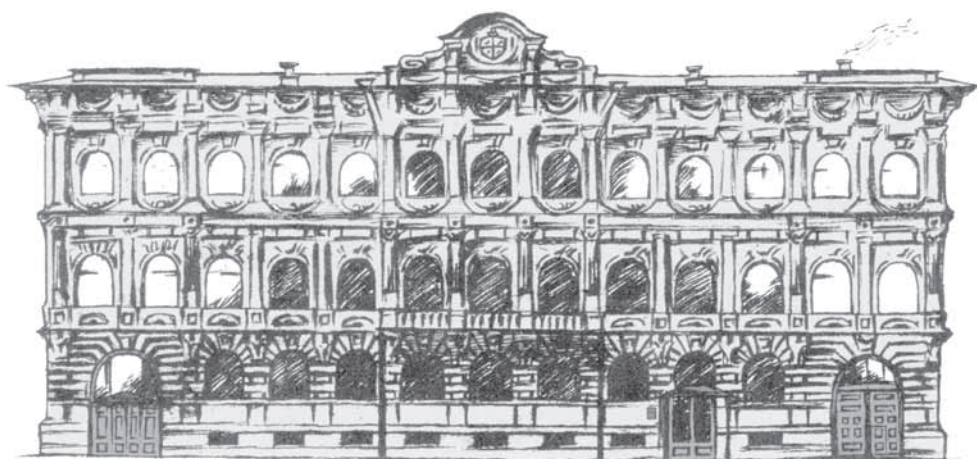


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 2 (15) / 2015



*Санкт-Петербург
2015*

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.

Главный редактор — А. Л. Казин, доктор филос.

Редакционный совет:

Ж. В. Князева — доктор иск.
Г. В. Ковалевский — канд. иск.
Г. В. Копытова
А. В. Королев — канд. филос.
С. В. Кучепатова — зам. главного редактора
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.
Дж. Тайлор — PhD, редактор английских текстов
С. В. Хлыстунова — канд. иск.
И. А. Чудинова — канд. иск.
Д. А. Шумилин — канд. иск.

Консультативный совет:

П. А. Бубельников — народный артист России
Э. С. Кочергин — народный художник РСФСР, действительный член
Российской академии художеств
У. Моргенштерн — доктор, профессор Венского университета музыки
и исполнительских искусств (Вена, Австрия)
Э. Тарasti — доктор, профессор Университета Хельсинки (Финляндия)
В. В. Фокин — народный артист России, художественный руководитель
и директор Александринского театра
Ю. К. Чистов — доктор исторических наук, директор Музея антропологии
и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук

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

Возрастные ограничения: 12+

Содержание

Исследования

<i>Е. А. Андреева, Ю. Н. Семёнов.</i> Органы светлейшего князя А. Д. Меншикова	7
<i>Ю. Н. Семёнов.</i> Модный петербургский инструмент конца XVIII века: «фортепиано с переменами флейт...»	22
<i>К. Эрикссон.</i> Орган церкви Святой Катарины в Кадрина (Эстония). История создания, петербургское прошлое и место в эстонском органном ландшафте	37
<i>Г. А. Жерновая.</i> «Сердце не камень» А. Н. Островского как мелодрама: сценические версии рубежа XIX–XX веков.....	50
<i>О. Н. Мальцева.</i> О рецепции спектаклей Юрия Любимова 2000–2011 годов в театральной критике	87
<i>Д. Ю. Мыльников.</i> Трансформация снимаемой реальности как авторская позиция режиссера-документалиста: психологический и визуально-стилистический аспекты	105

Обзоры, рецензии, хроники

<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Рецензия на: <i>Галендеев В. Н.</i> Лев Додин: Метод. Школа. Творческая философия. СПб.: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2014. 160 с.. [8] с. с цв. ил.	133
<i>Г. В. Ковалевский.</i> Рецензия на: <i>Климовицкий А. И.</i> П. И. Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб.: Петрополис, 2015. 423 с.	137

Интервью

<i>Ж. В. Князева.</i> «Музыковедение — наука индивидуальная...» Интервью с Германом Данузером	143
--	-----

Информация для авторов	157
------------------------------	-----

Contents

— Research

<i>Ch. Andreeva, Y. Semenov.</i> The organs of His Highness Prince A. D. Menshikov	7
<i>Y. Semenov.</i> Saint-Petersburg's fashionable instrument built at the end of eighteenth century: "a piano with varying flutes..."	22
<i>K. Erikson.</i> The organ of St. Catharine Church in Kadrina. The history of its building, its St. Petersburg past, and its place in the Estonian organ landscape	37
<i>G. Zhernovaya.</i> "The Heart is Not a Stone" of A. Ostrovsky as melodrama: Stage adaptations at the turn of the twentieth century	50
<i>O. Maltseva.</i> On the reception of Yuri Liubimov's performances between 2000–2011 in theatre criticism	87
<i>D. Mylnikov.</i> The transformation of filming reality as an point-of-view documentary filmmaker: psychological and visual-stylistic aspects	105

— Reviews and chronicles

<i>A. Ryaposov.</i> A review of: Galendeev V. Lev Dodin: Method. School. Creative Philosophy. St. Petersburg: St. Petersburg State Theatre Arts Academy Press, 2014. 160 p.	133
<i>G. Kovalevsky.</i> A review of: Klimovitsky A. I. P. I. Tchaikovsky. Cultural foreboding. Cultural memory. Cultural interaction. St. Petersburg: Petropolis, 2015. 423 p.	137

— Interview

<i>J. Kniazeva.</i> "Musicology is an Individual Science...." Interview with Hermann Danuser.....	143
--	-----

ИССЛЕДОВАНИЯ

№ 2 / 2015

УДК
786.6

Органы светлейшего князя А. Д. Меншикова

АНДРЕЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА

*Кандидат исторических наук, старший научный сотрудник,
Государственный Эрмитаж (отдел «Дворец Меншикова») (Санкт-Петербург)*

ANDREEVA CHATERINE A.

*Candidate of Historical Sciences, curator The State Hermitage Museum
(department «Menshikov palace») (St. Petersburg)*

E-mail: eandreeva@yandex.ru

СЕМЁНОВ ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ

*Председатель цикловой комиссии органа и клавесина Санкт-Петербургского
музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова, преподаватель
кафедры органа и клавесина петербургской консерватории (Санкт-Петербург)*

SEMENOV YURY N.

*Chairman department of organ and cembalo Saint-Petersburg's music college
of Rimsky-Korsakov, teacher department of organ and cembalo
Saint-Petersburg's conservatory of Rimsky-Korsakov (St. Petersburg)*

E-mail: salamandra53@rambler.ru

В Москве XVII века органы находились в ведении царской «потешной палаты», поэтому часто их называли «государевыми органами». Под давлением церкви в 1645 году отец будущего Петра I, Алексей Михайлович, запретил скоморошество и инструментальную музыку. Музыкальные инструменты были конфискованы не только у скоморохов, но и у частных лиц, погружены на пять телег, вывезены из города и сожжены. Органы и другие инструменты сохранились только в домах иностранцев, на которых этот правительственный указ не распространялся. Свадьба самого царя с Марией Ильиничной Милославской проходила в том же году исключительно под пение псалмов: «а велел государь во свои государские столы вместо труб и органов и всяких свадебных потех пети своим государевым певчим дьякам, всем станицам, переменяясь, строчные и демественные большие стихи, из праздников и из триодей драгия вещи, со всяким благочинием»¹.

Спустя двадцать лет инструментальная музыка при дворе возродилась: 22 января 1671 года царь Алексей Михайлович женился (вторым браком)

¹ Забелин И. Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях / Отв. ред. О. А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2014. С. 307; Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1979. С. 64, 66; Саверкина И. В. Вещь в культуре России второй половины XVII — первой четверти XVIII века: Учебное пособие. СПб.: СПбГАК, 1995. С. 46—47.

на Наталии Кирилловне Нарышкиной и на свадьбе звучали орган, сурны, барабаны и литавры: «...после кушанья изволил великий государь себя тешить игры; и его, великого государя, тешили и в органы играли»¹. Тогда же, в 1670-х годах, был создан первый русский придворный театр, в котором орган являлся одним из главных инструментов оркестра².

Во времена Петра I орган вышел за пределы царского дворца и придворного терема и зазвучал на всевозможных мероприятиях. Голландский путешественник и живописец Корнилий де Бруин так описывает торжественный въезд царя в Москву в декабре 1702 года после взятия Нотебурга (русской крепости Орешек, переименованной царем в Шлиссельбург): «Лицевые стороны домов... увешаны были коврами и украшены изображениями, а на вислых крыльцах их... стояли музыканты и гремела музыка на всевозможных инструментах, которым подтягивал и орган, что все производило гармонию чрезвычайно приятную»³.

Ранее, в феврале 1702 года, царь устроил в московском дворце Ф. Я. Лефорта шутовскую свадьбу своего любимого шута Феофилакта Шанского, на которой присутствовали члены Всешутейского собора. На этом торжестве звучала инструментальная музыка и играли органы, собранные со всей Москвы. Главным органистом на свадьбе был «иноземец» Иван Андреев, с семьей «товарищами», также играли на органах еще 14 русских музыкантов⁴.

Александр Данилович Меншиков, судя по всему, познакомился с европейскими музыкальными инструментами, в том числе с органами, у ближайшего друга Петра I, швейцарца на русской службе Франца Яковлевича Лефорта, в доме которого он, по всей видимости, служил. Лефорт содержал собственную инструментальную капеллу, а в его доме под Москвой были установлены «в Большой полате... на хорах органы болшие»⁵.

У Меншикова свой оркестр появился в начале XVIII столетия. К. де Бруин в 1702 году отмечает в подмосковном Алексеевском дворце Меншикова превосходный оркестр, в котором звучали скрипки, басы, трубы, гобои и флейты⁶.

¹ Цит. по: *Ройzman Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. С. 76.

² Там же. С. 82–83.

³ *Бруин К. де.* Путешествие через Московию Корнилия де Бруина / Пер. с фр. и предисл. П. П. Барсова. М.: ЧОИДРЛ, 1873. С. 103–104.

⁴ РГАДА. Ф. 396 (Московская Оружейная палата). Кн. 986. Л. 124. Подлинная ведомость Оружейной палаты от 23 февраля 1702 года (цит. по: *Ройzman Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. С. 59).

⁵ РГАДА. Ф. 97 (Коллекция: Сношения России с Швейцарией). Оп. 1 (Дела о службе в России адмирала Ф. Я. Лефорта и его родственников. 1681–1715 гг.). Д. 1 (1699 г., марта 15. «Опись пожиткам, оставшимся по смерти генерала-адмирала Франца Яковлевича Лефорта, показание бывшим на нем долгов и раздача оных пожитков»).

⁶ *Бруин К. де.* Путешествие через Московию Корнилия де Бруина. С. 57–58.

Согласно «Окладному списку служителей» Меншикова, у него служили бандуристы, трубачи, валторнист, литаврист и просто «музыканты» — все иностранцы, в том числе и пленные шведы. Причем в списке значится единственная женщина: Елизавета Блезендорф — немецкая певица, музыкантша и художница-миниатюристка, прослужившая у Меншикова с 1711 года до самой опалы светлейшего князя, последовавшей в 1727 году¹. Трубачи и литавристы, служившие у Меншикова, продолжали давнюю традицию герольдов и сопровождали торжественные выезды князя. Их инструменты звучали также на пирах после провозглашения тостов, особенно в честь Петра I и членов царской семьи².

Отметим то обстоятельство, что начиная с 1702 года у А. Д. Меншикова находился на службе некий крепостной музыкант — органист Афанасий (Афонька). Афанасий был прислан Меншикову в Шлиссельбург крупнейшим промышленником и землевладельцем, дававшим деньги Петру I на войну, Г. Д. Строгановым. В Шлиссельбургской крепости Меншиков обустраивал свой дом, где у него, возможно, и находился небольшой орган-позитив³. Органист Афанасий Ревукович (?), став капельмейстером, в дальнейшем возглавлял обе — инструментальную и вокальную — капеллы князя⁴.

На протяжении всего царствования Петра I проводились различные сыскные мероприятия, людей ссылали, их имущество описывалось и раздавалось ближайшим к государю людям. Иногда среди имущества оказывались и музыкальные инструменты, в том числе органы. Одно из таких следствий проводилось в 1704 году над ахтырскими казачьими полковниками Иваном и его сыном Данилой Ивановичем Перекрестовыми. В результате их имущество было конфисковано и разделено главным образом между тремя людьми: адмиралтейцем, азовским губернатором и родственником царя, Ф. М. Апраксиным; единственной единоутробной сестрой Петра I, царевной Наталией Алексеевной, и А. Д. Меншиковым (причем Апраксина музыкальные инструменты вовсе не интересовали в отличие от других получателей). Судя

¹ Музыканты А. Д. Меншикова (см.: *Саверкина И. В., Семенов Ю. Н.* Оркестр и хор А. Д. Меншикова (К истории русской музыкальной культуры) // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1989. М.: Наука, 1990. Приложение I. С. 165—166).

² *Семенов Ю. Н.* Трубы и литавры светлейшего князя А. Д. Меншикова // Меншиковские чтения-2003: Сборник статей / Отв. ред. И. В. Саверкина. СПб.: Историческая иллюстрация, 2004. С. 22—23.

³ *Есипов Г. В.* Жизнеописание князя А. Д. Меншикова, по новооткрытым бумагам // Русский архив: Историко-литературный сборник / Издатель: П. И. Бартенев. 1875. Вып. 7. С. 238; *Ройzman Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. С. 101—102.

⁴ *Саверкина И. В., Семенов Ю. Н.* Меншиков Александр Данилович // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Том I — XVIII век. Кн. 2. К—П / Отв. ред. А. Л. Порфирева. СПб.: Композитор, 1998. С. 205.

по всему, в доме Ивана Перекрестова был целый оркестр, а также напольные и настенные часы с боем. Были и органы, которых было на удивление много. Так, из его имущества «большие золоченые органы» поступили 12 апреля 1709 года в хоромы (то есть деревянный дворец, вероятно московский) царевны Наталии Алексеевны. Среди перекрестовых инструментов были и «самоигральные» органы. Неизвестно, где (и у кого) «самоигральные» органы находились в течение десяти лет, но в сентябре 1714 года по именному указу они были отданы «детям Ивана Перекрестова»¹. Еще один музыкальный инструмент состоял из трех частей: «Арганы самоигральные с клевикорт и шпинетными, да сверх их часы», то есть из органа, оснащенного клавиатурой, а также механического органа и часов (последние, вероятно, были взаимосвязаны). Часть этого инструмента — «клевикорт» — была разобрана в 1705 году корабельным мастером Ф. М. Склеевым. Оставшаяся часть отдана детям Ивана Перекрестова. Среди изъятых органов упомянуты еще органы «сундушные», то есть инструмент небольшого размера, внешним видом и своими габаритами схожий с сундуком (именно таким в «Азбуке» Кариона Истомина изображен орган-позитив) — они также того же 12 апреля 1709 года были направлены в хоромы царевны Наталии Алексеевны².

Меншикову из дома Д. И. Перекрестова в деревне Литвиновка попадают «органы небольшие самоигральные». Их отправляет в апреле 1709 года по государеву указу ставший к тому времени адмиралом Ф. М. Апраксин³. Источники не сообщают, в какой именно дом Меншикова были отвезены эти органы.

Сохранились описи имущества московских домов светлейшего князя. Одна из них была составлена в январе 1709 года, то есть за три месяца до передачи Меншикову перекрестовских органов. Это «книга описная домам ево московскому, семеновскому слободскому, и что на них полатного и деревянного строения, и в полатах святых икон и уборов, картын и зеркал и иных вещей...»⁴. В «книге» указано, что в Семеновском, в доме Александра Даниловича на Чистом пруду (в приходе церкви Архангела Гавриила), который он приобрел в 1700 году у посадского человека К. А. Пестова за 100 руб.⁵, «в Крестовой палате... органы болшие стоячие росписаны красками против ореху»⁶.

¹ Саверкина И. В. Неизвестные источники о быте Петровского времени // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. 1986. Л.: Наука, 1987. С. 386, 387, 395.

² Там же. С. 395.

³ Опись имущества полковников Перекрестовых (см.: Саверкина И. В. Неизвестные источники о быте Петровского времени. С. 402).

⁴ ОПИ ГИМ. Ф. 314. Д. 3. Л. 2.

⁵ Троицкий С. М. Хозяйство крупного сановника России в первой четверти XVIII в. (По архиву князя А. Д. Меншикова) // Россия в период реформ Петра I / Отв. ред. Н. И. Павленко. М.: Наука, 1973. С. 239.

⁶ ОПИ ГИМ. Ф. 314. Д. 3. Л. 5.

«Описная книга» перечисляет разнообразные предметы, находящиеся в московском и в семеновском домах. Под первым, по всей видимости, подразумевается усадьба светлейшего князя на Мясницкой улице¹. Среди них интересно описание необычного шкафа: «В ящиках деревянных шкаф серебряной позолочен, накладки серебряные чеканные с камением и с черепахами, а в нем ящики замкнуты, наверху шкапа часы, под шкафом ноги деревянные золочены сусальным золотом, в ногах органы, а весь шкаф оправлен по дубовому дереву»².

После отбытия Меншикова в Петербург в мае 1723 года была составлена опись вещей, оставшихся в слободском доме в Семеновском, где указаны «в Большой казенной полате: Двои органы болшие разобраны золоченые»³. Можно предположить, что речь идет об органах, которые в 1709 году находились в Крестовой палате. Таким образом, к 1723 году органы были по какой-то причине разобраны и вынесены из жилых покоев. Сюда же были определены «арганцы малинкие в ящике»⁴, которые, возможно, представляли собой те самые — пересветовские — «самоигральные органы», поступившие к светлейшему князю в 1709 году.

Еще одна органная история связана уже с петербургским домом А. Д. Меншикова и со знаковым для царя и молодого города событием — первым приездом в Петербург царской семьи. Слухи о предполагаемом визите двора в Петербург распространились в Москве в декабре 1707 года, после прибытия туда царя. Так, английский посланник Чарльз Уитворт писал 24 декабря 1707 года в Лондон: «Ходят также слухи, будто вдовствующая царица и царевна Наталья, сестра государя, отправятся туда до наступления весны; но я полагаю, что никакого определенного решения еще не принято и что оно будет зависеть от хода дел в Литве, куда его величество возвратится вскоре после Рождества»⁵. Через несколько дней, 7 января 1708 года, англичанин сообщал своему правительству о том, что царь намерен до весны поехать в Петербург, «куда намерены переехать также царевна, сестра его, и вдовствующая царица»⁶.

¹ *Калязина Н. В., Калязин Е. А.* Александр Меншиков — строитель России. Ч. 2: Строитель России. СПб.: Лики России, 2006. С. 263.

² ОПИ ГИМ. Ф. 314. Д. 3. Л. 28–28 об.

³ ОПИ ГИМ. Ф. 314. Д. 3. Л. 33.

⁴ ОПИ ГИМ. Ф. 314. Д. 3. Л. 33 об.

⁵ Донесение Ч. Витворта статс-секретарю Гарлею от 24 декабря 1707 года (см.: Донесения и другие бумаги чрезвычайного посланника английского при русском дворе Чарльза Витворта с 1704 г. по 1708 г. Сборник Императорского Русского исторического общества. СПб.: Типография Императорской академии наук, 1884. Т. 39. № 135. С. 443).

⁶ Донесение Ч. Витворта статс-секретарю Гарлею от 7 января 1708 года (см.: Донесения и другие бумаги чрезвычайного посланника английского при русском дворе Чарльза Витворта с 1704 г. по 1708 г. № 137. С. 450).

Нужно иметь в виду, что в Петербург отправлялись две царские семьи — официальная и неофициальная. И судя по всему, именно весной 1708 года эти две семьи впервые встретились и неофициальная семья впервые именно здесь, в «Парадизе» Петра, была введена в официальную.

По всей видимости, впервые неофициальная семья звучит в этом распоряжении царя: «Ежели что мне случится волею Божиею, тогда три тысячи рублей, которые ныне на дворе господина князя Меншикова, отдать Екатерине Василефской и з девочкою. Piter. В 5 д. генваря 1708»¹.

На Екатерине Василевской (или Трубчевской, как ее в то время еще называли), то есть будущей императрице Екатерине I, Петр I женится в Петербурге через четыре года — в феврале 1712 года. В цитированном письме речь идет об их годовалой дочери Екатерине. 27 января 1708 года в Москве Екатерина Алексеевна рождает царю еще одну дочь, Анну. Ее крестными стали сводный брат царевич Алексей Петрович и А. К. Толстая².

Обе семьи, официальная и неофициальная, выезжают из Москвы в Петербург в марте 1708 года, но едут не вместе. Связующим звеном этих двух семей оказывается любимая сестра царя, Наталия Алексеевна. Она шлет венценосному брату донесения с дороги. Интересно то, что в этих письмах Екатерина Алексеевна не упоминается, а дочерей царя Наталия Алексеевна называет «дочки мои». Например: «дочки мои поедут к милости твоей 18 день». 24 марта Наталия Алексеевна шлет из Торжка письмо, в котором среди прочего сообщает: «а дочки мои и тетушка (то есть сопровождавшая Екатерину Алексеевну в поездке А. К. Толстая. — Е. А., Ю. С.), чаю, будут к милости твоей к празднику в Санкт-Петербург; оне поехали за три дни до нашей поездки»³.

И в Петербурге готовятся к высочайшему приему. Решено было устроить для гостей «музыкальную потеху», да так, как она была представлена в «потешной палате» в Москве, — с органами. В описной книге распоряжений А. Д. Меншикова есть запись 1708 года. «Февраля 18 дня прислано из Дерпта в дом светлейшего князя два органа, которые были в кирхе»⁴. Распоряжение петербургского губернатора, безусловно, связано с подготовкой к приезду в город двора.

¹ ПиБ. Т. VII. (Январь—июнь 1708). Вып. 1. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1946. № 2138. С. 3.

² Базарова Т. А. Первое «пришествие» российского двора в Санкт-Петербург: 1708 г. // Базарова Т. А. Создание «Парадиза»: Санкт-Петербург и Ингерманландия в эпоху Петра Великого. Очерки. СПб.: Гйоль, 2014. С. 114—115.

³ ПиБ. Т. VII. Вып. 1. Примеч. к № 2295. С. 448—449.

⁴ РГАДА. Ф. 9 (Кабинет Петра Великого и его продолжение). Отд. II. Д. 9. Л. 408. См. также: Семенов Ю. Н. Орган и органная музыка в Санкт-Петербурге со времен Петра I до середины XVIII века // Русское просветительство конца XVII—XVIII веков в контексте европейской культуры: Тезисы докладов научной конференции / Науч. ред. Л. М. Вихрова. СПб.: Государственный Эрмитаж, 1997. С. 32.

Нам неизвестно, из какой церкви были изъяты органы, предназначенные к отправке в Петербург в 1708 году.

В Дерпте (Тарту) в то время было две больших церкви, построенных еще в XIV веке: эстонская Яановская церковь (или церковь Святого Иоанна), которая сохранилась до сегодняшнего дня, и немецкая Мариинская церковь (или церковь Святой Марии). Начиная с 1640-х годов последняя принадлежала Дерптскому университету. Пожаром 1667 года были уничтожены ее башня и колокола. Мариинская церковь вновь пострадала в 1704 году при взятии города русскими войсками и была взорвана в 1708 году (осталось тайной, случайно или нет). Сохранились сведения о том, что в 1656 году¹ немецкий строитель органов, Кристофер Майнеке, родом из Данцига², построил большой орган для одной из церквей Дерпта. Диспозиция органа была аналогична построенному позднее тем же мастером органу для таллиннской церкви Нигулисте (1668). Известно, что рюкпозитив дерптского органа располагал девятью регистрами, педаль — семью.

Важную информацию содержит письмо троюродного дядьки Петра, К. А. Нарышкина, из Дерпта от 27 февраля 1708 года, который в то время был объединенным комендантом над Псковом, Нарвой и Дерптом: «Всемиловитивейший государь, известую вашему величеству... Доставлены два столера да музыкант для разбору органов и для посылки в Санкт-Петербург, и чтоб те органы в Санкт-Петербурге собрать им по прежнему...»³ Л. И. Ройзман ссылается на немецкие источники и сообщает, что указанный в письме «музыкант» — не кто иной, как немецкий органист Генрих Теодор Цахау (Zachau), «приглашенный в Москву Петром I из Дерпта»⁴. Ройзман утверждает, что орган, предназначенный «для петербургского евангелического прихода, был перевезен из пустующей немецкой церкви в городе Тарту»⁵. Версию Ройзмана почти дословно повторяют П. Н. Кравчун и В. А. Шляпников: «Первые сведения о появлении церковного органа в Петербурге относятся к 1708 г., когда по приказу Петра I орган из пустующей немецкой церкви в Дерпте (Тарту) был перенесен для петербургского евангелического прихода. Вместе с инструментом прибыл немецкий органист Генрих Теодор Ца-

¹ Дата постройки органа приводится по: *Лепиурм Х. Л.* История органа и органной музыки. Казань: Казанская гос. консерватория. 1999. С. 74.

² *Кристофер Майнеке* (Кристоф Менке) — любекский мастер, работал до 1645 года в Тарту, а с 1660-го — в Таллинне (см.: Из истории мировой органной культуры XVI—XX веков. Учебное пособие / Ред. Воинова М. В., Кривицкая Е. Д. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. 2007. С. 817).

³ Архив СПБНИИ РАН. Ф. 270 (Комиссия по изданию писем и бумаг императора Петра Великого). Оп. 1. Д. 54. Л. 657 (1708 г. февраля 27. Письмо К. А. Нарышкина из Дерпта Петру I).

⁴ *Ройзман Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. С. 370—371

⁵ Там же. С. 103.

хау (1674—1758) и два мастера»¹. Источники информации последние авторы не указывают.

Итак, в петербургский дом Меншикова отправляются в разобранном виде два органа, для сборки которых царь спешно (несмотря на сложную военную ситуацию) требует найти в Дерпте и прислать в Петербург столяров и музыканта. Можно, однако, предположить, что упоминаемые в документах «два органа» на самом деле были единым инструментом: органом, снабженным рюкпозитивом. Орган размещался на церковных хорах в двух отдельно стоящих корпусах, что и нашло отражение в цитировавшейся выше записи в описной книге распоряжений Меншикова от 18 февраля 1708 года.

Каменный дворец А. Д. Меншикова на Васильевском острове, сохранившийся до наших дней, начали строить только в августе 1710 года. Рядом с ним находился деревянный двухэтажный дворец, но и его отстроили к октябрю 1710 года. Таким образом, дерптские органы могли поступить только в деревянный дворец светлейшего князя на Троицкой площади Городового острова (Петербургской стороны), который находился недалеко от Первоначальных хором Петра I и был построен летом 1703 года. Спустя год, 9 ноября 1704 года, Меншиков уехал из Петербурга и вновь вернулся только в мае 1710 года. Таким образом, все это время он не жил во дворце. Не жила там и его семья².

Общественное предназначение дворца Меншикова на Троицкой площади видно уже в первый год существования Петербурга из сообщения «Ведомостей» о приеме в нем голландского шкипера³. В отсутствие хозяина в 1705—1709 годах царь неоднократно «веселился» в его доме с приближенными, о чем и сообщал Меншикову. Так, 24 марта 1706 года он писал: «Сего дни по обедни первое были в вашем дому и разговелись, и паки при скончании сего дня паки окончали веселие в вашем дому. Воистинно, слава Богу, веселы, но наше веселие без вас или от вас, яко брашно без соли»⁴. А 23 ноября 1707 года Петр I отмечал: «В сей день Святого Александра, князя Росиского, вашего тезоименитого, здесь в дому вашем, по благодарении Богу, веселимся»⁵.

Долгое время дворец Меншикова на Троицкой площади оставался единственным двухэтажным зданием Петербурга. Неудивительно, что именно в

¹ Кравчун П. Н., Шляпников В. А. Органы Санкт-Петербурга и Ленинградской области. М.: Прогресс, 1998. С. 16.

² Походный журнал 1704 года. СПб., 1854. С. 10; ПиБ. Т. X (Январь—декабрь 1710). М.: Издательство АН СССР, 1956. Примеч. к № 3753. С. 597; Андреева Е. А. Петербургская резиденция А. Д. Меншикова в первой трети XVIII в.: Описания палат, хором и сада: Исследование и документы. СПб.: Историческая иллюстрация, 2013. С. 15—24.

³ Ведомости времени Петра Великого. Вып. 1. 1703—1707 гг. М.: Синодальная типография, 1903. № 37. С. 95.

⁴ ПиБ. Т. IV. Вып. 1. СПб.: Гос. типография, 1900. № 1179. С. 184.

⁵ ПиБ. Т. VI. СПб.: Гос. типография, 1912. № 2081. С. 168. См. об этом также: Журнал 1707 г. // Походные журналы 1706, 1707, 1708 и 1709 годов. СПб., 1854. С. 7.

нем Петр решил принять двор. Царь хотел показать Петербург во всем его великолепии. Спешно достраивались царские резиденции, для чего в Петербург в январе 1708 года был отправлен Александр Васильевич Кикин. В своих Зимних хоромах (то есть деревянном дворце) Петр распоряжается увеличить оконные проемы (что немедленно выполняется), в то же время идет внутренняя отделка помещений. Ведутся работы и в Летней резиденции: переносятся на другое место и перестраиваются Летние хоромы, ведутся работы в саду и в оранжерее. Заново отделяется деревянный дворец на Петровском острове: там ставят погреба и поварню. Петр думает свозить семью в Попову мызу (будущий Петергоф) и даже в Кроншлот. Вместе с царской семьей в город должны были прибыть различные сановники. Подыскивая места для их размещения, еще в ноябре 1707 года была проведена перепись дворов на Гарнизонной стороне (то есть на Петербургском острове) и на Адмиралтейском острове. Выяснилось, что из 872 имеющихся там дворов только 221 принадлежал боярам, стольникам или офицерам и годился для расселения в нем вельмож¹. 20 марта царь прибыл в Петербург и спустя неделю, все осмотрев, отдал распоряжение петербургскому обер-коменданту Р. В. Брюсу: «...для пришествия государынь цариц и царевен и протчих на Гварнизонской стороне дома очистить»².

Интересно, что Меншиков, узнав о подготовке великого приема в его дворце, просил царя, чтобы тот распорядился «все зеркала, и картины, и прочие уборы для опасности выбрать»³. На это Петр I отвечал ему: «Хоромы ваши болше трети готовы и к празднику совсем убраны будут... но токмо хозяин надобно, бес которого в оных скушно»⁴.

1708 год выдался щедрым на морозы. Нева очистилась ото льда только 14 апреля, а 25 апреля высокие гости на девяти буерах прибыли в Петербург из Шлиссельбурга. Под приветственный грохот крепостных пушек они высадились на Троицкой площади возле дома Меншикова⁵.

Как отмечает «Походный журнал»: «И пришли сперва в губернаторския старыя хоромы⁶, которыя были у города⁷... и веселилися в том доме доволь-

¹ См.: Базарова Т. А. Первое «пришествие» российского двора в Санкт-Петербург. С. 119–121.

² Там же. С. 120.

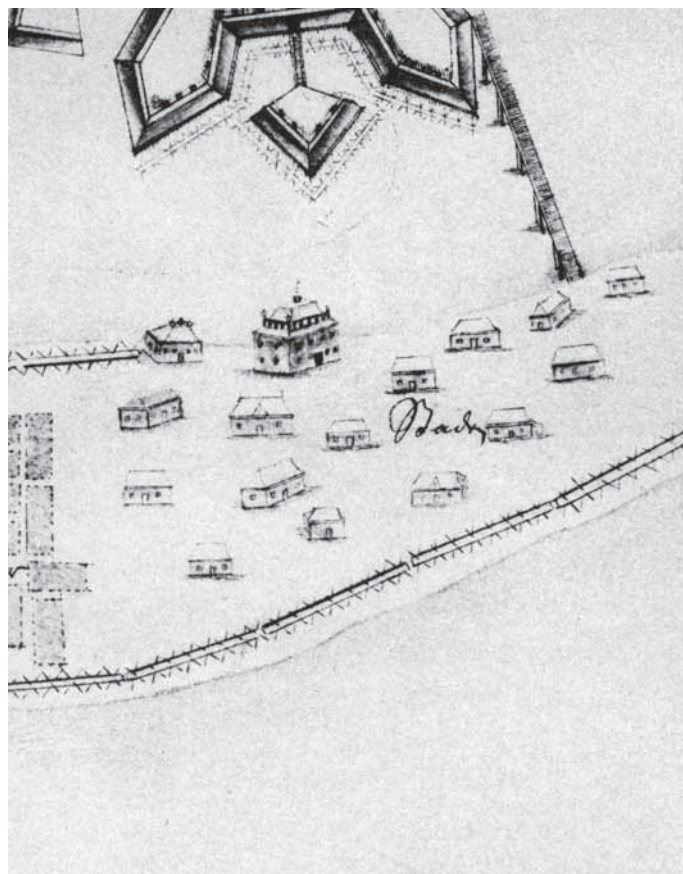
³ ПиБ. Т. VII. (Январь—июнь 1708). Вып. 1. Примеч. к № 2310. С. 465.

⁴ ПиБ. Т. VII. (Январь—июнь 1708). Вып. 1. № 2322. С. 119.

⁵ Журнал 1708 г. С. 4; Базарова Т. А. Первое «пришествие» российского двора в Санкт-Петербург. С. 122.

⁶ Имеется в виду деревянный дом А. Д. Меншикова на Троицкой площади. Хоромы (то есть деревянное строение) названы «губернаторскими», потому что А. Д. Меншиков был Ингерманландским губернатором, а «старыми» — поскольку на Васильевском острове в то время достраивался его новый деревянный дом.

⁷ Речь идет о крепости Санкт-Питер-Бурх на Заячьем острове.



Дом А. Д. Меншикова на Троицкой площади (Иван Бютнер. План Петербурга. Январь 1705 года. Фрагмент)

но и потом уже в самую полночь по своим домам розъехались»¹. Не без основания можно заключить, что веселились и развлекались московские высокие гости под звуки органа². В меншиковском доме были размещены вдовствующая царица Прасковья Федоровна, супруга соправителя Петра I царя Иоанна Алексеевича, с тремя дочерьми — Екатериной, Анной (будущей императрицей Анной Иоанновной) и Прасковьей. Неофициальная семья, то есть Екатерина Алексеевна с девочками, по всей видимости, жили с царем в Зимнем дворце.

¹ Журнал 1708 г. С. 6.

² Можно предположить, что органист Цахау находился в Петербурге до прибытия сюда царской семьи и по сложившейся московской традиции «немчин» был назначен главным органистом на празднике в доме А. Д. Меншикова.



Изображение органа «сундуишного» (Карион Истомир. Букварь славяно-русских писмен уставных и скорописных греческих же латинских и польских со образованми вещей и с нравоучительными стихами. М.: Печатный двор, 1694)

На следующий день, 26 апреля 1708 года, в десятом часу утра в доме Меншикова на Троицкой площади случился пожар¹ и сгорела «большая половина верхних житей»², то есть выгорели помещения второго этажа³. В пожаре, вероятно, погибли и органы.

Увы, дурные предчувствия не обманули А. Д. Меншикова. Он как в воду глядел, когда просил своего царственного друга вывезти дорогое иму-

¹ РГАВМФ. Ф. 177. Оп. 1. Ед. хр. 28. Ч. 1. Л. 427. Описание документа см.: Александр Данилович Меншиков. Первый губернатор и строитель Санкт-Петербурга / Каталог выставки. СПб.: АРС, 2003. № 70. С. 69.

² Журнал 1708 г. С. 6.

³ Петров П. Н. Петербург в застройке и сооружениях // Зодчий: Архитектурный и художественно-технический журнал, издаваемый Санкт-Петербургским обществом архитекторов. СПб.: Типография Э. Гюппе, 1879. Год VIII. № 6. Июнь. С. 102; Петров П. Н. История Санкт-Петербурга с основания города, до введения в действие выборного городского управления, по учреждениям о губерниях. 1703—1782. М.: Центрполиграф, 2004. С. 44.

щество из этого дворца до приезда гостей. Примечательно, что Петр I не сообщает светлейшему князю о происшествии. Через три дня, 29 апреля, он шлет Меншикову письмо, в котором пишет: «Здесь, слава Богу, все благополучно!»¹

История с пожаром имела продолжение. 31 июня того же года Петр I издал указ о том, чтобы сгоревший дом Меншикова, при борьбе с огнем в котором царь «изволил присмотреть нерадетельное участие в тушении офицеров и солдат, генерал-майору и петербургскому обер-коменданту Р. В. Брюсу, каменданту и всем офицерам петербургских гарнизонных полков... достроить против прежнего... на свои деньги и своими работниками или наемными людьми»². О восстановительных работах в доме свидетельствует письмо Петра I к А. Д. Меншикову от 29 ноября 1709 года. Царь сообщает о праздновании тезоименитства светлейшего князя «по древнему обычаю» в доме Ф. М. Апраксина, «понеже старой ваш дом еще не совсем отделан»³. Полностью дом Меншикова на Троицкой площади был восстановлен только в 1710 году. В том же году в этом доме жил герцог Курляндский⁴, будущий супруг Анны Иоанновны.

Вскоре, где-то в 1711–1713 годах, часть дома Меншикова на Троицкой площади была перенесена на Васильевский остров, в конец Большого проспекта. Установленная на берегу Финского залива⁵, она служила маяком⁶, пока в 1729 году не была повалена ветром⁷. Из второй части меншиковских хоров на Троицкой площади был поставлен дом в Ямбурге⁸.

¹ ПиБ. Т. VII. (Январь—июнь 1708). Вып. 1. № 2361. С. 150.

² РГАВМФ. Ф. 177. Оп. 1. Ед. хр. 28. Ч. 1. Л. 427.

³ ПиБ. Т. IX. Вып. 1. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1950. № 3519. С. 469.

⁴ Точное известие о... крепости и городе Санкт-Петербург, о крепостце Кроншлот и их окрестностях... (см.: *Беснятых Ю. Н.* Петербург Петра I в иностранных описаниях: Введение. Тексты. Комментарии. Л.: Наука, 1991. С. 51).

⁵ *Богданов А. И.* Описание Санкт-Петербурга. СПб.: СПбФА РАН, 1997. С. 197, 207. См. об этом также: *Петров А. Н.* Меншиковский дворец: Историческая справка. Л., 1956. Рукопись. С. 4; *Базарова Т. А.* Планы петровского Петербурга: Источниковедческое исследование. СПб.: Наука, 2003. С. 105.

⁶ *Геркенс.* Описание столичного города Санкт-Петербурга / Пер. с нем. Е. Э. Либталь, С. П. Луппов // Белые ночи: Очерки, зарисовки, документы, воспоминания. Л.: Лениздат, 1975. С. 225. См. об этом также: *Вебер Ф.-Х.* Из книги Фридриха-Христиана Вебера «Преображенная Россия» (Часть I): приложение о городе Петербурге и относящихся к этому замечаниях // *Беснятых Ю. Н.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. С. 116.

⁷ *Богданов А. И.* Описание Санкт-Петербурга. С. 197, 207. См. об этом также: *Базарова Т. А.* Планы петровского Петербурга. С. 105.

⁸ *Богданов А. И.* Описание Санкт-Петербурга. С. 197.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Архив СПбИИ РАН — Научно-исследовательский архив Санкт-Петербургского института истории Российской Академии наук.

ОПИ ГИМ — Отдел письменных источников Государственного исторического музея (Москва).

ПиБ — Письма и бумаги императора Петра Великого (издание).

РГАВМФ — Российский государственный архив Военно-морского флота (Санкт-Петербург).

РГАДА — Российский государственный архив древних актов (Москва).

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Данилович Меншиков. Первый губернатор и строитель Санкт-Петербурга / Каталог выставки. СПб.: АРС, 2003. 77 с.
2. Андреева Е. А. Петербургская резиденция А. Д. Меншикова в первой трети XVIII в.: Описание палат, хором и сада: Исследование и документы. СПб.: Историческая иллюстрация, 2013. 360 с.
3. Базарова Т. А. Первое «пришествие» российского двора в Санкт-Петербург: 1708 г. // Базарова Т. А. Создание «Парадиза»: Санкт-Петербург и Ингерманландия в эпоху Петра Великого. Очерки. СПб.: Гёль, 2014. С. 114–115.
4. Базарова Т. А. Планы петровского Петербурга: Источниковедческое исследование. СПб.: Наука, 2003. 310 с.
5. Беспятовых Ю. Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях: Введение. Тексты. Комментарии. Л.: Наука, 1991. 280 с.
6. Богданов А. И. Описание Санкт-Петербурга. СПб.: СПбФА РАН, 1997. 414 с.
7. Бруин К. де. Путешествие через Московию Корнилия де Бруина / Пер. с фр. и предисл. П. П. Барсова. М.: ЧОИДРЛ, 1873. 293 с.
8. Вебер Ф.-Х. Из книги Фридриха-Христиана Вебера «Преображенная Россия» (Часть I): приложение о городе Петербурге и относящихся к этому замечаниях // Беспятовых Ю. Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л.: Наука, 1991. С. 102–138.
9. Ведомости времени Петра Великого. Вып. 1. 1703–1707 гг. М.: Синодальная типография, 1903. 406 с.
10. Геркенс. Описание столичного города Санкт-Петербурга / Пер. с нем. Е. Э. Либталь, С. П. Луппов // Белые ночи: Очерки, зарисовки, документы, воспоминания. Л.: Лениздат, 1975. С. 197–247.
11. Донесения и другие бумаги чрезвычайного посланника английского при русском дворе Чарльза Витворта с 1704 г. по 1708 г. Сборник Императорского Русского исторического общества. СПб.: Типография Императорской академии наук, 1884. Т. 39. 496 с.
12. Есипов Г. В. Жизнеописание князя А. Д. Меншикова, по новооткрытым бумагам // Русский архив: Историко-литературный сборник / Издатель: П. И. Бартнев. 1875. Вып. 7. С. 233–247.
13. Забелин И. Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях / Отв. ред. О. А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2014. 704 с.
14. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. Учебное пособие / Ред. Воинова М. В., Кривицкая Е. Д. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. 2007. 839 с.
15. Калязина Н. В., Калязин Е. А. Александр Меншиков — строитель России. Ч. 2: Строитель России. СПб.: Лики России, 2006. 488 с.
16. Кравчун П. Н., Шляпников В. А. Органы Санкт-Петербурга и Ленинградской области. М.: Прогресс, 1998. 104 с.

17. *Лепнурм Х. Л.* История органа и органной музыки. Казань: Казанская гос. консерватория. 1999. 171 с.
18. *Петров А. Н.* Меншиковский дворец: Историческая справка. Л., 1956. 66 с. (рукопись).
19. *Петров П. Н.* История Санкт-Петербурга с основания города, до введения в действие выборного городского управления, по учреждениям о губерниях. 1703—1782. М.: Центрполиграф, 2004 (Переиздание: СПб., 1884). 782 с.
20. *Петров П. Н.* Петербург в застройке и сооружениях // Зодчий: Архитектурный и художественно-технический журнал, издаваемый Санкт-Петербургским обществом архитекторов. СПб.: Типография Э. Гоппе, 1879. Год VIII. № 6. Июнь. С. 78—105.
21. ПиБ. Т. IV. Вып. 1. СПб.: Гос. типография, 1900. 1260 с.
22. ПиБ. Т. VI. СПб.: Гос. типография, 1912. 634 с.
23. ПиБ. Т. VII. (Январь—июнь 1708). Вып. 1. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1946. 640 с.
24. ПиБ. Т. IX. Вып. 1. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1950. 529 с.
25. ПиБ. Т. X (Январь—декабрь 1710). М.: Издательство АН СССР, 1956. 878 с.
26. Походный журнал 1704 года. СПб., 1854. 148 с.
27. *Ройzman Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1979. 376 с.
28. *Саверкина И. В.* Вещь в культуре России второй половины XVII — первой четверти XVIII века: Учебное пособие. СПб.: СПбГАК, 1995. 107 с.
29. *Саверкина И. В.* Неизвестные источники о быте Петровского времени // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. 1986. Л.: Наука, 1987. С. 385—404.
30. *Саверкина И. В., Семенов Ю. Н.* Меншиков Александр Данилович // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Том I — XVIII век. Кн. 2. К—П / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1998. С. 204—208.
31. *Саверкина И. В., Семенов Ю. Н.* Оркестр и хор А. Д. Меншикова (К истории русской музыкальной культуры) // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1989. М.: Наука, 1990. С. 160—166.
32. *Семенов Ю. Н.* Орган и органная музыка в Санкт-Петербурге со времен Петра I до середины XVIII века // Русское просветительство конца XVII—XVIII веков в контексте европейской культуры: Тезисы докладов научной конференции / Науч. ред. Л. М. Вихрова. СПб.: Государственный Эрмитаж, 1997. С. 29—35.
33. *Семенов Ю. Н.* Трубы и литавры светлейшего князя А. Д. Меншикова // Меншиковские чтения-2003: Сборник статей / Отв. ред. И. В. Саверкина. СПб.: Историческая иллюстрация, 2004. С. 17—25.
34. *Троицкий С. М.* Хозяйство крупного сановника России в первой четверти XVIII в. (По архиву князя А. Д. Меншикова) // Россия в период реформ Петра I / Отв. ред. Н. И. Павленко. М.: Наука, 1973. С. 215—248.
35. Юрнал 1707 г. // Походные журналы 1706, 1707, 1708 и 1709 годов. СПб., 1854. 119 с.

