглядами г-жи Роз Гиро»[1], но танцовщицы больше не появились на сцене. «Они не стоили ни одного пальчика Карлотты!»[2] — резюмировал Вольф. Дирекция предпочла выплатить им полностью жалованье и отправить домой сразу же по окончании контракта. 11 февраля 1854 года отбыла из Петербурга Луиза Флёри, через неделю за ней последовала Роза Гиро[3].

Между тем вовсю шли репетиции балета «Фауст», но не было претендентки на главную партию. Каким образом в этой сложной ситуации прозвучало имя молодой двадцатилетней танцовщицы Габриэль Иелла, кто его назвал, кто предложил Дирекции ангажировать юную венку — обстоятельства приглашения установить пока не удалось. Но остаются факты: 31 декабря 1853 года Габриэль Иелла с успехом дебютировала в Большом театре в балете Перро «Газельда», прослужила на петербургской сцене три сезона, стала первой исполнительницей российской версии балета «Фауст».

Приезд Габриэль Иелла в Петербург не преподносился отечественной прессой как исключительное явление, как это произошло несколькими месяцами ранее с Флёри и Гиро. Некоторые издания поделились кое-какими фактами пока еще очень короткой творческой биографии Иелла. Она принадлежала к старинному австрийскому титулованному роду — ее настоящая фамилия баронесса фон Шпильман. Чтобы поступить на сцену, Габриэль взяла сценическое имя Иелла. Танцам училась у Карре. До приглашения в Петербург танцевала на сценах Лондона и Парижа. Успех, с которым Иелла дебютировала в Лирическом театре Парижа, вызвал интерес у дирекции Парижской оперы, решившей пригласить Габриэль к себе. В это же время артистка получила ангажемент в Петербург, который, не раздумывая, приняла. Решительный шаг Иелла вызвал вздох огорчения у парижан, успевших полюбить и оценить танцовщицу. Жюль Леконт, корреспондент «Independence Belge», сокрушался: «Петербург опять сыграл с нами одну из обычных своих шуток: петербургский театр отнял у нас молодую и прекрасную венскую танцовщицу, м-ль Иелла, которая дебютировала... с блистательным успехом... Но пока Большая Опера раздумывала, петербургский театр действовал, и в эту минуту м-ль Иелла попирает своей ножкой снежные пути севера»[4].

---

[1] Петербургские заметки. Две танцовщицы: г-жи Луиза Флери и Роз Гиро.

[2] *Вольф А.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Часть I. СПб.: Типография Р. Голике, 1877. С. 172.

[3] Об ангажементе танцовщиц: Розы Гиро и Луизы Флери (РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 14181. Л. 14, 15 об.).

[4] *W.* Петербургская хроника. Несколько слов о новой танцовщице девице Иелла // Санкт-Петербургские ведомости. 1854. 15 янв.

Относительно же таланта Иелла русские критики, не доверяя мнению иностранной печати, благоразумно предпочли промолчать и дождаться дебюта новой балерины сезона — третьей по счету.

На дебют Габриэль Иелла в балете «Газельда», состоявшийся 31 декабря, собрался весь Петербург: «Большой театр был полон сверху донизу», — отчитывался корреспондент «Отечественных записок»[1].

Спектакль, в очередной раз варьировавший сюжет о похищенной цыганами девочке, знакомый по «Пахите» и «Гитане», был насыщен пантомимными эпизодами и характерными танцами. Балет Жюля Перро, сочиненный им для Карлотты Гризи, представил Иелла с выгодной стороны: зрители по достоинству оценили отчетливую мимику и «силу, живость, ловкость»[2] в характерных танцах, которые в «Газельде» составляли основу хореографического портрета героини.

Особенно удались Иелла два танца: «Космополитана» и «Тавромахия». Пестрое одеяние «Космополитаны» хореограф скроил из танцев, выдержанных в стиле мавританской, тирольской, испанской и английской плясок. «Английское па», по свидетельству рецензента «Санкт-Петербургских ведомостей», «особенно понравилось публике, которая заставила его повторить»[3].

Второй номер — «Тавромахия» — был привезен Иелла из Парижа, где танцовщица, исполнив его в балете того же названия, «произвела фурор»[4]. Худеков, опираясь на воспоминания современников, описывал, как балерина, «с накинутым на плечи плащом и со шпагою в руках, представляла, как тореадор встречал быка (воображаемого, конечно); затем нападала на него, дразнила плащом, отступала и, снова кинувшись на животное, закалывала его. В заключение красивого мимического танца Иелла с торжествующим взглядом ставила одну ногу на убитое ею животное и, резко останавливаясь, оглядывала свою жертву»[5].

Публика приняла новую солистку намного теплее, нежели Флёри и Гиро: «Успех г-жи Иелла... был значителен, ее вызывали, а некоторые па заставили повторить два раза»[6]. Петербургские критики в какой-то мере оказались в положении первооткрывателей. Отметив некоторое техническое несовершенство: «в танцах ее нет еще той оконченности, той самоуверенности, какую мы видим у танцовщиц знаменитых», особо отличив «одушевление и смысл, с каким танцует артистка», рецензент «Отечественных записок» вынес по-

[1] Петербургские заметки // Отечественные записки. 1854. Т. 92. № 1—2. С. 154.

[2] *W.* Петербургская хроника. Несколько слов о новой танцовщице девице Иелла.

[3] Там же.

[4] Петербургские заметки // Отечественные записки. 1854. Т. 92. № 1—2. С. 154.

[5] *Худеков С.* История танцев. Ч. 3. С. 284.

[6] Петербургские заметки // Отечественные записки. 1854. Т. 92. № 1—2. С. 154.

ложительный вердикт: «Едва ли ошибемся, если скажем, что г-жа Иелла обладает большим природным талантом, сулящим сделать из нее со временем артистку первоклассную»[1].

Еще одно любопытное наблюдение, полученное в процессе изучения статей, посвященных дебюту Иелла. Рецензируя выступления Гиро и Флёри в Петербурге, критики отмечали прежде всего внешний вид танцовщиц, описывая их великолепные формы и яркую внешность. В статьях же, посвященных дебюту Иелла, обращает на себя внимание критический взгляд журналистов: в корреспонденциях достаточно подробно разобраны танцы, отмечены достоинства и недостатки новой балерины. И — ни слова о внешности Габриэль Иелла. Этому, судя по всему, были основания: Иелла красавицей не считалась: «Стройная девица с энергичным, но некрасивым лицом и большими глазами»[2] — такой ее увидели российские зрители. Худеков передает одну из театральных сплетен о причинах, почему Парижская опера не заключила с Иелла контракта: «уверяют, что ее не пригласили благодаря тому, что красота ее была „очень умеренная“»[3].

Судьба Иелла была решена: она осталась в Петербурге. Габриэль активно приступила к репетициям балета «Фауст», премьера которого состоялась спустя месяц, 2 февраля 1854 года.

Этот спектакль, первое серьезное испытание на звание балерины, Иелла выдержала с честью. Вершина романтической хореографии, лучший балет Жюля Перро, «Фауст» держался на исполнительнице главной партии: вокруг нее и из-за нее завязывалось действие; она выступала носительницей главной мысли спектакля — борьба добродетели с искушением; сила ее любви приносила искупление грехов и прощение Фаусту. И, как справедливо заметила историк балета В. М. Красовская, «балет, собственно, должен был бы называться не „Фауст“, а „Маргарита“»[4].

В спектакле Перро образ Маргариты раскрывался в двух аспектах: с одной стороны, она представала целомудренной девушкой, противостоящей чувственным соблазнам, которые насылал на нее Мефистофель (эта часть роли решалась средствами пантомимы, жанрово-классического и характерного танца). С другой — фантастическое видение, по воле адских сил искушавшее Фауста, главным выразительным средством характеристики которого являлся классический танец в его академических формах. Таким образом, Перро развил и углубил содержание образа Маргариты: в нем раскрывалась

[1] Петербургские заметки // Отечественные записки. 1854. Т. 92. № 1—2. С. 154.

[2] *Плещеев А.* Наш балет (1673—1899). СПб.: Изд. Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. С. 163.

[3] *Худеков С.* История танцев. Ч. 3. С. 284.

[4] *Красовская В. М.* История русского балетного театра. От возникновения до середины XIX века. М.; Л.: Искусство, 1958. С. 240.

романтическая идея о двойственности и противоречивости человеческой натуры, сталкивались два мира — фантазии и реальности.

Партия Маргариты была чрезвычайно трудна и насыщена множеством танцев: из афиши спектакля явствует, что балерина принимала участие в пяти развернутых хореографических ансамблях и, кроме того, имела ряд сложных пантомимных эпизодов (сумасшествие, сцена видений в тюрьме и др.).

Роль Маргариты стала триумфом в короткой карьере Габриэль Иелла и звездным часом балерины. В восторженном хоре критиков, славящих спектакль Жюля Перро, не потонули похвалы в адрес двадцатилетней танцовщицы: «Она первая создала Маргариту, и мы с искренним удовольствием спешим выразить весь наш восторг к отменному, первоклассному ее дарованию. Она... поставила себя на высоту первой танцовщицы и будет служить украшением нашей сцены»[1], — высказался в адрес Иелла Рафаил Зотов в «Северной пчеле». «Главную роль в пьесе... г-жа Иелла исполнила с большим одушевлением и показала много мимического таланта»[2], — писал корреспондент «Отечественных записок».

И если до «Фауста» Габриэль Иелла воспринимали как танцовщицу характерную, то исполнением роли Маргариты она утвердила себя хорошей драматической актрисой и высокотехничной балериной: «Г-жа Иелла танцует легко, смело и свободно, движения ее роскошны, мимика выразительна и полна драматизма»[3], — отмечал В. Зотов в журнале «Пантеон».

Сцена сумасшествия Маргариты стала исполнительским шедевром Габриэль Иелла. В либретто подробно описана эта весьма сложная в актерском отношении сцена: «Маргарита лежит... в полном сумасшествии, первое движение ее выражает ужас. Она как будто ищет убежища, чтобы укрыться от людей, которые, как она воображает, преследуют ее... Но вскоре ее мысли принимают другое направление: она, кажется, слышит милый голос своего любовника, она стремится к нему и уже чувствует себя в объятиях Фауста, потом таинственно влечет его за собою, садится на скамью, скрестив руки на груди, и ей кажется, что она нежно указывает на младенца... Вдруг крик отчаяния потрясает ее до глубины души... Ей кажется, что она на берегу светлого ручья с своим малюткою, нежно покоящимся на груди... Но вскоре взор поглощен прозрачным видением воды... она наклоняется к ней и как бы что-то выпускает из рук. Из груди ее вырывается ужасный стон... ее малютка исчез в волнах!.. Она видела, как поток увлек его, и в свою очередь хочет броситься в волны, как вдруг ее схватывают и увлекают. После этой сцены, которая с такой поразительною ясностию представилась ее воображению, она впадает в бесчувствие от изнеможений».

---

[1] *Р. З.* Театральная хроника // Северная пчела. 1854. 19 февр.

[2] Петербургские заметки // Отечественные записки. 1854. Т. 93. № 3—4. С. 79.

[3] *В. З.* Балет в Петербурге // Пантеон. 1854. Кн. 3. С. 51.

В этой сцене Габриэль Иелла производила на зрителей сильное впечатление: «Разумное понимание ролей и мимика — вот что особенно хорошо в молодой артистке... Сумасшествие в тюрьме... исполнено г-жой Иелла превосходно»[1], «в роли Маргариты удивительная мимика достигает в ней самой высокой степени драматического совершенства»[2]. Эпизод был своеобразным эталоном, мерилом способностей, по которому оценивали других балерин, выступавших в этой партии. Спустя несколько лет, уже после смерти Иелла, критики, описывая выступление Амалии Феррарис, вспоминали о создательнице этой партии на русской сцене, отдавая ей предпочтение: «...Иелла... не обладала тем совершенством танцевальной техники, которым обладает г-жа Феррарис, но могла бы соперничать с ней в пантомиме, особенно драматической... В сцене сумасшествия мы... вспоминали Иелла...»[3]

Талант пантомимной актрисы Габриэль Иелла утвердила, исполнив главную роль в еще одном балете Жюля Перро — «Катарина, дочь разбойника». Образ отважной воительницы привлек Иелла именно своей юностью, но не пафосом — ее героиня запомнилась хрупкостью и трогательностью: в этом было коренное отличие Катарины Габриэль Иелла от Катарины Фанни Эльслер, которая подчеркивала в роли героическое начало. Новую Катарину приняла пресса, отметив самостоятельность трактовки венской балериной: «Г-жа Иелла роль Катарины выполняет с искусством и успехом, который много значит, потому что петербургская публика еще живо помнит г-жу Эльслер»[4], — писал критик журнала «Современник».

Эти три балета («Газельда», «Фауст», «Катарина, дочь разбойника») составляли репертуар Габриэль Иелла в Петербурге на протяжении трех сезонов. Публика и критика относилась к ней как к «своей», петербургской артистке. Показательна в этом отношении статья Ф. Жильцова «Наши русские танцовщицы», в которой автор, в ряду имен петербургских балерин и солисток, называет и имя Иелла: «Нельзя не упомянуть... еще о славной артистке, которая хотя и не принадлежит к числу наших танцовщиц, но составляет необходимое звено нашего балета»[5]. Она действительно стала «своей» в петербургской балетной труппе. Многочисленные свидетельства говорят о ее прекрасных человеческих качествах, о глубокой порядочности, необыкновенной душевной чуткости, такте и деликатности: «Ее любил и уважал каждый, кто сколько-нибудь знал ее»[6], — далеко не о каждой артистке писали или гово-

[1] Заметки петербургского зрителя // Библиотека для чтения. 1854. Кн. 124 (март). С. 90.

[2] *Жильцов Ф.* Наши русские танцовщицы // Северная пчела. 1856. 11 марта.

[3] *Василько Петров.* Антракты. Беседы о театре. Возобновление балета «Фауст» // Театральный и музыкальный вестник. 1858. 14 дек.

[4] Петербургская жизнь. Заметки нового поэта // Современник. 1856. Т. 55. № 1—2. С. 192.

[5] *Жильцов Ф.* Наши русские танцовщицы.

[6] Театрал. Большой театр // Музыкальный и театральный вестник. 1857. 13 янв.

рили подобное. Иелла была дружна с коллегами, что тоже случается не часто в артистической среде: «Добрый нрав и обходительность сблизили ее с нашими первыми танцовщицами, которые помогали ей своими советами»[1]. К тому же она в короткое время овладела русским языком, на котором «говорила свободно, с замечательной чистотой»[2].

В 1855 году в Россию приехала Фанни Черрито, четвертая знаменитая танцовщица из плеяды романтических балерин, на которую и переместился интерес петербургских зрителей. Габриэль Иелла отошла в тень и даже была понижена до положения «второй танцовщицы-мимы»[3], а в феврале 1856 года и вовсе уволена от службы в императорских театрах.

Из Петербурга Габриэль Иелла отправилась в Германию, где с успехом танцевала русскую пляску, выученную под наставничеством Николая Гольца: «Германия встретила радушно молодую танцовщицу, везде гремели ей рукоплескания, сыпались цветы»[4].

В начале 1857 года в Петербург из Вены пришло грустное известие о смерти двадцатитрехлетней Иелла от разрыва аорты. Русские газеты откликнулись прочувствованными некрологами: «Жизнь ее была коротка, но освещена лучами искусства. Благодаря своему дарованию и добродетели она оставила по себе почетную память...»[5]

В сезон 1857/58 года Жюль Перро, балетмейстер императорских театров, испытывающий явный кризис творческих идей, принимает решение перенести в российскую столицу последнюю шумную европейскую новинку — балет Адольфа Адана — Жозефа Мазилье «Корсар», премьера которого недавно состоялась на сцене Парижской оперы. В качестве примы на новый сезон Дирекция выписывает из Лондона восемнадцатилетнюю Екатерину Фридберг.

Прусская подданная Екатерина Фридберг по происхождению была из России: она родилась в Северной столице и провела здесь свое детство. Более того, училась в Петербургском театральном училище, откуда ее отчислили «по полной непригодности для балета»[6]. К величайшему исследовательскому сожалению, личное дело ученицы Е. Фридберг в фондах РГИА обнаружить пока не удалось, поэтому приходится доверять формулировкам М. В. Борисоглебского, составителя знаменитых «Материалов». Пока оста-

[1] Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1856. 11 марта.

[2] Петербургская летопись. Танцовщица Иелла // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 6 янв.

[3] О службе танцовщицы баронессы фон Шпильман, по театру Иелла (РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 15177. Л. 4).

[4] Петербургская летопись. Танцовщица Иелла.

[5] Петербургская летопись. Еще об Иелла // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 27 янв.

[6] Материалы по истории русского балета / Под ред. М. В. Борисоглебского. Т. 1. Л.: Изд. Ленингр. гос. хореографического училища, 1938. С. 152.

ются невыясненными многие вопросы: дата рождения танцовщицы, в каком году Фридберг была принята в Театральное училище и по чьей протекции, у кого и как она училась, по каким причинам и в каком году ее отчислили.

Постараемся на основе немногих сведений, обнаруженных в процессе работы над статьей, реконструировать хотя бы несколько лет творческой жизни Екатерины Фридберг. Ее настоящее имя Екатерина Иосифовна Гупман, по сцене Фридберг — такие сведения содержатся в личном деле балерины.

Годом ее рождения, скорее всего, можно считать 1839-й: русские критики осенью 1857-го писали: «ей всего девятнадцатый год»[1]. Учитывая, что в Театральное училище принимались дети 8—10 лет, предположим, что в 1848—1849 годах ее приняли в балетную школу, где она проучилась примерно четыре года. Эту информацию подтверждает М. Раппапорт: «Пять лет тому назад (то есть примерно в 1852 году, так как статья писалась в 1857 году. — *О. Ф.*)... оставила Петербург»[2].

В 1852 году происходят перемены в общественном положении ее семьи. Отец Екатерины, Иосиф Гупман, основывает в Петербурге табачную фабрику «Лаферм», получает (или покупает?) титул и именуется «барон Иосиф Гупман де Вольбелла». Вероятно, он приходит к мысли, что теперь дочери барона не пристало учиться с детьми низкого социального статуса, и забирает ее из балетной школы. Он отвозит дочь в Париж и отдает ее в балетный класс педагога Луи Госслена. После трех лет обучения Екатерина успешно дебютирует в Лондоне. Поэтому подвергнем сомнению формулировку «полная неспособность к танцам», которую приводит М. В. Борисоглебский: вряд ли всего лишь за три года бесталанная девушка смогла бы достичь вершин мастерства и с успехом дебютировать в Лондоне.

Русские газеты внимательно следили за всеми театральными событиями, происходившими на европейских сценах. Информация о Екатерине Фридберг начала поступать в корреспонденциях из Лондона практически одновременно с ее дебютами. M-lle Katrine — под таким именем выступала Фридберг за границей — была выделена практически сразу из «семи или восьми молодых девиц, учившихся хореографическому искусству в Париже»[3]. Перечисляя имена лондонских дебютанток — Боркети, Роза, Лизере, Клара, английские критики особенно подробно останавливались именно на нашей героине: «Благородными и щегольскими танцами, своими манерами, как нельзя более увлекательными, г-жа Катрин, которая принадлежит к школе Тальони, произвела большое впечатление»[4]. На следующий сезон 1857 го-

[1] *Раппапорт М.* Театры // Музыкальный и театральный вестник. 1857. 27 окт.

[2] Там же.

[3] *N.* Заграничная переписка «Санкт-Петербургских ведомостей». Письма из Англии // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 15 июля.

[4] *Раппапорт М.* Театры.

да Ламлей увеличил гонорар Фридберг с начальных 500 франков до 3000. А осенью 1857 года (театральный сезон в английской столице заканчивался в августе—сентябре) балерине поступило предложение из Дирекции императорских театров приехать в Петербург. В город своего детства Фридберг поехала не колеблясь.

Можно даже наверняка предположить, что ее приглашение в Россию не обошлось без участия Жюля Перро. Парижский педагог Екатерины Фридберг — Луи Госслен удачно сотрудничал с хореографом-романтиком и танцевал главную мужскую партию на лондонской премьере балета «Катарина, дочь разбойника». В Лондоне Фридберг дебютировала во «Временах года» Жюля Перро, где, как отмечали современники, она была «блистательна»[1]. В русской прессе удалось обнаружить упоминание о некоем письме ее педагога Госслена Жюлю Перро, в котором тот рекомендовал свою ученицу вниманию маститого хореографа, утверждая, что она — достойная преемница Марии Тальони, Адель Дюмилатр и Фанни Эльслер[2]. Наверняка Перро был осведомлен о лондонских успехах молодой балерины, танцевавшей в его балетах, что, вероятно, и явилось основанием для ее приглашения в Россию.

Осенью 1857 года Екатерина Фридберг прибыла в Петербург, который покинула пятью годами ранее. Ей дали такой же оклад, что и Надежде Богдановой, недавно вернувшейся из Парижа после триумфальных выступлений: 6000 рублей серебром в год, поспектакльных 35 рублей 71 коп. и полубенефис[3].

Ее российский дебют в «Армиде», состоявшийся 4 ноября 1857 года, публика приняла благосклонно, но бурных восторгов ни у критики, ни у зрителей выступление Фридберг не вызвало (как, впрочем, не вызывал восторгов и сам спектакль). В большом четырехактном балете Жюля Перро роль главной героини была «трудна» и «требовала постоянно напряженного состояния в течение 3 ½ часов»[4], хотя танцев там было очень немного. На подготовку столь сложной партии Екатерине Фридберг было отпущено лишь десять дней, но она справилась. Экзамен на звание ведущей балерины сезона ей предстоял нелегкий: впервые в России в качестве иностранной примы выступала бывшая соотечественница, приступившая к изучению первых па в этом же городе десять лет назад.

Фридберг строго и пристрастно «экзаменовали» по всем позициям. Первая — обязательная — внешность танцовщицы. Здесь критики сошлись, что «красивая ее наружность, симпатичное, выразительное лицо производят с

[1] *Раппапорт М.* Театры.

[2] Петербургская летопись. Петербургский балет // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 15 дек.

[3] О службе состоявшей при с.-петербургских театрах и уволенной танцовщицы Катерины Фридберг (РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 16188. Л. 4).

[4] Петербургская летопись. Петербургский балет.

первого раза на зрителя приятное впечатление»[1]. Ее высокий, «внушающий уважение»[2] рост, традиционно считавшийся для балета большим недостатком, нареканий не вызвал, вероятно, по причине красивых стоп, которые у записных балетоманов всегда были поводом для особенного любования: «Ростом она несколько выше Тальони... отличается маленькой, прекрасно сформированной ножкою»[3]. Ножки Фридберг оценили все, наиболее изысканный комплимент они получили от рецензента «Санкт-Петербургских ведомостей»: «Красивая ножка тонко соединяется со ступней»[4]. С ножек взоры рецензентов поднялись выше: они отметили «стройные руки»[5], «благородную осанку»[6] и «стан, соединяющий в себе что нужно для балетной артистки»[7]. Так же подробно составили физиономический портрет балерины: «кроткое выражение» «больших... глаз... светло-каштановые, если не сказать белокурые, волосы»[8], «удивительная белизна кожи»[9].

В партии Армиды танцев было немного, роль строилась на пластических монологах и дуэтах и пантомимных эпизодах. Образ величавой волшебницы очень подошел высокой танцовщице: ее Армида предстала значительной, властной, уверенной в своих чарах женщиной. Собственно, пантомимическая часть балета в исполнении дебютантки была выше всех похвал: «Нам понравилась естественная и вполне благородная мимика г-жи Фридберг»[10]; «она более принадлежит пантомиме: она создана... для пантомимы, если судить по ее высокому... не превосходящему границы изящного росту»[11]. Танцев же в балете Перро было так немного, что составить по ним впечатление о способностях приглашенной балерины оказалось очень непросто. Поэтому критики подались в рассуждения, которые, несомненно, «провоцировал» все тот же пресловутый высокий рост дебютантки: «Нынешняя сфера г-жи Фридберг — танцы в смысле классическом: академические позы, мимика, пластика, выражение чувств телодвижениями. <...> В этой сфере достигла

---

[1] *Pannaпорт М.* Театры. Дебют г-жи Фридберг // Музыкальный и театральный вестник. 1857. 10 нояб.

[2] Петербургская летопись. Петербургский балет.

[3] *N.* Заграничная переписка «Санкт-Петербургских ведомостей». Письма из Англии.

[4] Вести о подвигах русских художников за границей // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 7 сент.

[5] Там же.

[6] Петербургская летопись. Петербургский балет.

[7] Петербургская летопись. Русская танцовщица из Лондона // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 20 окт.

[8] Вести о подвигах русских художников за границей.

[9] *N.* Заграничная переписка «Санкт-Петербургских ведомостей». Письма из Англии.

[10] *Pannaпорт М.* Театры. Дебют г-жи Фридберг.

[11] Петербургская летопись. Петербургский балет.

замечательного искусства, чему много способствует ее благородная осанка»[1]. Ведущие издания приняли новую балерину и выдали ей своеобразный творческий «кредит»: «Смело можем сказать, что дебют ее был удачный и что положительно она имела успех»[2].

Центральным событием сезона 1857/58 года стал «Корсар». Премьерный «Корсар» сильно отличался от знакомого и любимого ныне балета: там не было ни бравурного pas de trois Медоры, Конрада и раба, ни роскошного «Оживленного сада». Современники отмечали, что «в новом балете преобладает мимическая часть. <...> Пластическая сторона искусства у нас еще не вполне понята и оценена. Вот почему большинство находят в новом балете недочет в хореографическом отношении: жаль, говорят, мало танцев. Действительно, танцев немного, но согласитесь, что и по содержанию, и по обстановке тут должна преобладать мимика, и, повторяем, в этом отношении „Корсар“ достиг своего назначения»[3].

«Корсар» вполне соответствовал художественной репутации Екатерины Фридберг, зарекомендовавшей себя более мимисткой, чем виртуозной танцовщицей. Пантомимные эпизоды она провела великолепно, что было оценено критиками: «Катерина Фридберг окончательно убедила нас, что мимика ее замечательна. Все... положения она передала верно, игра ее была постоянно оживлена и естественна, как и всегда, грациозна. В сцене, в которой она ранит товарища Конрада, игра ее была исполнена энергии, в прочих сценах любовь, радость и отчаяние совершенно естественно выражались на ее лице»[4].

Летом 1858 года, по окончании зимнего сезона в Петербурге, Екатерина Фридберг танцевала на сцене Парижской оперы. Ее репертуар составляли балеты пантомимного плана. Особенный успех она имела в старинном балете «Сомнамбула», впервые поставленном хореографом Омером тридцатью годами ранее, на который, по словам французских журналистов, публика ходила, «чтобы плакать»[5]. Здесь было много интересных положений, драматических эпизодов, а в партии главной героини Терезы в свое время блистала знаменитая балерина-актриса Фанни Эльслер. Нелегко было выступать в спектакле, осененном великими именами, но Екатерине Фридберг удалось произвести впечатление на французскую публику. В «Санкт-Петербургских ведомостях» перепечатали статью из «Revue et Gazette des Theatres», посвященную первому выступлению Фридберг в Париже: «Эта артистка с перво-

[1] Петербургская летопись. Петербургский балет.

[2] *Паннапорт М.* Театры. Дебют г-жи Фридберг.

[3] *Паннапорт М.* Большой театр. Бенефис г. Перро. Корсар // Музыкальный и театральный вестник. 1858. 19 янв.

[4] Там же.

[5] Цит. по: *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. Л.: Искусство, 1983. С. 375.

го выхода расположила публику в свою пользу своей грациозной и симпатичной наружностью. <...> Дебютантка... исполнила роль с замечательным умом; она передала главные сцены с большой правдой и естественностью»[1]. Из другой корреспонденции следовало, что «г-жа Фридберг имела полный и вполне заслуженный успех. Это артистка высокого тона и высшей школы. В ней много грации, легкости, ловкости, искусства. <...> Вся зала приветствовала девицу Фридберг. Не знаю, как ей аплодировали в Петербурге, но, конечно, не могли аплодировать ей более, чем у нас»[2].

Исследователю творчества Екатерины Фридберг не может не импонировать одно очень важное качество этой малоизвестной балерины. Она была весьма требовательна к себе, прекрасно понимала собственные недостатки и никогда не бралась за роли, ей несвойственные. Будучи хорошей мимисткой, артистка старалась выступать в соответствующем репертуаре, подчас возвращая из небытия забытые балеты, в которых были весьма интересные роли с интенсивным драматическим содержанием. Так, благодаря Фридберг петербургские зрители вновь увидели балет «Невеста-лунатик» (под этим названием в России шла «Сомнамбула»), отсутствовавший в репертуаре около двадцати лет. Более того, она сама выступила постановщиком спектакля. К сожалению, балет, имевший ранее большой успех, в конце 1850-х годов казался уже устаревшим. Труппа, некогда знаменитая великолепными пантомимными актерами, постепенно утрачивала традиции осознанной мимической игры. Спектакль прошел достаточно вяло: «наша балетная труппа, превосходно танцующая, поотстала от пантомимы... перешла в стереотипные жесты, которые, смотря по надобности, применяются к тому или другому положению»[3]. Еще одну попытку расширить творческие горизонты Екатерина Фридберг предприняла, выступив в драматическом спектакле — пьесе Скриба «Ольга, русская сирота», в котором десятилетием ранее выходила Фанни Эльслер. По словам рецензента, балерина «очень грациозно разыграла несколько мимических сцен во 2-м действии»[4], но и этот спектакль шел ровно столько, сколько выступала в нем Фридберг.

Конечно, успех Фридберг не сравнится с феноменальными эмоциональными откликами, которые вызывало искусство Марии Тальони и Фанни Эльслер, — все-таки масштаб дарований этих танцовщиц разный. Екатерина Фридберг была частью того сложного процесса, который происходил в отече-

[1] Вести о подвигах русских художников за границей.

[2] Вести с Запада. Девица Фридберг в Париже // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 4 сент.

[3] Петербургская летопись. Балет «Невеста-лунатик» // Санкт-Петербургские ведомости. 1859. 8 февр.

[4] Петербургская летопись. Г-жа Фридберг в пьесе Скриба «Ольга, русская сирота» // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 9 нояб.

ственном балете второй половины пятидесятых годов XIX века. Хореографический романтизм, с его чутким вниманием к внутреннему миру и проникновенной хореографической лирикой, изживал себя, отступая перед натиском блестящей техники и схематично очерченного сюжета. Фридберг же была более пантомимной актрисой, чем виртуозной балериной. В ее танце были сплавлены традиции dance noble XVIII века, когда ценилась картинность пластики, статуарность поз и жестов, благородная манера исполнения и романтическая свобода и естественность пантомимной игры. К слову сказать, следующей балериной, приглашенной в Петербург после Фридберг, стала уникальная виртуозка Амалия Феррарис, потрясшая Северную столицу невиданными доселе техническими трюками вроде двойного пируэта на пальцах à la seconde.

И как были правы критики, рассуждавшие о Екатерине Фридберг, когда она еще стояла в начале своего творческого пути, сулившего ей так много свершений: «Г-жа Катрин занимает одно из первых мест в ряду танцовщиц, и, чтобы сделаться соперницей Эльслер, Карлотты Гризи или Тальони, с которыми она представляет большое сходство относительно правильности методы и по физическим качествам, ей недостает только искусного балетмейстера, который бы создал для нее роли сообразно с особенностями ее таланта. От этого зависит вся ее будущность»[1]. Увы, Жюль Перро, который мог бы стать Пигмалионом для Екатерины Фридберг, через год завершил свою деятельность, и балерина вошла в танцевальную историю первой Медорой петербургской сцены.

Луиза Флёри, Роза Гиро, Габриэль Иелла, Екатерина Фридберг — эти четыре неизвестные прежде Петербургу балерины стали своеобразным культурным прорывом. Дирекция императорских театров отныне ориентировалась не только на всемирно известные имена, приглашала не только балерин с европейской репутацией, но и молодых танцовщиц, которые еще только начинали карьеру. Для них гастроли в столице Российской империи стали важным толчком для их артистической деятельности. А Петербург обрел статус открывателя балетных «звезд».

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

РГИА — Российский государственный исторический архив.

ЛИТЕРАТУРА

1. *В. З.* Балет в Петербурге // Пантеон. 1854. Кн. 3. С. 51.
2. *Василько Петров.* Антракты. Беседы о театре. Возобновление балета «Фауст» // Театральный и музыкальный вестник. 1858. 14 дек.
3. Вести о подвигах русских художников за границей // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 7 сент.

[1] *N.* Заграничная переписка «Санкт-Петербургских ведомостей». Письма из Англии.

4. Вести с Запада. Девица Фридберг в Париже // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 4 сент.
5. *Вольф А.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Часть I. СПб.: Типография Р. Голике, 1877. 189 с.
6. *Жильцов Ф.* Наши русские танцовщицы // Северная пчела. 1856. 11 марта.
7. Заметки петербургского зрителя // Библиотека для чтения. 1854. Кн. 124 (март). С. 90.
8. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. 431 с.
9. *Красовская В. М.* История русского балетного театра. От возникновения до середины XIX века. М.; Л.: Искусство, 1958. 311 с.
10. *М. П.* Заметки. Танцовщица Роза Гиро // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 20 сент.
11. Материалы по истории русского балета / Под ред. М. В. Борисоглебского. Т. 1. Л.: Изд. Ленингр. гос. хореографического училища, 1938. 385 с.
12. *П.* Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 1 окт.
13. Петербургская жизнь. Заметки нового поэта // Современник. 1856. Т. 55. № 1—2. С. 192.
14. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1856. 11 марта.
15. Петербургская летопись. Балет «Невеста-лунатик» // Санкт-Петербургские ведомости. 1859. 8 февр.
16. Петербургская летопись. Г-жа Фридберг в пьесе Скриба «Ольга, русская сирота» // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 9 нояб.
17. Петербургская летопись. Еще об Иелла // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 27 янв.
18. Петербургская летопись. Петербургский балет // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 15 дек.
19. Петербургская летопись. Русская танцовщица из Лондона // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 20 окт.
20. Петербургская летопись. Танцовщица Иелла // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 6 янв.
21. Петербургские заметки // Отечественные записки. 1854. Т. 92. № 1—2. С. 154.
22. Петербургские заметки // Отечественные записки. 1854. Т. 93. № 3—4. С. 79.
23. Петербургские заметки. Балет и две новые танцовщицы // Отечественные записки. 1853. № 11—12. Т. 91. С. 138.
24. Петербургские заметки. Две танцовщицы: г-жи Луиза Флери и Роз Гиро // Отечественные записки. 1853. № 11—12. Т. 91. С. 283—284.
25. *Плещеев А.* Наш балет (1673—1899). СПб.: Изд. Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. 473 с.
26. *Р. З.* Театральная хроника // Северная пчела. 1854. 19 февр.
27. *Pannanopm M.* Большой театр. Бенефис г. Перро. Корсар // Музыкальный и театральный вестник. 1858. 19 янв.
28. *Pannanopm M.* Театры // Музыкальный и театральный вестник. 1857. 27 окт.
29. *Pannanopm M.* Театры. Дебют г-жи Фридберг // Музыкальный и театральный вестник. 1857. 10 нояб.
30. Современные заметки. Балет // Современник. 1853. Т. 42 (нояб.—дек.). С. 102.
31. Театрал. Большой театр // Музыкальный и театральный вестник. 1857. 13 янв.
32. *Худеков С.* История танцев: В 4 ч. Ч. 3. Петроград: Типография «Петербургской газеты», 1915. 400 с.
33. *Guest I.* Jules Perrot. Master of Romantic Ballet. London: Dance Books Ltd, 1984. 383 p.
34. *N.* Заграничная переписка «Санкт-Петербургских ведомостей». Письма из Англии // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 15 июля.
35. *W.* Петербургская хроника. Несколько слов о новой танцовщице девице Иелла // Санкт-Петербургские ведомости. 1854. 15 янв.
36. *W.* Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 3 нояб.

Аннотация

Вторая половина 1850-х годов в петербургском балете характеризуется сменой политики Дирекции императорских театров в отношении приглашаемых на гастроли балерин. Театральная дирекция решилась на художественный «эксперимент»: в Петербург были приглашены молодые, только начинавшие европейские карьеры танцовщицы и солистки. Такими балеринами стали Луиза Флёри, Роза Гиро, Габриэль Иелла и Екатерина Фридберг. Не всегда эта политика была успешной: Флёри и Гиро не имели успеха у русской публики, после неудачных дебютов они остались не у дел, но, согласно контрактам, получили жалованье за весь сезон. Между тем в творческих судьбах Иелла и Фридберг Петербург сыграл важную роль: они приехали в российскую столицу «подающими надежды» молодыми артистками, здесь станцевали ответственные премьеры и заработали лестную репутацию балерин европейского уровня.

Summary

The second half of the 19th century saw a significant change in the administrative policy of Imperial theatres in regard to extending tour invitations to foreign ballerinas. The theatre administration decided upon a creative 'experiment': young dancers and soloists who had barely started their European careers were to be invited to St Petersburg. Those chosen were Louise Fleury, Rosa Guiraud, Gabriella Yella and Katrine Friedberg. The new policy was not a complete success: Fleury and Guiraud failed to impress the Russian public. After unsuccessful debuts they were left without work, but were nonetheless paid for the whole season in accordance with their contracts. Meanwhile, St Petersburg played a significant role in the creative fates of Yella and Friedberg: they came to the Russian capital as hopeful young artists, performed there in important premieres, and gained flattering reputations as talented European ballerinas.

✓ *Ключевые слова:* Петербургский балет, романтический балет, Жюль Перро, Луиза Флёри, Роза Гиро, Габриэль Иелла, Екатерина Фридберг, балет «Фауст», балет «Корсар».

✓ *Key words:* St Petersburg ballet, Romantic ballet, Julles Perrot, Louise Fleury, Rosa Guiraud, Gabriella Yella, Katrine Friedberg, *Faust*, *Le Corsaire*.

УДК
792

Из истории театрального образования в России второй половины XIX века

ФИЛИППОВА СУСАННА АНДРЕЕВНА
Кандидат искусствоведения, научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

FILIPPOVA SUSANNA A.
PhD (History of Arts), Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: susanna.filippova@yandex.ru

Актер, режиссер и педагог Ю. Э. Озаровский в книге «Наше драматическое образование» (1900) оценил процесс обучения актеров последних десятилетий XIX века следующим образом: «Нельзя не прийти к выводу, что главную роль в падении драматического искусства у нас играли не оперетка и недобросовестность антрепренеров, как большинством принято думать, а нечто более существенное и глубокое. Едва ли я ошибусь, если скажу: недостаточная подготовка артистического персонала, отсутствие в нем общей и специальной школы — вот то *глубокое* (здесь и далее выделено Озаровским. — *С. Ф.*) и *существенное*, что обусловило это падение»[1].

Действительно, кризис театрального образования в России назревал на протяжении всего XIX века. Реформа 1829 года, благодаря которой балетная и оперно-драматическая части Санкт-Петербургского театрального училища[2] были отделены друг от друга, долго оставалась едва ли не единственным изменением в несовершенной системе обучения будущих актеров императорской сцены. Качество специальной подготовки и преподавания общеобразовательных предметов и, как следствие, уровень сценического искусства стремительно падали. Немалую роль в ухудшении ситуации сыграла и введенная в 1856 году монополия императорских театров.

Необходимость перемен понимали многие представители театрального сообщества: «Все полемические отзывы наших газет и журналов насчет современного состояния русского театра могут быть формулированы таким образом: искусство падает...»[3] Воспоминания актера, драматурга и режиссера

---

[1] *Озаровский Ю. Э.* Наше драматическое образование. СПб.: Типография СПб. тов. печ. и изд. дела «Труд», 1900. С. 3.

[2] Открыто в 1779 году как Театральная школа, с 1829 года — Петербургское императорское театральное училище.

[3] *Н. С.* Современное положение нашего драматического искусства // Сын Отечества. 1868. 28 нояб. С. 4.

Н. И. Куликова свидетельствовали о критическом положении дел в Петербургском театральном училище: «...взглянем глубже на вопиющее зло, растлевавшее это училище, и горькими фактами докажем причины зла, из которых первая и главная — безграмотность и вообще необразованность большинства русских артистов, воспитывавшихся там, даже самых талантливых, и что составляет обыкновенное явление с 1830 годов и до последнего времени...»[1]

Попытка изменить сложившуюся ситуацию была предпринята в 1860-е годы, когда в России появился проект, олицетворявший собой системный подход к театральному образованию. «Проект драматического класса при С.-Петербургском театральном училище»[2] (далее «Проект...». — *С. Ф.*) был подготовлен главным режиссером русской драматической труппы Е. И. Вороновым (1818 (1820?)[3]—1868), занимавшим этот пост в 1854—1868 годах. За годы службы Воронов зарекомендовал себя мастером в создании массовых сцен. Для руководства статистами режиссер во время спектакля выходил на сцену вместе с толпой. Кроме того, Воронов серьезно работал с актерами над техникой речи и стремился к созданию декораций, стилистически отвечавших изображаемой эпохе, для чего им был составлен каталог «Библиотека Дирекции императорских театров. Живописные издания»[4].

К вопросу театрального образования Воронов подошел с той же принципиальностью и тщательностью, с какой относился ко всему, что касалось сценического искусства. Являясь выпускником Петербургского театрального училища (класс П. А. Каратыгина, 1838), режиссер не понаслышке знал обо всех недочетах в программе обучения будущих артистов императорской сцены, что позволило ему разработать собственную методику. Над «Проектом...» он работал на протяжении многих лет, свободное от подготовки спектаклей

---

[1] *Куликов Н. И.* Петербургское театральное училище в воспоминаниях Николая Ивановича Куликова // Русская старина. 1886. Т. 52. Дек. С. 621.

[2] *Воронов Е. И.* Проект драматического класса при С.-Петербургском театральном училище. СПб.: Типография М. О. Эттингера, 1868. 45 с.

[3] Информация о дате рождения Воронова разнится. Театральная энциклопедия указывает, что год рождения режиссера неизвестен (См.: *А. Шн. [Шнеер А. Я.].* Воронов // Театральная энциклопедия: В 5 т. / Глав. ред. С. С. Мокульский. М.: Советская энциклопедия, 1961. Стб. 1024); М. В. Борисоглебский называет датами жизни Воронова 1818—1864 годы (См.: *Борисоглебский М.* Материалы по истории русского балета: В 2 т. Л.: Ленингр. гос. хореогр. училище, 1938. Т. 1. С. 366); в Формулярном списке Воронова, составленном в 1860 году, указано, что режиссеру 40 лет (См.: О службе главного режиссера драматической труппы Евгения Воронова (РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 12581. Л. 51 об.)); в Прошении о приеме Воронова в Театральное училище, составленном 30 октября 1829 года, написано, что мальчику 11 лет (См.: Дело о воспитаннике Евгении Воронове (РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 323. Л. 1)).

[4] См.: Библиотека Дирекции императорских театров. Живописные издания / Сост. реж. Воронов. СПб.: Типография Ф. Стелловского, 1861. 33 с.

В каталоге перечислялись издания с рисунками, чертежами, описаниями костюмов, зданий, местностей, оружия, мебели, домашней утвари России и Европы. В библиотеке насчитывалось 156 томов, включавших в себя 10 472 гравированных листа.

время посвящая изучению иностранных сочинений о театральном образовании, хранившихся в Публичной библиотеке. Ориентиром для него были «записки французских, английских и немецких актеров»[1].

Составленный им «Проект...» был в 1867 году «роздан для обсуждения членам конференции, заведующей педагогической частью в Театральном училище»[2] и «удостоился полного и безусловного одобрения»[3]. Уникален и тот факт, что при всей ограниченности и второстепенности в иерархии императорской сцены положения режиссера Воронов был назначен учителем драматического искусства для реализации собственной методики на практике.