Аннотация

В статье речь идет об органах в московских домах А. Д. Меншикова. Также рассказывается о привозе в феврале 1708 года в петербургский деревянный дворец Меншикова на Троицкой площади органа из Дерпта. Орган был привезен для устройства «органной потехи» в честь первого приезда в Петербург из Москвы царского двора.

Summary

The article is about the various organs in Menshikov's houses in Moscow. It discusses their arrival in February 1708 to St. Petersburg's Wooden Menshikov Palace of Troitskaia Square from Derpt (modern day Tartu). The organ had been brought for 'organ enjoyment' in honor of the Imperial court's first visit from Moscow to St. Petersburg.

- ✓ *Ключевые слова:* Петр I, Наталия Алексеевна, А. Д. Меншиков, Ф. М. Апраксин, Р. В. Брюс, Л. И. Ройзман, Кристофер Майнеке, Генрих Теодор Цахау, орган.
- ✓ *Key words:* Peter the Great, Natalia Alekseevna, A. D. Menshikov, F. M. Apraksin, R. V. Bruce, L. I. Roizman, Christopher Meinecke, Heinrich Theodor Zachau, Organ.

Модный петербургский инструмент конца XVIII века: «фортепиано с переменами флейт...»

УДК
786.6

СЕМЁНОВ ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ

Председатель цикловой комиссии органа и клавесина Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова, преподаватель кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской консерватории (Санкт-Петербург)

SEMENOV YURY N.

Chairman department of organ and cembalo Saint-Petersburg's music college of Rimsky-Korsakov, teacher department of organ and cembalo Saint-Petersburg's conservatory of Rimsky-Korsakov (St. Petersburg)

E-mail: salamandra53@rambler.ru

...тут же было одно из первых и древнейших фортепьян с флейтами...

М. И. Пыляев. Старый Петербург

Особой популярностью в Санкт-Петербурге конца XVIII столетия пользовался клавишный музыкальный инструмент — фортепиано с флейтами¹. Такое заключение можно сделать на основе многочисленных, более 280² (sic!), объявлений о продажах подобных инструментов, напечатанных с 1780 по 1812 год в газете «Санкт-Петербургские ведомости»³.

Предположительно мода на сочетание звуков флейтовых органных регистров с аккомпанементом фортепиано стала следствием прибытия в Петербург в 1784 году первой партии мебели, изготовленной в мастерских Давида Рёнтгена в Нейвиде-на-Рейне, в том числе часов на двух полуколоннах с застекленным верхом и уникального «Бюро с Аполлоном», вызвавшего восторг императрицы Екатерины II. Оба предмета вошли в ее коллекцию, а «Бюро с Аполлоном» в 1790 году было выставлено в Академии наук для всеобщего обозрения. Характерная особенность нейвидской мебели — оснащение ее сложнейшими механическими устройствами и музыкальными автоматами. Совершенные и удивительные механизмы для них придумывал часовщик Кинцинг⁴. Музыкальные пьесы записывались им на латунный ва-

¹ Наряду с этим в ходу были и иные названия инструмента: клавикорды с органами, organochordium, piano-forte organisé и др.

² Кошелев В. В. Габран и фортепиано с флейтами его работы. Приложение 2 // IV Фестиваль старинной музыки «Earli music festival 2001». Альманах. СПб., 2001. С. 120—131.

³ Автор указанного исследования не имел доступа к газете «Санкт-Петербургские ведомости» за 1794 год, который оказался исключен из подсчета.

⁴ Западноевропейские часы XVI—XIX веков. Из собрания Эрмитажа. Каталог выставки / Вступит. статья и сост. Е. М. Ефимовой, М. И. Торнеус. Л.: Аврора, 1971. № 119.

лик, который, вращаясь, приводил в движение клапаны органа и молоточки, заставляя звучать флейты в органе и струны цимбал. Поразительным образом партии солирующего и аккомпанирующего инструментов мастер размещал на одном валике. Каждый из привезенных предметов мебели имел по несколько сменных валиков, на которых были записаны фрагменты из опер «Орфей» и «Ифигения в Авлиде» К. В. Глюка, а также 68-й симфонии Й. Гайдна¹ и другие сочинения.

Последовавшая вскоре популярность фортепиано с флейтами в Петербурге, возможно, стала отголоском увлечений императорского двора. Обладать необычным музыкальным инструментом, уметь играть на нем стало считаться хорошим тоном.

О внешнем виде, габаритах инструмента, его устройстве можно составить представление, ознакомившись с двумя образцами, изготовленными петербургскими инструментальными мастерами и сохранившимися до наших дней. Один из них, получивший название «*fortepiano organisé*»², изготовлен, скорее всего, в 1783 году³ мастером И. Габраном и находится в Павловском дворце в пригороде Петербурга. Другой, выполненный мастером Г. К. Раквицем приблизительно в 1802 году, назван его создателем «*organochordium*»; он хранится в Музее музыки (Musikmuseet) в Стокгольме.

В последние десятилетия XVIII века инструменты, подобные этим, изготавливались в Петербурге по трем схемам:

- прямоугольное фортепиано и 1, 2 или 3 лабиальных органных регистра;
- прямоугольное фортепиано, 8-футовый регистр с закрытыми органами трубами и регистр Viol da gamba 8';
- прямоугольное фортепиано, 8-футовый закрытый лабиальный регистр и язычковые регистры Fagott (или Basson) Bass, Clarinet Discant и устройство для исполнения crescendo.

Язычковый регистр в последнем варианте помещался в специальном ящичке, выполненном из дерева, одна из стенок которого, имевшая пропиленные отверстия в форме треугольников, могла скользить в одну или другую сторону. Она приводилась в движение нажатием особой педали и влияла на изменение громкости.

¹ Равдоникас Ф. Из музыкального обихода Екатерины II и Павла I // IV Фестиваль старинной музыки «Earli music festival 2001». Альманах. СПб., 2001. С. 112–115.

² Начиная с 1776 года Себастьян Эрар начал изготавливать прямоугольные фортепиано и piano organisé (так называемые «организованные фортепиано»), соединявшие в одном корпусе фортепиано и маленький орган. В автографе Д. С. Бортнянского, хранящемся в Российской национальной библиотеке, второе слово написано композитором с заглавной буквы — «*fortepiano Organisé*». Смысловой акцент переносится на «*Organi*» (лат. орган). В данной интерпретации перевод будет точнее звучать как «фортепиано, снабженное (дополненное) органом».

³ Последняя цифра даты изготовления инструмента по каким-то причинам написана на деке карандашом, тогда как три другие — чернилами. Это заставляет усомниться в ее точности.

Среди экспонатов Павловского дворца есть два молоточковых фортепиано, изготовленных инструментальными мастерами Й. Цумпе (1774) и И. Габраном (1783 ?). Для выполнения «перемен» (то есть смен регистров) оба инструмента были оснащены тремя специальными рычагами, помещенными в отдельную коробку, расположенную в левой части корпуса. Два рычага управляли демпферами нижней (Bass) и верхней (Discant) части клавиатуры. При приведении в движение третьего рычага снизу ко всем струнам инструмента прижималась полоска кожи, что создавало эффект звучания лютни. В то же время в ходу была более простая модель фортепиано, имевшая для «перемен» только два рычага. Ими включалась «лютня» и управлялись демпферы (последние на Bass и Discant не разделялись).

Интересно свидетельство очевидца, человека, весьма далекого от музыки, — японского моряка Дайкокуа Кодаю¹, волею случая оказавшегося в Петербурге в 1791 году. Японец впервые видит различные удивительные для него музыкальные инструменты и, пытаясь описать их внешний вид и звучание, отмечает: «имеется еще инструмент, похожий на *кото*. [Он представляет собой] ящик, по которому натянуты пятьдесят струн. В передней части ящика пятьдесят пластинок, на которых написаны значки. Если в соответствии с нотами нажимать на эти пластинки, сам по себе возникает звук. Внизу, под ящиком, справа и слева имеется приспособление; если нажать его ногой слева, то звук делается как у флейты, а если нажать справа, то слышится звук скрипки»². Описание Кодаю перекликается с текстом объявления, напечатанным приблизительно в те же годы в петербургской газете: «Неподалеку от Мойки, в доме портного Мейера под № 181, у органного и инструментального мастера Зейделя продается фортопиано с флейтами, длиною 8 футов, с фиол-де-гамбою 8 же футов оловянною, с флейтою 4 футов и с флейтою дусом и дискантом. У сего инструмента голоса переменяются по желанию игрока ногою, так что он совершенное удовольствие от онаго получить может. Сей инструмент как внутреннею, так и наружною работою в

¹ *Дайкокуа Кодаю* — капитан корабля «Синеё-мару», потерпевшего крушение у русских берегов, почти десять лет находился в России (1783—1792). Прибыл в Петербург 19 февраля 1791 года.

² *Кацурагава Хосю*. Краткие вести о скитаниях в северных водах (Хокуса монряку) / Пер. с яп., коммент. и прилож. В. М. Константинова, предисл. Н. И. Конрада. М.: Наука, 1978. Ст. 238. С. 221. В другом варианте текста («Сифан яоти»), по-видимому, речь идет о том же инструменте: «Музыкальных инструментов много, но самый лучший из них — это сицинь-бяньсяо. Он имеет пятьдесят железных струн, но когда играют на нем, то струн не касаются пальцами, а нажимают приспособления, от которых начинает работать механизм, вызывающий звуки. Есть также тоюэ-бяньсяо [трубные органы]. Они бывают трех родов: маленькие, средние и большие. В маленьких — несколько десятков труб, в средних — несколько сотен, а в больших — несколько тысяч. Их звук и способ игры в общем такие же, как у цинь. Бяньсяо в Голландии называют оругору [орган]» (*Кацурагава Хосю*. Краткие вести о скитаниях в северных водах (Хокуса монряку). Ст. 239. С. 221).



Устройство crescendo и puzucup Clarinet в fortepiano organisé И. Габрана

роде своем первый и сделан с отменным прилежанием и искусством»¹. Заметные совпадения в описаниях не случайны. Они сообщают о способах исполнения на фортепиано с органом (очевидно, первой или второй его разновидности) некоего музыкального сочинения.

Наиболее сложным по конструкции, разнообразным и богатым по звучанию являлся третий тип инструмента, включавший в себя лабиальные регистры и регистры со свободно колеблющимися язычками. Кроме того, в его корпусе находилось специальное устройство, предназначенное для варьирования силы звука язычкового регистра органа. Так, organochordium Раквица (кроме, разумеется, фортепиано) был оснащен 8-футовым язычковым регистром, который управлялся двумя рукоятками — Bass и Discant, лабиальными 4-футовым и 8-футовым регистрами (последний также разделялся на Bass и Discant). Инструмент Раквица имел устройство, позволяющее исполнителю делать игру более выразительной, выполняя crescendo и diminuendo. Fortepiano organisé Габрана, в свою очередь, также располагало прямоугольным фортепиано, флейтовым 8-футовым регистром и язычковым 8-футовым регистром Clarinet (оба регистра, судя по расположению регистровых рукояток на корпусе, имели разделение на Bass и Discant). Кроме того, регистр Clarinet был помещен в собственный швеллерный ящик с подвижной передней стенкой, что позволяло при игре на нем выполнить crescendo и di-

¹ Санкт-Петербургские ведомости. 1786. 30 янв. № 9. С. 101.

minuendo. Fortepiano organisé Габрана имело следующие габариты¹: длина составляла 181,6 см, ширина — 57,6 см. Общая высота инструмента (с закрытой крышкой фортепиано) была 88,5 см. Organochordium Раквица имел близкие параметры: длина — 177,8 см, ширина — 57,2 см. Эти рафинированные и оригинальные музыкальные инструменты своим появлением обязаны результатам необычных опытов, проводившихся в 1780-е годы в Петербурге в Императорской Академии наук.

VOX HUMANE и Императорская Академия наук

В 1780 году действительный член петербургской Академии наук, профессор механики Христиан Готтлиб Кратценштейн² получил академическую премию на конкурсе научных работ. Кратценштейн представил академической аудитории «машину, подражающую человеческому слов произношению и наподобие музыкального инструмента от действия пальцев говорящую». Изложив свои взгляды на природу речевого аппарата и предложив оригинальную конструкцию язычковых труб инструмента, Кратценштейн отмечал, что «сей порядок труб произведет изящное и необычное действие, если, например, тон *c* изобразит гласную *a*, тон *e* гласную *o*, тон *fis* опять гласную *a* и проч. и притом согласие в пении представится простыми тонами, которому бас из другого порядка или сладкоиграющей поперечной дудке, или *Viola da gamba* соответствовать будет». При демонстрации необычного опыта исполнялась, по-видимому, какая-то специально сочиненная пьеса: «В музыке же, теперь предложенной, не должно при пении соединять ни квинт, ни терций и проч., кои произносят другую гласную букву, дабы не произошли неприятные двогласные буквы *ae*, *oe*, *ao*». По мнению датского изобретателя, подобный инструмент мог быть легко построен «органичками», то есть

¹ Цит. по: *Fredriksson N.* Free Reeds in Organochordia towards the end of the 18th century // *ISO Journal*. 2002. № 15. November. P. 37.

² *Кратценштейн* (Kratzenstein; 1723—1795) — немецкий врач, физик, механик. Еще будучи студентом, получил премию от Академии в Бордо за работу на тему: «*Theorie de l'élévation des vapeurs et des exhalaisons*». В 1746 году получил степень доктора университета в Галле. В 1748 году по рекомендации Л. Эйлера был приглашен для работы в Академию наук и прибыл в Петербург. Профессор механики. В 1751 году произнес речь в Академии о новых инструментах для астрономических наблюдений, позднее с исследовательской целью совершил поездки на Белое море и в Сибирь. Через пять лет, в 1753-м, по истечении контракта с академией, был уволен и уехал, получив приглашение в Копенгагенский университет. Приобрел известность как ученый-физик и был избран почетным членом разных ученых обществ. При этом Кратценштейн сохранил звание иностранного почетного члена Академии наук и продолжал время от времени присылать свои работы из-за границы. В 1780 и в 1794 годах он получил от академии награды за работы по изучению звука и земного магнетизма.

инструментальными органами мастерами. Русский перевод, выполненный М. Головиным, как и латинский оригинал, были опубликованы в журнале «Академические известия» под названием: «Опыт предложенной в публичном собрании на 1780 год от Санкт-Петербургской Императорской Академии наук следующей задачи: I. Какое свойство и характер столь различных между собою в рассуждении выговора гласных букв а, е, i, о, u. II. Не можно ли сделать орудия органическим трубам, известным под именем человеческого голоса подобным, кои бы произносили гласные буквы а, е, i, о, u»¹.

Прототипом органных трубок в «Shrachmaschine» Кратценштейна послужили камышовые трубки, снабженные язычками китайского губного органа *шена*. Увлечение Китаем, заметное в Петербурге еще в Петровское время, отразилось в появлении на берегах Невы и китайских музыкальных инструментов. Согласно описям, вскоре после основания Петербурга во дворце князя А. Д. Меншикова находились разнообразные музыкальные инструменты, «самоигральные» музыкальные автоматы, механизмы и игрушки. В 1716 году для сына князя были куплены «3 китайских сиповочки»². Изображения китайских музыкальных инструментов содержатся в сюжетах завес, выполненных в технике *кэсы* из шелка с золотой нитью. На них среди вытканых изображений выделяется группа музицирующих мальчиков. Завесы были преподнесены Петру I китайским императором. Упоминания о китайских музыкальных инструментах встречаются и в более позднее время. Согласно записи в «Журнале о посылаемых вещах» на 1757 год, в Ораниенбаумском дворце Петра III находились: «1 инструмент музыкальной китайской, связанной из камышовых трубок черной с костяною белою оправою» и «один инструмент музыкальной китайской в чехле шолковой материи персидского манеру»³. Описание китайского инструмента *шена* и свидетельство об игре на нем Иоганна Вильде, камермузикуса из Баварии, оставил Якоб Штелин. Штелин, друживший с К. Ф. Э. Бахом, иногда принимал участие в концертах лейпцигского оркестра «Коллегиум музикум» под управлением И. С. Баха, исполняя партию флейты. Описание игры на экзотическом губном органе выполнено Штелином со знанием дела: «этот богато одаренный художник [Вильде] научился также играть на китайском органе и исполнял арии и дру-

¹ Академические известия на 1780 год, содержащие в себе «Историю наук и новейшие открытия оных». СПб., 1780. Ч. VI: [Месяц сентябрь—декабрь]. С. 188—252.

² Саверкина И. В., Семенов Ю. Н. Оркестр и хор А. Д. Меншикова (К истории русской музыкальной культуры) // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1989. М.: Наука, 1990. С. 161.

³ Чиркова Е. А. Материалы об императоре Петре III в фондах Государственного архива Российской Федерации // Забытый император: Материалы научной конференции 11 ноября 2002 г. / Редкол.: В. И. Грибанов (пред.), В. С. Лискова, Е. И. Кочерова и др.; Гос. музей-заповедник «Ораниенбаум». СПб.: Историческая иллюстрация, 2002. (Ораниенбаумские чтения. Вып. 3). С. 129.



Устройство crescendo и регистр Vox humana в механическом оркестре

гие маленькие вещи совершенной гармонизации. Этот целиком китайский инструмент состоит в следующем: на плоскости укороченного конуса (как орган) натканы в круг 16—18 камышовых тростей, снабженных отверстиями, быстро пальцами обеих рук зажимаемых и освобождаемых. У основания, представляющего полость, помещается мех, который распределяет вдвухаемый воздух во все тростники и заставляет их звучать. Здесь же у основания конуса выдается вперед выступ из слоновой кости, вроде мундштука, через который вдвухается воздух, а также регулируется звук: более сильный или более слабый, *forte* или *piano*, как желательно»¹. Игра Вильде, разыгрывающего на *шене* менуэты и арии, похоже, имела успех при дворе. Она, в свою очередь, породила курьезную придворную затею: замену в небольшом механическом органе лабиальных труб, изготовленных из дерева, тростниковыми трубочками язычкового китайского органа. Эта музыкальная шутка вскоре была реализована, вероятно, в стоявших в Летнем дворце Елизаветы Петровны больших музыкальных часах работы английского мастера Уильяма Уинроу. Она же вызвала интерес у профессора механики Кратценштейна, который, без сомнения, мог или сам слышать игру Вильде на *шене*, или быть в курсе описываемых здесь событий.

Итак, в 1780 году Кратценштейн получает первый приз (*plus ultra*) на конкурсе, объявленном Академией наук в 1779 году, за сконструированную

¹ Штелин Якоб. Музыка и балет в России XVIII века / Пер. с нем. и вступит. статья Б. И. Загурского, под ред. Б. В. Асафьева. Л.: Тритон, 1935. С. 109–110.

им «говорящую машину». Описание изобретения с объяснением принципов его действия было опубликовано в «Tentamen» в версиях латинской (1781) и французской (1782). «Говорящая машина», известная также под названием «голосовая машина» или «Vokalmaschine», основывалась на трубках со свободно колеблющимися язычками, изготовленных из разных металлов и имевших резонаторы разнообразных форм. Кратценштейн презентовал свою машину в Петербурге. Инструментальный мастер Киршник¹, реализуя проект Кратценштейна, обратил внимание на то, что трубки Кратценштейновой «говорящей машины» хорошо функционируют в качестве органных. В трубках новой конструкции Киршника особенно удивляла возможность изменения силы звучания тонов: в зависимости от вдувания или, наоборот, всасывания воздуха (аналогично тому, как при игре на китайском органе — *шене*) они, не изменяя высоты тона, меняли громкость звучания. Около 1780 года Киршник построил маленький орган, в котором вместо привычных органных регистров он впервые использовал органые регистры новой системы со свободно колеблющимися язычками. Тогда же он привозит свой необычный орган в Петербург. С 1782 года, увлекшись идеей Киршника о возможности создания новых органных регистров, действующих по принципу язычков в китайском органе, его ассистентом становится мастер Раквиц². Результатом их кооперации стало первое применение регистров со свободно колеблющимися язычками в инструменте органного типа, снабженного клавиатурой. Принято считать, что это произошло в 1786 году, но, похоже, указанное событие случилось на несколько лет раньше³. Уже 1 октября 1784 года в «Ведомостях» инструментальный мастер Гинц поместил объявление: «за сходную цену продаются фортепианы с флейтами и без флейт и фагот нового изобретения». Он же в сентябре 1785-го продавал «за умеренную цену фортепианы с флейтами и без оных, фоготы и кларнеты по новейшему образцу»⁴.

Заслуга того, что опыты Киршника стали известны в Европе, принадлежит Георгу Фоглеру⁵. Во время путешествия по России в 1788 году Фоглер посетил Петербург, где ему представилась возможность познакомиться с опыт-

¹ *Франц Киршник* (1741—1802 ?; по другой версии — 1720—1799). С 1763 по 1767 год жил в Копенгагене. В 1780—1790-е годы работал органистом и органным инструментальным мастером в Петербурге.

² *Георг Кристофер Раквиц* (1760—1844).

³ Если принять дату, помещенную на деке инструмента Габрана — 1783 год — за достоверную, то можно с полным основанием считать, что инструмент Габрана и есть первый инструмент, в котором зазвучали новые органые регистры.

⁴ Санкт-Петербургские ведомости. 1784. 1 октября. № 79. Стб. 1387.

⁵ *Георг Йозеф Фоглер* (1749—1814) — директор Королевской оперы в Стокгольме, член Королевской музыкальной академии.

ным образцом Киришника¹ и разобраться в принципах его работы. Новаторские идеи, реализованные Киришником, настолько поразили Фоглера, что он захотел непременно осуществить их в собственном проекте — переносном органе с системой «Vereinfachung»². Фоглер предложил Раквицу партнерство и поддержку и уговорил уехать из России... Во время странствий по Европе в 1791 году Раквиц приезжает в Копенгаген. Он навещает живущего здесь Кратценштейна, надеясь получить возможность подробно изучить его «говорящую машину». Но Кратценштейн к тому времени отошел от дел, а его некогда знаменитая машина не функционирует. В том же 1791 году Раквиц изготавливает organochordium. Инструмент состоял из фортепиано и четырех органных регистров. Это были Gedackt 8', Flauto 4', Rohrwerk 8' и Fugara 8' Discant. Его сотрудничество с Фоглером продолжалось. В мае 1794 года, анонсируя свое выступление в Стокгольме, Фоглер сообщал, что исполнит «Фантазию» на новом инструменте — «органохордиуме», представляющем собой комбинацию органа и фортепиано, и что этот инструмент изготовлен мастером Раквицем.

О стиле работ Раквица можно составить представление по его более позднему (уже упомянутому) «органохордиуму» 1802 года постройки, который в настоящее время находится в Музее музыки в Стокгольме.

Следы экспериментальной деятельности Санкт-Петербургской Императорской Академии наук заметны и в работах инструментального мастера Габрана. Иоганн Габран (настоящее имя — Габрахан, возможно происходящее от немецкого Gabrahan, ок. 1750 — ок. 1830) впервые упоминается в петербургских газетных объявлениях в 1775 году. В 1779-м он фигурирует в них как органный и инструментальный мастер, компаньон Киришника. Удивительно, но, несмотря на то что Габран выполнял ответственные заказы Екатерины II и князя Потёмкина, в частности «содержал в порядке» часы с флейтами в императорских дворцах, о нем почти нет сведений. Из оригинальных работ мастера сохранились две. Одна из них находится в Павловском дворце в пригороде Петербурга (это — fortepiano organisé, о котором речь шла выше); другая, менее известная, — 7-регистровый механический орган в часах Георга Штрассера, находится в экспозиции Государственного Эрмитажа. Выполненные в виде античного храма, монументальные напольные часы «ме-

¹ Во время посещения Петербурга, 3 апреля 1788 года, Фоглер дал концерт в Аничковом дворце на Фонтанке. Примечательно, что в качестве инструмента он выбирает именно «фортепиано с органами».

² Интересно, что весной 1788 года, когда Фоглер рассматривал орган Киришника и восхищался им, сам мастер изготавливал для продажи привычные «фортепиано с флейтами» (о чем свидетельствуют «Ведомости») и, очевидно, считал начатые им эксперименты не законченными. Первое объявление о продаже Киришником «фортепиано с 2 переменами флейтою, фогом и кларинетом» — а это именно та модель, которая принесла работам петербургских мастеров известность, — было напечатано «Ведомостями» только 15 сентября 1788 года.

ханический оркестр» (название принадлежит Штрассеру) делались восемь лет и были закончены в 1801 году. Сохранилось их описание, выполненное самим мастером Штрассером в том же 1801 году: «Музыкальная часть инструмента разделена на два оркестра, которые поддерживают друг друга и состоят из следующих голосов:

Первый оркестр. Viola di Gamba 12'; Flute 12'; Flute 8'; Flute 4'.
Второй оркестр. Flute 8'; Vox humana 8'; Fugara 8'.

<...> Этот искусный инструмент значительно отличается от всех ему подобных, так как может выполнять *forte* и *piano*, *diminuendo* и *crescendo*, автоматически переключать различные регистры и выполнять особые эффекты, особенно в каденциях¹. В органе «механического оркестра» Габрана легко узнается модель фортепиано с флейтами (разумеется, «нижней», органной его составляющей), оснащенного несколькими органными регистрами, к тому времени уже апробированная мастером при изготовлении других музыкальных инструментов. В «механическом оркестре» присутствует характерный для петербургских инструментов набор лабиальных регистров: Flute; Viola di Gambe; Fugara; а также — их неперенный атрибут — сольный язычковый регистр новой системы. Для выполнения отмеченного Штрассером *diminuendo* и *crescendo* в швеллерный ящик с откидывающейся верхней крышкой, имеющей собственную программу на валике, Габран поместил регистр *Vox humana*² второго оркестра, а подвижная решетка на крыше инструмента автоматически приходила в движение (открывалась) в начале исполнения музыкальной пьесы и фиксировалась (закрывалась) с ее последними звуками³.

Как выглядели фортепиано с флейтами? Оформление корпуса зависело от финансовых возможностей, вкусов и пожеланий заказчика. «Ведомости» отмечают инструменты в корпусе из клена и из красного дерева. Фортепиано с флейтами в корпусе из красного дерева упомянуто в описи Павловского дворца, относящейся к 1790-м годам. Другой искусно декорированный инструмент находился в Гатчинском дворце и запечатлен на акварели Эдуарда Гау «Овальный будуар императрицы Марии Федоровны» (1878). Изыскан-

¹ [Strasser]. Description of the Mechanical Orchestre invented and made by I. G. Strasser with the plan of the lottery of the same. St. Petersburg: by Schnoor, 1801. P. 6—10.

² Название регистра, с одной стороны, должно было напомнить о происхождении его из «голосовой машины» Кратценштейна, а с другой — апеллировало к авторитету Академии наук.

³ Оригинальное звучание органа не сохранилось. С лета 1831-го до весны 1832 года по инициативе Фомы Штрассера «один голос, состоявший из 88 тонов, был заменен новым по вновь изобретенной системе, и поставлены вновь 49 труб». Трубы были изготовлены мастером Виртом. Подробнее об этом см.: Сычёв И. Механический оркестр Иоганна-Георга Штрассера // Пинакотекa. 2002. № 15. С. 93.



*Э. П. Гау. Овальный будуар императрицы Марии Федоровны. 1878.
Бумага, карандаш, акварель, белила*

ное и дорогое оформление корпуса *fortepiano organisé* Габрана, выполненного в технике маркетри с использованием редких пород дерева, соответствовало пожеланиям заказчика, Екатерины II.

Новый оригинальный инструмент имел хождение в разных слоях общества. Документы зафиксировали его присутствие в петербургских и пригородных дворцах, домах сановников, поэтов¹, органистов и новочерческих церквей, любителей музыки. В свою очередь, такая популярность заставляет задаться вопросом: что же исполнялось на нем?

Сочинений, предназначенных для исполнения на фортепиано с флейтами, где бы учитывались его разнообразные и необычные возможности, увы, не обнаружено. Единственное исключение, где есть указание на *fortepiano organisé*, — «*Sinfonie concertante... composée pour Son Altesse imperiale Madame La Grande Duchesse de Russie. 1790*» Д. С. Бортнянского. «*Sinfonie concertante*» отличается блеском и праздничностью звучания своего инструментального состава: две скрипки, виола да гамба, виолончель, фагот, арфа и *fortepiano or-*

¹ В сентябре 1794 года газета «Санкт-Петербургские ведомости» (№ 74. С. 1847) разместила объявление о продаже в доме Г. Р. Державина «клавикордов с органами и разными переменими». По-видимому, продажа была следствием печального события — смерти Екатерины Яковлевны Державиной, жены поэта, последовавшей 15 июля 1794 года.

ganisé¹. К сожалению, автограф, хранящийся в Российской национальной библиотеке, не проливает свет на то, как исполнялась партия *fortepiano organisé*, и не содержит указаний на использование регистров инструмента или на какие-либо «перемены». Ступая на зыбкую и ненадежную почву предположений, можно рассмотреть рукопись с точки зрения музыканта, которому все же поручено ее исполнение. Интерес представляет вторая часть сочинения, где партия клавишного инструмента неоднократно прерывается продолжительными паузами, что косвенно указывает на возможность переключения в этих местах регистров органа. Здесь же находим указание на исполнение *crescendo*, что гипотетически могло быть связано с использованием в данном эпизоде язычкового регистра органа, спрятанного в швеллерный ящик.

Сведения о том, что исполнялось на фортепиано с флейтами, тем не менее сохранились. Так, «Ведомости» от 31 марта 1788 года сообщали читателям: «Королевства Шведского директор музыки г. Аббе Фоглер 3.04 даст „Латинский церковный“ концерт в зале Аничкова дворца, аккомпанируемый огромным оркестром и пением российских песен, во время которых играть будет на фортепиано с органами несколько концертов и *Российских песен со многими вариациями* (курсив мой. — Ю. С.)»². Можно предположить, что на выбор пьес, исполнявшихся на фортепиано с флейтами, определенное влияние оказывали вкус императорского двора и пристрастия императрицы. В 1792 году английским мастером Эрдли Нортоном по заказу Екатерины II были изготовлены большие настольные часы с 2-регистровым органом. Каждый час орган, скрытый внутри корпуса, исполнял одну из десяти пьес, указанных в верхней части циферблата. Среди них были не только обычные в репертуаре часов пьесы (песня, песня, марш, рондо, волынка, танец, песня, танец, песня), но и русский танец. «Камер-фурьерский журнал» упоминает о выступлении музыканта Пальцо [Пальшау] на «вновь сделанных клавикордах с органами» перед Екатериной II во время карточной игры в ее личных покоях в Зимнем дворце³. Обратим внимание на интересную деталь: на крышке *fortepiano organisé* работы Габрана изображена раскрытая нотная тетрадь, где среди разных, имеющих последовательную нумерацию мелодий помещена русская народная песня «Как у нашего широкого двора». Вариации на эту песню были сочинены И. Г. Пальшау и под названием «Chanson

¹ В статье «Габран» (см.: Семёнов Ю. Н. Габран // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. I — XVIII век. Кн. 1 (А—И) / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: РИИИ, Композитор, 1996. С. 210) упоминается еще одно, ныне утраченное, сочинение Бортнянского — «*Quatuor*» для *fortepiano organisé* и струнных инструментов в трех частях. Список композиций для *forté piano organisé* можно дополнить пьесами Клода Бальбатра — «*Recueil de pièces de clavecin et de forté piano organisé, par différents auteurs de Balbastre*» (1780).

² Санкт-Петербургские ведомости. 1788. 31 марта. № 26. С. 351.

³ Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы: В 2 т. Т. 2. М.: Музгиз, 1953. С. 413.

russe „Как у нашего широкого двора“» опубликованы в 1795 году. Совпадение указанных событий вряд ли является случайным, и можно предположить, что музыкант-виртуоз играл на «клавикордах с органами» для императрицы и узкого круга допущенных в ее личные покои лиц именно эти или, возможно, подобные вариации.

Совмещение в одном корпусе двух инструментов, имеющих разную природу звукообразования, открывало простор для поиска разнообразных перемен и сочетаний их тембров. Пожалуй, как никакой иной клавишный инструмент своего времени, фортепиано с флейтами подходило для исполнения вариационных циклов, предоставляя исполнителю универсальные возможности для поиска звуковых комбинаций, соответствовавших содержанию куплетов разыгрываемых на них песен.

Популярным остается инструмент в России в первой четверти XIX века. Так, в авторской ремарке к 1-му явлению 1-го действия комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова (1824) мы встречаем одно из последних упоминаний о нем: «Гостиная, в ней большие часы, справа дверь в спальню Софьи, откудова слышно фортепиано с флейтой, которые потом умолкают»¹.

И все же фортепиано с флейтами прожило недолгий век. В 1830-е годы новый клавишный инструмент, Harmonium, потеснил его, а затем занял его место. Он выступал под разными именами², и в нем отчетливо проступали черты, заимствованные у фортепиано с флейтами. В первую очередь — свободно колеблющиеся язычковые регистры, спрятанные в швеллерную коробку, позволявшую за несколько секунд эффектно усиливать мощь инструмента до внушительного *ff* или столь же стремительно приводить звучание к таинственному *pianissimo* (свойство, давшее одно из названий новому инструменту — *l'orgue expressiv*). Он наследовал (но не от фортепиано с флейтами, а от более ранних камерных домашних органов) и разделение клавиатуры на Bass—Discant, и преемственность в названиях регистров. Harmonium, обретая независимость от фортепиано, не всегда использовался без его привычной поддержки. Музыкальные опыты Harmonium'a — сопровождение мелодекламаций, исполнение транскрипций медленных частей симфоний венских классиков (в этом ансамбле Harmonium'у поручались партии духовых, а фортепиано — струнных инструментов оркестра), небольшие сольные пьесы и участие в исполнении последних фортепианных сонат Бетховена в версии для Harmonium'a и фортепиано. Кажется удивительным, но именно ансамбль Harmonium'a и фортепиано привлекал внимание композиторов, сочинявших для него не только отдельные композиции, но и циклы пьес. Ему отдали дань в своем творчестве С. Франк, А. Гильман, К. Сен-Санс,

¹ Грибоедов А. С. Горе от ума. Комедия. Л.: Детская литература, 1975. С. 3.

² Приводим некоторые из них: Phisharmonika (Haeckel, 1818), Aeorophone (Dietz, 1829), Mélophone (Jaquet, 1834), Poikilorgue (Cavaille-Coll).

Ш.-М. Видор, З. Карг-Элерт. Среди сочинений, написанных для дуэта, были свои шедевры, такие как «Прелюдия, fuga и вариация» Франка для «orgue harmonium et piano» op. 18 или «Скерцо» Сен-Санса для «harmonium et piano» op. 8 № 5. Их ансамбль заинтересовал Россини, который сочинил для него пленительный и трогательный аккомпанемент солистам и хору в своей «Маленькой торжественной мессе» (1863).

Наступил XX век. В 1930-е годы возобновился союз фортепиано и органа. Он убедительно и часто блестяще осуществлялся в творчестве органистов и композиторов М. Дюпре, Ф. Пеетерса, наших современников — Ж. Гийу, Т. Эскеша¹. Что же привнес в этот альянс минувший век? В нотах «Баллады для органа и фортепиано» Дюпре (op. 30, 1932), сочиненной к инаугурации органа парижского Théâtre-Pigalle, находим указания на сочетания рояля с язычковыми регистрами органа (Hautbois, Clarinette 8', Basson 16'), с хором гамб, с флейтовыми регистрами, на гибкое варьирование динамики при помощи знаменитого, отличающего органы Кавайе-Коля *boite expressive*. Аналогичные рекомендации исполнителям содержатся в его «Вариациях на две темы» (op. 35) и «Симфонии» (op. 42), написанных для такого же состава исполнителей, в сочинениях других авторов.

Звуковые комбинации, открытие которых, как считалось, принадлежало искусству XX века, оказалось, были известны еще двести лет назад, что дает повод вспомнить петербургских «органищиков», выявивших и оценивших красоту подобных сочетаний в далеком XVIII веке, и подивиться таланту и прозорливости мастеров, которые создали первые «клавикорды с органами и разными переменами», «фортепиано с флейтами», *organochordium*'ы и *fortepiano organisé*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Академические известия на 1780 год, содержащие в себе «Историю наук и новейшие открытия оных». СПб., 1780. Ч. VI: [Месяц сентябрь—декабрь]. 552 с.
2. *Грибоедов А. С.* Горе от ума. Комедия. Л.: Детская литература, 1975. 176 с.
3. Западноевропейские часы XVI—XIX веков. Из собрания Эрмитажа. Каталог выставки / Вступит. статья и сост. Е. М. Ефимовой, М. И. Торнеус. Л.: Аврора, 1971. 104 с.
4. *Кацурагава Хосю*. Краткие вести о скитаниях в северных водах (Хокуса монряку) / Пер. с яп., коммент. и прилож. В. М. Константинова, предисл. Н. И. Конрада. М.: Наука, 1978. 472 с.
5. *Кошелев В. В.* Габран и фортепиано с флейтами его работы. Приложение 2 // IV Фестиваль старинной музыки «Earli music festival 2001». Альманах. СПб., 2001. С. 120—131.
6. *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы: В 2 т. Т. 2. М.: Музгиз, 1953. 476 с.
7. *Равдоникас Ф.* Из музыкального обихода Екатерины II и Павла I // IV Фестиваль старинной музыки «Earli music festival 2001». Альманах. СПб., 2001. С. 112—115.

¹ Подобный ансамбль органа и фортепиано, аккомпанирующий хору и солисту, находим в поэме Г. В. Свиридова «Лапотный мужик».

8. *Саверкина И. В., Семенов Ю. Н.* Оркестр и хор А. Д. Меншикова (К истории русской музыкальной культуры) // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1989. М.: Наука, 1990. С. 160–166.
9. Санкт-Петербургские ведомости. 1784. 1 октября. № 79.
10. Санкт-Петербургские ведомости. 1786. 30 янв. № 9.
11. Санкт-Петербургские ведомости. 1788. 31 марта. № 26.
12. Санкт-Петербургские ведомости. 1794. Сент. № 74.
13. *Семёнов Ю. Н.* Габран // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. I – XVIII век. Кн. 1 (А–И) / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: РИИИ, Композитор, 1996. С. 210–213.
14. *Сычёв И.* Механический оркестр Иоганна-Георга Штрассера // Пинакотека. 2002. № 15. С. 88–93.
15. *Чиркова Е. А.* Материалы об императоре Петре III в фондах Государственного архива Российской Федерации // Забытый император: Материалы научной конференции 11 ноября 2002 г. / Редкол.: В. И. Грибанов (пред.), В. С. Лискова, Е. И. Кочерова и др.; Гос. музей-заповедник «Ораниенбаум». СПб.: Историческая иллюстрация, 2002. (Ораниенбаумские чтения. Вып. 3). С. 122–129.
16. *Штелин Якоб.* Музыка и балет в России XVIII века / Перевод с нем. и вступит. статья Б. И. Загурского, под ред. Б. В. Асафьева. Л.: Тритон, 1935. 190 с.
17. *Fredriksson N.* Free Reeds in Organochordia towards the end of the 18th century // ISO Journal. 2002. № 15. November. P. 20–40.
18. *[Strasser].* Description of the Mechanical Orchestre invented and made by I. G. Strasser with the plan of the lottery of the same. St. Petersburg: by Schnoor, 1801. P. 6–10.

Аннотация

В статье речь идет о появлении моды на музыкальный инструмент, совмещавший в одном корпусе прямоугольное фортепиано и небольшой орган. Рассматриваются вопросы особенности конструкции инструментов, изготовленных в Петербурге, музыкальных сочинений, исполняемых на фортепиано с флейтами, влияния на клавишные музыкальные инструменты и их ансамбли в XIX веке. Приводятся данные о мастерах и их работах.

Summary

The article examines the rise of a fashion for musical instrument, which combined a square piano and a little organ together in one entity. The article explores the technical details of how these instruments were made in St. Petersburg, discusses the music performed on them, and considers the influence on keyboard instruments and their ensembles in the nineteenth century. The article also presents information about the keyboard-masters themselves and their work.

- ✓ *Ключевые слова:* фортепиано с флейтами, органохордиум, Габран, Раквиц, Киришник, Кранценштейн, Штелин, Академия наук, Бортнянский, Бальбастр, Фоглер, Екатерина II.
- ✓ *Key words:* Piano with flutes, Organochordium, Gabran, Rackwitz, Kirschnick, Kranzenstein, Stäehlin, Academy of Sciences, Bortnianskii, Balbastre, Fogler, Catherine the Great.

УДК
786.6

Орган церкви Святой Катарины в Кадрина (Эстония). История создания, петербургское прошлое и место в эстонском органным ландшафте

ЭРИКСОН КЮЛЛИ

*Органистка прихода Кадрина Эстонской евангелическо-лютеранской церкви,
заведующая Органным фондом Кадринской церкви (Кадрина, Эстония)*

ERIKSON KÜLLI

*Organist in Kadrina Parish of the Estonian Evangelical-Lutheran Church,
Head of the Organ Foundation in Kadrina (Kadrina, Estonia)*

E-mail: kylli.erikson@gmail.com

История органа лютеранской церкви Святой Катарины в поселке Кадрина в Эстонии является частью истории культуры двух прибалтийских стран — Латвии и Эстонии — и Петербурга. Орган, находящийся сегодня на хорах лютеранской церкви в Кадрина (ил. 1), был изготовлен в 1877 году латвийско-немецким мастером Карлом Александром Германом (Carl Alexander Herrmann) для петербургской латышской церкви Христа Спасителя.

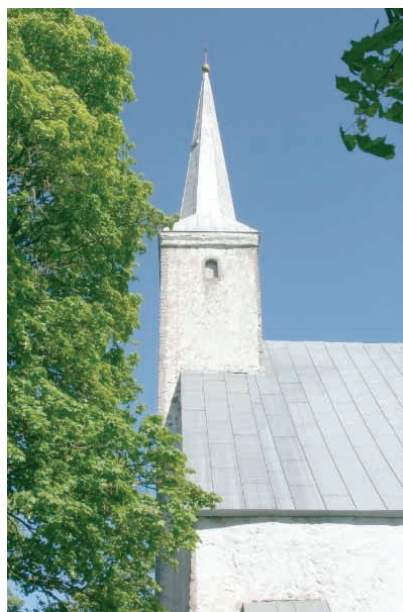
История органа Германа в Санкт-Петербурге и в Кадрина

Церковь Христа Спасителя в Петербурге находилась на Загородном проспекте, д. 62. Фундамент был заложен в 1845 году, а освящение церкви состоялось 3 июля 1849 года. На строительство церкви 12 000 рублей пожертвовал император Николай I и 10 000 рублей — латышский купец Петер Янис. Неофициально ее называли Латышской церковью, и она выполняла функцию латышского культурного центра в Петербурге. В 1906—1907 годах в ее приходе насчитывалось 10 000 человек, из них 7 400 латышей и 2600 немцев. В 1930-х годах церковь Христа Спасителя оставалась одной из последних действующих лютеранских церквей (была закрыта в 1938 году). Старое здание на Загородном проспекте не сохранилось. Сегодня петербургский латышский приход собирается один раз в месяц на Васильевском острове в лютеранской церкви Святой Екатерины¹.

¹ Латыши-лютеране в России. Евангелическо-лютеранский приход Св. Екатерины // Русская лютеранская библиотека. URL: <http://www.skatarina.ru/library/lutvros/lutvros/lr32.htm> (дата обращения: 18.04.2015).



*Ил. 1. Орган церкви в Кадрине.
Мастер К. А. Герман. 1877*



*Ил. 2. Лютеранская церковь Святой
Катарины. Кадрина. Южный фасад*



Ил. 3. Лютеранская церковь Святой Катарины. Кадрина. Западный фасад

В поселке Кадрина, в Северной Эстонии (в 15 километрах к югу от шоссе Таллинн—Петербург), проживает 3 000 человек. Здесь находится церковь в готическом стиле, построенная еще в конце XV века и названная в честь святой Екатерины Александрийской (ил. 2, 3 и 4). В ходе многочисленных



Ил. 4. Лютеранская церковь Святой Катарини. Кадрина. Интерьер

войн церковь не пострадала, но во время Второй мировой войны ее высокая башня сгорела. К счастью, толстые каменные стены не пропустили огонь в само здание и интерьер церкви не был поврежден. Башню заново отстроили в 1960-х годах.

До покупки германовского органа в кадринской церкви находился по крайней мере еще один орган. Этот орган имел один мануал и педаль и был построен Иоанном Андрэасом Штайном в 1813—1815 годах для шведской церкви в Таллинне. Для Кадрина штайновский орган приобрели на аукционе в 1849 году¹. После того как из Петербурга сюда привезли новый орган, старый орган был продан — или, возможно, подарен — небольшому приходу на берегу моря, в 40 километрах от Кадрина.

Орган Германа, приобретенный в Петербурге у общины латышской церкви, был привезен в Кадрина в 1895 году. Огромную работу по установлению происхождения органа проделал местной историк Рихард Таммик. Свои исследования он начал уже в 1960-е годы. Ему удалось выяснить, что орган был привезен на лошадях из латышской церкви Петербурга и что его купили у общины церкви Святой Анны². В 2008 году, в связи с подготовкой к реставрационным работам, было уточнено происхождения органа. В церковной летописи кадринской церкви (*Kirchen-Chronik*), в записи от 1897 года, сообщается: «В декабре 1895 года церковь купила за 1 350 рублей новый 18-регистрационный орган. Орган продала латышская церковь Христа Спасителя в Петербурге, и

¹ Protokollbuch des Kirchenconvents 1845—1916. EELK Kadrina koguduse fond (Eesti Ajaloorhiiv. 1227-1-65. Lk. 13).

² *Tammik R.* Kadrina kihelkond läbi aegade. Kadrina: Neeruti Selts, 2005. Lk. 404.



Ил. 5. Надпись внутри органа в Кадрина. 1895

его поставил в церкви господин Хирн из фирмы Ригер & К. У органа мощный звук, и покупка в любом случае себя оправдала»¹. С тех времен на органе осталась помета некоего Михкела Кютта, — наверное, он был помощником, которого приход выделил органному мастеру (ил. 5). О вышеупомянутом господине Хирне в Кадрина не сохранилось никаких письменных сведений.

Возникает вопрос: зачем для установки органа был приглашен сотрудник фирмы Ригера? Л. И. Ройзман отмечает, что церковь Христа Спасителя в 1895 году заказала новый двухмануальный орган у братьев Ригер в Ягерндорфе (Opus 500)². Решение церковного совета заменить орган Германа новым инструментом можно объяснять тем, что в конце XIX — начале XX века техника стремительно развивалась. По всей вероятности, община церкви Христа Спасителя в Петербурге хотела получить новый, технически совершенный орган, чтобы иметь возможность исполнять современный органнй репертуар. Братья Ригер в эти годы начали изготавливать органы с пневматической трактурой и виндладами системы кегельладе, в то время как Герман до конца своей карьеры изготавливал органы исключительно с механической трактурой и виндладами системы шлейфладе.

Комментируя церковную летопись, нужно добавить, что заметка «18 звучащих регистров» — это не экспертная оценка летописца. На пульте органа действительно можно насчитать 18 переключателей, но только 14 из них принадлежат регистрам. Остальные четыре переключателя обслуживают механические устройства: два из них приводят в действие копулы и од-

¹ Kirchen-Chronik. EELK Kadrina koguduse fond (Eesti Ajalooarhiiv. 1227-1-31. Lk. 103).

² Rojzman L. Die Orgel in der Geschichte der russischen Musikkultur // Gesellschaft der Orgelfreunde. 2001. S. 403.

на — колокольчик Calcanter Wecker. Четвертый переключатель функции не имел; в 2013 году на него было назначено включение и выключение электромотора.

Диспозиция органа: 14/II + педаль		
Первый мануал	Второй мануал	Педадь
Bourdon 16'	Gedackt 8'	Subbass 16'
Principal 8'	Salicional 8'	Principal 8'
Hohlflöte 8'	Zartflöte 8'	
Gamba 8'	Flauto 4' (реконструкция мастерской Я. Калниньша)	
Prestant 4'	Coppel II/I	
Spitzflöte 4'		
Cornett 1-3 f (реконструкция мастерской Я. Калниньша)		
Mixture 4f (реконструкция мастерской Я. Калниньша)		
Coppel I/P		

До 2008 года органологам были известны лишь некоторые факты; многие данные, такие как год постройки, имя и национальность строителя органа, основывались на предположениях. После того как орган был продан и перевезен в церковь Кадрина, он словно исчез с арены истории. Эстонские органостроители, основываясь на знаниях об аналогичных инструментах, предполагали, что мастер, построивший орган, происходил из Латвии, и в первую очередь это мог быть Карл Герман-отец. Латвийским органостроителям, в свою очередь, было известно, что Карл Александр Герман, то есть Герман-сын, в 1870-х годах приезжал в Петербург, где в 1877 году построил свой первый петербургский орган, но им не было известно сегодняшнее местонахождение этого инструмента.

Органостроители Германы и их инструменты

Строители органов Германы имели свою мастерскую в городе Лиепая (историческое название — Либау) на территории Курляндии (сегодняшней Латвии). Отец, Карл Пауль Отто Герман (Carl Paul Otto Herrmann, 1807—1868), работал органистом в Петербурге, потом он переехал в Латвию и начал



Ил. 6. Орган церкви в Карусе. Западная Эстония. Мастер К. Герман. 1866

строить органы. Первые органы Карл Герман построил в 1830-х годах. Сохранились сведения об органе в Кандава, который строился в течение пяти лет и был окончен в 1835 году, и в Добеле, где время постройки растянулось на семь лет (инструмент был завершён в 1843 году). Органы изготавливал также его племянник Карл Й. Герман. Профессию отца наследовал сын Карла Германа — Карл Александр Герман (1847—1928)¹. Мастерская Германо́в в Латвии была знаменита и успешна. Германы построили примерно 80 органов и 50 позитивов, которые установлены не только в Латвии, но и в Эстонии и России. Сегодня в Латвии и Эстонии находятся три германовских органа — два из них работы Германа-отца и один — сына. Самый знаменитый из них — орган Троицкой церкви в Лиепае, которой Германы строили, перестраивали и расширяли в течение 30 лет (с 1844 по 1874 год)². За это время орган вырос до внушительных размеров: 77 регистров и четыре мануала.

Два органа Карла Германа-отца находятся в Западной Эстонии, в церквях Карусе и Ханила. Орган церкви в Карусе (1866) (ил. 6) имеет фирменную этикетку и дату, написанную на проспекте. Инструмент находится в комплектном состоянии и нуждается только в ремонте. Судьба ханилского органа (1868) сложнее. В советское время, когда церковь стояла пустой, орган для сохранности был разобран и перенесен в другое помеще-

¹ Kalniņš J. Impressive front (Zlekas Church, Latvia) // The Nordic-Baltic Organ Book / Ed. by A. Frisk, S. Juliander, A. McCrea. GoArt Publications. 2003. № 11. Göteborg Organ Art Center. S. 197.

² Kalniņš J. Still the largest in the world // The Nordic-Baltic Organ Book / Ed. by A. Frisk, S. Juliander, A. McCrea. GoArt Publications. 2003. № 11. Göteborg Organ Art Center. S. 103.



Ил. 7. Органные эмпоры церкви в Ханила. Западная Эстония. 1868



Ил. 8. Демонтированный проспект органа церкви в Ханила

ние. Сегодня инструмент складирован в здании свечной фабрики местной православной церкви (ил. 7 и 8). Звучащая часть органа сохранилась полностью. Однако в нем отсутствуют виндлады, которые остались в церкви и разрушились.

Из трех германовских органов кадринский, благодаря капитальному ремонту 1989—1990-х годов, находился в наилучшем состоянии. Но все-таки и этот орган имел проблемы, которые в процессе ремонта не удалось решить. Орган играл и был в рабочем состоянии, но не имел достаточного звукового объема. В 2004 году кадринский приход создал Органный фонд, который занялся подготовкой реставрационного проекта. Требовалось найти эксперта, собрать деньги, провести ценовой конкурс между органостроителями и организовать работы. Проект растянулся на десять лет — с 2004 по 2014 год.



*Ил. 9. Шпильтиш органа
в Кадрине*



*Ил. 10. Оригинальные мехи органа
в Кадрине до реконструкции*

В 2004 году финский эксперт Пекка Суйкканен выявил историческую, звуковую и техническую ценность кадринского органа и установил причину недостаточного объема звука — проблема была в мехах и в изношенности вентилятора.

В 2008 году, благодаря исследованиям, проводимым в связи с подготовкой реставрационного проекта, удалось определить авторство органа и год его постройки. В результате проведенного тендера выбор был сделан в пользу латышского мастера Яниса Калниньша. Калниньш имел опыт работы с латвийскими, в том числе и с германовскими, органами, к тому же владел информацией об истории германовских органов. В кадринском органе он узнал стиль работ Германов. После проверки исторических архивных источников подтвердился тот факт, что кадринский орган действительно является первым петербургским органом Германа-сына. На пульте кадринского органа нет таблички с именем мастера, — это могло быть следствием того, что сегодняшний шпильтиш органа является неоригинальным. Кадринский шпильтиш стоит отдельно (ил. 9), тогда как Германы обычно не строили отдельно стоящие шпильтиши. В связи с тем, что о перестройке пульта органа во время его пребывания в кадринской церкви никаких сообщений не имеется, можно предположить, что сегодняшний шпильтиш был привезен вместе с органом из Петербурга в 1895 году.



Ил. 11. Реконструкция системы мехов



Ил. 12. Реконструированные мехи органа в действии

По итогам конкурса контракт на реставрацию получила все та же латвийская мастерская Яниса Калниньша из Угале. Консультантом проекта и руководителем экстерьерных реставрационных работ был выбран Александр Экерт, немецкий реставратор органов, владеющий фирмой в Эстонии. В 2007—2008 годах латвийской мастерской была реконструирована историческая система мехов, для чего использовались сохраненные оригинальные мехи (ил. 10, 11 и 12). В Латвии, в Злека, по примеру германовского органа восстановили и два отсутствующих регистра. Провели интонировку и настройку органа. Возвращенный реставраторами оригинальный звук органа превзошел все ожидания.

Теперь ни у кого не вызывало удивления, что немецко-латышский приход в Петербурге заказал орган именно мастерской Германов. Газета «Latviešu Avizes» («Латышская газета») писала в 1878 году: «Органостроитель Герман из Либав построил за 2 200 рублей новый 14-регистровый орган, который 15 сентября 1877 года оценила комиссия в составе: профессор Гомилиус, органист церкви Святого Петра, и господин Виссендорф, органист церкви Святой Анны. Комиссия отметила, что качество работы, а также интонировка и настройка органа являются хорошими»¹. Успешная приемка органа обеспечила Карлу Александру Герману еще ряд контрактов в Петербурге, где он работал вплоть до 1895 года.

По своей конструкции германовские органы являются чисто механическими, в функциональном смысле несложными, но при этом очень надежными. Звук этих органов мощный и глубокий. Для них характерны открытые деревянные флейтовые регистры; штрийхеры, маркирующие основной тон; 8-футовые принципалы, которые по интонированию приближены к струнным регистрам; легкие октавные регистры и глубокие микстуры.

Надо отметить, что Германы были талантливыми проектировщиками. Звучание построенных ими органов всегда точно подходило к конкретному помещению. Кадринский орган первоначально был спроектирован для другой церкви, и можно заметить, что этот инструмент мог бы хорошо звучать и в помещении большего объема. Данное предположение нашло свое подтверждение после завершения реставрации органа.

Место инструмента Германа среди эстонских исторических органов

Привезенный в конце XIX века в Эстонию, петербургский орган Германа-сына выгодно дополняет и обогащает эстонский ландшафт исторических органов. Сегодня в Эстонии насчитывается примерно 160 органов, большинство из которых находится в лютеранских церквях, остальные — в церквях других конфессий, в концертных залах или в учебных заведениях. В 2011 году Органная комиссия, собирающаяся при Департаменте сохранения памятников, оформила официальное предложение: внести 113 органов в список объектов охраны памятников. Критериями внесения стала не только художественная ценность органного проспекта — проспекты являются памятниками уже несколько десятков лет, — но и технические, звуковые и исторические аспекты. На сегодняшний день эти исторически ценные

¹ Latviešu Avizes. 1878. 13 sept. № 37.

органы еще не находятся под охраной, так как процедурные юридические действия занимают длительное время. Данные обо всех 113 органах можно найти в Архиве Департамента сохранения памятников. Подобные процессы происходят и в Латвии. Органологи уже несколько лет назад начали вести электронный каталог и систематизировать информацию об исторических органах. Эта работа еще не завершена, но сегодняшние ее результаты уже доступны в интернете¹.

В Эстонии одновременно с Германами органы строили эстонец Густав Норман (Gustav Normann) в Северной Эстонии и немцы Карл Эрнст Кесслер (Karl Ernst Kessler) и его наследник Фридрих Вильгельм Мюльферштедт (Friedrich Wilhelm Müllverstedt) в Южной Эстонии. Надо отметить, что все эти мастера, как и Германы, в своих инструментах ориентировались на работы Эберхарда Фридриха Валькера. Впрочем, валькеровская идея террасообразного органа, то есть распределения регистров между мануалами по принципу динамики, в Эстонии не так ясно выражена из-за ограниченного размера здешних органов. Представляется, что в целом звучание эстонских органов было ярче, чем у латвийских органов XIX века, звуки которых кажутся более темными и глубокими.

Самый старый из играющих церковных органов в Эстонии находится на острове Сааремаа в поселке Кихельконна. Он был построен Иоганном Андреасом Штайном (Johann Andreas Stein) в 1805 году. Несомненно, в больших церквях Эстонии органы появились значительно раньше — об этом свидетельствуют и архивные источники, и некоторые сохранившиеся детали органов, — но, вероятно, старинных инструментов было не так много, и к началу XIX века они оказались разрушены или находились уже в таком неудовлетворительном состоянии, что нуждались в замене.

Мастерами, строившими органы в XIX веке, были в основном немцы — Штайн, Кесслер, Мюльферштедт. Они приехали в Прибалтику со своими семьями и основали здесь органные мастерские. Известен также один мастер из Скандинавии — его звали Тантон (Carl Tanton). Из архивных источников можно узнать, что Тантон работал в 1842 году в ревельской (таллиннской) Никольской (Niguliste) церкви вместе с Эберхардом Фридрихом Валькером². Влияние этого сотрудничества заметно в методике изготовления деревянных органных труб в инструментах Тантона.

В середине XIX века деятельность эстонских мастеров активизировалась. Рядом с иностранцами начали работать Карл Георг Таль (Carl Georg Thal), Норман и Густав Теркман-отец (Gustav Terkmann). В это время в Латвии строит органы Карл Герман-отец.

¹ Latvijaš ērģeļu katalogs. URL: <http://www.music.lv/lek/> (дата обращения: 18.04.2015).

² Wirtschaftsarchiv Baden-Württemberg. B. 123. Opusbuch 2. S. 213 ff.

Органы, изготовленные в те годы, обычно имели один мануал, иногда были снабжены педалью. Часто это были позитивы, не имевшие педальной клавиатуры. Органы больших размеров были редкостью. Большим органом был, например, трехмануальный орган с двойной педальной клавиатурой, изготовленный в мастерской Эберхарда Фридриха Валькера для ревельской Олай-церкви. Он был похож на орган работы того же мастера, установленный в петербургской лютеранской церкви Святого Петра (Petri-Kirche) на Невском проспекте.

В начале XX века органы начали строить эстонцы Аугуст Артур Теркман-сын (August Artur Terkmann) в Таллинне и братья Крийза (vennaksed Kriisad) в Южной Эстонии. Теркман был активным инноватором, использовал технические новинки и перестраивал органы других мастеров. Династия органостроителей и реставраторов органов Крийза до сих пор, уже в третьем поколении, изготавливает органы в Эстонии и имеет свою органную мастерскую в Раквере.

В последние десятилетия XIX века церковные общины старались заказывать органы все-таки в больших немецких мастерских у таких мастеров, как Валькер, Зауэр, Кнауф, Ладегаст и Фойт.

Орган Германа-сына в кадринской церкви расширяет наши представления об исторических органах Эстонии и о некоторых органостроительных традициях в Латвии. Приятно осознавать, что в настоящее время инструмент профессионально отреставрирован, его происхождение и история стали известны. Орган используется: на нем играют во время церковных служб, в церкви проходят органные концерты и другие музыкальные события. Он является туристическим объектом (для интересующихся устройством органа, причем любого возраста), так как дает возможность продемонстрировать работу исторических мехов и послушать органную музыку. Орган, который был полузабыт и не понят, сегодня снова вернулся к жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Латыши-лютеране в России. Евангелическо-лютеранский приход Св. Екатерины // Русская лютеранская библиотека. URL: <http://www.skatarina.ru/library/lutvros/lutvros/lr32.htm> (дата обращения: 18.04.2015).
2. Kalninš J. Impressive front (Zlekas Church, Latvia) // The Nordic-Baltic Organ Book / Ed. by A. Frisk, S. Juliander, A. McCrea. GoArt Publications. 2003. № 11. Göteborg Organ Art Center. S. 196–199.
3. Kalninš J. Still the largest in the world // The Nordic-Baltic Organ Book / Ed. by A. Frisk, S. Juliander, A. McCrea. GoArt Publications. 2003. № 11. Göteborg Organ Art Center. S. 102–105.
4. Latvijas ērģeļu katalogs. URL: <http://www.music.lv/lek/> (дата обращения: 18.04.2015).
5. Latviešu Avizes. 1878. 13 sept. № 37.
6. Rojzman L. Die Orgel in der Geschichte der russischen Musikkultur / Gesellschaft der Orgelfreunde. 2001.
7. Tammik R. Kadrina kihelkond läbi aegade. Kadrina: Neeruti Selts, 2005. 848 lk.

Аннотация

Орган церкви поселка Кадрина в Эстонии был построен в 1877 году латвийско-немецким мастером Карлом Александром Германом для петербургской лютеранской церкви Христа Спасителя. В Кадрина орган Германа, приобретенный в Петербурге, был привезен в 1895 году. Петербургская латышская церковь в том же году заказала новый двухмануальный орган, так как в конце XIX века и в начале XX века техника, в том числе и органостроительная, развивались быстрыми темпами. Год постройки органа в Кадрина и его автор были для эстонских органологов неизвестны до 2008 года и были выявлены во время работы над проектом реставрации органа.

Summary

The organ of St. Catharine's Church in Estonia was originally built for the Lutheran Church of Jesus Christ in St. Petersburg by the Latvian-German master Carl Alexander Herrmann. In the year 1895 the organ was sold to the parish of St. Catharine in Estonia. As this was a time of fast technical developments, the church of Jesus Christ ordered a new, more modern organ from Central Europe. For Estonian organologists the exact authorship and the year of building were discovered only recently during the restoration of this organ in 2008.

- ✓ *Ключевые слова:* орган, история органов, история латвийских органов, органостроение, Герман Карл Александр, латышская лютеранская церковь в Петербурге во имя Христа Спасителя, Кадринская церковь.
- ✓ *Key words:* Organ, Estonian organ history, Latvian organ history, Organ building, Herrmann Carl Alexander, Lutheran Church of Jesus Christ in St Petersburg, Kadrina Church.

«Сердце не камень» А. Н. Островского как мелодрама: сценические версии рубежа XIX—XX веков

УДК
792

ЖЕРНОВАЯ ГАЛИНА АЛЕКСАНДРОВНА

*Кандидат искусствоведения, доцент, профессор, Кемеровский
государственный университет культуры и искусств (Санкт-Петербург)*

ZHERNOVAYA GALINA A.

*PhD (History of Arts), Docent, Professor, Kemerovo State University
of Culture and Arts (St. Petersburg)*

E-mail: zhernovaya_galina@mail.ru

Комедию «Сердце не камень» А. Н. Островский поставил на императорской сцене в ноябре 1879 года, в период общественного подъема, задолго до убийства Александра II и последовавшей затем политической реакции 1880-х годов. Однако новая пьеса Островского как бы опережала ход трагических событий. Она уже была фактом «восьмидесятнической» эпохи, потому что ставила на повестку дня вопрос о судьбе традиционных православных ценностей в условиях развивающейся в пореформенной России буржуазной цивилизации европейского типа. Премьеры в Петербурге и Москве не имели успеха: критика сплоченно выступила против общественной позиции драматурга, объявив об упадке его таланта, об отсутствии в его творчестве новых идей, о бесконечном повторении одних и тех же типов и ситуаций. Не будучи первой пьесой нового творческого этапа, она стала тем рубежом, с которого определился конфликт Островского со временем, продолжавшийся в течение последнего семилетия его жизни и отразившийся на судьбе восьми его поздних драм. «Сердце не камень» — центральное произведение этого позднего периода.

В эпоху борьбы русской интеллигенции за женскую эмансипацию, за права на образование и труд, за участие в общественной жизни главная героиня пьесы Вера Филипповна не могла рассчитывать на признание и уважение зрительской аудитории. Купеческая жена, занявшаяся благотворительностью из христианских побуждений, воплощение кротости, послушания и верности религиозному долгу, она, при всей своей душевной красоте, оставалась чуждой и ненавистной современникам драматурга. Провал пьесы Островского на сцене был не громким, но долговременным: драматургу не простили защиты церковной веры, и имя его было вычеркнуто из числа представителей русской интеллигенции наряду с именами А. Ф. Писемского и Ф. М. Достоевского.

Однако спустя пятнадцать лет после смерти драматурга, на рубеже XIX—XX веков, комедия «Сердце не камень» вновь была поставлена на императорской сцене. Возвращение пьесы Островского в театр стало кульминацией ее сценической истории. Появление в репертуаре императорских театров пьесы Островского, ее успех у публики были вызваны не только новым уровнем актерского постижения психологического содержания ролей, но и соответствием их сценических версий идейно-художественным тенденциям времени. Поэтому целью предлагаемой статьи стало исследование потенций петербургской постановки (1899, бенефис М. И. Писарева) и московского спектакля (1902, режиссер А. А. Федотов) «вписаться» в духовно-эстетический контекст начала нового века. В связи с этим главной задачей стала «реконструкция» актерских версий ролей. Тем более что в этот период комедию Островского играли лучшие актеры дореволюционной России. В большинстве своем они были склонны к мелодраматической трактовке пьесы. Поиск выходов за рамки мелодрамы, проводимый в статье, создает ее внешний сюжет, но не является проблемой для актеров рубежа XIX—XX веков. Актерская версия роли в качестве стержня имеет момент истолкования образа в соответствии с идейно-нравственными воззрениями времени. Однако в нее входят, неотрывно от смысловой интерпретации, еще и вопросы своеобразия театральной природы актера, реализующего роль в конкретном сценическом действии.

В научной литературе о постановках пьесы «Сердце не камень» рубежа XIX—XX веков необходимо отметить случаи, когда ученый обращается к собственному зрительскому опыту, вспоминая прежде виденный (лет двадцать—сорок назад) спектакль. Так выполнен анализ сценического Каркунова в книге А. М. Брянского о В. Н. Давыдове (1939)¹, так описана Вера Филипповна — М. Н. Ермолова в монографии С. Н. Дурылина (1953)².

Не вступая в полемику с советско-атеистической концепцией мира и человека, так или иначе отразившейся в работах театроведов XX века, важно акцентировать в их трудах те позитивные идеи, которые могут быть востребованы современной наукой о театре. Б. В. Алперс в книге, посвященной спектаклям советского периода по поздним пьесам Островского (1956), иногда обращается и к дореволюционным постановкам. Например, подтверждает выдвигаемое в данной статье предположение, что М. Н. Ермолова представила в Вере Филипповне вариант «излюбленной» героини — «святую женщину» с высоким нравственным миром³. Н. Г. Зограф во втором томе сво-

¹ См.: *Брянский А.* Владимир Николаевич Давыдов. 1849—1925. Жизнь и творчество. Л.: М.: Искусство, 1939. С. 100—102.

² См.: *Дурылин С. Н.* Мария Николаевна Ермолова. Очерк жизни и творчества / Отв. ред. В. Д. Кузьмина. М.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 389—390.

³ См.: *Алперс Б. В.* «Сердце не камень» и поздний Островский // Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1: Театральные монографии. М.: Искусство, 1977. С. 406.

ей истории Малого театра описал московский спектакль, поставленный в 1902 году режиссером А. А. Федотовым, отметив в нем бытовую атмосферу, специально написанные декорации и характерные детали купеческого быта в оформлении. Названы и прокомментированы (пусть иногда в логике советских идеалов) актерские работы И. А. Рыжова (Ераст), К. Н. Рыбакова (Каркунов) и М. Н. Ермоловой (Вера Филипповна). Отмечено, что интерес зрителей был сосредоточен исключительно на игре М. Н. Ермоловой¹. Автор главы об актерском искусстве в седьмом томе «Истории русского драматического театра» Е. И. Полякова лишь упоминает роль Веры Филипповны в репертуаре М. Н. Ермоловой и М. Г. Савиной, ограничиваясь краткими и не всегда бесспорными характеристиками. Отказавшись от бытового прочтения, М. Н. Ермолова, по мысли Е. И. Поляковой, обнаружила в женщинах купеческого круга (имеется в виду не только Вера Филипповна, но и Ксения из «Не от мира сего» Островского) «силу и стойкость»². О М. Г. Савиной сказано, что она играла Веру Филипповну, «подчеркивая комедийную противоположность мечты героини и реальности жизни»³.

Историк Александринского театра А. Я. Альтшуллер считал давыдовского Каркунова одной из четырех лучших ролей актера в пьесах Островского (Хлынов — Бальзаминов — Подхалюзин — Каркунов)⁴. Он полагал, что к началу XX века В. Н. Давыдов предпочитал играть купцов европеизированных. И потому для роли патриархального купца Каркунова искал неожиданные краски, стремился идти вопреки традициям и трафаретам⁵. И. И. Шнейдерман, автор этапного исследования актерского искусства М. Г. Савиной (1956), видел в ее Вере Филипповне образ большой нравственной силы, а в «комнатной естественности» красочной палитры актрисы — выражение душевной правды⁶.

«Реконструкции» актерских версий ролей выполнены с привлечением трудов ученых конца XX — начала XXI века: И. Ф. Петровской, В. В. Соминной (статьи об актерском искусстве В. Н. Давыдова), Ю. П. Рыбаковой (статьи о сценическом феномене М. Н. Ермоловой). Их работы неоднократно

¹ См.: *Зюграф Н. Г.* Малый театр в конце XIX — начале XX века. М.: Наука, 1966. С. 225—226.

² См.: *Полякова Е. И.* Актерское искусство // История русского драматического театра: В 7 т. Т. 7: 1898—1917. М.: Искусство, 1987. С. 196—197.

³ *Полякова Е. И.* Актерское искусство. С. 223.

⁴ См.: *Альтшуллер А. Я.* Давыдов, Владимир Николаевич // Театральная энциклопедия / Гл. ред. П. А. Марков. М.: Сов. энциклопедия, 1963. Т. 2. С. 266.

⁵ См.: *Альтшуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров. Очерки истории александринской сцены. Л.: Искусство, 1968. С. 183.

⁶ См.: *Шнейдерман И.* Мария Гавриловна Савина. 1854—1915. Л.; М.: Искусство, 1956. С. 223—224.

цитируются, хотя они и не связаны непосредственно с постановками пьесы Островского «Сердце не камень».

Рубеж XIX—XX веков представляет собой эпоху, противоположную «восьмидесятничеству». Неторопливое, казалось бы, несколько заторможенное движение истории в 1880-х годах, с правительственной политикой контрреформ, с попыткой власти укрепить пошатнувшийся авторитет православной церкви, с практикой сдерживания бунтарского общественного потенциала репрессиями, сменилось половодьем оппозиционных выступлений. Началась подготовка первой русской революции 1905 года, которая подведет итоги освободительного движения XIX века и станет начальным эпизодом следующего этапа «пробуждения» общественного сознания. Народники уступили свое место в борьбе с властью социал-демократам, приверженцам научной теории К. Маркса. В культуре и искусстве возобладали эстетизм Ф. Ницше. Появившиеся в 1880-х годах модернистские течения в литературе и изобразительном искусстве наконец в полную силу заявили о себе. Русский либерализм постепенно утрачивал свою идейную эклектичность, склоняясь все более к позитивистской платформе. Позитивизм, ницшеанство и марксизм, завладевшие умами интеллигентной массы, основывали свои философские построения на принципиальном атеизме. Началось и встречное движение возрождения христианских ценностей, но без опоры на ортодоксальное православие. В 1901—1903 годах в Петербурге по инициативе и под руководством Д. С. Мережковского проходили так называемые Религиозно-философские собрания. Внедрение «богоискателя» Д. С. Мережковского в театр осуществлялось через постановки античных трагедий в его переводах.

Активно шел процесс обновления и театрального искусства. Идея режиссерского театра, возникшая еще в середине века, осуществилась. Спектакль перестал быть концертным выступлением нескольких актеров, он обрел единство и целостность художественного произведения, создаваемого авторской волей режиссера. Вместо актерских версий отдельных ролей явилась одна режиссерская версия спектакля, реализуемая актерским ансамблем. Актер нового театра уже не мог претендовать на игру соло, на гастрольное исполнение роли, как тогда говорили, на авторство ее версии и публичное представление собственной идейно-художественной позиции. Актеру предстояло пройти школу ансамблевого исполнительства, а в перспективе научиться быть психофизическим материалом в руках творящего художника-режиссера. Первый в России режиссерский театр — Московский Художественный — открылся в 1898 году, его возглавили представители новой театральной профессии, режиссеры К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко.

Конфликт актерского театра с режиссерским составил содержание как исследуемого в статье периода 1895—1904 годов, так и за ним следующего. Главной ареной борьбы стали подмостки государственных театров. Императорские актеры достаточно быстро осознали не только преимущества ре-

жиссерского театра и безнадежность творческого состязания с ним, но и надвигающуюся угрозу уничтожения того искусства, которому они служили. С первых сезонов нового театра стало понятно, что режиссура, стремясь к авторству (а не стремиться было не в ее власти), неотвратно отнимет у актера право на самостоятельное творчество. Период рубежа веков в императорском театре проходил под знаком поиска хотя бы временного компромисса, попыток сочетать постановочные идеи режиссеров с надуманно-искусственным предписанием их невмешательства в «тайники» актерского творчества. Великий старый театр перед смертью просил об отсрочке.

Александринка в Петербурге и Малый театр в Москве по-разному решали вопросы подготовки режиссерских кадров из актеров своих трупп и сотрудничества с режиссерами, приглашенными чаще всего из МХТ. В Александринском театре режиссурой занимались драматурги Е. П. Карпов и П. П. Гнедич, актер Ю. Э. Озаровский, с 1902 года — А. А. Санин и М. Е. Дарский, пришедшие из МХТ. Режиссерское лидерство в Малом театре принадлежало актеру А. П. Ленскому, возглавлявшему в то время филиал императорской сцены — Новый театр, где осуществлялись его новаторские постановки. На большой сцене создали режиссерскую коллегия из актеров труппы, которые по очереди ставили пьесы текущего репертуара, сохраняя и оберегая традицию сосуществования нескольких актерских версий в спектакле. Под руководством такого очередного режиссера — А. А. Федотова был поставлен в 1902 году и спектакль по пьесе Островского «Сердце не камень».

Ситуация «режиссер в актерском театре» не дает режиссеру полноты авторских прав, хотя и не отнимает их, она лишь актуализирует сведение воедино форм и методов административно-творческих обязанностей, исполняемых в старом театре несколькими лицами, в определенную театральную профессию, называемую «режиссер», но не всегда совпадающую по своим функциям с режиссером-автором. Такой режиссер возглавляет спектакль, в котором актеры представляют свои авторские версии ролей в законченном и совершенном виде, и ему приходится объединять эти разрозненные элементы общей мыслью, ведущей свое происхождение чаще всего от версии главной роли. Режиссер координирует, сколько оказывается возможным, работу актеров между собой и соотносит актерскую линию спектакля с творческими задачами художников-декораторов и постановочной части.

В Александринском театре пьеса Островского появилась несколько раньше, в 1899 году. Ее осуществил в свой бенефис актер М. И. Писарев, выступивший в роли Каркунова. Веру Филипповну сыграла М. Г. Савина, Иннокентия — К. А. Варламов. С 1904 года роль Каркунова стал играть В. Н. Давыдов, создавший из нее шедевр, гениальный образец искусства актера. В 1905 году, уже за хронологическими рамками предлагаемой статьи, по настоянию управляющего труппой П. П. Гнедича, режиссерскую версию пьесы «Сердце не камень» осуществил А. А. Санин.

Отношение к Островскому в 1890—1900-х годах кардинальным образом изменилось. Его пьесы ставились на императорской сцене постоянно. По подсчетам И. Ф. Петровской, «в Александринском и Малом в 1895—1917 годах показывались постановки более тридцати его пьес, не считая тех, что прошли менее пяти раз»¹. Пьесы Островского почитались национальной классикой, а их идейно-нравственный фундамент с опорой на православные ценности приобретал значение стабилизирующего фактора в предреволюционной обстановке кризиса и разлада. К тому же на пьесах Островского старый театр осваивал актерские технологии нового, мхатовского, психологического анализа, означенные позднее термином «новый драматизм»².

Репетиции пьесы «Сердце не камень» в МХТ (Москва, 1900; реж. К. С. Станиславский, В. В. Лужский)

В репертуаре раннего МХТ (1898—1904) Островский присутствовал только «Снегурочкой», имевшей на сцене полууспех. Искусство режиссерского театра опиралось на новую драму, русскую и европейскую — прежде всего на пьесы А. П. Чехова, А. М. Горького, Л. Н. Толстого. Из современных зарубежных авторов ставили Г. Ибсена и Г. Гауптмана, позднее — М. Метерлинка. Однако об Островском постоянно помнили. Но попытки обращения театра к Островскому («Бесприданница», «Сердце не камень») остались не реализованными: почти готовые спектакли по разным причинам не вышли к зрителю. Характерно, что МХТ останавливал свое внимание именно на поздних пьесах драматурга, во многом совпадавших по формальным признакам с поэтикой новой драмы.

Репетиции пьесы «Сердце не камень» шли с января по апрель 1900 года, их вели **К. С. Станиславский** и **В. В. Лужский**. Режиссерский план принадлежал Станиславскому. В репетициях были заняты М. Г. Савицкая, А. С. Алеева, А. А. Санин, А. Р. Артем, В. Ф. Грибунин, И. И. Судьбинин³. Известно, что роль Веры Филипповны репетировала Савицкая, Каркунова — Санин, а Халымова — Грибунин⁴.

Распределение ролей в МХТ уже было реализацией режиссерской версии спектакля. Савицкая, претендентка на исполнение роли главной героини, об-

¹ Петровская И. Театр и зритель российских столиц. 1895—1917. Л.: Искусство, 1990. С. 203.

² См.: Шнейдерман И. Мария Гавриловна Савина. С. 204—224.

³ См.: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись: В 4 т. Т. 1: 1863—1905 / Ред. В. Н. Прокофьев. М.: ВТО, 1971. С. 288—298.

⁴ См.: Соловьева И. Н. Комментарии // Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 5. Кн. 2. М.: Искусство, 1993. С. 483.

ладала трагическим дарованием, высоко ценимым руководителями театра. Для раскрытия этого дарования в тот период искали пьесу. Можно предположить, что Вере Филипповне в МХТ предстоял трагический поединок со средой и временем. При этом актриса с юных лет воспитывалась в традициях православной культуры и получила личный опыт церковного общения. Роль Каркунова готовил Санин, владевший даром перевоплощения в стариков. Его Фокерат-отец в «Одиноких» Гауптмана имел оглушительный успех. Актер на характерные и бытовые роли, Санин начинал творческий путь в Обществе искусства и литературы под руководством Станиславского. С тех пор и началось его увлечение режиссурой. В МХТ он был известен как постановщик массовых сцен в трагедиях А. К. Толстого («Царь Федор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного») и как режиссер «Антигоны» Софокла с Савицкой в главной роли (перевод Д. С. Мережковского). Позднее, в сезон 1905/06 года, он создаст режиссерскую версию пьесы «Сердце не камень» в Александринском театре. На роль Халымова в МХТ был назначен Грибунин, один из ведущих актеров труппы. В его таланте психологическая утонченность современного человека соседствовала с обличительно-сатирическим комизмом.

В статье «Искусство будней» (1901), посвященной анализу эстетической природы искусства МХТ, критик П. М. Ярцев сообщил важную деталь: «Художественный театр собирался ставить „Сердце не камень“ под неумолкаемый уличный гул»¹. В пьесе Островского у Веры Филипповны об этом гуле есть развернутая реплика: «В окна-то у нас, через сад, чуть не всю Москву видно, сижу и утро, и вечер, и день, и ночь, гляжу, слушаю. А по Москве гул идет, какой-то шум, стучат колеса; думаешь: ведь это люди живут, что-нибудь делают, коли такой шум от Москвы-то»². Реплика героини навела создателей спектакля на мысль дать звуковой образ его конфликтной ситуации. В пространственном решении (художник В. А. Симов) замечателен был второй акт — у монастырской стены, где находит свой промысел странник Иннокентий. Как предполагает И. Н. Соловьева, Иннокентий в МХТ мог обращать на себя внимание тем, что был «наглый и практичный босьяк»³. Пьесы «На дне» еще и в замысле не было, но горьковские рассказы о босьяках уже стали фактом общественного сознания. Поэтому Иннокентию пришла пора предстать в спектакле МХТ в неприкрашенной реальности своего быта и психологии.

¹ Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898—1905 / Общ. ред. О. А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005. С. 189.

² Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 5: Пьесы (1878—1884) / Ред. тома В. Я. Лакшин. М.: Искусство, 1975. С. 89.

³ Соловьева И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи / Ред. А. М. Смелянский. М.: МХТ, 2007. С. 29.

«Сердце не камень» в Малом театре (Москва, 1902; реж. А. А. Федотов)

Создатель режиссерской версии спектакля Малого театра А. А. Федотов, сын актрисы Г. Н. Федотовой, актер на характерные роли, имел университетское образование (филолог) и опыт работы в Обществе искусства и литературы. В его версии спектакль ставился как картина прошлого, во времени удаленная от современности, но духовный романтизм исполнения делал ее универсальной, приложимой к разным временам, и к проблемам сегодняшнего дня тоже. Конечно, Федотов не посягал на толкование характеров, но ему удалось из представленных в завершенном виде актерских версий ролей создать непротиворечивую повествовательную линию спектакля в жанре мелодраматическом. Назначение режиссера, как его издавна понимали в императорском театре, состояло в защите творческих интересов исполнителя главной роли. В спектакле Федотова таким центром была М. Н. Ермолова в роли Веры Филипповны и участники внутренней коллизии героини: Каркунов — К. Н. Рыбаков и Ераст — И. А. Рыжов, концепции образов которых оказались согласованными (или смонтированными) между собой. Роль Халымова перешла к М. П. Садовскому, но не получила нового, по сравнению с В. А. Макшеевым, истолкования, оставаясь, как и ранее, за рамками действия спектакля. По свидетельству рецензента, М. П. Садовский способствовал созданию живой и яркой картины «прежнего купеческого быта»¹.

Главной заботой режиссера стала постановочная часть спектакля, и прежде всего декорации, над которыми по старинке работали два художника, оформлявшие по одному акту (Ф. А. Лавдовский — второе действие, В. С. Внуков — третье). В первом и последнем актах был привычный павильон с новой мебелью. Описанию декораций посвятил свою рецензию в «Московских ведомостях» А. И. Введенский. Сын священника и воспитанник духовной академии, он с умилением воспринимал реалии православной культуры в спектакле из купеческой жизни. О картине второго действия критик писал: «Замечательная постановка! Тут и монастырская стена, и башенка, и балюстрада с далекою перспективой...»² Детально выписана им обстановка каркуновского дома: «Вычурно-громоздкая и вместе очень дорогая мебель в доме купца Каркунова, портреты архиереев, симметрично развешанные по стенам, красный отблеск лампы из угла (самой лампы не видать, как и

¹ В. П. [Преображенский В. П.]. «Сердце не камень» // Новости дня. 1902. 15 (28) сент. № 6921.

² Exter [Введенский А. И.]. Театральная хроника // Московские ведомости. 1902. 23 сент. № 262.

образа), „фамильные“ портреты: словом все, что чрезвычайно характерно»¹. В тексте пьесы Островского, следует сразу отметить, нет архиерейских портретов, икон, лампад, как нет и портретов купеческой династии. Все это элементы режиссерской версии, знаки авторского решения проблемы. Декорация третьего акта вызывала восхищение критика своей натуральностью, похожестью на купеческую контору: «Своды полуподвального помещения, ящики, конторка, дверь в комнату конторщика, дверь к хозяевам... Словом, иллюзия полная!»²

Однако актерские версии М. Н. Ермоловой, К. Н. Рыбакова, И. А. Рыжова, О. О. Садовской, М. П. Садовского, Н. М. Падарина не имели внутренней связи с окружавшей персонажей обстановкой. Актеры не были готовы соотносить мир создаваемых ими образов с явленной на сцене декорацией. Конечно, при желании можно было «совместить» портреты архиереев с намерением Каркунова раздать свое богатство бедным ради спасения души. Или связать отсвет лампадки с «тихим» нравом Веры Филипповны. Но и здесь режиссер стремился прокомментировать через образный ряд оформления пьесу Островского, не заботясь о мотивации актерских версий К. Н. Рыбакова или М. Н. Ермоловой.

Важным моментом режиссерской версии был отказ от амплуа комика для исполнителя роли Иннокентия. Ее получил Н. М. Падарин, молодой актер на характерные роли, обладавший сильным драматическим темпераментом. Он уже сыграл к тому времени Несчастливцева в «Лесе» и Рогожина в «Идиоте» Ф. М. Достоевского. Критик В. П. Преображенский обратил внимание на это лицо: «Живую и интересную фигуру дает и г. Падарин в роли странника Иннокентия»³.

Иннокентий — К. А. Варламов (Санкт-Петербург, 1899)

В пьесе Островского Иннокентий выполняет функции «двойника» Константина и Ераста. Неявная преступность их помыслов и поступков обнаруживает себя в грабительских акциях Иннокентия, выставившего свои криминальные навыки на продажу. Помимо этого, Иннокентий еще и предупреждение о грядущей социальной катастрофе, способной разрушить вековые основы человеческой жизни. И. Л. Вишневская сопоставляет босяка Островского с персонажами раннего А. М. Горького и Прохожим из чеховского «Вишневого сада»: «Среди купеческого быта драмы „Сердце не ка-

¹ Exter [Введенский А. И.]. Театральная хроника.

² Там же.

³ В. П. [Преображенский В. П.]. «Сердце не камень».

мень “неожиданно возникает некий Прохожий, никому не известный странник, чем-то неуловимо напоминающий будущих горьковских персонажей от Коновалова до Луки»¹.

В Александринском театре на рубеже XIX—XX веков, однако, сохраняется традиция комического толкования образа Иннокентия, возникшая в начале 1880-х годов, когда босяк Островского, издевательски цитирующий тексты церковных песнопений, вызывал скорее недоумение, нежели понимание происходящих в русском социуме процессов. Традиция не просто сохраняется, а достигает своего апогея. Роль переходит к гениальному комику **К. А. Варламову**, «царю русского смеха» (Э. Старк). Этот переход не был случайностью, как может показаться на первый взгляд или с большой временной дистанции. Статья о Варламове в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона демонстрирует логику эпохи, предлагая сопоставить стихийный комизм великого актера, как ни странно, с литературным творчеством И. Ф. Горбунова, первого исполнителя роли Иннокентия в Петербурге. «Как Горбунов и Успенский подметили и записали меткую речь русского простого человека, так Варламов ухватил его повадку, его внешность до взгляда и жеста, — ухватил потому, что русской душой почувствовал его психологию. Наивность комизма и его стихийность — существенная и пленительная черта таланта Варламова»². Стихия комизма у Варламова проявлялась как дар импровизации, позволяющий ему раскрыть смешную сущность персонажа одним жестом, простой интонацией или мимической паузой.