Определенный на эту должность 12 мая 1867 года, Воронов должен был приступить к работе 1 сентября того же года. Однако предоставленная ему квартира оказалась непригодной для жилья, и режиссер отказывался начинать учебный год, пока в контракте не была согласована замена квартиры денежной выплатой[4]. Из-за этой задержки Воронов начал преподавать лишь в январе 1868 года. Сведения о его работе в качестве учителя пока не найдены. Однако история театра располагает текстом труда, в определенной степени обобщившего опыт практической деятельности Воронова на посту режиссера и его теоретические наработки в отношении актерского искусства.

Историк театра Ю. А. Дмитриев писал, что обозначенные в «Проекте...» идеи Воронова «служат доказательством тенденции к научному изучению актерского творчества»[5]. Сам автор «Проекта...» настаивал на необходимости создания и изучения теории сценического искусства: «У всех изящных искусств есть своя теория; она есть у музыки, у живописи, ваяния, архитектуры — как же не быть теории для искусства актера?»[6] Являясь опытным практиком театра, Воронов понимал специфику сценического искусства в целом: «Драматическое произведение тогда только вполне получает смысл и значение, когда оно представлено на сцене»[7]. Задачу актера режиссер ви-

[1] *Воронов Е. И.* Проект драматического класса при С.-Петербургском театральном училище. С. 17.

[2] *Н. С.* Современное положение нашего драматического искусства // Сын Отечества. 1868. 28 нояб. С. 3.

[3] Петербургская хроника // Голос. 1868. 4 окт. С. 2.

[4] См.: Дело об определении Учителем Драматического искусства в Театральном Училище Режиссера Русской драматической труппы г. Воронова (РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 2496. Л. 1—6).

[5] *Дмитриев Ю. А.* К истории русской режиссуры 1880—1890-х годов // Театр и драматургия. Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Л.: ЛГИТМиК, 1967. С. 241.

[6] *Воронов Е. И.* Проект драматического класса при С.-Петербургском театральном училище. С. 16.

[7] Там же. С. 15.

дел в том, чтобы «собственным словом и телом передавать действия души во всевозможных ее проявлениях»[1].

Процесс обучения Воронов разделил на два года; на первом в теоретическом классе должны были изучаться: психология, физиология, история, эстетика (риторика, пиитика), история драмы, история и теория сценического искусства и мимика; в специальном классе — пение, декламация, чтение, фехтование, танцевание. Второй курс предполагалось полностью посвятить практике, а именно — постановке пьес. В качестве желательных для будущего актера навыков Воронов называл также владение французским языком и необходимость «хоть немного играть на фортепиано»[2].

Ключевыми предметами, формирующими актерский аппарат, были в системе Воронова психология и физиология, а также практические занятия, посвященные сценической речи и сценическому движению. Эти дисциплины Воронов называл иначе, ощущая нехватку профессиональных терминов: «Мы так недавно еще перестали *петь* (здесь и далее выделено Вороновым. — *С. Ф.*) и *читать* на сцене, что у нас нет даже технического слова для выражения *разговора*, *речи*»[3]. Можно с уверенностью говорить о том, что Вороновым был сделан серьезный шаг к усовершенствованию театральной терминологии, особенно в отношении сценической речи. Сам термин режиссер употребил в тексте дважды, не дав, однако, ему четкого определения. Упомянутые им и выделенные курсивом «слово», «голос», «язык», «произношение», «выговор», выведенные в подзаголовки «пение», «декламация», «чтение» рассматривались Вороновым как элементы главного инструмента актера — сценической речи.

Особняком в этом ряду стоит «интонация», работе актера над которой автор «Проекта...» посвятил несколько страниц: «Эти качества сценической речи, толковость и верная интонация, достижимы для каждого, и учитель должен обратить на них особенное внимание»[4]. Интонации Воронов отводил ключевую роль в придании естественности и простоты актерской речи, переход к которой от декламации обозначался в русском театре все явственнее. Говоря о словоударении, акценте, тоне, музыкальности, режиссер призывал учеников к созданию верного интонационного рисунка. Применительно к сценическому движению Воронов также говорил о первостепенной роли простоты и «натуральности». Описывая эту область актерского инструментария, режиссер наиболее часто использовал понятия «жест», «телодвижения», «манера держаться».

---

[1] *Воронов Е. И.* Проект драматического класса при С.-Петербургском театральном училище. С. 6.

[2] Там же. С. 44.

[3] Там же. С. 22—23.

[4] Там же. С. 25.

Важное значение автор «Проекта...» придавал изучению истории, но не в энциклопедической части, а в «ее биографическом, археологическом и этнографическом значении»[1]. Воронов призывал изучать «историческую личность с ее *внешней* (выделено Вороновым. — *С. Ф.*) стороны»[2]: костюмы, нравы, обычаи. Стремление его как режиссера и педагога к строгому соответствию сценического оформления спектакля изображаемой эпохе отвечало общему направлению европейского театра второй половины XIX века.

Описывая второй год обучения, Воронов большое внимание уделял работе ученика над ролью. Режиссером был составлен свод правил, согласно которым будущий актер после прочтения всей пьесы поэтапно разбирал (в том числе и через взаимосвязи с другими персонажами) характер, который ему нужно было воплотить на сцене. Последним пунктом значилось обдумывание «гримировки и костюмировки»[3]. Педагог же должен был вести читки и репетиции и организовывать работу учеников над ролью (застольный период с чтением сначала режиссером, потом актерами, разбор ошибок и т. д.). Настаивал Воронов и на полном отказе от суфлера.

Однако эти нововведения режиссер не мог использовать на императорской сцене, все надежды на повышение профессионального уровня актеров он связывал с Театральным училищем. 13 апреля 1868 года Воронов, едва приступивший к работе с учениками, скончался; его система, «одобренная и только что введенная в употребление в театральном училище»[4], была отложена. После смерти Воронова преподавание вернулось к привычному процессу, состоявшему из «декламации и разучивания отрывков»[5].

К 1880-м годам вопрос о реформе всей театральной системы встал еще острее. В 1882 году была отменена монополия императорских театров, что расширило круг возможностей как для выпускников театральных школ, так и для развития сценического искусства. Историк театра О. Н. Купцова[6] вслед за Ю. А. Дмитриевым обращает внимание на тот факт, что именно в 1880-е годы были опубликованы на русском языке важнейшие для истории театра работы: «Гамбургская драматургия» Г. Э. Лессинга, «Парадокс об актере» Дидро, «Правила для актеров Веймарского театра» И. В. Гёте, речь Г. Ирвинга «О драматическом искусстве».

---

[1] *Воронов Е. И.* Проект драматического класса при С.-Петербургском театральном училище. С. 13.

[2] Там же. С. 12.

[3] Там же. С. 39.

[4] *Н. С.* Современное положение нашего драматического искусства (Окончание) // Сын Отечества. 1868. 30 нояб. С. 4.

[5] *Шах-Азизова Т. К.* Введение // История русского драматического театра: В 7 т. М.: Искусство, 1980. Т. 5. С. 32.

[6] См.: *Купцова О.* Разум, чувство и рефлексы (Дидро, Островский и другие) // Новое литературное обозрение. 2015. № 6. С. 221—222.

Кроме того, появился целый ряд проектов, посвященных реформе программы обучения актерскому искусству. А. Н. Островский подготовил «Записку о театральных школах»[1] (1882), где подверг резкой критике сложившуюся систему и предложил свой проект обучения будущих актеров — «Программу приготовительной драматической школы»[2]. Год спустя был переиздан проект Воронова под измененным названием «Как надо учиться драматическому искусству»[3]. В 1886 году вышла в свет написанная артистом Александринского театра, соратником Островского Ф. А. Бурдиным «Краткая азбука драматического искусства. Практические советы молодым людям, посвящающим себя сценической деятельности»[4]. Воспоминания Н. И. Куликова, предлагавшего ряд нововведений в систему обучения актеров, в том же году опубликовал журнал «Русская старина»[5]. Наконец, «Русская мысль» издала работу критика и переводчика С. А. Юрьева «Несколько мыслей о сценическом искусстве»[6] (1888).

Все эти проекты во многих положениях сходились с программой, предложенной Вороновым. Так, Островский, в 1885 году возглавивший Театральную школу в Москве, предлагал систему, состоящую из трех курсов (третий курс был рассчитан на два года): на первом будущие артисты изучали «чтение и жест правильные», на втором — «чтение и жест выразительные», на третьем — «чтение и жест характерные». В раздел «чтение» входили читка сцен и пьес, пение и музыка, в раздел «жест» — танцевание и фехтование. Программа усложнялась с каждым годом. Кроме того, среди предложенных драматургом предметов, как и в «Проекте...» Воронова, значились история театра и сценического искусства, история драматической литературы. Островский предлагал также ввести лекции по биографиям знаменитых артистов и драматургов, по «истории костюма и вообще внешности человека по векам и народам», «разбор известных драматических произведений со стороны характеров»[7]. Среди рекомендованных к изучению языков числились фран-

[1] См.: *Островский А. Н.* Записка о театральных школах // Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. М.: Искусство, 1978. Т. 10. С. 144—156.

[2] См.: *Островский А. Н.* Дополнение к «Записке о театральных школах» // Островский А. Н. Полное собрание сочинений. Т. 10. С. 156—160.

[3] См.: *Воронов Е. И.* Как надо учиться драматическому искусству. СПб.: Типография И. И. Шмидта, 1883. 40 с.

[4] См.: *Бурдин Ф. А.* Краткая азбука драматического искусства. Практические советы молодым людям, посвящающим себя сценической деятельности. М.: Издание Театральной библиотеки Разсохина, 1886. 35 с.

[5] См.: *Куликов Н. И.* Петербургское театральное училище в воспоминаниях Николая Ивановича Куликова. С. 621—636.

[6] См.: *Юрьев С. А.* Несколько мыслей о сценическом искусстве. М.: Издание редакции журнала «Русская мысль», 1888. 92 с.

[7] *Островский А. Н.* Дополнение к «Записке о театральных школах». С. 159.

цузский и английский. Отдельными пунктами значились преподавание черчения и изучение перспективы (для желающих), рисование, гримировка и рисование декораций. В драматическую школу Островский предлагал принимать учеников 14—19 лет.

Книга Бурдина дополняла программу Островского, адресованную в первую очередь педагогам: «„Краткую азбуку“ можно рассматривать как первое учебное пособие для учеников московской Театральной школы»[1]. Бурдин, с 1843 по 1883 год служивший в Александринском театре, с позиций актера императорской сцены давал практические советы будущим коллегам. Среди основных исполнительских средств актер, как и авторы вышеназванных работ, выделял голос, телодвижения и мимику. Большое внимание уделено Бурдиным репетиционному процессу и разработке характера: «Приготовив твердо свою роль, обязательно репетировать ее самым тщательным образом; *репетиция есть душа всего дела* (здесь и далее выделено Бурдиным. — *С. Ф.*). <...> Репетируя, нужно отрешиться ото всего, превратиться в полнейшее внимание, стараться жить жизнью того лица, которое изображаешь, влезть в его кожу, слушать тщательно, как к нему относятся другие действующие лица и сообразно с этим выражать свои чувства, не забывать ни на одну минуту, что такое-то действующее лицо, не выходить из роли, одним словом, *жить на сцене*»[2].

Перекликаются с упомянутыми изданиями и предложения Куликова, сконцентрированные скорее на организации процесса обучения, чем на методике преподавания. Куликов также предлагал отказаться от приема детей в драматический класс, признавая необходимость обучения с малых лет только за балетным искусством. Как бывший преподаватель театрального училища, он настаивал на существовании класса декламации (или драматического класса) исключительно для окончивших гимназический курс молодых людей. Педагогами в этом классе он видел трех человек: литератора (драматурга), «хотя бы и не очень талантливого, но образованного и опытного актера» и «такую же актрису»[3].

Труд С. А. Юрьева (наиболее поздний из представленных) обращался к ключевым моментам театрального искусства и содержал не так много практических советов и предложений. Можно согласиться с Дмитриевым, полагавшим, что критик «ставил общие проблемы актерского искусства»[4]. Несмотря на подробные рассуждения о сущности актерской природы, работа Юрьева также содержит явные пересечения с уже упомянутыми текстами:

[1] *Купцова О.* Разум, чувство и рефлексы (Дидро, Островский и другие). С. 226.

[2] *Бурдин Ф. А.* Краткая азбука драматического искусства. С. 14—15.

[3] *Куликов Н. И.* Петербургское театральное училище в воспоминаниях Николая Ивановича Куликова. С. 634.

[4] *Дмитриев Ю. А.* К истории русской режиссуры 1880—1890-х годов. С. 241.

Воронов поднимал вопрос об интонации и сценическом движении, Юрьев обращал внимание на «...язык мимики, интонаций звуков, соединенных с словами, и мимики лица и телодвижений, красноречие, ясно выражающее такие состояния и движения чувств, каких не может выразить слово, взятое само по себе»[1]; Бурдин говорил о ключевой роли наблюдательности для актера[2], Юрьев — о впечатлительности и восприимчивости[3]. И таких перекличек множество. Театральная мысль в России второй половины XIX века двигалась в едином направлении, формируя общие положения о сценическом искусстве.

Возвращаясь к учебной программе петербургского театрального училища, не учитывавшей вышеназванных проектов и идей, можно обратиться к документу от 7 мая 1887 года[4]. Среди предметов значились: Закон Божий, русский язык (словесность), арифметика, география, история, французский язык, чистописание, рисование и чтение, элементарное пение и музыкальная теория, церковное пение, музыка (изучение игры на фортепиано и скрипке), военные приемы, фехтование, балетные и бальные танцы, мимика и нормальное чтение, под которым подразумевалось чтение отрывков по книге и наизусть в среднем классе, произнесение полноценных монологов в старшем, а также постановка пьес. Очевидно, что из предложенных Вороновым дисциплин не закрепились в программе обучения те, которые автор «Проекта...» определял в качестве ключевых для воспитания актера: психология, физиология, эстетика, история драмы, история и теория сценического искусства.

Ситуация изменилась лишь в 1888 году, когда при театральном училище открылись драматические курсы, принимавшие молодых людей, а не детей, как это было на протяжении практически всего XIX века. Однако процесс обучения по-прежнему представал в более упрощенном виде, чем это было разработано практиками и теоретиками театра в многочисленных проектах.

«Инструкция Императорским С.-Петербургскому и Московскому театральным училищам» (1890) позволяет говорить о том, что к последнему десятилетию XIX века программа обучения частично обрела специалитет: в числе экзаменов, которые сдавали первокурсники в середине учебного года, значились среди прочих «испытание по практическим занятиям драматическим искусствам, истории драмы и театра»[5]. Сами «Программы преподавания предметов на драматических курсах при Императорских С.-Петербургском и Московском Театральных Училищах» (1890) приведены в книге Ю. Э. Оза-

[1] *Юрьев С. А.* Несколько мыслей о сценическом искусстве. С. 19.

[2] См.: *Бурдин Ф. А.* Краткая азбука драматического искусства. С. 17—19.

[3] См.: *Юрьев С. А.* Несколько мыслей о сценическом искусстве. С. 71.

[4] См.: Дело о распределении занятий по наукам и искусствам в СПб. Театральном училище, представляющее свод программ преподавания (РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 3930).

[5] Инструкция Императорским С.-Петербургскому и Московскому театральным училищам. СПб.: Типография Императорских СПб. театров, 1890. С. 29.

ровского[1], констатировавшего «отсутствие определенного метода»[2] в преподавании актерского искусства.

Однако можно отметить, что многое из предложенного на протяжении 1860—1880-х годов было применено уже в программе 1890 года. Обучались на курсах три года, программа строилась на разработке дикции и декламации, «практических упражнениях на сцене», «приемах гримировки и костюмировки», «развитии наблюдательности», «усовершенствовании всех внешних приемов» и «пробных спектаклях»[3]. Изучались также церковная история, история драматической литературы и театра, всеобщая и русская литература, бытовая история, рисование, грим, пластика, мимика, французский язык, пение и фехтование.

Очевидно, что основные положения программы Воронова, отложенной на два десятилетия, не только использовались педагогами 1890-х годов, но также были развиты другими практиками и теоретиками театра. О. Н. Купцова называет брошюру Бурдина, «Проект...» Воронова и «Записку о театральных школах» Островского «основой для театральной педагогики рубежа XIX — начала XX веков, и прежде всего для создателей будущего Художественного театра»[4]. Развитие театрального образования напрямую связано и со становлением режиссерской профессии. И в том и в другом случае сценическими деятелями четко осознавалась необходимость в разработке основополагающих идей о специфике театра, в радикальном изменении всей театральной системы, во главе которой должен был стоять режиссер. «Проект...» Воронова стал одним из первых шагов на этом пути.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

РГИА — Российский государственный исторический архив.

ЛИТЕРАТУРА

1. *А. Шн. [Шнеер А. Я.].* Воронов // Театральная энциклопедия: В 5 т. / Глав. ред. С. С. Мокульский. М.: Советская энциклопедия, 1961. Стб. 1024.
2. Библиотека Дирекции императорских театров. Живописные издания / Сост. реж. Воронов. СПб.: Типография Ф. Стелловского, 1861. 33 с.
3. *Борисоглебский М.* Материалы по истории русского балета: В 2 т. Л.: Ленингр. гос. хореогр. училище, 1938. Т. 1. 380 с.
4. *Бурдин Ф. А.* Краткая азбука драматического искусства. Практические советы молодым людям, посвящающим себя сценической деятельности. М.: Издание Театральной библиотеки Разсохина, 1886. 35 с.

[1] См.: *Озаровский Ю. Э.* Наше драматическое образование. С. 143—166.

[2] Там же. С. 95.

[3] Там же. С. 143—144.

[4] *Купцова О.* Разум, чувство и рефлексы (Дидро, Островский и другие). С. 227.

5. *Воронов Е. И.* Как надо учиться драматическому искусству. СПб.: Типография И. И. Шмидта, 1883. 40 с.
6. *Воронов Е. И.* Проект драматического класса при С.-Петербургском театральном училище. СПб.: Типография М. О. Эттингера, 1868. 45 с.
7. *Дмитриев Ю. А.* К истории русской режиссуры 1880—1890-х годов // Театр и драматургия. Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Л.: ЛГИТМиК, 1967. С. 237—252.
8. Инструкция Императорским С.-Петербургскому и Московскому театральным училищам. СПб.: Типография Императорских СПб. театров, 1890. 31 с.
9. *Куликов Н. И.* Петербургское театральное училище в воспоминаниях Николая Ивановича Куликова // Русская старина. 1886. Т. 52. Дек. С. 621—636.
10. *Купцова О.* Разум, чувство и рефлексы (Дидро, Островский и другие) // Новое литературное обозрение. 2015. № 6. С. 211—230.
11. *Н. С.* Современное положение нашего драматического искусства // Сын Отечества. 1868. 28 нояб. С. 3—4.
12. *Н. С.* Современное положение нашего драматического искусства (Окончание) // Сын Отечества. 1868. 30 нояб. С. 3—4.
13. *Озаровский Ю. Э.* Наше драматическое образование. СПб.: Типография СПб. тов. печ. и изд. дела «Труд», 1900. 184 с.
14. *Островский А. Н.* Записка о театральных школах // Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. М.: Искусство, 1978. Т. 10. С. 144—156.
15. *Островский А. Н.* Дополнение к «Записке о театральных школах» // Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. М.: Искусство, 1978. Т. 10. С. 156—160.
16. Петербургская хроника // Голос. 1868. 4 окт. С. 2.
17. *Шах-Азизова Т. К.* Введение // История русского драматического театра: В 7 т. М.: Искусство, 1980. Т. 5. С. 5—39.
18. *Юрьев С. А.* Несколько мыслей о сценическом искусстве. М.: Издание редакции журнала «Русская мысль», 1888. 92 с.

Аннотация

В статье анализируется «Проект драматического класса при С.-Петербургском театральном училище», составленный режиссером Е. И. Вороновым в 1868 году и предполагавший новую на тот момент методику преподавания актерского искусства. Предлагаемая Вороновым система обучения сопоставляется с другими идеями о реформе театрального образования второй половины XIX века и реальным положением дел в системе подготовки актеров императорской сцены того времени.

Summary

This article analyses ‘the Drama Class Project at the St Petersburg Theatre School’ compiled by the director Evgeniy Voronov in 1868 which proposed a new method for the teaching of theatrical performance. The training system proposed by Voronov is considered alongside other thoughts about the reform of drama education during the second half of the 19th century, and the contemporaneous state of affairs surrounding the training of actors for the Imperial stage.

✓ *Ключевые слова:* театральное образование, театральное училище, актерское искусство, история театральной терминологии, интонация, сценическая речь, Е. И. Воронов.

✓ *Key words:* drama education, theatre school, performance art, history of theatre terminology, intonation, stage speech, Evgeniy Voronov.

УДК
792

Первые переводы пьес Фридриха Шиллера на русский язык

КАРТАШОВА ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА
Аспирант, Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург)

KARTASHOVA DARYA A.
Postgraduate Student, Russian State Institute of Performing Arts (Saint Petersburg)

E-mail: darya_Kartashova@mail.ru

Первые переводы сочинений Фридриха Шиллера появляются в России на рубеже XVIII—XIX веков и вскоре захватывают, очаровывают умы всех просвещенных людей того времени. Отрывки из его теоретических сочинений, монологи из пьес, стихи, подражания, посвящения Шиллеру публикуются во многих петербургских и московских журналах. Отдельными изданиями выходят переводы пьес. На протяжении всего XIX века на русский язык Шиллера переводят более ста авторов[1].

В России интерес к Шиллеру возникает почти одновременно с интересом к нему в Германии, на родине поэта; и во Франции, где первыми заговорили о нем Жермена де Сталь, писательница, теоретик литературы и публицист, и Бенджамин Констан, писатель, публицист и политический деятель. Де Сталь пишет теоретическое сочинение «О Германии»[2] (1810—1813), в котором знакомит французов с немецкой культурой и дает характеристику наиболее крупных немецких философов. В книге также дается обзор немецкой литературы начиная от Средних веков и заканчивая рубежом XVIII—XIX веков (в том числе мадам де Сталь пишет о Гёте и Шиллере, с которыми она была лично знакома). Этот труд, можно сказать, стал отправной точкой в процессе зарождения романтизма во Франции. В то же время о романтиз-

[1] См., например: *Бахтин Н. Н.* Библиографический очерк русской литературы о Шиллере в IV т. // Собрание сочинений Ф. Шиллера в переводе русских писателей: В 4 т. / Под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1902. Т 4. С. 535—542; *Гербель Н. В.* Список русских переводов сочинений Шиллера // Полное собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей: В 2 т. / Под ред. Н. В. Гербеля. СПб., 1875. Т. 1. С. 617—670; *Смолян А. О.* Первые переводы и постановки Шиллера в России // Фридрих Шиллер. Статьи и материалы / Под ред. Р. М. Самарина. М.: Наука, 1966. С. 13—41.

[2] *Staël-Holstein G. de.* Œuvres de madam la baronne de Staël-Holstein: En 3 t. Paris: Lefevre, 1838. T. 3. 755 p.

ме как таковом на примере творчества де Сталь говорить еще рано. «Своими характеристиками И. Гёте, Ф. Шиллера и некоторых других немецких писателей Сталь расширила горизонты литературного видения... Именно через эти характеристики проник во французскую литературу *дух романтизма* (курсив мой. — *Д. К.*)»[1].

Бенджамин Констан, в свою очередь, одним из первых активно переводит Шиллера на французский язык. Он взялся перевести для парижской сцены трилогию о Валленштейне (1799) — монументальную драматическую поэму Шиллера. Констан соединяет все три пьесы в одну, читает друзьям и коллегам один за другим новые варианты. Однако трагедию не принимают для постановок на сцене. В 1809 году Констан издает окончательный вариант своей переделки шиллеровской трилогии, а также теоретическую статью под названием «О тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера „Валленштейн“ и немецком театре»[2], где размышляет о принципиальных различиях немецкой и французской театральной традиции.

В России складывается очень схожая с Францией ситуация — неким посредником между немецкой и русской литературой становится Н. М. Карамзин. Он, как и мадам де Сталь, едет в Европу (1789—1790), также знакомится в Кёнигсберге с Кантом, знакомится и с произведениями Шиллера. Он смотрит в Берлине спектакль «Дон Карлос», о котором оставляет восторженный отзыв: «Сия трагедия есть одна из лучших немецких драматических пьес и вообще прекрасна. Автор пишет в Шекспировом духе»[3]. Читает во Франкфурте-на-Майне трагедию «Заговор Фиеско в Генуе»: «Публичная библиотека в трех шагах от трактира. Вчера я брал из нее „Фиеско“, Шиллерову трагедию, и читал ее с великим удовольствием от первой страницы до последней. Едва ли не всего более тронул меня монолог Фиеска, когда он, уединясь в тихий час утра, размышляет, лучше ли ему остаться простым гражданином и за услуги, оказанные им отечеству, не требовать никакой награды, кроме любви своих сограждан, или воспользоваться обстоятельствами и присвоить себе верховную власть в республике. Я готов был упасть перед ним на колени и воскликнуть: „Избери первое!“ Какая сила в чувствах! Какая живопись в языке!»[4]

После знакомства с Германией Карамзин едет во Францию, в Париж, где в то время происходят революционные события, и там продолжает читать

[1] *Аникст А.* О жизни и творчестве Жермены де Сталь // *Сталь Ж. де.* О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М.: Искусство, 1989. С. 29.

[2] *Констан Б.* О тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре // Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство, 1982. С. 260.

[3] *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника // Карамзин Н. М. Сочинения: В 2 т. Л.: Художественная литература, 1984. Т. 1. С. 103—104.

[4] Там же. С. 150.

Шиллера: «...любезный Париж! ...Сколько приятных вечеров провел я в твоей сен-жерменской отели, читая привлекательные мечты иноземца и соученика твоего Шиллера...»[1] По завершении путешествия Карамзин, как и мадам де Сталь, оформляет свои впечатления в «Письмах русского путешественника»[2].

Карамзин был прекрасно знаком с работами мадам де Сталь. Именно он первым переводит ее произведения на русский язык. Будучи редактором «Вестника Европы», оповещает читателей о новых вышедших работах мадам де Сталь. Да и сама де Сталь приезжала в Россию в 1812 году и читала главы из своей книги «О Германии», которую ей не удалось издать во Франции[3]. Уже в 1814 году отрывки из этого труда публикует все тот же «Вестник Европы», а на протяжении последующих двух лет в журнале появляются переводы некоторых фрагментов.

Именно Карамзин, как во Франции Констан, одним из первых переводит и публикует произведения Шиллера. В поэзии самого Карамзина в этот период прослеживается влияние немецкого поэта, многие темы вдохновлены его творчеством, многие с ним перекликаются[4].

На одной волне с Карамзиным в это время оказывается и другой не менее известный поэт, плененный «привлекательными мечтами» Шиллера, — В. А. Жуковский. Во многом благодаря переводам Жуковского в начале XIX века вокруг имени Шиллера сформировался некий романтический ореол (позже В. Г. Белинский напишет о том, что через Шиллера «Жуковский ввел в русскую поэзию *романтизм*»[5]). «Еще в детстве мы, через Жуковского, приучаемся понимать и любить Шиллера, как бы своего национального поэта, говорящего нам русскими звуками, русскою речью...»[6] — писал Белинский; он одним из первых назвал Шиллера романтиком и одним из первых в русской критике стал изучать его творчество.

Белинский неоднократно приравнивает немецкого поэта к Байрону, ставит в один ряд с Шекспиром. И не случайно: не стоит забывать, что Шиллер в своем творчестве прошел период «Бури и натиска» (Sturm und Drang) — этап развития немецкой литературы, возникший в споре с классицизмом и ставший предвестием романтизма (семидесятые — восьмидесятые годы

---

[1] *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. С. 424.

[2] Там же. С. 55—504.

[3] Подробнее о роли мадам де Сталь в русской литературе начала XIX века см.: *Заборов П. Р.* Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX века // Ранние романтические веяния: Сборник статей / Отв. ред. М. П. Алексеев. Л.: Наука, 1972. С. 168—203.

[4] Подробнее о сложном взаимодействии произведений Карамзина с работами Шиллера см.: *Данилевский Р. Ю.* Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния. С. 3—95.

[5] *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1981. Т. 6. С. 113.

[6] Там же. С. 182.

XVIII века). Для творчества штюрмеров (так называли последователей этого направления, *нем.* Stürmer — «бунтарь, буян») характерен отказ от рационального начала в пользу чувства и крайняя эмоциональность (именно эти штюрмерские черты в первую очередь отмечает в творчестве Шиллера Белинский). В центре штюрмерского мира — герой-бунтарь, его протест выражается эмоционально, в страстных монологах, и этот порыв в значительной степени определяет поступки героя. В драматургии штюрмеры, в противовес классицистам, избирают прозаическую форму. А также во многом следуют за Шекспиром. Вдохновленный английским драматургом молодой И. Гёте в статье «Ко дню Шекспира» (1771) формулирует главные принципы нового нарождающегося направления: «Не колеблясь ни минуты, я отрекся от театра, подчиненного правилам. Единство места казалось мне устрашающим, как подземелье, единство действия и времени — тяжкими цепями, сковывающими воображение. <... > И когда я увидел, сколько несправедливостей мне причинили создатели этих правил... мое сердце раскололось бы надвое, если бы я не объявил им войны и не стал бы ежедневно разрушать их козни»[1]. Эта работа впоследствии вошла в сборник статей, выпущенный И. Г. Гердером и Гёте «О немецком характере и искусстве» (1773) и ставший затем манифестом «Бури и натиска».

Вслед за Белинским о Шиллере писали и Н. Г. Чернышевский («Благодаря переводам Жуковского он стал наш поэт»; «Произведения Шиллера были переводимы у нас — и этого довольно, чтобы мы считали Шиллера своим поэтом, участником в умственном развитии нашем»[2]); и А. И. Герцен («Ты — по превосходству поэт юношества»[3], — писал он о Шиллере как о непременном спутнике каждого нового поколения).

В середине XIX века (1857—1867) издатель Н. В. Гербель публикует «Полное собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей», где, кроме поэзии и драматургии Шиллера, впервые печатает его теоретические работы, переведенные специально для этого издания, — увлечение поэзией Шиллера сменяется пристальным вниманием к его эстетическим взглядам.

Рецензию на это издание пишет Н. Г. Чернышевский: «Гербель обнаружил при составлении своего сборника много трудолюбия; отыскивая повсюду переводы пьес Шиллера, он пересмотрел почти все наши журналы, альманахи и собрания стихотворений с 1800 года»[4]; «Мы желаем, чтобы из-

[1] *Гёте И. В.* Ко дню Шекспира // Гёте И. В. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Художественная литература, 1980. Т. 10: Об искусстве и литературе. С. 262.

[2] *Чернышевский Н. Г.* Библиография <Из № 1 «Современника»> // Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. М.: Гослитиздат, 1950. Т. 5: Статьи 1858—1859 годов. С. 505.

[3] *Герцен А. И.* Записки одного молодого человека // Герцен А. И. Собрание сочинений: В 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 1. С. 257—317.

[4] *Чернышевский Н. Г.* Библиография <Из № 1 «Современника»>. С. 505.

дание г. Гербеля имело успех в публике. Шиллер много принес и может принести еще гораздо больше пользы нашему эстетическому [и нравственному] развитию»[1]. В начале XX века, оценивая работу Гербеля, новый издатель собрания сочинений Шиллера С. А. Венгеров писал: «Н. В. Гербелю принадлежит честь широкого распространения Шиллера в русской читающей публике. Отчасти благодаря ему, Шиллер стал одним из самых любимых, если даже не самым любимым, из великих писателей Запада»[2].

В начале XX века в журнале «Театр и искусство» вышла необычная статья, посвященная Шиллеру, — «Заметки» (автор неизвестен). Осмысливая истоки и пути формирования русской интеллигенции, автор пишет: «подобно тому как Шиллер избороздил... всемирную историю, разыскивая общие идеалы для своей Германии — побывав в Генуе, чтобы найти... Фиеско... заглянул в Испанию, чтобы найти Позу и дона Карлоса, во Францию, чтобы увековечить образ народной освободительницы, и даже в Россию, привлекавшую его фигурой Лжедмитрия, — так и русская интеллигенция в долгие дни и ночи своих скитаний переносилась в мечтах своих вместе с Шиллером из одного герцогства в другое, из одной эпохи в другую, от одной волшебной сказки — к ей подобной... шиллеровщина, — заключает он, — болезнь русского духа»[3]. «Она [душа] постоянно ищет „властителя дум“ и, найдя его, отдается без оглядки»[4]. Таким «властителем дум» стал для русского XIX века Шиллер.

На рубеже XVIII—XIX веков в России особое внимание в литературе и театре уделялось ранним произведениям Шиллера, необыкновенный язык которых, беспокойный, экстатический, был нов, увлекал и захватывал.

В 1793 году Шиллера впервые печатают на русском языке — изданы «Разбойники»[5] в переводе Н. Н. Сандунова. Постепенно выходят переводы и других штюрмерских пьес Шиллера: «Заговор Фиеско в Генуе» (пер. с нем. Н. Гнедича, 1803); «Коварство и любовь» (пер. с нем. С. И. Смирнова, 1806). В первое десятилетие нового века в центре внимания находится «молодой» Шиллер.

Впервые пьеса «Разбойники» была переведена на русский язык в конце XVIII века Н. Н. Сандуновым, драматургом, профессором Московского университета. «Разбойников» в этом переводе играют всю первую половину XIX века (до запрета в 1848 году[6]): сначала на сцене Московского уни-

[1] *Чернышевский Н. Г.* Библиография <Из № 1 «Современника»>. С. 507.

[2] *С. В. [С. А. Венгеров].* От редакции // Собрание сочинений Ф. Шиллера в переводе русских писателей: В 4 т. / Под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1901. Т. 1. С. 1.

[3] Заметки // Театр и искусство. 1909. № 44. С. 765—766.

[4] Там же.

[5] *Шиллер Ф.* Разбойники. Трагедия / Пер. с нем. Н. Сандунова. М.: Типография И. Зеленникова, 1793. 223 с.

[6] См.: *Альтшуллер А., Цинкович В.* Шиллер в России. Материалы к сценической истории // Театр. 1955. № 5. Май. С. 143—145.

верситетского Благородного пансиона, затем и в профессиональном театре. В Благородном пансионе Сандунов преподавал русское законоведение для старших классов, а также руководил драматической труппой (вероятно, для театра при пансионе Сандунов и переводил пьесу). В дневниках студента С. П. Жихарева встречаются упоминания об этой постановке, в которой он, скорее всего, играл роль Франца Моора, «которого отхлестал к полному неудовольствию переводчика»[1].

Работу, которую проделал Сандунов, нельзя назвать полноценным переводом, это скорее переделка. Однако в литературоведении есть ряд разночтений по поводу того, что именно переводил Сандунов — первый вариант «Разбойников» (1781) или сценическую редакцию, сделанную Шиллером в том же году для театра по просьбе барона Дальберга. Как указывает В. А. Ушаков, писатель, автор критических статей: «Представленная на здешней сцене трагедия „Разбойники“ переведена не с подлинника Шиллерова, а с сокращенной пьесы, играемой на всех театрах Германии»[2].

Перевод Сандунова подробно разбирает Ю. М. Лотман в статье «Новые материалы о начальном периоде знакомства с Шиллером в русской литературе»[3] и отмечает ключевые ее моменты. В первую очередь пишет о том, что Сандунов переводит пьесу «не с издания 1781 г., а с переделки 1782 г., осуществленной по требованию барона Дальберга для мангеймского театра»[4]. Конечно, Лотман оговаривает здесь, что сокращения по цензурным соображениям не столь важны, поскольку в России и Германии они не совсем совпадали. Однако важно вот что: Сандунов, зная оба варианта пьесы, возвращает (пусть и с изменениями) сцены из первого и меняет концовку во втором, «показав тем самым и знакомство с первой редакцией, и сознательное отношение к выбору переводимого материала»[5]. Сандунов кардинально изменил конец пьесы — раскаявшегося Карла убивает Швейцер, в то время как у Шиллера Карл уходит, чтобы сдаться в руки правосудия. «Подобный конец решительно переосмыслял пьесу. Если добровольная сдача означала в какой-то степени осуждение самой идеи бунта... то концовка этого типа говорила лишь о трагедии недостигнутого идеала, но напрямую мысль о борьбе тени не бросала»[6]. Здесь

[1] *Жихарев С. П.* Записки современника: В 2 т. Т. 1. Дневник студента. Дневник чиновника. Л.: Academia, 1934. С. 39. Заметка датирована 2 января 1805 года.

[2] *В. У. [Василий Ушаков].* Театры и публичные увеселения // Московский телеграф. 1829. № 2. Янв. 276.

[3] *Лотман Ю. М.* Новые материалы о начальном периоде знакомства с Шиллером в русской литературе // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (Новая серия). Тарту: Tartu Ulikooli Kirjastus, 2001. С. 9—51. URL: http://www.ruthenia.ru/document/476565.html (дата обращения: 10.01.2019).

[4] Там же.

[5] Там же.

[6] Там же.

Лотман отмечает, пожалуй, самое главное в восприятии шиллеровского материала в России: «первый русский перевод „Разбойников“... положил начало тому *демократическому истолкованию* Шиллера, которому в русской литературе принадлежало будущее (курсив мой. — *Д. К.*)»[1].

В противовес мнению Лотмана есть утверждение Р. Ю. Данилевского, который, ссылаясь на немецкие источники, пишет о том, что «перевод Сандунова не был, однако, ни воспроизведением первого варианта трагедии Шиллера 1781—1782 годов, ни повторением значительно измененной редакции, приготовленной автором для театральной премьеры в Мангейме... Переводчик пользовался в основном, если не исключительно, переработкой „Разбойников“, сделанной берлинским драматургом К. М. Плюмике в конце 1782 года»[2]. У этого драматурга, как предполагает Данилевский, была одна цель — театральный успех, а потому он «основательно переделал трагедию Шиллера...»[3]

Анализируя характер изменений, которые вносит в пьесу Шиллера Плюмике, Данилевский замечает, что Лотман «предпринятые Плюмике переделки предписывает русскому переводчику»[4]. А значит, «демократическое истолкование Шиллера», как пишет Лотман, идет на самом деле из самой Германии, от Плюмике, вольно обращавшегося с шиллеровским текстом, но не от Сандунова, который в таком случае выступает только как переводчик. Однако, как указывает Данилевский, «русские современники приняли переделку Плюмике за подлинного Шиллера»[5].

Читая вариант Плюмике в переводе Сандунова, можно сделать некоторые важные выводы относительно сценичности такого варианта пьесы. Здесь значительно сокращены монологи главных героев, вплоть до того что от трехстраничных размышлений Карла Моора остается лишь реплика в четыре строчки. Сцены намеренно сжаты — действие развивается еще стремительнее, чем в оригинале, этот ритм захватывает читателя и зрителя. Изменения коснулись и композиционной последовательности актов: там, где у Шиллера сцены в замке Мооров чередуются со сценами в трактире и в лесу (где в центре Карл Моор и разбойники), Плюмике объединяет сцены с одним и тем же местом действия, ставя их подряд. Такое стремление к единству места, безусловно, создавало более удобные условия для постановки. Однако у Шиллера на стыках этих быстро сменяющих друг друга сцен всегда «взрыв»,

[1] *Лотман Ю. М.* Новые материалы о начальном периоде знакомства с Шиллером в русской литературе.

[2] *Данилевский Р. Ю.* Шиллер и становление русского романтизма. С. 38.

[3] Там же. С. 39.

[4] Там же. С. 41.

[5] Там же.

перемена, она не исчезает и не блекнет даже тогда, когда Плюмике в своей переделке объединяет сцены для удобства.

В оригинале у Шиллера все работает на создание эффекта (который впоследствии театр романтизма возьмет на вооружение, преобразовав в эффект сценический): композиционная логика такова, что сцены соединяются по принципу контраста, который затем станет отличительной чертой романтизма (от холодных слов Франца к пламенным монологам Карла; от лирических песен Амалии, Карла, баллад разбойников — снова к далекому от поэзии Францу); все перемены основаны на переходах в пространстве (замок Мооров — трактир — замок Мооров — лес и т. д.). Действие пьесы Шиллера, развивающееся стихийно, противоречиво, соединенное с бесконечными театральными эффектами, буквально «сбивало с ног» зрителя. С. Т. Аксаков, посмотрев «Разбойников» в 1829 году в Москве, отмечает: «входы и выходы без всякого отчета, беспрестанные, частые перемены, испорченные характеры, для не знающих пьесы темные места, действия лиц без причин, трагедия без связи»[1].

Как отмечает Данилевский: «Наиболее существенное отличие переделки Плюмике от мангеймского варианта „Разбойников“ состояло в том, что характеры главных антагонистов — братьев Мооров хотя и в упрощенном виде, но сохраняли свою цельность, однозначность, свойственную им в ранней шиллеровской редакции»[2]. Действительно, в переделке производится попытка сделать характеры более однозначными, сгладить острые противоречивые моменты. Для этого Плюмике насыщает свою переделку конкретными ремарками, указывающими на то, что́ должен сыграть актер. Так, речь Франца Моора очень часто сопровождается ремаркой «стуча в пол ногою» — жест крайней раздраженности, злобы и нетерпения. Франц — лицемер, и лицемерие это у Плюмике усиливается тем, что на самом деле он не любит Амалию, лишь только говорит, что любит, в отличие от шиллеровского оригинала, где Франц сохраняет это чувство искренним. Плюмике, как уже отмечалось, рассчитывал на театральный успех, а потому перерабатывал пьесу в первую очередь для постановки в театре. В связи с этим образ Франца построен с опорой на амплуа сценического «злодея».

В оригинале Франц не просто злодей, но злодей в духе штюрмерства: он не раскаивается, не просит прощения у Карла. Есть некий мистицизм в трактовке этого образа, увеличен масштаб конфликта — Франц в конфликте не только с людьми, но и с Богом, он не может молиться: «Ich kann nicht beten — hier, hier! *(Auf Brust und Stirn schlagend)* Alles so öd — so verdorret» — «Не могу молиться!.. Здесь, здесь *(бьет, себя в грудь и в лоб)* все пусто... Все выжжено!»

[1] *Аксаков С. Т.* Разбойники // Аксаков С. Т. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 3. С. 346.

[2] *Данилевский Р. Ю.* Шиллер и становление русского романтизма. С. 39.

(сц. 1, д. V)[1] (здесь можно сделать предположение о зарождении внутреннего конфликта героя). Он обладает способностью любить — чувством, которое Белинский называет одним из «существенных проявлений романтизма»[2]. Его любовь к Амалии сильна настолько, насколько может быть сильна любовь злодея: «Я люблю тебя, как самого себя!» (Ich liebe dich wie mich selbst, Amalia)[3] (сц. 3, д. I) — восклицает он. Эти черты, развитые и доведенные до предела, станут затем чертами образа романтического злодея (таким и станет впоследствии образ Франца, воплощенный на сцене). То, что было мистицизмом у штюрмеров, у романтиков преобразуется в некую тайну, ошибку героя в прошлом, которая определит все его поступки в настоящем. Однако штюрмерский злодей пока не сознает своей вины, не раскаивается (как в случае с Францем), хотя уже у Шиллера есть предпосылки к осознанию и открытию внутреннего конфликта в отрицательном герое. Романтический злодей, напротив, не только понимает масштаб своих злодеяний, но и страдает, нередко борется с собой. Антигерой у романтиков, как и у штюрмеров, одинок, находится в разладе с обществом; конфликт с Богом усиливается; появляется понятие «рока». Однако если мотивы Франца как штюрмерского злодея ясны (свою позицию он формулирует вначале, это элемент еще просветительской традиции), то мотивы действий романтического злодея будут неизвестны до конца, возможно, даже так и не будут раскрыты.