Внешность актера Варламова нельзя было изменить до неузнаваемости. Ею он наделял всех создаваемых им на сцене персонажей, и Иннокентий, конечно, не был исключением. Я. О. Малютин, александринский актер младшего поколения, вспоминал: «Природа как будто изваяла это человечище. Колоссального роста, необычайно полный, с голосом огромного диапазона, с таким же беспредельным талантом, он на всех, кто его видел первый раз на сцене, производил впечатление ошеломляющее»³. Внешность, несомненно, способствовала комическому эффекту, когда Иннокентий говорил, что тело свое ему трудно прокормить, что оно обуреваемо многими страстями. Наконец, внешность актера была важной приметой образа-маски «дяди Кости», лирического героя Варламова, составляющего сердцевину большинства его сценических созданий. Варламов на сцене всегда действовал как бы от своего лица и своего имени, показывая толстого, веселого, добродушного «дядю Костю» в предлагаемых обстоятельствах. Однако, всегда и везде оставаясь самим собой, он придавал лирической маске национально-народный колорит.

¹ Вишневская И. Талант и поклонники (А. Н. Островский и его пьесы). М.: Наследие, 1999. С. 196.

² Цит. по: Державин К. Эпохи александринской сцены. Л.: ГИХЛ, 1932. С. 150.

³ Малютин Я. О. Звезды и созвездия / Ред.-сост. Т. Б. Забозлаева. СПб.: Дума, 1996. С. 18.

Простые характеры варламовских персонажей, нередко примитивные и элементарные, имели крепкие корни в реальности, в народном быте. По словам А. Р. Кугеля, «Варламов являл всем существом своим воплощение многих чисто русских свойств и особенностей. Был он добродушен и прост, учтив и благожелателен. Он принимал мир и людей, как они есть»¹.

Ю. М. Юрьев разделял сценические образы Варламова на четыре группы: персонажи «добрые», персонажи «злые», купцы-самодуры Островского и водевильные герои². Иннокентий Варламова, конечно, не купец-самодур и не «злодей», хотя должен бы таковым быть. У Островского Иннокентий — богоотступник, ставший разбойником, носителем абсолютного зла. Однако в России конца XIX века богоотступников-разбойников было так много, что их без всякой иронии воспринимали почти как норму общественной жизни, а в иронии по их поводу уже слышали завуалированное оскорбление. Поэтому варламовский Иннокентий мог быть или персонажем «добрым», или водевильным героем. В рецензии 1899 года сказано: «Положительно комичен казался г. Варламов в экстравагантной роли странника Иннокентия»³. Как и Осипа из гоголевского «Ревизора», Иннокентия—Варламова следует рассматривать в ряду водевильных героев. И Островский, и Варламов не могли пренебречь старинным мелодраматическим каноном, по которому жалобам и слезам благородных героев требовалось противопоставить комизм и стихию веселья выходцев из народных низов. Варламов же владел секретами «чистого» комизма и условной театральности, характерных для мелодрамы и водевиля начала XIX века. Как свидетельствовал Ю. М. Юрьев, «я никого не знаю, кроме Варламова, кто бы так чувствовал аромат старого водевиля и играл бы все эти милые и незамысловатые пустячки с такой наивной и чисто ребяческой серьезностью, как будто бы он на самом деле был убежден, что это якобы „большого“ значения „художественные произведения“. <...> В то же время Варламов никогда не забывал, что водевильный герой — человек»⁴.

Традиционный «чистый» комизм старого театра был применен к роли современного человека. Это придавало дополнительную резкость ситуации босяка из образованных, на которой когда-то строил свою версию И. Ф. Горбунов. Однако демократический пафос первого исполнителя был кардинально трансформирован. По версии Варламова, экстравагантный образованный странник оставался все же условно-театральным персонажем, вырванным из контекста социальных проблем текущего дня.

¹ Кугель А. Театральные портреты. Л.: Искусство, 1967. С. 133.

² См.: Юрьев Ю. Записки / Ред. Е. Кузнецов. Л.; М.: Искусство, 1948. С. 305—306.

³ А. Изм. [Измайлов А. А.]. Александринский театр. Театр, музыка и искусства // Биржевые ведомости. 1899. 13 (25) февр. № 43.

⁴ Юрьев Ю. Записки. 1948. С. 305—306.

Аполлинария Панфиловна — О. О. Садовская (Москва, 1902; реж. А. А. Федотов)

Роль Аполлинарии Панфиловны сложна по своей действенной структуре: жена Халымова ведет против Веры Филипповны одновременно две интриги. С одной стороны, она входит в коалицию Халымова, является его орудием в борьбе за наследство Каркунова. С другой стороны, у нее есть личный счет к Вере Филипповне, не связанный с замыслом ограбления. По плану Халымова важно убедить Каркунова согласиться на оформление дарственной. Каркунов настаивает на условии, чтобы Вера Филипповна после смерти мужа хранила ему верность. Дарственная, в отличие от завещания, позволяет выдвинуть такое условие, и при дарственной легче отнять подаренное в случае невыполнения этого условия. И пока Халымов ведет Каркунова к подписанию дарственной с условием, Аполлинария Панфиловна ищет среди окружения героини «предмет» ее сердечного внимания, чтобы держать все нити интриги в своих руках.

Личный конфликт Аполлинарии Панфиловны вызван обидой, которую постоянно причиняет ей Вера Филипповна своим совестливым отношением к жизни. В ней зреет неодолимая страсть унижить праведницу, и она ищет падения обидчицы, содействует ему, не останавливаясь ни перед чем. Узнав о невысказанной любви Веры Филипповны к Ерасту, она готова на время уступить ей своего любовника, лишь бы ускорить публичное разоблачение (а заодно и ограбление) соперницы. В финале личная неприязнь к Вере Филипповне пересиливает заботы о халымовском «деле», что приводит хитроумный план обогащения к краху. Если Халымов никак не афиширует своих намерений ограбить старого друга, то личная интрига Аполлинарии Панфиловны плетется открыто, в доверительном контакте со зрителем.

Особенностью действенного движения роли являются логические «сбои» в поведении Халымовой. Вот в первом акте муж уезжает в ресторан с Каркуновым, оставляя жену коротать вечер в обществе Веры Филипповны. А она вдруг начинает собираться домой и уходит раньше Халымова, объявляя о переносе своего дальнейшего местопребывания в монастырь, куда предстоит ехать Вере Филипповне. Так, со «сбоями», происходит координация действий сообщников, занятых корыстной авантюрой. В последнем акте, когда Вера Филипповна разрушает их планы своим неотразимым правдолюбием, они «выдают» себя нелогичным в их положении и неприличным для воспитанных людей окриком-«сбоем» в ее адрес, требуя помолчать.

Аполлинария Панфиловна участвует в первом, втором и четвертом действиях пьесы. В первом — знакомство с Верой Филипповной и первоначальный сбор сведений о ней. Во втором — овладение тайной Веры Филипповны, похожее на ограбление. В четвертом — преждевременное введение Ераста в действие из желания поскорее уничтожить соперницу. У нее «снисходи-

тельное» отношение к окружающим, взгляд сверху вниз. По резонному наблюдению Б. В. Алперса, «в лице Аполлинии Панфиловны Островский вывел хозяйку жизненного пира. Для нее все доступно, все само плывет ей в руки. В ней все пронизано ощущением прочности своего высокого положения в обществе»¹.

В спектакле Малого театра 1902 года роль Аполлинии Панфиловны играла **О. О. Садовская**, занимавшая с начала 1880-х годов амплуа «комической старухи». В Петербурге в этой роли выступала тоже «комическая старуха» В. В. Стрельская. Так что ни в Петербурге, ни в Москве не было стареющей светской дамы с неутоленными желаниями. Рецензенты говорят о юморе и добродушном лукавстве героини Садовской.

Характерной особенностью гениального дарования Садовской было умение создавать по ходу действия общение своих героинь со зрителем. Русский театр рубежа XIX—XX веков уже освоил эффект «четвертой стены», а Садовская, как вспоминал Ю. М. Юрьев, все еще говорила монологи «в публику»: «Невзирая ни на что, возьмет, бывало, стул, поставит перед рампой против публики, усядется — и так и разговаривает своим обыкновенным тоном, обращаясь прямо в зрительный зал. Иначе она не могла!..»² О том же самом, о специфике отношений Садовской со зрителем, об общении, обнажающем условную природу театра, рассказывает в своих мемуарах В. П. Веригина: «Поговорит с партнерами, а потом опять объявляет зрителям о своих намерениях, мыслях, возникших по тому или иному поводу. Публика была ее самым интимным другом, который сочувствовал ей решительно во всем и которого она могла убедить во всем. Она заставляла зрителя принимать театральную условность, не стараясь ее оправдать как-либо»³. Роль Аполлинии Панфиловны в пьесе Островского давала возможность наладить такой именно тип общения между сценой и публикой, на какой была спонтанно настроена артистическая природа Садовской.

Не следует упускать из виду, что Садовская понимала актерское искусство как искусство в основе своей музыкально-речевое, интонационное по способу выражения. Из впечатлений А. А. Яблочкиной очевидно, что «для нее не могло быть в сценическом искусстве ничего выше речи; вся сила ее таланта словно сосредоточилась в слове. Она почти не жестикулировала, почти не двигалась по сцене, а стояла или сидела на первом плане, лицом к публике, и говорила, чаще всего обращаясь в публику, но как говорила!»⁴ Интонация Садовской передавала бытовую характерность персонажа и имела, помимо действенного посыла, психологическую мотивацию. С. Н. Дурылин, видево-

¹ Алперс Б. В. «Сердце не камень» и поздний Островский. С. 543.

² Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2 / Ред. Е. М. Кузнецов. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 135.

³ Веригина В. П. Воспоминания. Л.: Искусство, 1974. С. 43.

⁴ Яблочкина А. А. 75 лет в театре. М.: ВТО, 1977. С. 171—172.

ший ее на сцене в начале XX века, утверждал, что ее «слово зависело от социальной значительности лица, которое его говорит, от его общественного положения»¹.

Отношение критиков к Аполлинарии Панфиловне — Садовской было восторженным. В. П. Преображенский свидетельствовал: «Превосходна г-жа Садовская в роли Халымовой; артистка эта более, чем кто-нибудь, умеет дать почувствовать всю красоту и прелесть языка пьесы и добродушно-лукавый ее юмор. В устах г-жи Садовской отдельные фразы роли — настоящие перлы»². В версии Садовской не было и не могло быть борьбы за деньги Каркуновых, потому что сюжет-интригу Халымова не играли. Поединок грешницы с праведницей смягчался иронией и отсутствием мотивов личного соперничества. Актриса превратила свою героиню в голос светской молвы, формирующей общественное мнение из каждодневных пересудов относительно нестандартных взглядов, поступков и стиля жизни Веры Филипповны. Садовская всегда стремилась к дуэту с исполнительницей главной роли, особенно если ею была Ермолова. В пьесе «Сердце не камень» такой дуэт, при поддержке режиссера А. А. Федотова, состоялся: ермоловская Вера Филипповна любила, страдала, боролась, Аполлинария Панфиловна Садовской комментировала ее жизнь с позиций обыденной житейской мудрости.

Ераст — Р. Б. Аполлонский
(Санкт-Петербург, 1899), И. А. Рыжов
(Москва, 1902; реж. А. А. Федотов)

Образ Ераста — одно из высших художественных достижений Островского. Публике представлен человек, не ведающий о нравственном законе, не имеющий критериев оценки своих поступков и поведения других людей. Русское искусство второй половины XIX века было ориентировано на создание социально-психологических типов, то есть персонажей, которые, имея строго индивидуальный характер, несут в себе комплекс черт, свойственных распространенному явлению, уже отмеченному общественным сознанием. Проблему Ераста общество еще не заметило, еще не усмотрело исходящей от него угрозы. В Ерасте Островского видели патологический случай. Не тип, а единичное болезненное проявление, неприятное, отвратительное, почти натуралистическое. У Островского же это образ-прогноз. Его появление можно связывать и с линией европейского натурализма, и с бесстрашием православного художника, осмелившегося показать начавшийся распад че-

¹ Дурьлин С. Ольга Осиповна Садовская. М.; Л.: Искусство, 1947. С. 23.

² В. П. [Преображенский В. П.]. «Сердце не камень».

ловеческой души, оставшейся без религиозного водительства. Скверна начинает обнаруживать себя прежде всего в отношениях полов. Ераст торгует своей мужской неотразимостью и готов предать любящую его женщину, если за это заплатят.

Сложность психологического рисунка роли обусловлена тем, что предательство Веры Филипповны, желание подороже продать ее чувство к нему, соседствует в его душе с искренней любовью к ней. Он не сознает своего чувства, а поскольку оно не оставляет его, то ищет, как от него избавиться. Невысказанность и нереализованность любви мучительны для Ераста. Его сознание, не знающее о добре и зле, путает любовь к женщине с обладанием ею. В незаконной связи с замужней Ольгой он видит норму любовных отношений. Духовный мир Веры Филипповны и логика ее поведения остаются недоступными для него.

В Александринском театре роль Ераста была поручена **Р. Б. Аполлонскому**, занимавшему амплу «героя-любownika». Большим актером Аполлонскому предстояло стать в 1910-е годы, в период перехода на возрастные и характерные роли. А до этого он в течение тридцати лет играл «героев», обнаруживая достаточный для столичной сцены уровень профессионализма и идейно-эстетических притязаний. Ераста он сыграл в «героический» период своей актерской биографии. Несоответствие внешности «героя-любownika» природе характерного актера, свойственное Аполлонскому, вносило индивидуальное своеобразие в процесс подготовки роли не только в ранний период его творчества, но и позднее. Оно проявлялось в неявном конфликте актера с ролью, которому партнеры по сцене старались, как умели, найти психологические мотивации. В поздние годы выдвигалась идея аристократической (актер в детстве получил аристократическое воспитание) боязни унижить себя в ходе перевоплощения душевным отождествлением с низменной сущностью персонажа. Или идея глубокой религиозности актера, сторонящегося лицедейства и потому сохранявшего во всех обстоятельствах сценической жизни персонажа позицию неслияния с ним своего человеческого «я»¹. По мотивации Я. О. Малютина, «холодок, окружавший его героев, возникал не от отсутствия у него настоящего сценического темперамента, а оттого, что он всегда оставался белоручкой, всегда отделял себя от людей, которых изображал, словно боялся, что безоговорочное перевоплощение принизит его, бросит тень на его личную репутацию»². Так или иначе, творческий метод Аполлонского представляет для современного исследователя немалый интерес, а формирование этого метода приходится на продолжительный по времени период, когда актер играл «героев-любowników».

¹ См.: *Малютин Я. О.* Актеры моего поколения / Ред. С. Л. Цимбал. Л.; М.: Искусство, 1959. С. 240.

² Там же.

Роль Ераста, как и другие, была приспособлена актером к его нравственно-эстетической программе, то есть, насколько возможно, «обезврежена». Ераст в версии Аполлонского был человеком искреннего чувства и достойных помыслов — никакого двоедушия. По сообщению рецензента, «эту роль г. Аполлонский провел совершенно так же, как и роли прямодушных и откровенных любовников, каких особенно часто приходилось изображать ему за последнее время»¹. По сравнению с персонажем пьесы, Ерасту Аполлонского многого недоставало, но критик А. А. Измайлов указал лишь на отсутствие вкрадчивости и несоответствие бытового облика: «Г. Аполлонский представлялся немножко изящным для приказчика Эраста и совершенно не передал оттенка неотразимой вкрадчивости, несомненно в сильной степени присущей этому соблазнителью чужих жен»².

Наделенный страстным чувством к Вере Филипповне, Ераст Аполлонского «обеспечивал» героине мелодраматический финал со счастливой развязкой. Амплуа навязывало актеру воспроизведение переживаний влюбленного. У Аполлонского «любовная песнь», лишенная социально-бытовой прикреплённости, обрела абстрактный характер, становилась, скорее, знаком любви, всепобеждающей и недоступной человеку.

В московском спектакле 1902 года роль Ераста оказалась у молодого актера на амплуа «героя-любовника» **И. А. Рыжова**, прошедшего школу бытового реализма и имевшего опыт исполнения характерных ролей. Его версия Ераста обладала значительными достоинствами, «скомпрометированными» лишь мелодраматическим финалом. Рыжов, в отличие от других «героев-любовников» в этой роли, показал отрицательное лицо, человека, не имеющего определенных нравственных понятий. Он ничем не был защищен от совершения подлых поступков и оправдывал себя неведением. У Ю. И. Айхенвальда в рецензии сказано: «Ераста играл г. Рыжов; отрицательный образ человека, который, по его собственным словам, не знает твердо, что хорошо, что дурно. И в этом колебании решается на страшную низость»³.

В отрицательном персонаже Рыжова наличествовала душевная двойственность, способствовавшая его психологической неоднозначности. По мнению Ю. И. Айхенвальда, актер не лишил Ераста обаяния, чем объяснил симпатию героини: «Образ этого человека артист сумел украсить некоторыми чертами привлекательности, и он сделал понятным расположение к нему Веры Филипповны»⁴. В. П. Преображенский видел в двойственности Ераста—Рыжова проявление внутреннего конфликта: столкновение донжуанского презрения к женщине с искренним уважением к Вере Филипповне. «Ролью

¹ А. Изм. [Измайлов А. А.]. Александринский театр. Театр, музыка и искусства.

² Там же.

³ Ю. А. [Айхенвальд Ю. И.]. Современное искусство // Русская мысль. 1902. № 10. С. 256.

⁴ Там же. С. 256—257.

Ераста г. Рыжов еще раз доказал, что его настоящий удел — характерные и бытовые молодые роли. Артист сумел при этом отлично оттенить двойственность настроения Ераста и его отношения к Вере Филипповне: за его приемами замоскворецкого Дон Жуана, довольно презрительно относящегося вообще к женщинам и жаждущего во что бы то ни стало сделать карьеру, все время чувствуется и невольная хорошая жалость к Вере Филипповне, и постепенно зарождающееся и нарастающее иное чувство к ней»¹. Эта борьба чувств в Ерасте, по мнению критика, делает особенно интересными сцены Веры Филипповны с ним во втором акте.

По версии Рыжова, психологическая усложненность отрицательного образа предполагала социально-бытовое обоснование. Приказчик из конторы крупного фабриканта имел целью деньги и карьеру. В дело шли и способность нравиться женщинам, и специфическое (донжуанское) мировоззрение обольстителя. При этом мелодраматическая направленность режиссерской версии спектакля требовала еще и психологической мотивации возникшего у Ераста чувства к Вере Филипповне.

**Потап Потапыч Каркунов — М. И. Писарев
(Санкт-Петербург, 1899), К. Н. Рыбаков
(Москва, 1902; реж. А. А. Федотов),
В. Н. Давыдов (Санкт-Петербург, 1904)**

Каркунов в творчестве Островского завершает галерею купцов-самодуров, прославившую драматурга в начале его театральной карьеры. В. Я. Лакшин, характеризуя купеческих героев Островского в пьесах 1850—1870-х годов, подчеркивает их психологическое родство друг с другом: «Упоение своей властью, презрение ко всякому праву и законности, насмешка над чужой мыслью и чувством и особое удовольствие поломаться над людьми, в силу обстоятельств жизни зависимыми и подчиненными, все это вобрало в себя емкое понятие „самодурство“ — настоящее открытие великого комедиографа, в ряду тех же ключевых слов эпохи, как „нигилист“ у Тургенева или „обломовщина“ у Гончарова»². Психологический портрет фабриканта Каркунова в целом и частностях совпадает с общей моделью купца-самодура. Но есть черта, отличающая его от Большова, Брускова, Ахова. В них отражается время, ими создаваемое, а Каркунов живет в чужом мире, ибо его время прошло, он уступил свое место Халымову.

Островский, исследуя социально-психологический феномен русского патриархального купца, сохранил объективность оценок, акцентируя как мате-

¹ В. П. [Преображенский В. П.]. «Сердце не камень».

² Лакшин В. Театр А. Н. Островского. М.: Сов. Россия, 1985. С. 12.

риал для обличения, так и позитивные сущностные свойства национального характера. В одной из докладных записок в театральную дирекцию (1882) драматург отмечает достойную уважения приверженность купеческого сословия к патриархально-православной традиции: «Сами крестьяне или дети крестьян, одаренные сильными характерами и железной волей, эти люди неуклонно шли к достижению своей цели, т. е. к обогащению, но вместе с тем так же неуклонно держались они и патриархальных обычаев своих предков»¹.

Каркунов, «последыш» патриархального купечества, представлен у Островского больным стариком, похожим на бабу-ягу. Вставная челюсть с костяными зубами сломалась, а его преследуют мечты о зубах железных. В ходе действия желания Каркунова остаются не удовлетворенными, ему ни в чем не удастся настоять на своем. Постоянно приходится идти на компромисс, соглашаться с чужими доводами.

В начале 1880-х годов, при жизни драматурга, театр видел в Каркунове тип вырождающегося самодура, проявляющего себя в разного рода душевных аномалиях: слабости, лицемерии, лицедействе. В советский период театр и критика делали попытку вернуть Каркунова к каноническому типу, ставя акцент на его решимости и после смерти удержать власть над окружающими. «Меньше всего душевной слабостью и истеричностью страдает Каркунов», — писал Б. В. Алперс, подчеркивая, что «Каркунов у Островского — воплощение силы, притом силы воинствующей, не сдающей своих позиций»². И все же, вероятно, властолюбие Каркунова в эпоху первых премьер несколько недооценивалось, а в советское время переоценивалось из желания усилить обличительную направленность образа. При этом критики-народники 1880-х годов, предшественники марксистской критики, были далеки от упрощений: самодурство Каркунова, по их представлениям, имело множество оттенков и проявлений. Например, в статье Ф. В. Волховского (1882) дан целый спектр: «Каркунов — грубый, жесткий, черствый развратник и алчный завистник, заедающий чужую жизнь; ему мало того, что он заел всю молодость своей жены, он не может вынести мысли, что после <его> смерти она, пожалуй, вздумает жить сама, а не для него! Но этого мало; он вдобавок ко всему лицемер и фарисей... <...> Он вздыхает, льет крокодиловы слезы и старается как можно мягче постлать, приготавливаясь положить жестко спать»³.

Безнаказанность поступков Каркунову обеспечивают деньги, подчиняющие его власти обстоятельства и людей. По своей человеческой сути он

¹ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 10: Статьи. Записки. Речи. Дневники / Ред. тома Е. Г. Холодов. М.: Искусство, 1978. С. 127.

² Алперс Б. В. «Сердце не камень» и поздний Островский. С. 412, 413.

³ Цит. по: Петровская И. Ф. Островский в откликах провинциальной печати его времени (1853—1886) // Литературное наследство. Т. 88: А. Н. Островский. Новые материалы и исследования. Книга первая. М.: Наука, 1974. С. 558.

лицедействующий безобразник с самодурными наклонностями, мучитель, лицемер, в потенции убийца. Но при этом у него претензия умереть по-христиански, по обычаю предков, с молитвой, покаянием, пожертвованиями на бедных. В рамках пьесы это «умственное» желание выкупить «душу из ада» становится целью, связывает поступки персонажа в сюжетную линию, помогающую рассмотреть порочность и преступность его действительных, «сердечных» забот.

Комедию Островского «Сердце не камень» поставили на александринской сцене в 1899 году по инициативе **М. И. Писарева**, который заявил роль Каркунова в свой бенефис. Писарев был знаменитым исполнителем «рубашечных» ролей в пьесах из народной жизни. В бытовом репертуаре он играл не комические, а драматические роли, поднимая их нередко до трагического звучания. Не характерный актер, а «герой». Известная провинциальная актриса той поры М. И. Велизарий писала: «А он ли был не „героем“? Высокий рост, хороший голос и при этом — большая культура»¹. Имея университетское (юридическое, как и у Островского) образование, он являл собой тип «идейного» актера, у которого демократические идеалы и народническая культура органично сливались с его творческой практикой. И Островского, которого помещал в центр своей нравственно-эстетической вселенной, он читал, конечно же, с позиций революционера-демократа Н. А. Добролюбова, так неожиданно соприкасавшегося и примирявшегося в его сознании с идеями славянофила А. А. Григорьева.

В творчестве Писарев продолжал традиции актеров бытового реализма середины XIX века, стремясь развить психологические возможности искусства своих предшественников. И делал это столь активно, что вплотную подошел, наряду с А. П. Ленским и К. С. Станиславским, к проблеме реалистического исполнения трагедии. Его народные персонажи, наделенные мощным темпераментом, не теряя своей национально-бытовой основы, становились героями трагическими. Такими были Ананий Яковлев («Горькая судьбина» А. Ф. Писемского), Лев Краснов («Грех да беда на кого не живет»), Петр («Не так живи, как хочется»), которых он играл в 1880—1890-е годы². Играл он и купцов-самодуров, созданных драматургом до Каркунова. Дикой, Брусков, Большов сохранялись в репертуаре актера и в конце XIX века. Желание Писарева играть Каркунова было обосновано всей его творческой биографией. В купеческих персонажах Островского его привлекали и обличительные мотивы, и острота психологических коллизий, подчас не находящая «оправданий» в социально-бытовом укладе. По воспоминаниям

¹ Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы. Л.; М.: Искусство, 1938. С. 43.

² См.: Жерновая Г. А. А. Н. Островский и народная тема в русском театре 1880-х годов // Русский театр и драматургия конца XIX века / Отв. ред. А. А. Нинов. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 16—34.

П. П. Гайдебурова, «Писарев любил подмечать в окружающей действительности характерные жанровые черты, но не перегружал свои лучшие сценические создания внешней характерностью. Модест Иванович прежде всего раскрывал богатство душевного мира, щедро отпущенное простому русскому человеку»¹. Возвышающий народного героя трагизм, не всегда выводимый из непосредственного давления среды, а порожденный противоречиями души, воспринимался современниками актера как своеобразный романтизм. В конце XIX века в критике начала формироваться теория художественного направления, в котором реализм и романтизм могли бы соединиться в одно целое. В XX веке такое направление осуществилось и стало называться социалистическим реализмом. Писаревский идеализм в представлениях о народе и человеке не разрушал его сценического реализма, основанного на демократических воззрениях, вбиравших в себя разные тенденции — либеральные, славянофильские, народнические. Искусство актера не порывало с социально-психологической обусловленностью поступков персонажей, с жизнеподобием их существования на сцене.

Предшественникам Писарева в роли Каркунова не хватало масштабного самодурства. Писаревские же купцы обладали им в избытке, были внешне значительны, почти монументальны, внутренне же обуреваемы сильными страстями. И Каркунов занял место в их ряду. По словам А. М. Брянского, писаревский Каркунов, «с его свинцовой тяжестью, был грозен, страшен в своей домостроевщине»². Однако в версии Каркунова—Писарева самодурство не имело значения основы сценического характера, а оставалось всего лишь неотъемлемой сословной приметой. На первый план выдвигалось миропонимание необразованного человека, его «умственность». По впечатлению А. А. Измайлова, «роль Каркунова, богатого старика-купца, в уме которого, по-видимому, без малейших противоречий укладываются рядом несовместимые вопросы об „устройении“ души и попойке в подходящей компании, — предложила богатый материал для исполнителя. Это была умная и местами удивительно тонкая игра»³. При этом критик, не признающий достоинств пьесы Островского, вдруг открыл в ней «идеальное постижение философии русского неученого человека»⁴.

Вот этот философствующий русский человек без образования стал ядром писаревской версии роли. В последнем действии у актера был другой грим, подчеркивающий изменения, произведенные в Каркунове болезнью, которая, как известно, имеет способность настраивать людей на серьезные размыш-

¹ Гайдебуров П. П., Скарская Н. Ф. На сцене и в жизни. Страницы автобиографии. М.: Искусство, 1959. С. 155.

² Брянский А. Владимир Николаевич Давыдов. С. 101.

³ А. Изм. [Измайлов А. А.]. Александринский театр. Театр, музыка и искусства.

⁴ Там же.

ления. В критике были отмечены и сильные драматические моменты исполнения: «третий акт (попытка поимки жены на свидании с приказчиком) и конец четвертого — сцена торжественной беседы Каркунова с женою... <...> Можно сказать, что г. Писарев дал полное воплощение типа Каркунова»¹. Роль создавалась на борьбе самодурных привычек персонажа с желанием следовать религиозно-нравственному канону, который в конце концов, уже в самый момент смерти, обуздывал страсти и давал необходимое оформление мятежной человеческой душе. Жизнь входила в берега, и возникала перспектива назидательного мелодраматического финала.

В Малом театре Каркунова играл **К. Н. Рыбаков**, характерный актер, имевший большой успех в пьесах из народной жизни — современных и исторических. Владея искусством бытового реализма, он стремился к воспроизведению на сцене психологической сложности характеров и делал это с достойными восхищения подлинностью и простотой. С. Г. Кара-Мурза, автор книги очерков об актерах Малого театра рубежа XIX—XX веков, видел в его искусстве образец психологического реализма: «К. Н. Рыбаков был актером, положившим в основу своей игры прежде всего правду и искренность театральных переживаний и был одним из важнейших выразителей художественного реализма на сцене. Простота была органически присуща его темпераменту, был той стихией, в которой талант К. Н. находил свое лучшее применение. Он уделял много внимания психологической обработке изображаемого типа, приискивал и находил для него убедительные аргументы и оправдательные материалы»².

Будучи частью режиссерской версии А. А. Федотова, Каркунов Рыбакова обнаруживал стержень характера не в самодурстве и не в верности религиозным заповедям, а в пробуждении человечности. Человечность брала верх над самодурством, которого, по мнению критики, было все же недостаточно. Ю. И. Айхенвальд писал в рецензии: «Роль старика отлично сыграл г. Рыбаков; нам хотелось бы только видеть больше следов прежнего каркуновского величия, т. е. прежней злобы и гнева, — хотелось бы слышать больше ужаса и правдоподобия в его желании иметь железные зубы, чтобы „жевать“ ими будто бы неверную жену»³. Компенсацией ослабленному самодурству у Рыбакова служили разного рода психологические контрасты и душевные несовместимости, которым актер уделил особое внимание. Рыбакову удалось «переплетение медоточивых речей и ехидства, гаденького смешка и благочестия»⁴. Большое впечатление производил актер в сцене облавы на жену и в финале спектакля. Центральные эпизоды роли состоялись. А. И. Южин-Сумба-

¹ А. Изм. [Измайлов А. А.]. Александринский театр. Театр, музыка и искусства.

² Кара-Мурза С. Г. Малый театр. Очерки и впечатления. М.: Б. и., 1924. С. 247.

³ Ю. А. [Айхенвальд Ю. И.]. Современное искусство. С. 256.

⁴ Зограф Н. Г. Малый театр в конце XIX — начале XX века. С. 226.

тов в письме жене М. Н. Сумбатовой (сентябрь 1902 года) сообщал о премьерном спектакле: «Играли выше похвал. Рыбаков прямо гениально провел сцену Каркунова. Дрожь пронимала от его хохота. Представь, он делал впечатление — *и на меня* — высокого, сгорбленного и сухого старика» (курсив автора. — Г. Ж.)¹. Человечность Каркунова, прорвавшаяся сквозь укореившееся бездушие, восторжествовавшая над самодурными наклонностями под воздействием Веры Филипповны, стала краеугольным камнем рыбаковской версии. Эта особенность мелодраматического толкования роли Каркунова отмечена С. Н. Дурылиным: «А у Ермоловой в заключительной сцене с К. Н. Рыбаковым — превосходным Каркуновым — верилось в это превращение зверя в человека»².

В 1904 году на александринской сцене Каркунова сыграл **В. Н. Давыдов**, обозначив тем самым одну из вершин своего творчества и создав уникальную версию роли. По исходному амплу Давыдов — комик-простак, то есть представитель того амплу, рамками которого Островский первоначально ограничил возможности сценической интерпретации роли Каркунова. В дарованиях современных драматургу комиков присутствовал, как и у Давыдова, драматический регистр, позволявший придавать характерно-бытовым персонажам психологическую усложненность, а иногда и трагический масштаб. Важно сразу подчеркнуть, что, при всей невероятности актерского гения Давыдова, речь не идет об актере «нутра» и интуиции. Творческий процесс Давыдова был сознательным, аналитическим. Внешность актера к началу XX века обрела особую примечательность. Как вспоминал позднее один из его талантливых учеников, «он был среднего роста, но казался ниже среднего из-за полноты. Грандиозные объемы его фигуры в первый момент просто поражали. Ему, например, совершенно невозможно было скрестить руки на животе, и когда он это делал, то он соединял их где-то возле груди, но никак не ниже. И все-таки он никогда не был безобразно толст. Для этого он был слишком быстр, ловок, изящно-пластичен во всех движениях»³.

Аналитическая природа дарования Давыдова была проявлением художнической страсти к познанию человеческой души. Психологическое содержание давыдовских образов было столь объемно, красочно и подробно, что казалось, будто актер увлечен в равной мере всеми проявлениями внутреннего мира персонажа, всеми дорожит, не видя разницы между добрыми и злыми. Но в то же время Давыдову, как никому другому, была свойственна способность молниеносно точной оценки нравственной сути изображаемого лица.

¹ Малый театр. 1824—1974: В 2 т. Т. 1: 1824—1917 / Ред. Н. Абалкин, сост. В. Канаева, Е. Струтинская. М.: ВТО, 1978. С. 464.

² Дурылин С. Н. Мария Николаевна Ермолова. С. 390.

³ Леонид Сергеевич Вивьен: актер, режиссер, педагог / Сост. В. В. Иванова. Л.: Искусство, 1988. С. 152.

И это сочетание нравственной конкретности с безбрежными пространствами воспроизводимой им душевной реальности в ее провалах и взлетах было самым поразительным в таланте Давыдова, оберегавшего себя от упрощений обличительно-сатирического подхода. Размышляя об исполнении актером ролей в пьесах Островского, А. М. Брянский писал: «Давыдов почти никогда не поднимался на высокую ступень критики и разоблачения „замоскворецкой действительности“. С одной стороны, глубоким анализом и беспощадной правдой он ее раскрывал, но обличительных тенденций при этом почти никогда не обнаруживал. Наоборот, смехом, являвшимся доминантой в таланте артиста, Давыдов нередко смягчал резкость картины»¹. Не было в искусстве Давыдова и яркой идейно-политической направленности, его моральные критерии соответствовали нормам христианской нравственности. А простота и скромность выразительных средств были обусловлены сложностью поставленных задач, важнейшая из которых определена современным исследователем В. В. Соминой как «жизнеподобно расплывчатая мягкость формы в воссоздании современной психологии, современного быта»².

Стремясь к объективному воплощению душевного мира персонажа через субъективное актерское «переживание», он совершенствовал сознательные аспекты психологического анализа, углублял и расширял его возможности. По К. Н. Державину, «Давыдов был тем идеальным типом художника сцены, в творчестве которого решающую роль в конечном счете играл элемент интеллектуальной и эмоциональной сознательности. За каждым сценическим образом Давыдова стоял долгий период большой интеллектуальной работы, опиравшейся на богатейший эмоциональный опыт, на изумительную верность и меткость взгляда, на исключительную дисциплинированность всего актерского мастерства»³.

Давыдов вышел за рамки своего исходного амплуа еще в первые годы пребывания на александринской сцене. Он сам со всем арсеналом доступной ему театральной выразительности стал восприниматься как своеобразное амплуа. Об этом писал, например, И. М. Хейфец (Старый театрал) на страницах «Новороссийского телеграфа» в 1888 году: «Комизм Давыдова — это только особая форма выражения его высоко драматического и часто до слез потрясающего таланта, и вы очень скоро, после двух-трех ролей, сыгранных им, убеждаетесь, что его пафос так же трогает вас, как и его комическое движение или комический тон»⁴.

¹ Брянский А. Владимир Николаевич Давыдов. С. 98.

² Сомина В. В. «Новый драматизм» в творчестве В. Н. Давыдова // Русский театр и драматургия конца XIX века / Отв. ред. А. А. Нинов. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 90.

³ Державин К. Эпохи александринской сцены. С. 152.

⁴ Цит. по: Петровская И. Ф. Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX века. Л.: Искусство, 1979. С. 188.

В своей типологии давыдовских персонажей В. В. Сомина называет ряд ролей, сыгранных им «по Достоевскому»¹. Так вот Каркунов — из этого ряда. В нем было явлено мастерство совершенного перевоплощения. Роль создавалась на контрасте «похоронного» юмора эпизода составления завещания в первом акте и бессильного ужаса парализованного человека в последнем. Его Каркунову известны были не одни только азы православной культуры, но ожесточенная душа так и не откликнулась на христианскую истину. В религии он соблюдает обряд, фарисействует. А. М. Брянский указывал на деталь, через которую актер как бы мимоходом показывал степень озабоченности персонажа обрядовой стороной церковной жизни, — речь идет о размышлениях Каркунова по поводу покровы и певчих на собственных похоронах: «Вспоминается замечательная сцена, когда Давыдов одним движением руки объяснял, почему Каркунов желает пригласить к себе на похороны именно „чудовских“ певчих. Артист делал легкий жест, напоминающий регентский жест на клиросе, и чувствовалось, что Каркунов—Давыдов прислушивается к пению одного хора, затем другого и наконец решается — нет, чудовский лучше»². В последней сцене он полностью разрушен болезнью: зритель видел парализованного старика, страдающего от бессилия и злобы. Его решение дать свободу Вере Филипповне — не результат размягченного состояния души, а реакция на внезапность смертного часа. Он не мог совладать с полупарализованной речью, был психически неуравновешен, казался осунувшимся от долгой болезни. Ю. Д. Беляеву удалось запечатлеть в рецензии «непосредственный ужас бессилия последней сцены, где он, разъяренный, хватается за клюку и потом киснет в финальных словах прощения. Не обессилевший кулак Тит Титыча, а иступившиеся „железные зубы“ бабы-яги, о которых и упоминает Каркунов, чуются в этой тишайшей злобе и смирении паралика. Надо слышать всю хроматическую гамму такого искусства, чтобы оценить высоко виртуозный талант Давыдова»³.

Эпизод облавы на жену — пробный камень для актера, претендующего на роль Каркунова. Сначала драматическое напряжение от неопределенности ситуации, потом уверенность, что поймал жену в комнате любовника, и, наконец, очевидность: поймана чужая жена. Сложнейшая в психологическом отношении сцена, по свидетельству Ю. Д. Беляева, строилась Давыдовым на оттенках смеха. «Он смеется. Вы поймете, что, когда Давыдов смеется, публика считает своей обязанностью тоже смеяться. Но вот эта же публика различает в смехе актера какие-то отрывистые острые ноты. Да точно смех ли это? Не плач ли, не скрежет ли зубовой? Смотришь на лицо и видишь, что лицо дергается конвульсиями и руки машут, не зная за что уцепиться.

¹ См.: Сомина В. В. «Новый драматизм» в творчестве В. Н. Давыдова. С. 91.

² Брянский А. Владимир Николаевич Давыдов. С. 101—102.

³ Беляев Юр. Театр и музыка // Новое время. 1905. 12 (25) окт. № 10635.

И когда Каркунов наконец вытаскивает свою жертву и в ужасе вскрикивает — никто уже не смеется. Он-то смеется снова, а публика нет. В театре тихо, как в мертвом царстве»¹.

Давыдовская версия предполагала, что основой характера Каркунова станет не социально-нравственное уродство самодурства, а душевно-психологическое проявление зла — жестокость из религиозных побуждений. По определению современной актеру критики — изуверство. Желание мучить и глумиться над страданиями окружающих его людей составляло содержание жизни давыдовского персонажа. Но желание это было трусливым, оно выжидало удобного случая, скрывалось до поры за внешними приличиями. Не самодур, а изувер, вернее, самодурство, проявляющее себя в предельно опасной форме религиозного насилия. Как формулировал А. М. Брянский, Давыдов «создал реальный образ душевного изуверства, изуверства слезливого, причитающего, трусливого и в то же время страшного. Он показал „елейного деспота“, и впечатление получалось более страшное, чем если бы этот деспот выступил во всеоружии буйного самодурства. Это была особая разновидность домостроевщины, тип тихого, ханжеского, „застеночного самодура-изувера“»².

Давыдов отказался от мелодраматической интерпретации роли Каркунова. Он играл не «злодея» из мелодрамы, а бездну падшей души, заданную в масштабах и параметрах романов Ф. М. Достоевского. Но к этому стремился и драматург. Пьеса Островского, ориентированная на диалог с Ф. М. Достоевским, включала в свой художественный мир не только проблематику автора «Кроткой», но и своеобразие его поэтического языка. Время усиливало критические удары по церковной обрядности. Контекст идейного восприятия давыдовского Каркунова был чрезвычайно широк. Критика церковной (православной) веры раздавалась в начале XX века с разных трибун, объединяя атеистически настроенных социал-демократов с ищущими Бога в себе сектантами-толстовцами. И все они связывали ущербность православной церкви с ее приверженностью к обрядовому началу, с соблюдением внешних приличий. К тому же «мнимое» православие, как казалось многим, обесчестило себя поддержкой самодержавия, в котором виделось прежде всего «самодурство» власти, чей смертный час, по общему предощущению, был не за горами. Давыдов создал в Каркунове образ огромного нравственно-психологического содержания. То был образ мертвой веры, цепляющейся за живые человеческие души с целью их порабощения. А омертвелому сердцу самого Каркунова не дано было ожить в сиянии Христовой Истины, спасительное слово не произрастает на камне. «Новый драматизм» Давыдова имел прямое отношение, таким образом, к общественно-политической актуальности эпо-

¹ Беляев Юр. Театр и музыка.

² Брянский А. Владимир Николаевич Давыдов. С. 101.

хи. Мелодрамы не было как в трактовке роли, так и средствах актерской выразительности, на что сразу обратил внимание Ю. Д. Беляев: «Комический актер не встал на ходули. < ...> Он остался внизу со своим уставшим голосом и неловкими движениями, использовав их как нельзя лучше»¹.

**Вера Филипповна — М. Н. Ермолова
(Москва, 1902; реж. А. А. Федотов),
М. Г. Савина (Санкт-Петербург, 1899)**

Главная героиня пьесы Островского прокладывает крестный путь любви в обстоятельствах всеобщего человеческого падения. Ее подвиг и страдания поэтому кажутся неуместными. Чувство героини ищет взаимности в среде хищников, ведущих ожесточенную борьбу за деньги. Любовь дана Богом людям на спасение, но человеческая неспособность любить лишает Божий дар спасительного значения, превращает в греховную страсть. Полагая, что любовь составляет основу жизни, что каждый человек обязан принимать участие в делах любви, героиня пьесы старается жить по заповедям и делает это вовсе не по наивности. Потребность любить вытеснила из ее души расчет и эгоистические стремления. Любовь распространила свое влияние и на общественную деятельность купеческой жены, научившейся служить людям.

Добродетели Веры Филипповны нельзя воспитать на мирских идеалах. В пьесе представлена православная христианка, воплотившая религиозную доктрину в жизнь. Как и Ерасту, ей за тридцать. Но Ераст, достигший возраста зрелости, неразумен, как младенец, а у Веры Филипповны мудрое сердце. Если сопоставить Веру Филипповну с Катериной из «Грозы», то разница между ними обнаружится в возрасте и глубине понимания религиозной догмы. Катерина по молодости и духовной неопытности совершает непоправимое: поддавшись голосу страсти, изменяет мужу — супружескому (религиозному) долгу — собственному нравственному «я». Вере Филипповне дано избежать опрометчивого поступка и тем самым сохранить свою личностную целостность.

Если при сценическом толковании пьесы лишить Веру Филипповну ее религиозного сознания, то останется лишь мелодраматическая история поздней любви. То есть то самое, что могли играть и играли актрисы советского периода. В книге В. Н. Пашенной изложена эта советская концепция роли: «Мне ясно, что женское чувство в ней еще не проснулось. И только тогда, когда она встретила Ераста, все всколыхнулось в ее сердце. Вера Филипповна натолкнулась на ложь и вероломство, и ее мечта о прекрасном надломилась. Она решила замкнуться, уйти от людей, погрузиться в благотворительность.

¹ Беляев Юр. Театр и музыка.