Образ Карла Моора остался неизменным, разве что он отчасти лишился некоего лирического начала, впрочем, как и Амалия, — в последующих переводах герои поют. По поводу измененного Плюмике финала Данилевский пишет: «Сандунов перевел эту сцену и заключительные слова Швейцера, объясняющие его порыв: „Моор свободен жил — свободен должен и умереть!“ Такая концовка не противоречила тому образу Карла Моора, который создавался в результате переделок Плюмике. Нравственная основа действий главного героя трагедии была у Плюмике и Сандунова значительно упрощена. Однако Моор оставался прежним отрицателем современного общества, и, если его разбойники пошли, согласно Плюмике, на примирение с этим обществом, атаман не мог признать за обществом права судить его. В конце концов он, умирая, одобряет поступок Швейцера»[4].

У Шиллера же Карл уходит, чтобы сдаться в руки правосудия. Его уход Карла и финальные слова («...Ich erinnere mich einen armen Schelm gesprochen zu haben als ich herüberkam, der im Taglohn arbeitet und elf lebendige Kinder hat — Man hat tausend Louisdore geboten, wer den grossen Räuber le-

[1] *[Schiller F. J.* Die Räuber. Frankfurt und Leipzig, 1781. S. 201. Здесь и далее перевод Натальи Ман.

[2] *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая. С. 115.

[3] *[Schiller F. J.* Die Räuber. S. 44.

[4] *Данилевский Р. Ю.* Шиллер и становление русского романтизма. С. 40.

bendig liefert — dem Mann kann geholfen werden. *Er geht ab*». — «...По дороге сюда я, помнится, разговорился с бедняком. Он работает поденщиком и кормит одиннадцать ртов... Тысяча луидоров обещана тому, кто живым доставит знаменитого разбойника. Что ж, бедному человеку они пригодятся! *(Уходит.)*»[1]) — романтический жест любви к человеку, сочувствия ему. Этот жест по-шиллеровски патетичен, но в то же время очень прост и понятен. Белинский называет Шиллера романтиком «в смысле Средних веков», то есть тем, который в первую очередь «принадлежит человечеству»[2]. Жест Карла поистине красив именно тем, что идет от сердца, к тому же для романтизма «Средних веков», с точки зрения Белинского, ценно именно это «душевное выражение»[3] в красоте.

По мнению Аксакова, не вполне удалось в переделке сгладить характер Карла. Критик отмечает противоречивость этого образа: «Сам Карл Моор, пощаженный более других, в теперешнем виде не может быть сыгран отлично, в отношении к целости его характера: везде скачки, нет постепенного и всегда неизменного хода страстей»[4]. «Постепенного хода страстей» здесь уже не может быть, Карл Моор создан на стыке просветительской и штюрмерской мысли. А значит, в нем два способа жить и мыслить существуют на сопротивлении, даже на преодолении друг друга. Герой, поступки которого определяются поначалу только движением чувств, протест выражается в эмоциональном порыве, в пламенном монологе, в финале подчиняется разуму, обнаруживает заложенные изначально просветительские черты. На стыке двух идеологий рождается новый, противоречивый герой. Романтический. На сцене те скачки, что отмечает Аксаков, становятся не иначе как характерным для романтизма разносторонним изображением героя, основанном на принципе контраста; в отличие от традиций классицизма, где в характере героя была одна доминирующая черта, цельность образа была одним из канонов.

Как указывает Данилевский: «Вариант „Разбойников“, переведенный Сандуновым, нельзя считать, конечно, в полной мере произведением Шиллера...» Но в переделанном виде в пьесе «осталась трагедия благородного, одинокого борца за справедливость, — *романтическая* (курсив автора. — *Д. К.*) история Карла Моора, дававшая еще один повод воспринимать Шиллера как драматурга, весьма близкого к романтизму»[5].

Сандунов был первым, открывшим имя Шиллера для русской сценической литературы. Этот перевод, ставший каноническим, еще очень долго использовался для театральных постановок, несмотря на то что появлялись

[1] *[Schiller F.]*. Die Räuber. S. 221—222.

[2] *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая. С. 133.

[3] Там же. С. 130.

[4] *Аксаков С. Т.* Разбойники. С. 346.

[5] *Данилевский Р. Ю.* Шиллер и становление русского романтизма. С. 41.

новые, более современные. Но последующие переводы были ориентированы больше на чтение, нежели на сценическое их воплощение. Поэтому перевод Сандунова переделки Плюмике, созданной для сценического воплощения, оставался самым удобным для постановок на протяжении всей первой половины XIX века.

Вслед за «Разбойниками» на русский язык была переведена пьеса «Коварство и любовь» — в 1806 году перевод выполняет С. А. Смирнов, профессор Московского университета. Предположительно он, как и Сандунов, переводил для театра при Благородном пансионе. В дневниках Жихарева еще в 1805 году встречаются упоминания об этом переводе: «Сказывали, что С. Смирнов переводит „Kabale und Liebe“, которую разыгрывать будут на пансионском театре. Хотят мне назначить роль Вурма, потому что я смугл и тощ, а главное потому, что ее никто не берет»[1].

На сцене императорских театров пьеса появилась лишь два десятилетия спустя — в 1827 году и заняла прочное место в репертуаре первой половины XIX века. В отличие от Сандунова, переводчик пьесы «Коварство и любовь» бережнее отнесся к авторскому тексту, позволив себе лишь «некоторые сокращения», считая, что «многие выражения... были бы не свойственны нашему театру»[2]. Позднее переводчики более смело поступали с текстом, меняя, например, ремарки, понемногу «вымывая» из них лирическое начало, свойственное драме Шиллера. Перевод Смирнова, очевидно, оказался ближе к оригиналу, чем сделанные позднее.

Рассмотрим, например, сцену встречи Луизы и Фердинанда (явл. 4, д. I). Ремарка, сопровождающая приход Фердинанда к Луизе, в переводе Смирнова выглядит так: «Фердинанд *летит* к Луизе[3] (*быстро подходит* — пер. М. Л. Михайлова[4], 1857; *подбегает* — пер. Н. М. Любимова[5], вторая пол. XX в.), которая, будучи встревожена, *падает* на стул (в изнеможении *опускается* — пер. Михайлова; пер. Любимова). Они смотрят друг на друга с выразительным молчанием» (д. 1. сц. 4)[6]. К своей Луизе шиллеровский Ферди-

[1] *Жихарев С. П.* Записки современника. Т. 1. С. 39. Заметка датирована 2 января 1805 года.

[2] Цит. по: *Шиллер Ф.* Коварство и любовь. Трагедия / Пер. с нем. С. А. Смирнова. М.: Университетская типография, 1824. С. 7.

[3] *Шиллер Ф.* Коварство и любовь. Пер. с нем. С. А. Смирнова. С. 17.

[4] *Шиллер Ф.* Коварство и любовь / Пер. с нем. [М. Л. Михайлов] // Полное собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей: В 2 т. / Под ред. Н. В. Гербеля. СПб., 1875. Т. 2. С. 127.

[5] *Шиллер Ф.* Коварство и любовь. Трагедия / Пер. с нем. Н. М. Любимова // Шиллер Ф. Избранные произведения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1959. Т. 1. С. 272.

[6] В оригинале: «Er fliegt auf sie zu — sie sinkt entfärbt und matt auf einen Sessel — er bleibt vor ihr stehn — sie sehen sich eine Zeit lang stillschweigend an». — «Он летит к ней — она, бледнея, опускается на стул — он останавливается перед ней — они молча смотрят друг на друга» (подстрочный перевод с нем. мой. — *Д. К.*).

нанд *летит,* не иначе, — вот она поэзия, вот он поэтический жест Шиллера, — а встревоженная Луиза *падает* на стул, сраженная внезапным появлением возлюбленного. Ремарки «быстро подходит», «подбегает» уже лишены поэзии и той особой динамики, свойственной жестам шиллеровских героев; ремарка «в изнеможении опускается на стул» и вовсе делает из возвышенной Луизы изнеженную, впечатлительную барышню, отнюдь не шиллеровскую героиню. В переводе Смирнова каждый жест Луизы дышит благородством: Фердинанда, по-юношески вдохновенно увлекающего ее в мир своих мечтаний, она «тихо отталкивает» и продолжает речь «в великом движении»[1], — что это, если не подлинная высота духа истинно шиллеровского героя? В более поздних переводах пафос жеста Луизы снижается, она «в сильной тревоге освобождается из его объятий»[2] (пер. Михайлова), а затем и вовсе «в сильном волнении вырывается...»[3] (пер. Любимова). «Ты неспокойна»[4], — говорит Фердинанд Луизе (пер. Смирнова), «ты не весела!»[5] — воскликнет Фердинанд полвека спустя (пер. Михайлова), «ты грустишь»[6], — повторит он спустя сто лет (пер. Любимова). И хотя в оригинале Фердинанд упрекает возлюбленную все же в невеселости («Ich fliege nur her, will sehen, ob du heiter bist, und gehn und es auch sein — Du bist's nicht» — «я прилетел сюда, чтобы взглянуть, весела ли ты, чтобы уйти и быть веселым, — но это не ты»[7]), подчиняясь шиллеровским «волнам лиризма», Смирнов предписывает Луизе именно беспокойство, и не иначе как «волнами поэтического беспокойства» пьеса будет держать внимание зрителей на протяжении первой половины XIX века.

И если в начале XIX века переведены только ранние пьесы Шиллера, то к 1820-м годам становится интересна и более поздняя драматургия, в этот же период переиздаются и уже известные на тот момент русскому читателю пьесы. Издана «Семела» (пер. с нем. А. А. Жандар, 1820); «Орлеанская дева» (пер. с нем. В. А. Жуковского, 1822); переиздаются «Коварство и любовь» (пер. с нем. С. Смирнова, 1824) и «Разбойники» (пер. с нем. Н. Х. Кетчера, 1828); «Мессинская невеста» (пер. с нем. А. Г. Ротчева, 1829); «Вильгельм Телль» (пер. с нем. А. Г. Ротчева, 1829); «Заговор Фиеско в Генуе» (пер. с нем. Н. Х. Кетчера, 1830); «Мария Стюарт», «Пикколомини», «Смерть Валленштейна» (пер. с нем. А. Шишкова, 1831); «Дон Карлос» (пер. с нем. М. Лихонина, 1833).

---

[1] *Шиллер Ф.* Коварство и любовь. Пер. с нем. С. А. Смирнова. 1824. С. 21.

[2] *Шиллер Ф.* Коварство и любовь. Пер. с нем. [М. Л. Михайлов]. 1875. С. 128.

[3] *Шиллер Ф.* Коварство и любовь. Пер. с нем. Н. М. Любимова. 1959. С. 273.

[4] *Шиллер Ф.* Коварство и любовь. Пер. с нем. С. А. Смирнова. 1824. С. 18.

[5] *Шиллер Ф.* Коварство и любовь. Пер. с нем. [М. Л. Михайлов]. 1875. С. 128.

[6] *Шиллер Ф.* Коварство и любовь. Пер. с нем. Н. М. Любимова. 1959. С. 272.

[7] *Schiller F.* Kabale und Liebe. Mannheim: in der Schwani chen Hofbuchhandlung, 1784. S. 15. Перевод с нем. мой. — *Д. К.*

На русском языке публикуются также и французские переделки пьес Шиллера: в 1824 году издан «Робер, атаман разбойников» Ламартельера[1] (пер. с фр. Ф. Ф. Иванова, 1808[2]); в 1824 году Н. Ф. Павлов переводит и издает в 1825 году «Марию Стюарт» П.-А. Лебрана.

Однако в репертуаре русского театра первой половины XIX века поздним пьесам Шиллера уделено крайне мало внимания. «Вильгельм Телль», трагедия о народном герое Швейцарии, была показана только один раз в Петербурге в январе 1830 года и в этом же году была запрещена. История шотландской королевы, пьеса «Мария Стюарт», в двадцатые годы XIX века идет в Москве, но не в оригинале — ставят не Шиллера, а французскую переделку, написанную П.-А. Лебраном и переведенную Н. Ф. Павловым. В таком виде пьеса идет в Москве три сезона (1825/26, 1826/27, 1828/29), за это время она была показана четыре раза. С тридцатых годов в Москве (до 1847 года) и в Петербурге (до 1854 года) пьеса шла в переводе А. Шишкова. «Мессинская невеста» шла только один сезон 1841 года и за это время была показана пять раз (четыре в Петербурге и один в Москве), для постановки был взят перевод в стихах В. А. Каратыгина. «Орлеанская дева» появилась в репертуаре позже, сцена из пьесы, переведенной Жуковским, была показана в Петербурге трижды в сезоне 1853/54 года.

В первой половине XIX века русскому театру все-таки интересны штюрмерские пьесы Шиллера: на сцене каждый год идут «Разбойники» (сначала в Москве, с 1809 по 1823 год, переведенная переделка Ламартельера; затем премьера в Петербурге, 1814 год, перевод Н. Сандунова, и далее она держится в репертуаре с 1828 по 1848 год; в Москве — с 1829 по 1847 год) «Коварство и любовь» (в Москве — с 1810 по 1848 год; в Петербурге — с 1826 по 1848 год); также на протяжении тридцати лет (с 1829 по 1859 год), чаще в Петербурге, реже в Москве, играют сцены из «Дона Карлоса» в переводе П. Г. Ободовского[3].

Штюрмерские пьесы Шиллера на русской сцене в первой половине XIX века были неразрывно связаны с романтической драмой и мелодрамой, шли бок о бок с ними; ранние шиллеровские пьесы содержат в себе все, чтобы сосуществовать рядом с новым жанром: трагедия «Коварство и любовь» очень быстро стала восприниматься как мелодрама, «Разбойники» же отчасти трактовались как романтическая драма.

Пришедший на русскую сцену Шиллер придал искусству театра, в частности актерскому искусству, дополнительный объем, позволив выйти нару-

[1] В последнее десятилетие XVIII века в парижском театре Дю Марэ (Théâtre du Marais) шла переделка пьесы «Разбойники» (1782) под названием «Роберт, атаман разбойников» (См.: *La Marteliere*. Robert, chef de brigands. Paris: Chez Maradan, 1793. 81 p.).

[2] *[Ламартельер Ж-А. Л.* Разбойники. Трагедия в 5 д. / Пер. с фр. Ф. Иванова. М., 1824. 84 с.

[3] См.: *Ельницкая Т. М.* Репертуарная сводка // История русского драматического театра: В 7 т. / Редкол.: Ю. А. Дмитриев (и др.). М.: Искусство, 1977. Т. 2. С. 449—542; 1978. Т. 3. С. 218—338; 1979. Т. 4. С. 285—418.

жу чувству, страсти, стихии, а значит, штюрмерская драматургия пусть и в переделках, но привнесла в русский театр некоторые романтические черты — теперь, при сценическом воплощении штюрмерских пьес, увеличен масштаб конфликта: герой, который отныне наделен чувствами самыми противоречивыми, в конфликте не только с людьми (как это было изначально, в ранних пьесах Шиллера), шире — с миром, с устройством жизни (Карл Моор, Фердинанд), с Богом (Франц Моор). Появляется интерес к чувству: теперь героями руководит не только чувство долга (Луиза), но и чувство любви (Фердинанд), которое теперь ставится на первое место. Раскрытие характера героев основано на принципе контраста, разностороннего изображения (Карл Моор), шире — показан сложный внутренний мира героя (вновь Карл Моор, в котором сочетаются благородные порывы с разбойничьими повадками); появляется интерес к сценическому эффекту. Все эти черты, пришедшие из штюрмерской драматургии Шиллера, в сценическом преломлении обернулись романтическими чертами. Волнение, глубокое переживание, попытки разрешения того комплекса философских вопросов, которые затронул Шиллер, оказались привлекательны и необыкновенно близки русскому читателю, а затем и зрителю, который, отчасти благодаря шиллеровской драматургии и поэзии, оказался подготовлен к восприятию нового зарождающегося явления — романтизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альтшуллер А., Цинкович В.* Шиллер в России. Материалы к сценической истории // Театр. 1955. № 5. Май. С. 143—145.
2. *Аксаков С. Т.* Разбойники // Аксаков С. Т. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 3. С. 346.
3. *Аникст А.* О жизни и творчестве Жермены де Сталь // *Сталь Ж. де.* О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М.: Искусство, 1989. С. 7—34.
4. *Бахтин Н. Н.* Библиографический очерк русской литературы о Шиллере в IV т. // Собрание сочинений Ф. Шиллера в переводе русских писателей: В 4 т. / Под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1902. Т 4. С. 535—542.
5. *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1981. Т. 6. С. 103—181.
6. *В. У. [Василий Ушаков].* Театры и публичные увеселения // Московский телеграф. 1829. № 2. Янв. С. 266—279.
7. *Гербель Н. В.* Список русских переводов сочинений Шиллера // Полное собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей: В 2 т. / Под ред. Н. В. Гербеля. СПб., 1875. Т. 1. С. 617—670.
8. *Герцен А. И.* Записки одного молодого человека // Герцен А. И. Собрание сочинений: В 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 1. С. 257—317.
9. *Гёте И. В.* Ко дню Шекспира // Гёте И. В. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Художественная литература, 1980. Т. 10: Об искусстве и литературе. С. 261—264.
10. *Данилевский Р. Ю.* Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния: Сборник статей / Отв. ред. М. П. Алексеев. Л.: Наука, 1972. С. 3—95.

11. *Ельницкая Т. М.* Репертуарная сводка // История русского драматического театра: В 7 т. / Редкол.: Ю. А. Дмитриев (и др.). М.: Искусство, 1977. Т. 2. С. 449—542; 1978. Т. 3. С. 218—338; 1979. Т. 4. С. 285—418.
12. *Жихарев С. П.* Записки современника: В 2 т. Т. 1. Дневник студента. Дневник чиновника. Л.: Academia, 1934. 471 с.
13. *Заборов П. Р.* Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX века // Ранние романтические веяния: Сборник статей / Отв. ред. М. П. Алексеев. Л.: Наука, 1972. С. 168—203.
14. Заметки // Театр и искусство. 1909. № 44. С. 765—769.
15. *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника // Карамзин Н. М. Сочинения: В 2 т. Л.: Художественная литература, 1984. Т. 1. С. 55—504.
16. *Констан Б.* О тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре // Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство, 1982. С. 257—280.
17. *[Ламартельер Ж-А.].* Разбойники. Трагедия в 5 д. / Пер. с фр. Ф. Иванова. М., 1824. 84 с.
18. *Лотман Ю. М.* Новые материалы о начальном периоде знакомства с Шиллером в русской литературе // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (Новая серия). Тарту: Tartu Ulikooli Kirjastus, 2001. С. 9—51. URL: http://www.ruthenia.ru/document/476565.html (дата обращения: 10.01.2019).
19. *С. В. [С. А. Венгеров].* От редакции // Собрание сочинений Ф. Шиллера в переводе русских писателей: В 4 т. / Под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1901. Т. 1. С. 1.
20. *Смолян А. О.* Первые переводы и постановки Шиллера в России // Фридрих Шиллер. Статьи и материалы / Под ред. Р. М. Самарина. М.: Наука, 1966. С. 13—41.
21. *Чернышевский Н. Г.* Библиография <Из № 1 «Современника»> // Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. М.: Гослитиздат, 1950. Т. 5: Статьи 1858—1859 годов. С. 502—507.
22. *Шиллер Ф.* Коварство и любовь. Трагедия / Пер. с нем. С. А. Смирнова. М.: Университетская типография, 1824. 176 с.
23. *Шиллер Ф.* Коварство и любовь / Пер. с нем. [М. Л. Михайлов] // Полное собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей: В 2 т. / Под ред. Н. В. Гербеля. СПб., 1875. Т. 2. С. 123—172.
24. *Шиллер Ф.* Коварство и любовь. Трагедия / Пер. с нем. Н. М. Любимова // Шиллер Ф. Избранные произведения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1959. Т. 1. С. 263—348.
25. *Шиллер Ф.* Разбойники. Трагедия / Пер. с нем. Н. Сандунова. М.: Типография И. Зеленникова, 1793. 223 с.
26. *[Schiller F.].* Die Räuber. Frankfurt und Leipzig, 1781. 222 S.
27. *Schiller F.* Kabale und Liebe. Mannheim: in der Schwani chen Hofbuchhandlung, 1784. 167 s.
28. *La Marteliere*. Robert, chef de brigands. Paris: Chez Maradan, 1793. 81 p.
29. *Staël-Holstein G. de*. Œuvres de madam la baronne de Staël-Holstein: En 3 t. Paris: Lefevre, 1838. T. 3. 755 p.

Аннотация

Тема влияния Ф. Шиллера на русский театр первой половины XIX века важна для понимания роли драматургии Шиллера в процессе формирования сценического романтизма в русском театре. В статье проанализирована структура и образная система драмы «Разбойники», а также русский перевод, выполненный Н. Сандуновым (драматургом, руководителем драматической труппы при Московском Благородном пансионе) специально для театра. Также рассмотрена трагедия «Коварство и любовь» и ее русский перевод, выполненный С. Смирновым, профессором Московского университета. Очерчен шиллеровский репертуар, сложившийся в русском театре первой половины XIX века, — указаны переводы, вышедшие в это время, а также их постановки.

Summary

Understanding Friedrich Schiller's influence on Russian theater of the first half of the 19th century is important when considering the role his dramas played in the formation of theatrical Romanticism in Russia. This article analyses the structure and imagery of *The Robbers*, and considers the Russian translation made especially for the theater by the playwright and head of the drama troupe at the Moscow Noble boarding house Nikolai Sandunov. Also considered is the tragedy *Intrigue and Love* and its Russian translation by Semyon Smirnov, a professor at Moscow University. The repertoire of Schiller's plays that began to form in Russian theatre during the first half of the 19th century is outlined, as are the various translations and productions that emerged at that time.

✓ *Ключевые слова:* Фридрих Шиллер, Разбойники, Коварство и любовь, Н. Сандунов, С. Смирнов, романтизм.

✓ *Key words:* Friedrich Schiller, *The Robbers*, *Intrigue and Love*, Nikolai Sandunov, Semyon Smirnov, Romanticism.

УДК
7.01

Вермеер в современной русской поэзии

МАРКОВ АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ
Доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва)

MARKOV ALEXANDER V.
Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow)

E-mail: markovius@gmail.com

В новейшей русской поэзии интерес к Вермееру не ослабевал, поддерживаемый целым рядом обстоятельств: изображение непривычной и при этом простодушной жизни, внимание к городу и идеализация городского пейзажа, детализация и большие обобщения увиденного, соединение лирической эмоции с большим подразумеваемым событийным сюжетом. Также Вермеер воспринимался как безусловный классик, не присвоенный при этом школьным каноном[1], и как наиболее нарративный из старых мастеров, способный к повествованию и в жанровых, и пейзажных сценах, более того, легко помещавший пейзаж внутрь жанровых сцен, в чем современное вермееровedение усматривает главный способ указать на исторические обстоятельства сюжетов частной жизни[2].

В Вермеере видели одного из художников, который может подсказать, как вернуть в поэзию, построенную на сильных и противоречивых эмоциях и сближении предельно далеких вещей на основании развитой логики подразумеваемых ассоциаций, действие — в простом «фабульном» смысле. Кроме того, его цветовая гамма, богатая и при этом нежная, и светлые городские пейзажи вместе с легкомысленными сценами городской жизни воспринимались как то, чего порой не хватает русской культуре, с привычками к довольно мрачному изображению города и к тяжелым или роковым сценам, стоящим за бытовыми отношениями. Такой образ Вермеера как знакомого незнакомца для русской культуры, совершенно необходимого ей как один из

[1] *Житенев А. А.* Ян Вермеер в восприятии современных поэтов // Пограничные процессы в литературе и культуре: Сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского (Пермь, 17—19 апреля 2009 г.). Пермь: Пермский гос. университет, 2009. С. 233—235.

[2] *Schneider R.* Vermeer: The complete paintings. Berlin: Taschen, 2000. P. 16—18.

дополнительных элементов культурного творчества, утверждается в русской поэзии в 1970-е годы и остается важным до сих пор.

Так, у Александра Кушнера Вермеер рассматривается в цепочке нидерландских художников, создавших предельно идеализированный мир:

> Питер де Хох оставляет калитку открытой,
> Чтобы Вермеер прошел в нее следом за ним.
> Маленький дворик с кирпичной стеною, увитой
> Зеленью, улочка с блеском ее золотым!

В таком изображении Вермеер оказывается не просто творцом, но свидетелем и участником своего идеализированного мира, заставляющим и нас доверять этим эффектам реальности и воспринимать живопись как документирование на самом деле захватывающих и оптимистических перспектив духовной жизни.

Прямое, а не скрытое, как у Кушнера, сравнение мира Вермеера и мира русской культуры, представленного Достоевским, содержится в стихотворении Льва Лосева, которое приводим целиком:

> Искать адреса не по плану, а по роману
> Достоевского — топография пойдет веером.
> Та улица станет неприлично коротка,
> а та удлиняется, удлиняется, дура,
> и одно преступление происходит сразу по трем адресам.
>
> Так наз. реальность
> оборачивается срамом.
>
> Мы хотели увидеть панораму
> Дельфта, увиденную Вермеером.
> Но не туда текла река,
> параллельные улицы пересекались, архитектура
> отряхивала готику, и стало ясно,
> что увидеть Вермеерову панораму рая
>
> можно, только грохнувшись перед несуществующим
> в Петербурге храмом.

В приведенном стихотворении иронично сопоставлены мир Достоевского и мир Вермеера как равно воображаемые миры, миры мысленного эксперимента, слишком условные для того, чтобы соответствовать действительной географической реальности. Точкой символического схождения этих двух воображаемых миров оказывается ситуация признания своего поражения перед ними, одновременно отменяющая эти миры и превращающая

их уже за пределами стихотворения в источник морального решения. Заметим, что оснований сближать мир Достоевского и мир Вермеера немало: это и бытовой мелодраматизм роковых сцен, и внимание к свету, пробивающемуся сквозь тьму мрачного рутинностью быта как весть, и постоянная мысль о географических и исторических возможностях своего государства, и детализация городских пейзажей, и вообще переживание города и самой живописи как места ключевых экзистенциальных решений.

Но мир Достоевского и мир Вермеера в стихотворении Лосева различны: первый состоит из улиц и расстояний, минималистического мира условий действия, а второй — из домов и вообще вещей, которые сами начинают действовать неожиданным образом. Так в произведении Лосева формируется важнейший для дальнейшей русской поэзии ключевой образ Вермеера как художника, который не просто наделяет вещи собственной жизнью и собственным дыханием, но позволяет вещам формировать идеальное пространство как бы поверх картин. Этот выход из одной картины в другую и переход из условного мира изображения в саму реальность, причем реальность прежде недостижимую, как мы покажем, становятся исходным мотивом современной русской поэзии.

Русская поэзия доказала не только своеобразный «гиперреализм» Вермеера, но и возможность как бы увеличивать, приближать его детали, вскрывая саму фактуру его живописной техники. Так, Виктор Кривулин сравнивал с живописью Вермеера предельно далекую от нее ситуацию русской культуры — быт писателя Алексея Ремизова периода Гражданской войны:

> и по комнатам распространяется запах
> ножниц смоченных в уксусе,
> кишева ниток цветных
>
> словно фрагмент вышивальщицы яна вермеера
> разбух до размеров дивизионного полотна
> вполстены зала собраний
> Обезьяньего общества
>
> *Ремизовы зимы*

Скорее всего, в стихотворении Кривулина содержится прямая отсылка к автобиографической книге Ремизова «Подстриженными глазами», в которой дан вполне «вермееровский» образ распределения света в комнате, причем доминантой такого изображения оказывается изразцовая печка, явно отсылающая к делфтскому изразцу, а значит, косвенно, к Вермееру Делфтскому:

> Выйдешь из дому — захватывает дух, а вернешься — белый свет полосой от ледяного окна в морозных цветах к дышащей теплом досиня белой изразцовой печке. Московская зима — моя первая память. Но никогда я не чувствовал ее так живо, как однажды на Океане, в десятилет-

нюю память Блока. Моя напряженная мысль вызвала его, как живого, и вот мы опять встретились.

Пародийное обезьянье общество («Обезьянья великая и вольная палата», «Обезвелволпал»), образованное писателем как попытка справиться с абсурдом послереволюционной жизни, оказывается частью эстетической игры, порожденной не сюжетами Вермеера, а самой фактурой его живописи. Тщательная проработка деталей Вермеером показывает, что вышивание относится не только к богатым заказам, но вообще к взаимодействию с материалом и с историей. Опять воображаемый мир Вермеера сходится с воображаемым миром русской культуры, а его вариант детализации и стилистической яркости — с той программой стилизованной прозы как способа познания исторической ткани, которую представлял Ремизов. Таким образом, новейшая русская поэзия подготовила то исследование отношения материального и идеального в творчестве Вермеера, которое развивает поэзия наших дней.

Но нужно понять, каким образом в русской культуре формируется понимание Вермеера как, с одной стороны, наиболее интересного из детализующих живописцев, а с другой — как мастера оптических эффектов, создающих не просто иллюзию реальности, а саму реальность живописи, из которой можно переходить в еще большую реальность города. Такое представление не сводится ни к одному из биографических или эстетических мифов о Вермеере, но воспроизводится у разных поэтов наших дней как способ решения проблем их собственной поэтики. Поэты выясняют, как соотносятся реальное и воображаемое в их собственном творчестве и какими возможностями выхода в реальность, непосредственного разговора о происходящем вне готовой поэтической образности, они располагают.

Современная поэзия обращается к Вермееру, учитывая как литературную его рецепцию, например в романе Пруста «В поисках утраченного времени», так и критическую. Поэтому для исследования нужно взять контексты, определившие отношение к Вермееру как к художнику, у которого взаимно проницаемы не только отдельные сюжеты, но и сюжеты и экзистенциальные вопросы.

Манифестом русского восприятия Вермеера стала статья барона Н. Н. Врангеля в журнале «Аполлон»[1]. В этой статье автор заявил следующие необычные тезисы:

- модели Вермеера, или по крайней мере женские образы, кочуют из картины в картину, в частности Врангель отождествил вышивальщицу и девушку, читающую письмо[2];

[1] *Врангель Н. Н.* Вермеер Дельфтский // Аполлон. 1911. № 1. С. 5—11.

[2] «Потом другая картина, названная „Читающая“. Она опять в голубом, эта женщина; опять играет на ее лице солнце и целует, и льнет, ласкаясь к нему. Женщина та же, что читала прежде письмо, или сидит в Лувре за плетением кружев» (Там же. С. 10).

- Вермеер обладает наиболее жизнеподобной цветовой палитрой среди нидерладских живописцев и способен воспроизводить фактуру материала так, как его воспринимают сами участники сцены, а не только и не столько посетитель музея как зритель[1];
- именно это воспроизведение фактуры позволяет ему не делить действие на событие и декорации, но превращает любые декорации в часть действительных или возможных событий, прежде всего делая радикально условными и при этом радикально жизнеподобными любые внешние обстоятельства действия[2]. Именно это соединение радикальной условности с радикальным жизнеподобием и важно для рецепции Вермеера в поэзии наших дней.

Позиция Врангеля подкреплялась целым рядом дополнительных соображений. Он говорил в статье, что утрата ряда произведений Вермеера показывает особую экзистенциальную хрупкость этого мира, передача противоречивых эмоций говорит о недостаточности отдельных сюжетов и необходимости выйти за пределы прямо изображенного, простой изобразительности; наконец, высокая автономия пейзажа свидетельствует о заинтересованности в изображении света, освещения и в том числе противоречивых эффектов при передаче света. Замечательно, что если для Льва Лосева противоречиво только построение городского пейзажа у этого художника, что он связывает с несовместимостью законов реального ориентирования и воображаемой репрезентации, то современный поэт Дмитрий Воденников[3] говорит уже о противоречивости построения освещения, в чем он видит следствие исполь-

[1] «Воздух картин Вермеера также совсем особенный: светлый и радостный, прозрачный и теплый, ласковый и нежный. Дельфтский Вермеер сказочник того, где, казалось бы, не может быть сказки. Он тихо повествует на своем изысканном языке о жемчужных сумерках, о красоте фаянсовых сосудов, о блеске стекла, мерцающего утренними каплями росы. Он поет почти шепотом, но явственно, как ребенок. Его краски чистые, без примеси: голубое, лимонное, серое. Эти три тона — подпись Вермеера Дельфтского. Что может быть мудрее простоты? Что проще красок Вермеера? Когда думаешь об его творчестве и вспоминаешь его баюкающие краски, то почти забываешь о тех, кого он писал. Не все ли равно? Для него девушки и женщины, нарядные кавалеры и ученые географы были живыми, прекрасными куклами из дельфтского фаянса. Дельфтский фаянс был для него живым, теплым существом, той же мечтательной девушкой, тем же отвлеченным, вне пространства и времени, чистым тоном краски» (*Врангель Н. Н.* Вермеер Дельфтский. С. 8).

[2] «Действительно, все люди Вермеера всегда сидят в той же скромной комнате с шашечным полом, всегда ровно и спокойно льется свет в то же окно с узорной пестрядью стекол. И стоит тот же стул с блестящими гвоздиками с головками, а на стене висит картина или географическая карта. Даже люди, находящиеся в комнате, — все те же; чаще всего это некрасивая, но прелестная девушка с тонкой, нежной шеей подростка, с живыми, блестящими, газельными глазами» (Там же. С. 9). Очевидно, мягко говоря, преувеличение в этом рассуждении.

[3] *Воденников Д.* О счастьи: колыбельная для Вермеера // Русская жизнь. 2009. 15 июня. С. 12.

зования камеры-обскуры и искусственных подсветок, иначе говоря — стремления вызвать эффекты реальности искусственными средствами. Прежние художники не испытывали такой трудности, потому что виртуозно владели условностями, тогда как Вермеер переходит в реальность из мира условностей. Тем самым для поэтов наших дней Вермеер оказывается или, точнее сказать, служит ответом на вопрос, как поэзия может обращаться непосредственно к реальности, если все ее условные приемы уже каталогизированы, учтены и потому не обладают прежним потенциалом иллюзорного воздействия.

Нам удалось найти три стихотворения в Сети, созданные в последние три года и посвященные Вермееру. Их сравнительное сопоставление показывает, что «врангелевская» парадигма продолжает оставаться определяющей, вновь подводя русскую культуру к прежним роковым вопросам. Также в этих стихах главным становится устройство пространства Вермеера, которое Врангелем было проблематизировано, причем довольно провокационно, как будто это одно условное пространство, а здесь везде понято как сложное световое пространство, выводящее из быта к городу и, значит, из нынешних обстоятельств — к духовному спасению. Первое стихотворение принадлежит Вере Котелевской, поэту и профессиональному филологу, преподавателю вуза:

***
во всё окно — вид делфта
подойди
всё правда

ступнёй коснись воды:
саднит ведь?

а чёрным деревом скрипят как
башмаки судов?

я жду его письма — и прячет в синий фартук
пальцы

ты говорил: не сто́ит
любить чужое —
лучше

будь с нами и сейчас
(сейчас!

уж сами как-нибудь)

В стихотворении пересказана знаменитая сцена из романа Марселя Пруста о роковом очаровании «Вида Делфта» (кончина Бергота, оценившего

желтый цвет изображения чужого ему города как нечто, что дороже жизни, так что искусство и оказалось единственным подлинным существованием), при этом образы картины соединены с образом девушки, читающей письмо, как будто она видит пейзаж через открытое окно и смущается. Помимо общего соблазна понять вид Делфта как вид из окна одной из жанровых картин Вермеера, здесь видно продолжение позиции, высказанной Врангелем: девушка, читающая письмо, оказывается универсальной моделью художника, и финал стихотворения, при котором странность пейзажа компенсируется интимной близостью собственных душевных переживаний, также отвечает пониманию детализации как масштабирования, а значит, присвоения хорошо фактурно проработанного и потому почувствованного как свой материала. Заметим, что это превращение взятой с полотна Вермеера читающей девушки в исходную модель для «светописи» произошло и в дореволюционном фотоискусстве[1]. Так, Котелевская поправляет Пруста: существование не может быть роковым и смертным, если есть женский взгляд, ласковый и одомашнивающий, способный понять действительную функцию пейзажа в бытии. Ее стихотворение можно считать отличным примером поэзии о женщине в культуре.

Бостонский поэт Катя Капович, вероятно, отсылает уже не к литературному, а к киноисточнику — фильму Дж. Джоста «Все Вермееры Нью-Йорка» (1990), в котором любовный сюжет вырастает из очарования статичным женским образом, напоминающим картину. Но у Капович таким зрителем оказывается не герой фильма, а сам Вермеер. Тем самым мы как бы входим внутрь фильма, в его лабиринты и коридоры, и видим из комнат его кадров настоящий вермееровский свет:

***
В город Дельфт возвратился Вермеер,
поднялся на кривой виадук,
что возник ниоткуда и вдруг,
длинный взгляд раскрывая, как веер.
Он надолго успел разглядеть
и сложить в замыканье коротком
голый берег с двойным подбородком
и церквей золотушную медь.
Когда солнце всходило вверх дном,
он поставил мольберт на причале.
Две молочницы в ведра сливали

[1] «Как и Вермеер, Карелин снимает сцену у окна так, что лицо увлеченной чтением письма девушки предстает перед наблюдателем еще раз в отраженной перспективе зеркала, висящего у окна» (*Мурашов Ю.* Любовь и политика: о медиальной антропологии любви в советской культуре // СССР: Территория любви: Сборник статей. М.: Новое издательство, 2008. С. 11).

молоко в измеренье одном.
А в другом замерзала река,
покрывалась туманом и снегом,
но уже грунтовала телегам
путь в объятия материка.

В этом стихотворении соединены образы вида Делфта, женщины с веером и молочницы, создан своеобразный мир всей живописи Вермеера. Вермеер оказывается наблюдателем этого мира, но все инструменты наблюдения как бы взяты у героинь: расширенная перспектива строится по законам раскрывающегося веера, а передача натуральной фактуры воды — по законам жанровой сцены с изображением молочницы.

Таким образом, оказывается, что взгляд героинь направлен не просто на вид Делфта, но превращает условную реальность сцен, в которых они участвуют, бытовые условности и бытовые обычаи — в способ выйти к безусловной реальности. Опять удерживается понимание детализации, в том числе психологической, как присвоения и обживания, одомашивания фактуры, благодаря чему условные приемы живописи оборачиваются интимным переживанием, а увиденный город превращается из места живописных и социальных условностей в то место, где только и может произойти настоящее событие, не повторяющее готовые, уже изложенные в литературе переживания. Поэтому кинотекст здесь оказывается важнее литературного текста, и пристальное разглядывание отождествляется с правильным выстраиванием кадра, «комнаты», где всё происходит.

Андрей Сен-Сеньков, врач по профессии, внимательный поэтому к телу и его здоровью, интерпретирует в стихотворении «Вермеер, свернутый несколько раз» мир Вермеера уже не как часть литературы и часть кино, но как часть нашего физического мира:

в старой делфтской церкви
на могилу вермеера
из окна
падает свет
точно такой же
как на холстах мастера

люди подложили могилу
как листок серой бумаги
под ножку старого стола
старого стула
старого мира
чтобы они
не качались

В этом стихотворении от живописи Вермеера остается только эффект окна, но получается, что этот эффект создает не просто живописную иллюзию правдоподобия, но иллюзию света, который как бы оказывается объемным. Выхваченная этим светом могила — уже не плита, а самостоятельно действующий сюжетный предмет. Сен-Сеньков сохраняет взаимопроницаемость мира пейзажа и мира жанровой сцены, но сосредотачивается на противоречиях в материализации света. Поэта интересует, что именно остается от художника после смерти. Оказывается, сама фактура света может даже в столь серьезной обстановке восстановить суть сюжетов как сюжетов об устойчивости жизни и счастливом взаимопроникновении судеб в мире авантюр.

Таким образом, современная русская поэзия видит в Вермеере художника, который пошел дальше предшественников, разоблачив условности и поставив на место вещественной реальности пейзажную иллюзию, а перспективу представив как сцену, на которой будет разыграно не одно событие, а множество. Вермеер научил воспринимать пейзаж не риторически, а как необходимую иллюзию: не с восхищением, но с утонченным вниманием. Русская поэзия до наших дней остается в пределах той интерпретации Вермеера, которую выработала отечественная культура при первой интеллектуальной встрече с наследием художника (статья барона Н. Н. Врангеля); но эта интерпретация, понимающая Вермеера как мастера одомашнивающей детализации и создателя своего рода открытого пейзажу кукольного домика жанровых сцен, еще не исчерпала свой потенциал для осознания современной поэзией своих границ и перспектив. Кроме того, мы видим как устойчивость проблем, решаемых русской культурой благодаря обращению поэзии к опыту мировой живописи, так и счастье их разрешения. Озадачивающие условности мировой литературы, замкнутые кадры кино и смертность реальности в совокупности заставляют думать о бессмертии. Но для этого нужно вслед за Врангелем увидеть в Вермеере живописца тождеств и вслед за предшествующими поколениями поэтов проникнуться духом детализации, детальности фактуры как возможности открыть новый пейзаж и новый мир, широко распахнуть окно из комнат готовых ситуаций к «светописи».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Воденников Д.* О счастьи: колыбельная для Вермеера // Русская жизнь. 2009. 15 июня. С. 12.
2. *Врангель Н. Н.* Вермеер Дельфтский // Аполлон. 1911. № 1. С. 5—11.
3. *Житенев А. А.* Ян Вермеер в восприятии современных поэтов // Пограничные процессы в литературе и культуре: Сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского (Пермь, 17—19 апреля 2009 г.). Пермь: Пермский гос. университет, 2009. С. 233—235.
4. *Мурашов Ю.* Любовь и политика: о медиальной антропологии любви в советской культуре // СССР: Территория любви: Сборник статей. М.: Новое издательство, 2008. С. 9—26.
5. *Schneider R.* Vermeer: The complete paintings. Berlin: Taschen, 2000. 96 p.

Аннотация

Устойчивое внимание к образности и художественной манере Вермеера в новейшей русской поэзии продолжается и в наши дни. Доказывается, что образы живописи Вермеера не сводятся ни к общим представлениям о содержании и особенностях произведений этого художника, ни к отдельным запоминающимся элементам сюжета и живописной манеры. Современные русские поэты стремятся вскрыть, по каким законам один сюжет может переходить в другой, оптика Вермеера становится сюжетообразующей, и наравне с бытовыми возникают не менее авантюрные оптические сюжеты. Таким образом, размышления современных русских поэтов над Вермеером оказываются частью их самоописания, точнее, экспериментального выяснения, как формальные решения могут быть соотнесены с событийным содержанием стихотворения. При этом современная русская поэзия открывает и возможности интерпретации Вермеера на современном уровне искусствоведческого знания, для которого развитие действия и формальные решения оказываются частью единого оптического эксперимента, единой авантюры и, значит, единого режима постижения реальности.

Summary

Sustained attention to Vermeer's imagery and artistic style in contemporary Russian poetry continues to this day. It is argued that the imagery of Vermeer's paintings is not reduced to general ideas about the content and characteristics of his artworks, nor to specific memorable elements of the subject or painting style. Contemporary Russian poets seek to explore the ways in which one subject or plot can be transformed into another, and how Vermeer's visuals become capable of forming plot subjects in which depictions of everyday household events arise on a par with no less adventurous visual narratives. Thus, the reflections of contemporary Russian poets on Vermeer are in fact part of their own self-assessment, or more precisely, part of an experimental explanation of how formal decisions can have an impact upon the narrative content of a poem. As such, modern Russian poetry allows for the interpretation of Vermeer from a contemporary art historical perspective, in which the development of narrative and formal decisions are part of a single visual experiment — a single 'adventure', one might say — and therefore, a single mode of comprehending reality.

✓ *Ключевые слова:* Вермеер, современная русская поэзия, литературная интерпретация живописи, сюжет в живописи, живописное впечатление, лирическая эмоция, оптический эксперимент в искусстве, границы интерпретации в искусствоведении.

✓ *Key words:* Vermeer, contemporary Russian poetry, literary interpretation of painting, plot in painting, pictorial impression, lyrical emotion, optical experiment in art, boundaries of interpretation in art history.