Однако сердце не камень»¹. В театре действует жесткий закон соответствия персонажей классических пьес психологии и нормам поведения современных людей (зрителей). Во второй половине XX века естественно и логично появилась версия торжества стихийного (природного) чувства, разрушившего в Вере Филипповне якобы искусственную постройку религиозной нравственности, в чем даже усматривался позитивный смысл пьесы Островского. Но это произошло в тех поколениях атеистически воспитанных русских людей, которые уже не знали, что нравственный закон в православном человеке — тоже естество, притом что мировоззрение этого человека остается самым реалистическим. Ю. И. Айхенвальд, критик рубежа XIX—XX веков, обратился в свое время к роли Веры Филипповны за доказательством отсутствия у Островского художественного дарования, однако представил верное понимание образа: «В пьесе „Сердце не камень“ он (Островский. — Г. Ж.) тоже попытался изобразить любовь, но тоже удалась ему только бытовая рама, а не самая картина. Кроткой тенью проходит Вера Филипповна, бедная узница супружеского дома, — и в тени остается именно то, что должно бы придавать ее образу наибольший интерес и драматическую значительность: ее любовь к Ерасту. Вся внутренняя жизнь этой женщины растворилась в ее всепрощении, в ее боязни греха, в ее бесконечной доброте. Потонули в бесцветной смиренности ее существа все ее чувства, и вся борьба, и вся драма. Святая заслонила женщину»². Однако выход «святой» на первый план, приоритет «святой» над женщиной — не результат творческой несостоятельности, а замысел драматурга, которому было ведомо, что в человеке православной культуры, не поверхностно им воспринятой, меняется строй чувств, мотивация поступков, направленность целей. Неслучайно еще В. П. Буренин отмечал: «Главное женское лицо комедии... является в новом и интересном освещении с психической стороны»³.

Островскому удалось наметить в пьесе «Сердце не камень» психологическую коллизию женщины-христианки в современном мире, проявляющую себя как поединок страсти и нравственного сознания, как борьба совести с грехом и соблазном, определяющую развитие действия в большинстве сцен Веры Филипповны.

Спектакль «Сердце не камень» появился в репертуаре Малого театра в период первых режиссерских опытов по желанию **М. Н. Ермоловой**. Исходное амплу Ермоловой — «героиня» романтической трагедии, то есть актриса дважды уникальная среди своего поколения: и потому, что трагическая, и потому, что романтическая. Главные средства воздействия на публику —

¹ Пашенная В. Ступени творчества. М.: ВТО, 1964. С. 37.

² Айхенвальд Ю. И. Островский // Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. С. 264.

³ Буренин В. Литературные очерки // Новое время. 1880. 25 янв. (6 февр.). № 1404.

героический пафос и трагическая сила одушевления. Но к началу XX века в репертуаре актрисы уже появился ряд так называемых «тихих» ролей, центральное место в котором занимали героини Островского. О красочной палитре этих ролей критики заговорили с середины 1890-х годов: «Тихая грусть, затаенная скорбь, глубокое сосредоточенное чувство, сказывающееся в формах робких, это — истинное царство Ермоловой»¹.

Ермолова была художником большой общественной темы, ее искусство воспринималось современниками как часть народнической культуры, на входе в которую требовался отказ от ортодоксальной веры². Однако в жизни актриса до конца дней сохраняла верность православию и неподдельный, почти профессиональный интерес к внутреннему миру, биографиям и судьбам христианских подвижников и мучеников. На сцене же происходила естественная для ее публики и привычная для нее «подмена»: вместо святой подвижницы являлась героиня освободительной идеи. Это находило «оправдание» прежде всего в широко распространенном гуманистическом тезисе, будто Иисус Христос и его святые последователи в свое время участвовали в политической борьбе, хотя церковь предпочитала об этом умалчивать, а современные мученики за народное счастье продолжают их дело в большей мере, чем служители пустующих храмов. Поэтому так или иначе выходило, что «подвижники» и «герои», если воспользоваться терминами веховской статьи С. Н. Булгакова, — как бы одно³. При этом этика народников не исключала христианских нравственных критериев из своего кодекса, а только переводила религиозные заповеди в русло гуманистических моральных требований.

«Подмена» возникала у актрисы почти сама собой и чаще всего в пьесах современных авторов, героини которых не претендовали на какую-либо «идейность», а тем более на религиозность. Актрисе приходилось искать в них малейшие признаки неудовлетворенности окружающей средой, чтобы привносить затем в сценические образы «героическое» страдание от всеобщей пошлости, порывы к протесту, идеализировать их и противопоставлять обыденности. Если же героини не обнаруживали потенций «ермоловских женщин» и легко шли на примирение с действительностью, то Ермолова преобразовывала их в «тихих» героинь, но все же героинь, приносящих свою жизнь в жертву другим, вела зрителя к пониманию искупительного значения для

¹ *Aticus* [Монтеверде П. А.]. Современное обозрение. Малый театр // Театрал. 1896. Ноябрь. № 94. С. 95.

² См.: Жерновая Г. А. Народничество как духовно-нравственная основа трагического в русской культуре второй половины XIX века (М. Н. Ермолова в шекспировских ролях). Кемерово: КемГУКИ, 2011. 280 с.

³ См.: Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество (Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // Вехи. Интеллигенция в России: сборники статей. 1909—1910 / Сост. Н. Казакова. М.: Молодая гвардия, 1991. С. 43—84.

мира деятельной самоотверженности или, как в случае с Верой Филипповной, христианской любви. Участие великой трагической актрисы в текущем репертуаре не только романтизировало проблематику современных пьес, но нередко «обостряло» в них жанровые приметы мелодрамы, поскольку для трагического решения ситуации оснований не было.

Идея торжества добродетели над пороком в пьесе «Сердце не камень» стала пафосом и главной героини, и спектакля А. А. Федотова, согласовавшего действия актеров между собой. А Вера Филипповна оказалась «ермоловской женщиной», «идейной» героиней гуманистического века. Психологическое содержание роли включало в себя характерный для романтических героинь актрисы набор качеств: чистоту души, религиозную настроенность, кротость, доверчивость, правдивость, житейскую наивность, боязнь греха, силу чувства. Именно эти черты сближали «ермоловскую женщину» с православной культурой, но были в ней и такие, что оставляли ее за церковной оградой. И главные среди них — сознание нравственного превосходства над людьми, жажда героического подвига, жертвенное служение гуманистической идее.

Действенный стержень образа актриса нашла в любви Веры Филипповны к Ерасту, в заповедной тайне женского сердца. Рецензенты отмечали вдохновение, которое пробуждалось в Вере Филипповне в финальной сцене первого акта, когда Ераст, спрашивая у нее разрешения на поездку в монастырь и получая его, по сути, объяснялся в любви, а она ее благосклонно принимала. Еще называли сцену в конторе, где происходил разрыв отношений с Ерастом после его предательства. Рецензент «Новостей дня», размышляя о смысле ермоловского образа в целом, говорит о прекрасной женской душе, «стоячие воды которой неожиданно всколыхнулись». Не реалистические зарисовки купеческого быта, не бесправное положение женщины в семье, а «яркие картины» души воссоздавала романтическая актриса. «И самое сокровенное в этой драме делалось ясным, и первое застенчивое чувство уже отцветающей женщины трогало до слез. У всякой другой актрисы интонации, в каких она играла Веру Филипповну, дали бы сентиментальность, у г-жи Ермоловой приближались к гениальности»¹. Идеальная «ермоловская женщина», по свидетельству В. П. Преображенского, казалась убедительной, реалистически достоверной. Она была представлена актрисой «во всей своей душевной цельности, обаятельности и простоте, без малейшей фальши, искусственности... Зритель все время *верит* Вере Филипповне, в нем ни на минуту не зарождается сомнение в том, что именно так она должна чувствовать, думать, говорить, поступать» (курсив рецензента. — Г. Ж.)². О том, что актрисе удалось наполнить жизнью отвлеченную схему роли, говорит и Ю. И. Айхенвальд, не скрывающий своего неприятия пьесы: «В исполнении знаменитой

¹ Театр и музыка // Новости дня. 1902. 18 сент. (1 окт.). № 6924.

² В. П. [Преображенский В. П.]. «Сердце не камень».

артистки засияли и затеплились жизнью многие черты этой бледной узницы супружеского дома, ее чистота, ее гордость и смирение, — и так хорошо и ласково произносила она свое „миленький“»¹.

В журнальной рецензии 1902 года Ю. И. Айхенвальд поставил вопрос о целесообразности включения в репертуар Ермоловой «тихих» ролей, поскольку в них нельзя проявить ее главного сценического достоинства — трагического подъема. «Но сила г-жи Ермоловой — в силе, в душевном подъеме и экстазе, — а здесь (в пьесе „Сердце не камень“. — Г. Ж.) для подъема и экстаза почти не было места»². Ермоловой действительно без силы было не обойтись. И в роли Веры Филипповны силой стала правда чистого сердца. С. Н. Дурылин вспоминал, что ему запомнилась реплика героини в ответ на сообщение, что муж составляет завещание в ее пользу: «Не ожидала, да и не думала никогда». Эту бесцветную реплику произносила не купчиха, стремящаяся приумножить свое богатство, а чистый человек, не отягощенный расчетами, и произносила обыденно и просто. В этом умении жить чисто и честно, не поддаваясь скверне мира, и была ее сила и непобедимая мощь. По впечатлению С. Н. Дурылина, «быть может, самой сильной репликой Ермоловой была последняя реплика Веры Филипповны, реплика безмолвная. „Гляди на меня!“ — требует в гневе Каркунов. Вера Филипповна — Ермолова глядела на него, и в глазах светилась такая искренность, такая человечность, непоколебимая в своей правоте, что под этим взглядом старик бросал палку»³. Душевная чистота — признак не глупости, а праведности. В церкви ее чаще всего прячут за юродством, а в романтическом театре делают знаком превосходства. «Эта „тихая“ роль Ермоловой по силе воздействия на зрителя была равна самым бурным ее ролям», — свидетельствовал С. Н. Дурылин⁴. Ю. П. Рыбакова, сравнивая поздний романтизм Ермоловой с классическим романтизмом П. С. Мочалова, ставит в соответствие его титанизму ее силу слабых: «Из спектакля в спектакль существо слабое, женственное, кроткое открывало в себе незаурядную духовную силу. Жертва обстоятельств и сильных мира сего неожиданно распрямлялась и становилась воительницей, способной к суду над неправыми. Мощь этой духовной силы была столь же неожиданна и потрясающа, как и титанизм героев Мочалова»⁵.

Романтическая идея актрисы стала основой режиссерской версии А. А. Федотова. Спектакль развивался как повествование о несокрушимой силе добра. Религиозная проблематика пьесы осталась невостребованной в

¹ Ю. А. [Айхенвальд Ю. И.]. Современное искусство. С. 256.

² Там же.

³ Дурылин С. Н. Мария Николаевна Ермолова. С. 390.

⁴ Там же. С. 389.

⁵ Рыбакова Ю. П. М. Н. Ермолова и традиции Малого театра // Русский театр и драматургия конца XIX века / Отв. ред. А. А. Нинов. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 53.

гуманистически настроенной зрительской аудитории. Романтическая версия Веры Филипповны у Ермоловой предполагала конфликт чистой женской души с несправедливо устроенным миром. Шаг за шагом действие раскрывало драматическую историю запоздалой первой любви. И эта любовь становилась необоримой силой, подчинившей себе запутавшегося в жизненных тенетах приказчика, укротившей самодурные наклонности хозяина-купца, остановившей разбойника в попытках запугать свою жертву.

Исходное амплуа **М. Г. Савиной** — комическая инженерю (молодая девушка в комедии), но на александринской сцене ей пришлось играть и драматических инженерю, и «героинь». По своему значению Савина — главная представительница психологического реализма в русском актерском искусстве конца XIX века. Стремясь к объективному изображению человека в театре, она корректировала процесс психологического развития персонажа, субъективно «переживаемый» ею на сцене, рядом тщательно отобранных характерных штрихов (деталей), в выборе которых и проявлял себя незаурядный ум петербургской премьерши. По словам А. Р. Кугеля, знаменитого истолкователя творчества актрисы, «рисунок Савиной отличался гениальной меткостью и, можно сказать, стенографической краткостью. Экономия средств — этот самый драгоценный принцип художества — доведена была у Савиной до последней степени. Лицо, фигура — и это как в гриме, так и в костюме, и в интонации — характеризуются двумя-тремя штрихами, дающими яркое и совершенно определенное представление об изображаемом. В игре Савиной нет „многоглаголания“. Ее характеристики, можно сказать, выражаются в афоризмах и „крылатых“ штрихах»¹.

Островский при создании пьесы полагал в Савиной актрису на роль Веры Филипповны. Но она отказалась от участия в спектакле из-за возрастного несоответствия роли ее амплуа, посчитав, что играть тридцатилетнюю женщину ей еще рано. Через месяц после премьеры в письме к актрисе от 31 декабря 1879 года драматург объяснял свои мотивы: «Все лучшие произведения мои писаны мною для какого-нибудь сильного таланта; в настоящее время вдохновляющая меня Муза — это Вы. С тех пор, как я вернулся из Петербурга, эта Муза не покидает меня»². И неуспех пьесы драматург связывал с отказом Савиной от роли. «Моя пьеса „Сердце не камень“ не могла удержаться на сцене, потому что Савина не захотела играть в ней», — отмечал он в официальном документе в начале 1880-х годов³.

Савина сыграла Веру Филипповну спустя двадцать лет после первой премьеры, в бенефис М. И. Писарева 1899 года. Незаурядность душевной

¹ Кугель А. Театральные портреты. С. 151.

² Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 11: Письма (1848—1880) / Ред. тома В. Я. Лакшин. М.: Искусство, 1979. С. 686.

³ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 10. С. 205.

жизни в ординарной внешней оболочке — таков был общий замысел роли. По словам И. Забрежнева, «и вдруг эта обыкновенная женщина, при каждом столкновении с обстоятельствами, как бы они ни были сложны или угрожающи, обнаруживает стойкое мужество и душу необычайной красоты»¹. «Обыкновенность» Веры Филипповны актриса подчеркивала несколькими деталями: то была «типично одетая» женщина, «приветливая, добрая», «с замоскворецким внешним складом, своеобразной походочкой, неспешным тягучим говорком»². А. А. Измайлов уточнял, что контраст обычного и возвышенного в героине подавался актрисой в резкой форме, не исключавшей комизма: «Талантливо провела роль... г-жа Савина, произведшая при первом появлении на сцену комический эффект старомодным платьем и прическою и исполнившая некоторые из последующих драматических сцен сильно и с большою искренностью»³.

Внешняя заурядность савинской Веры Филипповны оттеняла ее внутреннюю силу. Поэтому особое значение приобретали две сцены с Иннокентием, грозящим убить ее. В опасной ситуации она продолжала спокойно выполнять свой христианский долг благотворительности и заботы о ближних. Спасение воспринималось ею и зрителем как чудо. И. Забрежнев указывал: «Оба случая происходят при одинаковых почти условиях и обстановке, и, однако, игра Савиной в первом и втором случаях — совершенно различна»⁴. Душевная сила героини — это сила нравственной убежденности, возникающая из умения в сложных обстоятельствах сделать верный, религиозно обоснованный выбор ценностей, дающий сознание правоты и бесстрашие в ее защите. Сценические средства выражения этой внутренней силы у Савиной были иными, нежели у Ермоловой. По А. Р. Кугелю, «недостатки Савиной, вернее сказать, естественная ограниченность ее захвата — отсутствие героизма, трагической силы, мистического ясновидения — не мешали ее гениальности. Потому что она была гениальна в своем и не выдавала ложных подделок под героизм, силу ясновидения — за откровения искусства. Себе довлекла она...»⁵

Роль Веры Филипповны требовала от актрисы умения воспроизвести на сцене душевный мир православной христианки. А. Р. Кугель считал, что Катерина в «Грозе» недополучила от Савиной отточенности мистических состояний, так как они неуловимы для постороннего глаза. Церковная религиозность Веры Филипповны далась актрисе легче, потому что, несмотря на скрытость духовно-религиозного процесса, он все же имеет некоторое внешнее выражение, доступное пониманию посвященных. «В ее Катерине мисти-

¹ Забрежнев И. Последние роли М. Г. Савиной // Театр и искусство. 1899. № 19. С. 357.

² Там же.

³ А. Изм. [Измайлов А. А.]. Александринский театр. Театр, музыка и искусства.

⁴ Забрежнев И. Последние роли М. Г. Савиной. С. 357.

⁵ Кугель А. Театральные портреты. С. 158.

ческое начало было придушено и, наоборот, церковно-религиозное начало великолепно, дивно изображено в Вере Филипповне („Сердце не камень“). Мистику не схватишь реальным глазомером; церковная же религиозность есть факт, реальность, нечто ощутимое, эмпирически доступное»¹.

Духовные факты церковной религиозности не подлежат какому-либо показу ни в жизни, ни на сцене: это сокровенная реальность. Сценически изобразить можно лишь ее некоторые неглавные аспекты. Савина с детства была приобщена к православию. Серьезное отношение к религии не позволяло ей выводить на сцену глубоко верующих девушек и женщин с целью публичного обнажения их внутреннего мира (да и в драматургии такие лица были редкостью). Собственно говоря, в ее огромном репертуарном списке, кроме Веры Филипповны, можно указать еще разве что на тургеневскую Лизу из «Дворянского гнезда». Вовлеченность в водоворот театральной и светской жизни не разрушала ее душевной укорененности в религии. По словам А. М. Брянского, она «верит в чудеса, ездит в монастыри»². И А. Р. Кугель в книге воспоминаний говорит о том же: «Савиной, с ее строем души и очень стойкими монархическими чувствами, было бы чрезвычайно трудно пережить революцию. У нее было мировоззрение весьма тесное, не объемистое»³.

Савинская версия героини пьесы «Сердце не камень» строилась как постижение верующей души, не впадающей в крайности. Вера горела в ней ровным светом. И. Забрежнев объяснял эту внутреннюю гармонию близостью к народным истокам. Вера Филипповна «в исполнении Савиной — не изуверка и не ханжа. Ее взгляды и все жизненные поступки тесно переплетены в одно гармоническое целое здоровым народным смыслом»⁴. Действенным мотивом роли была любовь к Ерасту. Но если у Ермоловой сила любви и душевная красота Веры Филипповны вызывали в Ерасте ответное чувство, то Савина переносила акцент на вопрос, почему Вера Филипповна его простила. Ераст раскаялся, и она прозрела жестокость жизни, через которую ему выпало пройти, и пожалела его. Как свидетельствует критик, «артистка с такой силой и мистическим ужасом произносит короткий монолог — в четвертом действии — перед последним свиданием с раскаявшимся Ерастом. С неотразимым убеждением начинаешь понимать, что *такая* женщина не могла не простить. Если не холодным рассудком, то сердцем, горящим христианскою любовью, она видит всю страшную сеть нужды, тягость жизни и голода, веющих человека к преступлению» (курсив рецензента. — Г. Ж.)⁵.

¹ Кугель А. Театральные портреты. С. 153.

² Брянский А. М. М. Г. Савина и А. Ф. Кони // М. Савина и А. Кони. Переписка. 1883—1915. Л.; М.: Искусство, 1938. С. 18.

³ Кугель А. Р. Листья с дерева. Воспоминания. Л.: Время, 1926. С. 127.

⁴ Забрежнев И. Последние роли М. Г. Савиной. С. 357.

⁵ Там же.

Вера Филипповна Савиной поняла и пожалела-полюбила в полном соответствии с народно-христианской этикой любви. Ее возвышенная душа действовала как душа обыкновенная. Не было тяготения к идеальности, свойственного романтическим натурам. Не было поэтому и опасности соскользнуть в мелодраму. Проступила угаданная Островским предназначенность Савиной для сценического воплощения русской женщины в ее традиционной религиозно-православной ипостаси.

Актеры конца XIX — начала XX века, авторы версий своих ролей, предлагали преимущественно мелодраматическое толкование конфликта и событий комедии Островского «Сердце не камень». Лишь некоторым из них удалось преодолеть мелодраматический шаблон и ввести своих персонажей в действительность актуальных отношений современного социума, что позволило зрителю воспринять в той или иной степени замысел драматурга, познающего через своих героев настоящий день России и ее духовные перспективы.

Процесс утраты русской интеллигенцией церковной веры в начале XX века шел к своему завершению. Явными признаками конца стали нескрываемый интерес к языческим культам и верованиям и усиление сектантских движений, среди которых толстовство было наивлиятельнейшим. Именно свобода толкований вопросов христианской веры сделала возможным введение в театральные репертуар пьесы Островского. Церковная вера была поставлена в общий ряд с другими религиями и философскими доктринами. И это позволило М. Г. Савиной сыграть роль Веры Филипповны, не выходя из границ ортодоксального православия (по принципу: а почему бы и нет?). И это открыло для М. Н. Ермоловой возможность романтической героизации образа, сблизившей православную христианку Веру Филипповну с проблематикой общественного движения.

Широко известно, что в искусстве актеров московского Малого театра конца XIX века нашли отражение чувства и мысли их передовых современников. Отзывчивость театра на освободительную идею получила признание в нескольких поколениях русской интеллигенции. В спектаклях Александринского театра важно различить актерские голоса, напоминающие современникам о православной христианской вере и вечности, потому что эту задачу пришла пора по достоинству оценить.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Изм. [Измайлов А. А.]. Александринский театр. Театр, музыка и искусства // Биржевые ведомости. 1899. 13 (25) февр. № 43.
2. Айхенвальд Ю. И. Островский // Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. С. 263—265. (Прошлое и настоящее).
3. Алперс Б. В. «Сердце не камень» и поздний Островский // Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1: Театральные монографии. М.: Искусство, 1977. С. 405—546.

4. *Альтишуллер А. Я.* Давыдов, Владимир Николаевич // Театральная энциклопедия / Гл. ред. П. А. Марков. М.: Сов. энциклопедия, 1963. Т. 2. С. 265–269.
5. *Альтишуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров. Очерки истории александрийской сцены. Л.: Искусство, 1968. 306 с.
6. *Беляев Юр.* Театр и музыка // Новое время. 1905. 12 (25) окт. № 10635.
7. *Брянский А.* Владимир Николаевич Давыдов. 1849–1925. Жизнь и творчество. Л.; М.: Искусство, 1939. 216 с.
8. *Брянский А. М.* М. Г. Савина и А. Ф. Кони // М. Савина и А. Кони. Переписка. 1883–1915. Л.; М.: Искусство, 1938. С. 3–19.
9. *Булгаков С. Н.* Героизм и подвижничество (Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // Вехи. Интеллигенция в России: сборники статей. 1909–1910 / Сост. Н. Казакова. М.: Молодая гвардия, 1991. С. 43–84.
10. *Буренин В.* Литературные очерки // Новое время. 1880. 25 янв. (6 февр.). № 1404.
11. *В. П. [Преображенский В. П.]*. «Сердце не камень» // Новости дня. 1902. 15 (28) сент. № 6921.
12. *Велизарий М. И.* Путь провинциальной актрисы. Л.; М.: Искусство, 1938. 316 с.
13. *Веригина В. П.* Воспоминания. Л.: Искусство, 1974. 247 с.
14. *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т. Т. 1: 1863–1905 / Ред. В. Н. Прокофьев. М.: ВТО, 1971. 558 с.
15. *Вишневская И.* Талант и поклонники (А. Н. Островский и его пьесы). М.: Наследие, 1999. 216 с.
16. *Гайдебуров П. П., Скарская Н. Ф.* На сцене и в жизни. Страницы автобиографии. М.: Искусство, 1959. 308 с.
17. *Державин К.* Эпохи александрийской сцены. Л.: ГИХЛ, 1932. 239 с.
18. *Дурьилин С. Н.* Мария Николаевна Ермолова. Очерк жизни и творчества / Отв. ред. В. Д. Кузьмина. М.: Изд-во АН СССР, 1953. 652 с.
19. *Дурьилин С.* Ольга Осиповна Садовская. М.; Л.: Искусство, 1947. 79 с.
20. *Жерновая Г. А.* А. Н. Островский и народная тема в русском театре 1880-х годов // Русский театр и драматургия конца XIX века / Отв. ред. А. А. Нинов. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 16–34.
21. *Жерновая Г. А.* Народничество как духовно-нравственная основа трагического в русской культуре второй половины XIX века (М. Н. Ермолова в шекспировских ролях). Кемерово: КемГУКИ, 2011. 280 с.
22. *Забрежнев И.* Последние роли М. Г. Савиной // Театр и искусство. 1899. №19. С. 354–357.
23. *Зограф Н. Г.* Малый театр в конце XIX — начале XX века. М.: Наука, 1966. 603 с.
24. *Кара-Мурза С. Г.* Малый театр. Очерки и впечатления. М.: Б. и., 1924. 130 с.
25. *Кугель А. Р.* Листья с дерева. Воспоминания. Л.: Время, 1926. 212 с.
26. *Кугель А.* Театральные портреты. Л.: Искусство, 1967. 384 с.
27. *Лакшин В.* Театр А. Н. Островского. М.: Сов. Россия, 1985. 144 с.
28. *Леонид Сергеевич Вивьен: актер, режиссер, педагог* / Сост. В. В. Иванова. Л.: Искусство, 1988. 374 с.
29. *Малый театр. 1824–1974: В 2 т. Т. 1. 1824–1917* / Ред. Н. Абалкин, сост. В. Канаева, Е. Струтинская. М.: ВТО, 1978. 784 с.
30. *Малютин Я. О.* Актеры моего поколения / Ред. С. Л. Цимбал. Л.; М.: Искусство, 1959. 355 с.
31. *Малютин Я. О.* Звезды и созвездия / Ред.-сост. Т. Б. Забозлаева. СПб.: Дума, 1996. 171 с.
32. *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905* / Общ. ред. О. А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005. 639 с.
33. *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10: Статьи. Записки. Речи. Дневники / Ред. тома Е. Г. Холодов. М.: Искусство, 1978. 720 с.

34. *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 11: Письма (1848—1880) / Ред. тома В. Я. Лакшин. М.: Искусство, 1979. 781 с.
35. *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 5: Пьесы (1878—1884) / Ред. тома В. Я. Лакшин. М.: Искусство, 1975. 544 с.
36. *Пашенная В.* Ступени творчества. М.: ВТО, 1964. 211 с.
37. *Петровская И. Ф.* Островский в откликах провинциальной печати его времени (1853—1886) // Литературное наследство. Т. 88: А. Н. Островский. Новые материалы и исследования / Ред. В. Р. Щербина. Книга первая. М.: Наука, 1974. С. 538—567.
38. *Петровская И. Ф.* Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX века. Л.: Искусство, 1979. 247 с.
39. *Петровская И. Ф.* Театр и зритель российских столиц. 1895—1917. Л.: Искусство, 1990. 271 с.
40. *Полякова Е. И.* Актерское искусство // История русского драматического театра: В 7 т. Т. 7: 1898—1917. М.: Искусство, 1987. С. 189—253.
41. *Рыбакова Ю. П.* М. Н. Ермолова и традиции Малого театра // Русский театр и драматургия конца XIX века / Отв. ред. А. А. Нинов. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 50—64.
42. *Соловьева И. Н.* Комментарии // *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 5. Кн. 2: Дневники. Записные книжки. Заметки / Сост. И. Н. Соловьева. М.: Искусство, 1993. С. 475—514.
43. *Соловьева И. Н.* Художественный театр: Жизнь и приключения идеи / Ред. А. М. Смелянский. М.: МХТ, 2007. 671 с.
44. *Сомина В. В.* «Новый драматизм» в творчестве В. Н. Давыдова // Русский театр и драматургия конца XIX века / Отв. ред. А. А. Нинов. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 89—103.
45. Театр и музыка // Новости дня. 1902. 18 сент. (1 окт.). № 6924.
46. *Шнейдерман И.* Мария Гавриловна Савина. 1854—1915. Л.; М.: Искусство, 1956. 420 с.
47. *Ю. А. [Айхенвальд Ю. И.]* Современное искусство // Русская мысль. 1902. № 10. С. 256—257.
48. *Юрьев Ю.* Записки / Ред. Е. Кузнецов. Л.; М.: Искусство, 1948. 719 с.
49. *Юрьев Ю.* Записки. Т. 2 / Ред. Е. М. Кузнецов. Л.; М.: Искусство, 1963. 510 с. (Театральные мемуары).
50. *Яблочкина А. А.* 75 лет в театре. М.: ВТО, 1977. 446 с.
51. *Amicus [Монтеверде П. А.]* Современное обозрение. Малый театр // Театрал. 1896. Ноябрь. № 94. С. 95—97.
52. *Exter [Введенский А. И.]* Театральная хроника // Московские ведомости. 1902. 23 сент. № 262.

Аннотация

Постановки комедии Островского «Сердце не камень» рубежа XIX—XX веков, рассматриваемые в статье, являются кульминационным моментом сценической истории пьесы. Актерские версии ролей этого периода сосуществовали в русском театре с первыми режиссерскими опытами. Автор статьи «реконструирует» девять актерских версий ролей и одну режиссерскую версию спектакля, поставленного в компромиссных условиях и обстоятельствах актерского театра.

Summary

This article discusses the production of Ostrovsky's comedy 'The Heart is Not a Stone' at the turn of the twentieth century as the culmination point in the historic staging of the play. The actor's adaptation of parts of this period coexisted in Russian theatre with the first-ever stage director's experiences. The author of this article 'reconstructs' nine actors' adaptations of parts and one stage-director's adaptation of the performance, delivered in a compromise with the actor's theatre.

-
- ✓ *Ключевые слова:* актерский театр, режиссерский театр, актерская версия роли, режиссерская версия спектакля, мелодрама, исходное амплуа, психологический романтизм, психологический реализм, режиссура в актерском театре, А. А. Федотов, К. А. Варламов, О. О. Садовская, Р. Б. Аполлонский, И. А. Рыжов, М. И. Писарев, К. Н. Рыбаков, В. Н. Давыдов, М. Н. Ермолова, М. Г. Савина.
 - ✓ *Key words:* actor's theatre, stage-director's theatre, actor's adaptation of part, stage-director's version of performance, the melodrama, initial line, psychological romanticism, psychological realism, direction in an actor's theatre, A. A. Fedotov, K. A. Varlamov, O. O. Sadovskaia, R. B. Apollonskii, I. A. Ryzhov, M. I. Pisarev, K. N. Rybakov, V. N. Davydov, M. N. Ermolova, M. G. Savina.

О рецепции спектаклей Юрия Любимова 2000—2011 годов в театральной критике

МАЛЬЦЕВА ОЛЬГА НИКОЛАЕВНА

*Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)*

MALTSEVA OLGA N.

*Doctor (History of Arts), Leading Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg)*

E-mail: onmalt@gmail.com

2000—2011 годы — период чрезвычайно интенсивной и плодотворной работы Юрия Любимова. Он характеризуется, например, как «новый творческий подъем»¹, Болдинская осень режиссера² и «второй расцвет театра»³. В то же время восприятие спектаклей этого периода вызывало трудности. Но, как верно заметил один из рецензентов, не Любимова в том вина⁴.

После возвращения в 1988 году из вынужденной эмиграции у него оставались подписанные контракты за границей. С 1999 года режиссер сосредоточился на работе в созданном им Театре на Таганке. Он существенно обновил труппу, взяв в театр выпускников двух актерских курсов, которыми руководил. И, едва ли не ежегодно выпуская по две премьеры в сезон, сформировал новый репертуар. Так что Таганка, как и прежде, оставалась в этот период авторским театром, который определялся методом Юрия Любимова. Метод этот в своих основных параметрах сформировался уже в «Добром человеке из Сезуана» и, не претерпевая существенных изменений, в дальнейшем проявлялся разными своими сторонами и обнаруживал новые возможности.

Теперь собственно о прессе. Так случилось, что к началу XXI века почти полностью сменился состав авторов статей о Театре на Таганке. Ушли многие писавшие о нем театроведы старшего поколения, такие как Б. И. Зингерман, А. А. Аникст, К. Л. Рудницкий, П. А. Марков, Т. И. Бачелис, Т. К. Шах-Азизова, Н. А. Крымова. На смену им почти одновременно пришло много оперативно откликающихся на премьеры (не только этого театра) рецензентов новой генерации, в большинстве своем профессиональных критиков,

¹ Руднев П. Новый раскол на Таганке? // Независимая газета. 2000. 18 янв. С. 7.

² Мальцева О. Любимов. Таганка. Век XXI. Часть 1. СПб: [Б. и.], 2004. 111 с.

³ Должанский Р. Рецепты патриархов // Коммерсант. 2005. 27 апр. С. 20.

⁴ См.: Там же.

которые оказались востребованы большим количеством вновь открывшихся в «перестройку» газетных изданий, имевших отделы искусства. Материалы, посвященные Театру на Таганке в 1994–2008 годы в малочисленной театральной периодике, уже исследовались¹. В данном случае речь пойдет об особенностях отражения спектаклей всего периода существования любимовской Таганки в XXI веке газетами и непрофильными журнальными изданиями, регулярно печатающими рецензии.

О витальности спектаклей

По прочтении статей обращает на себя внимание то, что они почти не обходятся без замечаний о таких качествах любимовских постановок, как витальность и энергия. Они, по выражению одного из рецензентов, перехлестывают «через край, рампу и все что угодно»². В яростных произведениях Любимова «бурлит... весь его нерастраченный... темперамент»³. Режиссер заряжает свои спектакли энергией гораздо надежнее, чем большинство «из тех, кто годится Любимову во внуки»⁴. Такие качества постановок заставили утверждать, что в этот период «у... маэстро... открылось второе дыхание»⁵.

Об актерах и труппе

В критических отзывах постоянно отмечаются необычные для драматического театра мастерство и профессиональная оснащенность актеров Таганки. Рецензенты подчеркивают, что «новая актерская генерация... показывает прекрасную театральную выправку: ясные голоса, легкие тренированные тела»⁶. Отмечают у актеров «завидную дисциплину ритма»⁷, их разнообразные умения «от вокала и классического танца до цирковой эксцентрики»⁸, «высочайшее совершенство» в мелодекламации⁹ и игру «на дюжине инструментов»¹⁰.

¹ См.: Мальцева О. Театральная периодика 1993–2008 гг. о Театре на Таганке Юрия Любимова // Театральная периодика в России. М.: Три квадрата, 2009. С. 94–109.

² Давыдова М. Хроническая фронда // Время МН. 2000. 8 февр. С. 7.

³ Филиппов А. Шекспировские страсти Юрия Любимова // Известия. 2000. 8 февр. С. 2.

⁴ Должанский Р. Сталин встретился с коллективом МХАТ на Таганке // Коммерсант. 2001. 25 апр. С. 13.

⁵ Давыдова М. Хроническая фронда.

⁶ Егошина О. Ах, свобода // Новые известия. 2008. 28 апр. С. 5.

⁷ Должанский Р. Не был и не Кафка // Коммерсантъ. 2008. 26 апр. С. 7.

⁸ Романцова О. Фауст нашего времени // Планета Красота. 2002. № 7–8. С. 10.

⁹ См.: Карась А. Прогресс можно остановить // Российская газета. 2004. 23 апр. С. 8.

¹⁰ Ковальская Е. Что тот злодей, что этот // Коммерсант. 2000. 8 февр. С. 13.

Поражаются «пластике актеров, показывающих порой невероятные чудеса эквилибристики»¹, их «полнейшей самоотдаче» в демонстрации «профессиональной умелости и почти безупречного владения телом, голосом, музыкальными инструментами»². В отзывах на спектакли возникают попытки сформулировать сложность и результаты работы режиссера с актерами: «Его материал — артисты. Та еще глина. Они сверкают здесь все вместе и каждый в отдельности»³, «только ему удалось воспитать новое поколение синтетических артистов»⁴.

Авторы статей не жалеют самых лестных эпитетов и для труппы в целом, которую аттестуют как «одну из самых профессионально оснащенных»⁵. При чем сравнение идет ни много ни мало — со сценами мирового театра, например, ее называют «натренированной не хуже бродвейских профессионалов»⁶.

Оценка формы спектакля

Единодушны рецензенты в высокой оценке формы любимовского спектакля, отмечая ее «поразительную четкость», безупречность и совершенство⁷, яркость и насыщенность⁸. О произведениях режиссера пишут как об «идеальных по форме, железных по логике, выверенных в каждом жесте и повороте головы до малейшего сантиметра. Кажется, даже не поставленных, а отчеканенных»⁹. Они впечатляют «своей постановочной культурой, редко встречающимся режиссерским мастерством построения мизансцен, игрой со светом, звуком, ритмом». Спектакли вполне могут «служить наглядным пособием для начинающих режиссеров»¹⁰, и не только: Любимов «демонстрирует блестящее владение формой, и эти его подвиги не способен сегодня повторить ни один московский режиссер»¹¹; в области «формы... по остроте и необычности подачи материала Любимов по-прежнему не знает равных»¹².

¹ Ульченко Е. Бриколаж // Новое время. 2004. № 39. С. 42.

² Фукс О. Во славу Пушкина Любимов станцевал по-африкански // Вечерняя Москва. 2000. 7 июня. С. 4.

³ Седых М. Добрый человек из Арканджело // Итоги. 2010. № 18. С. 66.

⁴ Романцова О. Фауст нашего времени.

⁵ Ковальская Е. Что тот злодей, что этот.

⁶ Никифорова В. Нормально, Евгений! // Сегодня. 2000. 7 июня. С. 6.

⁷ Шимадина М. Патриарх и его лучшая шестерка // Weekend (Украина). 2005. 4 нояб. URL: <http://taganka.theatre.ru/lubimov/12661/> (дата обращения: 17.09.2015).

⁸ См., например: Никольская А. Королевский пасьянс // Культура. 2000. 17–23 февр. С. 1.

⁹ Корнеева И. «Суф(ф)ле» из мозгов // Российская газета. 2005. 25 апр. С. 6.

¹⁰ Егошина О. Антигона, которая поет // Новые известия. 2006. 25 апр. С. 5.

¹¹ Ситковский Г. Боги убоги, а Сократ стократ // Вечерний клуб. 2001. 12 окт. С. 7.

¹² Никольская А. Вальсирующие // Театрал. 2007. 4 сент. С. 16.

О категориях «форма» и «содержание»

При этом обращает на себя внимание способ соотнесения рецензентами формы и содержания как категорий. Например, часто утверждают, что спектакли Любимова исчерпываются сценической формой. «Мэтр отечественной режиссуры уходит в сторону чистого формотворчества, того, что в учебниках по марксистской эстетике называлось „искусством ради искусства“», — можно прочесть в одной из рецензий. Любопытно, что при этом ее автор полагает, что постановка посвящена не социуму, а культуре¹. То есть говорит именно о содержательной стороне обсуждаемого им спектакля. Нередким является представление о том, что позднелюбимовская Таганка — это театр, который работает не столько со смыслами, сколько с формами². Или о том, что форма спектакля составляет единственный интерес мастера в обсуждаемый период: «Содержательная часть год от года волнует Любимова все меньше, а главным божеством, на алтарь которого с благоговением приносятся любые жертвы, становится безупречная поэтическая форма, стремящаяся к своему абсолюту»³. Многие разделяют точку зрения, согласно которой «форма представления оказывается сильнее содержания»⁴. Распространен взгляд на демонстрацию мастерства как главный смысл последних постановок Любимова. «Уже трудно сказать, о чем поставлены его спектакли, но легко сказать, зачем они поставлены: чтобы мы опять восхитились фантастическим умением приладить друг к другу все сценические шестеренки — только успевай вертеть головой»⁵, — пишет, например, один из рецензентов. Приверженцы таких мнений словно упускают из виду, что форма заведомо содержательна. В таком контексте, вероятно, не лишним будет привести, например, определение, данное Ю. М. Барбоем, автором новейшего исследования в области теории театра, который относит к форме спектакля «все его стороны и свойства, из которых вычитываются смыслы»⁶.

О строении спектакля

Трудности в постижении содержания спектакля во многом вызваны не только своеобразным представлением о соотношении формы и содержания, но и проблемами, которые нередко возникают у критиков с идентификацией

¹ Карась А. Прогресс можно остановить.

² Должанский Р. У вечности свои причуды // Коммерсантъ. 2009. 27 апр. С. 14.

³ Ситковский Г. Взрыв к наивысшему // Газета. 2006. 26 апр. С. 27.

⁴ Давыдова М. Мастер и Булгаков // Время новостей. 2001. 28 марта. С. 7.

⁵ Давыдова М. Таганка в пробырке // Известия. 2006. 25 апр. С. 10.

⁶ Барбой Ю. К теории театра: Учебное пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2008. С. 155.

формы. Форма любимовских спектаклей всегда была непростой, особенно если рассматривать ее в контексте формообразования спектакля в современном театре в целом. Причем с течением времени она становилась все более сложной. И возможно, поэтому далеко не все готовы ее воспринять.

Спектакли Юрия Любимова называют то сюрреалистической мозаикой, которая «складывается в единое целое благодаря убедительности и силе авторских эмоций»¹, то лоскутной постановкой², то opera-ballet³, то литмонтажом⁴, то литературно-музыкальной композицией, то коллажем⁵. Сложность атрибутирования формы обнаруживается и в том, что порой она определяется по-разному в одной и той же статье. Например, как музыкально-танцевально-поэтическая композиция, монтаж и коллаж⁶. Или как бриколаж, инсталляция и opera-ballet⁷. Каким образом сочетаются столь разные формообразования, авторы умалчивают. Впрочем, рецензенты порой прямо заявляют о трудностях, а иногда и о невозможности осмысления композиции сценического целого и признаются, например, в том, что логику построения спектакля понять довольно сложно⁸, утверждают, что спектакль представляет собой хитро устроенную композицию⁹, или что он подчиняется «законам сюрреалистической логики», или что «все в нем — причуда, каприз художника»¹⁰. Порой обозначают композицию спектакля как «прихотливый калейдоскоп», причем даже те, у кого возникает «ощущение целостности происходящего» на сцене¹¹.

Такие экзотические для драматического спектакля определения, как, например, «инсталляция», оставим в стороне. И обратим внимание на наиболее распространенные представления о строении любимовской постановки. Их два. Это, во-первых, коллаж, предполагающий случайность составляю-

¹ Филиппов А. О Булгакове и о себе // Известия. 2001. 25 апр. С. 8.

² Тимашева М. Драматические спектакли на международном фестивале имени Чехова // Svobodanews.ru. 2011. 11 авг. URL: <http://taganka.theatre.ru/performance/maska/15765/> (дата обращения: 20.08.2015).

³ Карась А. Прогресс можно остановить.

⁴ См.: Егошина О. Таганка: хроника процесса // Новые известия. 2004. 27 апр. С. 5; Ши-мадина М. Патриарх и его лучшая шестерка.

⁵ Зинцов О. Юрий Любимов остановил прогресс // Ведомости. 2004. 27 апр. С. А-8; Лем-мыш А. Трагический балаган Таганки // Аспекты (Киев). 2005. 25 нояб. URL: <http://taganka.theatre.ru/performance/onegin/5914/> (дата обращения: 18.07.2015).

⁶ См.: Никифорова В. Идите и остановите прогресс (Обэриуты) // Inout.Ru. 26 апр. 2004. URL: <http://inout.ru/?action=pv&id=278236> (дата обращения: 17.07.2015).

⁷ Карась А. Прогресс можно остановить.

⁸ Тимашева М. Драматические спектакли на международном фестивале имени Чехова.

⁹ Никифорова В. Идите и остановите прогресс (Обэриуты).

¹⁰ Карась А. Прогресс можно остановить.

¹¹ См., например: Ульянов Е. Бриколаж.

щих частей, отсутствие принципа развития и децентрацию¹. И во-вторых — музыкально-танцевально-поэтическая композиция, литмонтаж и литературно-музыкальная композиция. Все они, судя по контексту статей, понимаются тоже как образования из случайно соединенных частей.

Однако анализ постановок Любимова показывает, что они построены как непрерывно развивающиеся многочастные композиции, подчиняющиеся принципу ассоциативного монтажа, с драматическим действием и сквозными темами. Причем этот тип монтажа функционирует на разных уровнях спектакля, соединяя в том числе и не соседние, отдаленные друг от друга части².

Такое строение спектакля имеет свою традицию. В свое время П. Марков обнаружил подобную композицию в спектаклях В. Мейерхольда. По его мнению, этот режиссер «часто делит спектакли на отдельные эпизоды — в своей совокупности они должны развернуть тему спектакля. Очень редко эти эпизоды следуют строгому сюжетному развитию (сюжетом Марков называет причинно-следственную цепочку событий. — О. М.) или последовательно проводят сценическую интригу. Гораздо чаще они построены по принципу ассоциации — смежности или противоположности»³.