УДК
791.44

Космос на советском экране семидесятых годов: комбинированные съемки в фильмах Ричарда Викторова

ХЛЫСТУНОВА СВЕТЛАНА ВИКТОРОВНА
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

KHLYSTUNOVA SVETLANA V.
PhD (History of Arts), Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: ssvetlana69@yahoo.com

Тема освоения космоса была чрезвычайно популярна среди зрительской аудитории семидесятых годов. Реальные достижения в области космических технологий, выход человека в космос, регулярные запуски спутников и космических кораблей — все это не могло не влиять на желание зрителей увидеть в кино то, что происходит (или может происходить) там, за пределами нашей планеты. Газеты печатали репортажи из Центра управления полетами, портреты летчиков-космонавтов были популярны не меньше, чем фотокарточки известных актеров, каждый второй мальчишка мечтал стать космонавтом. На волне этих настроений на советские экраны вышли картины, которые стали вехой в отечественном кинематографе. Речь идет о лентах режиссера Ричарда Викторова[1].

В данной статье будут рассмотрены открытия этих картин, тот вклад, который они внесли в развитие жанра кинофантастики, те предвидения будущего, которые советский режиссер визуализировал в своих лентах. Отдельно будут рассмотрены те приемы, которые помогли Ричарду Викторову в эпоху докомпьютерных технологий добиться абсолютно реалистичного воспроиз-

[1] *Ричард Николаевич Викторов* (1929—1983) — советский кинорежиссер, сценарист, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР им. братьев Васильевых (1977), лауреат Государственной премии СССР (1982). Окончил филологический факультет Львовского университета (1952), затем — режиссерский факультет ВГИКа (мастерская С. Юткевича). Дебютную ленту «На зеленой земле моей» снял на Одесской киностудии. Работал на киностудии «Беларусьфильм» (1959—1960), а с 1965 года — на Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького. Поставил такие ленты, как: «Впереди — крутой поворот» (1960), «Третья ракета» (1963), «Любимая» (1965), «Переходный возраст» (1968), «Переступи порог» (1970), «Москва — Кассиопея» (1973), «Отроки во Вселенной» (1974), «Обелиск» (1976), «Через тернии к звездам» (1980), «Комета» (1983, завершен Ю. Чулюкиным).

ведения невесомости в кино, продемонстрировав уникальные достижения в сфере создания комбинированных съемок.

Но прежде чем рассказывать о достижениях и открытиях картин Ричарда Викторова, стоит остановиться на том, как в отечественном кинематографе представляли космические путешествия и какое место советские фильмы о космосе занимали в мировом кинопроцессе своего времени.

Космос на советском экране: немного истории

Если обратиться к истории интереса советского кинематографа к теме полетов в космос, то можно увидеть интересную тенденцию. Лент было мало (с количеством фильмов, выпускаемых теми же Соединенными Штатами, даже сравнивать не стоит), но каждая из этих картин стала настоящей вехой в истории как советского, так и мирового кинематографа. Связано это с тем, что съемками этих фильмов занимались люди фанатично влюбленные в тему космических полетов — Василий Журавлев[1], Павел Клушанцев[2], Ричард Викторов. Их не останавливало ни скромное финансирование, ни необходимость преодоления противодействия партийных чиновников, ни технические ограничения. Они смело задействовали ресурс, который стал основополагающим в создании этих картин, — смекалку и упорство, поиск еди-

[1] *Василий Николаевич Журавлев* (1904—1987) — советский кинорежиссер, сценарист, заслуженный деятель искусств РСФСР (1975), народный артист Кабардино-Балкарской АССР (1958), лауреат Республиканской премии им. Салавата Юлаева (1981). Один из родоначальников советского кино для юношества. Сражался в Гражданской войне в рядах Красной гвардии. В 1923 году поступил в Государственный техникум кинематографии (будущий ВГИК) на актерский факультет (так как на режиссерском факультете мест уже не было). В годы обучения вместе с режиссерами Николаем Ходотаевым, Зеноном Комиссаренко и Юрием Меркуловым принял участие в работе над анимационной лентой «Межпланетная революция», которая задумывалась как анимационная вставка в научно-фантастическую картину Якова Протазанова «Аэлита» (1924). В ленту Протазанова «Межпланетная революция» не вошла и была выпущена на экраны как самостоятельное анимационное произведение-пародия, став одной из первых советских мультипликационных лент. После окончания ГТК в 1927 году Журавлев вступает в группу Сергея Юткевича и работает помощником режиссера на его картине «Кружева» (1928). В 1929 году Журавлев ставит свою первую ленту — короткометражную картину для детей «Подкидыш». Поставил такие картины, как: «Бомбист» (1931), «Реванш» (1931), «Космический рейс» (1936), «Граница на замке» (1937), «Борьба продолжается» (1939), «Гибель „Орла“» (1940), «Пятнадцатилетний капитан» (1945), «Мальчик с окраины» (1947), «Морской характер» (1970), «Человек в штатском» (1973), «Всадник на золотом коне» (1980).

[2] *Павел Владимирович Клушанцев* (1910—1999) — советский кинорежиссер, оператор высшей категории (1939), сценарист, писатель, заслуженный деятель искусств РСФСР (1970). Автор около трехсот изобретений, новых кинотрюков, технических приспособлений, методов и приемов комбинированных съемок, многие из которых заимствованы всемирно известными режиссерами и продюсерами. Окончил операторский факультет Ленинградского фототехникума (ныне Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения),

номышленников, которые хоть чем-то могут помочь, личные связи в самых разных областях науки и техники, широкую помощь энтузиастов.

Немного особняком стоит фильм «Аэлита» (1924) Якова Протазанова, с размахом снятый на студии «Межрабпом-Русь». Но в этой ленте основной фокус внимания авторов был сосредоточен не на показе реалий космоса и пейзажей поверхности другой планеты, а на противопоставлении общественного уклада Земли и Марса. Поэтому конструкции ракеты инженера Лося и самому полету в ленте было уделено гораздо меньше внимания, чем костюмам и интерьерам жилищ марсиан. Картина демонстрировала смелые декорационные и конструкторские решения, которые стали возможными благодаря участию художников МХАТ — Исаака Рабиновича[1] и Александры Экстер[2]. Марсианские декорации (полноразмерные и миниатюрные) были выполнены по эскизам Виктора Симова[3] в духе очень влиятельного в то время направления — конструктивизма, что позволило продемонстрировать виды инопланетной архитектуры, визуально педалирующей существенные различия двух цивилизаций.

После того как Жорж Мельес в своем «Путешествии на Луну» (1902) отправил человека в космос, кинематографисты не уставали фантазировать на тему межпланетных сообщений. И по мере развития научно-технического прогресса, доказывающего, что человек способен повторить в реальности

работал на киностудиях «Белгоскино», «Ленфильм» (где основал в 1937 году цех комбинированных съемок) и «Леннаучфильм». В своих фильмах популяризировал темы освоения космического пространства. Поставил ленты: «Метеориты» (1948), «Вселенная» (1951), «Дорога к звездам» (1957), «Планета Бурь» (1961) и др. В своих картинах 1950-х и начала 1960-х годов предвосхитил многие достижения космонавтики: выход в космос, стыковка станций, высадка на другую планету и др. Клушанцев является автором многих изобретений, в том числе стабилизатора камеры для съемок с воздуха, аппарата для подводной съемки, способа получения цветного изображения, точечного экспонометра, автофокуса, призмы Клушанцева (для одновременной съемки натуры и рисунка), метода «люминесцентной съемки» и многих других.

[1] *Исаак Моисеевич Рабинович* (1894—1961) — театральный художник, заслуженный деятель искусств РСФСР (1936). Работал в области монументального декоративно-прикладного искусства. Среди работ Рабиновича — оформление советского павильона на Всемирной выставке в Нью-Йорке (1939).

[2] *Александра Александровна Экстер* (1882—1949) — русская и французская художница-авангардистка (кубофутуризм, супрематизм), художница театра и кино, дизайнер. Основательница стиля ар-деко.

[3] *Виктор Андреевич Симов* (1858—1935) — русский и советский художник и сценограф, заслуженный деятель искусств РСФСР (1932). Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества в 1882 году. Работал декоратором в частной русской опере, занимался станковой живописью и литографией. Большая часть творческой жизни Симова связана с Московским художественным театром, в котором он служил с момента его организации в 1898 году. Работал над оформлением спектаклей в Малом театре, «Свободном театре», Оперном театре студии им. Станиславского. Всего в театре Симов оформил 51 постановку. В кино принимал участие в работе над фильмами «Аэлита» (1924) Якова Протазанова и «Коллежский регистратор» (1925) Юрия Желябужского.

фантазии писателей и кинематографистов, воспроизведение полета в космос на экране становилось все более и более реалистичным, учитывающим последние (на время работы над той или иной картиной) достижения науки.

В большинстве этих лент «камнем преткновения» становилась имитация состояния невесомости. Создателям лент о полете человека в космос пришлось поломать голову над тем, как заставить актеров «парить» перед камерой.

Одним из приемов (этот трюк применял в своих лентах еще Жорж Мельес) стала система тросов и креплений, которые позволяли телам исполнителей располагаться перед камерой таким образом, что создавалось впечатление их «парения» в воздухе. В картине «Царство фей» (1903), например, Жорж Мельес использовал подобную театральную машинерию для того, чтобы его феи «реалистично» передвигались в «толще воды». Соединение системы тросов, которые имитировали плавное передвижение, и съемки через аквариум позволяли весьма убедительно воспроизвести эффект потери веса. Эти находки пионера кинематографа с успехом будут использоваться на протяжении десятилетий, для того чтобы имитировать невесомость в десятках лент, посвященных покорению космического пространства.

Итак, рассмотрим, какие приспособления и приемы позволяли кинематографистам имитировать на экране состояние невесомости в разные годы истории кинематографа.

В 1929 году немецкий кинорежиссер Фриц Ланг в картине «Женщина на Луне» использовал тонкие струны, которые помогли его исполнителям «парить» в кабине межпланетной ракеты[1]. Крепление струн к телам актеров маскировалось костюмами и реквизитом.

В 1935 году в СССР на экраны выходит фильм «Космический рейс», поставленный Василием Журавлевым. Эта пророческая картина создавалась энтузиастами и поражала своими провидческими находками. Технологические новации фильма производят впечатление и сегодня. При разработке дизайна космического корабля постановщики использовали 30 чертежей Константина Эдуардовича Циолковского, создавшего их специально для фильма, в котором он выступил и как научный консультант и соавтор сценария (вместе с Александром Филимоновым[2]).

---

[1] Техническими консультантами кинопроекта Фрица Ланга выступали профессор Герман Оберт (впоследствии разработчик немецких ракет «Фау-1») и Вилли Лей (который после окончания Второй мировой войны «приложил руку» к созданию космических ракет для США).

[2] *Александр Александрович Филимонов* (1904—1998) — советский драматург и сценарист. Окончил архитектурный факультет Вхутемаса (1926), а затем литературное отделение этнологического факультета МГУ (1928). Принимал участие в работе над такими лентами, как: «Бомбист» (1931), «Крылья» (1932), «Город под ударом» (1933), «Веселая Москва» (1934), «Космический рейс» (1935), «Пятый океан» (1940), «Парень из тайги» (1941), «Первая перчатка» (1946), «Незабываемый 1919 год» (1951), «Серебристая пыль» (1953), «Драгоценный подарок» (1956), «Генерал и маргаритки» (1963), «Самолеты не приземлялись» (1963), «Хасан Арбакеш» (1965), «Лада из страны берендеев» (1971).

Для воспроизведения на экране человека в состоянии невесомости оператор-постановщик фильма Александр Гальперин[1] разработал специальную поворотную платформу; ее крепили на операторском кране, помещенном прямо внутри декорации. В создании этого операторского крана Гальперину помогал Александр Микулин[2], который позднее станет одним из крупнейших советских конструкторов авиационных двигателей. Площадка крана была сконструирована таким образом, что она могла двигаться как в горизонтальном, так и в вертикальном направлениях. При съемке крупных и общих планов, установив на эту площадку исполнителя и камеру, можно было воспроизвести движение в невесомости, так как фон сцены (декорация) «передвигался» в любом направлении за счет свободы движения площадки с камерой и исполнителем. Но конструкция не подходила для общих планов, где герой должен был быть виден во весь рост. Для подобных планов было разработано другое приспособление — подвижный фон, который мог вращаться относительно неподвижно висящего на специальных тросах актера. Тросы были сделаны из рояльных струн и снабжены резиновыми амортизаторами (они позволяли сделать движения исполнителей более плавными и похожими на пластику тела, находящегося в состоянии полета). Для маскировки тросы были покрашены таким образом, чтобы не выделяться на фоне декораций. Для того чтобы камера не «замечала» технических приспособлений, которые позволяли героям «потерять весомость», пришлось пойти на риск и сократить количество струн, которые крепили актеров к специальным турелям и рельсам на потолке студии (разработка Александра Микулина), до трех на каждого. Учитывая, как быстро накапливается в рояльных струнах «усталость металла», это было чрезвычайно опасно. Но результат того стоил — парящие актеры, движущийся фон и вращающаяся камера, стремительно меняющая ракурсы[3].

Сцены передвижения отважных космонавтов по поверхности Луны создавались с помощью покадровой съемки[4] и кукольной мультипликации с

[1] *Александр Владимирович Гальперин* (1907—1995) — советский кинооператор, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР (1968), профессор (1960). В 1936 году окончил ВГИК. В 1940 году защитил кандидатскую диссертацию по искусствоведению. В кино с 1926 года. Принимал участие в работе над лентами: «Дела и люди» (1932), «Трактористы» (1939), «Бабы» (1940), «Воздушный извозчик» (1943), «Суд чести» (1948).

[2] *Александр Александрович Микулин* (1895—1985) — советский ученый и конструктор авиационных двигателей, академик АН СССР. Создал первый советский самолетный поршневой двигатель с водяным охлаждением «Микулин АМ-34» и «Микулин АМ-3» — турбореактивный двигатель для первого советского реактивного лайнера ТУ-104.

[3] Полученный эффект был настолько правдоподобным, что даже спустя десятилетия, когда человек действительно отправился в космос и испытал на себе невесомость, советские космонавты восхищались тем, как киноэкспериментаторы тридцатых годов смогли воспроизвести на экране реальность космического полета.

[4] *Покадровая съемка / мультсъемка* (Stop-motion) — киносъемка, при которой камера работает как фотокамера, фиксируя единичные снимки каждой фазы движения модели. При проекции отснятого материала с нормальной скоростью создается иллюзия плавного движения неодушевленных предметов.

использованием «ротоскопирования»[1], что давало возможность показать движения человека в условиях уменьшенной силы тяжести с потрясающей реалистичностью.

И в «Женщине на Луне», и в «Космическом рейсе» кинематографические визуализации видений будущего активно использовали наработки ученых и конструкторов. Именно поэтому и сегодня сцены, связанные с показом космического полета, не выглядит анахронизмом.

В последующие годы подобный подход будет применяться крайне редко. Лишь в конце пятидесятых годов советский кинематограф продемонстрирует интереснейшие технические решения, позволившие воплотить на экране реальный космос. Именно в эти годы, на волне повсеместного увлечения идеями освоения космического пространства, на экраны выходят картины выдающегося мастера, разработчика комбинированных съемок, писателя, популяризатора освоения космоса, режиссера Павла Клушанцева.

Клушанцев первым попытался совместить в одном произведении два киножанра — научно-популярное кино и научную фантастику. И хотя в его фильмографии всего один игровой фильм — «Планета Бурь» (1961), уже с 1957 года, с картины «Дорога к звездам», он регулярно визуализировал в своих лентах научно-фантастические идеи о том, как будет происходить освоение человечеством ближнего и дальнего космоса.

Сценарист фильма «Дорога к звездам» инженер-авиаконструктор Борис Ляпунов[2] первоначально обратился со своей идеей на киностудию «Мосфильм», но там ему отказали. Мотивировкой для отказа послужило отсутствие в кинематографе технологических возможностей воплотить в жизнь его замысел. Но знающие люди посоветовали Ляпунову обратиться за консультацией к Павлу Клушанцеву, работавшему в Ленинграде на студии «Ленаучфильм». И сценарий, который посчитали неосуществимым, удалось воплотить в жизнь. Но это стоило огромных усилий. К работе над фильмом, который практически весь строился на использовании комбинированных съемок, пришлось привлечь студентов старших курсов Института авиационного приборостроения, инженеров различных НИИ и заводов, макетчиков художественного фонда СССР, так как в фильме было огромное количество моделей и макетов космических кораблей, орбитальных станций и посадоч-

[1] *Ротоскопинг* (Rotoscoping) — «захват» движения персонажа методом обводки его заснятого изображения. Был разработан Максом Флешером еще в начале XX столетия. Использовался для совмещения нарисованных вручную персонажей с «живым» действием. В настоящее время применяется для создания спецэффектов и анимации персонажей. Может проводиться вручную или при помощи цифровых методов.

[2] *Борис Валерианович Ляпунов* (1921—1972) — советский писатель-фантаст, журналист, публицист, библиограф. Популяризатор ракетной техники, космонавтики, океанологии, химии и других наук. Один из первых отечественных историков и исследователей научной фантастики. Неоднократно обращался к жанру научно-фантастического очерка. Сценарий «Дорога к звездам» был написан Борисом Ляпуновым совместно с Василием Соловьевым.

ных модулей. И все это нужно было не просто сконструировать, а придумать с нуля, так как ничего подобного в реальности еще не существовало.

Имитация невесомости создавалась двумя способами. Один из них основывался на приеме «вертикальной камеры», придуманном еще Жоржем Мельесом[1], но используемом наоборот. Декорация крепилась на потолке павильона над камерой, чья головка при помощи специального штатива смотрела строго вверх. Исполнители (актеров дублировали цирковые гимнасты) «подвешивались за прочный пояс на стальном тросе, который проходил на потолке через два блока и у стены ателье заканчивался противовесом, равном весу самого актера. Человек в кадре мог свободно вращаться, плавать в любую сторону и тому подобное. Трос при этом в камеру виден не был, так как полностью перекрывался его телом»[2]. Этот прием использовался для сцен в открытом космосе и почти для всех эпизодов внутри кабины космического корабля. В дополнение к «вертикальной камере» Павел Клушанцев сконструировал вращающийся девятиметровый щит с закрепленными на нем лампочками разной яркости. Это приспособление позволяло воссоздавать на экране эффект невесомости в открытом космосе[3].

Но для ряда кадров, где нужно было продемонстрировать, как космонавт «ходит» по стенам кабины корабля, применялся совершенно другой прием — съемка «в барабане»[4]. Декорация кабины (вместе с осветительными приборами и оператором, которые находились в специальном кресле, предотвращавшем возможность падения) помещалась в огромный барабан, четыре метра в диаметре и шесть метров в длину. При вращении барабана, который катала по полу павильона вся съемочная группа, менялось направление силы тяжести, и актер мог позволить себе ходить по стенам и потолку. Второго исполнителя надежно закрепляли в кресле, и именно его положение в кадре позволяло зрителю поверить в наличие невесомости. При подобном способе съемки самая большая нагрузка ложилась на оператора комбинированных съемок (А. В. Лаврентьев[5]), которому при

[1] В своей картине «Человек-муха» (1904) Мельес за счет «вертикальной камеры» создает иллюзию того, что герой совершает невероятные акробатические трюки, передвигаясь по вертикальной стене. На самом деле актер двигался по рисованной декорации, расположенной прямо на полу студии Мельеса, и его снимали камерой, установленной вертикально над полом.

[2] *Клушанцев П.* В стороне от больших дорог: Книга воспоминаний // Сеанс. 2014. № 59/60. С. 163.

[3] Всего в щите было закреплено более 3000 лампочек.

[4] Похожий прием использовался в 1951 году в США в картине «Королевская свадьба», где Фред Астер танцевал на стенах своего номера.

[5] *Анатолий Викторович Лаврентьев* — советский оператор комбинированных съемок. С 1930 года — на студии «Леннаучфильм». Работал с Павлом Клушанцевым над такими картинами, как «Вселенная» (1951, док.), «Тайна вещества» (1956, док.), «Дорога к звездам» (1957, док., вместе с А. М. Романенко) и «Планета Бурь» (1961). Принимал участие в работе над фильмами «Правда о Ксении Блаженной» (1962, док.), «Полет к тысячам солнц» (1963).

ходилось работать в самых разных положениях, в том числе и вверх ногами[1].

Позднее идеи Клушанцева помогут Стенли Кубрику[2] воспроизвести на экране состояние невесомости в фильме «Космическая одиссея 2001 года» (1968).

Картина Кубрика ознаменовала собой новый этап в развитии кинофантастики и всего зрелищного кинематографа. Над созданием кубриковского видения космоса трудилась целая команда постановщиков визуальных эффектов, но автором большинства идей был сам режиссер. Кубрик уделял огромное внимание мелочам (форма дверей, количество иллюминаторов, колористическое решение интерьеров). Если на заднем плане сцены были видны звезды, то проверялось, чтобы это были именно те созвездия, которые находятся в этой части реальной Вселенной. «Чертежи и рисунки космических кораблей показывались сотрудникам НАСА, чтобы выявить возможные несообразности внешнего вида. Подобное стремление к совершенству имело неожиданные последствия — когда в НАСА разрабатывали конструкцию космических объектов, то часто брали за основу дизайн кораблей „Космической одиссеи“. Так кинематографические фантазии Стенли Кубрика нашли свое воплощение в жизни»[3].

Для имитации невесомости Кубрик задействовал сложные вращающиеся декорации и нетрадиционное крепление камеры.

Таким образом, революционная по своим визуальным и техническим находкам американская лента для имитации невесомости использовала наработки советских постановщиков. А достижения американцев, в свою очередь, подтолкнули воображение и техническую смекалку тех советских мастеров, кто продолжил в кинематографе, уже в семидесятые годы, космическую тему. Ведущим из таких мастеров в нашей стране в семидесятые годы был Ричард Викторов. Предложение Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького взяться за работу над откровенно детским сценарием, рассказывающим об удивительных приключениях ребят в ходе космического путешествия, стало для него самым настоящим вызовом, к которому режиссер отнесся со всей возможной серьезностью и тщанием. Получившийся результат стал вехой в мировой кинофантастике.

---

[1] Фотографии со съемочной площадки, чертежи и рисунки, раскрывающие секреты этой съемки, можно увидеть в книге воспоминаний Клушанцева (см.: *Клушанцев П.* В стороне от больших дорог. СПб.: СЕАНС, 2015. С. 158—169).

[2] *Стенли Кубрик* (Stanley Kubrick, 1928—1999) — американский и британский кинорежиссер, сценарист, продюсер. Картина Стенли Кубрика «Космическая одиссея 2001 года» на многие десятилетия задала визуальное направление в показе космоса и космических аппаратов в кино.

[3] *Хлыстунова С. В.* Специальные эффекты в зарубежном кинематографе: Этапы истории. СПб.: РИИИ, 2012. С. 71.

Ричард Викторов — дар предвидения

В начале 1970-х годов на советские экраны вышла дилогия режиссера Ричарда Викторова «Москва — Кассиопея» (1973) и «Отроки во Вселенной» (1974)[1], которая стала новым шагом в развитии отечественной кинофантастики.

Достижения дилогии были связаны как с воплощением космической темы на экране, так и с героями картины — подростками. До лент Викторова кинофантастика ориентировалась совершенно на другую аудиторию — на взрослых. Конечно, научно-фантастические ленты пользовались огромной популярностью и у детей, и у подростков, но изначально рассчитывались на совершенно иного зрителя. Это находило отражение в номенклатуре персонажей, где довольно часто присутствовали дети и подростки («Космический рейс», 1935; «Тайна двух океанов», 1956), но они являлись второстепенными действующими лицами и если и оказывали воздействие на происходящее, то только косвенное. А дилогия Викторова сделала подростков главным двигателем сюжета и его центральными персонажами[2]. То есть советский кинорежиссер раньше Джорджа Лукаса[3] и его «Звездных войн» (1977) сделал ставку на новую возрастную категорию зрителей, что не могло не сказаться на подаче научно-фантастического сюжета. В картине все серьезно (как во «взрослой» фантастике), но немного понарошку. Такой подход позволил сделать развитие сюжета более захватывающим и местами чуть пародийным. Лента как-бы подсмеивалась над целым рядом штампов, которыми уже успел обзавестись данный жанр. Особенно это подчеркивала фигура таинственного всеведущего координатора И.О.О.[4] в блистательном исполнении Иннокентия Смоктуновского.

Режиссер даже и не надеялся на участие в фильме столь прославленного актера, «который согласился работать в совершенно необычном для себя

---

[1] «Москва — Кассиопея» (1973), «Отроки во Вселенной» (1974). Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького. Режиссер: Ричард Викторов. Авторы сценария: Авенир Зак, Исай Кузнецов. Оператор: Андрей Кириллов. Композитор: Владимир Чернышев. Текст песни: Роберт Рождественский.

[2] См.: *Харитонов Е. В., Щербак-Жуков А. В.* На экране Чудо: Отечественная кинофантастика и киносказка (1909—2002): Материалы к популярной энциклопедии / НИИ Киноискусства; журнал «Если». М.: В. Секачев, 2003. С. 24.

[3] *Джордж Лукас* (George Walton Lucas, Jr, 1944) — американский режиссер, сценарист, монтажер, оператор, продюсер. Основатель компании American Zoetrope (вместе с Френсисом Фордом Копполой), Lukasfilm Ltd, в состав которой входит компания по производству специальных эффектов ILM, оказавшая сильнейшее влияние на формирование индустрии цифровых визуальных эффектов. Именно картины Джорджа Лукаса и его соратника Стивена Спилберга вывели Голливуд из долговременного кризиса, вернув зрителей в кинотеатры, за счет создания суперзрелищных лент, рассчитанных на подростковую аудиторию.

[4] Исполняющий Особые Обязанности.

жанре космического волшебника, очарованный Ричардом, его страстью к работе и убежденностью в нужности предпринятого начинания»[1]. Завораживающий голос Смоктуновского был несомненной отсылкой к знаменитому ХЭЛу 9000 из «Космической одиссеи 2001 года» Стенли Кубрика, чей притягательный тембр недавно ушедшего из жизни Дугласа Рэйна[2] сделал этого героя знаковой «фигурой»[3] мировой кинофантастики[4].

Авторами сценария, внесшими существенный вклад в столь неординарное решение научно-фантастической темы, были Авенир Зак и Исай Кузнецов[5]. Благодаря их работе герои картины говорили на одном языке с потенциальной аудиторией, что сыграло немаловажную роль в «узнавании» своих героев.

И еще одно своеобразное предвидение — разделение рассказываемой истории на два самостоятельных произведения, которые являются единым целым, то есть одно продолжает другое. Изначально приключения подросткового космического экипажа задумывались как сюжет одного фильма (необходимость привлечения к выполнению ответственного задания именно подростков логично мотивировалась особенностями течения времени в космическом полете). Но по мере воплощения замысла в жизнь стало понятно, что во временны́е рамки одного фильма вместить все не получится, и сюжет поделили на две части. Подобные «вольности» в зарубежном кинематографе появились гораздо позднее (речь идет именно о разделении единой истории на две части, а не об изложении очередных приключений полюбившихся героев)[6].

Как и Стенли Кубрик, Ричард Викторов очень скрупулёзно подошел к воссозданию реалий космического полета (как в плане визуального решения интерьеров, так и в показе особенностей существования в мире, где от-

[1] Так вспоминал о работе над лентой «Москва — Кассиопея» Кир Булычев (см.: *Кир Булычев*. От автора // Кир Булычев. Через тернии к звездам. URL: https://otroki.druid.ru/pages/show/141.htm (дата обращения: 17.11.2018)).

[2] *Дуглас Рэйн* (Douglas Rain, 1928—2018) — канадский актер, диктор кино и телевидения. Озвучивание суперкомпьютера в фильме Стенли Кубрика «Космическая одиссея 2001 года» (1968) и его продолжении «Космическая одиссея 2010 года» (1984) режиссера Питера Хаймса сделало Рэйна всемирно знаменитым.

[3] Суперкомпьютер ХЭЛ 9000, управляющий космическим кораблем в ленте Стенли Кубрика, присутствовал на экране только в виде красного светового сигнала и голоса.

[4] *Rickitt R.* Special Effects: The History and Technique. New York: Billboard Books, 2000. P. 68.

[5] *Авенир Григорьевич Зак* (1919—1974) и *Исай Константинович Кузнецов* (1916—2010) — дуэт кинодраматургов, который был широко известен в качестве создателей сценариев к таким популярным картинам, как: «Достояние республики» (1972), «Пропавшая экспедиция» (1975), «Золотая речка» (1976), «Похищение „Савойи“» (1979), «Верните бабушку» (1986) и др.

[6] Трилогия Питера Джексона «Властелин Колец» (2001—2003), «Матрица. Перезагрузка» (2003) и «Матрица. Революция» (2003) Вачовски, «Пираты Карибского моря. Сундук мертвеца» (2006) и «Пираты Карибского моря. На краю Света» (2007) Гора Вербински, «Убить Билла» (2003 и 2004) Квентина Тарантино.

сутствует сила тяжести), постоянно консультируясь в Звездном городке и Институте проблем управления[1]. Одним из консультантов картины стал космонавт Береговой[2]. Именно благодаря такому серьезному отношению ленты Ричарда Викторова столь убедительны в деталях и сегодня.

В этом огромная заслуга также художника картины Константина Загорского[3] и оператора Константина Кириллова[4].

Показ невесомости всегда был краеугольным камнем в научно-фантастических картинах. Для ее воспроизведения использовали сложные конструкции, позволяющие имитировать перед камерой отсутствие веса персонажей. Основой всех приспособлений являлись тросы, которые позволяли героям «парить». Тонкие струны, невидные на фоне декораций, использовал немец

[1] Институт создан в 1939 году как Институт автоматики и телемеханики АН СССР на основе существовавшей с 1934 года Комиссии по телемеханике и автоматике АН СССР. В 1969 году переименован в Институт проблем управления АН СССР. В 1989 году институту присвоено имя В. А. Трапезникова.

[2] *Георгий Тимофеевич Береговой* (1921—1995) — летчик-космонавт СССР № 12, дважды Герой Советского Союза, заслуженный летчик-испытатель СССР, генерал-лейтенант авиации, кандидат психологических наук.

[3] *Константин Иванович Загорский* (1933) — советский и российский художник кино, живописец, член Союза кинематографистов РФ, лауреат Государственной премии СССР в области литературы, искусства и архитектуры (1982), заслуженный художник РСФСР (1988), народный художник РФ (1997). В 1964 году окончил ВГИК по специальности «художник кино». Работал художником-постановщиком на Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького. Принимал участие в работе над такими лентами, как: «Волшебная лампа Алладина» (1966), «День и вся жизнь» (1969), «Остров сокровищ» (1971), «Огоньки» (1972), «Москва — Кассиопея» (1973), «Отроки во Вселенной» (1974), «Всадник с молнией в руке» (1975), «Русалочка» (1976), «Аленький цветочек» (1977), «Вооружен и очень опасен» (1977), «Новые приключения капитана Врунгеля» (1978), «Через тернии к звездам» (1980), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1982), «Вера, надежда, любовь» (1984), «Приходи свободным» (1984), «Мио, мой Мио» (1987), «Сказка о купеческой дочери и таинственном цветке» (1991), «Маленькая принцесса» (1997), «Привет от Чарли-трубача» (1998), «Праздник» (2001), «Русский водевиль» (2001), «Сибирочка» (2003), «Дюймовочка» (2007), «Королев. Главный конструктор» (2008).

[4] *Константин Михайлович Кириллов* (1936) — советский и российский оператор. Окончил операторский факультет ВГИК. В кино с 1963 года. Лауреат Государственной премии РСФСР им. братьев Васильевых (1977) за работу над фильмами «Москва — Кассиопея» (1973) и «Отроки во Вселенной» (1974), заслуженный деятель искусств РФ (1996). Принимал участие в работе над такими лентами, как: «Третья ракета» (1963, вместе с Н. Г. Худбовым), «Сколько лет, сколько зим» (1966), «Я вас любил» (1976, вместе с М. Н. Кирилловым), «Нейтральные воды» (1968, вместе с М. Н. Кирилловым), «Переступи порог» (1970), «Обелиск» (1976), «Последняя двойка» (1977), «Похищение „Савойи“» (1979, вместе с В. Н. Корнильевым), «Возьми меня с собой» (1979), «Ледяная внучка» (1980), «Колыбельная для брата» (1982), «Ученик лекаря» (1983), «Карантин» (1983), «Корабль пришельцев» (1985), «Пощечина, которой не было» (1987), «Два берега» (1987), «Возвращение Ходжи Насреддина» (1989), «Безумная Лори» (1991), «Силуэт в окне напротив» (1991), «Играем „Зомби“, или Жизнь после битв» (1993), «Дюймовочка» (2007), «Оля + Коля» (2008).

Фриц Ланг в «Женщине на Луне». В советской картине «Космический рейс» сложнейшая система тросов и направляющих, на которых они крепились, позволила столь убедительно «воспроизвести» потерю тяжести, что даже по истечении десятилетий сцены с невесомостью в этой ленте не выглядят анахронизмом. Стенли Кубрик в ленте «Космическая одиссея 2001 года» (1968) для показа особенностей существования человека в космосе использовал движущиеся декорации и нетипичное крепление кинокамеры.

В картинах Ричарда Викторова постановщики комбинированных съемок соединили эти две традиции. Создатели ленты не хотели просто копировать приемы, используемые в американском фильме, а решили доработать и усложнить их. Вот как это описывает киновед и кинорежиссер из Сирии Самир Джабер[1]: «Для создания эффекта невесомости изготовлена точная копия декорации командного отсека, потому что снимали ее в павильоне. Причем сама декорация, установленная в вертикальном положении, могла поворачиваться вправо и влево. Это было сделано для того, чтобы в узкое отверстие пропускался трос, на котором был подвешен актер. Он сидел боком к декорации»[2]. В ряде сцен удалось воспроизвести невесомость даже без применения тросов. Режиссер и постановщик трюковых сцен Валерий Павлотос[3] использовал возможности движущихся декораций и нетипичного положения камеры с изящным остроумием. И хотя источником вдохновения для создателей послужила знаменитая сцена из «Космической одиссеи 2001» Стенли Кубрика, где астронавт совершает пробежку по стене орбитальной станции, советские постановщики существенно усложнили задачу. В сцене в картине «Москва — Кассиопея» принимали участие три космонавта, которые двигались относительно друг друга. Для показа эффекта уменьшенной силы тяжести создатели применили трюк, известный еще на заре кинематографа, — закрепление актера на декорации и поворот платформы с камерой.

«Декорация „Коридора звездолета“ (длиной 18 метров) на Ялтинской киностудии была установлена на 12 роликовых опорах, что позволяло вращать

[1] Раскрытие секретов кинематографических трюков было одной из тем, затрагиваемых в кандидатской диссертации Самира Джабера «Особенности изобразительного решения научно-фантастического фильма» (1984).

[2] *Джабер С.* Средства воплощения фантастики на экране: Учеб. пособие. М.: ВГИК, 1990. С. 34.

[3] *Валерий Павлович Павлотос* (1940—2016) — инженер-конструктор, постановщик трюков, каскадер, кинодекоратор. Окончил Московский автомеханический техникум и Севастопольский приборостроительный институт. Участвовал в создании парусных кораблей как разработчик конструкций по эскизам художников-постановщиков и как художник по кораблям. Автор книги «Рождены, чтоб сказку сделать... Полвека в кино» (2011). Принимал участие в работе над такими фильмами, как: «Остров сокровищ» (1971), «Москва — Кассиопея» (1973), «Отроки во Вселенной» (1974), «Новые приключения капитана Врунгеля» (1978), «Через тернии к звездам» (1980), «Странник» (1987), «Одиссея капитана Блада» (1991), «Сердца трех» (1992), «Гелли и Нок» (1995, Украина), «Роксолана» (1997, т/в, Украина).

ее на 360 градусов в горизонтальной плоскости. Съемочная камера (она была жестко закреплена и вращалась вместе с коридором) располагалась в дальнем конце коридора. А космонавты бежали на нее»[1]. В сцене, где три героя должны разойтись в узком переходе между отсеками корабля, один из персонажей просто «пробегает» по стене цилиндрического помещения, в то время как другой член экипажа звездолета присел, чтобы попытаться «выбраться» из «захвата» тюбика суперклея, на который он наступил. Наличие суперклея объясняло неподвижное положение молодого человека. Присевшего актера накрепко зафиксировали на вращающейся части декорации (крепление скрывалось у него за спиной и было совершенно незаметно) и поворачивали декорацию по отношению к камере. «Обегающий» его второй космонавт просто двигался на камеру, в то время как декорация со вторым членом экипажа вращалась таким образом, что с точки зрения камеры первый мальчик начинал «забег» по стене коридора. Третий участник этой сцены «пролетал» под потолком за счет крепления на специальной 12-метровой трубе, скрытой в декорации. Самым главным во время съемок этого эпизода было не позволить мелким деталям «выдать» неестественное положение в пространстве присевшего космонавта. Так, волосы «приклеившегося» юноши (а вернее, каскадера, его дублировавшего) пришлось закрепить специальной сеточкой, чтобы их положение не выдало того факта, что съемка ведется вверх ногами.

Каждый из космонавтов двигался по собственной траектории, что не давало возможности разгадать суть примененного трюка. «Так нам удалось добиться „невесомости“ не для одного персонажа в кадре (как в знаменитом американском фильме), а сразу для трех „космонавтов“, причем каждый из них перемещался в безопорном пространстве по собственной траектории, отличной от траектории других персонажей. Это обстоятельство совершенно запутало членов жюри Международного конкурса технических фильмов УНИАТЕК (Всемирной организации по кинотехнике) — авторитетных специалистов, которые после просмотра нашей „невесомости“ спорили друг с другом до хрипоты, пытаясь определить, как это было снято. Но ни один из них не сумел правильно ответить на этот вопрос»[2], — вспоминает в своей книге «Рождены, чтоб сказку сделать...» Валерий Павлотос. Выдумка и виртуозное техническое исполнение трюка были по заслугам оценены жюри — картина получила золотую медаль «За техническое совершенство». Советские постановщики обошли многочисленных конкурентов из США, Великобритании, Японии и других стран.

Таким образом, отечественные постановщики комбинированных съемок усовершенствовали приемы своих зарубежных коллег и при использова-

[1] *Павлотос В.* Рождены, чтоб сказку сделать... Полвека в кино. Симферополь: АРИАЛ, 2010. С. 67—68.

[2] Там же. С. 69.

нии гораздо более скромного количества оборудования[1] добились впечатляющих результатов.

Лента «Москва — Кассиопея» и ее продолжение «Отроки во Вселенной» пользовались огромной популярностью не только у целевой аудитории — детей и юношества. Картины снискали огромное количество наград как на внутренних киносмотрах, так и на международных кинофестивалях[2], что было не совсем типично для картин, рассчитанных не на взрослую аудиторию.

После выхода дилогии Ричард Викторов был удостоен звания заслуженного деятеля искусств (1974), а в 1977 году получил Государственную премию РСФСР им. братьев Васильевых. В 1980 году Ричард Викторов вновь вернулся к научно-фантастической тематике в картине «Через тернии к звездам»[3], автором сценария которой был известный писатель-фантаст Кир Булычев[4].

И вновь режиссеру удалось опередить свое время. Как известно, жанр фантастики обладает «даром Кассандры», возможностью предупредить о надвигающихся проблемах и опасностях, подстерегающих человечество на пути прогресса. В ленте Ричарда Викторова в центре сюжета история девушки-клона Нийи (Елена Метелкина[5]), которая была создана для защиты обитателей далекой планеты Десса от последствий рукотворной экологиче-

[1] Сложнейшее движущееся «колесо» орбитальной станции, которое снималось в знаменитой сцене в картине Кубрика, стоило в разы дороже, чем 18-метровая декорация на роликах, позволившая снять эпизод из отечественной картины.

[2] «Москва — Кассиопея» — премия VII Всесоюзного кинофестиваля в Баку (1974) за лучший фильм для детей, специальная премия жюри XIII Международного кинофестиваля научно-фантастических фильмов в Триесте (Италия, 1975), «Платеро» — премия XIII Международного кинофестиваля для детей и юношества в Хихоне (Испания, 1975), серебряный приз IX Международного кинофестиваля в Москве (1975) по конкурсу детских фильмов, диплом X Международного технического конкурса фильмов, проведенного в рамках XII конгресса УНИАТЕК в Москве (1976). «Отроки во Вселенной» — премия VIII Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе (1975) за лучший фильм для детей и юношества, «Серебряный астероид» — специальная премия жюри XIV Международного кинофестиваля научно-фантастических фильмов в Триесте (Италия, 1976).

[3] «Через тернии к звездам» (1980, Центральная киностудия детских и юношеских фильмов). Режиссер: Ричард Викторов. Авторы сценария: Кир Булычев, Ричард Викторов. Оператор: Александр Рыбин. Композитор: Алексей Рыбников. Прокат — 20,5 млн. зрителей (по материалам: *Землянухин С., Сегида М.* Домашняя синематека. Отечественное кино 1918—1996. М.: Дубль-Д, 1996. 520 с.).

[4] Кир Булычев (Игорь Всеволодович Можейко, 1934—2003) был автором сценариев к таким лентам (снятым по его произведениям), как: «Тайна третьей планеты» (1981, анимац.), «Слезы капали» (1982), «Гостья из будущего» (1984, т/в), «Шанс» (1984), «Лиловый шар» (1987), «Остров ржавого генерала» (1988), «Перевал» (1988, анимац.), «Подземелье ведьм» (1989), «День рождения Алисы» (2009, анимац.).

[5] Елена Метелкина была не актрисой, а манекенщицей. Достаточно распространенный ход для зарубежного (в первую очередь американского) кино, но в советском кино не принятый.

ской катастрофы. Пейзажи умирающей планеты и ярчайший образ местного «олигарха» Туранчокса (Владимир Федоров), наживающегося в буквальном смысле на продаже воздуха, были абсолютно нетипичны для отечественной кинофантастики, демонстрировавшей в большей степени достижения будущего («Планета Бурь», 1961; «Туманность Андромеды», 1967). Опасности, которые подстерегали героев, были связаны, как правило, с несовершенным мироустройством того или иного общества, но никак не с экологией. Да и зарубежный кинематограф активно начал осваивать эту тематику всего за год до выхода картины Ричарда Викторова (в первую очередь стоит вспомнить о ставшей культовой тетралогии австралийца Джорджа Миллера[1] о Безумном Максе[2]).

Одним из самых запоминающихся эпизодов ленты «Через тернии к звездам» стали сцены, где зрители видели в действии активную биомассу, изобретение профессора Глана (Глеб Стриженов), из которой когда-то была создана Нийя и другие клоны и которую преданный Туранчоксом посланец планеты Десса на Земле Ракан (Игорь Ледогоров) пытается использовать как биологическое оружие. Для создания этой ворочающейся грязно-белой массы постановщики использовали... пену для тушения пожаров. Для придания ей более плотной консистенции в нее были добавлены наполнители (одним из которых была... обыкновенная мука). Внутри получившейся «биомассы» находились несколько аквалангистов в полном снаряжении — они отвечали за придание субстанции одушевленного вида. В результате на экране получилось угрожающее «нечто», постоянно находящееся в движении и готовое пожрать все, до чего сможет дотянуться. Законченность данному образу придавали звуковые эффекты, которые довершали картину демонстрации опасности создания профессора Глана.

В ленте «Через тернии к звездам», как и в предыдущих картинах Викторова, присутствуют сцены, где необходимо было воссоздать эффект невесомости. Но так как в сценарии «Терний» подобные сцены более длительные и важные, создатели прибегли к использованию других приемов, отличных от работавших в фильмах «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной». В этот раз для создания эффекта невесомости, в особенности в сценах, где земляне находят обломки погибшего корабля профессора Глана, использовалась съемка в бассейне и специальные гидрокостюмы со скрытой системой травления отработанного воздуха. Исполнители плавали в воде, а на пленке получалось полное ощущение передвижения в состоянии невесомости. «Впервые в мировой практике мы сумели снять невесомость без всяких тросов, на которых летали актеры... Макет отсеков разрушенного космического

[1] *Джордж Миллер* (George Miller, 1945) — австралийский кинорежиссер, сценарист, продюсер.

[2] «Безумный Макс» (1979), «Безумный Макс 2: Воин дороги» (1981), «Безумный Макс 3: Под куполом Грома» (1985), «Безумный Макс: Дорога ярости» (2015).

корабля, который обнаружил звездолет „Пушкин“, погрузили в бассейн гостиницы. На актерах были акваланги, а поверх них шлемы — вот они и летали в своеобразной гидроневесомости. А чтобы сделать незаметными пузырьки воздуха, которые выходили из костюмов, сцены старались снимать вверх ногами, и тогда пузырьки шли вверх»[1] — так вспоминает об этих съемках Валерий Павлотос. Но это достижение далось огромным трудом и риском.

Съемки велись в бассейне гостиницы «Ялта», где было установлено специально спроектированное для подводных съемок осветительное оборудование. Все было продумано до мелочей: специальная техника, которая должна была корректно работать в воде, была разработана в Научно-исследовательском кинофотоинституте (НИКФИ); специализированный бокс для камеры. Для декораций отсеков космического корабля профессора Глана использовали покрытие, которое должно было выдерживать длительные съемки в воде[2]. Но реальность стала преподносить один неприятный сюрприз за другим. Вот как описывал в своем дневнике режиссер эти съемки: «Съемка в бассейне прошла хорошо, но опять вышли из строя четыре лампы, погорев под водой две минуты... Первый отсек сделан плохо... Чернота сделана бездарно. Все мажется, пачкается. Лампы горят, выходят из строя одна за другой. Приходится на ходу в воде создавать ощущение разрушенной Гайи. Кино немыслимо без техники. А НИКФИ (Научно-исследовательский Кино Фото Институт) нам, по сути дела, сорвал съемки невесомости. Великое свинство — безответственность... Считаю, что то, что сняли без ЧП этот бассейн, — удивительно. Испорченные лампы, плохой бокс для камеры без аккумуляторов, плохая краска в декорации и т. д. и т. п.»[3]. Удивление постановщика, что не произошло ЧП, понятно, если учесть тот факт, что гидроизоляция приборов и кабелей оставляла желать лучшего и члены съемочной группы постоянно находились под угрозой удара током — во время практически каждого дубля перегорали лампы, а однажды даже оголился силовой кабель и были серьезно пострадавшие. У «штучных» технологий, которые использовались во время работы над этой лентой, были свои крупные проблемы — неготовность технологической базы к осуществлению на практике идей создателей.

Это касалось не только сложных постановочных подводных съемок. Именно из-за этого робот Бармалей в фильме выглядит совершенно иначе, чем его изначально представляли режиссер и художники-постановщики карти-

[1] *Гуленко С.* «Через тернии к звездам»: За вывеску «Слава КПСС!», попавшую в кадр с инопланетянами, Госкино устроило взбучку // Комсомольская правда. 2013. 15—21 февр. С. 35.

[2] По материалам: *Зеленин Г. И.* Из опыта работы над подводными кадрами кинофильмов // Техника кино и телевидения. 1982. № 10. С. 35—42.

[3] Цитаты из дневников: 18 апреля 1979 года (Тернии). URL: http://ternii.film.ru/censorship.asp (дата обращения: 17.11.2018).

ны. Реквизиторы просто не смогли сделать костюм робота таким, каким он был задуман. «Самопальную» конструкцию, сваренную из жестяных ведер, которую бутафорский цех все-таки сумел склепать, режиссер забраковал. В итоге костюм Бармалея сделали по проверенной технологии — из надувных элементов. И смотрелся он отнюдь не так убедительно, как персонажи «Звездных войн», а больше напоминал робота Робби из давней американской картины «Запретная планета»[1].

И как ни печально об этом писать, но для показа пустынных пейзажей умирающей планеты режиссеру не понадобилось применение особых трюков, кроме использования специальной технической спектрозональной кинопленки СН-6М, один из эмульсионных слоев которой обладает светочувствительностью к инфракрасному излучению, и оранжевого светофильтра[2]. Погибающую планету снимали в Таджикистане, вблизи города Исфара, где после недавнего землетрясения находились «живописные» развалины нескольких населенных пунктов и теплоэлектростанции. Особенно подходящими для Дессы были виды погибшей электростанции: «почва под ней осела на несколько метров, и получившиеся впадины наполнились водой. Образовалось этакое озеро со строительным мусором и техникой»[3]. Благодаря особенностям используемой пленки этот урбанистический пейзаж пришлось подвергнуть лишь незначительной обработке, которая включала в себя цветовую коррекцию, позволившую сделать отснятый материал еще более инопланетным и впечатляющим. Таким образом, можно сказать, что экологические предвидения писателя-фантаста Кира Булычева и режиссера-фантаста Ричарда Викторова уже начали сбываться в реальности. Но попытка указать на это немаловажное обстоятельство была резко пресечена. Идея Викторова указать в титрах ленты, что «все кадры гибнущей планеты Десса сняты на планете Земля», была настороженно встречена Госкино и воспринята не как предупреждение о грядущих экологических опасностях, а как явный намек на экологическое состояние ряда территорий страны. В результате титр в фильм не вошел[4].

Появление лент Ричарда Викторова 1970-х — начала 1980-х годов стало этапным для развития кинофантастики в нашей стране. Несмотря на доста-

---

[1] *«Запретная планета»* (Forbidden Planet) — лента режиссера Фреда Уилкокса, снятая в 1956 году. Робот Робби, верный друг и защитник маленького героя картины, так полюбился зрителям, что его сделали героем еще одного фильма — «Мальчик-невидимка» (1957), тематически не имеющего никакого отношения к «Запретной планете». Костюм робота, разработанный Робертом Киношита и состоявший из отдельных надувных элементов, носил каскадер Франки Дарро.

[2] *Джабер С.* Секреты кинофантастики // Техника — молодежи. 1984. № 5. С. 27.

[3] *Гуленко С.* «Через тернии к звездам».

[4] Этот титр вернулся в картину в 2001 году, когда сын Ричарда Викторова Николай выпустил обновленную и переозвученную версию картины своего отца.

точно серьезные сокращения и изменения в сценарии, проблемы во время съемок, простои и недоступность тех или иных материалов, в том числе качественной пленки, режиссер доказал, что даже в системе плановой экономики, при стремлении чиновников удешевить стоимость постановки ленты для подростковой аудитории, можно создавать зрелищные и визуально качественные фильмы, не уступающие лучшим представителям жанра, снятым в зарубежных странах.

Режиссер предвидел многие изменения в жанре, которые коснутся в первую очередь целевой аудитории. Именно юношество, как называли в нашей стране подростков с 12 до 18 лет, станет самой благодарной аудиторий кинофантастики в последующие годы и в нашей стране, и за рубежом. Режиссер сумел внести в картины будущего, которые до него разворачивались перед зрителями с размахом и торжественной серьезностью, столь необходимую жанру легкость и юмор, не снижая градуса ответственности подрастающего поколения за будущее своей планеты. Научно-фантастические ленты Ричарда Викторова были и будут прекрасными примерами зрелищных, качественных и до мелочей продуманных образцов столь трудного для кинематографа жанра кинофантастики.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВГИК — Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова.

Вхутемас — Высшие художественно-технические мастерские.

ГТК — Государственный техникум кинематографии.

МХАТ — Московский Художественный академический театр.

НАСА (NASA) — Национальное управление по аэронавтике и исследованию космического пространства (*англ.* National Aeronautics and Space Administration).

УНИАТЕК (UNIATEC) — Международный союз технических кинематографических ассоциаций (*фр.* Union Internationale des Associations Techniques Cinématographiques).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гуленко С.* «Через тернии к звездам»: За вывеску «Слава КПСС!», попавшую в кадр с инопланетянами, Госкино устроило взбучку // Комсомольская правда. 2013. 15—21 февр. С. 35.
2. *Джабер С.* Секреты кинофантастики // Техника — молодежи. 1984. № 5. С. 26—28.
3. *Джабер С.* Средства воплощения фантастики на экране: Учеб. пособие. М.: ВГИК, 1990. 52 с.
4. *Зеленин Г. И.* Из опыта работы над подводными кадрами кинофильмов // Техника кино и телевидения. 1982. № 10. С. 35—42.
5. *Землянухин С., Сегида М.* Домашняя синематека. Отечественное кино 1918—1996. М.: Дубль-Д, 1996. 520 с.
6. *Кир Булычев.* От автора // Кир Булычев. Через тернии к звездам. URL: https://otroki.druid.ru/pages/show/141.htm (дата обращения: 17.11.2018).
7. *Клушанцев П.* В стороне от больших дорог. СПб.: СЕАНС, 2015. 304 с., ил.

8. *Клушанцев П.* В стороне от больших дорог: Книга воспоминаний // Сеанс. 2014. № 59/60. С. 157—189.
9. *Павлотос В.* Рождены, чтоб сказку сделать... Полвека в кино. Симферополь: АРИАЛ, 2010. 312 с., ил.
10. *Харитонов Е. В., Щербак-Жуков А. В.* На экране Чудо: Отечественная кинофантастика и киносказка (1909—2002): Материалы к популярной энциклопедии / НИИ Киноискусства; журнал «Если». М.: В. Секачев, 2003. 320 с.
11. *Хлыстунова С. В.* Специальные эффекты в зарубежном кинематографе: Этапы истории. СПб.: РИИИ, 2012. 288 с., ил.
12. Цитаты из дневников: 18 апреля 1979 года (Тернии). URL: http://ternii.film.ru/censorship.asp (дата обращения: 17.11.2018).
13. *Rickitt R.* Special Effects: The History and Technique. New York: Billboard Books, 2000. 320 p., photo., index.

Аннотация

В статье рассказывается о создании комбинированных съемок в советских лентах о космосе, снятых Ричардом Викторовым в 1970-х — начале 1980-х годов. Рассматриваются приемы создания комбинированных кадров, позволивших воспроизвести на экране реалии космического полета и антураж инопланетных цивилизаций в картинах «Москва — Кассиопея» (1973), «Отроки во Вселенной» (1974), «Через тернии к звездам» (1980).

Summary

This article focuses on the creation of visual effects in Soviet science fiction films directed by Richard Viktorov in the 1970s and early 1980s. Consideration is given to the techniques used to create special effects that allowed for the on-screen representation of space flight and an entire entourage of alien civilizations in *Moscow — Cassiopeia* (1973), *Teenagers in the Universe* (1974), *Through thorns to the stars* (1980).

✓ *Ключевые слова:* кинофантастика, комбинированные съемки, визуальные эффекты, имитация невесомости в кино, Ричард Викторов, космос в кино, специальные эффекты, история специальных эффектов, история комбинированных съемок.

✓ *Key words:* cinema fiction, optical effects, visual effects, weightlessness imitation in cinema, Richard Viktorov, space in cinema, special effects, history of the special effects, history of the optical effects.

Театроведческая школа А. А. Гвоздева

КЛАССИКИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВОЗНАНИЯ

№ 2 / 2019

УДК
792.072

Гвоздевско-германовская театроведческая школа и задачи современной критики

МАКСИМОВ ВАДИМ ИГОРЕВИЧ
Доктор искусствоведения, заведующий кафедрой зарубежного искусства, Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург)

MAKSIMOV VADIM I.
Doctor of Arts, Head of Department of Foreign Art Studies, Russian State Institute of Performing Arts (Saint Petersburg)

E-mail: vadim_maksimov@mail.ru

Какова функция критики в современном театре? Изменились ли ее задачи со времени начала XX века? Со времени XIX века?

Наиболее глубокие современные критики считают, что театральная критика выражает зрительское восприятие (только более конкретно выражает). Мне представляется, что зрительское и «критическое» восприятие — это совершенно разные формы рефлексии. Спектакль не получит своего завершения до той поры, пока не будет воспринят, прочувствован и осмыслен. Увидеть спектакль и воспринять его — общая задача, но это еще не рефлексия. Рефлексия, возникающая после зрительского восприятия, может выполнять разные функции.

Профессиональная театральная критика складывается на рубеже XIX—XX веков. «Объективная критика» Фердинана Брюнетьера использует позитивистский тэновский метод. Оскар Уайльд в это же время формулирует концепцию художественной критики (некий высший вид искусства). Создатель символистского искусствоведения Феликс Фенеон выдвигает идею лапидарной критики. И так далее.

Но самый важный вклад в профессиональную театральную критику внес Макс Герман, создавший науку «театроведение». Таким образом, театральная критика впервые получила теоретическое осмысление не в виде философских понятий или актерского теоретизирования, а в виде науки, сосредоточенной на театре как главном предмете исследования. Именно опора на современную театральную теорию дала возможность сформироваться настоящей театральной критике.

Германовская театроведческая школа основана на следующих принципах:

- ❒ единство теории, истории и критики;
- ❒ объект исследования — театр;
- ❒ реконструкция спектакля через создание топографической проекции;
- ❒ использование других наук: искусствоведение, литературоведение, психология, археология, социология, история искусств и др.

Выполняя подобные задачи, критика не только «формулирует» зрительское восприятие, но и распознает, реконструирует авторский замысел, лежащий в основе спектакля.

В идеальном случае критика определяет ориентиры, векторы дальнейшего развития театра и тем самым выполняет задачу, поставленную Дени Дидро, — «воспитывать художников и профанов».

Если критика ничего этого не делает, она все равно выполняет полезную функцию — озвучивает банальное обывательское восприятие и тем самым позволяет отталкиваться от него художнику-творцу.

Петербургское театроведение формировалось в результате деятельности различных ученых, ориентирующихся на проблемы театра на рубеже XIX—XX веков. Датой официального возникновения театроведения стоит принять 24 мая 1920 года, когда в Зубовском институте (Институт истории искусств) образовалось третье отделение (впоследствии — факультет) — истории театра. Профессорами отделения стали Николай Эрнестович Радлов, Семен Карлович Боянус, Андрей Яковлевич Левинсон, Владимир Николаевич Соловьев, Владимир Васильевич Гиппиус, Владимир Николаевич Перетц. Возглавил отделение Дмитрий Константинович Петров, один из первых филологов, обратившихся к проблемам театра, автор исследований об испанской ренессансной комедии. Осенью 1921 года к ним добавился ряд профессоров (Борис Аполлонович Кржевский, Константин Михайлович Миклашевский) и Алексей Александрович Гвоздев, перешедший из отделения истории словесных искусств.

В институте, сосредоточившем в себе все крупнейшие силы гуманитарной науки Петербурга и претендовавшем на значение европейского научного центра, стала формироваться новая театроведческая школа. В работах 1920-х годов А. А. Гвоздев на основе театральных исследований европейских ученых формирует общие принципы изучения спектакля как самостоятельного объекта театроведения. Особое значение для него имели исследования Макса Германа, основавшего в Берлинском университете Институт театра (в 1923 году). Молодое поколение русских театроведов осваивает позитивистскую методику М. Германа, обогащая ее новаторским формальным методом.

Гвоздевская школа на основе принципиальных открытий М. Германа, то есть гвоздевско-германовская школа, воплощала свою методику в исследованиях о мировом театре различных эпох и в критическом осмыслении современных спектаклей, прежде всего В. Э. Мейерхольда. Вскоре начался разгром гвоздевско-германовской школы. Началось все в 1931 году, с доклада Гвоздева «Буржуазные течения в театроведении». Основатель школы избрал тактику покаяния и соглашательства с советской властью. Положительного результата это, естественно, не дало. В феврале 1937-го сектор театра Института истории искусств был закрыт. При ликвидации сектора и института в

целом многие ученые были уничтожены физически. В 1939 году умер Гвоздев. Уцелевшие постепенно перебрались в Москву. Все.

Стефан Стефанович Мокульский, вместе с Гвоздевым создавший театроведческий факультет Института сценических искусств, во время блокады покинул Ленинград, а с 1943 года преподавал в ГИТИСе (Государственный институт театрального искусства), где создал кафедру зарубежного театра. В Москве оказались также сотрудники сектора театра Б. И. Ростоцкий, Н. Г. Зограф, Н. Н. Чушкин и др. Московское театроведение развивалось, приютив в своих рядах представителей гвоздевско-германовской школы.

В Ленинграде представителями этой школы стали сотрудники театроведческого факультета, открытого в 1939 году, и ученики С. С. Мокульского: Всеволод Васильевич Успенский, Галина Константиновна Соловьева, Елена Львовна Финкельштейн, Марианна Григорьевна Португалова, Лидия Аркадьевна Левбарг, Сергей Сергеевич Данилов, Исаак Израилевич Шнейдерман и др. Новое поколение этой школы составили выпускники факультета 1945—1950 годов, среди которых Д. М. Шварц, А. Я. Альтшуллер, А. Я. Трабский, А. З. Юфит. В 1952 году был выпущен курс, представители которого стали новым поколением преподавателей театрального института. Это Л. И. Гительман, Г. И. Агамирзян, Э. А. Коган, Г. З. Мордисон, В. В. Чистякова.

Как известно, одной из главных задач, которые ставил Макс Герман перед новой научной профессией Theaterwissenschaft, стала реконструкция спектакля при помощи различных научных методов с целью выявления специфики театрального искусства, установление конкретного сценического языка. Те же задачи ставил А. А. Гвоздев. Эти же задачи осуществлял в своих исследованиях Л. И. Гительман. Реконструируя спектакли А. Антуана «Привидения» Х. Ибсена, «Вознесение Ганнеле» Г. Гауптмана и др. он подробно восстанавливает каждую сцену и каждую реплику. Особенное внимание уделяет специфике перевода на французский язык пьес Ибсена и Льва Толстого. Из этих деталей возникает образ спектакля, режиссерская трактовка материала, и в результате формулируется режиссерский замысел. Выясняется, что оценки спектакля, данные французскими критиками, либо не соответствуют замыслу режиссера, либо вообще не ставят целью осмысление спектакля. В результате реконструкции спектаклей Антуана разных периодов Гительман приходит к выводу о преодолении режиссером эстетики натурализма уже в последние сезоны театра Либр. Французские исследователи того времени считали иначе.

Театроведческая группа А. А. Гвоздева в 1920—1930-е годы одной из главных научных задач считала обоснование единых театральных и культурных процессов, происходивших в Западной и Восточной Европе. Это поколение театроведов никогда не замыкалось в пределах одной темы или одной национальной культуры. Да и Зубовский институт был создан в 1912 году именно как общеевропейский научный и культурный центр. Единство культур — од-

на из главных идей гвоздевского поколения театроведов. Еще одной особенностью гвоздевско-германовской школы стало единство исследовательского метода в анализе исторического спектакля и принципов критической оценки спектакля современного. Руководствуясь суммой принципов научного подхода Германа, Гвоздев и его последователи рассматривают спектакль исходя не из эстетики пьесы, а из общности сценического языка. Выявляют соответствие сценографии, актерского исполнения режиссерскому решению.

Современная театральная критика утратила связь с германовской школой. Прежде всего, потому, что не использует никакую теоретическую базу. Возможно, она исходит из устаревшего понимания театра, по которому театр — это: А играет В на глазах у С. На сегодняшний день эта модель исчерпана. Другой теоретической базы театральная критика не имеет.

В отсутствии научного театроведения критика бросается в другую крайность — только констатирует приемы постановки. Декларируется отказ от анализа спектакля, так как его автор якобы не имеет замысла, а совершает высказывание.

Итак, две крайности. Либо устаревшая схема: актер — персонаж — зритель. Либо отказ от ценности художественного значения спектакля.

Отсутствие теоретической базы компенсируется использованием случайной субъективной терминологии (постдраматизм, перформативность, визуальный театр).

Для серьезного критического анализа необходимо соблюдение простых правил.

- ❒ Критический анализ должен опираться на четкую эстетическую позицию. Необходима точка отсчета, система координат. Если этого нет — критерием будет «нравится — не нравится».
- ❒ Критик выявляет факты, приемы, но не интерпретирует их. Введение в критический текст личных ассоциаций делает объектом внимания не спектакль, а психологию критика.
- ❒ Любой формальный прием спектакля должен быть вписан в общую структуру спектакля. Любое художественное произведение — всегда структура. Необходимо выявить соответствие всех художественных средств спектакля.
- ❒ Речь идет не о том, чтобы выбрать тот или иной метод анализа, а о том, чтобы использовать их все. Объективную картину можно получить только с помощью методологической проекции, то есть наложения различных аналитических методов с целью многостороннего осмысления художественного явления.

Сегодня мы видим изменение самих форм театра. Эти преображения происходят в двух противоположных направлениях:

- ❒ в сторону постановки театрами задач не художественных, а социальных, максимальной актуализации поднимаемых проблем. Тем самым

театр осмысленно отказывается от художественных средств ради активного воздействия на жизнь;

- ❒ в сторону вовлечения зрителя в действие, но не с помощью художественного сопереживания, а с помощью перформативного соучастия. Тем самым сценическое действие противопоставляется реальности, но не предусматривает никакого художественного преображения.

Соответственно, методы анализа художественных форм на могут не учитывать этих реалий и неизбежно меняются.

Научное театроведение и профессиональная критика, если они не хотят погибнуть, обязаны использовать все имеющиеся, кроме гвоздевско-германовского, искусствоведческие методы (в разной степени, разумеется):

- ❒ формальный метод, основанный на сравнении системных характеристик;
- ❒ герменевтика, расшифровывающая произведение как систему знаков;
- ❒ учение об эстетической реакции как основе катартического действия — рассмотрение произведения через противопоставление фабулы и сюжета, формы и материала;
- ❒ психоаналитический метод, вобравший опыт биографической школы, позитивизм и детерминизм; изучающий объективные психические и физиологические данные;
- ❒ аналитико-психологический метод, выявляющий архетипы и их функционирование в поле коллективного бессознательного;
- ❒ метод ритуально-мифологической школы, сопоставляющей мифологические структуры в художественном произведении;
- ❒ структурный анализ, обнаруживающий принципы компоновки элементов сюжета и функций персонажей;
- ❒ актантный анализ — развитие сюжета в соответствии со структурой конфликта, а не с действием персонажей;
- ❒ постструктуралистский подход — использование теорий деконструкций (Ж. Деррида) и рассмотрение произведения в качестве дискурса конкретных (исторических) эпистем (М. Фуко);
- ❒ другие возможные постмодернистские методы, кроме постструктуралистского.

Аннотация

В статье сформулированы основные принципы театроведческой школы, созданной в начале XX века Максом Германом и получившей развитие в России усилиями А. А. Гвоздева и его последователей. Отдельно обозначается путь развития театральной критики начиная с XIX века. Сегодняшнее положение отечественной критики определяется как кризисное и намечены задачи, которые необходимы для преодоления кризиса.

Summary

This article outlines the major principles of the theatre school founded at the beginning of the 20th century by Max Herrmann and developed by Aleksey Gvozdev and his followers. In addition, the evolution of theater criticism from the 19th century onwards is considered. It is suggested that contemporary Russian criticism is in a state of crisis, and this article suggests some ways of overcoming this crisis.

✓ *Ключевые слова:* театроведение, А. А. Гвоздев, М. Герман, искусствоведческие методы, задачи театральной критики.

✓ *Key words:* theatre criticism, Alexey Gvozdev, Max Hermann, art criticism methods, tasks of theatre criticism.

УДК
792.072

А. А. Гвоздев и начало советского балетоведения

СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ АРКАДИЙ АНДРЕЕВИЧ
Кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор, Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; доцент, Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург)

SOKOLOV-KAMINSKY ARKADY A.
PhD (Art Criticism), Honoured Art Worker of the Russian Federation, Professor, N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory; Associate Professor, Vaganova Ballet Academy (Saint Petersburg)

E-mail: sokolovkaminsky@gmail.com

Увы, коротка у нас память! А у балетных особенно. Даже такую мощную фигуру, как А. А. Гвоздев, словно шагнувшего в XX век из эпохи Возрождения, подзабыли, и основательно. Нет, не то чтобы забыли совсем, вспоминаем о нем, говоря о балете начальной советской поры. Но он сиротливо ютится где-то на окраине художественного сознания, явно недооцененный, а может быть — и недостаточно понятый. Попробуем, хотя бы частично, восстановить справедливость.

Это, несомненно, один из столпов рождавшегося в 1920-е годы особенного, не похожего ни на что феномена советской балетной критики и, шире, мысли о балете. Начинателей было несколько — одержимый А. Л. Волынский, сверкающий талантами И. И. Соллертинский, раздумчивый и глубокий Ю. И. Слонимский. В этом созвездии блестящих имен Гвоздев занял значительное, не исключено — почетное место.

Эрудиция и широкая образованность — тут он не уступал никому — давали основательность ощущению себя и своих позиций в искусстве тех лет, мятущемся, ищущем, нервно-истеричном, не чуждом сверхбыстрым переменам, почти шараханью в крайности. Скрытый темперамент, казавшийся сдержанностью, ограждал от горячности и скороспелых решений, но питал настойчивость и целеустремленность в достижении задуманного и понятого. И, главное, его видение искусства в эпоху, когда все разваливалось на куски, множилось и двоилось, утрачивало привычность очертаний, — оставалось цельным, монолитным, устойчивым.

Была опора: ни одно художественное явление не воспринималось изолированно, отдельно, вне перспективы веков, вне логики времени, проверенной логикой вечности. Это сегодня поражает — мы так привыкли близоруко всматриваться в избранное нами, сужая поле анализа, что все остальное, окружающее отступает, перестает для нас существовать.

В вулканических процессах, которые происходили в советском театре начальной поры, Гвоздев активно участвовал. Именно участвовал, а не просто как ученый заинтересованно наблюдал со стороны. Шел поиск новых тем, выразительных средств, способов актерской игры. Его будоражило все. Везде пытался проникнуть в суть.

Театр — и драматический, и музыкальный — это единое для него культурное пространство, лишенное региональных границ, живущее по своим законам. Каждая историческая эпоха ему до деталей интригующе близка. Захватывает временна́я перспектива, выявляющая природу театра и множественность поисков и открытий, иными словами — сам театральный процесс в контексте времени. Но и тут Гвоздев не замыкается в круге сиюминутных интересов: его художественное видение театром не ограничивается, обогащенное погруженностью в литературу и драматургию.

Конкретный разговор о живущем в данный момент спектакле перерастает в масштабные размышления о принципах режиссуры, оформления, актерской игры в настоящее время и в будущем. Вот спектакль драматический. Нет, я не могу об этом здесь не сказать, хотя это и может показаться не к месту. Описания спектаклей, Мейерхольда прежде всего, совершенно упоительны! Точно, коротко, мастерски увидено и блестяще написано! Не просто описания, когда ты не только видишь, но кожей чувствуешь специфику происходящего, — тут одновременно анализ.

О «Д. Е.» Мейерхольда: «„Фокстротирующие танцы“ выполняются мастерски. Отличную технику, замечательную точность темпа и выверенность ритма показал в своих резко-угловатых, геометрических танцах В. Парнах. С редкой игривостью и легкой музыкальностью танцевала и пела Бабанова — пожалуй, даже лучше, чем в прославивших ее в Москве танцевальных сценах „Озера Люль“, несмотря на то, что танцы, поставленные для нее и для З. Райх балетмейстером Голейзовским, кажутся вялыми в сравнении с приемами В. Парнаха. На фоне этих американизированных танцев отлично оттеняются свежесть, бодрость и здоровая крепость, присущая всем движениям на спортивном стадионе „Красного моряка“»[1]. И, мимоходом, как бы не придавая тому особого значения, перспектива: «В этом последнем эпизоде дан замечательный прообраз революционного балетного празднества, и здесь в сжатой схеме указаны пути, по которым следует пойти нашему балету, если он захочет внести свою лепту в дело оформления народных празднеств новой России»[2].

Все сплетается воедино: танец, пение, музыка, пантомима. Художественный мир для Гвоздева един, неразделим. Написано в 1924 году. Спортив-

[1] *Гвоздев А. А.* Постановка «Д. Е.» в Театре имени Вс. Мейерхольда // Гвоздев А. А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1987. С. 34—35.

[2] Там же. С. 35.

ность, акробатизм, силовые верхние поддержки уже вошли в быт балетного театра; это начало новой эры в балетном искусстве: вскоре появятся Марина Семенова (1925), Алексей Ермолаев (1926), начнется отсчет новой эпохи — советской школы классического танца. Великой эпохи. А спортивность станет одной из движущих сил балетного искусства. Побеждающей и оттесняющей порой художественность. Как, увы, происходит ныне...

Возникают новые формы актерской игры — когда возникает особого рода ансамбль: яркие индивидуальности остаются, но в перекличках с другими, тоже уникальными дарованиями обретают особую значимость и мощь. Статья называется «Иль-ба-зай», что обозначает нераздельное единство актеров: Ильинский, Бабанова, Зайчиков. «„Иль-ба-зай“ означает прежде всего, что актер Мейерхольда входит в определенную систему лиц, подчиняется неизвестной нам доселе композиции групп. Сохраняя свою индивидуальность, актер развивает такое поразительное чувство партнера, такое умение согласовать все свои телодвижения с телом партнера, что, действительно, прежние навыки оценки актерской игры оказываются недостаточными и приходится говорить, нарушая обычную терминологию, о „трехтельных“ персонажах»[1]. И тут же — перспектива: «„Иль-ба-зай“ — знаменует собой далее формулу нового театра XX века, театра, который должен стать носителем коллективного действия»[2].

Гвоздев считает, что здесь рождается новое качество пантомимы: «Трудно подыскать более полное созвучие, чем триада Ильинский — Бабанова — Зайчиков. Выразительные средства человеческого тела достигают во взаимном усилении и скрещивании игры этих трех замечательных артистов незабываемой силы воздействия на зрителя. Из установки на целесообразность движения возникает цельная, новая гамма пантомимической речи»[3]. И уточняет: «Стремительность и гибкость Ильинского находит свое продолжение в исключительной ритмичности и музыкальности Бабановой, а Зайчиков создает им бесподобный аккомпанемент абсолютно точным скреплением всей жестикуляции. Словно хор в греческой трагедии, он сопровождает и разъясняет в пантомиме все, что овладевает его партнерами в бурной смене страстей»[4]. Новое в актерской технике требует новых возможностей критики: «Движение разработано в этой системе с виртуозным мастерством. Трудно уловить и передать в слове многообразие ритмического рисунка. Сама форма рецензии должна как-то измениться и найти новые способы закрепления в слове сложных и искусных сочетаний телодвижений»[5].

---

[1] *Гвоздев А. А.* Иль-ба-зай // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 36.

[2] Там жей. С. 37.

[3] Там же. С. 38.

[4] Там же.

[5] Там же.

Спектакль — это организм, пронизанный токами взаимных влияний: нет ничего лишнего и случайного, все дышит режиссерским замыслом, замешанным на глубоком проникновении в природу актерских индивидуальностей.

Другой спектакль режиссера-гения — «Учитель Бубус». Здесь сатира обретает новые формы, и музыка становится чрезвычайно существенной составляющей действия: «уже недостаточно было показывать „гнилой Запад“, танцующий фокстроты под джаз-банд... Надо было взять на много тонов выше, и он это сделал, переложив всю комедию на музыку Шопена и Листа»[1]. Рождается понятие «пред-игры», по выражению Мейерхольда, когда актер показывает свое отношение к происходящему на сцене. Гвоздев признает: «Такой метод крайне сложен и труден. Он приводит к построению спектакля в форме многоголосой сценической симфонии, к огромному сдвигу актерской техники, к полной переработке»[2]. Идея симфонизации театрального действия настойчиво проводится критиком и еще раз подтверждает общность всех видов искусства. Интересно, что эта идея вновь вспыхнет в художественном сознании спустя десятилетия, уже в 1970-е годы — в творчестве талантливейшего А. П. Демидова.

С появлением профессиональной режиссуры в драматическом театре главный интерес, считает Гвоздев, сместился с актера на спектакль как целое. Критик указывает на исключение: «Только одна артистка вызвала обостренный интерес театральных кругов в годы, предшествовавшие мировой войне. Это была А. Павлова. Она вызвала к жизни балетную критику не только как балетная танцовщица, но и как драматическая актриса. А с тех пор у нас были спектакли, которые объединяли вокруг себя внимание критиков, но не было ни одного актерского дарования, которое вызывало бы оживленное обсуждение за и против. Шаляпин знаменовал собою завершение старых традиций, а не указывал пути в будущее. В особенности же не было актрис — кроме А. Павловой»[3].

Исследователь ищет причину: «резко меняется соотношение между словом, мимикой, жестом и внешним оформлением актера. Из разряда словесных и изобразительных искусств театр переводится самим течением жизни в искусство ритмическое. Динамика современной жизни потребовала новых изобразительных средств, и таковым явилось *движение*. Ритму стали уделять первое место в театре. Слово стало лишь первой строчкой сложной партитуры актерской игры, развернувшейся от рампы по всей сцене в глубину ее и вверх по лестницам, станкам и конструкциям. Музыка, сопровождающая спектакль в драматическом театре, стала обычным явлением»[4].

[1] *Гвоздев А. А.* Учитель Бубус Мейерхольда // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 40.

[2] Там же.

[3] *Гвоздев А. А.* Ритм и движение актера // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 46.

[4] Там же.

Параллель драматического театра и балета продолжается и дальше: «только в театре Мейерхольда зарождалось это новое — созвучное динамике и ритму наших дней. И из его театра вышла актриса, о которой хочется говорить как о первой актрисе наших дней, указывающей возможности и пути будущего ритмического искусства в драматическом театре, оздоровленного сближением с музыкой и ритмом и переоценившего значение живописи в театре. Я имею в виду Бабанову, на четвертый год своей сценической деятельности окрепшей и достигнувшей четких итогов»[1].

И Гвоздев эти «четкие итоги» указывает — чуть не с математической точностью: «Формула, определяющая значение Бабановой в театре наших дней, крайне проста. Это — Павлова в драме. До сих пор мы следили за движением актера только в балете; только на балетной сцене мы требовали полной выразительности всего тела и ценили пантомиму. Павлова вскрыла возможности драматической выразительности жеста и пантомимы, оформленных музыкальным ритмом. В пределах окружавшей ее импрессионистской живописи она достигла границ возможного. Но все развитие нашего театра в сторону усиления динамики и ритма привело к тому, что в драме появилась актриса, столь же ритмически одаренная, как и ее предшественница в балете. Но только здесь, у Бабановой, движение сочетается со словом, ритмизует его, оформляет и доводит до зрителя эмоциональное содержание игры не путем вызова ассоциаций или настроений, а путем передачи чисто музыкальной — динамической и ритмической»[2]. Законы музыки в актерской игре — блестящее наблюдение и подлинное открытие критика.

Гвоздев размышляет о юной Бабановой, я бы сказал, влюбленно. И при этом не теряет голову от этих своих чувств, не навешивает ей чуждых ярлыков — типа «божественная», что охотно делается ныне. Он здраво оценивает возможности этого экстраординарного таланта: «Нет слов, диапазон Бабановой не широк. Это — комедийная актриса по преимуществу; до трагедии отсюда очень далеко. Но это первая актриса в драме, которая дает нам сценическое воплощение тех исканий динамики и ритма, которыми так преисполнена наша современность. Воспринимая ее игру, снова хочется говорить об актере и размышлять о путях будущего актерского искусства, созвучного обновленному ритму, окружающему нас в жизни и в искусстве»[3]. Гвоздев опьянен этим талантом — и трезв в своих оценках. Оттого доверие к его смелым раздумьям крепнет.

А вот уже детище музыкального театра — оперетта Ш. Лекока «День и ночь» в постановке А. Я. Таирова в «Камерном театре». Гвоздев предостере-

[1] *Гвоздев А. А.* Ритм и движение актера. С. 47.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 48.

гает: «В сущности, перед нами уже не оперетта в ее прежнем облике, а некое слитное непрерывное действие, все развернутое в движении. В него входят приемы старой оперетты, но в то же время этот спектакль вмещает в себя очень многое от западного обозрения, от русского балета, от негро-оперетты, от нового русского театра как больших, так и малых сцен. Эти различные элементы предстают органически переработанными, в выдержанном стилистическом единстве, основным признаком которого служит движение и снова движение. Последнее становится как бы самоцелью, представление приобретает характер какого-то нового жанра, который трудно определить точным названием»[1].

Исполнитель здесь, по мнению Гвоздева, «сочетает пластику балетного артиста с выразительностью драматического театра»[2]. Ученый поясняет: «Эта пластика идет от балета и охотно ориентируется на движения классического танца. Избранный костюм также напоминает балет, равно как и группы и позы, получающиеся в совместном движении с партнером мужчиной. Это использование балетной пластики для целей музыкально-драматического театра проведено очень искусно и при правильном истолковании может подсказать много ценного самому балету»[3]. Прием, избранный режиссером, критик толкует так: «Таиров умело переводит чисто декоративные движения балетных артистов на выразительный язык театра и тем самым подсказывает балету один из путей, по которому следует пройтись реформатору балета»[4]. Запомним это: Гвоздев ратует за связи балета и драмы, видит в этом обнадеживающую перспективу. И будет в этом последователен и настойчив.

Попробуем все же оторваться от драмы — а там будет много замечательного в сопоставлении драматических спектаклей с балетом и музыкой, и некоторые постановки просто названы «театральной симфонией», чтобы переключиться на любимый балет. Погружение в статьи Гвоздева заманчиво неожиданными открытиями: оказывается, многие проблемы, волнующие нас сейчас, были прозорливо увидены им, и увидены давно. Вот кардинальная проблема — связь с современностью. Она особенно остро занимала балетный театр с начала XX века, а уж в советское время стала определяющей и ведущей. Гвоздев предупреждает: «не найдя творческого отзвука на современное чувство жизни, зритель уйдет из театра, и балет отомрет, потеряв живую связь с народившейся вокруг него новой жизнью»[5]. И грозит, чтобы акти-

[1] *Гвоздев А. А.* «День и ночь» // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 63—64.

[2] Там же. С. 64.

[3] Там же. С. 65.

[4] Там же.

[5] *Гвоздев А. А.* Пробуждение «Спящей красавицы» // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 190.

визировать лиц заинтересованных: «Уже сейчас балет потерял свою среду и повис в воздухе. Пройдет немного лет — и изолированность его обнаружится еще с большей опасной ясностью»[1].

Критик ясно осознает возможные ошибки: «пребывание балета в состоянии инертного кружения от „Коппелии“ к „Тщетной предосторожности“» [2], иными словами, в пределах классического наследия или «обновление балета, осуществленное ценою приближения к одному из видов дунканизма, то есть ценою отказа от самостоятельно выработанного, установившегося танцевального языка». Ура! Гвоздев верит в возможности и перспективу классического танца! И он не связывает этот танец только с одной, ушедшей эпохой монархической, дворянской культуры.

Я намеренно опускаю в его творчестве преходящее — и он не свободен был, естественно, от вульгарного социологизма. Но как это мало значит рядом с его откровениями! А ведь в том — живое свидетельство: он жил в своем времени, и этими токами жизненными дышал! Он, считаю, для нас — зеркало времени, волшебное отражение самого существенного в ту эпоху.

Гвоздев верит, и это очень важно: «в тайниках хореографического искусства скрыто нечто глубоко ценное и, как ни странно, глубоко современное. Устарел и обветшал весь антураж с его барочным и рококовым облачением, но основа классического балета — профессиональное мастерство актера-танцовщика, владеющего самодовлеющим танцевальным языком, мыслящего геометрически или, вернее, стереометрически, формами своего тела как единственным материалом своего ремесла, — эта основа драгоценна и глубоко современна»[3]. Потрясающе! Истина на многие века! Тело — инструмент, классический танец — язык, позволяющий этому телу говорить. Кто из нас сказал лучше?

Я пока только прикоснулся к критическому творчеству Гвоздева. За пределами затронутого остается огромная масса интереснейшего материала и ценнейших инициатив: пути обновления балетного театра, перестройка хореографического образования, режиссура балетного спектакля — ведь он стал идеологом утверждения хореодрамы как господствующего жанра в танцевальном искусстве — и многое, многое другое.

У меня родилось странное чувство — мы только начинаем изучать его творчество на новом витке кризиса и растерянности в балетном искусстве. А не пора ли основательно вернуться к этому гиганту? Издать библиографический указатель его трудов и новый, более полный сборник его потрясающих статей о драматическом и музыкальном театре.

---

[1] *Гвоздев А. А.* Пробуждение «Спящей красавицы. С. 190.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 192.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гвоздев А. А.* «День и ночь» // Гвоздев А. А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1987. С. 63—65.
2. *Гвоздев А. А.* Иль-ба-зай // Гвоздев А. А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1987. С. 36—38.
3. *Гвоздев А. А.* Постановка «Д. Е.» в Театре имени Вс. Мейерхольда // Гвоздев А. А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1987. С. 33—36.
4. *Гвоздев А. А.* Пробуждение «Спящей красавицы» // Гвоздев А. А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1987. С. 189—192.
5. *Гвоздев А. А.* Ритм и движение актера // Гвоздев А. А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1987. С. 45—48.
6. *Гвоздев А. А.* Учитель Бубус Мейерхольда // Гвоздев А. А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1987.С. 38—43.

Аннотация

А. Гвоздев как один из создателей советского балетоведения явно недооценен. Необходимо вернуться к изучению его творчества; возможно, открытое там поможет глубже понять природу балетного театра, чтобы затем преодолеть его затянувшийся кризис. Ученый активно участвовал в перестройке театрального искусства после революции, чутко улавливал ростки нового, подмечал возможные пути его преобразования. Широкая эрудиция позволяла ему воспринимать происходившее в разных сферах: в драматическом театре, музыкальном, в балете — как некие общие процессы преобразования культурного пространства.

Summary

Alexey Gvozdev's role as one of the originators of the Soviet ballet school is clearly undervalued. A reconsideration of his creative input is long overdue; shedding light on this subject might allow us to better understand the nature of the ballet theater and help to overcome its protracted crisis. Gvozdev was actively involved in the restructuring of the dramatic arts after the revolution, sensitively cultivating new growth and identifying potential ways to transform Soviet theatre. His erudition allowed him to perceive developments across multiple disciplines (in theater, music, and ballet) as being part of a general process for transforming cultural space.

✓ *Ключевые слова:* А. А. Гвоздев, создатель советского балетоведения, пути преобразования советского искусства, симфонизм театрального действия, А. Павлова как драматическая артистка.

✓ *Key words:* Aleksey Gvozdev, founder of Soviet ballet school, transformation of Soviet art, symphony of theatrical drama, Anna Pavlova as dramatic artist.

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, ХРОНИКИ

№ 2 / 2019

УДК 75

IV Международная конференция «Судьбы и карьеры художников XXI века. Прогнозы и перспективы»

ВДОВЕНКО ИГОРЬ ВАЛЕРЬЕВИЧ
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

VDOVENKO IGOR V.
PhD (History of Arts), Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: igor_vdovenko@mail.ru

7—8 ноября 2018 года в Российском институте истории искусств прошла очередная конференция из серии «Судьбы и карьеры художников». В этом году ее тема была обозначена как «XXI век: прогнозы и перспективы», что, впрочем, не помешало основной массе докладчиков спокойно говорить об интересующих их предметах, напрямую ни с перспективами, ни с прогнозами не связанных[1].