Истоки ассоциативного монтажа на русской сцене — в театре Мейерхольда, что неоднократно зафиксировано театроведческой наукой. Причем некоторые исследователи, как, например, А. Пиотровский⁴, полагают, что этот тип сценической связи заимствован Мейерхольдом в кинематографе, у С. Эйзенштейна. Другие, в том числе Т. Бачелис, Н. Велехова, Н. Крымова, К. Рудницкий, восстанавливая справедливость, напоминают, что именно Мейерхольд своим творчеством натолкнул Эйзенштейна, по его собственному признанию, на разработку эстетики монтажа и ее применения в театре, а потом и в кино. Т. Бачелис указывает и на более ранний источник ассоциативного монтажа в театре. По ее мнению, «этот путь когда-то был указан Шекспиром и сцене XX века предложен Крэгом. <...> Новый метод связи, впервые практически примененный в московском „Гамлете“, быстро подхватили Мейерхольд в театре и Эйзенштейн в кино. Оба они признавали, что Крэг оказал на них прямое влияние. То, что Эйзенштейн позднее назвал „монтаж аттракционов“, есть, в сущности, крэговский монтаж эпизодов... по скрытому подспудному ходу мысли и по свободной ассоциации. <...> Эстетика Крэга

¹ См., например: *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 144; *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. М.: НЛО, 2006. С. 26; Энциклопедия «Кругосвет». URL: <http://www.krugosvet.ru/taxonomy/term/38/%D0%BA?page=5> (дата обращения: 07.09.2014).

² Подробно об этом см.: *Мальцева О.* Поэтический театр Юрия Любимова СПб.: РИИИ, 1999. 272 с.; *Мальцева О.* Любимов. Таганка. Век XXI. Часть 1.

³ *Марков П.* Письмо о Мейерхольде // *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 66.

⁴ *Пиотровский А.* Кинофикация театра // *Жизнь искусства.* 1927. № 47. С. 4.

стала ныне, к концу столетия, всеобщим достоянием. Она усвоена не только театром, но и кинематографом наших дней»¹. Из современных отечественных последователей Крэга Бачелис справедливо называет Ю. Любимова. Таким образом, просматривается цепочка исторического развития одного из театральных принципов в XX веке, если выразить ее в отдельных именах крупнейших теоретиков и режиссеров, имеющих отношение к русскому театру: Крэг — Мейерхольд — Любимов. Конечно, «очередность» первых двух имен относительна, поскольку многие театральные идеи разрабатывались режиссерами одновременно и независимо друг от друга.

В спектаклях с ассоциативным типом внутренней связи фабула утрачивает определяющее значение в становлении формы и содержания. Нередко ее вообще нет, а в тех случаях, когда есть, она уходит на второй план, участвуя в создании одной из составляющих смыслового поля постановки. Движение действия возникает в процессе соотнесения зрителем тем, которые развиваются в ходе спектакля.

Однако театрально-критические статьи нередко обнаруживают не только неготовность воспринимать бесфабульные спектакли, спектакли, в которых отсутствует «история», но и отказ в праве на существование подобных постановок. Например, М. Тимашева в общем виде такую позицию в одном из своих обзоров сформулировала так: «Не слишком радостная тенденция: в большинстве своем режиссеры не могут (или не хотят) внятно рассказать человеческую историю, подменяют ее коллажами (в которых отдельные сцены не складываются в единство сюжетное или даже жанровое), трюками и бесконечно эксплуатируемым приемом „театра в театре“. Эти игры для узкого круга подрывают взаимопонимание со зрителем»². Речь идет о театре в целом. В откликах критиков на спектакли Любимова такая точка зрения оказалась представлена в полной мере.

О содержании спектакля

Приведем несколько характерных примеров. Спектакль «Хроники» (2000) поставлен по пьесам Шекспира «Ричард II», «Генрих IV», «Генрих VI», «Ричард III». В нем параллельно развиваются тема борьбы за престол, губящей людей, и тема, связанная с искусством, в том числе с Шекспиром. Герои и сами темы отчетливо противопоставлены друг другу. С одной стороны, механика обретения власти, зачастую губящая лучшее в людях, а нередко и их жизни. С другой — творчество и художник как созидатель. В ходе противопоставления тем возникает ток драматического действия³.

¹ Бачелис Т. Шекспир и Крэг. М.: Наука, 1983. С. 335.

² Тимашева М. Мозаика сцены — 2 // Вопросы театра. 2014. № 3–4. С. 43.

³ Подробнее об этом см.: Малыцева О. Любимов. Таганка. Век XXI. Часть 1. С. 10–26.

Подобное тематическое развитие спектакля явно смутило часть рецензентов, вызвав у них растерянность. Настолько, что некоторые из них утверждают, что «спектакль не складывается в мысль... его можно почувствовать, но нельзя прочесть»¹, что «увязать „шекспировский вопрос“ с династическими распрями и борьбой за престол... затруднительно»². Это затруднение заставляет рецензентов делать произвольные выводы, среди которых встречаются ровно противоположные. Согласно одному из них, постановка посвящена «не сегодняшнему дню, а Шекспиру»³, «трактуя историю, Любимов, однако, желает подняться над схваткой»⁴. Согласно другому — режиссер представил «полную антологию власти»⁵, и ему удалось «изобразить самую жгучую современность»⁶. Встречаются и промежуточные, не менее произвольные, точки зрения. Например, такая: «все эти хитросплетения интриг, борьба за власть и мельтешение разнокалиберных злодеев — не более чем суэта, пригодная, однако же, для сочинения гениальных сюжетов»⁷. Есть и полностью отвлеченные от спектакля умозаключения, скажем подобные суждению о том, что спектакль представляет собой «своеобразное размышление художника о проблемах бытия как такового»⁸.

Или вот, например, спектакль «До и после» (2003). Он поставлен по стихам поэтов Серебряного века, а также стихам А. Пушкина, И. Бродского, публицистической прозе И. Бунина и воспоминаниям З. Гиппиус. Жанр постановки значится в программке как бриколаж, который там же расшифрован как мелкая безделица, пустяк. Такое обозначение после просмотра спектакля воспринимается как ироническая шутка режиссера, поскольку на деле произведение представляет собой трагический балаган, посвященный пореволюционной судьбе страны и ее поэтов. Он построен на чередовании сквозной темы с различными эпизодами. Тема связана со страной в дни «величайших страданий и глубочайшей тьмы», как их охарактеризовал Бунин. Она выстраивается из ассоциативно соединенных фрагментов с использованием стихов и прозы. Страна возникает как рушащийся мир. Эпизоды создаются декламацией или пропеванием всеми участниками спектакля строк из библейских текстов, а также текстов на библейские темы. Эти

¹ Филиппов А. Шекспировские страсти Юрия Любимова.

² Давыдова М. Хроническая фронда.

³ Фукс О. Архипелаг гуляк, или История на рентгене // Вечерняя Москва. 2000. 14 февр. С. 5.

⁴ Ковальская Е. Что тот злодей, что этот.

⁵ Одина М. Антология власти // Сегодня. 2000. 8 февр. С. 6.

⁶ Мартыненко О. Война Алой и Белой Розы // Московские новости. 2000. 8—14 февр. С. 25.

⁷ Зинцов О. Отсчет низложенных // Ведомости. 2000. 8 февр. С. 16.

⁸ Никольская А. Королевский пасьянс.

эпизоды, автономным пунктиром проходящие через спектакль, в соотношении со сквозной темой воспринимаются как взгляд на происходящее с точки зрения вечности. Так, в ходе действия мир, развертываемый в спектакле, судится Словом, заповеданным в вечной Книге книг. Постановка представляет собой целое с непрерывно развивающимся драматическим действием, с многоэпизодной композицией, созданной с помощью ассоциативного монтажа¹.

Рецензенты видят спектакль то «единой картиной, легкомысленной, изящной и пафосной», если и называя ее создателя плакальщиком «по ушедшему веку с его катаклизмами, потрясениями, революцией, мизантропией и великим искусством, создателем которого он сам, безусловно, является», то плакальщиком «веселым»². То — «трагикомическим карнавалом гениев на фоне эпохи», называя режиссера «свободным клоуном, сочинителем восхитительных и волнующих пустяков»³. А то и «легкой и необязательной» игрой, к тому же предъявляя претензии в том, что стихи в спектакле звучат в той последовательности, которую требует логика созданной режиссером композиции, а не в порядке их публикации, как хочется автору рецензии: Ахматова, «совершив необъяснимый хронологический и психологический кульбит, будет читать вслед за “Реквиемом” свою раннюю любовную лирику. Как же так?»⁴

Но встречаются и отклики, авторы которых восприняли и сосуществование балагана и трагедии, и смыслы постановки. Спектакль, «несмотря на всю свою внешнюю балаганность и шутовство, звучит как плач, как реквием по ушедшим вершинам российской культуры», — пишет, например, А. Леммыш, сочувственно добавляя: «Любимов словно не замечает катастрофического истончения, деформации культурного пласта — он обращается к тем, КТО ПОНИМАЕТ (выделено рецензентом. — О. М.)»⁵.

Неготовность идентифицировать композицию спектакля и привычку связывать содержание только с событийным, фабульным рядом демонстрирует обсуждение спектакля «Антигона» (2006). Материалом для его сценария стали одноименная софокловская пьеса в переводе Д. Мережковского и значительное количество фрагментов из библейской Песни песней.

В спектакле развиваются две сквозные, параллельно развивающиеся темы. Одна из них — тема любви. Тема возникает на основе фрагментов Песни песней, воплощаемых в хоровом вокальном исполнении и сольном попеременно разными участниками спектакля, в том числе Антигоной и Гемоном.

¹ Подробнее об этом см.: Мальцева О. Любимов. Таганка. Век XXI. Часть 1. С. 89–105.

² Ульченко Е. Бриколаж.

³ Должанский Р. Наизусть и с выражением // Коммерсант. 2003. 28 окт. С. 6.

⁴ Давыдова М. Фрондер и бриколажник // Известия. 2003. 28 окт. С. 10.

⁵ Леммыш А. Трагический балаган Таганки.

Она вступает в действие часто и неожиданно, вне причинно-следственных связей с тем, что происходит с героями спектакля.

Другая тема связана с противоречием между действиями Креонта как властителя и индивидуальной позицией Антигоны, основанной на непреходящих нравственных нормах. Суть противоречия в спектакле звучит отчетливо. Однако рядом с параллельно развивающейся темой любви оно отходит на второй план. Важнее оказывается сама пагубность противостояния этих героев для жизни Антигоны и Гемона, которая здесь равна любви. Так тема оказывается связанной прежде всего с устройством государства, которое губит любящих. Драматическое действие спектакля движется в ходе ассоциативного сопоставления этих контрастирующих тем, акцентируя угрозу представленного в сценическом мире государственного устройства не только любви, но и самой жизни¹.

Любопытно, что некоторые рецензенты, соотнося содержание спектакля только с фабулой пьесы Софокла, пересказывают из статьи в статью эту фабулу и даже не упоминают об эпизодах, связанных с Песнью песней как составляющей спектакля². Например, В. Гаевский, автор замечательной статьи «Флейта „Гамлета“» о любимовском «Гамлете», принял спектакль. «Любимов верен себе — он снова дал урок художественной смелости и хорошего тона. <...> „Антигона“ — очень красивый и очень страшный спектакль... о тщете политики и катастрофе политиканства. <...> Что же освещает этот мрачный спектакль? Что же оказывается сильнее политики, сильнее тирании, а может быть, и сильнее смерти? То же, что и всегда у Любимова, — театр, игра, свет театральной фантазии, блеск театральных находок»³, — пишет он. Но и этот рецензент не считает нужным упомянуть составляющую спектакля, связанную с Песнью песней, видимо, как не важную. И, посчитав эту часть несущественной, в рассуждениях о героине спектакля критик приходит к выводу о том, что ей, как и Креонту, «любить... не дано... Антигона не умеет полюбить Гемона, своего благородного жениха... Зато Антигона, как ее играет актриса, полна ненависти ко всему и ко всем»⁴. Критик словно не замечает, что с любовью и героини, и Гемона, и любовью как таковой в спектакле связана разветвленная, занимающая едва ли не большую часть времени и пространства спектакля, подробно разработанная сквозная тема. Обрати рецензент на нее внимание, возможно, не возникли бы ни эти суждения, ни определения мира, представленного в спектакле, и его персонажей как «бессолнечных». Ибо

¹ Подробнее об этом см.: *Мальцева О.* Как сделана композиция спектакля Юрия Любимова «Антигона» // *Театрон: Научный альманах*. СПб: СПбГАТИ, 2015. № 1. С. 60–68.

² См., например: *Должанский Р.* В переводе на жреческий // *Коммерсант*. 2006. 25 апр. С. 11.

³ *Гаевский В.* Без солнца // *Театрал — Новые известия*. 2006. Июнь. С. 12–13.

⁴ Там же. С. 12.

«освещает» спектакль не только свет театральной фантазии, но и любовь, и одаренные ею герои. Тем, кто судил спектакль по его собственным законам, все это в полной мере открылось. «Вокальные партии и речитативы не только постоянно сопровождают действие, но и являются одним из важных звеньев, отражающих суть основного конфликта». Они повествуют о всепоглощающей любви и становятся «неким противовесом для той патологической ненависти, которая поглотила все мысли и чувства властителя-тирана»¹, — пишет, например, М. Гаевская.

Трудности постижения бесфабульного построения действия в полной мере показали и отклики на спектакль «Сказки» (2009). Литературной основой для него послужили фрагменты сказок Г.-Х. Андерсена «Русалочка», «История года» и «Дочь болотного царя»; повести К. Паустовского «Великий сказочник»; сказки О. Уайльда «Счастливый принц»; повестей Ч. Диккенса «Рождественская песнь в прозе» и «Сверчок за очагом. Сказка о семейном счастье».

На протяжении спектакля развивается тема драматической судьбы человека, представленная в виде следующих друг за другом вариаций, связанных с судьбами сценически воплощенных персонажей литературных произведений. К этой теме примыкает отчетливо выраженный мотив смерти, обнажая трагизм человеческого существования. Параллельно ей ведется лирическое высказывание постановщика. Оно складывается из элементов элегической рефлексии режиссера, связанной с периодом его детства и юности. И выражено прежде всего специальными акцентами отдельных реплик героев. К этому высказыванию примыкает и развертывающаяся в ходе спектакля самодемонстрация театра, открытая театральная игра, которую, как всегда с блеском, выстраивает режиссер и над которой он то и дело иронизирует. Такое высказывание по-своему вводит в действие самого режиссера с его уникальной и глубоко драматической судьбой. В ходе спектакля возникает соотношение параллельно развивающихся темы и лирического высказывания режиссера, создавая множество взаимоотражений жизни и театра, судеб героев и судьбы создателя спектакля.

Часть рецензентов, в очередной раз не получив ожидаемого ими повествования, истории, то есть не принимая во внимание композицию спектакля, предъявляют претензии, которые состоят, например, в том, что «в спектакле несколько не хватает их (сказок. — О. М.) развития»², что «сказки прочитаны буквально на бегу, поучительные и страшные финалы... историй оказываются будто бы упущенными»³. Авторы некоторых статей при-

¹ Гаевская М. В присутствии любви и хора // Культура. 2006. 4–17 мая. С. 9.

² Хализева М. «Так с чем мы подошли к не юбилею?» // Экран и сцена. 2009. Май. № 9. С. 3.

³ Должанский Р. У вечности свои причуды.

знаются в непостижимости увиденного ими на сцене: «О чем поставлен этот спектакль, я сказать не берусь. Почему сюжет „Русалочки“, обрываясь, сменяется „Счастливым принцем“ Уайльда, а он, так и недосказанный, плавно перетекает в святочные рассказы Диккенса, осталось для меня волнующей загадкой»¹.

Авторам критических отзывов, адекватно воспринявшим строение спектакля, открывается и его сложное многослойное содержание. В этом случае, в частности, справедливо возникают и параллели с определенным типом кинорежиссуры: «Сказки» напоминают «„Амаркорд“ Феллини: цепь разрозненных сценок выстраивается в путешествие по волнам памяти. За хорошо знакомыми сюжетами проглядывают история любимовского театра, его символы и темы. <...> Есть эта тема и у всего спектакля: проводя зрителя через все круги сказочного ада, Любимов, избегая назидательности, напоминает о том, как быстротечна, полна диковинных превращений и опасных искушений жизнь»². При этом конкретные детали содержания спектакля от статьи к статье естественным образом разнятся. «Известные литературные произведения объединяются в сжатую, динамичную композицию. <...> Из текстов отбираются лишь фрагменты, „работающие“ на общую тему, которая прослеживается весьма четко. Во всех историях речь идет о любви и предательстве, жертвенности и равнодушии, преданности и недоверии, а также о становлении человеческой души, обретающей мудрость и просветление в преодолении себялюбия и стяжательства. Ощущение радости жизни порой окрашивается грустью от осознания неизбежного трагизма Бытия»³, — пишет один из рецензентов. По мнению автора еще одной статьи, «поначалу возникает ощущение, что спектакль — абсолютно детский... сказка... о любви, о жертвенности, о вечности семьи». Сказочник Снип «ведет нас по этому переливающемуся тоннелю чудес... Он подводит нас к самому краю пропасти, за которой — мрак ночи, мрак Ничего... Унылости и скоротечности бытия Любимов противопоставляет бессмертие и чистоту сказочных снов»⁴. Те, кто воспринял содержание спектакля в его объеме, заметили и составляющую, посвященную собственно театру. «Спектакль... говорит о неизбежной старости, смерти... главным сюжетом „Сказок“ становится сюжет собственно театральный...» — пишет один из рецензентов. Страстное желание Скруджа «и здесь заработать, и там проскочить вдруг обнаруживает свою актуальность... в спектакле... остро звучит тема сочувствия к бедным, убогим и больным...

¹ Давыдова М. Таганка, полная огня // Известия. 2009. 27 апр. С. 10.

² Шендерова А. Амаркорд от Юрия Любимова // infox.ru . 2009. 26 апр. URL: <http://taganka.theatre.ru/lubimov/13399/> (дата обращения: 15.08.2015).

³ Гаевская М. Сквозь магический кристалл // Культура. 2008. 22—28 мая. С. 11.

⁴ Ларина К. Сон в зимнюю ночь // Новые известия. 2009. 19 марта. С. 4.

Да, нам рассказывали не про такие уж веселые вещи, но горечь тем ощути-
мее, чем прекраснее форма»¹.

Ощущение необыкновенной плотности содержания, которой отличаются спектакли режиссера, сформулировал Г. Заславский: «в умении наделять единицу пространства (и времени...) смыслом Любимову по-прежнему нет равных. И, кажется, не только в России»².

Архаика или новизна? Выпадение режиссера из времени или непреходящая актуальность его спектаклей?

Противоречивость прочтений постановок и суждений относительно их формально-содержательных особенностей с неизбежностью привела к разбросу мнений, порой противоположных друг другу, относительно включенности спектаклей в современный социальный и театральный контекст.

Некоторые рецензенты считают несовременной форму спектаклей Любимова рассматриваемого периода. «Мастер с большой буквы. Рядом с подавляющим большинством спектаклей современного российского театра его постановки смотрятся как старая крепкая BMW рядом с новой „Окой“. То есть дизайн, может, и устарел, но механизм работает без перебоев, а все части безупречно подогнаны друг к другу»³, — пишет, например, автор одной из статей. Его спектакль представляет собой «неизбежно (?! — О. М.) старомодное, но мастерски срежиссированное зрелище»⁴, — читаем в другой рецензии. «Юрий Любимов своих умений не растерял, но, к сожалению, формальные приемы быстро устаревают, и то, что совсем недавно казалось верхом новизны, теперь воспринимается как архаика»⁵, — заявляет еще один критик. В чем именно они видят архаичность, какие «устаревшие» приемы имеют в виду и, наконец, что подразумевают под новой формой спектакля, авторы критических отзывов умалчивают. Так, словно обо всем этом существует некое единое представление.

С точки зрения других рецензентов, форма любимовских спектаклей как раз вписывается в «нормы», якобы существующие в современном театре. Например, автор рецензии на «Хроники», отметив, что этот спектакль «совре-

¹ Матвиенко К. Быстрее, выше, сильнее // Время новостей. 2009. 16 апр. С. 10.

² Заславский Г. Отчет о проделанной работе // Независимая газета. 2001. 26 апр. С. 7.

³ Давыдова М. Мастер и Булгаков.

⁴ Зинцов О. МХАТ на Таганке // Ведомости. 2001. 24 апр. С. А-8.

⁵ Тимашева М. Драматические спектакли на международном фестивале имени Чехова.

менный», поясняет: «это значит — быстрый»¹. Понятно, что подобная характеристика не может быть критерием принадлежности постановки к определенному времени. Разные по темпу спектакли, в том числе и «быстрые», и медленные, были всегда, существуют и сегодня. Одному из критиков спектакли «До и после» и «Идите и остановите прогресс» (2004) напомнили «о современном клиповом мышлении»². Хотя понятие «клиповое мышление» возникло в середине 1990-х годов. А сам феномен такого мышления сформировался еще раньше и связан с процессом «отражения множества разнообразных свойств объектов, без учета связей между ними и отсутствием целостной картины восприятия окружающего мира»³. Любимовские же спектакли, как уже говорилось, внутренне скреплены ассоциативными связями, и каждый из них представляет собой целое. И потому никакого отношения к клипам не имеют. По сути, мнение об актуальности и, значит, новизне формы спектакля высказал автор рецензии на спектакль «Антигона», заявив, что «Юрий Любимов держит марку режиссуры, как мало кто в Москве, пластично и уверенно вписываясь в любое время»⁴.

Некоторые рецензенты отказывают спектаклям в актуальности содержания, правда не считая при этом необходимым привести какие-либо аргументы. Так, одному из них спектакль «Сократ/Оракул» (2001) напоминает «прекрасный глиняный кувшин, в котором давным-давно прокисло вино»⁵. Другой утверждает: «важное отличие „поздней“ Таганки от „ранней“ состоит в том, что режиссер не вступает сегодня в прямой диалог со зрительным залом»⁶. В отдельных случаях приводятся конкретные претензии. Режиссер — пишет, например, автор статьи о спектакле «Замок» — «по инерции кричит в зал: „Дайте нам свободу!“ Весь ужас заключается в том, что запретить эти „дайте!“ и „долой!“ уже некому. И намекать не на кого. Кто сейчас против свободы, во всяком случае свободы театрального высказывания? Все — за!»⁷ Что касается звучащего в этом высказывании вопроса, то его и обсуждать неловко. Впрочем, весь этот пассаж представляет собой досадное недоразумение. У режиссера не было необходимости «кричать», поскольку его театр всегда обращался не к залу, а к отдельному зрителю. Что не являет-

¹ Заславский Г. Тот самый Шекспир // Независимая газета. 2000. 10 февр. С. 7.

² Романцова О. Симфония для складных стульев // Культура. 2005. 5—18 мая. С. 11.

³ См., например: Семеновских Т. В. «Клиповое мышление» — феномен современности // Оптимальные коммуникации (ОК): Эпистемический ресурс Академии медиаиндустрии и кафедры теории и практики общественной связности РГГУ. URL: <http://jarki.ru/wpress/2013/02/18/3208/> (дата обращения: 03.09. 2015).

⁴ Егошина О. Антигона, которая поет.

⁵ Ситковский Г. Боги убоги, а Сократ стократ.

⁶ Должанский Р. У вечности свои причуды.

⁷ Давыдова М. С Любимовым не расставайтесь // Известия. 2008. 28 апр. С. 10.

ся тайной для каждого, кто задумывается о природе созданного Любимовым театра. Об этом свидетельствует, например, суждение рецензента спектакля «Суф(ф)ле»: «режиссер по-прежнему обращается к нам не как к востребованной временем массе, а как к одному-единственному, избранному читателю»¹.

При этом едва ли не бóльшая часть критиков отмечает острую актуальность спектаклей. О том, что режиссеру удастся «изобразить самую жгучую современность»², пишет, например, рецензент спектакля «Хроники». «Это наши песочные часы, по которым можно сверять... время... Таганка не ошибается, по ней можно сверять свои политические и моральные часы»³, — утверждает автор статьи о «Суффле» (2005). «Спектакль захватывает... Говоря о сегодняшнем времени... Любимов предлагает единственно возможный выход: в невыносимости обстоятельств постараться остаться верным себе. Что успешно удастся и ему самому»⁴, — фиксирует остроту восприятия эпохи режиссером другой рецензент этой постановки. По мнению одного из интервьюеров Любимова, режиссер «сегодня... по-прежнему необыкновенно чуток к происходящему в России. <...> Один из неоспоримых лидеров в мировом театре, который смело шагнул из века двадцатого в новое столетие»⁵.

Многие рецензенты справедливо пишут о том, что режиссера особенно волновали проблемы, которые ощущаются как непреходящие. Так, автор статьи об «Антигоне» пишет, что темы спектакля «столь же современные, сколь вечные: безропотное рабство и свобода выбора, подчинение власти тирана и дерзкое противостояние ей, взаимная вражда и непобежденная любовь, опасность безумного гнева и горечь запоздалого прозрения, суть законов земных и божественных»⁶. Рецензент «Замка» обнаруживает, что в этой постановке «время и место действия... не обозначены. Здесь и сейчас. Везде и всегда»⁷. В спектакле «видна в преломлении Россия. Наша, современная. И Чехов. Вечный»⁸, — читаем в отзыве на последнюю работу Юрия Любимова в созданном им Театре на Таганке — «Маска и душа» (2011). Отмечая актуальность открытий этого спектакля, автор другой рецензии утверждает, что режиссеру «удалось рассказать о Чехове то, о чем никто не догадывался. Найти в его произведениях идеи и мысли, которые никто из режиссеров не способен был увидеть... Антон Павлович... появившийся на сцене, напоми-

¹ Васильева С. Суффле, акме и парфе // Знамя. 2005. № 8. С. 226.

² Мартыненко О. Война Алой и Белой Розы.

³ Новодворская В. Таганский набат // Новое время. 2005. № 22. С. 41.

⁴ Никольская А. Поэзия острых углов // Московские новости. 2005. 10–16 июня. С. 28.

⁵ «Режиссер должен быть как разведчик» (Беседу вела Жанна Филатова) // Театральная афиша. 2007. Сентябрь–август. С. 27.

⁶ Гаевская М. В присутствии любви и хора.

⁷ Седых М. Кафкать подано // Итоги. 2008. № 16. С. 88.

⁸ Костенко Н. До воскресения еще далеко // Парламентская газета. 2011. 29 апр. С. 44.

нает привычного всем Чехова только внешне... Но все, что говорит этот человек — ново... и способно совершить революцию в зрительских умах»¹. На острую актуальность искусства Любимова обращает внимание А. Сокуров, который, например, после просмотра спектакля «Мед» (2010) заявил, что на него «нужно табунами водить студентов — пусть впитывают всё — звуки, слова, интонацию, световую игру, атмосферу, ритм, энергетику»².

Таким образом, по прочтении огромного массива статей обнажаются прежде всего проблемы, связанные с восприятием формально-содержательных особенностей рассматриваемых спектаклей, с соотношением самих категорий формы и содержания, с определением композиции спектакля, а также множество вытекающих из этих проблем частных вопросов, которые, возможно, заслуживают отдельного исследования.

Как ни странно, постижение спектаклей, построенных ассоциативно-монтажным способом, до сих пор остается проблемой, в чем некоторые из критиков прямо признаются в своих рецензиях. Другие, столкнувшись вместо привычной фабульной конструкции с действием, которое определяется развитием тем, либо обвиняют режиссера в построении сценического целого, не соответствующем их ожиданиям, либо делают произвольные выводы о содержательной стороне спектакля.

Материал рецензий внятно обнаруживает особенности восприятия как конкретных спектаклей Юрия Любимова, так и самого типа условного театра, прерванную традицию которого восстановил и на новом уровне продолжил создатель Театра на Таганке. Кроме того, этот материал представляет нам один из срезов театральной критики как части современного театроведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барбой Ю. К теории театра: Учебное пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 238 с.
2. Бачелис Т. Шекспир и Крэг. М.: Наука, 1983. 351 с.
3. Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М.: НЛО, 2006. 304 с.
4. Васильева С. Суффле, акме и парфе // Знамя. 2005. № 8. С. 224–227.
5. Гаевская М. В присутствии любви и хора // Культура. 2006. 4–17 мая. С. 9.
6. Гаевская М. Сквозь магический кристалл // Культура. 2008. 22–28 мая. С. 11.
7. Гаевский В. Без солнца // Театрал — Новые известия. 2006. Июнь. С. 12–13.
8. Давыдова М. Мастер и Булгаков // Время новостей. 2001. 28 марта. С. 7.
9. Давыдова М. С Любимовым не расставайтесь // Известия. 2008. 28 апр. С. 10.
10. Давыдова М. Таганка в пробирке // Известия. 2006. 25 апр. С. 10.
11. Давыдова М. Таганка, полная огня // Известия. 2009. 27 апр. С. 10.
12. Давыдова М. Фрондер и бриколажник // Известия. 2003. 28 окт. С. 10.
13. Давыдова М. Хроническая фронда // Время МН. 2000. 8 февр. С. 7.
14. Должанский Р. В переводе на жреческий // Коммерсант. 2006. 25 апр. С. 11.

¹ Романцова О. Чехов без маски // Планета Красота. 2011. № 5–6. С. 14.

² О премьере спектакля «Мед» // ИА «Ореанда-Новости» / 23.04.2010. URL: <http://taganka.theatre.ru/performance/med/14545/> (дата обращения: 03.08.2015).

15. *Должанский Р.* Наизусть и с выражением // Коммерсант. 2003. 28 окт. С. 6.
16. *Должанский Р.* Не был и не Кафка // Коммерсантъ. 2008. 26 апр. С. 7.
17. *Должанский Р.* Рецепты патриархов // Коммерсант. 2005. 27 апр. С. 20.
18. *Должанский Р.* Сталин встретился с коллективом МХАТ на Таганке // Коммерсант. 2001. 25 апр. С. 13.
19. *Должанский Р.* У вечности свои причуды // Коммерсантъ. 2009. 27 апр. С. 14.
20. *Егошина О.* Антигона, которая поет // Новые известия. 2006. 25 апр. С. 5.
21. *Егошина О.* Ах, свобода // Новые известия. 2008. 28 апр. С. 5.
22. *Егошина О.* Таганка: хроника процесса // Новые известия. 2004. 27 апр. С. 5.
23. *Заславский Г.* Отчет о проделанной работе // Независимая газета. 2001. 26 апр. С. 7.
24. *Заславский Г.* Тот самый Шекспир // Независимая газета. 2000. 10 февр. С. 7.
25. *Зинцов О.* МХАТ на Таганке // Ведомости. 2001. 24 апр. С. А-8.
26. *Зинцов О.* Юрий Любимов остановил прогресс // Ведомости. 2004. 27 апр. С. А-8.
27. *Зинцов О.* Отсчет низложенных // Ведомости. 2000. 8 февр. С. 16.
28. *Карась А.* Прогресс можно остановить // Российская газета. 2004. 23 апр. С. 8.
29. *Ковальская Е.* Что тот злодей, что этот // Коммерсант. 2000. 8 февр. С. 13.
30. *Корнеева И.* «Суф(ф)ле» из мозгов // Российская газета. 2005. 25 апр. С. 6.
31. *Костенко Н.* До воскресения еще далеко // Парламентская газета. 2011. 29 апр. С. 44.
32. *Ларина К.* Сон в зимнюю ночь // Новые известия. 2009. 19 марта. С. 4.
33. *Лемыш А.* Трагический балаган Таганки // Аспекты (Киев). 2005. 25 нояб. URL: <http://taganka.theatre.ru/performance/onegin/5914/> (дата обращения: 18.07.2015).
34. *Мальцева О.* Как сделана композиция спектакля Юрия Любимова «Антигона» // Театрон: Научный альманах. СПб: СПбГАТИ, 2015. № 1. С. 60–68.
35. *Мальцева О.* Любимов. Таганка. Век XXI. Часть 1. СПб: [Б. и.], 2004. 111 с.
36. *Мальцева О.* Поэтический театр Юрия Любимова СПб.: РИИИ, 1999. 272 с.
37. *Мальцева О.* Театральная периодика 1993–2008 гг. о Театре на Таганке Юрия Любимова // Театральная периодика в России. М.: Три квадрата, 2009. С. 94–109.
38. *Марков П.* Письмо о Мейерхольде // Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 59–75.
39. *Мартыненко О.* Война Алой и Белой Розы // Московские новости. 2000. 8–14 февр. С. 25.
40. *Матвиенко К.* Быстрее, выше, сильнее // Время новостей. 2009. 16 апр. С. 10.
41. *Никифорова В.* Идите и остановите прогресс (Обэриуты). // Inout.Ru. 26 апр. 2004. URL: <http://inout.ru/?action=rv&id=278236> (дата обращения: 17.07.2015).
42. *Никифорова В.* Нормально, Евгений! // Сегодня. 2000. 7 июня. С. 6.
43. *Никольская А.* Вальсирующие // Театрал. 2007. 4 сент. С. 16–17.
44. *Никольская А.* Королевский пасьянс // Культура. 2000. 17–23 февр. С. 1.
45. *Никольская А.* Поэзия острых углов // Московские новости. 2005. 10–16 июня. С. 28.
46. *Новодворская В.* Таганский набат // Новое время. 2005. № 22. С. 41.
47. *Одина М.* Антология власти // Сегодня. 2000. 8 февр. С. 6.
48. О премьере спектакля «Мед» // ИА «Ореанда-Новости» / 23.04.2010. URL: <http://taganka.theatre.ru/performance/med/14545/> (дата обращения: 03.08.2015).
49. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
50. *Пиотровский А.* Кинофикация театра // Жизнь искусства. 1927. № 47. С. 4.
51. «Режиссер должен быть как разведчик» (Беседу вела Жанна Филатова) // Театральная афиша. 2007. Сентябрь–август. С. 27–38.
52. *Романцова О.* Симфония для складных стульев // Культура. 2005. 5–18 мая. С. 11.
53. *Романцова О.* Фауст нашего времени // Планета Красота. 2002. № 7–8. С. 10–12.
54. *Романцова О.* Чехов без маски // Планета Красота. 2011. № 5–6. С. 14.
55. *Руднев П.* Новый раскол на Таганке? // Независимая газета. 2000. 18 янв. С. 7.
56. *Седых М.* Добрый человек из Арканджело // Итоги. 2010. № 18. С. 66–67.
57. *Седых М.* Кафкать подано // Итоги. 2008. № 16. С. 86–88.

58. *Семеновских Т. В.* «Клиповое мышление» — феномен современности // Оптимальные коммуникации (ОК): Эпистемический ресурс Академии медиаиндустрии и кафедры теории и практики общественной связности РГГУ. URL: <http://jarki.ru/wpress/2013/02/18/3208/> (дата обращения: 03.09. 2015).
59. *Ситковский Г.* Боги убоги, а Сократ стократ // Вечерний клуб. 2001. 12 окт. С. 7.
60. *Ситковский Г.* Взмыв к наивысшему // Газета. 2006. 26 апр. С. 27.
61. *Тимашева М.* Драматические спектакли на международном фестивале имени Чехова // Svobodanews.ru. 2011. 11 авг. URL: <http://taganka.theatre.ru/performance/maska/15765/> (дата обращения: 20.08. 2015).
62. *Тимашева М.* Мозаика сцены — 2 // Вопросы театра. 2014. № 3—4. С. 15—43.
63. *Ульченко Е.* Бриколаж // Новое время. 2004. № 39. С. 42.
64. *Филиппов А.* О Булгакове и о себе // Известия. 2001. 25 апр. С. 8.
65. *Филиппов А.* Шекспировские страсти Юрия Любимова // Известия. 2000. 8 февр. С. 2.
66. *Фукс О.* Архипелаг гуляк, или История на рентгене // Вечерняя Москва. 2000. 14 февр. С. 5.
67. *Фукс О.* Во славу Пушкина Любимов станцевал по-африкански // Вечерняя Москва. 2000. 7 июня. С. 4.
68. *Хализева М.* «Так с чем мы подошли к не юбилею?» // Экран и сцена. 2009. Май. № 9. С. 3.
69. *Шендерова А.* Амаркорд от Юрия Любимова // infox.ru . 2009. 26 апр. URL: <http://taganka.theatre.ru/lubimov/13399/> (дата обращения: 15.08.2015).
70. *Шимадина М.* Патриарх и его лучшая шестерка // Weekend (Украина). 2005. 4 нояб. URL: <http://taganka.theatre.ru/lubimov/12661/> (дата обращения: 17.09.2015).
71. Энциклопедия «Кругосвет». URL: <http://www.krugosvet.ru/taxonomy/term/38/%D0%BA?page=5> (дата обращения: 07.09.2014).

Аннотация

В статье анализируются проблемы восприятия спектаклей Юрия Любимова 2000—2011 годов. Прежде всего рассматривается понимание рецензентами формальной и содержательной сторон произведений режиссера этого периода и взгляды критиков на место постановок в социальном и театральном контекстах.

Summary

This article analyses the problems associated with the perception of Yuri Liubimov's performances between 2000–2011. It will primarily explore the understanding of reviews in respect to the form and content of the director's work and also examine the views of critics in positioning the productions in their social and theatrical contexts.

- ✓ *Ключевые слова:* Любимов Юрий Петрович, Театр на Таганке, театральная критика о спектаклях Юрия Любимова.
- ✓ *Key words:* Liubimov Yuri, Taganka Theatre, theatre criticism of Yuri Liubimov's performances.

Трансформация снимаемой реальности как авторская позиция режиссера-документалиста: психологический и визуально-стилистический аспекты

МЫЛЬНИКОВ ДЕНИС ЮРЬЕВИЧ

Кинорежиссер, младший научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

MYLNIKOV DENIS Y.

Filmmaker, Junior Researcher, Russian Institute for the History
of the Art (St. Petersburg)

E-mail: zabmur@yandex.ru

Роберт Флаэрти — «это поэт»¹ и «отец документалистики». Именно так отзывался о великом американском режиссере Дж. Грирсон. П. Рота называл его приверженцем «идиллического романтизма»², а критики и вовсе обвиняли Флаэрти в «эскапизме»³ и болезненном желании угодить публике, чтобы обеспечить себе «кассовый успех»⁴. И успех был. Зрители с удовольствием шли на просмотр фильмов Флаэрти, будь то новелла о бесстрашном охотнике Нануке или же история из жизни островитян в далекой Полинезии. Но особой вехой в творчестве режиссера стала кинолента «Человек из Арана». Как писал С. Дробашенко: «Фильм „Человек из Арана“ явился одним из шедевров образной публицистики тридцатых годов. Флаэрти блистательно раскрыл в нем убедительность и силу своего метода — реалистического метода наблюдения и поэтического претворения неприкрашенной правды жизни»⁵.

Свойство особой выразительности кинокадров «Человека из Арана» кроется в специфике **преобразования физической реальности режиссером в ее экранный образ**. Как говорил сам автор: «Этих людей я использовал для поэтического показа извечной борьбы человека с морем. Реальность, которую

¹ Grierson J. Grierson on Documentary / Ed. with an introd. by Hardy F. London; Boston: Faber and Faber, 1979. P. 20.

² Rotha P. Documentary Film. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1939. P. 87.

³ См.: Bond R. Man of Aran // Cinema Quarterly. 1934. Vol. 2 (4). P. 245.

⁴ См.: Ibid. P. 246.

⁵ Дробашенко С. В. Мир Роберта Флаэрти // Роберт Флаэрти: Статьи. Свидетельства. Интервью: Сборник / Сост. Т. Г. Беяева. М.: Искусство, 1980. С. 32.

я воплотил на экране, опозитизирована, и в „Человеке из Арана“ я не претендовал на изображение обыденной жизни Аранских островов»¹.

Возможно, стремление режиссера к изменению снимаемого мира обусловлено тем, что трансформация как прием кинематографической выразительности, как и любое другое средство, направлена на раскрытие обратной стороны фильма, где благодаря образности зритель вовлекается в действие картины, начиная сопереживать видимую на экране действительность.

В этой статье мы попытаемся найти принципы авторского подхода к процессу трансформации физической реальности в ее экранный образ в фильме «Человек из Арана». Отличительные признаки объектов на экране позволят глубже осмыслить существо режиссерской концепции фильма, а также выявить специфику зрительского восприятия образности на экране. Для подробного анализа был выбран предфинальный эпизод из фильма, в котором лодка с рыбаками возвращается домой во время шторма.

Стадии преобразования снимаемой природы в реальности кинообраза

Именно проблема трансформации физической реальности подталкивала первооткрывателей в кинотеории к постановке вопроса о специфических особенностях экранной проекции. Уже в статье В. Клемперера «Кино» (1912) подробно обсуждаются возможности восприятия кинематографа. Первая возможность, по его мнению, связана с наивным зрителем, который «с непосредственностью воспринимает иллюзию движущихся изображений как нечто воистину телесное... в то время как более изощренный наблюдатель не может ни на мгновение избавиться от чувства, что он имеет дело не с реальными вещами, но с их теневыми образами»². Стоит отметить, что зрительская «наивность», о которой идет речь в статье, скорее должна говорить о той отличительной особенности кино в контексте других видов искусств, которая позволяет формировать иллюзию «физической реальности».

Проблема соответствия экранного образа той реальности, из которой он был выхвачен кинокамерой, явилась «краеугольным камнем» для раннего кинематографа. Итогом многочисленных дискуссий стало теоретическое утверждение Р. Леонарда о силе правдоподобия изображения, с которым

¹ Цит. по: *Calder-Marshall A. The Innocent Eye: The Life of Robert Flaherty*. New York.: Harcourt, Brace & World, Inc., 1966. P. 163

² Цит. по: *Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии*. М.: НИИ киноискусства; Центральный музей кино; Международная киношкола, 1993. С. 130.

оно воздействует на зрителя, сохраняя при этом индивидуальную неповторимость киномира, где «видимость всегда вызывает доверие — и на этом покоится персонализм фильма»¹.

С точки зрения психологии восприятия было бы трудно объяснить факты отождествления предметов и образов, исходя из того, что восприятие предмета на экране и в реальном мире — это одно и то же. Это разные модели визуального восприятия, о чем неоднократно писал Р. Арнхейм в своих трудах. Возможность такого тождества потенциальна лишь тогда, когда одна из этих моделей является точной и совершенной копией другой по всем измеримым элементам: форме, направлению, размерам, цвету. При этом не стоит забывать, что в кино мы имеем **опосредованное восприятие**², поскольку между зрителем и объектом находится плоскость экрана, а примеры парадоксального отождествления объекта и образа возможны лишь потому, что в кино визуальное восприятие полагается на бросающиеся в глаза характерные структурные черты модели, информирующие о ее выразительности, а не о ее точности и завершенности. Он писал: «Для того чтобы ясно представить себе природу киноискусства, следует основательно и последовательно опровергнуть ту мысль, что фотография и кинофильм якобы являются только механическим воспроизведением действительности и потому не имеют ничего общего с искусством»³. Он особо подчеркивал: «Чтобы создать подлинное произведение искусства, кинематографист должен сознательно ис-

¹ Цит. по: *Ямпольский М. Б.* Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. С. 97.

² Дж. Гибсон, исследуя киноизображение на предмет его восприятия, пришел к выводу, что фильмы, так же как фотографии и живописные произведения, не только являются объектом чувственного созерцания, но и будят воображение, заставляют работать память, наводят на размышления и т. п. Но при всем том разнообразии психических процессов, которые включаются при переработке изображений, визуальная информация, содержащаяся в них, дана как бы из вторых рук. Он пишет: «У кинозрителя возникает сильная эмпатия и сознание того, что он находится в том месте и в той ситуации, которые показывают на экране. Однако такое сознание двойственно. Зритель бессилен во что-либо вмешиваться. Он ничего не может самостоятельно выяснить» (*Гибсон Дж. Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию / Пер. с англ. Т. М. Сокольской; Общ. ред. и вступ. статья А. Д. Логвиненко. М.: Прогресс, 1988. С. 395). Такую реальность Гибсон называет «опосредованной»: она хоть и является своеобразным подобием окружающего мира, но абсолютно исключает некоторые очень важные функции субъекта, которые доступны при обычном восприятии. Человек, например, не может ее преобразовывать, то есть проявлять активность, деятельность по отношению к ней. К тому же реальность экранная, по утверждению психолога, разворачивается перед зрителем в двух плоскостях. Он всегда видит текстуру поверхности, на которой проецируется изображение или же написана картина, все это воспринимается глазами, а оптическая информация в таком случае имеет двойственный характер. Гибсон так пишет об этом: «Картина является одновременно и трехмерной сценой, и поверхностью, причем, как это ни парадоксально, сцену мы видим за поверхностью. Благодаря такой двойственности наблюдатель никогда точно не знает, как ответить на вопрос: „Что вы видите?“» (Там же. С. 413).

³ *Арнхейм Р.* Кино как искусство / Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой; Общ. ред. и послесл. А. В. Мачерета. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 5–6.

пользовать специфику своих выразительных средств. Однако это должно быть сделано в манере, которая не сглаживала бы, а скорее усиливала, сгущала и глубже раскрывала характер снимаемых объектов»¹. Подобная точка зрения также была присуща и Б. Балашу. Он усматривал в этих превращениях закономерность процессов нашей психической «аппаратуры», где оптико-технические искажения, за счет которых происходят операции над определенным предметом, как бы изображают «функциональные методы нашей психики»².

Рассуждения Р. Арнхейма и Б. Балаша приводят к следующим выводам. Очевидно, что первичная трансформация киноизображения происходит еще на стадии организации предкамерного пространства, а линейное и пространственное построения, тональное и колористическое решения, характер оптического рисунка кадра, а также границы пространства, отображаемого в нем, подчинены раскрытию идеи и содержания снимаемой сцены и в большей степени ориентированы на закономерные особенности нашего зрения.

Проблема изменения внешних характеристик снимаемого объекта заложена, с одной стороны, в специфических особенностях визуального восприятия, с другой — в режиссерских стремлениях откликнуться на ожидания зрительской аудитории. «Художественный образ представляет собой основное содержание всякого произведения искусства, может быть реализован только в рамках перцептуального пространства и времени (лучше сказать, перцептуального пространства—времени) субъекта, создающего или воспринимающего художественное произведение. Надо отметить, что в перцептуальном пространстве—времени индивидуума локализуются не только ощущения и восприятия, но также и представления, фантазии, настроения...»³ Исходя из этого положения, можно предположить, что трансформация физической реальности в экранную картинку обусловлена особыми взаимоотношениями между: а) объектом съемки, то есть реальностью; б) его изображением на экране, то есть его экранным образом; в) восприятием зрителем экранного изображения, то есть формированием перцептивного образа.

Трансформация при первом приближении понимается как различие между реальным объектом и им же, зафиксированным на пленку, где заснятый объект предназначен для того, чтобы быть воспринятым зрителем,

¹ Арнхейм Р. Кино как искусство. С. 27–28.

² Балаш Б. Дух фильма / Пер. с нем. Н. Фридланд; Ред. и предисл. Н. А. Лебедева. М.: Художественная литература, 1935. С. 58.

³ Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сборник / Отв. ред. Б. Ф. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 15.

вызвать его интерес и определенную эмоциональную реакцию. Но всегда ли изменения характеристик изображенных вещей обуславливают появление образности на экране?

Американский историк кино Р. Гриффит, описывая творческий метод Флаэрти, пришел к следующему заключению: «Он был первым режиссером, понявшим, что глаз кинокамеры фиксирует предметы не так, как человеческий глаз, который выбирает из поля зрения только то, что интересует его обладателя. Глаз кинокамеры фиксирует не избирательно все, что перед ним. <...> Ему нужно было, чтобы глаз кинокамеры показал ему то, что не смог увидеть его собственный глаз»¹. Очевидно, Флаэрти, стремясь расширить возможности человеческого зрения, был вынужден прибегнуть к преобразованиям снимаемых объектов. И чтобы понять, как в одном кадре фильма «Человек из Арана» подобное преобразование свершается, нужно проследить основные стадии этого процесса и факторы, ему способствующие.

Рассмотрим вначале основные импульсы по преобразованию снимаемых объектов, обуславливавшие творческую концепцию режиссера по отношению к реальности.

Само появление документального кино непосредственно связано с возникновением кинематографа. Первые съемки братьев Люмьер были произведены с натуры. Именно подлинная действительность вызывала первичный интерес у создателей кино. Зрителей же не столько поразила эффект «ожившей фотографии», сколько эффект «присутствия», возможность собственными глазами увидеть события, непосредственно свидетелями которых они не были. Флаэрти был режиссером, который особенно тонко чувствовал такую потребность зрителей. Он говорил: «Предметом документального фильма, как я его понимаю, является жизнь в том виде, в каком ее проживают. <...> При выборе материала смысл должен исходить изнутри натуры, а не из вымысла постановщика. Целью должно быть верное правде изображение, которое включает в себя атрибуты окружающего мира и связывает драматическое с истинным»². Он понимал, что источником такого рода зрительской заинтересованности выступила потребность в информации об окружающем мире.

По мнению психологов, визуальная информация дается человеку в чувственной форме. Она необходима для ориентации и регуляции его взаимодействия со средой, поскольку показывает зависимость человека от естественных условий сохранения и поддержания жизни — как своей, так и вида в целом. Визуальная данность среды позволяет мгновенно подстраиваться к ее особенностям. По сути дела, восприятие того или иного

¹ Griffith R. The World of Robert Flaherty. London.: Victor Gollads LTD, 1953. P. 164—165.

² Цит. по: Флаэрти Р. [«Маленький погонщик слонов»] // Роберт Флаэрти: Статьи. Свидетельства. Интервью. С. 192.

элемента среды есть убеждение в его конкретном существовании «здесь и сейчас».

Документальное киноизображение явилось своеобразной формой репрезентации реальности, информирующей индивида об условиях жизни, ее противоречиях и изменениях. Механизмы удовлетворения перцептивной потребности в информации разнообразны и универсальны, а киноизображение в данном случае является одним из способов такого удовлетворения. Как утверждает В. Барабанщиков, в процессе филогенеза перцептивные потребности социально организуются и дифференцируются: «это уже не просто изменение местоположения субъекта в среде, а посещение картинной галереи; не просто взгляд на окружающее, а „проникновение“ в содержание картины, подчиненное требованиям ее композиции. И предметы перцептивных потребностей человека, и способы их удовлетворения непосредственно зависят от восприятия и обучения индивида, усвоения им принятых в обществе норм поведения, деятельности, познания, общения»¹. Следовательно, сама экранная «картинка» является результатом взаимодействия индивида со средой. Киноизображение в этом смысле должно передавать полноту и многообразие жизни человека, его бытия. Данное рассуждение согласуется с мыслями Флаэрти: «Исключительное свойство кино: когда человек вооружен камерой, он видит мир как бы впервые. Мир становится богаче, полнее. Испытываешь особое чувство восторга»².

Исследовательская натура Флаэрти, его интуиция подталкивали режиссера к поиску увлекательного материала для съемки. Увиденная им неизученная и никем не открытая сторона жизни непременно становилась предметом его творчества. Так было и с фильмом «Человек из Арана». «Эти острова — бесплодные камни, деревьев нет, — вспоминал Флаэрти. — Прежде чем люди вырастят картофель, а это почти единственный продукт, который они могут добыть из земли, — им приходится сделать такую почву, чтобы в ней что-то росло! За остальной пищей они выходят в море на маленьких лодочках, примитивных до невероятности. А море, где они проявляют чудеса храбрости в своих скорлупках, — одно из самых свирепых на земле»³. Из приведенной цитаты видно, что первичный интерес режиссера вызван взаимоотношениями человека и природы, их непримиримой борьбой.

В фильме с самых первых кадров мы видим мальчика, увлеченного поиском морской живности, обитающей среди камней и водорослей. Наклонившись к воде, он рукой ощупывает поверхность дна, где, возможно, спрятался

¹ Барабанщиков В. А. Системогенез чувственного восприятия. М.; Воронеж: Изд-во Института практической психологии, МОДЭК, 2000. С. 149.

² Цит. по: Флаэрти Р. [«Маленький погонщик слонов»]. С. 191.

³ Приводится по: Griffith R. The World of Robert Flaherty. P. 83.

моллюск или вместе с приливом выполз краб. Медленно, не торопясь, придерживая за клешню, парнишке удастся вытащить краба. Затем юный рыбак усаживается на камень, пытается внимательнее разглядеть морского жителя. Камера непринужденно фиксирует действие. Все внимание сконцентрировано на происходящем событии. Погруженность автора в объект съемки позволяет нам острее ощутить действительность, в которой существует персонаж фильма. Именно кропотливое сосредоточение на индивидуальном бытии мальчика вовлекает зрителей в исследование мира, развернувшегося на экране. Происходит это благодаря тому, что у зрителей возникает потребность в восприятии свойств и отношений действительности, непосредственно открывающейся перед ним.

Начальный эпизод фильма выступает в качестве презентации всей киноленты в целом: он предвосхищает дальнейшие события, мобилизует зрительский интерес, помогает сформировать предпосылки для раскрытия режиссерского замысла. Начальный эпизод — это основа порождения художественного образа, несущий в себе желаемое и возможное развитие фильма в дальнейшем. **Он играет роль контекста, в рамках которого интерпретируется воспринимаемое содержание кадра.** В психологии такое свойство восприятия перцептивного образа называется **установкой**. Стоит отметить, что возникновение у зрителя ощущения «замедления», «торможения» связано прежде всего с моментом вовлеченности в экранное действие. Происходит это благодаря тому, что зритель видит в изображении предметы с определенными качествами, позволяющими сформировать предварительную эстетическую эмоцию¹. Смотрящий отключается, абстрагируется от событий, происходящих в окружающей его жизни, и полностью концентрирует свое внимание на предметах, изображенных на экранной картинке, и их качествах. Концентрация внимания на объекте восприятия, как следствие, влечет ослабление актуальности событий, происходящих в окружающей реальности, именуемое в психологии «торможением». Как пишет Р. Ингарден: «Происходит явное *сужение* (курсив автора. — Д. М.) поля сознания по отношению к этому миру, и хотя мы не утрачиваем безотчетного ощущения наличия и существования его, хотя и чувствуем, что продолжаем находиться в мире, однако это убеждение в существовании реального мира, которое постоянно приукрашает всякую нашу актуальность, как-то отодвигается на второй план, утрачивает значение и силу. <...> Это свидетельствует, между прочим, о том, что в момент, когда мы были возбуждены качеством, для нас не безразличным, и пережили предварительную эмоцию, в нас происходит, именно благодаря этой эмоции, изменение психической установки. „Торможение“ есть лишь внешнее

¹ Ингарден Р. В. Исследования по эстетике / Пер. с польск. А. Ермилова, Б. Федорова. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. С. 128.

выражение этого изменения»¹. Ингарден описывает процесс эстетического переживания, в котором воспринимаемый объект формирует «сдвиг» в установке восприятия.

Мир на экране — это всегда модель реальности, предназначенная для восприятия зрителя, а образы, возникающие в результате восприятия и переработки, являются чувственным отображением этого мира. Существование образа предполагает наличие определенных усилий со стороны воспринимающего субъекта, необходимость его активной включенности в экранную действительность. Со стороны Флаэрти такая заинтересованность поддерживается как организацией на микроуровне киноповествования, так и способом репрезентации пространственно-композиционного решения кадров в фильме.

Стоит подробнее рассмотреть, какие закономерности визуального восприятия активизируются в сознании зрителя при переработке кадра с морем.

Как уже отмечалось, для того чтобы художественный образ состоялся, сформировался, необходимо время для его развертывания в фильме. Художественный образ возникает в результате перцептивной активности, развитие которой определяется сложностью и многомерностью его строения. Для того чтобы зритель наглядно почувствовал полноту режиссерского замысла, заложенную в образе (а не его поверхностный, наглядный срез), необходимо, чтобы со стороны автора происходило постепенное выстраивание визуальной стилистики киноизображения в фильме. Рассмотрим, как подобное развитие сворачивается в «Человеке из Арана». Меня более всего интересует формирование темы моря. Она проходит через всю ленту.

В начале кинокартины тема моря предстает как часть среды, в которой существуют герои фильма. Свое развитие тема получает в процессе знакомства зрителя с бытом аранцев. Первые «отзвуки» темы как самостоятельной основы возникают в фильме, когда женщина, волнуясь за судьбу ушедших на лодке в море рыбаков, вглядывается в даль через окно своей хижины. Далее Флаэрти вставляет последовательность кадров с показом волн, которые, набирая силу и обрушиваясь, ударяют о скалистый берег острова. Море здесь предстает как нечто побочное, отличное от основной линии режиссерского исследования (того, как живут островитяне). Формальное изобразительное решение кадров стихии хоть и контрастирует, но все же согласуется с контекстом бытования персонажей фильма. Контраст проявляется за счет укрупнения волн, большей длительности планов; порой кажется, что режиссер не столько акцентирует наше внимание на самом факте того, что море — лишь фон действия, часть среды, сколько на его внутренней жизни, будто водная стихия что-то хочет нам сказать. Выражается та-

¹ Ингарден Р. В. Исследования по эстетике. С. 128—129.

кое ощущение через показ текстуры волн. Морская вода, разбиваясь о скалы, начинает бурлить, почти закипая. Объектив камеры словно врезается в структуру моря, показывая тончайшие нюансы его жизни, его изменчивости. Тема моря уходит на второй план, как только на горизонте появляется лодка с рыбаками.

Тема моря также получает свое развитие в эпизоде, где мальчик устраивает очередную рыбалку. Закинув удочку в море и комфортно устроившись на краю скалистого обрыва, парнишка через некоторое время обнаруживает, что есть улов. Он пытается спуститься по отвесу вниз, но замечает в море рядом со своей добычей неизвестную ему рыбу, больше напоминающую архаическое существо, предка акулы. Все кадры этого эпизода крупные. Камера снимает рыбину в деталях. Возможно, Флаэрти стремился таким способом акцентировать наше внимание на сочетании поверхности воды и фактуры кожи хищника. Благодаря тому что пленка черно-белая, создается впечатление, что волнообразная пигментация кожи рыбы, ее тональный градиент и все строение тела — жабры, плавники и т. д. — вступают во взаимоотношение с текстурой водной глади, образуя единое целое. Начинает складываться впечатление, что море и есть это неизвестное, хищное, доисторическое существо, способное лишь напугать человека.

В эпизоде охоты на акул тема моря предстает уже в преображенном качестве. Здесь через текстуру морской глади, а также через тональное решение при показе фигур лодки с рыбаками и морского хищника выявляется авторская позиция к снимаемому миру. Рыбаки переданы как доминирующая сила в композиции кадра. Об этом говорит их расположение в верхней части кадра относительно моря и плавника акулы, постоянно бьющегося о борт лодки в середине кадра. Плавник также является точкой концентрации зрительского внимания, на которой сосредоточен основной смысловой акцент. Тональная проработка лодки с рыбаками резко контрастирует с темным силуэтом плавника акулы. Текстура моря, покрытого зыбью, характеризуется способностью отражать свет солнца, заходящего за морской горизонт. Крупность плана определяется посредством соотнесения фигур рыбаков и границ кадра. Затруднение ориентации в пространстве вызвано ракурсом камеры: угол съемки сверху вниз, из-за чего море полностью вписано в границы кадра. Как результат, возникает мысль, что перед нами на экране разворачивается не столько охота на акул, сколько образ героической схватки, где человек находится в привилегированном положении относительно смиренного, но все же пытающегося до последней минуты сражаться за свою независимость моря.

Наиболее показательным в способе подачи режиссером «образа стихии» является предфинальный эпизод. Именно в нем ярче всего обнаруживается авторский метод Флаэрти, благодаря которому он преобразует снимаемую реальность. Длительность монтажных кусков в эпизоде от пя-

ти секунд до полутора минут. Кадры с морем характеризуются динамикой как внутрикадрового движения, так и движения камеры. Также режиссер сумел выбрать такое время дня для съемок, чтобы виды моря были запечатлены камерой наиболее выигрышно с точки зрения естественного освещения.

Иконографические и психологические предпосылки процесса трансформации реальности в кино

В анализе отобранного кадра моря из фильма «Человек из Арана» стоит отталкиваться от традиции жанра пейзажа в живописи. Термин «пейзаж» обозначает основной предмет изображения — природу. Семантику жанра определяет стремление художника через изображение видов природы передать настроение, возникающее в процессе созерцания.

В фильме «Человек из Арана» кадры моря вбирают в себя многие характеристики, присущие пейзажу в живописи. Способность Флаэрти уловить эти свойства в документальной натуре и зафиксировать их на пленке говорит в пользу мастерства и особого таланта художника. Виды моря в фильме имеют специфическую уникальность. По сути, воспроизводя традиционный пейзаж-марину (*ит. marina*, от *лат. marinus* — морской), Флаэрти удалось синтезировать весь предшествующий опыт, накопленный в живописи. Здесь нет цитирования или апелляции к какому-то отдельному произведению, художнику или направлению, но иконографичность в кадрах все же присутствует. С одной стороны, мы видим субъективные переживания режиссера по отношению к создаваемой им экранной реальности, где восторг перед красотой природы рождает некоторую приукрашенность действительности и экспрессия сменяется импрессией; с другой — героину, выраженную в схватке человека и природы; с третьей стороны, при всем своем разнообразии, мир, зафиксированный в границах изображения, сохраняет реалистичность быта аранцев, спокойную и правдивую передачу природных тонов и красок. При этом на первый план выдвигаются отдельные визуальные мотивы: характерность дневного, вечернего освещения, прозрачность воздуха, переливы воды и проч.

1. Анализируемый план первично выступает для зрителя как субъективная точка зрения персонажей фильма. Мать с сыном, подбегая к обрыву, всматриваются в даль в поисках ушедших в море рыбаков. Их тревога, волнение и внутренние чувство беспокойства постепенно начинают передаваться и зрителю. Такому сопереживанию героям фильма способствует темпо-ритмическая организация кадров, выстроенная режиссером на монтажном столе. Флаэрти

прибегает к повторению планов, через которые он суггестивно воздействует на зрителя. На экране мы видим чередование кадров моря, которое все с большим натиском обрушивается тяжестью гигантских волн на остров, и женщины с ребенком, которые мечутся по краю скалистого берега, не оставляя надежды отыскать своих близких в неистовствующей стихии. Подобный монтаж способствует зрительскому соучастию экранными событиями. В момент, когда за последовательностью планов, заставляющих волноваться за судьбу героев, на экране наконец-то возникает кадр с лодкой, для зрителя он начинает выступать как внутренняя «точка зрения» на происходящие события. План с лодкой — это уже и его субъективный взгляд, взгляд человека, для которого экранная действительность соотносится с чувствами и мыслями вглядывающегося в нее, с внутренней, эгоцентрической системой координат зрителя¹.

2. Стоит отметить, что началом эгоцентрической системы координат служит «точка», которую взгляд мысленно ставит в изображении. При этом она не является геометрической точкой — это зона или область, на которой концентрируется внимание смотрящего. В нашем случае зрительный фокус направлен на рыбаков. Такая направленность восприятия обусловлена поиском и получением информации, отвечающей исходной мотивации — узнать, живы ли рыбаки? Флаэрти для большей реалистичности, как бы подражая взгляду ищущего человека, начинает план с резкого движения камеры справа налево, а затем, отыскав лодку, приводит аппарат к статике. Первично план с лодкой не является статичным, а движение камеры и внутрикадровое движение для зрителя имеют разное значение. Первое воспринимается как поворот его головы, ориентация тела в пространстве (локомоции), второе — как динамическое изменение условий среды.

3. Как уже отмечалось выше, взгляд зрителя при восприятии плана ориентирован на то, чтобы определить смысловое ядро ситуации, найти **функциональный центр**, отражающий главные свойства и отношения экранной реальности. Определив, что таким центром является лодка с рыбаками, зритель также фиксирует **периферию изображения** — море, которое играет роль не просто фона, а «побочного продукта» происходящей ситуации. Благодаря периферии возникает смысловая определенность воспринимаемого экранно-

¹ Под словосочетанием «эгоцентрическая система координат» в психологии обычно подразумевается позиция человека, местоположение его тела в пространстве, относительно объекта восприятия. Началом эгоцентрической системы координат выступает «точка отсчета», которая локализуется в средней части головы; и такие оценки пространственных свойств действительности, как большой—маленький, далеко—близко, право—лево, верх—низ и т. п., опираются именно на нее. Как пишет Барабанщиков: «Масштаб, линейность и симметричность эгоцентрической системы координат задается параметрами тела (ростом, массой, ориентацией в пространстве и др.) и связаны с опытом индивида, способами его взаимодействия со средой, функциональными особенностями ситуации» (*Барабанщиков В. А. Психология восприятия: Организация и развитие перцептивного процесса. М.: Когито-Центр, 2006. С. 104—105*).

го действия. Если смысловое ядро, выступает как «узел»¹, информация которого отвечает исходной потребности со стороны зрителя, то периферия выполняет преобразующую функцию, ответственную за дальнейшее развертывание образа во времени, смены одной смысловой доминанты другой с возможностью оперативного преобразования всей целостности в новую систему отношений. Флаэрти, возможно, следуя за внутренней природой своего зрительного восприятия, осознавая, что **образ является не застывшим отпечатком действительности, а динамической, изменяющейся моделью**, организует кадр так, что ядро (лодка) и периферия (море) начинают взаимодействовать друг с другом. Режиссер в одном кадре поочередно перемещает акцент с ядра на периферию, приводя в движение противоречия, которые складывались в процессе развития драматургии фильма, обостряя тему борьбы между человеком и природой.

4. Формированию конфликта способствует и следующий элемент изображения — **линия**. Линия образуется посредством обнаружения точки фиксации внимания и задается внутрикадровым движением лодки, за которым следит взгляд зрителя. Благодаря линии проявляется диалектика композиции, развитие которой на редкость выразительно: маленькая лодка с тремя рыбаками, отчаянно пытающимися противостоять стихии, сначала зависает на гребне вздымающейся волны, а затем резко под наклоном срывается вниз. Создается впечатление, будто их поглотила морская пучина. Через некоторое время, когда волна, за которой скрылась лодка, сходит, то, почти в отчаянии гребя веслами, рыбаки взбираются на новую поднимающуюся волну. Лодка движется по **S-образной кривой**.

В иконографической традиции, идущей от живописи, такое композиционное движение линии — удлинённая S-образная — называется «линией красоты»² и обозначает «*Summa omnium*» (сумма всех). Как пишет С. Даниэль: «В этой линии как бы воплотилась самая натура, сама жизнь с присущим

¹ Исследователи визуального восприятия в разработке терминологии оказываются заложниками тех дисциплин, к которым принадлежат. Так, В. А. Барабанщиков, представитель психологии сенсорно-перцептивных процессов, считает, что основными характеристиками при переработке изображения являются его дифференцирование на ядро и периферию. Искусствоведы С. М. Даниэль, Н. Н. Волков, А. В. Свешников, последовательно изучающие композицию изображения, акцентируют в нем «узел». Р. Арнхейм, который пытался адаптировать для анализа художественного изображения основные категории гештальтпсихологии, вместо «узла» и «ядра» употребляет понятие «точка». Поэтому есть основания считать, что перед нами спектр синонимов, обозначающих центр композиции, наиболее значимый в содержательном конструктивном и экспрессивном планах. Правда, каждый из исследователей осмысляет этот элемент на различных уровнях психической деятельности при переработке изображения — когнитивном (Арнхейм), перцептивном (Барабанщиков) и эстетическом (Волков, Даниэль, Свешников).

² *Хогарт У.* Анализ красоты / Пер. с англ. П. В. Мелковой; Вступ. статья и примеч. М. П. Алексеева. Л.: Искусство, 1987. С. 138.

ей вечным движением»¹. Данный элемент экранного изображения согласуется с процессом восприятия и взаимосвязан с действием перцептивных сил.

Принципиальное значение в композиции кадра имеет также прямой угол, определяемый Ле Корбюзье как «интеграл сил, поддерживающих мир и равновесие»². Прямой угол соотносится с диагональю, которая является наиболее динамичной линией в плоскости изображения. При нарушении статики диагональ — в силу постоянства прямого угла — порождает форму поворотной симметрии. Так возникает удлиненная S-образная кривая.

Стоит также учитывать, что движение лодки рассматривается нами в контексте целостности фильма, где анализируемый кадр, его эталонность трансформируется в образную материю и не столько отражает движение лодки по волнам, сколько получает, благодаря преобразующей силе изображения, дополнительную нагрузку, приобретая метафорическое значение. Так, S-образная линия в кадре с лодкой становится носителем режиссерской концепции фильма, воплощая в себе динамический принцип извечной борьбы человека и моря, выступает конструктивной доминантой в изображении, организуя, гармонизируя движение в пространстве кадра.

5. **Тон** как качество, задающее степень темноты и светлоты воспринимаемых зрителем объектов, также способствует возникновению образности на экране. Характеристики тона на черно-белой пленке выявляются за счет градации в изображении оттенков серого. Для лодки и рыбаков характерен самый темный оттенок. На экране, благодаря такому тональному решению, мы видим лишь их силуэт. Исходя из того, что кадр по крупности является общим, можно предположить, что режиссер намеренно старался запечатлеть лодку в море так, чтобы в дальнейшем зритель, рассматривая изображение, следил не столько за нюансами детализировки формы объекта, сколько за метаниями лодки по волнам, ее движением. Для фигуры становится важным лишь блик кромки, который также способствует динамике, образует клин, задающий направление взгляда зрителя.

Фон — море — в плане тонального решения разнообразнее по оттенкам. Лицевая сторона набирающих силу волн представлена темными оттенками серого, используемыми как элементобразующие мотивы формы. Такой тон обеспечивает достаточный контраст для восприятия, с одной стороны, темного силуэта лодки, а с другой стороны — светлых оттенков моря. Большая часть морской поверхности запечатлена сочетанием и градацией средне-серых и светлых оттенков. Такое совмещение отчетливее выявляет объекты фона, где средне-серым тоном выделены лицевая сторона небольших волн,

¹ Даниэль С. М. Картина классической эпохи: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986. С. 65.

² Ле Корбюзье III. Э. Архитектура XX века / Пер. с фр. В. Н. Зайцев, В. В. Фрязинов; Под ред. К. Т. Топуридзе. М.: Прогресс, 1970. С. 31.

а их кромка очерчена светлыми оттенками серого. Это важно для показа деталей фонового пространства. В то же время бóльшая часть поверхности — зыбь характеризуется достаточно светлым тоном и бликами.

6. Особая эстетическая функция маринистического пейзажа на экране закреплена за **текстурой** моря. Она выявляется за счет детализированного тонального градиента. Заснятая текстура моря, качество его поверхностной структуры вызывает ощущение, будто стихия — это живое существо, обладающее своей, непонятной для человека, логикой, подчиненной законам развития, сохранения и гармонии. Благодаря подробной нюансировке тона, которым и выделяется структура морской стихии, именно ее текстура способствует **антропоморфизации водной поверхности**. Возникает такое чувство, что хоть первичным и является движение лодки, но главенствующую роль режиссер все же отвел морю. Разнообразие строения поверхности воды, воспринимаемое глазом, неустойчивый характер ее текстуры, ее постоянно изменяющееся состояние наталкивают на мысль, что море одухотворено.

С точки зрения экологической оптики отражательная способность поверхности во многом зависит от **текстуры**. Текстура (от *лат.* *textura* — ткань), по определению Дж. Гибсона, — это структура поверхности «(последнюю следует отличать от структуры вещества, внешней оболочкой которого является эта поверхность)». Речь идет об относительно тонкой структуре окружающего мира, о структуре, соответствующей размерам порядка сантиметров и миллиметров¹. Психолог заостряет внимание на том факте, что «по текстуре можно определить, из чего сделана поверхность, что из себя представляет вещество, каков его состав»². Также следует отметить, что большинство текстур обладает своим неповторимым **градиентом**. Он характеризуется постепенным изменением пространственного расположения элементов, их формы и величины на поверхности. За счет такого изменения проявляется паттерн микроструктуры, воспринимаемый нашим глазом как признак удаленности. Так, если поверхность при близком расстоянии видится зернистой, то по мере ее удаления от наблюдателя она будет выглядеть более однородной.

В кино чаще используется другой термин, а именно «фактура» (от *лат.* *factura* — обработка). Под ним понимается внешнее проявление структуры материала, зримо ощущаемого глазом. Здесь мы имеем дело с искусственным материалом, то есть с поверхностью, которая прошла какую-либо обработку человеком, а также с нашим субъективным визуальным переживанием этой видоизмененной поверхности. Резюмируя, отметим, что текстура — это сугубо природное явление окружающей действительности, а преобразование, которое свойственно внешней оболочке поверхности, редко имеет антропо-

¹ Гибсон Дж. Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. С. 57.

² Там же. С. 60.

генный фактор. Фактура, наоборот, зависит от того, как был обработан руками человека тот или иной материал.

7. Глубина изображения, из-за того что все пространство кадра заполнено бушующей стихией, почти не осознается. Пространственные ориентиры определяются движением по оси координат лодки, а также движением волн из правого верхнего угла кадра в левый нижний. Зритель же, мысленно соотнося пространство кадра, его внутренние ориентиры со своим местоположением, как бы достраивает в уме среду, оставшуюся за границами изображения. Такой ракурс способствует не столько концентрации внимания на пространственных значениях экранной действительности, ее «географии», сколько на элементах, выявляющих метафорический смысл происходящего, таких как тон и текстура. «Видимая вещь появляется, когда мой взгляд, следуя указаниям зрелища, собирая свет и тень, которые там рассеяны, достигает освещенной поверхности как того, что проявляет свет»¹.

Приведенные признаки образа указывают на особую роль такого свойства изображения, как **освещенность**, в передаче режиссерского замысла. Благодаря освещенности на экране создается особый пространственный порядок, иная гармонизирующая логика среды, нежели в доступной восприятию реальной «марине».

Психологи установили, что в обычной жизни наши глаза четко дифференцируют свет по двум видам: 1) **свет излучаемый**, «исходящий от точечного источника»²; 2) **свет объемлющий**, «приходящий в некоторую точку воздушной среды»³. Психологи утверждают, что первый вид света содержит лишь информацию об атомах, которую можно считать только с помощью специальных приборов, а данные об окружающей действительности наше зрение получает от света второго вида, так как именно в нем содержится структура поверхностей, от которых он был многократно отражен. Получается, что визуальное восприятие человека зависит не столько от света, понимаемого как лучистая энергия, сколько от света отраженного и именуемого в психологии **освещением**. Важным звеном между источником света и нашими глазами выступает **поверхность**. По мнению Дж. Гибсона: «Поверхность — это то место, где разворачиваются основные события. Поверхность — это то место, где свет отражается или поглощается (то есть внешняя оболочка вещества)»⁴. Гибсон также выделяет ряд характерных свойств, которыми обладают поверхности, — это их компоновка, текстура, способность быть освещенными или затененными и возможность отражать падающий свет. Однако существует

¹ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. С. 418.

² Гибсон Дж. Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. С. 106

³ Там же. С. 106.

⁴ Там же. С. 54.

одно уточнение: «поверхность, которая дает свет, обычно, хотя и не всегда, отличима от той поверхности, которая света не дает. В первом случае поверхность является зримо светящейся, во втором — зримо освещенной»¹. Как ни странно, но именно «зримо светящиеся» поверхности имеют особое значение для проявления художественной образности в фильме.

Максимальная освещенность приходится на периферию кадра; море как будто вбирает в себя лучи солнца, воспринимается как источник света. Отражательная способность глянцевой и при этом волнистой поверхности моря, переливаясь, образует непередаваемое ощущение: как будто под действием излучения света стихия оживает, наполняясь внутренним многообразием жизни — мыслей, эмоций, динамики. Режиссерский контрапункт, где темный силуэт лодки контрастирует со светлыми переливами моря, их столкновение создает на экране особую художественную материю. Морская среда, источая свет, приобретает «психологизм», происходит ее персонификация. Стихия обретает облик, своеобразные личностные черты. В свете воплощается тема «героики», где человек в условиях неординарности среды должен явить силу своего характера. В свете воплощается и тема «иррациональности» стихии, с присущим ей внутренним миром, порой непонятным, пугающим, но всегда выражающим некий порядок.

В обычном восприятии относительное свечение можно наблюдать приблизительно посередине непрерывного отрезка между яркими источниками света, каковым является солнце, и более тусклыми предметами, например освещенными луной. Условием для такого эффекта восприятия выступает соотношение яркости освещенного предмета относительно окружающего его пространства. То есть предмет, в нашем случае «море», выделен светом больше, чем фон. Данное свойство свечения можно встретить на полотнах художников Нового времени. «Если бы свечение не было относительным эффектом, — рассуждает Р. Арнхейм по поводу картин Рембрандта, — реалистическая живопись никогда не смогла бы убедительно показать небо, свет горящей свечи, огонь и даже молнию, солнце, луну»².

Можно предположить, что у Флаэрти «освещение» хоть и имеет отсылки на реальный источник света, но благодаря свойствам изображения становится средством преобразования мира на экране. Наводя объектив камеры на реальную среду, режиссер-документалист, вероятно, понимал: кадр с лодкой должен стать носителем его концепции, выразить идею притчи о человеке и природе, их извечной борьбы, подчиненной законам устойчивости и порядка. Для этого Флаэрти нужно было сосредоточить свое внимание на таких качествах как натуры, так и изображения, которые позволили бы ему воплотить свой замысел. Выстраивая кадр, режиссер прежде всего пытался уло-

¹ Гибсон Дж. Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. С. 54.

² Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Сокр. пер. с англ. В. Н. Самохина; Общ. ред. и вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Прогресс, 1974. С. 289.

вить своеобразие, присущее реальности. По словам очевидцев, он несколько месяцев ждал, пока не поднимется сильнейший шторм. Но, даже дождавшись, медлил с включением камеры. Флаэрти непременно хотел, чтобы море было залито солнечным светом: только тогда он смог бы его зафиксировать. Режиссеру удалось заснять момент, когда солнце после дождя на несколько минут выглянуло из-за тучи. На экране создается впечатление, что на самом деле — это не столько солнце, сколько луна. Но так как его не видно, то у зрителя рождается ощущение, что свет исходит из морских глубин. Этому способствует и угол нахождения светила почти у кромки моря.

Фильм Флаэрти является шедевром еще и потому, что в нем киноповествование едва ли не напрямую связано с процессом формирования перцептивного образа в его динамике. Итогом этого процесса является возникновение в заключительных кадрах картины визуальной кульминации (не совпадающей с драматургической) — художественного образа моря, мегаобраза. Мегаобраз¹ — исток дальнейшего мыслительного процесса. Как утверждают психологи, без него невозможно постижение художественного — конкретного экранного образа подобной силы и емкости. Мегаобраз, без сомнения, присутствует в фильме. Также мегаобраз — «это система норм и конструктов адекватного отражения действительности, фиксирующая требования правдоподобия, непротиворечивости, прегнантности и др.»². По В. А. Барабанищикову, благодаря мегаобразу «окружающая действительность открывается индивиду такой, какой он знает ее из повседневного опыта: изотропной, симметричной, ортоскопичной, стабильной»³.

В финале визуальные элементы темы моря складываются в единое целое, где перцептивный образ носит интегральный характер. Мы видим, как в предпоследних кадрах объединяются авторские размышления о жизни и смерти, о судьбе и месте человека в жестоком мире стихий, где воля к самосохранению, являя свой героический характер, способствует раскрытию идеи

¹ В психологии мегаобраз, или «образ мира», — это феномен чувственного восприятия, интеграл различных «точек зрения» на окружающую действительность. Он позволяет субъекту восприятия экстраполировать чувственные характеристики видимой реальности. Процесс развертывания мегаобраза происходит в каждом акте восприятия, а также является его исходной предпосылкой и конечным результатом. Как отмечает Барабанищиков: «По отношению к образу мира чувственные образы нижележащих уровней играют роль элементов, на основе которых он существует и раскрывается» (*Барабанищиков В. А. Системогенез чувственного восприятия*. С. 204). Мегаобраз также существенно отличается от микро- и макрообразов, и «перцептивным» его можно назвать лишь с оговорками. Он хоть и является неотъемлемой частью восприятия, но его формирование происходит за рамками субъективного настоящего. В перцептивной иерархии мегаобраз отвечает за наиболее обобщенную информацию об окружающем мире, из-за чего возникают трудности с вычленением его ядра и периферии. «Мегаобраз непосредственно выражает сенсорно-перцептивную организацию индивида и несет функцию чувственной основы мышления» (Там же. С. 216).

² *Барабанищиков В. А. Системогенез чувственного восприятия*. С. 214.

³ Там же. С. 215.

о смысле существования человечества. Здесь в ядро мегаобраза включают-ся ядра элементарных образов, разрабатываемых на протяжении всей ленты. При этом новое ядро начинает выступать как «интегративная информационная единица восприятия» (В. А. Барабанщиков), ориентирующая и регулирующая требуемый тип взаимоотношений индивида и среды, основой которой является режиссерская концепция фильма.

Мегаобраз — это открытая система, которая охватывает и вбирает в себя всю сферу сенсорно-перцептивных связей между человеком и действительностью, развертывающейся на протяжении всей жизни индивида.

В финале картины, когда рыбак смотрит со скалы на морской пейзаж, в мыслях зрителей словно проносится весь жизненный цикл человека: он рождается, взрослеет, трудится, чтобы собрать плоды, а позже уходит в вечность. И в лучшем случае о нем останется лишь память, которую трепетно будут сохранять его потомки, облекая его путь в легенды и сказания, дабы не пропал бесценный опыт существования на земле. Здесь борьба человека лишь песчинка в «море истории». Циклы же природы грандиозны по масштабам, им присущ вечный динамизм. Никто и ничто не может что-либо противопоставить этому закону бытия. Этому буйству природы противостоит лишь композиция кадра. Иррациональность стихий гармонизируется, открывая людям свою красоту. В кадре исчезают границы между небом и землей, между землей и морем. Небесный свод объединяется со стихией воды, где лишь бурлящие волны определяют разницу пространств. Белизна кучевого облака, зависшего над морем, по текстуре бархатистого и визуально нежного, дает надежду, что свет, исходящий из него, подарит долгожданное спокойствие, а стихии смирят свой грозный нрав. Маленький кусочек скалистого берега, темно-серый, почти черный по оттенку, контрастирует с водой и небом. Композиционно он расположен в нижнем левом углу кадра, тем самым создавая ощущение, будто берег врывается между стихиями, словно отвоевывает себе место в мироустройстве, а следовательно, и для человека. Благодаря тому что композиционно пейзаж, заснятый Флаэрти, сохраняет свою безупречность, режиссеру удается воплотить на экране идею вселенского порядка. Именно так, посредством трансформации действительности, измененная природа в изображении становится носителем режиссерской концепции фильма об извечной борьбе человека и стихий. В этой борьбе удача чаще бывает на стороне «господина — моря». А автору в финале картины удается достичь психологической кульминации — «катарсиса».

Природа нашего зрения такова, что благодаря изобразительному опыту, вносящему «пространственную, гравитационную и иную неоднородность в любой ограниченный рамой кусок плоскости»¹, киномир при всей его иллюзорной убедительности, даже будучи «документом», в сознании смотря-

¹ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. С. 41.

щего на него всегда сохраняет свою условность. Как писал В. Фуртичев, осмысляя природу кинопроекции: «...документальное изображение есть результат фиксирования средствами кино данной природы, детали которой не моделированы»¹. Можно предположить, что авторская интенция в документальном изображении, возникающая в результате съемки нетронутой природы, для зрителя проступает на экране в виде преобразованного мира. Таким образом, для понимания кино как «формы реальности» следует учитывать не только специфику трансформации действительности как способа выражения режиссерской концепции в конкретном фильме, выражение самой сущности его художественного мышления, но и способность зрителя эту реальность воспринять и осмыслить.

Зритель, всматриваясь в изображение, отчетливо осознает, что кадры, которые проносятся перед его глазами, по сути, всего лишь проекция лучей света, создающая на поверхности экрана трехмерное пространство, преобразованное нашим восприятием в «реалистичную» предметную среду. Это и есть непосредственная реальность киноизображения.

Кадр же — это всегда **построение действительности**, где одновременно сосуществуют различные предметы; пластичные линии, вычерчивающие глубину и рождающие перспективу; плоскостные поверхности, преобразующиеся в пространство; текущее время, чередующиеся события и т. д., — и все эти элементы подчинены общему композиционному строю. В. А. Фаворский говорил: «...художественному произведению всегда свойственно как бы двойственное существование: с одной стороны, внешнее, как вещи, и, с другой — внутреннее, как сложного содержания, как события, как цельного замкнутого мира. И если художник как бы в первую очередь заинтересован во внутренней организации своего произведения, то не менее важным и необходимым для него является оформление произведения как вещи и связь или переход от произведения как вещи к произведению как внутреннему миру»².

Кино, через преобразование на экране физической реальности, выявляет ее обычно скрытые от нас аспекты, которые раскрываются в материале съемки благодаря применению особой кинематографической техники. Образы, возникающие перед зрителем на экране, возбуждают его любопытство, вовлекают в чувственный процесс переживания.

Зритель невольно поддается притягательной силе зрительных образов, проходящих на экране. Они как бы влекут его к себе поближе. Экранные

¹ Фуртичев В. И. Художественность кинорепортажа // Современный документальный фильм: Критические заметки. Проблемы теории. Из собственного опыта: Сборник / Сост. Л. М. Рошаль. М.: Искусство, 1970. С. 125.

² Цит. по: Книга о Владимире Фаворском: Сборник / Сост. Ю. А. Молок; Вступ. статья М. В. Алпатова. М.: Прогресс, 1967. С. 260.

образы побуждают зрителя включиться в процесс исследования сущности объектов, отраженных на экране, пытаясь раскрыть их тайны. Именно на этапе восприятия и осмысления изображения, как показали многочисленные исследования психологов¹, зритель стремится обнаружить в нем некую организацию, в чем проявляется потребность структурирования любого — в том числе и экранного — объекта визуального восприятия. По мере его рассматривания само восприятие человека изменяется под действием как внешних, так и внутренних сил. К внешним относятся сенсорные характеристики: **модально-качественное и пространственно-временное измерения (форма, цвет, величина и т. д.)**; они сходны у всех людей и в меньшей степени дифференцированы индивидуальным опытом. К внутренним относят силу **предметно-смыслового** измерения, связанную именно с индивидуальным опытом, где первичным становятся личные установки, эмоциональное состояние, а также структура памяти человека. Поэтому содержание восприятия всегда личностно окрашено. Для зрителя оно носит избирательный характер и структурируется в соответствии с потребностями, намерениями, ценностями и ожиданиями каждого человека конкретно.

Режиссер же, создавая модель реальности, прежде всего апеллирует к визуальному опыту зрителя, где облик предмета определяется не только тем, что бросается в глаза в процессе восприятия. В сознании человека хранится некая скрытая структура, которая и обеспечивает сравнение между изображенным на экране и когда-то видимым объектом. Как пишет Р. Арнхейм: «Поэтому новый образ вступает в контакт со следами, оставшимися в памяти человека от тех образов, которые воспринимались им в прошлом. Эти следы форм взаимодействуют друг с другом на основе их подобия, и новый образ не может избежать этого влияния»². В результате на основе прошлого опыта и у авторов фильма, и у зрителя формируется специфическое визуальное суждение³, согласно которому структура изображения выявляет свою выразительность. При этом выразительность — это свойство или качество изображения, имеющее положительное значение, позитивную ценность для человека. «Перед нами не что иное, как *художественный перцептивный цикл* (курсив автора. — Д. М.). Он замкнут, ибо результатом художественного визуального восприятия оказывается **присвоение** человеком-зрителем образа: он становится частью его опыта, его личности»⁴.

¹ В. Барабанщиков, Р. Грановская, И. Березная, В. Ганзен, А. Григорьева и др.

² Арнхейм Р. Кино как искусство. С. 25.

³ Березовчук Л. Н. Феномен киноповествования (к предварительному определению смыслового поля понятия) // Киноведческие записки. 2008/2009. № 89/90. С. 235—236.

⁴ Березовчук Л. Н. Восприятие киноизображения с позиции когнитивного подхода. Соотношение визуальных и вербальных моделей // Киноведческие записки. 1997. № 34. С. 154.

Заключение

Подводя итоги анализа кадра из финального эпизода фильма «Человек из Арана», можно сделать вывод о том, что Флаэрти стремился отыскать в природе (объекте съемки) свойственные ей качества изменчивости, за счет которых на экране появляется неповторимый художественный образ. Как результат, в изображении возникло расширение границ видимого мира. В «Человеке из Арана» зритель сталкивается не с простой имитацией реальности или ее иллюзией, но с уникальным киномиром. В ней «документальность» осмысливается как «творческое отношение к действительности»¹ — именно такое значение вкладывал в это понятие Дж. Грирсон, ученик и главный оппонент Флаэрти, — возникает как следствие сложной организации визуальной стилистики кинокартины, подчиненной законам визуального восприятия и развития перцептивной системы. В. Фуртичев писал о творческом методе Флаэрти: «Он соединил снимки „простого“ репортажа с интерпретаторскими, выразительно снятыми кадрами»². Благодаря многоуровневости образов реальности, найденных в природе режиссером-автором и точно зафиксированных камерой с последующим преобразованием, бытие аранцев открывается зрителю во всем многообразии свойств, связей и отношений.