Любопытно, кстати, что в этом году практически все доклады, представленные на конференции, относились лишь к двум родам искусства — театру и живописи. Не было музыки, кино, архитектуры, очень ограниченно (темой круглого стола последнего дня) присутствовала литература. И даже социологические и экономические доклады не выходили за рамки театра и изобразительного искусства. Так же ограниченно выглядело и распределение по регионам: не было Америки, Ближнего Востока, практически не было Европы (один доклад по Испании). Не было постсоветских республик и стран СНГ (ни Белоруссии, ни Украины, ни Кавказа). Одна лишь Россия и Дальний Восток (Китай, Монголия, Корея) в разных сочетаниях. Причем если говорить о России, то и здесь так же, в отличие от прошлых лет, не было, например, ни одного доклада, связанного с эмиграцией и эмигрантами (на всех прошлых конференциях таких докладов было не меньше трети); не было ни одного доклада, связанного с религиозной проблематикой, равно как и с современным искусством (если понимать под этим словосочетанием то, что обычно под ним понимается) — никаких перформансов, акций, парципаторного искусства и т. д. (среди докладчиков, кстати,

[1] Полную программу конференции можно посмотреть на сайте РИИИ. URL: http://artcenter.ru/chetvertaya-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferenciya-sudby-i-karery-xudozhnikov-xxi-veka-prognozy-i-perspektivy/ (дата обращения: 18.02.2019).

не было обычно выступающих на эти темы Я. Б. Иоскевича и Р. Осминкина). Ну и (еще раз повторю) не было практически никаких (может быть, за исключением двух докладов — моего и доклада о детских художественных школах) попыток поговорить на заданную тему, то есть собственно о прогнозах и перспективах.

Что же было? Была масса любопытных кейсов. В основном относящихся к прошедшему XX веку и заходящих в XXI век лишь краем. Кейсов, по сути, никак между собой не связанных. И по большому счету, достаточно случайных (почему именно и только Любимов и Захаров? и т. д.). Впрочем, это — обычная проблема такого рода конференций, и я сейчас хочу сказать несколько слов не о ней, а о теме, возникшей, на мой взгляд, совершенно неожиданно и столь же неожиданно объединившей очень разные сюжеты.

Эта тема, ставшая практически сквозной, — тема повтора, воспроизведения, реплики, ремейка, отсылки и т. п. (слова могут быть разными, содержание примерно одно), то есть вполне стандартной, хорошо известной ситуации, когда в новом произведении искусства на том или ином уровне сознательно воспроизводится старое.

Впервые на конференции эта тема возникла в докладе Алексея Хведчени (Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург) о сценографии В. Окунева и Э. Кочергина. Сравнивая двух этих художников, он обращается к вопросу о том (позволю себе очень старомодную формулировку), «что является источником вдохновения» для художника при работе над спектаклем. И, говоря об Окуневе, он показывает, что очень часто таким источником являются работы более ранних художников. Это вообще достаточно любопытный момент, потому что мы знаем Окунева, в частности, и как автора возобновлений (в «Лебедином озере» он возобновил сценографию С. Вирсаладзе, в «Пламени Парижа» — В. Дмитриева, в «Сильфиде» — С. Соломко и т. д.). Но в докладе речь шла не о возобновлениях, а именно об оригинальных постановках, таких как «Золушка» или «Паяцы». И тут оказывается, что в целом ряде сцен той же «Золушки» присутствуют вполне явные отсылки к оформлению П. Вильямса (постановка 1945 года). Хведченя сравнивает сценографию двух эпизодов — сцены на парадной лестнице (ил. 1) и сцены с фейерверком, демонстрируя вполне очевидные сходства.

Интересно, что сам докладчик обозначил происходящее в этих сценах словом «цитата». И именно это слово вызывало наибольшее количество вопросов в обсуждении. Цитата ли это в действительности? Можно ли отсылку такого рода вообще назвать цитатой? Или, может быть, стоит говорить о повторе, воспроизведении или просто об отсылке? Насколько важна здесь узнаваемость (или опознаваемость) и возможна ли она вообще? Насколько важна программность и декларируемость подобного действия (указание на него в программке, сопроводительном тексте)? и т. п.

Ил. 1. *«Золушка», сцена на парадной лестнице в оформлении П. Вильямса и В. Окунева (к докладу А. Хведчени «Источники создания оформления спектакля современными художниками-сценографами Санкт-Петербурга на примере творчества В. Окунева и Э. Кочергина»)*

Следующим докладом, в котором тема повтора возникла в еще большем объеме, стал доклад Анны Синцовой (Московский музей современного искусства) «Александр Зайцев: математика и синтез». Заглавный герой этого доклада Александр Зайцев — член группы «Эрмитаж», ученик Г. Я. Длугача первого набора, во многом обогативший и развивший его метод.

Как известно, группа «Эрмитаж» возникла в связи с осознанием ее членами проблемы «разрыва современного искусства с традициями старых мастеров». Для того чтобы ликвидировать этот разрыв, члены группы занимались копированием картин этих самых «старых мастеров» в Эрмитаже (отсюда название группы). При этом копирование, которым они занимались,

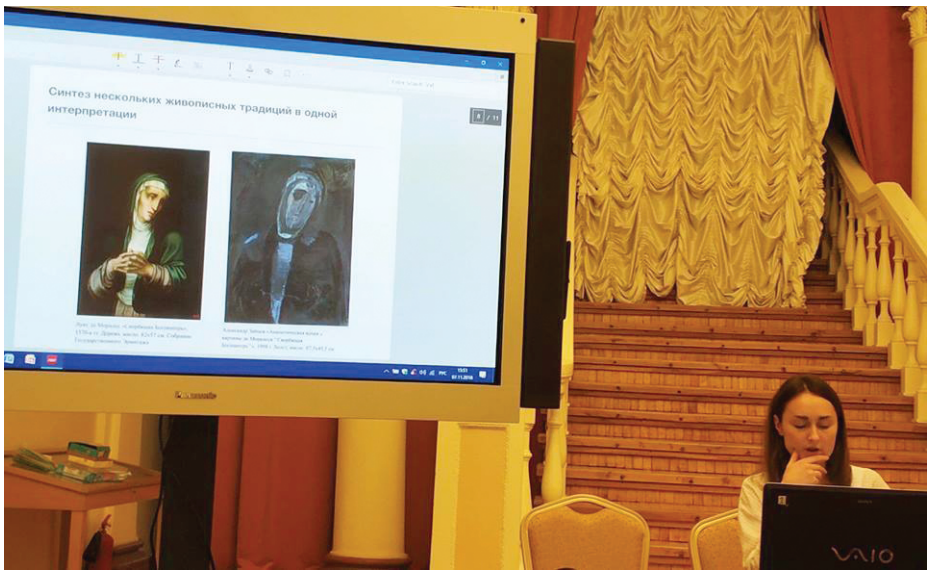
было не простым, а интерпретирующим, аналитическим (отсюда общее название работ — аналитическая копия). То есть копироваться должна была не просто внешняя форма, но форма, понимаемая как непосредственное выражение содержания. В процессе обучения у Длугача Зайцев развивает собственный математический метод интерпретации картины, в основе которого лежит «математический анализ геометрических построений, заложенных в картине, и выявление ее конструкции через числовые соотношения» (цитата из доклада).

При этом любопытно, что из всех членов группы именно у Зайцева метод аналитического копирования доводится до некоторого логического предела, отделяющего собственно копию (не важно, называется она аналитической, структурной, математический) от оригинального произведения. Многие его работы балансируют именно на этой границе (одновременно являясь и копией, и оригиналом, обладающим собственной независимой художественной ценностью) (ил. 2).

В отличие от Александра Зайцева, заглавный герой доклада Е. П. Яковлевой (Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург) Туман Жумабаев не ассоциируется у публики ни с каким углубленным духовным и интеллектуальным поиском. Это вполне успешный живописец, имеющий собственную именную галерею, которая успешно торгует его работами (портреты, пейзажи, натюрморты; красные маки как фирменный узнаваемый мотив, сирени, вазы с цветами, широкий мазок, удар кистью). И в этом смысле достаточно неожиданно выглядит период в творчестве живописца, который докладчик называет просто «периодом увлеченности Рембрандтом», — вдруг, неожиданно около десятка самых известных рембрандтовских картин (от «Блудного сына» до «Флоры»), переписанных Жумабаевым (ил. 3). Причем опять же, переписанных таким образом, что новая картина балансирует на грани между копией и новым оригинальным произведением. (Покойный Михаил Юрьевич Герман писал об этих работах: «Картины Рембрандта не скопированы, они... „восторженно перенесены“ в новое художественное пространство»[1].)

Так же о переносе в новое пространство (только скорее не художественное, а культурное и историческое) можно говорить и применительно к некоторым работам современного китайского живописца Сунь Тао, героя доклада Цзинь Лихуа (Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина; Вэньчжоу, КНР). Сунь Тао учился в Ленинграде в Академии художеств. После окончания вернулся в Китай. Много работал. Стал известным художником и историком искусства, защитил диссертацию, преподает живопись, пишет книги,

[1] «Свет Рембрандта» в ВЦ СПб союза художников. URL: http://www.museum.ru/N26702 (дата обращения: 11.03.2019).



Ил. 2. *А. Синцова, выступающая с докладом «Александр Зайцев: математика и синтез». Фото О. Колгановой*

Ил. 3. *Картины Рембрандта «Молодая женщина, примеряющая серьги» и «Флора» и их интерпретации Т. Жумабаевым из серии «Свет Рембрандта» (к докладу Е. П. Яковлевой «Туман Жумабаев: живописец по призванию»)*

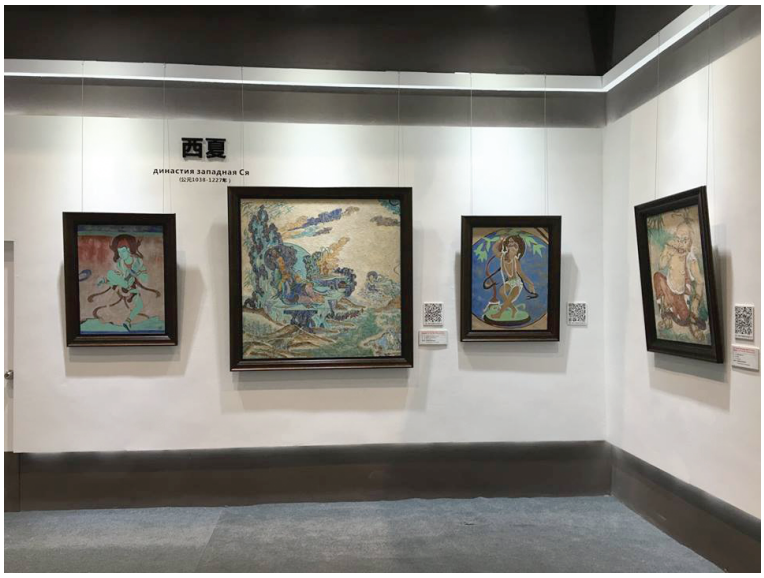
остается верным продолжателем и хранителем традиций русского академизма (в его позднесоветском изводе). При этом, когда Цзинь Лихуа рассказывала нам о Сунь Тао и демонстрировала фотографии его картин, некоторые из этих работ казались удивительно знакомыми (по композиции, цветовому решению, фактуре и т. п.). В результате, когда подошло время, доклад-

Ил. 4. *«Последний день Помпеи» К. Брюллова и «Трагедия в Юаньминьюань» Сунь Тао (к докладу Цзинь Лихуа «Творческий путь пекинского живописца Сунь Тао»)*

чице был задан вопрос: не кажется ли ей, что картина Сунь Тао «Трагедия в Юаньминъюань» (2005—2009) напоминает «Последний день Помпеи» Брюллова (ил. 4)? На что докладчица ответила, что ей не просто так кажется, но она в этом уверена, поскольку об этом говорил и писал сам художник. То есть когда Сунь Тао учился в Ленинграде, он неоднократно посещал Русский музей, где видел картину Брюллова, и картина Брюллова произвела на него такое впечатление, что ему «было очень жаль, что у нас в Китае не было такой картины». И он тогда решил, что он должен это исправить, и он решил «нарисовать эту картину, но чтобы это была наша китайская картина, на китайский сюжет» (дословная цитата из ответа докладчицы). То есть фактически речь идет о ремейке, пересоздании или, может быть, даже переводе. Но с учетом одного нюанса: в традиционной китайской системе жи-

Ил. 5. *Петербургские художники В. А. Леднев и К. В. Грачев в процессе работы над репликами к выставке «Interpretation of Dunhuang» (к докладу А. Васильевой «Художник и государственный заказ в XXI веке: опыт межкультурного художественного проекта правительства провинции Ганьсу (КНР) и мастеров Санкт-Петербурга»). Фото А. Васильевой*

вописи нет масляной картины. То есть масляная живопись для китайца вообще по определению — европейская. Таким образом, речь здесь не идет о переводе на другой язык (а как бы наоборот, это китаец учится говорить на чужом языке о своих делах).



Ил. 6. *Общий вид выставки «Interpretation of Dunhuang» (к докладу А. Васильевой «Художник и государственный заказ в XXI веке: опыт межкультурного художественного проекта правительства провинции Ганьсу (КНР) и мастеров Санкт-Петербурга»). Фото А. Васильевой*

Этот момент мне кажется важным в связи с другой китайской историей, о которой рассказала нам Алена Васильева (Санкт-Петербургский союз художников) — замечательный художник и искусствовед, лично принимавшая в этой истории участие (здесь я позволю себе перескочить из первого дня конференции в конец второго, несколько нарушая хронологию). Начать здесь необходимо с некоторого пояснения: в Китае есть такое место — Дуньхуан. Это, как говорит нам Википедия, такой «оазис и городской уезд в городском округе Цзюцюань китайской провинции Ганьсу, в древности служивший воротами в Китай на Великом шелковом пути». Там же, в Дуньхуане, есть старинный буддийский монастырь Цяньфодун («Пещера тысячи Будд») — вырубленный в скале храмовый комплекс, состоящий из 492 пещер, полностью расписанных фресками. Система пещер монастыря в Дуньхуане называется Могао, и она является национальным достоянием КНР.

Так вот, не так давно власти Дуньхуана решили повысить туристическую привлекательность уезда и выстроили рядом с пещерами Могао огромный туристический комплекс, включающий в себя огромный же выставочный зал, связанный с пещерами. Для открытия комплекса они пригласили к себе 100 художников из России, каждый из которых должен был написать несколько (сколько точно, в докладе не сообщалось) картин, тематически свя-

занных Дуньхуаном и фресками Могао. Причем связь с фресками подразумевалась непосредственная и прямая. Каждому художнику выдали одну (или несколько) фресок, и он должен был создать их реплику (ил. 5, 6). Причем сами пещеры остаются открытыми для туристов, туда водят экскурсии. Но в них темно, и свет фонаря не очень хорошо освещает фрески, которые к тому же частично обвалились. Реплика как бы восстанавливает первоначальную картину, но не в пещере, а на холсте. Причем дальше, на выставке, рядом с каждой картиной висит QR-код, пройдя по которому каждый посетитель может увидеть оригинал фрески в 3D модели пещеры.

И самое главное, реплики (как говорила докладчица), или ремейки (как значится в англоязычном тексте-описании), фресок являются (или, можно сказать, заявляются организаторами) «оригинальными авторскими картинами русских художников», а не «копиями» фресок. Иными словами, при их создании китайцы никак не ограничивают художника с точки зрения техники, цвета, манеры и т. п. То есть речь идет не просто о заполнении лакун в оригинальных изображениях, а о создании новых произведений, не просто копирующих, но интерпретирующих старые (собственно, выставка называется «Interpretation of Dunhuang»). И здесь, как мне кажется (возвращаясь к разговору о переводе), важным моментом является именно то, что речь идет не просто о переносе изображения со стены на холст, но о переводе из одного вида искусства в другой. Из фресковой живописи в масляную, что автоматически означает для китайца — с языка китайского искусства на язык европейского. Язык живописи здесь понимается в чем-то родственным другим художественным языкам, например языку поэзии. И как, переводя слово за словом, невозможно перевести стихотворение, так же, просто перерисовывая, невозможно превратить фресковую живопись в масляную.

Возвращаясь к хронологии. До доклада Алены Васильевой о Дуньхуане на конференции было еще два доклада, практически напрямую пересекающихся с темой буквального повтора или воспроизведения. Один — про китайский же плакат (Цао Ижань (Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург; Нанкин, КНР) «Художники шанхайского плаката второй половины XX — начала XXI века»), где мы могли видеть по вполне понятным причинам практически буквальные китайские воспроизведения советских плакатов, выполненные в 1940—1950-е годы (это наименее интересная и наиболее понятная история, упомянуть про которую все же надо по фактографическим причинам) (ил. 7). И второй — Марии Прикладовой (Санкт-Петербургский государственный университет) про современную испанскую религиозную скульптуру (современную в буквальном смысле — XXI века). И здесь тоже возникла та же самая тема повтора как интерпретации (или, иначе — создание нового как воссоздание старого). Современная религиозная испанская скульптура в основном процессионна. То есть она заказывается братствами

Ил. 7. *Китайский и советский плакаты (к докладу Цао Ижань «Художники шанхайского плаката второй половины XX — начала XXI века»)*

для ношения в разного рода религиозных процессиях. Отсюда — требования к легкости, отчего, в свою очередь, традиционное использование дерева (фигура вырезается из дерева скульптором, затем раскрашивается и чаще всего одевается в одежды, специально сшитые для нее). Традиция изготовления таких скульптур идет из XVI века. И эта традиция в буквальном смысле — непрерывна и фактически неизменна. При этом, с одной стороны, речь идет все же об авторских работах (то есть скульптор решает, как будет выглядеть фигура; нет какого-то жесткого канона, как, скажем, в случае с православными иконами). С другой же стороны, мы видим, что в совершенно конкретных авторских произведениях художники оказываются склонны к практически буквальному воспроизведению работ старых мастеров XVI—XVII веков. На иллюстрации 8 можно увидеть работу Фернандо Агуадо «Шествие на Голгофу» (Севилья, церковь Сан-Хосе Обреро и Сан-Франсиско де Паула, 2004), практически буквально воссоздающую одноименную работу Хуана де Меса (Севилья, церковь Хесус дель Гран Подер, 1620). Докладчица, кстати, ни разу не употребила в отношении такого рода работ слов «копия», «ремейк» или «воссоздание». Только: «автор ориентируется на...» Причем здесь (ровно как в некоторых случаях, описанных выше) речь не идет о бездумном копировании. Так, Агуадо не просто повторя-

Ил. 8. *«Шествие на Голгофу» Ф. Агуадо и «Шествие на Голгофу» Х. де Меса (к докладу М. Прикладовой «Испанская религиозная скульптура XXI века: традиции, мастера и перспективы»)*

ет скульптуру Хуана де Меса, он глубоко восхищается этой работой и, как говорит докладчик, «несколько раз обращается к созданию уменьшенных копий, демонстрирующих его восхищение данным произведением». Кроме того, само «Шествие на Голгофу» 2004 года, помимо работы де Меса, по словам докладчицы, отсылает также к образу Христа, созданному Мартинесом Монтаньесом (Севилья, церковь Эль Сальвадор, 1615) — учителем Хуана де Месы: «На это указывает, в частности, трактовка лика и волос Спасителя». То есть речь опять идет не о простом копировании, а об интерпретации, сначала проникающей вглубь произведения, стремящейся понять его, а затем выходящей за его пределы.

Почему я так долго об этом говорю? Что мне кажется здесь важным? Ведь тема повтора / ремейка / воспроизведения сама по себе — достаточно избита, если не сказать — тривиальна.

У меня есть, как минимум, три причины. Первая, как я уже сказал выше, связана с самоорганизацией. С тем, что тема эта возникла сама по себе. Причем возникла именно в процессе слушания докладов. По названиям уловить ее практически постоянное присутствие было невозможно (только в докладе об Александре Зайцеве она предполагалась, в остальных случаях — нет). И это любопытно как само по себе, так и в связи с тем, что ни на одной из предыдущих конференций тема эта не возникала. Даже косвенно. Даже там, где, казалось бы, она должна была возникнуть (в докладах про современную иконопись, например).

Вторая причина заключается в том, в каком измерении возникает эта тема. Или, иными словами, какую проблематику она поднимает. Надо сказать, что сама по себе тема повтора, ремейка, вариации мне хорошо известна. Начиная с диссертации, которую я защитил 20 лет назад («Интерпретации трагедий Шекспира в европейской драматургии второй половины XX века»), в той или иной мере я соприкасаюсь с ней постоянно. И вот что я здесь могу сказать: то, как мы привыкли видеть эту тему последние лет двадцать (в особенности если мы смотрим в XX век, в его вторую половину), практически полностью увязывает эту тему с постмодернизмом. Что, в свою очередь, предполагает наличие двух обязательных составляющих, без которых постмодернизм немыслим, — игры и иронии. Игра и ирония подразумевают снятие. Возвращение — отказ от идеи прогресса. Их сочетание создает то поле, в котором можно, блуждая, провести не просто жизнь — вечность.

Здесь же, какой бы пример мы ни взяли, нигде не будет ни капли иронии. Всё предельно серьезно. И китайские плакаты 1950-х, и практика Эрмитажной группы 1970-х, и проекты 2000-х. Если про пьесы, с которыми я имел дело в диссертации, можно было сказать, что в них мы можем наблюдать «20 оттенков иронии» (от легкой иронии стоппардовского «Розенкранца» до тяжелого гиньоля ионесковского «Макбета»), то здесь — 10 видов серьезности, выстраивающих какую-то собственную альтернативную парадигму (причем речь идет, на мой взгляд, не о серьезности модерна, не она здесь восстанавливается — а нечто третье).

И наконец, последняя причина заключается в том, что во всех случаях, в которых мы сталкиваемся здесь, у нас, с этой темой, сам по себе художник выступает, если так можно выразиться, в своей очень архаичной ипостаси. То есть художник как мастер, ремесленник, некто, занимающийся в буквальном смысле ручным трудом. Даже самый крайний случай — Зайцев — здесь не выпадает. Что уж говорить о сценографах, или резчиках религиозных скульптур, или китайских академистах.

Все это, в особенности в сочетании с основной заявленной (но так и не выговоренной вслух) темой конференции про прогнозы и перспективы, заставляет задуматься.

Аннотация

Статья посвящена обзору материалов IV Международной конференции «Судьбы и карьеры художников», проходившей в Российском институте истории искусств 7—8 ноября 2018 года. Тема конференции этого года была обозначена как «XXI век: прогнозы и перспективы», и организаторы ожидали дискуссии о месте и роли художника в современном мире. Однако совершенно незапланированно основной темой, объединяющей большинство докладов, стала тема взаимодействия современного искусства с культурным наследием, «повтор» классического произведения в новой форме (рассматриваемый во всем многообразии проявлений, как отсылка, цитация, реплика, ремейк, оммаж, воспроизведение, копия и т. п.).

Summary

This article presents a review of the Fourth International Academic Conference 'The Fate and Careers of Artists', held at the Russian Institute of Art history, 7—8 November 2018. The topic of the Conference was 'the 21st Century: Forecasts and Prospects'. The organisers hoped to promote an interdisciplinary discussion about the role of the artist in contemporary society. However, a somewhat unanticipated theme appears to have emerged during the conference, namely the interaction between contemporary art and classical heritage, including the various ways in which contemporary art 'reproduces' classical works (through referencing, citation, replication, homage, and so on).

✓ *Ключевые слова:* научная конференция, Российский институт истории искусств, «Судьбы и карьеры художников» (конференция), интерпретация, повтор, цитация, ремейк, оммаж, копия.

✓ *Key words:* academic conference, Russian Institute for the History of the Arts, 'The Fate and Careers of Artists' (conference), interpretation, repetition, homage, citation, remake, copy.

УДК
75

Лейденская коллекция и золотой век голландской живописи

КОРОЛЁВ АЛЕКСАНДР ВАЛЕРЬЕВИЧ
Кандидат философских наук, старший научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

KOROLEV ALEXANDER V.
PhD (Philosophy), Senior Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: ak7419@mail.ru

Когда сравнивают петербургскую культурную жизнь последнего десятилетия с той, которая была раньше, нередко сетуют, что стало заметно хуже. Однако есть вещи, которые не просто на высоте, а лучше, чем когда-либо. Например, привозные выставки в Эрмитаже. Их стало гораздо больше, причем масштабы значительно возросли, а круг имен расширился. Когда еще, как не в наше время, можно прийти в Эрмитаж, чтобы одновременно увидеть пять выставок западноевропейского искусства, на которых выставлены подлинные помпейские фрески, оригиналы Микеланджело, Рембрандта, Пьеро делла Франческа, Джорджоне. Учитывая, что каждая такая выставка — это огромная юридическая, социальная, финансовая нагрузка, можно себе представить, чего все это стоило самому Эрмитажу. Но он, как всегда, держит марку. Чтобы не испортить такую замечательную картину, можно было бы ограничиться похвалой, однако есть вещи, на которые стоит посмотреть с более строгих позиций. Например, на концепцию выставки «Эпоха Рембрандта и Вермеера. Шедевры Лейденской коллекции»[1].

И по уровню вещей, и по богатству материала она — ярчайшее событие выставочной жизни Эрмитажа последнего десятилетия. Однако специфика этого материала (частное собрание) явно отрицательно сказалась на концепции выставки. Мы видим много первоклассных произведений, которые не объединены ничем, кроме вкуса их владельца к собиранию голландской живописи XVII века. Да, здесь отобраны лучшие картины всей коллекции, однако

[1] Выставка «Эпоха Рембрандта и Вермеера. Шедевры Лейденской коллекции» проходила в Государственном Эрмитаже с 5 сентября 2018 года по 13 января 2019 года. Лейденская коллекция (Нью-Йорк, США) — частное собрание, основанное в 2003 году Томасом и Дафной Каплан. Она включает около 250 живописных и графических работ. На выставке в Эрмитаже были представлены 82 произведения из Лейденской коллекции, а также восемь эрмитажных шедевров.

этого все равно мало, чтобы говорить о какой-то идее. Но, не объединенные идеей, даже избранные вещи могут смотреться не самым удачным образом. Примером тому может служить лейденская выставка.

Но начнем по порядку. Название «Эпоха Рембрандта и Вермеера» уже вызывает много вопросов. Если о фламандском искусстве определенной эпохи еще можно с уверенностью говорить «эпоха Рубенса», то о голландском искусстве XVII века в связи с Рембрандтом или Вермеером так не скажешь. Рубенс во Фландрии XVII века был везде и во всем, а Рембрандт, начиная с 1640-х годов, постепенно превратился в совершенного изгоя, хотя искусство «его эпохи» по-прежнему процветало и жило своей жизнью. С Вермеером еще сложнее. В свою эпоху он занимал хоть и почетное, но достаточно скромное место. Только в XX веке миф о нем вырос до небес. Учитывая, что подлинность единственного входящего в собрание Каплана Вермеера признается далеко не всеми специалистами, а его «качество» заметно отстает от принесших ему славу картин, упоминать имя этого художника в названии выставки — решение более чем спорное. Это имя неплохо украшает частную коллекцию (быть обладателем подлинного Вермеера!), но плохо работает в названии большой музейной выставки. С другой стороны, если говорить об альтернативном названии, то, наверное, оно не обошлось бы без знакомой всем формулировки *«золотой век голландской живописи»*. Действительно, только золотой век, невиданный расцвет мог породить за столь короткое время (чуть более полувека) такое громадное количество выдающихся художников и первоклассных картин. Иначе как бы можно было в наше время, даже имея все деньги мира, вот так с нуля *за несколько лет* собрать такую изумительную коллекцию? Ни «Италию», ни «Испанию», ни «Францию» так нельзя было собрать уже в XIX веке просто потому, что самих вещей произведено было гораздо меньше. Здесь же мы видим какую-то баснословную плодовитость искусства, позволявшего себе, судя по судьбе Рембрандта, не замечать среди своих мастеров даже таких великих художников, как он.

Двенадцать Рембрандтов — самое ценное, что собрал Каплан, сердце его коллекции. Здесь есть автопортрет (которого нет у нас), картины всех периодов и манер, включая ранние вещи (также нет у нас) и шедевры (слава Богу, у нас есть шедевры и ценнее «Минервы»). Это ядро коллекции, которое, судя по названию, должно было стать смысловым центром выставки. Однако в том, как развешаны картины в выставочном пространстве, это не читается. Вводная на выставку картина — не Рембрандт (а его друг и соперник времен учебы Ян Ливенс), сами же Рембрандты разбросаны по залу так, что никакой связи между ними не обнаруживается. Альтернативной «рембрандтовскому» принципу группировки материала на выставке тоже заметить сложно. Есть только несколько неопределенных жанровых «центров», связь между которыми никак не прослеживается. На это можно было бы возразить, что для голландского искусства XVII века жанровая дифференциация лучше всего

подходит, ведь недаром в согласии с ней в Шатровом зале устроены эрмитажные малые голландцы. Но там постоянная экспозиция, а здесь выставка, в которую, самое главное, включены 12 оригиналов Рембрандта, — а он, кстати, всегда лучше смотрится, когда висит отдельно (как это и происходит в Эрмитаже). Выставка «Лейденская коллекция» как будто не замечает разницы между Рембрандтом и малыми голландцами, но эта разница есть, и, очевидно, только управляя ей, можно было добиться цельного впечатления.

Судя по тому, что на выставке «Эпоха Вермеера и Рембрандта» представлено несколько эрмитажных картин, условия позволяли добавлять к каплановским наши вещи. Это значит, можно было, взяв наших Рембрандтов, устроить грандиозный парад произведений этого художника, осуществив самые многообещающие сравнения. Удивительным образом ряду каплановских Рембрандтов у Эрмитажа есть готовые пары. Например, к «Минерве» идеально подошла бы «Флора». Как известно, многие подобные мифологические женские портреты Рембрандта 1630-х годов связаны с именем его жены Саскии. Что касается эрмитажной картины, то в этом никто не сомневается. Про «Минерву» в этом ключе никто не думал, но, если внимательно посмотреть на глаза, волосы, руки, шею последней, сразу станет заметно сходство. Только брови и нос сильно разнятся, но недаром на щите богини мудрости вместо Горгоны художник поместил свой гротескный автопортрет. Интересно, как бы эти две вещи смотрелись рядом; не показалась бы нам «Минерва» еще одним воплощением того некрасивого и вместе с тем божественно обаятельного лица, в котором мы узнаем жену Рембрандта.

Идеальным примером того, как Рембрандт соединял в своем искусстве реальное и воображаемое, могла бы быть пара с этюдом головы девушки из Лейденской коллекции и нашего «Святого семейства». В экспликации выставки справедливо говорится, что она послужила основой для образа Марии, но, если бы мы могли сравнить их вживую, у нас появился бы хоть какой-то шанс судить о таком сложном и таинственном предмете, как творческая кухня Рембрандта. Обычно это дано только специалистам, здесь же были условия предоставить такую возможность всем. Перед нами одно лицо, но в одном случае — это реальный этюд, а в другом — нечто в высшей степени идеальное, образ Богоматери. Замечательно, как мало понадобилось художнику средств, чтобы осуществить этот переход. Кажется, он всего лишь сделал тоньше брови и спрятал ухо. Все остальное уже совершенно неуловимо. Но на одном изображении — обыкновенная девушка, а на другом — Пречистая Дева. Подобным образом можно было построить пары с выполненным в этюдной технике портретом сидящего в профиль старика и портретом пожилой женщины в белом чепце. Эрмитажный «Старый еврей» имеет много общего с первым; что касается женского портрета, то у Эрмитажа есть его великолепная копия, выполненная еще в «эпоху Рембрандта». Таким образом, можно было бы вновь поразмышлять на тему законченности (сам Рембрандт

считал, что вещь закончена, когда того пожелал автор), а заодно коснуться знаменитого «рембрандтовского вопроса». Как известно, вопрос подлинности — один из главных у музейной науки насчет этого художника. Сравнивая две идентичные вещи (оригинал и копию — что важно, той же эпохи!), мы могли бы вынести по этому поводу собственные суждения.

Еще одна возможность для сравнений могла быть связана с монументальным портретом старухи из коллекции Каплана. У нас есть своя картина, очень похожая и по типажу модели, и по манере исполнения. Окажись они на одной выставке, мы имели бы возможность понять, чего стоят многочисленные искусствоведческие рассуждения о *психологическом гении* Рембрандта. Психология, как известно, имеет дело с типами и теми индивидуальными преломлениями, которым подвержены эти типы. Недаром так трудно спутать психологические портреты героев Достоевского. Но если сравнить портреты этих двух «старушек», невольно возникнет вопрос: один и тот же здесь изображен человек или два разных. Возможно, гений этого художника заключался не в том, чтобы выявлять психические особенности своих моделей (задача как раз в духе XIX столетия), а в том, чтобы видеть в них нечто большее, надындивидуальное. Этому трудно придумать имя (наверное, в XVII веке это называли душой), но можно увидеть — как раз сравнивая похожие вещи — близкие мотивы.

На каплановской выставке представлены работы многих учеников, последователей, эпигонов Рембрандта. По ним хорошо видно, что Рембрандт был не лучшим учителем и неудачным примером для подражания. Если рядом с Рубенсом вызрели такие великие художники, как Ван Дейк, Йорданс, Снейдерс, то рядом с Рембрандтом никто подобного уровня и подобной творческой свободы так и не достиг. Все картины, похожие на Рембрандта (а их много на выставке), хуже, чем сам Рембрандт (тогда как известны похожие на Рубенса Ван Дейки и Йордансы, которые не уступают Рубенсу). Так что лучшим его учеником смотрится как раз Геррит Дау, вовремя покинувший мастерскую гения и выбравший себе нишу, подобающую своему дарованию. Его произведения, представленные в Лейденской коллекции, безупречны, они — золото золотого века, и стоит заметить, насколько важно было художнику той эпохи знать свою истинную меру и свое истинное место. Например, Ян Стен с голландскими «народными» мотивами всегда гораздо лучше, чем тот же Стен с итальянскими сюжетами и античной мифологией. Ученики, эпигоны, подражатели вместе с великолепным молодым Ливенсом образуют на этой выставке известный внутренний контекст голландского искусства, в который вписывается гений Рембрандта. Возможно, их стоило бы сгруппировать вместе. Тогда бы бóльшую ясность приобрели такие условные понятия, как «школа Рембрандта» и «мастерская Рембрандта».

Вместе с феноменом Дау на примере этой коллекции интересно обратить внимание на фигуру отлично представленного здесь Яна Ливенса. Он начинал вместе с Рембрандтом и, судя по «Картежникам», в начале карье-

ры не уступал ему, а в чем-то даже опережал («Картежники» гораздо смелее и живее рембрандтовских «Пяти чувств»). Но затем Ливенс выбрал карьеру гастролирующего придворного портретиста и тем самым закрыл для себя путь в ту «малую историю искусств», где собраны только главные имена. В свою очередь, мы знаем, что Рембрандт, оказавшись перед подобным жребием, однозначно выбрал трудности свободного творчества, и что́ ему принес этот жребий, как нельзя лучше дает понять Лейденская коллекция. Это был путь от изумительных по сделанности вещей (как портрет рыжеволосой девочки, почему-то названый в экспликации этюдом) к роскошной живописи зрелого периода (вроде «Минервы») и, наконец, к позднему стилю пастозного письма, обладавшего уже всеми выразительными свойствами и духовными смыслами абстрактной живописи.

Наверное, если задать вопрос, какую картину следовало бы поместить в центр выставки, то ответом будет — автопортрет Рембрандта. И потому, что у Эрмитажа, обладающего едва ли не лучшей в мире коллекцией его картин, оригинала этого фирменного рембрандтовского жанра нет (получается, он как бы сделал визит в Петербург, чтобы посмотреть на знаменитое собрание своих полотен); и потому, что в этом автопортрете есть нечто снимающее противоречие между ним и его эпохой. В 1634 году, когда он был закончен, Рембрандт уже два года как написал вмиг прославивший его «Урок анатомии доктора Тульпа», стал женихом богатой невесты Саскии Эйленбюрх, вошел в число самых востребованных художников Амстердама. Но здесь он не украсил себя всеми перлами искусства. Мы видим его в самом обыкновенном виде, в самом стандартном жанре (демократичный оплечный портрет в овале). По этой вещи хорошо видно, что Рембрандт мог выглядеть «как все», мог казаться себе и другим кем угодно, хоть обывателем, причем мог как играть в обывателя, так и в самом деле превращаться в носителя самых обыкновенных житейских страстей (достаточно вспомнить историю его тяжб с Гертье Диркс). И в то же время сквозь обыкновенность этого лица и этой фигуры видно — хотя бы только по тому, как трактованы отношения света и тени на лице, — что так мог только он один. Рембрандт такой же, как все, и он всегда выделяется. Поэтому его не нужно «растворять» в выставочном пространстве среди других художников, но, даже когда он стоит отдельно, его связывают с его временем и его страной тысячи связей. Просто Рембрандт — это самое прекрасное, что мог сотворить этот баснословно богатый художественными сокровищами золотой век голландской живописи.

Аннотация

В Государственном Эрмитаже с 5 сентября 2018 года по 13 января 2019 года проходила выставка «Эпоха Рембрандта и Вермеера. Шедевры Лейденской коллекции», которая стала одним из самых заметных событий жизни музея многих последних лет. На ней были представлены лучшие вещи из богатейшего собрания американского коллекционера Томаса Каплана. Выставка частного собрания — случай довольно редкий в истории Эрмитажа, имеющий к тому же свои сложности. Как были решены эти сложности, что еще можно было сделать — об этом данная статья.

Summary

From the 5th September 2018 to the 13th January 2019, the Hermitage State Museum hosted an exhibition entitled 'The Epoch of Rembrandt and Vermeer: Masterpieces of The Leiden Collection'. The exhibition has gained a reputation as one of the most remarkable events in the museum's recent history. It presented some of the finest works owned by the American collector Thomas Kaplan. The exhibition of a private collection is a rather rare occurrence in the Hermitage Museum's history, and comes with a unique set of complications. This article considers how these complications were overcome, and asks what could have been done differently.

✓ *Ключевые слова:* Эрмитаж, Лейденская коллекция, Томас Каплан, голландское искусство XVII века, Рембрандт.

✓ *Key words:* The Hermitage, The Leiden Collection, Thomas Kaplan, Dutch Golden Age painting, Rembrandt.

УДК
792.8

Выставки, посвященные Мариусу Петипа

ЛАЛЕТИН СЕРГЕЙ ВИКТОРОВИЧ
Старший научный сотрудник, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства (Санкт-Петербург)

LALETIN SERGEI V.
Senior Researcher, Saint Petersburg State Museum of Theatre and Music (Saint Petersburg)

E-mail: ppsn@mail.ru

О Мариусе Петипа мы знаем все и ничего. Без преувеличения можно сказать, что для русского балета его имя значит то же, что для отечественной поэзии имя А. С. Пушкина. Фамилия Петипа украшает афиши всех без исключения балетных театров нашей страны. В сознании любителей и профессионалов Мариус Иванович заслонил собой всех предшественников, современников и даже гениального соавтора — Льва Иванова. Но яркие лучи славы, исходящие от монументальной фигуры этого русского француза, увы, не дают приблизиться, разглядеть детали, частности, узнать, кем же был и как творил великий балетмейстер.

К счастью, есть наука, оперирующая фактами и документальными свидетельствами, очищенными от официоза славословий, сложившихся мифов и легенд. К слову, именно благодаря исследователям мы праздновали двухсотлетие Петипа в 2018 году, а не четырьмя годами позже, как этого наверняка хотел бы сам юбиляр. История жизни и творчества «солнца русского балета» бережно хранится в музейных фондах, и два крупнейших театральных музея страны — московский и петербургский торжественно отпраздновали круглую дату, в течение года представив выставки, посвященные юбилею Маэстро.

Выставка «Два века Петипа» в Государственном центральном театральном музее им А. А. Бахрушина (Москва) длилась с 7 марта по 10 июня 2018 года. В рамках работы выставки состоялась также Международная научная конференция «Мариус Петипа. Империя балета: от возвышения до упадка»[1], приуроченная к дате заключения контракта между балетмейстером и Дирекцией императорских театров (5 июня по новому стилю).

[1] См.: *Федорченко О. А.* Международная научная конференция «Мариус Петипа. Империя балета: от возвышения до упадка» (5—8 июня 2018, Москва) // Временник Зубовского института. 2019. Вып. 1 (24). С. 143—146.

Экспозиция расположилась в уютном зале выставочного павильона «Каретный сарай». Куратором выставки выступил многолетний исследователь М. И. Петипа, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГИИ С. А. Конаев. Он постарался показать виновника торжества сквозь призму неутомимой творческой деятельности и поисков оригинальных идей для спектаклей. На подготовку к выставке, по словам директора Бахрушинского музея Д. В. Родионова, ушло без малого два года, и организаторам удалось привлечь к сотрудничеству много заинтересованных лиц, в том числе из Франции, Германии, США. Сергей Конаев, как куратор, и человек полностью «погруженный в тему», настолько тщательно подобрал и представил интересные и по большей части до сих пор малоизвестные материалы, что в итоге все экспонаты выставки оказались сплетены незримыми нитями в масштабное полотно, на котором в новом свете отчетливо проступил лик великого балетмейстера.

Основой представленных материалов стал обширный архив М. И. Петипа, который был спасен самим А. А. Бахрушиным ровно сто лет назад, в лихое революционное время. Прекрасно дополнили экспозицию артефакты из музея Большого театра, РГАЛИ, Санкт-Петербургского театрального музея, музея-заповедника П. И. Чайковского.

Выставка «Два века Петипа» получилась камерной, но очень насыщенной. Находиться на ней было очень комфортно благодаря «домашней» атмосфере зала — эргономичный дизайн деревянных ящиков-витрин позволил разместить большое количество экспонатов, среди которых уникальные архивные документы, фотографии, афиши, множество красочных эскизов А. Шарлеманя, К. Вальца, И. Всеволожского, А. Головина и подлинные театральные костюмы рубежа XIX—XX веков. На мультимедийном экране демонстрировались отрывки из балетных шедевров Петипа.

Особый интерес вызвали карандашные записи и наброски, сделанные рукой самого Петипа. Многие из них экспонировались впервые, а некоторые даже стали маленькой сенсацией, как, например, сравнение сцен и групп из акта «теней» балета «Баядерка» с гравюрами Г. Доре к «Божественной комедии». Иллюстрациями этого же художника к сказке Ш. Перро «Красная Шапочка и Серый Волк» Петипа вдохновлялся, сочиняя костюмы и позировки для героев своего балета «Спящая красавица».

По выставке «Два века Петипа» были организованы регулярные экскурсии. Особо повезло тем посетителям, кому выпало счастье получить в качестве экскурсовода самого Сергея Конаева, который нередко и с большим удовольствием рассказывал об экспозиции.

Завершающим аккордом работы выставки и одновременно событием, открывающим Международную научную конференцию «Империя Петипа...», стала презентация книги «Мариус Петипа. „Мемуары“ и

документы»[1] — труда ГЦТМ им. Бахрушина совместно с РГАЛИ. Автором-составителем выступил все тот же С. А. Конаев. Книга содержит текст мемуаров Петипа на французском языке и в факсимиле, с русским переводом и подробными комментариями (подготовка французского текста — П. Мелани). По признанию Конаева, его целью было «вывести» «Мемуары» из научного оборота, так как они не дополняют, а вступают в конфликт с историческими документами. Текст «Мемуаров» сопоставлялся с архивными источниками, что позволило восстановить как хронологию европейских ангажементов Петипа, так и опровергнуть мифы о жизни и деятельности балетмейстера в России.

Если в Москве отмечать двухсотлетие Мариуса Ивановича начали весной, то Санкт-Петербург подхватил эстафету уже на исходе юбилейного года. 2 ноября 2018 года в главном здании СПбГМТиМИ на площади Островского состоялось торжественное открытие выставки «Петипа. Танцемания». Экспозиция вольготно раскинулась в шести музейных залах пятого этажа, куда вела парадная лестница, украшенная портретами выдающихся балерин, в разные годы блиставших в репертуаре Петипа.

В выставочных залах художник проекта Юрий Сучков создал театральную атмосферу: задрапировал пространство легкими занавесями «кулис», искусно подсветил их разноцветными прожекторами софитов, установил светлые лайтбоксы для экспонатов на устланном настоящим балетным линолеумом полу.

Львиная доля представленных на выставке вещей — из фондов СПбГМТиМИ, но материалы для выставки предоставили также Санкт-Петербургская театральная библиотека, Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, РГИА, Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Как подарок для всех балетоманов и свидетельство безграничного уважения к личности М. И. Петипа можно расценить предоставление на выставку Стокгольмским музеем танца части коллекции подлинных костюмов к дягилевской «Спящей принцессе», поставленной в 1921 году в Лондоне. Зеркальным отражением этих уникальных костюмов стали эскизы, по которым они были изготовлены. Живописные рисунки Л. С. Бакста, ныне хранящиеся в фондах петербургского Театрального музея, поступили в том числе из коллекции князя Н. Д. Лобанова-Ростовского.

Богатейшее собрание петербургского музея хранит память о практически всех спектаклях, созданных Петипа на столичной императорской сцене. На истории создания и бытовании постановок построена смысловая канва экспозиции, авторами которой выступили директор музея Н. И. Метелица, ведущий научный сотрудник Е. М. Федосова и В. В. Бочаров. Переходя из

[1] Мариус Петипа. «Мемуары» и документы / Вступ. статья, коммент. С. А. Конаев. М.: Навона, 2018. 224 с.

зала в зал, посетители последовательно знакомились с шедеврами хореографа, образы которых дошли до нас в виде эскизов костюмов и декораций, фотографий, объемных макетов, деталей бутафории и костюмов. Оживляли застывшую пластику рисунков и замершие на фотопленке фигуры — фрагменты видеозаписей спектаклей Петипа, проецировавшиеся на полупрозрачную ткань настенных драпировок.

На мультимедиаэкранах оживали герои давно сошедших со сцены спектаклей — «Синяя Борода», «Приказ короля» и др. Используя сохранившиеся фотографии артистов в ролях и мизансценах, В. В. Бочаров создал фильмы в жанре «немого кино», с титрами, поясняющими действие.

Из ранее не экспонировавшихся предметов музейной коллекции — клавир «Раймонды» А. К. Глазунова с пометами членов дягилевского «комитета». Балет Петипа планировали показать в течение первого парижского сезона 1909 года и уже расписали роли: Раймонда — М. Ф. Кшесинская, Абдерахман — П. А. Гердт, но что-то пошло не так, и, как известно, французскую столицу покорили совсем другие артисты.

В последнем зале внимание привлекала витрина с фотографиями выдающихся балерин и танцовщиков XX века, прославившихся исполнением ролей в спектаклях Петипа и упрочивших мировую славу великого балетмейстера. Здесь фото Г. С. Улановой, Н. М. Дудинской, А. Я. Шелест, А. Е. Осипенко, К. М. Сергеева, В. М. Чабукиани, Ю. В. Соловьева, Р. Х. Нуреева. Во многом благодаря их блестящему исполнительскому таланту мы и ныне можем наслаждаться хореографией Петипа. На открытии выставки случилась трогательная мизансцена, когда народная артистка СССР И. А. Колпакова узнала себя совсем юную — в партии Раймонды — и с удивлением отметила, что этот снимок видит впервые, на что музейные хранители лишь гордо переглянулись.

Рядом с фотографиями легенд советского балета в витрине лежат рабочие тетради безвременно ушедшего танцовщика и хореографа С. Г. Вихарева, занимавшегося реконструкцией записанных по системе В. И. Степанова балетов Петипа. Воссозданные «Спящая красавица», «Баядерка», «Пробуждение Флоры» до сих пор будоражат умы критиков и профессионалов — можно ли вернуть на сцену «аутентичные» спектакли? Рядом со стендом все интересующиеся данной темой могли, удобно устроившись на стуле, просмотреть и прослушать записи лекций о реконструкции старинных балетов как самого С. Г. Вихарева, так и его американского коллеги Д. Фаллингтона.

27 ноября 2018 года состоялась официальная презентация капитального труда сотрудников Театрального музея — двухтомника «Петипа. Танцемания»[1]. Первый том энциклопедического альбома, открывающий-

[1] Мариус Петипа. Танцемания: В 2 т. / Авт.-сост. Н. И. Метелица, О. З. Плахотная. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гос. музея театрального и музыкального искусства, 2018. Т. 1: Эпоха Петипа. 494 с.; Т. 2: После Петипа. 326 с.

ся статьей В. М. Гаевского о Петипа, содержит «творческие паспорта» практически всех спектаклей, созданных балетмейстером. Рядом с каждым названием указаны дата и место премьеры, фамилии создателей постановки, краткое содержание, последующие возобновления балета, а также приведены эскизы костюмов и декораций, фотографии персонажей. Часть изображений любезно предоставила Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека.

Второй том издания рассказывает о судьбе шедевров Петипа после его смерти как в нашей стране, так и за рубежом. В книге три обширные статьи исследователей балетного искусства — М. Кана (Франция), Д. Притчард (Великобритания), О. И. Розановой, где авторы рассматривают влияние хореографических идей Петипа на становление национальных балетных традиций в XX веке. В качестве иллюстраций опубликовано свыше двухсот фотографий из собраний СПбГМТиМИ, Музея Виктории и Альберта, музея Парижской оперы, Большого театра, АРБ им. А. Я. Вагановой, частных коллекций.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АРБ им. А. Я. Вагановой — Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой.

ГИИ — Государственный институт искусствознания.

ГЦТМ им. А. А. Бахрушина — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

СПбГМТиМИ — Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мариус Петипа. «Мемуары» и документы / Вступ. статья, коммент. С. А. Конаев. М.: Навона, 2018. 224 с.
2. Мариус Петипа. Танцемания: В 2 т. / Авт.-сост. Н. И. Метелица, О. З. Плахотная. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гос. музея театрального и музыкального искусства, 2018. Т. 1: Эпоха Петипа. 494 с.; Т. 2: После Петипа. 326 с.
3. *Федорченко О. А.* Международная научная конференция «Мариус Петипа. Империя балета: от возвышения до упадка» (5—8 июня 2018, Москва) // Временник Зубовского института. 2019. Вып. 1 (24). С. 143—146.

Аннотация

Статья рассказывает о выставках и новых изданиях, посвященных жизни и творчеству Мариуса Ивановича Петипа (1818—1910). Мероприятия были приурочены к празднованию 200-летнего юбилея великого русского балетмейстера.

Summary

The article considers some exhibitions and new publications on the life and creativity of Marius Petipa (1818—1910). The events were timed to coincide with the celebrations surrounding the 200th anniversary of the great Russian choreographer.

✓ *Ключевые слова:* Мариус Петипа, выставка, юбилей, театральный музей, Бахрушин, Танцемания.

✓ *Key words:* Marius Petipa, exhibition, anniversary, theatre museum, Bakhrushin, Dancemania.

УДК
792.8

О романтическом балете и о Мариусе Петипа: новые публикации во Франции

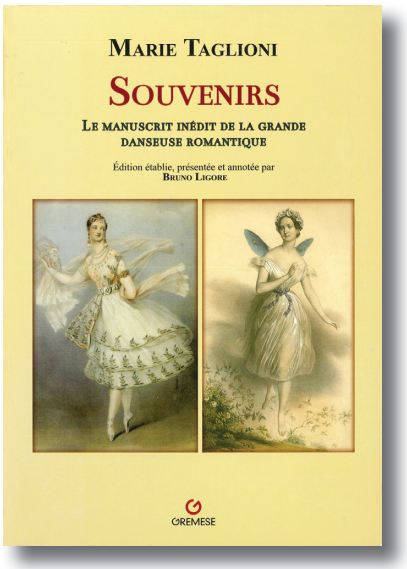
НИКИТИНА ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА
PhD, кафедра славянских культур и языков,
Университет Бордо-Монтень (Бордо, Франция)

NIKITINA TATIANA V.
PhD in Slavic studies, Université Bordeaux Montaigne (Bordeaux, France)

E-mail: tatiana.nikitin@gmail.com

Наряду с выпуском большого числа исследований о современном танце, французские издательства не обходят вниманием балет и танец прошлых эпох. За последние три года во Франции было опубликовано несколько трудов, посвященных романтическому балету, а также творчеству и жизни балетмейстера Мариуса Петипа.

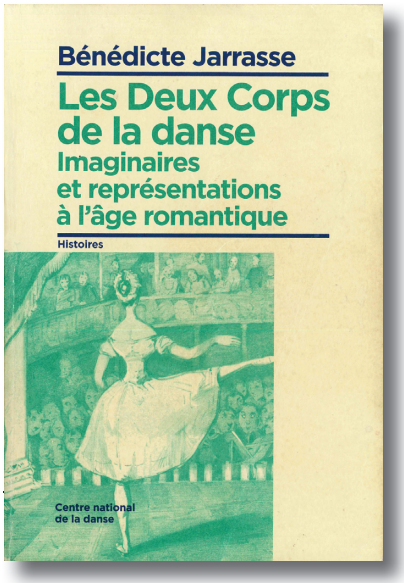
Одной из самых неожиданных публикаций и даже сенсацией в балетном мире стала книга, вышедшая в издательстве «Гремез» (Gremese) в 2017 году под названием «Мария Тальони. Воспоминания. Неизданная рукопись великой романтической танцовщицы»[1]. Благодаря Музею декоративных искусств в Париже и самоотверженной исследовательской работе Бруно Лироге (аспирант кафедры истории танца Университета Ниццы) «Воспоминания» знаменитой балерины впервые издаются в полной и оригинальной версии. Книга разделена на две части. Первая часть похожа на настоящий детективный роман и рассказывает о том, как Бруно Лигоре искал и нашел оригинальную рукопись «Воспоминаний» балерины. Эта история оказывается еще более увлекательной, так как она демонстрирует непростые поиски в архивах, а также раскрывает таинственные перипетии манускрипта, который, как считалось, был утерян в 1942 году.



[1] Marie Taglioni. Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique / B. Ligore (éd.). Saint-Denis-sur-Sarthon: Gremese, 2017. 192 p.

Вторая часть представляет рукопись Марии Тальони с аннотациями и научными комментариями Бруно Лигоре. Легко читаемые и увлекающие за собой в мир иконы романтического балета «Воспоминания» представляют не только жизнь танцовщицы, но рисуют портрет независимой и деловой женщины. Мария Тальони самостоятельно гастролировала по всей Европе, владела несколькими иностранными языками и была знакома с влиятельными персонами европейских монарших дворов. В своих воспоминаниях она с юмором, а иногда и с сарказмом пишет о культурной жизни первой половины XIX века, о своей артистической семье и, конечно, о работе и жизни балерины. Все это является ценнейшим материалом для исследователей танца. Меняется закрепившийся в истории танца образ Марии Тальони как символ нежности и идеал романтической эпохи. Перед читателем вырисовывается потрет современной космополитной женщины, построившей необыкновенную карьеру. Читатель также знакомится и с другими важными персонами в истории романтического балета, такими как Жан-Франсуа Кулон, Гардель, Мазурье, сестры Эльслер и др.

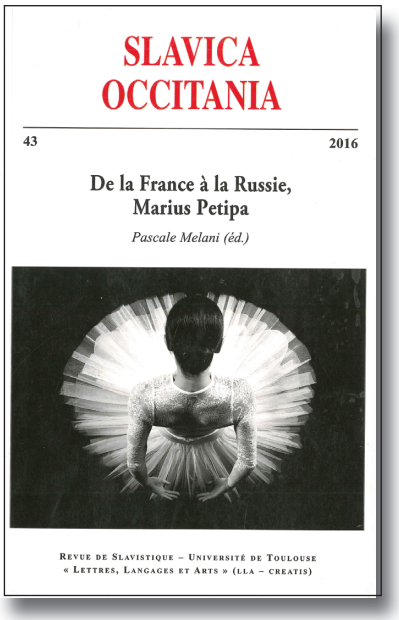
Книга включает 33 иллюстрации из фонда Марии Тальони Музея декоративных искусств: картины с изображениями балерины и литографии; принадлежащие балерине вещи, такие как, например, веера, украшения, средства для макияжа, кастаньеты, медали и другие аксессуары, а также афиши балетов с участием балерины и балетные туфли. Эссе с обзором фонда Марии Тальони и его истории в Музее декоративных искусств Парижа, написанное хранительницей музея Одрэ Гэ-Мазюэль, завершает увлекательное путешествие в мир романтического балета и мир Марии Тальони. В книге также представлена библиография, собравшая статьи и публикации о Марии Тальони, напечатанные между XIX и XX веками, и воспоминания о танцовщицах или их мемуары.



Книга «Две стороны танца. Воображение и представление в эпоху романтизма»[1], несомненно, вызвала огромный интерес специалистов по истории танца и литературы, а также любителей романтического балета. Книга была опубликована Национальным центром танца в 2017 году и является исследованием, осуществленным в рамках докторской диссертации французской исследовательницей Бенедикт Жаррасс. Почти тысяча страниц текста с подробными комментариями и научными сносками рассказывают о периоде романтического балета с 1830 по 1870 год. Книга разделена на четы-

[1] *Jarrasse B.* Les Deux Corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique. Pantin: CND, 2018. 992 p. (Collection «Histoire»).

ре части, каждая из которых представляет не только богатый развернутый историко-культурный материал и архивные находки, но и включает в себя оригинальные литературные тексты, газетные статьи и иллюстрации. Особое внимание уделено зарождающейся танцевальной критике и ее месту в общей театральной критике. Читатель знакомится с такими известными французскими журналистами и верными поклонниками танца, как Теофиль Готье, Жюль Жанен и Поль де Сан-Виктор. Именно из-под их пера выходят разнообразные критические статьи и заметки о балетных постановках, артистах, об их восприятии публикой. Балетная критика является интереснейшим пластом для анализа и заслуживает внимания со стороны исследователей. В эпоху, когда «танец является лишь второстепенным компонентом немой драмы, а балерина является его главным объектом», автор рассматривает представление хореографических шедевров через призму воображения зрителя, которым в том числе является и танцевальный критик. В центре исследования стоит вопрос о теле танцовщиц как основного элемента спектакля, который доминирует над танцем. С большим интересом читается глава, посвященная «танцующей Испании», испанским танцам и испанскому стилю. Нельзя также не отметить, как умело автор объясняет, что означает «миф французской танцовщицы», и осуждает идею, излагаемую в некоторых исторических трудах, о том, что история романтического французского и даже европейского балета связана исключительно с Парижской оперой. Данный труд, однако, можно охарактеризовать как исследование литературы, а не только как исследование танца. Автор прежде всего размышляет о воспроизведении танцевального искусства, о его письменной и художественной репрезентации, поэтому главным материалом для данной книги является пресса, сатирические рисунки, истории, рассуждения и трактаты о танце.



В 2018 году весь мир праздновал двухсотлетие балетмейстера Мариуса Петипа, и на родине французского хореографа в этом году были изданы его мемуары и дневники. Они предназначены не только для узкого круга специалистов по истории танца и балета, но и для широкого круга читателей, интересующихся хореографическим искусством, и не оставят никого равнодушным к этому периоду в истории искусства.

Но прежде, в 2016 году, в научном мире в издательстве серий научного журнала «Slavica Occitania» Университета города Тулузы появился сборник научных статей под названием «Из Франции в Россию, Мариус Петипа (1818—1910). Его эпоха, путь,

наследие»[1], посвященный жизни и творчеству Мариуса Петипа. Научным редактором является профессор кафедры славянских языков и культур Университета Бордо-Монтень Паскаль Мелани. Статьи, опубликованные в данном сборнике, были написаны по материалам международной конференции «Из Бордо в Санкт-Петербург, Мариус Петипа (1818—1910) и „русский“ балет», которая проходила в Большом театре города Бордо в октябре 2015 года под патронажем национальной французской комиссии ЮНЕСКО. Сборник объединяет переведенные на французский язык статьи историков, театроведов, балетоведов из разных стран: Франции, России, Великобритании, США и Италии. Этот номер, прежде всего, ставит целью ознакомить франкоязычную аудиторию с творческой деятельностью и личностью Мариуса Петипа, чье имя до сегодняшнего дня еще остается малоизвестным неспециалистам и чье наследие, бесспорно, заслуживает новых исследований и внимания.

Исследовательские статьи составляют четыре логически следующих друг за другом раздела, что позволяет читателю легко найти интересующую его тему. Так, в первой части собраны биографические данные творческого пути французского «танцовщика и человека своей эпохи». Этот раздел открывается обзором положения романтического балета в Париже в 1840-х годах и предвосхищает артистический путь Мариуса Петипа. Также впервые публикуются тексты, рассказывающие малоизвестные факты о жизни и творчестве молодого танцовщика и начинающего хореографа — например, о его детстве и обучении танцам в Брюсселе. Богатая архивным материалом статья «Мариус Петипа, танцовщик в Большом театре Бордо», принадлежащая перу Натали Морель-Боротра, увлекательнейшим образом реконструирует историю его работы в этом театре и ставит под сомнение достоверность воспоминаний самого танцовщика, изложенных в его известных «Мемуарах». Основной темой этого исследования является карьера Петипа в качестве танцовщика. И если во Франции танцовщик Мариус Петипа остается в тени своего старшего брата Люсьна, выступавшего в Парижской опере (статья Романа Фейста «Люсьен, другой Петипа»), то в России он блистает в роли первого танцовщика в балетах Жюля Перро (статья Ольги Федорченко «Мариус Петипа в балетах Жюля Перро»).

Второй раздел посвящен некоторым балетам Петипа, где балетмейстер выступает в качестве создателя или реконструктора уже известного балетного спектакля. Так, читатель знакомится с судьбой балета «Корсар», поставленного впервые Жозефом Мазилье в Парижской опере и представленного с большим успехом на русской императорской сцене в редакциях Петипа. Отношение императорского двора и публики к творчеству Петипа, а также такие вопросы, как место балета в ряду музыкальных искусств, диалог балетных спектаклей с политическими, экономическими и социальными событи-

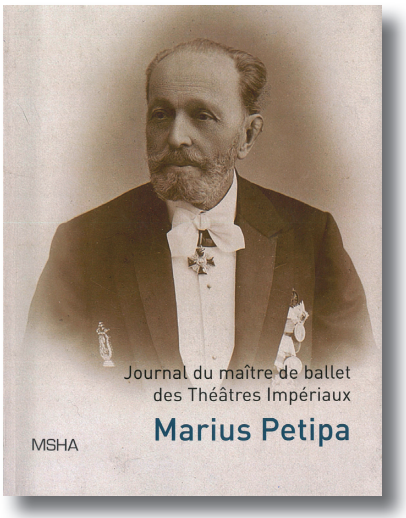
[1] De la France à la Russie, Marius Petipa (1818—1910): Contexte, trajectoire, héritage / P. Melani (éd.). Toulouse, 2016. 521 p. (Slavica Occitania. № 43).

ями, происходящими в России в XIX веке, стали предметом размышления ученых, подготовивших статьи для третьего раздела.

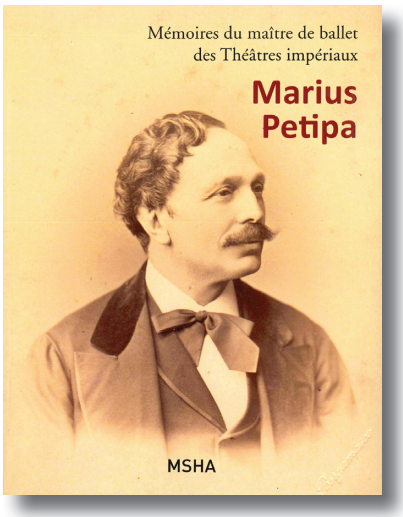
В последнем разделе сборника творчество Петипа рассматривается как богатый и востребованный источник вдохновения для артистов балета и хореографов во всем мире. Ирина и Марина Вагановы в статье «Хореографическое наследие Мариуса Петипа в произведениях Натальи Дудинской и Константина Сергеева» анализируют традицию Петипа в Советской России. Флоранс Пудру посвятила свою статью балетам Петипа во Франции, а Кара Ио Лиман разбирает музыкальное наследие Петипа в США («Баланчин и музыкальное наследие Петипа»).

Сборник также дополнен обзором последних публикаций о Мариусе Петипа и истории балета в Испании и России.

Ценнейшими документами для изучении личности балетмейстера Мариуса Петипа и его творческого процесса, которые долго оставались неопубликованными или не полностью исследованными, являются его дневники и мемуары. Два отдельных издания, которые мы представим последними в этом обзоре, были опубликованы «Домом науки о человеке региона Аквитании» (Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine). В 2017 году вышел «Дневник балетмейстера императорских театров Мариуса Ивановича Петипа»[1] в оригинальной версии на французском языке, текст представлен и прокомментирован Паскаль Мелани. В настоящий момент дневники хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) в Москве. Опубликованная рукопись хореографа представляет собой ежедневные заметки, которые балетмейстер делал с 1903 по 1907 год. Однако записи за лето 1903 и 1904 годов, а также за 1906 год не были обнаружены. Дневники Петипа рисуют читателю закулисный портрет императорского балета, а также рассказывают о жизни француза в России (для которого она стала второй родиной) в начале XX века. Дневники издаются впервые для франкоязычной аудитории, которая знакомится не только с Мариусом Ивановичем, но и с известными персонажами в истории балета: Анной Павловой, Михаилом Фокиным, Тамарой Карсавиной, братьями Легат, Иваном Всеволожским и др. Данное издание включает более ста редких фотографий, портретов, карикатур и эскизов из российских архивов.



[1] Journal du maître de ballet des Théâtres impériaux. Marius Ivanovitch Petipa / P. Melani (éd.). Pessac: MSHA, RGALI, 2017. 299 p.



«Мемуары балетмейстера императорских театров Мариуса Ивановича Петипа»[1], изданные «Домом науки о человеке региона Аквитании» в 2018 году, представлены Паскаль Мелани с научными комментариями Паскаль Мелани и Сергея Конаева. Это новое дополненное и аннотированное издание мемуаров воспроизводит факсимиле французской рукописи балетмейстера, хранящейся в архивах Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина в Москве. Оно также дополнено разными архивными документами и рецензиями из газетных и журнальных статей, хранящихся во французских и российских архивах. Проведенные архивные исследования и собранные учеными факты противоречат некоторым эпизодам и событиям, рассказанным хореографом в своих мемуарах, что подтверждает необходимость нового критического издания мемуаров Петипа. Таким образом, в книге приводятся недавние открытия в изучении творчества Петипа, которые нередко противоречат записям балетмейстера.

Новое издание «Мемуаров» включает ранее не опубликованные иллюстрации и фотографии из муниципальных архивов и библиотек Нанта и Бордо, портреты артистов и объявления о спектаклях во французской прессе, афиши спектаклей Большого тетра Бордо, литографии, а также серию фотографий Бергамаско, хранящихся в Российском институте истории искусств в Санкт-Петербурге. Не менее интересны представленные документы о пребывании Петипа в Большом театре города Нант, а именно состав сцены и список танцев, составленный по следам заметок в газете «National de l'Ouest» с упоминанием имени Мариуса Петипа, и документы о Петипа в «Комеди Франсез».

ЛИТЕРАТУРА

1. De la France à la Russie, Marius Petipa (1818—1910): Contexte, trajectoire, héritage / P. Melani (éd.). Toulouse, 2016. 521 p. (Slavica Occitania. № 43).
2. Jarrasse B. Les Deux Corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique. Pantin: CND, 2018. 992 p. (Collection «Histoire»).
3. Journal du maître de ballet des Théâtres impériaux. Marius Ivanovitch Petipa / P. Melani (éd.). Pessac: MSHA, RGALI, 2017. 299 p.

[1] Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux. Marius Ivanovitch Petipa / P. Melani (éd.), S. Konaïev et P. Melani (commentaires). Pessac: MSHA, GCTM, RGALI, 2018. 183 p.

4. Marie Taglioni. Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique / B. Ligore (éd.). Saint-Denis-sur-Sarthon: Gremese, 2017. 192 p.
5. Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux. Marius Ivanovitch Petipa / P. Melani (éd.), S. Konaïev et P. Melani (commentaires). Pessac: MSHA, GCTM, RGALI, 2018. 183 p.

В поисках понимания

УДК
791.44.071.1

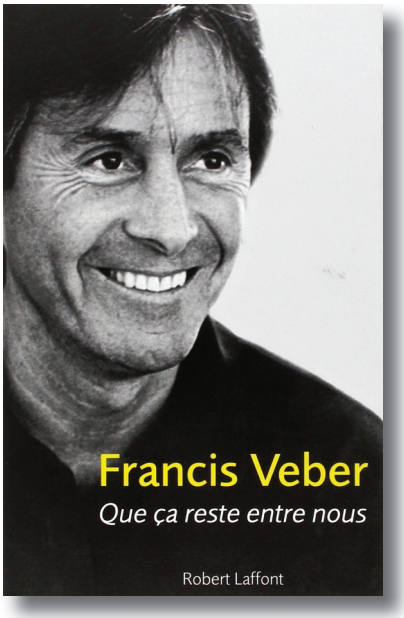
[Рецензия на: *Veber F.* Que ça reste entre nous. Paris: Robert Laffont, 2010. 323 p.]

ПОДОБЕД ПОЛИНА АЛЕКСАНДРОВНА
Студентка 3 курса, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения (Санкт-Петербург)

PODOBED POLINA A.
Student, Saint Petersburg State University of Film and Television (Saint Petersburg)

E-mail: ice.charade@gmail.com

Кино Франции — стильное, трезвое, конкретное, натуралистичное, то, где трогательность и искренность стесняются выйти на первый план — их засмеют, примут за глупость. Франсис Вебер подарил Франции уверенность в том, что можно плакать и смеяться, когда хотите, быть откровенным и нежным и не бояться быть смешным. Смешное и грустное одинаково важны для Франсиса Вебера, но чувство юмора героев неотъемлемо связано с их жизнеспособностью, добротой и наивностью. Его комедии и трагикомедии смешные и грустные до слез, снятые так любовно и так тонко, становятся близкими и родными самым разным людям и уже сорок лет лечат лучше психологов.



Он поставил 12 фильмов и написал сценарии к 41 картине. Сценарист фильмов «Высокий блондин в черном ботинке» (1972), «Зануда» (1973), «Великолепный» (1973), «Страх над городом» (1975), «Прощай, полицейский!» (1975), «Клетка для чудаков» (1978). Режиссер лент «Игрушка» (1976), «Невезучие» (1981), «Папаши» (1983), «Беглецы» (1986), «Ягуар» (1996). Вебера смело можно назвать трудоголиком. Потратив свою жизнь на комедии и трагикомедии, он писал сценарии к драмам и детективам, к боевикам и криминальным фильмам, и многие из них превращались в замечательные, любимые зрителем ленты. Его чувство юмора и его чувство правды требовались во многих жанрах, и он щедро делился ими, создавая новых героев, но-

вые диалоги и сюжеты. Его фантазия причудливо соединяла самые разные жанры в один, а из эксцентрики и абсурда создавала новую комедийную реальность. Но главное, что он дарил людям на протяжении многих лет, — это гармония и ощущение счастья, вера в простых людей, вера в себя и свои возможности, в любовь и дружбу, в их необходимость.

Вебер собрал в своих фильмах все самое лучшее, создавая массовое кино, в котором автор любит зрителя безмерно, где он растворяется в общении со зрителем — искреннем, душевном и очень откровенном, где автор не боится обнажить душу и показать ранимость и трепетность, что заставляет зрителя ответить взаимностью. Лирический реализм и комедийная абсурдность его сюжетов постоянно соревнуются, сливаясь в общую гармонию. Форма растворяется в содержании; Вебер никогда не подчиняет свое кино ярко выраженному визуальному стилю, но все в его картинах: и операторская работа, и цвет, и музыка — своеобразно и точно, просто потому, что именно так требует история, именно так нужно для героев, чтобы они могли чувствовать себя легко и естественно. И за это сочетание чуткости и профессионализма и полное отсутствие творческого эгоизма Франсис Вебер любим совершенно особо.

Книга «То, что останется между нами» — это открытый диалог Франсиса Вебера со зрителем. Немного ироничный, немного трагичный, местами не очень приличный, но очень откровенный и прямой.

Это история жизни режиссера и сценариста, написанная автором по окончании творчества, — чувства, мысли и истории, свободно всплывающие в потоке сознания. Конечно, здесь все о кино или о том, что привело Вебера в большое кино, но эта ненавязчивая простая болтовня напоминает исповедь обычного человека, не знающего ни формул, ни решений, ни ответов. Вебер говорит о детстве и юности, о своей непростой семье, о буднях военной и послевоенной Франции, неоконченной учебе на врача и на геолога, работе корреспондентом, о первом опыте в кино и театре. Ирония автора иногда откровенная, иногда едва уловимая. Неприятные воспоминания Вебер не опускает, но выплескивает их в такой форме, что сложно понять, плакать тут или смеяться. Агония это или гомерическая комедия.

38 условных разделов. Вкладка личных цветных и черно-белых фотографий. Список работ в кино и театре. Глав у книги нет — нет ни заголовков, ни цифр, но есть обрывки воспоминаний, похожие в чем-то на ретроспективу. Все они плавно перетекают из одного в другое, следуя словно какой-то своей, веберовской логике и хронологии, где секс, кино, семья, смерть, театр — все слито воедино и часто настолько странно и алогично, что ближе прозе, чем мемуарам. Некоторая безжалостная к себе откровенность автора удивляет и в то же время помогает еще лучше понять его. Он вспоминает свои страхи и сомнения, зажимы и уязвимости, особенно много говоря о кино и о профессии. Читая «То, что останется между нами», мы погружаемся в сознание и в чувства Франсиса Вебера — скромного и нескромного сценариста и режиссе-

ра, сына и отца, мужа и любовника, но все же мы вольны уйти от откровений в любую минуту, а не занимаемся психоанализом мэтра французского кино.

Прошлое дано так, что только даты, названия фильмов, некоторые имена выдают это прошлое — события сорока-пятидесятилетней давности ощущаются как вчерашний день. И в то же время перед читателями проплывает вся жизнь режиссера от рождения до момента выпуска книги. В книге «То, что останется между нами» Франсис Вебер полон субъективности и рисует Жерара Депардье, Пьера Ришара, Лино Вентуру, Жана Рено, Патрика Брюэля, Марлен Дитрих, Ива Робера, Эдуара Молинаро, Робера Амона и других лучших актеров, режиссеров и продюсеров людьми обыкновенными, невыносимыми, невозможными, сумасшедшими и одновременно добрыми, искренними и очень талантливыми. Он зло шутит, полон желчи и невразумительно несдержан, открывая нам далеко не самую красивую сторону их и своей жизни, но честно говоря о тех, кого любит и не любит, кем восхищается и кого не уважает. «Одновременно грандиозный и отвратительный» Депардье, «осточертело нудный», но «великолепный» Вентура... Все они, с их непрофессионализмом, неадекватностью, странностями и недостатками, становятся чем-то отталкивающими, чем-то обаятельными, но очень живыми, нестандартными, близкими. Некоторые взгляды Вебера можно расценить как донжуанство или бахвальство, зависть или личную обиду, но нельзя упрекнуть его во вранье — он пишет так, как видит и как чувствует.

В книге Вебер практически нигде не касается узкопрофессиональных вещей — это не учебник для сценаристов, режиссеров или продюсеров, но некоторые рассуждения, отдельные цитаты и истории дают квинтэссенцию полуторачасовых мастер-классов других режиссеров и сценаристов. Он не теоретизирует, не делает выводов, не раздает советов. Вебер просто вспоминает, через что проходил он — член семейного писательского клана, никогда не имевший законченного высшего, — когда писал свою первую театральную пьесу, свой первый киносценарий, когда в 39 лет без какого-либо кинообразования снял свой первый фильм — лучшую из его картин — «Игрушку». Вебер никогда не видел себя режиссером. Он любил писать, и у него это хорошо получалось. В «То, что остается между нами» прослеживается пройденный Франсисом Вебером путь «от сценариста к режиссеру». Конфликты, неудачи, провалы в начале своего кинопути он подает в своей книге как импульс к работе над собой: «Сценарист — Шехерезада из „Тысячи и одной ночи“. Перед ним режиссер — султан, которому он рассказывает свою историю, и, стоит султану заснуть, драматург приговорен к смертной казни» (С. 127—128)[1].

Но постепенно каждый конфликт, а их было много, каждое недопонимание со стороны режиссера все больше и больше подталкивает Вебера-сценариста к режиссуре. Ему не хватает свободы, он видит свои сюжеты, своих

[1] Здесь и далее цитаты даны в переводе П. А. Подобед.

героев и даже свой жанр яснее, чем кто-либо. Его манит авторство, полное и безраздельное: «Прежде чем стать режиссером, я написал восемнадцать сценариев для разных режиссеров, и никто, будь то Молинаро, де Брока, Гранье-Деферр, Ив Робер, Верней или Анно, никто из них не был драматургом. Некоторые были более талантливы, чем другие, но все они никогда не могли выстроить историю от начала до конца. Я восхищаюсь их работой, я не уверен, что смог бы снять так же хорошо, как это делали они, но я знаю, что сценаристы не должны слишком часто просить совета режиссера в написании сценария» (С. 129).

Язык Вебера прост, конкретен, лаконичен. Его книга обращена к простому читателю, ни в коей мере не к критикам. Вебер не стремится войти в историю как прославленный успешный режиссер. Его фильмы имели уникальные сборы, но «То, что останется между нами» — история очень скромного человека, который если и пытается прихвастнуть, то выглядит немного неловко и комично, как и его любимый Франсуа Пиньон[1], и вызывает скорее улыбку, чем раздражение.

Как это ни странно, но «То, что останется между нами» — единственная книга о Франсисе Вебере. Его ленты — одни из самых кассовых, у него не одна номинация на премию «Сезар», но ценят ли и любят ли Вебера и его фильмы по-настоящему во Франции? Как и что пишут о нем критики? Есть ли он в учебниках кино? Франсиса Вебера можно назвать одним из самых недолюбленных режиссеров французского кинематографа. Восторг, который всегда сопровождал его в СССР и в России, оценки его фильмов нашими зрителями всегда были выше французских. Но даже в отечественных публикациях (от «Искусства кино» до «Premiere») впечатляет количество неточностей и фактических ошибок, когда речь идет о его работах. Критики просто не снисходят до того, чтобы пересмотреть его фильмы, перед тем как писать отзыв о них, путают названия, героев и сюжеты картин. Читая книги Депардье и Ришара, можно заметить, как нечасто они упоминают о Вебере. Так, в книге «Я все еще жив!»[2] Депардье три раза уходит от прямого вопроса жур-

[1] *Франсуа Пиньон* — маленький человек из толпы, неловкий, невезучий, надоедливый и всегда очень трогательный и наивный. Главный герой фильмов «Зануда» (1973), «Беглецы» (1986), «Ужин с придурком» (1998), «Хамелеон» (2001), «Дублер» (2006), «Зануда» (2008). Собирательный образ, типаж, кочующий из картины в картину, но при этом в каждой из них имеющий свою особую историю, судьбу и раскрывающийся в индивидуальных проявлениях. Пиньон, будучи непростым персонажем, остается всегда неким подобием мима или белого клоуна, который просто перемещается из одной ситуации в другую, но ситуации ему не подвластны. В своей книге Вебер представляет Пиньона в чем-то автобиографичным героем, ведь, по его собственному наблюдению, инертность, а не попытка изменить и прогнуть мир под себя сделали его жизнь такой, какая она есть. И все же Пиньон так далек от маски, он настолько реален и человечен, что сам Вебер признает: Пиньон занял больше места в его жизни, чем многие, кого он встречал в реальности.

[2] *Депардье Ж.* Я все еще жив! Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 275 с.

налиста про оценку творчества Вебера, не то стесняясь своего мнения, не то чувствуя враждебный настрой и не желая выходить на тонкий лед.

Путь Вебера в кино — это полная непризнанность критиками. Обида и боль особенно хорошо чувствуются между строк в книге «То, что останется между нами», все сомнения режиссера и последовавшая кардинальная смена направления его творчества, перелом. Для понимания причин случившегося идеален пример режиссерского дебюта Вебера.

Самый сильный фильм Франсиса Вебера — «Игрушка» (1976). Пожалуй, это наиболее совершенная из всех его работ. Количество тем, затронутых в «Игрушке», и то, как они переплетаются, как естественно сопряжены и неразрывно влекут одно за другим, — гениально. Это тонкий, серьезный и глубокий фильм, понятный абсолютно всем. Озорство и невероятная легкость и одновременно трагичность и глубина. «Игрушка» — невероятно проста, но вся ее простота выходит из боли и недетских проблем, решаемых и нерешаемых, и этот груз проблем Вебер передает зрителю в такой форме, что мы плачем и смеемся и опять плачем, но выходим после фильма с надеждой, что у героев все будет хорошо, потому что иначе не должно быть. И эта вера в чудо, которое можно сделать самим, — лучшее, что может дать автор в своем кино. Однако во Франции фильм имел очень средние сборы. Не потому ли, что «Игрушка» была, при всей ее мягкости и человечности, очень меткой сатирой на черты и характер французов, на общество и его проблемы? Критики зло обрушились на Вебера, зрители посчитали комедию несмешной. Заметили ли они, что «Игрушка» далеко не комедия и что у нее есть право не только смешить? Коллеги настоятельно советовали больше не заниматься режиссурой горе-дебютанту. Несмотря на три номинации на «Сезар», большую популярность актеров, фильм не был оценен французами — ни когда вышел на экраны, ни позднее. В книге картине уделяется всего лишь несколько страниц. Постепенно и сам Вебер поверил, что его «Игрушка» не шедевр. И уже давно не называет фильм среди лучших или самых любимых работ.

Критика всегда была крайне скептична к его фильмам, его сценариям, его пьесам и инсценировкам. В книге Франсис Вебер почти не дает оценки своим режиссерским работам, он просто ностальгирует и иронизирует и лишь иногда горько замечает, что какой-то фильм был полным провалом. «Провал» Вебера — это нелюбовь зрителей или их равнодушие. Трилогия «Невезучие» (1981), «Папаши» (1983) и «Беглецы» (1986) подарила кинематографу блестящий дуэт Пьера Ришара и Жерара Депардье, который обаял зрителей всего мира и стал символом Франции восьмидесятых за рубежом. Актерское кино. Актерская органика царит везде. В ряде невероятных, курьезных, нелепых ситуаций реакция героев не просто нестандартна, она неадекватна. В лучших из своих картин для Вебера важно не то, как снято (визуально), а то, что снято. Но при этом на первом месте «как» это «что-то»

происходит. Каждая случайность обыграна детально, конкретно, с удовольствием. Франсис Вебер — это палитра нюансов. Во всем чувствуется баланс, и Вебер нигде не теряет чувства меры. Экзотичность и полет фантазии сбалансированы простотой формы, темп развития событий — тем, как спокойно, никуда не спеша, подробно и конкретно следит за событиями автор, ничего не упуская из виду. Актеры живут в ткани очень сложного по своей причудливости материала и чувствуют там себя невероятно комфортно и свободно. Сюжет и его сказочные повороты приобретают земную красоту за счет деталей. Детали Вебера филигранны, будь то кофта Перрена, вывернутая наизнанку («Игрушка»), потные руки Пинье («Игрушка») или очки Мари Бенц на индейце в джунглях («Невезучие»). Именно поэтому совершенно ирреальный сюжет, полный резких поворотов, не кажется неправдоподобным. Легкость стиля фантастична.

В «То, что останется между нами» чувствуется желание Вебера вырваться из замкнутого круга и вера в свободу и признание в США, которые сменились ощущением своей ненужности, непонимания при столкновении с жесткой голливудской системой. Надежды Вебера на кинокарьеру в США не оправдались. Три фильма, снятые там, привели к разочарованию в своих возможностях где-либо за пределами Франции. Оставаясь жить в США, Вебер возвращается во французское кино. Режиссер берет ориентир на более жесткое, чисто французское осмеяние героев, на более грубую и примитивную трактовку событий. Все картины, начиная с «Ужина с придурком» (1998), уже ориентированы на менее интеллигентную аудиторию и пытаются соответствовать современному стилю и темпу жизни — суеты, скорости и эффектов. Невероятно, но именно грубый, жесткий и невероятно назойливый «Ужин с придурком» имел у французов оглушительный успех и принес Веберу признание на родине. Момент, когда он наконец почувствовал себя своим в своей стране, когда до Вебера снизошла французская критика, в книге описывается как пик творчества и всей жизни, расцвет автора.

На грустной ноте завершается книга Франсиса Вебера «То, что останется между нами» — последняя его кинокартина «Зануда» (2008) потерпела фиаско. Его ленты имели все меньше и меньше сборов. Сам Вебер полностью признает свое поражение, свои ошибки и просчеты. Он разочарован в себе и устал от кино. Он завершил свою кинокарьеру и ушел в нечастые театральные постановки.

«Прекрасная эпоха Нила Саймона ушла в прошлое. Критика всегда разносит в клочья все „легкие“ пьесы, а в театр ходит в основном элита, которая прислушивается к критическому мнению. Не могу понять, что происходит, но сегодня все страны заболевают одной и той же болезнью: смех становится проклятьем в искусстве. Помните, у Умберто Эко в „Имени розы“ монахи говорят, что смех — опасная и подрывная вещь? Вот и сегодня презрение к смеху приравнивается к политической корректности. По-моему,

это опасно. С каких это пор развлечения стали мешать цивилизации двигаться вперед?»[1]

Книга Франсиса Вебера — это попытка высказаться о наболевшем и поговорить по душам, найти близкого потерянного зрителя, тех Пиньонов и Перренов, о которых и для которых он снимал. Книга эта после прочтения оставляет чувство опустошения — нового веберовского кино мы больше не увидим, и не потому, что Вебер больше не снимает, а потому, что Вебер больше не видит своих героев среди французов. Зритель вправе себя спросить: а была ли Франция когда-то такой, какой ее нам подарил Вебер, — тонкой, чуткой и искренней, трогательной и смешной? И сам же себе, пожалуй, ответит: нет. Вебер — француз, армянин, еврей и русский — создал для нас Францию такой, какой мы хотели ее увидеть, — родной, чувствительной и близкой, и именно поэтому в России его фильмы всегда имели такой успех. Сопоставляя с традиционной французской комедией, сатирой, фарсами, иронически-ми детективами и даже с фильмами, поставленными по сценариям Вебера, его же режиссерские работы, можно вполне ясно увидеть несвойственную французским комедийным традициям меланхоличность, трепетность и серьезность. И именно поэтому, кажется, в «То, что останется между нами» Франсис Вебер не винит французов ни в чем, ведь он создал свою Францию, а право выбирать, какими быть и как жить, — осталось за французами. Но к счастью, кино живет не в рамках одной страны, когда это касается фильмов Вебера. И достаточно ли французы ценят Вебера или нет, для наших зрителей его фильмы всегда будут прекрасны.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Байен М.* Придурки, или секрет успеха // Экран и сцена. 1998. № 28. С. 12.
2. *Депардье Ж.* Я все еще жив! Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 275 с.

[1] *Байен М.* Придурки, или секрет успеха // Экран и сцена. 1998. № 28. С. 12.

ИНТЕРВЬЮ

№ 2 / 2019

УДК
78.071.1

«Композитор должен оставить наследие, а не след». Интервью с композитором Азаматом Хасаншиным[1]

ХАСАНШИН АЗАМАТ ДАНИЛОВИЧ
Композитор, кандидат искусствоведения, доцент,
Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (Уфа)

KHASANSHIN AZAMAT D.
Composer, PhD (Art Criticism), Associate Professor,
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (Ufa)

E-mail: brigadir_narodny@mail.ru

— Азамат Данилович! Ваш отец — Данил Давлетшинович Хасаншин — известный композитор не только в Башкирии, но и далеко за пределами республики. Насколько это родство повлияло на ваш выбор профессии?

— Действительно, мой отец — композитор, музыка которого исполняется не только в Башкирии, но и во многих городах России (а ранее — в СССР). Слушатели старшего поколения его знают как представителя именно серьезной башкирской академической симфонической и хоровой музыки в первую очередь. Безусловно, наше родство повлияло на мой выбор профессии, хотя он никогда не преподавал композицию в вузе, я у него не учился.

Я начал заниматься композицией довольно поздно (только в музыкальном училище города Уфы, которое закончил по специальности «теория музыки») у замечательного педагога Евгения Николаевича Земцова, который был когда-то распределен в Башкирию и долгое время здесь преподавал. Позже он уехал в Москву, был доцентом РАМ им. Гнесиных, а потом перебрался в Германию. Его не стало буквально год назад... Е. Н. Земцов был интересным композитором, опытным профессионалом, выпускником Московской консерватории по классу А. Пирумова. Он имел очень хорошую консерва-

[1] Беседу вела М. В. Воинова.

торскую школу, которую прививал и нам. Влияние отца на меня было и остается важным именно в понимании необходимости огромной требовательности к себе и к написанному, в неостановимом поиске того, что называется «художественная Правда», «художественная Истина». Поиск истины в искусстве — это то, что является, с моей точки зрения, главным, — неустанное требование выполнять этот императив в наибольшей степени характеризует именно отечественную, российскую традицию творчества. Мы находим великое воплощение художественной Истины у Мусоргского, у Шостаковича, у других творцов — такие качества, как высочайшая степень требовательности к себе и к собственному тексту, постоянная неудовлетворенность тем, что ты написал, неуспокоенность, необходимость постоянно возвращаться и улучшать созданное, постоянный поиск художественного идеала... А для российской многонациональной музыкальной культуры в наше время самым важным, как я считаю, является необходимость создать полноценные художественные пространства этнической идентичности (русской, татарской, тувинской, башкирской, якутской, чеченской и т. д.).

Мой учитель по Московской консерватории, профессор Альберт Семенович Леман — он как раз был тем, кто создал универсальные образовательные модели, актуальные для профессионального подхода к выражению этнической идентичности в музыке нашего Поволжско-Уральского региона, и даже для всей многонациональной России[1]. Он открыл для башкирской, для татарской, чувашской, тувинской, марийской музыки законы «симфонизации песни». По сути, именно Леман показал необходимость того важнейшего этапа, который обязательно должна этническая культура пройти. Потому что, только пройдя его, она поднимается на определенно важную высоту, покидает свою фольклорную, жанрово-ритуальную, синкретическую нерасчлененную основу, и она становится действительно профессиональной в европейском понимании. Законами симфонизации песни должен владеть композитор, который пишет национальную музыку. В этом процессе происходит избегание случайного, отграничивание несущественного и поиск самого

[1] В июле 2015 года исполнилось 100 лет со дня рождения выдающегося российского педагога, композитора и общественного деятеля Альберта Семеновича Лемана (1915—1998). Он родился в немецком селе Беттингер (ныне город Вольск Саратовской области). Его учениками за более чем 50-летний период преподавания были Г. Сидельников, М. Коллонтай, Л. Родионова, С. Загний, А. Раскатов, В. Калистратов, Е. Ганчиков, О. Ростовская, Ф. Строганов, Д. Ушаков, Д. Чеглаков (Москва, Россия), А. Монасыпов, Р. Белялов, А. Луппов, Л. Любовский, С. Зорюкова, С. Беликов (Татарстан), Д. Хасаншин, С. Шагиахметова, А. Хасаншин (Башкортостан), Р. Фаталиев (Дагестан), Ф. Васильев, Т. Фандеев, А. Петров (Чувашия), А. Чыргал-оол, Р. Кенденбиль, О. Тюлюш (Тува), В. Левицкий (Украина), С. Сангидоржийн (Монголия), Тао Линь (Китай), М. Якшиева (Туркменистан), Х. Кампос (Эквадор) и многие др. В его классе начали заниматься композицией С. Губайдуллина, А. Праведников и др. Дважды (в 1961—1970 годах в Казанской и в 1971—1997 годах в Московской консерватории) он возглавлял кафедры композиции.

важного — той удивительной «ауры этничности», через которую внимательный слушатель может приобщиться к вселенской тайне. Альфред Вебер, важный для нас мыслитель первой половины XX века, создатель современной социологии культуры, замечательно сказал об этом так: «ибо только в конкретной исключительности форм индивидуальных существований народов и времен проявляет себя Абсолют на Земле. А релятивизм есть только симптом нашей слабости — от неспособности жить и мыслить в Абсолютном».

В каждый период времени существования отечественной и мировой культуры возникают и продолжают светить нам, не исчезают подобные нетленные образцы национального искусства. Мы видим их в XX веке и в «русском периоде» творчества Стравинского, у Бартока и Свиридова, у Сильвестрова и Тертеряна. Эти сочинения всегда будут сохранять качество необозримости того, что лежит в их основе, некую абсолютность присутствия Этнического Космоса — того мира, того взгляда, который интересен как взгляд Другого, как иной мир, который мог бы стать для каждого из нас своим.

— С чем связан ваш интерес к джазу и какие пути взаимодействия этого жанра с другими жанрами современной академической музыки кажутся вам наиболее перспективными?

— Интерес к джазу возник случайно, волею обстоятельств. До тридцати лет я совершенно им не интересовался. В 2003 году я искал работу дирижера, и неожиданно оказалось, что реально мне могут предложить только работу руководителя джазового оркестра в музыкальном училище, поскольку внезапно освободилась эта вакансия. Так как мне всегда было интересно работать с молодежью, я согласился и стал заниматься джазовым исполнительством. Честно могу сказать, вначале было неимоверно трудно. Для меня этот вид деятельности, сама его импровизационная основа была совершенно чужда. Но вот уже более пятнадцати лет я постоянно работаю как дирижер джазового оркестра и как руководитель джаз-ансамбля, аранжировщик. Параллельно я освоил еще и профессию джазового пианиста, десятки раз выступал на конкурсах и фестивалях. Сейчас я полностью поменял свое мнение — я считаю, что владение какой-либо импровизационной практикой современному композитору жизненно необходимо, он должен владеть ею, ее изучать, обязательно участвовать в коллективных импровизациях. Не важно, это будет импровизационная практика этническая (в духе народного музицирования), либо джазовая практика, либо рок-практика и т. д. Только в этом я вижу возможность выхода, как я ее называю — выхода из *системы нотной деспотии*, системы сплошной нотификации звукового пространства, в отказе от попыток довести до крайней степени тотальности систему организации (даже уже́) не звукового текста, но именно от попыток организовать само слушательское восприятие. Крайние примеры проявления этого мы видим, скажем, в техниках композиции Фернихау или Лахенманна, в композициях других авторов, принадлежащих к направлению new complexity,

в которых тотализация музыкального времени-пространства достигает своего апогея, где создаются звуковые пространства с высокой степенью избыточности материала, имеющего значение (именно значение, а не *смысл*). Однако композиция такого уровня насыщенности текстом не нуждается, собственно, в исполнительстве (в традиционном смысле этого слова), вместо этого композитор организует с помощью качества тотальности текста само слушательское восприятие. Последнее, таким образом, отчуждается и от самого художественного процесса и не предоставляет человеку возможности проявить свою свободу, а значит — *самостоятельно* сформировать структуры смысла, «идущие навстречу» авторскому замыслу, реализуемому во времени. В этом случае композиция вступает в конфликт с принципом формы (которая в европейской академической музыке всегда понималась как *синтез природы и свободы* — как требование соблюдения природы данного вида искусства и авторской свободы художника, его права быть всегда «на грани» утвердившегося канона), композиция теряет качество синхронистичности сосуществования с художественным процессом (в котором всегда должна присутствовать некая доля непредсказуемости, спонтанности — потому что полностью организованная, тотально предсказуемо задуманная и «осуществленная» вертикаль и горизонталь превращается *в пространство несвободы*). В пространствах с высокой степенью избыточности материала изгоняются три самые важные вещи, которые нам может предоставить искусство: *творческая интуиция*, *фантазия* и *воображение*... Если композитор считает себя вправе организовывать восприятие слушателя путем создания тотального, избыточно организованного времени-пространства, не давая слушателю возможности самому наладить некий собственный индивидуальный смысловой канал восприятия, если композитор заранее считает слушателя неспособным к этому, не доверяет слушателю и считает его настолько заведомо неспособным на организацию своего собственного восприятия, что композитор вправе его лишить этого и самому его организовать, — то мы наблюдаем здесь, как я это называл, момент *нотной деспотии*, момент тоталитаризма текста.

Конечно, все это примеры того, что мы присутствуем при закате, при агонии очень важного, огромного выдающегося этапа в жизни европейской музыки — этапа, который начался с первых десятилетий XVII века. Он стал естественным продолжением кризиса предыдущего этапа — временем заката и исчезновения великой традиции средневекового менестрельного импровизационного исполнительства[1] и связанного с ним инструментария (который был невероятно разнообразен), появления оркестра современного типа, чрез-

[1] Изгнанная Модерном, эта традиция сохранится только на периферии Европы — в Англии и Ирландии (откуда позже переберется в Северную Америку, составив основу будущего исполнительства в minstrel show и в дальнейшем, в джазе), в Португалии (жанры кансао — кансона и фаду).

вычайного обеднения исполнительских стилей и манер, появления нотопечатания и др. Вообще, именно с этого времени можно говорить о появлении музыкального академизма, академической музыки. Но этот огромный замечательный период, конечно, заканчивается (как и все, что имеет свое начало, имеет свой конец). Нужно понять и принять то, что кончился великий этап прошлого, его сменит другой. Но мы надеемся, что он тоже будет великим. Уже давно идет очень важный момент уничтожения старого, раздробления старого, игра со старым, момент игры, момент осмеяния, момент глумления над великим прошлым; естественно, постмодерн во всей своей красе — хула, надругательство, бесчинство, пляски на могилах. Однако деконструкция Священного Прошлого — этап в жизни культуры абсолютно необходимый, он уже не раз проходил ранее: вспомним *Danse Macabre* (европейскую «Пляску Смерти» конца XIV века) — важнейшее явление в истории Запада, когда общее представление о смерти как переходе всей христианской общины в вечное блаженство, комфортный *миф о смерти* внезапно сменяется трезвым — и оттого еще более горьким — осознанием неизбежной индивидуальной смерти и элиминации, «обнуления» каждого без исключения. Европу охватило в то время беспримерное Отчаяние Ума (без которого, безусловно, было невозможным возникновение западного индивидуализма). Сейчас этот этап необходим в первую очередь именно для искусства Запада, которое уже давно перешло в стадию музейных практик. Обучение исполнителей в консерваториях превращается в подготовку к выполнению ими в дальнейшем роли архивариусов культуры (пусть даже и самой высокой квалификации). Уже давно происходит и, безусловно, будет доведен до своего логического конца процесс деконструкции существующих музыкальных практик, «измельчение» прежних целостностей буквально в плазму, в «крупу», которая станет «строительным материалом», из которого должно быть построено нечто радикально новое. Понятно, что этот путь будет очень долгим, я думаю, что не менее 120—150 лет. Мы находимся в моменте падения прежних великих музыкальных практик Запада, и это падение еще будет долгим. Необходимо спокойно и без истерики осознавать то место в контексте европейской истории музыки, в котором мы располагаемся, и поэтому ренессанс импровизационных жанров, возникший после 400-летнего их заката и проявившийся в начале—середине XX века в виде спонтанных практик джаза, рок-музыки, — этот ренессанс не случаен и, более того — совершенно закономерен. Это не что иное, как победа дионисийства над лживым фальшивым аполлонизмом Проекта Модерн, который саморазоблачил себя в XX веке, показав в Высоком Модерне нацистской Германии и сталинского СССР свою бесчеловечную деспотическую сущность, таящуюся за привлекательным фасадом европейского искусства. Модерн как смысл Европы, превратившийся в ее наказание, полностью проявил свою собственную тягу к тирании смысла и деспотии понятия и обвалил вместе с собой все великолеп-

ное здание новоевропейского искусства — и оперу, и симфонию, и великий европейский роман, и драму, и др.

— Вы — автор крупных симфонических произведений, что сегодня большая редкость для композиторов, вынужденных сочинять преимущественно камерную музыку, ограничивая себя. Насколько важна для вас эта сфера творчества и как удается находить исполнителей для таких масштабных сочинений?

— Действительно, у меня были исполнены несколько раз некоторые симфонические сочинения, крупные симфонические работы — это и саксофоновый концерт, и «Мугам-симфония», и симфония «Золотая Орда» («Алтын Урда»), которая трижды исполнялась в Уфе, в Москве и за рубежом (в Ханое) — на Втором международном фестивале «Европа — Азия» в 2016 году во Вьетнаме, где были представители более сорока стран. Кстати, Россия не входит в эту организацию, так что фактически это было одним из первых российских сочинений, которое прозвучало на этом очень авторитетном форуме... В последнее время несколько раз игрались премьеры в Москве, в Санкт-Петербурге, в Уфе, в Казани. Действительно, это одно из преимуществ — то, что Башкортостан — это национальная республика, где произведениям башкирских композиторов уделяется особое внимание. Это очень здорово, что руководство Госоркестра республики (официальное название — «Национальный симфонический оркестр») идет нам навстречу. Многие годы исполнение моей музыки организовывал молодой талантливый дирижер Рустэм Сулейманов, который продирижировал практически все мои симфонические премьера, за что я всегда буду ему благодарен.

Конечно, достаточно много исполняется моей камерной музыки. Все мои эксперименты последних лет я связываю именно с камерным исполнительством. Сейчас я нарабатываю радикально новую для меня модель организации этнического звукового пространства, иное понимание этничности. Я бы назвал два сочинения, в которых, как мне кажется, мне это удалось. Первое сочинение — это «Рассказ, Напев, Танго и Пляска» для ансамбля русских народных инструментов (домра, бас-балалайка, баян и ударные инструменты), премьера которого состоялась в Уфе в 2015 году, а в 2017 году оно исполнялось в Санкт-Петербурге (ноябрь) в рамках Санкт-Петербургского культурного форума. Другое сочинение, которое также игралось уже трижды (в Санкт-Петербурге, в Казани, в Москве), — это Трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Оно носит название «al-Samaa», что по-арабски означает «слышание».

В этих двух сочинениях проблема этничности в новой музыке связана с суфийской, с мусульманской мистической традицией, которая очень важна именно для российской исламской культуры, для культуры Поволжья и Сибири (татар, башкир), для Кавказа. Суфизм — это одно из наиболее перспективных не только в России, но и в мире направлений мысли, которое поможет придать возникновению искусства будущего колоссальный толчок.

И ранее суфизмом увлекались многие выдающиеся люди на Западе. В первую очередь это Гёте, который создал свой «Западно-восточный диван» на мотивы многих выдающихся поэтов-суфиев, таких как Хафиз и т. д. Персидская мистическая философия, попав в Европу через посредство спинозизма, в немалой степени повлияла на формирование мышления Гегеля и Шеллинга. Важна суфийская мысль и для русской культуры — так, в начале XX века Хазрат Инайат Хан первым познакомил с североиндийскими музыкальными практиками А. Н. Скрябина, поэта и философа Вячеслава Иванова, режиссера Александра Таирова и др., своими лекциями вызвал очень большой интерес семьи Л. Толстого и др. Исполнительские практики североиндийской ветви суфизма интересны именно с точки зрения работы с музыкальным временем, они обладают очень разработанным, можно даже назвать его изощренным, учением о времени. «Самоорганизующееся время» — актуализирующееся, возникающее в коллективной музыкальной, исполнительской практике (которая может продолжаться часами), способное породить, подтолкнуть к возникновению некоего *Логоса, говорящего от имени музицирующих*, — именно «продуктивное, порождающее время» лежит в основе данной концепции, время как проявившаяся часть Бесконечного (и этим она принципиально противостоит западной концепции opus-музыки).

Суфийское исполнительство — такое, скажем, как североиндийское *каввали*, — чрезвычайно тонко детализировано, и Запад его только совсем недавно начал ценить и пытаться понять. Такие выдающиеся исполнители, носители традиции каввали, как Нусрат Фатех Али Хан, на Западе становятся суперзвездами. Величайшая трагедия состоит в том, что во времена сталинизма (в 1930–1950-е годы) на территории России эти традиции были уничтожены (как и их носители)... Нужно было «освободить место» для торжествующего Проекта Модерн, для советской безрелигиозной национальной башкирской, национальной казахской, татарской советской культуры, для Союзов композиторов, оперных театров и др. Наставники либо погибли, либо вынуждены были бежать. И на территории России только на Кавказе, буквально чуть-чуть сохранилось музыкальное суфийское наставничество, а в нашем регионе (в Поволжье и на Урале) оно было полностью ликвидировано. Сохранилось обучение в Узбекистане, в Таджикистане, в Азербайджане, но это все в чрезвычайно закрытом для иноверцев и для государственных структур виде. Однако именно в этом виде музицирования содержится колоссальное количество ответов на те вопросы искусства, которые уже сейчас начинают формулироваться и будут еще возникать непрестанно в грядущем. В этом типе исполнительства, способном сформировать «продуктивное, порождающее время», до сих пор содержится тот *геном* индоевропейской «прамузыки» — геном, когда-то тысячелетия назад сформировавшийся на территории Западного Ирана (Aryana) и легший в фундамент принципов работы с мелодическими моделями, которые в будущем составили основание трех

великих культур — *раги* (ее северной традиции), *макамата* (в первую очередь — иранского дестгяха) и *древнегреческой музыки*. Все они построены по одному принципу — принципу модальных ладов (с центральным монодийным ядром в своей основе), структурирующихся в формульные «итоговые» мелодические образования и обладающих возможностями создавать соответствующие художественные контексты, в рамках которых проявляется прямая связь музыки с явлениями *этоса* и *аффекта*. Использование той же монодийно-формульной модели, звукосмыслового «ядра» лежало и в основе григорианского хорала (точнее, напева), и в основах средневековых менестрельных практик исполнительства. Своей великой импровизационной культурой Европа пожертвовала с легкостью (сперва, в XVI веке, в Италии, позже — во Франции, затем в Германии и др.), приобретя взамен нотификацию, нотифицирование звукового пространства, создав **систему сплошной синхронности времени музыкальной наррации / перцепции**. Но сейчас задумываемся: не слишком ли была велика эта жертва? Если признавать то, что искусство — это «органон», тончайший инструмент самопознания Духа, с помощью которого мы способны догадываться и задумываться о незримых, непознаваемых сложнейших процессах, идущих в глубинах, в толщах человеческой социальности, — то перед нами не просто пример заката средневековых менестрельных импровизационных практик исполнительства, но открытый взор видит в этом факт поворота к мобилизации Модерна, к возникновению тотальности и нового типа управляемого и контролируемого общества, лишенного власти аристократизма и в политике, и в искусстве, — общества, ориентированного на удовлетворение самых низменных запросов (в котором неминуемо обретут свои потенции будущие грандиозные тоталитарные деспотии нацизма и сталинизма). Новое время, XVII век в Европе — это капитуляция перед Проектом Модерн, стремление к тотальности и первое повреждение субстанции европейского Человека. Дальше — создание мировой колониальной системы, новые грехопадения и в итоге — два великих самопожирания Европы (две мировые войны).

— Большинство ваших произведений так или иначе связано с темой фольклора и его осмыслением в современном композиторском творчестве. Что для вас сегодня представляет башкирская музыкальная культура, в чем состоит проблема сохранения многонациональных традиций и культурного наследия регионов России в целом?

— Действительно, большинство моих сочинений связано с темой этнической идентичности, но я отношусь к фольклору совершенно по-другому, естественно, чем это происходило, скажем, в Европе в XIX и в СССР в XX веке. Я уже не могу и не считаю нужным работать в контексте симфонизации песни, потому что этот период был уже в башкирской музыке освоен в 1960–1990-е годы. Однако симфонизированы были в башкирской, в татарской, в тувинской, в якутской и близких им культурах в первую очередь жанры,

связанные с городским фольклором, с протяжной песней. В то время как по всем известным идеологическим причинам наиболее архаические пласты фольклора (ритуально-магического генеза) не были освоены. Скажем, в башкирской и татарской музыке (за несколькими очень редкими исключениями) были не освоены пласты религиозной архаики, духовных стихов, исламские музыкально-поэтические жанры (баиты и мунаджаты). А когда в 1990-е годы появилась возможность этим заниматься, тогда уже фактически начался распад Союза композиторов. Вообще, что касается фольклора, то здесь ситуация удручающая по многим причинам. Совершенно, в связи с отсутствием финансирования, прекратились полностью в Башкирии фольклорные экспедиции. Буквально только единицы, энтузиасты занимаются этим. Местные министерства культуры в национальных республиках либо совершенно не стимулируют интерес к полноценному изучению фольклора коренных народов, либо делают это крайне неохотно.

— Ваша многогранная деятельность затрагивает самые разные сферы: вы преподаете, занимаетесь научной деятельностью, концертируете как пианист, инициируете творческие проекты… Это продиктовано широтой вашего кругозора или стремлением сформировать некий новый тип взаимодействия с публикой, ощущением своей миссии музыканта-просветителя?

— Действительно, я не только пишу музыку, дирижирую (не так давно Госоркестр Башкирии под моим руководством исполнил премьеру Первой сюиты из балета «Урал-Батыр», над которым я в данное время работаю), преподаю в Уфимском государственном институте искусств (консерватории), занимаюсь научной деятельностью, работаю над докторской. Пишу статьи, провожу семинары. Выступаю как пианист (на недавно прошедшем фестивале «БашкортARTстан» исполнил достаточно непростую партию рояля в премьерном для Уфы и Башкирии исполнении «Квартета на конец времени» Оливье Мессиана). Инициирую творческие проекты и руковожу ими как арт-директор. Занимаюсь общественной деятельностью. Это все связано с тем, что я стараюсь соответствовать тому новому типу взаимодействия человека, музыки и общества, который стал необходим «здесь и сейчас» в Башкирии как важном регионе и неотъемлемой части российской многонациональной культурной идентичности. Если бы я жил в Москве, в Санкт-Петербурге, в огромном городе или, наоборот — в маленьком городке, естественно, я вел бы себя по-другому. Теперь уже, после того как прошло почти двадцать лет, как я закончил Московскую консерваторию и вернулся в Уфу, за эти годы я понял, что именно здесь, в Уфе, в Башкирии, если хочешь чего-то добиться, следует поступать именно так. Необходимо осуществлять давление на самых разных участках деятельности, фактически можно сказать — на разных участках «фронта». Мы ведем своего рода «войну», и мы вынуждены оборонять те «окопы», которые оставили когда-то люди, приехавшие сюда из столичных консерваторий Советского Союза по

распределению в 1960–1970-е годы. Когда открылся Уфимский институт искусств в 1968 году, буквально первые ряды педагогов заняли выпускники Московской консерватории и ГМПИ им. Гнесиных. И только благодаря этой системе по всему Советскому Союзу в общем не было такого огромного разрыва уровня преподавания в вузах, какой наблюдается сейчас. Да, конечно, в Алма-Ате, во Владивостоке или в Ташкенте, конечно, уровень был ниже, чем в Москве, — но не настолько криминально ниже, как сейчас. Все-таки музыканты, которые ехали во вновь открывшиеся, особенно в шестидесятые годы, институты искусств, в консерватории, — это были выпускники столичной консерватории, которые оставались в регионах кто-то на 10 лет, кто-то на 15 лет, а кто-то навсегда. У нас до сих пор работает несколько человек — выпускники именно столичных вузов 1960–1970-х годов, чьи питомцы составили ядро наших оркестров — и оркестра оперного театра, и Госоркестра Башкирии. Если бы эти люди уехали в Израиль, в Германию или в Москву в «лихие девяностые», то у нас давно бы не было уже ни оперного театра, ни Госоркестра. Еще в девяностые годы страна распалась по регионам, и власть даже не хочет думать о выравнивании уровня преподавания вообще по России, как будто мы живем не в одной стране... Везде ситуация разная. Где-то, допустим, как в Татарстане, в девяностые годы был принят проевропейский вектор развития, поэтому сейчас там ситуация гораздо более благополучная, чем в Башкирии. Власти Башкирии очень долго колебались и, к сожалению, выбрали неправильный, с моей точки зрения, вектор — проазиатский (близкий к тому, что было сделано в Казахстане), своего рода азиатско-ордынский вектор развития, в струе которого 20 лет Башкирия следовала — когда в первую очередь финансирование, внимание, интерес и забота государства были направлены не на академическую башкирскую и российскую музыку, а именно на национальную самодеятельную эстраду, псевдофольклорные коллективы. Этот дешевый популизм стал катастрофой для башкирской музыки как важной и неотъемлемой части российской многонациональной музыкальной культуры.

— Один из ярких ваших проектов — фестиваль «БашкортARTстан» в Уфе в мае 2018 года. Расскажите, пожалуйста, какие были поставлены задачи и как вы оцениваете результаты этого форума?

— Задачи у фестиваля были поставлены самые скромные. Я изначально замышлял его как пилотный проект, как просто попытку проверки того, насколько окажется публика города Уфы — города-миллионника способна к современному искусству. Ни одного фестиваля современного искусства до того в Башкирии (именно как фестиваля искусств) не было. Не проводилось ни разу именно целостного фестиваля, который бы в себя включал несколько видов искусств. Поэтому я решил, несмотря на очень маленький объем финансирования и местами — равнодушие, а местами — активное неприятие и непонимание того, для чего вообще это нужно, — решил все-таки

его провести, просто как разведку, и включить туда три вида искусства — современную музыку, современное изобразительное искусство и хореографию. Время проведения фестиваля было приурочено к акции «Всемирной ночи музеев», к 19 мая 2018 года, потому что интерес именно к изобразительному искусству у публики все-таки просыпается в середине мая в связи с тем, что объявляется проведение этой акции. Хотя надо признать, что все вот эти «Ночи музеев и театров», которые с очень большим энтузиазмом где-то около семи лет назад впервые возникли в российской общественной жизни, в городской жизни, — интерес к ним очень сильно падает, особенно в российской провинции. Конечно, прежнего эффекта уже нет, все это превращается в тусовку обывателей под открытым небом, в народные гуляния. Понятно, почему пропадает интерес у людей к «Ночи музеев», к «Ночи театров», к «Ночи искусств», — потому что надо признать, что у нас есть обитатели городов, но горожан и граждан у нас фактически нет, их не существует. И поэтому ежегодные активные потуги власти, предлагающей «посещением “Ночи музеев” поставить галочку как знак своей принадлежности к коллективной общности культурных людей», только раздражают население, с каждым годом общество реагирует на них все более индифферентно. Люди чувствуют, что быть гражданином и настоящим горожанином — это значит ходить в музеи и театры не тогда, когда их зазывают. И они понимают, что, взяв билет в музей в «Ночь музеев» и поведя своего ребенка в «Ночь театров» и в «Ночь искусств», купив ему игрушку в фойе театра, — это значит всего *лишь откупаться от необходимости всегда быть* просвещенным человеком. Они осознают себя обывателями, которые (как в советском фильме) 31 декабря всегда ходят в баню, а в мае всегда ходят в «Ночь музеев»... Одним ежегодным походом на «Ночь музеев» исчерпывается их жажда мировой культуры и потребность в ней... Понятно, что это проблема горожан и гражданская проблема. Это *проблема больного общества*. Это проблема общества, которое не знает, что делать со своей свободой. Это проблема колоссальной травмы, которую несет каждый российский человек. И эта травма не излечивается, а усугубляется. Каждый из нас травмирован культурой, но абсолютное большинство боится этой травмы, оно не желает встретиться с ней, чтобы, возможно, избыть, преодолеть этот опыт травмы, — но старается вместо этого забыть о ее существовании — и этим, напротив, еще больше усугубляет этот травматический опыт своей жизни. Здесь действует абсолютно тот же механизм коллективной травмы, который был актуализирован у немцев и который впервые вскрыл Карл Ясперс в явлении «немецкой вины» (после II Мировой войны).

Именно поэтому фестивали современного искусства и должны существовать как места этой *экзистенциальной невыносимой* «встречи человека с самим собой», как точки концентрации травматического опыта культуры и (возможного) избавления от него. По всей видимости, больше нигде, ни

в какой иной ситуации, ни в каком ином месте / пространстве невозможно наладить такую «встречу» сразу для больших групп людей. Результаты этого фестиваля я оцениваю положительно. Фестиваль посетило небольшое количество людей — может быть, всего несколько сотен, менее одной тысячи человек. Однако, учитывая полное отсутствие рекламы, то, что информация разносилась только по соцсетям, через «сарафанное радио», результат был, а главный положительный момент состоит в том, что люди уже теперь хотят проводить сами какие-то импровизированные «мини-фесы» современного искусства. Молодежь начинает организовываться в независимые арт-группы, творческие объединения. Это совершенно в нашей Азии до того невозможная и неизвестная вещь, непредставимая. Это можно только приветствовать двумя руками. Я считаю это одним из очень важных и положительных результатов фестиваля «БашкортARTстан».

— Помимо музыкальной программы, на фестивале были представлены работы современных художников, также перформансы и хореографические спектакли. Таким образом, фестиваль в полной мере оправдал свое название как фестиваль искусств. Можете ли подробнее рассказать, почему вы решили включить этот проект и эти направления?

— Да, действительно, помимо музыкальной программы и современной хореографии, на фестивале были представлены работы художников. С моей точки зрения, современная хореография, музыка и изобразительное искусство составляют три очень важных взаимодополняющих состояния современного арт-высказывания. Это три новых вида *телесности искусства*, три вида актуализации, обретения художественного жеста. Искусство после 1945 года, искусство nach Auschwitz обладает всеми качествами травматизированного, «поврежденного» *тела* (отсюда вся его обостренная чувствительность, нестабильность высказывания). Именно формирующийся, обретаемый художественный *жест* (изоморфный той равнодушной, инертной поврежденной человеческой и общественной субстанции, сквозь которую он «вынужден продираться», дабы обрести свое суверенное право на высказывание) слагается этими тремя видами искусства по-разному, но когда они присутствуют вместе, в одном разворачивающемся музыкально-хореографически-живописном нарративе, — то это приводит к совершенно неожиданным, удивительно непредсказуемым, спонтанным художественным откровениям. Можно сказать, что если изобразительное искусство — это *статичность движения*, то хореография — это *движение статичности*. Это крайности, создающие некое «поляризованное поле», пространство которого занимает музыка, которая одновременно и статична в каждый свой момент времени, и динамична как совокупность, как процесс возникновения этих моментов. Для меня было очень важной задачей показать эту синергетичность действий, взаимное усиление эффекта путем кумуляции, накопления и взаимообмена потенциалами этих трех видов искусств. Этот синтез искусств

создавал совершенно другое пространство, непривычное и неожиданное для знакомого людям города, — то пространство, которое, возможно, впервые позволило бы людям взглянуть на их жизнь со стороны Другого. Само существование такого пространства задавало людям такие вопросы, которые сами они никогда не решились бы, не осмеливались бы задать себе, ибо, кроме них самих, эти вопросы никто бы им никогда в жизни не задал. Только искусство способно человека поставить прямо лицом к лицу с его собственным экзистенциальным двойником, заставить увидеть себя глазами Другого...

— Можно ли сказать, что современное искусство в каком-то смысле вернулось к синкретизму?

— Вообще, говорить о современном искусстве *в целом* довольно проблематично, потому что музыка, изобразительное искусство, хореография, литература, театр, киноискусство имеют совершенно разную динамику. Если киноискусство включает в себя и музыку, и театральность, и изобразительное искусство, то, конечно, нельзя говорить, что это полностью синкретический вид искусства, потому что особенности человеческого восприятия таковы, что визуальное подавляет все остальное, и чем более талантливо кино, тем больше оно подавляет. Хотя, конечно, музыка в кино имеет очень большое значение, она подытоживает визуальное, эмоционально объединяет и т. д. Но человек понимает и начинает прислушиваться к музыке более внимательно, когда он смотрит уже кино второй, третий, четвертый раз. Однако если посмотреть на то, какое колоссальное количество фильмов ежегодно выходит в прокат и насколько жизнь современного человека в мегаполисе загружена, насколько люди заняты, — то едва ли у них есть возможность посмотреть хотя бы два раза какой-то фильм (для того чтобы еще раз его проанализировать или просто «посмаковать», еще раз послушать музыку). Люди в мегаполисах обычно очень заняты работой, семьей и зарабатыванием денег, особенно в России. Профессиональные киноведы смотрят тот же самый выдающийся кинофильм несколько раз, студенты и педагоги вузов искусств могут и умеют анализировать. Однако кино (как и все другие виды искусства) существует не для искусствоведов, не для специалистов. Важную роль в современном искусстве играют технические средства его воплощения — их усложнение, безусловно, будет продолжаться, поэтому, конечно, техника все больше и больше будет влиять на процесс создания художественных произведений. Но называть это синкретизмом я бы все-таки побоялся. Современное искусство сейчас, скорее, идет к какому-то новому *синтезу*, но этот синтез, видимо, произойдет не в ближайшие годы, и даже не в ближайшие десятилетия.

— Насколько для вас важна духовная и философская составляющая творчества, в чем это выражается?

— Очень сложный вопрос. Я думаю, что для любого художника эти вещи очень важны, и они очень сокровенны, интимны. Мне кажется, что выпя-

чивать их, наверное, не стоит, я тоже не буду этого делать. Я хочу только сказать, что для меня существует некая позиция художника, которую я выражаю устно и в выступлениях, и в общении в соцсетях, стараюсь донести до своих студентов, потому что я много лет уже преподаю и в вузе, много лет преподавал в колледже искусств и в музыкальной гимназии. Эта позиция, как я уже говорил: к сожалению, в Башкирии произошел совершенно неправильный выбор, на протяжении двадцати лет был избран крен именно в азиатскую сторону, в антиевропейскую. Это движение только усиливается во многих регионах России, на Кавказе в первую очередь, в Южной Сибири. Я считаю это совершенно неправильным, гибельным для малых народов России, которые таким образом отсекают себя от будущего, отказываясь от европейского пути, от необходимости гражданской жизни. Я полагаю, что именно ввиду отказа от гражданской позиции, от проевропейской позиции народы России очень сильно рискуют исчезнуть, как исчезли и исчезают в данное время десятки и сотни малых народов мира.

Не секрет, что тысячи языков малых народов мира находятся сейчас под угрозой. Ежегодно несколько сот языков исчезают бесследно, потому что уходят их носители, потому что молодежь выбирает языки более крупных народов — своих соседей, дающих больше возможностей. Уходят целые поколения носителей традиционной культуры. Так называемый прогресс превращается в средство подавления человеческой личности. Мы это видим по коммунистическим странам. Это в первую очередь Китай — страна, которая тщательно копирует всю инновационность, создаваемую Западом, но Китай совершенно лишен западной морали и использует, к сожалению, эти инновационные изобретения для создания систем тотального контроля над обществом, для подавления свобод как отдельных людей, так и национальных и религиозных меньшинств, создавая для них «лагеря перевоспитания».

Вообще, вот эти 18 лет XXI века еще раз показали всю опасность того, о чем предупреждали наши Учителя — я имею в виду великих немецких философов-протестантов, в первую очередь Канта, Фихте, Шеллинга, немецких романтиков — Новалиса, Тика, братьев Шлегелей. Их предупреждения о том, что технический и социальный прогресс станет смертельной опасностью и невероятным испытанием для человека и человечества; что Разум, лишенный морали, может необратимо захватить власть над человеком и поработить его; о том, что люди слишком слабы, чтобы бороться за «первородство Адама над всеми вещами и всеми словами» и с готовностью обменяют свое первородство на «похлебку личного комфорта для всех и каждого», поступятся личными свободами, убеждениями и верой ради ежедневного гарантированного минимума благ для себя. К сожалению, мы видим движение к этому именно в государствах, где у власти находятся представители левых убеждений, которые пытаются создать новую идеологию Постмодерна — выстроить такой властный дискурс, который бы оправдывал право государства

на любые злодеяния уже потому, что каждый человек сразу, автоматически рождается (якобы) уже его «данником», «должником» (государства как такого образования, которое обеспечивает всех и каждого благами и уже одним этим легитимизирует свое право требовать жертв от своих граждан). Подходы к такого рода идеологическим построениям, скажем, мы видим у крупнейших французских философов-постструктуралистов Жана-Франсуа Лиотара и Алена Бадью. К сожалению, левацкая демагогия очень популярна в Западной Европе, очень сильно заражены агрессивным марксизмом университеты Франции, Великобритании, Италии. Все это следствие того, что в результате провала стратегий немецкого Просвещения был востребован Проект Модерн — Модерн как мобилизация, как формирование системы тотальностей на основе главенства европейской техники. К сожалению, Германия как страна, которая как раз и выдвинула стратагему Просвещения, — сама не смогла, оказалась неспособной «выйти из возраста несовершеннолетия» и уже давно не играет той важнейшей роли учительства для Европы и для России, на которую она когда-то имела природное, никем не оспариваемое право. К сожалению, Германия духовно опустошена, разорена — хотя именно союз Германии и России в духовном плане мог бы стать для человечества спасением...

— Сейчас много дискуссий вызывают такие темы, как интерактивность в искусстве и дигитализация, то есть влияние новых цифровых технологий на творчество и культуру в целом. Недаром недавно закончившийся в Санкт-Петербурге VII Международный культурный форум был полностью посвящен проблематике культуры в цифровом пространстве. А что думаете вы о перспективах творчества и вообще сохранении самой сущности художника-творца в век интернета и медиа?

— Я больше думаю о перспективах творчества и вообще о сохранении самой фигуры художника-творца в век интернета и глобальных медиа. Меня гораздо больше заставляет задуматься такая мысль: при настолько огромной избыточности предлагаемых ими информации и ее востребованности обществом — смогут ли и далее создаваемые одним автором творения по-прежнему продолжать быть полноценными произведениями искусства? Насколько долго еще будут они по-прежнему соответствовать задачам искусства или с течением времени сами эти задачи станут совершенно другими — настолько сложными и «многопараметровыми», что один человек, творец-одиночка уже просто технически не способен будет их решать, а создавать произведения искусства смогут только некие «международные группы авторов»? Одновременно чем больше мир будет глобализироваться, тем больше будет рост агрессивного национализма, тяга к аутентичности абсолютно во всем. Поэтому чем более доступным будет становиться дигитализированный продукт, тем более ничтожна будет его цена. И напротив, невероятно будет возрастать ценность произведений изобразительного искусства, старинных

музыкальных инструментов. Все старое будет невероятно возрастать в цене. Появятся новые рабы цифровой эры и новая аристократия, которая может себе позволить полностью высокомерно отказаться от всего виртуального, которой будет по силам отречься от прогресса.

Всегда все главное в искусстве и философии возникало благодаря аристократическому вкусу, и всегда стремление находиться «в прогрессе» было плебейской чертой. И этот аристократизм дается не происхождением (сын бедного дьякона из Леонберга Шеллинг или родившийся в семье нищего крестьянина Фихте доказали это), но именно тем, что сама Истина аристократична, *невероятно требовательна к своим адептам, безжалостна и ревнива*. В начале 1930-х годов Арнольд Шёнберг очень хорошо и тонко об этом высказался в своих статьях о «новом в искусстве», о Модерне (скажем, в статьях «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль», «Брамс прогрессивный» и др.). Он довольно зло посмеялся над теми, кто пытался объявить себя модернистом, представителем «неоклассицизма» (кто надеялся за счет этого получить преференции перед композиторами прошлого). Стравинского он этим макнул, и вполне, надо это признать, заслуженно макнул. Очень важна сейчас мысль Шёнберга о том, что новый стиль меняет только время, в котором он возникает (ибо в любом историческом промежутке, отрезке времени, как он говорит, «музыка должна стремиться сказать важнейшие вещи с максимальной степенью концентрации»), но саму вневременную, вечную сущность искусства это не может изменить, *из-за обновления стиля искусство прошлого не устаревает*. Шёнберг первым разглядел огромную опасность, которую несет собой «террор новизны», «террор новой техники» в искусстве[1].

Сущность искусства всегда была и будет одной и той же, меняется только время, которое всякий раз требует нового конкретного содержания для обновления вечной формы искусства, а художник должен работать только для вечности. Проект Модерн XX века стал огромным искушением, не поддаться

[1] И результаты этого «террора новизны» проявились очень быстро. Буквально через полгода после смерти Шёнберга Булез выступил с провокативным, отвратительным эссе «Шёнберг мертв», где возмущался тем, что Шёнберг не только не радикализировал собственные открытия в технике додекафонии до терминальной стадии (он должен был это сделать, видимо, для того, чтобы заслужить личное одобрение Булеза?), но и (о ужас!) позволил себе сохранить исходную романтическую эстетику своего высказывания. И ни слова Булез не сказал *о собственно художественном наследии Шёнберга* — о том, что уже тогда всем было понятно, что именно последние сочинения Шёнберга (кантата «Уцелевший из Варшавы», повествующая об уничтожении нацистами Варшавского гетто, опера «Моисей и Аарон» — пророческая сага о судьбе Единобожия) были теми шедеврами искусства, которые стали способны поднять трагедийный пафос Европейской катастрофы на невероятную высоту! Впрочем, время все расставляет на свои места, и даже самые радикальные ультраавангардисты вынуждены сейчас согласиться с тем, что, фигурально выражаясь, «теперь Булез гораздо более мертв, чем Шёнберг»...

которому смогли лишь единицы. Очень многие отечественные художники, пойдя на соглашение с ним, в итоге были вынуждены пойти на компромисс с собственной совестью и на предательство своего гения, а в итоге — заплатить за это страшную, невосполнимую цену... Только тот, кто оставался верен вневременному в искусстве, — тот смог сохранить себя и смог что-то, а иногда — и очень многое смог сделать для искусства. Но для этого в любое время, всегда нужно прозревать сквозь бессмысленность происходящего «здесь и сейчас», необходимо уметь понимать всю ничтожность и несостоятельность Настоящего. Художник — ему не нужно новое, он сам всегда и каждый день нов. Наш педагог, профессор Московской консерватории Альберт Семенович Леман учил этому. Он говорил, что каждый день человек рождается заново, и каждое утро для него приоткрыта Вечность, у него всегда есть возможность сделать нечто для вечности. *Композитор должен оставить наследие, а не след*. Мы иронизируем над теми, кто, как говорят, «наследил в искусстве». Так говорят о тех, кто поддался искушениям своего времени, политической или религиозной демагогии и отошел от абсолютной верности, от невыносимо трудного служения Истине искусства. Но подлинный художник (и в понимании этого заветом нам всегда будут служить Бетховен, Мусоргский, Шуман, Брамс, Шёнберг, Шостакович) — это тот, через кого говорит Вечное и Абсолютное. Подлинный художник всегда будет нов. Именно поэтому он не должен никогда отвлекаться на новое.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

РАМ им. Гнесиных — Российская академия музыки имени Гнесиных.

ГМПИ им. Гнесиных — Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (до 1992 года; сейчас Российская академия музыки имени Гнесиных).

Аннотация

В интервью с композитором Азаматом Хасаншиным затронуты актуальные проблемы современного композиторского творчества в контексте региональных особенностей национальных истоков музыкальной культуры народов России, соотношения традиций и новаторства в цифровую эпоху.

Summary

In this interview with the composer Azamat Khasanshin, the problem of creativity facing contemporary composers is discussed within the context of the regional characteristics and national origins of Russian music culture. The interview also touches upon the relationship between tradition and innovation in the digital age.

✓ *Ключевые слова:* философия творчества, современная музыка, традиции, национальная культура, Россия.

✓ *Key words:* creativity philosophy, modern music, traditions, national culture, Russia.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение *.doc, *.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5—1,0 п. л. (20 000—40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5—2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

> *Порфирьева А. Л.* «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

> *Огаркова Н. А.* «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: http://hymn.artcenter.ru/book/1 (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 2 (25). 2019

Дизайн и верстка *А. В. Келле-Пелле*
Дизайн обложки *А. М. Тюмеров*

Адрес редакции:
190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5
Тел.: (812)314-41-36
E-mail: vremennik.riii@artcenter.ru
www.artcenter.ru

Подписано к печати 28.06.2019 г.
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Петербург».
Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 15. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии «Турусел»

© Российский институт истории искусств, 2019