Эстетизированный мир не противостоит миру обыденному, но лишь дополняет его, помогает глубже понять его суть. За счет образной трансформации среда, в которой существует человек с Аранских островов, приобретает условность, а фильм становится притчей. Очевидцы, присутствовавшие на съемочной площадке, позже вспоминали, что Флаэрти почти всегда находился в нервном состоянии. У режиссера вспышки гнева неожиданно сменялись радостью. Он мог часами ждать нужной ему для съемок погоды, а, дождавшись, тратил всю пленку, которая была у него на острове. А. Колдер-Маршалл описывал случай, когда Флаэрти за время с 10 до 15 часов дня израсходовал 5600 футов целлулоидной ленты, что эквивалентно 1700 метрам³. При просмотре же отснятого материала, по словам Дж. Голдмэна, монтажера фильма, «для Флаэрти не существовало ничего, кроме того, что было на экране»⁴. Голдмэн также вспоминал, что режиссер часами просиживал в проекционном зале, отсматривая одну катушку за другой снова и снова. Ему нужно было, чтобы кадры в его сознании, «словно молекулы, объединились вокруг ядра»⁵ — режиссерской концепции фильма. А секвенция непременно

¹ Цит. по: *Ellis J. C., McLane B. A. A new history of documentary film*. New York; London: Continuum International Publishing Group, 2005. P. IX.

² *Фуртичев В. И.* Художественность кинорепортажа. С. 144–145.

³ См.: *Calder-Marshall A.* The Innocent Eye. P. 151.

⁴ Цит. по: *Ibid.* P. 159.

⁵ Цит. по: *Ibid.*

но должна была содержать в себе драму, создавать ощущение напряжения и обязательно нагнетать «саспенс». В точке наивысшего переживания, накала эмоций Флаэрти вставлял удивительные по красоте кадры, которые могли позже отбросить тревогу и вселить надежду в зрителя.

Френсис Флаэрти, жена великого режиссера, резюмируя творческий метод своего мужа, написала: «Сила наших великих машин в преобразовании мира: Роберт Флаэрти видел, как за счет этого происходит расширение нашего собственного духа. Важность новой машины — камеры, которая приводит в движение изображение — это обладание такой силой; она изменяет наш дух, трансформирует нас внутри самих себя»¹. В своих мемуарах она также вспоминала, что на премьере в Лондоне «Человек из Арана» был встречен овациями. Люди же, которые смотрели кинокартину, а в их числе режиссер Ж. Ренуар, говорили: «Я встретил человека, который хорошо знает остров Аран. Он сказал мне: „Знаете, этот фильм — «Человек из Арана» — не имеет ничего общего с действительностью. Остров выглядит совсем по-другому. А люди там совсем не такие, какими их изобразил Флаэрти.<...>“ Я очень обрадовался, так как это только доказывало мне, что Флаэрти — великий человек. <...> Вы знаете мою старую теорию, согласно которой природа должна следовать за художником»².

Зритель оценил творческие труды Флаэрти, приняв фильм в прокате, что для современного документального кино большая редкость. За первые шесть месяцев показов, прошедших по всему миру, «Человек из Арана», на который затратили 30 000 фунтов, собрал 50 000. При этом нельзя не заметить, что, в отличие от «модной» в то время концепции Грирсона, смысл которой сводился к репортажному фиксированию камерой злободневной, актуальной стороны жизни, у Флаэрти в фильме позиция по отношению к реальности иная. В «Человеке из Арана» мы, скорее, можем обнаружить **устремленность к показу на экране метафизических основ бытия и человека, что свойственно более кино игровому, нежели документальному.**

Продолжая приведенные выше слова Ж. Ренуара, можно сказать следующее: документальная камера нацелена на отбор жизненного материала, а приемы его экранной трактовки, которые выводят фильм за рамки сухой фиксации, способствуют появлению художественного образа. Однако, до тех пор пока творческую фантазию режиссера вдохновляют реально существующие объекты, он, вероятнее всего, использует в своем фильме только выразительные возможности самой действительности. Но как только образное раскрытие или толкование внешнего мира получит предпочтение пе-

¹ Flaherty F. H. The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story. Urbana; Illinois: Beta Phi Mu, 1960. P. 10.

² Ренуар Ж. Художники открывают мир // Роберт Флаэрти: Статьи. Свидетельства. Интервью. С. 115.

ред его точной репродукцией на экране, в этом случае режиссер прибегнет к трансформации и тем самым обогатит реальность, создав на экране уже реальность художественную.

В заключение выделим то главное, чем для нас был поучителен опыт анализа документального кино Флаэрти. Мы привыкли к тому, что понятие «художественный» относится к области эстетического рассмотрения; понятие «кинометафоры» трактуется и используется по аналогии с метафорой литературной; а уж словосочетание «поэтическое кино» кинокритика (впрочем, и киноведение тоже) распространяет на все — от пространств площади «Запретного города» в эпике «Император и убийца», классика китайского кино Чен Кайге, до развевающихся шарфика и волос бесконечных экранизаций женских романов в английской прозе эпохи Романтизма, от шевелимых ветром страниц манускриптов, разложенных на крыше монастыря в «Цвете граната» С. И. Параджанова, до холодного дыхания старух, поющих в заброшенном храме олеографического фильма К. С. Серебренникова «Юрьев день».

«Флаэрти был кино-поэтом. Образы, которые его беспокоили, были выхвачены им из реальной жизни и не отражали социально-экономической ситуации. Фактически же в изображении он формировал то, что в подлинном греческом смысле обозначается словом „Поэзия“, — как создание, творческий акт»¹.

В статье мы попытались показать:

— как снимаемый непритязательный объект из жизни аранцев может приобрести качества «прекрасного»: в жизни он таковым не является и может таковым не восприниматься;

— как в снимаемых реальных объектах видение режиссера и оператора обнаруживает проявление закономерностей, которые тысячелетиями складывались в пластических искусствах и «научили всех нас видеть красоту в жизни»;

— как талант режиссера в процессе съемки должен открыть в самой реальности (а затем для зрителя, который будет этот фильм смотреть) последовательность изменений, которые происходят в природе и людях; логика же этих изменений, укорененных в психологии визуального восприятия, будет поддерживать повествование в фильме;

— как в изображении за счет естественного освещения проявляются вечные силы, которые преобразуют мир в каждое мгновение его существования и присутствие которых обнаруживается как в жизненных ситуациях, так и в природе с ее непостоянным изменчивым характером.

На наш взгляд, трансформация видимого человеком мира в реальность киноизображения, осуществляемая камерой, и является подлинным содержанием понятия «художественность». На сопоставлении художественного

¹ *Calder-Marshall A. The Innocent Eye. P. 154.*

образа и реальной действительности рождаются предпосылки метафоричности в кино средствами изображения, визуальной стилистики в целом. Для того чтобы это состоялось даже в одном его эпизоде, режиссер-документалист должен обладать особым взглядом на окружающий его мир и чувствовать его по-особому, интуитивно постигая его вечные, сверхчувственные — метафизические — основания. В кинематографе они приоткрываются посредством света. Такие качества иначе как «поэтическими» назвать трудно.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арихейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Сокр. пер. с англ. В. Н. Самохина; Общ. ред. и вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
2. *Арихейм Р.* Кино как искусство / Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой; Общ. ред. и послесл. А. В. Мачерета. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. 206 с.
3. *Балаш Б.* Дух фильма / Пер. с нем. Н. Фридланд; Ред. и предисл. Н. А. Лебедева. М.: Художественная литература, 1935. 198 с.
4. *Барабанщиков В. А.* Психология восприятия: Организация и развитие перцептивного процесса. М.: Когито-Центр, 2006. 240 с.
5. *Барабанщиков В. А.* Системогенез чувственного восприятия. М.; Воронеж: Изд-во Института практической психологии, МОДЭК, 2000. 552 с.
6. *Березовчук Л. Н.* Восприятие киноизображения с позиции когнитивного подхода. Соотношение визуальных и вербальных моделей // Киноведческие записки. 1997. № 34. С. 141—157.
7. *Березовчук Л. Н.* Феномен киноповествования (к предварительному определению смыслового поля понятия) // Киноведческие записки. 2008/2009. № 89/90. С. 231—271.
8. *Волков Н. Н.* Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 410 с.
9. *Гибсон Дж. Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию / Пер. с англ. Т. М. Сокольской; Общ. ред. и вступ. статья А. Д. Логвиненко. М.: Прогресс, 1988. 461 с.
10. *Даниэль С. М.* Картина классической эпохи: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986. 220 с.
11. *Дробашенко С. В.* Мир Роберта Флаэрти // Роберт Флаэрти: Статьи. Свидетельства. Интервью: Сборник / Сост. Т. Г. Беляева. М.: Искусство, 1980. С. 24—36. (Серия «Мастера зарубежного киноискусства»).
12. *Зобов Р. А., Мостепаненко А. М.* О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сборник / Отв. ред. Б. Ф. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 11—25.
13. *Ингарден Р. В.* Исследования по эстетике / Пер. с польск. А. Ермилова, Б. Федорова. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. 572 с.
14. Книга о Владимире Фаворском: Сборник / Сост. Ю. А. Молок. Вступ. статья М. В. Алпатов. М.: Прогресс, 1967. 315 с.
15. *Ле Корбюзье III. Э.* Архитектура XX века / Пер. с фр. В. Н. Зайцев, В. В. Фрязинов; Под ред. К. Т. Топуридзе. М.: Прогресс, 1970. 304 с.
16. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 603 с.
17. *Ренуар Ж.* Художники открывают мир // Роберт Флаэрти: Статьи. Свидетельства. Интервью: Сборник / Сост. Т. Г. Беляева. М.: Искусство, 1980. С. 115—116. (Серия «Мастера зарубежного киноискусства»).

18. *Флаэрти Р.* [«Маленький погонщик слонов»] // Роберт Флаэрти: Статьи. Свидетельства. Интервью: Сборник / Сост. Т. Г. Беляева. М.: Искусство, 1980. С. 189–193. (Серия «Мастера зарубежного киноискусства»).
19. *Фуртичев В. И.* Художественность кинорепортажа // Современный документальный фильм: Критические заметки. Проблемы теории. Из собственного опыта: Сборник / Сост. Л. М. Рошаль. М.: Искусство, 1970. С. 125–148.
20. *Хогарт У.* Анализ красоты / Пер. с англ. П. В. Мелковой; Вступ. статья и примеч. М. П. Алексеева. Л.: Искусство, 1987. 254 с.
21. *Ямпольский М. Б.* Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства; Центральный музей кино; Международная киношкола, 1993. 216 с. (Из истории киномысли. Приложение к журналу «Киноведческие записки»).
22. *Bond R.* Man of Aran // Cinema Quarterly. 1934. Vol. 2 (4). P. 245–246.
23. *Calder-Marshall A.* The Innocent Eye: The Life of Robert Flaherty. New York.: Harcourt, Brace & World, Inc., 1966. 303 p.
24. *Ellis J. C., McLane B. A.* A new history of documentary film. New York; London: Continuum International Publishing Group, 2005. 385 p.
25. *Flaherty F. H.* The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story. Urbana; Illinois: Beta Phi Mu, 1960. 45 p.
26. *Grierson J.* Grierson on Documentary / Ed. with an introd. by Hardy F. London; Boston: Faber and Faber, 1979. 232 p.
27. *Griffith R.* The World of Robert Flaherty. London.: Victor Gollads LTD, 1953. 165 p.
28. *Rotha P.* Documentary Film. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1939. 320 p.

Анотация

Роберт Флаэрти — первооткрыватель специфики документального кино как феномена художественного. В рамках статьи автор пытается осмыслить новаторский метод режиссера, за счет которого явления обычной жизни на экране принимают иной облик и действительность предстает перед взором зрителя в преображенном виде. Композиция кадра и ее выразительность рассматриваются на основании законов, открытых в теории изобразительного искусства. Не менее важными оказываются закономерности визуального восприятия, которые обеспечивают осмысление образности, возникшей в результате трансформации реальности в ее экранный аналог. Здесь природа киноизображения исследуется с позиции междисциплинарного подхода с привлечением психологического инструментария, что позволяет глубже раскрыть режиссерскую концепцию фильма.

Summary

Robert Flaherty was the architect of documentary cinema as an artistic phenomenon. In this article there is an attempt to comprehend the innovative method of the filmmaker, through which the phenomena of ordinary life on the screen take another look, and reality appears before the eyes of the viewer in a transfigured form. Indeed, the frame's composition and its expression are considered on the basis of laws in the theory of fine art. No less important are the laws of visual perception, which provide the interpretation of imagery created by the transformation of reality onto its screen counterpart. Here we investigate the nature of the cinematic image from an interdisciplinary approach, which involves using psychological tools that allow for further discoveries into the filmmaker's conception of the film.

- ✓ **Ключевые слова:** Роберт Флаэрти, документалистика, изображение, кинообраз, визуальное восприятие, изобразительное искусство.
- ✓ **Key words:** Robert Flaherty, documentary, frame, film-image, visual perception, fine art.

ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ

№ 2 / 2015

УДК
792.072

Рецензия на:

Галендеев В. Н. Лев Додин: Метод. Школа. Творческая философия. СПб.: СПбГАТИ, 2014. 160 с. [8] с. с цв. ил.

РЯПОСОВ АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующий сектором источниковедения, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

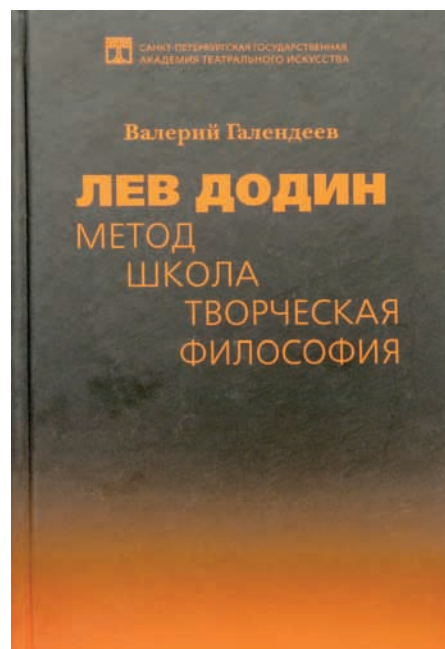
RYAPOSOV ALEXANDER Y.

PhD (History of Arts), Senior Researcher, Chief of the Source criticism Department, Russian Institute for the History of the Art (St. Petersburg)

E-mail: a-ryaposov@yandex.ru

Книга Валерия Николаевича Галендеева, посвященная художественному руководителю Академического Малого драматического театра (МДТ) — Театра Европы, народному артисту России, лауреату Государственных премий СССР и России, почетному президенту Союза Театров Европы (Union of the Theatres of Europe), заведующему кафедрой режиссуры Театральной академии (СПбГАТИ), профессору Льву Додину, ценна и уникальна сочетанием, казалось бы, несочетаемого. Представленный текст соединил в себе и строгое театроведческое исследование аналитического характера, и очень личный, заинтересованный, пристрастный взгляд на процессы, происходящие с Додиним и его школой, увиденные «человеком изнутри» (Галендеев сотрудничает с Додиным на кафедре режиссуры ЛГИТМиКа—СПбГАТИ с 1972 года и непосредственно в МДТ с 1980 года). Книга разделена на две части; первая, по свидетельству автора, была написана зимой 2004 года, вторая — десять лет спустя.

Первая часть книги посвящена изложению творческой философии Додина, принципов его режиссерского метода и его педагогики, понимаемой в широком смысле, — речь идет и о школе как таковой (вузовское обучение),



и о педагогической работе с профессиональными актерами непосредственно в театре.

Проникновение в мир додинского театра Галендеев начинает со знакомства с *персональным словарем* режиссера, с введения в систему базовых понятий додинской режиссуры. Вместо понятия «замысел» (и жаргонного варианта «задумка») Додин применяет термин «сговор», ведь постановка спектакля — это процесс, когда театральный коллектив должен «сговориться», достигнуть определенной меры творческого единения. Вместо термина «репетиция» (от *фр.* *répétition* — повтор, репетиция) используется понятие «проба» (от *нем.* *die Probe* — проба, опыт, испытание на основе этюдов — репетиционных сочинений артистов), вместо «прогон» — «сквозная проба». Вместо «перерыв», «антракт» — «пауза», то есть определенный момент в репетиционном процессе, когда работа не обрывается, а происходит в другой форме. Вместо «закончим» или «на сегодня всё» — «на этом прервемся», ибо, по Додину, репетицию нельзя закончить, ее можно лишь на какое-то время прервать. И т. д. и т. п.

Додин, по мнению Галендеева, *традиционалист* — он впитал, трансформировал и актуализировал наследие К. С. Станиславского (лидер МДТ среди своих учителей называет имена Г. А. Товстоногова, А. В. Эфроса, Ю. П. Любимова); но и термин «биомеханика» появляется в тексте Галендеева отнюдь не всуе (см. на с. 146). Автор книги справедливо констатирует, что у Додина есть «свой» Станиславский, «свой» Мейерхольд, «свой» Брук, «свой» Стрелер и т. д.

Додинский театр — «коллективный художник с единой коллективной душой» (с. 17), «театр духовного единства ансамбля» (с. 18). Бóльшая часть труппы МДТ — додинские ученики, то есть те, кто обнаружил способности к совместному думанию и чувствованию, в идеале — со-верованию с Учителем (отсюда во многом такое пристальное внимание среди приемных экзаменов во время набора потенциальных додинских студентов уделяется коллоквиуму, собеседованию, именно здесь делается попытка обнаружить в абитуриентах склонность к процессу совместного думания и чувствования). Оттого и репетиционный процесс, подготовка спектакля у Додина начинается не с распределения ролей, а с процесса «разведки» с помощью этюдных проб, когда «все репетируют всё» (с. 24).

Галендеев решительно отвергает стереотип восприятия лидера МДТ как художника *социального* и настаивает на том, что Додин — художник *религиозный* (в самом широком смысле, вне какой-либо определенной конфессиональной принадлежности). Речь идет о *внутренней религиозности* «большого художника, для которого познание себя в Боге и Бога в себе — опора в судьбе и в творчестве» (с. 26), о «признании вечного присутствия Бога и противостоящих ему сил во всем сущем, в каждой капле бытия, в каждом акте творчества» (с. 28).

Главный герой додинского театра — Homo sufferus (человек страдающий), Додин — художник *трагического* сознания и чувствования, одна из самых значительных тем его творчества — тема смерти. Муки и озарения человеческой души, тяга к свету и неспособность выбраться из тьмы — эти и подобные им темы обретают в додинском творчестве трагическое звучание, поскольку, как считает Галендеев, трагично персональное сознание Додина, не предполагающее при всем том пессимизма, уныния, растерянности. «У Додина сознание смертности — причина стойкости, упорного сопротивления обреченности» (с. 36).

Основа режиссерской методологии Додина — *коллективное творчество*. Перед началом каждой новой работы у лидера МДТ есть, конечно же, ее замысел; но замысел этот — замысел предварительный, чаще всего — результат работы с художником. Только пройдя через процесс совместной с актерами репетиционной разведки работы, рождается замысел как таковой и находит форму своего воплощения; замысел, убежден Додин, есть итог коллективной работы, ее результат. «Ни планировки движения, ни построения мизансцены немыслимы в художественном методе Додина. И движения, и в особенности время для него суть абсолютная прерогатива актерского поиска, точнее, поиска, совместного с режиссером» (с. 44).

Основа такой работы — этюд. Постановка спектакля начинается с этюдной разработки, дающей возможность включения в спектакль «живых (жизненных) токов и соков, пульсов, дыханий, неги и корчи плоти, ее миазмов и благоуханий, живого восторга перед жизнью, ужаса и растерянности перед ней» (с. 42). Все названное должно быть проведено через актера, с опорой прежде всего на его *человеческое начало* и лишь потом — на *начало артистическое*. Поэтому додинские спектакли репетируются долго, сценические пробы должны раскрыть возможности исполнителей, подключить их личный, человеческий опыт; уже выпущенные на публику постановки репетируются на всем протяжении их сценической жизни, ибо спектакли должны постоянно подпитываться живыми токами развивающейся и обновляющейся жизни.

Театр Додина — Театр-дом, Театр-семья, Театр — «коллективный художник» (с. 49). Форма спектакля (включая и форму словесную) — результат коллективного поиска. Додин придает слову исключительно важное значение, но до конца преодолеть противоречие между словом драматурга, прозаика или иного автора исходного литературного текста и словом того текста, что родился в репетиционном процессе, лидеру МДТ не удалось. Многие из найденных на пробах-импровизациях реплик, фраз, словесных конструкций «застревают» в тексте сценическом; это, как признает Галендеев, — «изнанка» сильных сторон режиссерской методологии Додина, издержки ее.

Иное дело — такая «фирменная» черта додинского МДТ, как его хор и оркестр. Оркестр — самодеятельный, здесь в спектаклях играют не специально приглашенные музыканты, а артисты МДТ, прошедшие специальное

обучение в самом театре; пение и музыка звучат на сцене МДТ в живом исполнении.

Додин активно противостоит практике фактического изгнания тренинга из театральной школы — и непосредственно из институтско-академической школы, и собственно «из театрального обихода. <...> ...сегодня нет ни одного театра, где был бы ежедневный тренинг... Метод организации театральной жизни, созданный Додиным, не только приближает школу к театру, но и делает театр естественным продолжением школы. Актеры МДТ регулярно занимаются танцем, хоровым и сольным пением, игрой на музыкальных инструментах, дыханием, голосом и речью. Занятия происходят... в процессе подготовки новых спектаклей или (обязательно) в день представления (во время так называемых „разминок“. — А. Р.). Перед идущей менее двух часов „Клаустрофобией“ совершается полторачасовой ритуал „разминок“, коротких, очень насыщенных уроков танца, пения, речи, игры на инструментах. <...> Разминки — это возможность реально увидеть и услышать тех, с кем предстоит соединиться в творческом осуществлении, ощутить общее коллективное дыхание» (с. 65).

Галендеев утверждает, что преподавание Додин рассматривает как *миссию*, способную помочь выживанию как таковому; искусство как «форма выживания и противостояния хаосу — одна из самых серьезных тем Додина» (с. 68). Иными словами: «Театр — форма объединения людей, на сцене и в зале, перед грозящей человеку опасностью» (там же).

Вторая часть книги охватывает деятельность Додина в период 2004—2014 годов. Основы школы и метода сохранились, но перемены в судьбах самого лидера МДТ и возглавляемого им театра не могли не отразиться на додинской педагогике и постановочной практике. Осуществленные режиссером спектакли до рубежа 2006 года соединяли, по утверждению Галендеева, начало *трагическое* и начало *карнавального*; более поздние сценические работы проявили *космогонию* Додина, потерявшего интерес к *лицедейству*. Аргументы в доказательство данной мысли опираются на анализ следующих спектаклей МДТ: «Король Лир» по У. Шекспиру (2006); «Жизнь и судьба» по В. Гроссману (2007); «Варшавская история» по Л. Зорину (2007); «Бесплодные усилия любви» по У. Шекспиру и «Повелитель мух» по У. Голдингу (Молодая студия МДТ, 2008 и 2009); «Долгое путешествие в ночь» по Ю. О'Нилу (2008); «Прекрасное воскресенье для разбитого сердца» по Т. Уильямсу (2009); «Три сестры» по А. П. Чехову (2010); «Портрет с дождем» по А. Володину (2011); «Коварство и любовь» по Ф. Шиллеру; «Враг народа» по Г. Ибсену (2013).

УДК
78.072.2

Рецензия на:

**Климовицкий А. И. П. И. Чайковский.
Культурные предчувствия. Культурная память.
Культурные взаимодействия. СПб.: Петрополис, 2015. 423 с.**

КОВАЛЕВСКИЙ ГЕОРГИЙ ВИКТОРОВИЧ

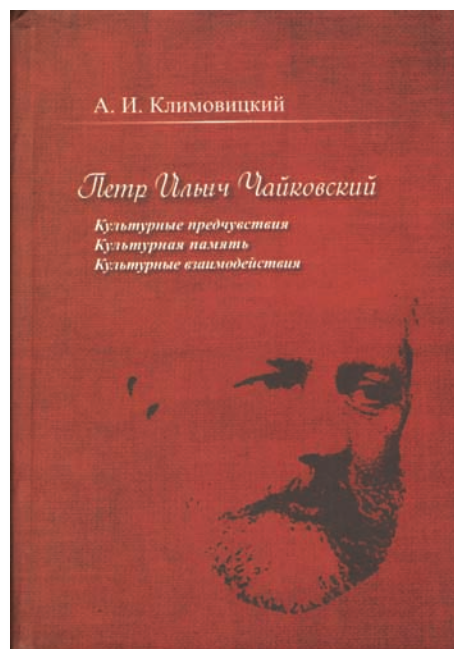
*Кандидат искусствоведения, научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)*

KOVALEVSKY GEORGII V.

*PhD (History of Arts), Researcher, Russian Institute
for the History of the Art (St. Petersburg)*

E-mail: geokov@gmail.com

Жизнь и творчество Петра Ильича Чайковского как одного из центральных гениев русской культуры всегда были в фокусе внимания музыковедения. Но как это бывает, масштаб композитора вкупе с огромной популярностью сотворенного им (а творчество П. И. Чайковского в России составляет сегодня основу филармонического и оперного репертуара) приводит к его «оформализованию», переводу в ряд официальных, знаковых, канонических фигур и вследствие этого — к потере живого ощущения личности. В этом плане, при всей своей огромнейшей значимости, книга А. И. Климовицкого «П. И. Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия» представляет собой антитезу какому-либо официозу и является примером глубоко прочувствованного, личного отношения автора к объекту своего исследования. Буквально в каждом абзаце книги, включая предисловие — посвящение учителям, чувствуется восторг перед П. И. Чайковским и искреннее желание погрузиться в те самые тайные глубины творчества, где не может быть каких-либо мелочей или проходных деталей. И если проводить аналогию с визуальным искусством, то метод исследования А. И. Климовицкого можно уподобить работе фотогра-



фа со сменной оптикой: иногда он использует широкоугольный объектив, способный дать представление о величественной панораме, а иногда надевает объектив для макросъемки, передающий тончайшие, еле видимые детали, которые в конечном счете оказываются необходимыми составляющими гармонии общего целого. Так, откомментированная публикация крохотной, вроде бы абсолютно бытовой записки П. И. Чайковского к В. А. Кандаурову из статьи сборника «Неизвестные страницы эпистолярия Чайковского» и масштабный анализ всего творчества композитора на предмет выявления связей с Англией и английской культурой, проделанный в статьях «Британия Чайковского: ренессанс русского музыкального сентиментализма» и «“Пиковая дама” Чайковского: культурная память и культурные предчувствия», оказываются одинаково важны для воссоздания целостного облика композитора.

И если продолжать аналогию дальше, то жанр сборника статей идеально подходит для подобного «разнофокусного» исследования, поскольку не обязывает автора выдерживать сквозную линию, а дает ему возможность высвечивать те или иные сферы творчества и жизни Чайковского. В книгу вошли 12 статей А. И. Климовицкого разных лет, заново отредактированные и дополненные автором новыми материалами. Ряд статей тем или иным образом затрагивают тему «Чайковский и Петербург», которая подается в разных аспектах: равно как непростое отношение самого композитора к северной столице, так и мощное влияние его творчества на петербургский миф.

Статья «Неизвестные страницы эпистолярия Чайковского» посвящена разбору письма П. И. Чайковского от 19 сентября 1887 года Э. Ф. Направнику во время подготовки последним премьеры оперы «Чародейка». В статье А. И. Климовицкий публикует и комментирует найденный им в Государственном музее театрального и музыкального искусства автограф Чайковского, ранее считавшийся утерянным. Уже этот факт делает статью важным вкладом в музыковедческую науку. Статья «Пушкинизировать „Пиковую даму“» посвящена предыстории знаменитой постановки оперы «Пиковая дама», осуществленной В. Э. Мейерхольдом в МАЛЕГОТе (Малый Ленинградский государственный оперный театр, ныне Михайловский театр) в 1935 году. Кроме блестящего портрета суровой эпохи тридцатых годов, когда живая творческая мысль противостояла мощнейшему официальному прессу (ведь окончательная канонизация Пушкина в СССР и празднование 100-летия со дня его гибели в 1937 году как раз совпала с началом массовых репрессий), подробно показываются творческие связи Мейерхольда, а также подробно комментируется клавиш «Пиковой дамы» с пометками режиссера. Самая значительная статья книги — «„Пиковая дама“ П. И. Чайковского: культурная память и культурные предчувствия» — являет собой блистательный пример живой музыковедческой мысли. Среди множества тем, затронутых в этой работе: Чайковский и Карамзин, Чайковский и сентиментализм, Чайковский в оппозиции Москвы—Петербурга, Чайковский и филология, Чайковский и

Англия, «Пиковая дама» в рецепции поэтов и художников Серебряного века. Пересказывать эту статью означает прочесть ее заново, ибо, кроме того что каждое предложение и каждый абзац являются смысловыми, исследователь в своем тексте погружает читателя в колорит той эпохи, объясняя, как, почему и зачем те или иные детали появились у композитора.

Книга А. И. Климовицкого рассчитана на глубокого вдумчивого читателя, знакомого с «азами» биографии Чайковского и желающего углубить свои познания, а где-то и вовсе увидеть знаменитого композитора с непривычной стороны.

ИНТЕРВЬЮ

№ 2 / 2015

УДК
78.072.2

«Музыковедение — наука индивидуальная...»

Интервью
с Германом Данузером

КНЯЗЕВА ЖАННА ВИКТОРОВНА

*Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург)*

KNIAZEVA JEANNA V.

*Doctor of Musicology, Leading Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts
(St. Petersburg)*

E-mail: janna.kniazeva@mail.ru

Герман Данузер (род. в 1946) — немецко-швейцарский музыковед, ученик Курта фон Фишера и Карла Дальхауза. Профессор кафедры исторического музыкознания Университета Гумбольдта (Берлин). Автор широкого ряда фундаментальных исследований, среди которых «Музыка XX столетия» (1984)¹; «Густав Малер и его время» (1991)²; «Weltanschauungsmusik» (2009)³. Г. Данузер — главный редактор собрания сочинений Карла Дальхауза (2000—2007)⁴.



Масштабная научная и редакторская деятельность Г. Данузера делает его одним из крупнейших ученых-музыковедов современности. Сфера научных интересов Г. Данузера охватывает историю музыки с XVIII по XX век, включает вопросы музыкальной интерпретации, историю музыкальной теории, эстетики и музыкального анализа. Помимо основной работы в Университете Гумбольдта, Г. Данузер выступает с лекциями в крупнейших университетах мира. На про-

¹ *Danuser H. Die Musik des 20. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft. 7). Laaber: Laaber-Verlag, 1984. 471 S.*

² *Danuser H. Gustav Mahler und seine Zeit (Große Komponisten und ihre Zeit). Laaber: Laaber-Verlag, 1991.*

³ *Danuser H. Weltanschauungsmusik. Schliengen: Edition Argus, 2009.*

⁴ *Dahlhaus C. Gesammelte Schriften / Hg. H. Danuser in Verbindung mit H.-J. Hinrichsen, T. Plebuch. 11 Bände. Laaber: Laaber-Verlag, 2000—2007.*

тяжении многих лет он также координирует исследовательскую работу Фонда Пауля Захера (Базель, Швейцария), входит в правление музыкального фонда Эрнста фон Сименса, является членом Берлинско-Бранденбургской Академии наук. В 2009 году ученый был избран членом-корреспондентом Американского музыковедческого общества, а в 2015 году — иностранным почетным членом (Foreign Honorary Member) Американской Академии искусств и наук (American Academy of Arts and Sciences).

В настоящее время в издательстве «Аргус» (Schliengen: Edition Argus) готовится к публикации книга Германа Данузера «Метамузыка» («Metamusic»). Ученый начал работу над новой монографией под рабочим названием «Музыкальная топка» («Die musikalische Topik»).

Интервью записано Ж. В. Князевой 8 июня 2014 года в Институте музыкознания Университета Гумбольдта (Берлин)¹.

[Музыковедение в XX веке]

— **Музыковедение XX столетия. Как бы вы оценили в целом проделанный им путь? Каковы, по вашему мнению, самые яркие достижения и каковы ошибки?**

— Это очень трудный вопрос, поскольку ответ зависит от понимания науки, понимания, лежавшего и лежащего в основе музыковедческой деятельности. Я сам — сторонник свободного мышления и, насколько возможно, свободного доступа к источникам. Те периоды исторического музыкознания, которые несли в себе аспекты тоталитаризма, такие как немецкое музыкознание нацистских времен (пытавшееся, пользуясь в высшей степени проблематичными критериями, обосновать идею «немецкой музыки») или же времени ГДР (когда в рамках марксистской парадигмы пробовали сделать музыкознание как бы полезным для социализма), — эти фазы я не считаю слишком плодотворными. Те направления, что принесли действительно содержательное музыковедение, возникли наперекор этим фазам. И происходило это в разных странах по-разному, — я не верю в глобальное музыкознание. Мы с вами беседуем сейчас в центре Берлина, но сам я из Швейцарии, где другой взгляд на вещи (и поэтому я действительно

¹ Данное интервью открывает серию публикаций на страницах «Временника Зубовского института» — разговоров с крупными западными учеными — историками музыки старшего поколения о судьбах академического музыкознания в XX веке. Кроме беседы с профессором Германом Данузером, уже записаны и готовятся к публикации интервью с Людвигом Финшером, Рудольфом Штефаном, Клаусом-Юргеном Саксом, Дэвидом Фэллоусом, Вульфом Арльгом и др.

очень рад вашей книге о Жаке Гандшине с его рецензиями петербургских лет¹). Я сомневаюсь в возможности и в смысле написания мировой истории музыки. Важно, чтобы в аргументированном обмене мнениями по определенным вопросам или понятиям было взаимопонимание, касающееся также и определенных идей. Нельзя, чтобы один другому говорил: «Это так, и возражение невозможно». Думаю, это было бы неправильно. Мы ведь видим, что — поскольку глобализация вторглась и в сферу музыковедения — обмен идеями зачастую происходит между людьми очень разного происхождения. Достаточно, если люди просто пробуют описать собственную деятельность, — тогда я могу чему-то научиться. Я меньшему научусь, если ко мне придут и скажут, что именно я должен делать (и такие люди тоже есть, вы знаете).

— **Швейцария и Германия. Для вас существует разница между музыковедением немецкоязычным швейцарским — и немецким?**

— Я бы сказал, различия нет. Мое обучение в Цюрихе было сказочным, поскольку Курт фон Фишер², мой руководитель, придавал большое значение широкому образованию, и я восемь лет мог учиться у него и у других педагогов. Научная система и цели науки, в принципе, одни и те же. Следует, правда, добавить (и это еще одна из прекрасных черт этой страны), Швейцария — край многоязычный, то есть контакты с другими культурными сферами — с французской стороной, с итальянской — представлены сильнее, чем в Германии, где подчас (несмотря на открытость европейского сообщества после Второй мировой войны) можно наблюдать определенную настороженность. Курт фон Фишер много занимался Дебюсси, другими французскими композиторами, русскими композиторами, ну и, конечно, немецкими. За единственным исключением: он никогда не занимался Вагнером. Вообще ничего о Вагнере! Тот был для него «слишком немецким». И дело не только в этом. Вагнер пытался создать на сцене своего рода религию искусства. А Курт фон Фишер, верующий христианин, отвергал это. Эту функцию искусства как замены религии он, по его собственным сказанным мне словам, отвергал.

[О великих]

— **Какие имена в истории музыковедения XX века для вас самые крупные?**

¹ Имеется в виду издание: *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte. Hg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel / Red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel: Schwabe Verlag, 2011. 1045 S. О Ж. Гандшине см. сноску 1 на с. 146.

² *Курт фон Фишер* (Kurt von Fischer; 1901–2003) — швейцарский музыковед и пианист. В 1957–1979 годах — профессор Университета Цюриха.

— Очень трудно сказать. К ним точно принадлежит Жак Гандшин¹. А также Альфред Эйнштейн², Курт Сакс³, Карл Дальхауз⁴, Рудольф Штефан⁵, Людвиг Финшер⁶.

— **Что вы думаете о Гандшине? Чем он для вас велик?**

— Жак Гандшин был настоящим ученым. Он различал предположение — и знание. И там, где зачастую в музыковедческих работах предполагаемое выдавалось за фактическое, хотя было лишь предположением, Гандшин настаивал на тщательнейшей источниковой работе, основанной на его собственных гигантских познаниях. В этом отношении он просто грандиозен. И его концепт истории музыки, данный в книге «Обзор истории музыки», опубликованной в 1948 году⁷, — уже благодаря своей идее о том, что каждое столетие одинаково важно и потому в описании ему уделяется тот же объем внимания [что и иным], независимо от того, сколько источников существует, — это же почерк гения! Это открывает совершенно иное понимание истории музыки. Конечно, он был сложным человеком. В контекст этой «Истории музыки» он вписал свой собственный взгляд исследователя. Но как иначе привлечь молодых людей к исследовательской работе, если не дать им возможности поучаствовать в собственных размышлениях, в собственной аргументации? Путь именно таков. И конечно, это свобода, с которой Гандшин публиковал свои работы на нескольких языках. А также то, как он со своим «Toncharakter» («Введение в психологию

¹ *Жак (Яков Яковлевич) Гандшин* (Хандшин, Handschin; 1886–1955) — российско-швейцарский музыковед, органист и музыкальный критик. В 1909–1920 годах — руководитель класса органа Петербургской консерватории. С 1935 года — руководитель музыковедческого семинара Базельского университета.

² *Альфред Эйнштейн* (Einstein; 1880–1952) — немецко-американский музыковед и музыкальный критик. До 1933 года в Германии (с 1927 по 1933 год — редактор «Berliner Tageblatt»), затем (с 1939) в США.

³ *Курт Сакс* (Sachs; 1881–1959) — немецко-американский музыковед, соавтор Э. М. фон Хорнбостеля, один из основателей современной органологии.

⁴ *Карл Дальхауз* (Dahlhaus; 1928–1989) — один из крупнейших музыковедов послевоенного периода. С 1967 года — профессор истории музыки Берлинского Технологического института.

⁵ *Рудольф Штефан* (Stephan; род. в 1925) — немецкий музыковед, профессор (с 1967) Свободного университета (Freie[r] Universität) в Берлине. Докторскую диссертацию защитил (в 1963, в Гёттингене) по антифонам. Известен также как крупный специалист по Второй Венской школе и А. Шёнбергу.

⁶ *Людвиг Финшер* (Finscher; род. в 1930) — немецкий музыковед. В 1977–1981 годах — президент Международного музыковедческого общества; в 1994–2007 годах — главный редактор второго издания энциклопедии: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Musiklexika. 26 Bände in zwei Teilen. 2., neubearbeitete Auflage* / Hg. v. L. Finscher. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, Kassel und J.-B.-Metzler-Verlag, 2003.

⁷ *Handschin J. Musikgeschichte im Überblick. Luzern: Verlag Räber & Cie, 1948. 431 S.*

звука»)¹ вошел в сферу музыкальной психологии. Это не моя область, но то, что его [сфера компетентности] была столь широка, меня действительно восхищает.

— **Мы знаем о сложности его позиции в годы Второй мировой войны. Что вы думаете о сегодняшней дискуссии о тех временах? В немецкоязычной науке эта дискуссия сейчас очень интенсивна.**

— Это трудная тема. По прошествии стольких лет легко выносить суждения о людях, о Гандшине. Но этот вопрос и сегодня сложен. Нужно было пытаться помогать людям, двигаясь маленькими шажками, и Гандшин делал это. Он не был антисемитом, и мы точно можем сказать, что политика, проводимая им в музыкознании, не преследовала нацистских целей. Это было бы невозможно уже потому, что у него было интернациональное образование. Он знал русскую музыку, французскую музыку, он знал испанскую историю музыки. Было бы безумием, если бы он стал «дудеть в дуду» одной лишь немецкой музыки. Он никогда этого не делал.

[Карл Дальхауз]

— **А что для вас Дальхауз в XX веке?**

— Дальхауз и Адорно² — музыковеды, музыканты, важнейшие для меня; оба сохраняли очевидную дистанцию по отношению к практическому музыкознанию тех лет. Если бы музыковедение утратило их работы, то я бы, вероятно, не стал музыковедом. У меня ведь еще есть образование инструменталиста (гобой и фортепиано), и там тоже были свои профессиональные возможности, и я, вероятно, не перешел бы на музыковедение.

Дальхауз и Адорно выделяются тем, что они превращают музыку в объект рефлексии таким образом, как это не делал никто до них, — Адорно с позиции философа, социолога, музыканта, Дальхауз более с позиции музыковеда-писателя. Поэтому так интересно читать тексты Карла Дальхауза об Адорно. Дальхауз был ровно на четверть века младше Адорно: Адорно родился в 1903 году, Дальхауз — в 1928-м, то есть их разделяло одно поколение. Опыт немецкого модерна, вернувшегося из изгнания — с Томасом Манном, с Адорно, — открывал новые пути. Роман «Доктор Фаустус» [Т. Манна]³ и

¹ Handschin J. Der Toncharakter: Eine Einführung in die Tonpsychologie. Zürich: Atlantis, 1948. 449 S.

² Теодор Адорно (Adorno; 1903–1969) — немецкий философ, социолог, музыкальный теоретик и композитор, один из крупнейших представителей так называемой Франкфуртской школы.

³ Mann Th. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. 1–7. Tsd. Berlin; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1947. 806 S.

«Философия новой музыки» [Т. Адорно]¹ стали основными вехами, позволившими Дальхаузу освободиться от тогдашнего немецкого академического музыковедения или же отчетливо от него дистанцироваться. А я, в свою очередь, на восемнадцать лет младше Дальхауза и мог наблюдать у людей старшего поколения, как в их работах сходятся сферы, которые виделись как противоположные. Исследования музыки Средневековья и Ренессанса (кандидатская диссертация Дальхауза о Мессах Жоскена и его докторская о возникновении гармонической тональности касаются фаз музыкальной истории до венской классики) вкупе с большим количеством статей — это уже большая ценность. Но тот же человек много писал про современную музыку, про музыку XX столетия. Это было ново, поскольку до Дальхауза, даже до Рудольфа Штефана², такая комбинация, насколько мне известно, не существовала.

Дальхауз, с его даром мыслителя, был недостижим. Его отличало остроумие. Общение с ним всегда приносило радость. Он никогда не желал основывать никакой школы — и не сделал этого. Более всего ему нравилось аргументированное возражение. Тогда он расцветал. А если ему говорили: «Господин Дальхауз, вы правы», ему становилось скучно. Для меня было счастьем приехать в Берлин и несколько лет слушать его лекции, посещать семинары и аспирантские коллоквиумы, — хотя кандидатскую диссертацию я защитил уже в Цюрихе. Дальхауз радовался этому. Помню, как однажды он, полный гордости, сказал, что его семинар посещают люди, уже могущие похвастаться ученой степенью.

Работы Дальхауза значительны по своей огромной силе мысли и гибкости стиля. Дальхауз ведь был еще и писателем. И поскольку оба эти аспекта столь развиты, то за ним легко было следовать. Что касается меня лично, то я старался не подражать Дальхаузу, да это бы и не получилось. Я старался делать свое собственное музыковедение. Такая книга, как «Музыка XX столетия»³, написанная мной, появилась только благодаря вопросу Карла Дальхауза о том, не хочу ли я сделать что-нибудь такое. Я сам никогда бы и не подумал взяться за столь масштабный проект. Или другая работа, «Музыкальная интерпретация»⁴. Идея ее принадлежала Дальхаузу — однако не опыт исследования в данной области. Я тогда кое-что уже сделал в этом направлении, и поэтому он спросил меня, не хочу ли я написать такую книгу. Но саму публикацию он же не увидел, — он умер в 1989 году.

— **Каким он был человеком?**

¹ Adorno Th. Philosophie der neuen Musik. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1949. 144 S.

² О Р. Штефане см. сноску 5 на с. 146.

³ Danuser H. Die Musik des 20. Jahrhunderts.

⁴ Danuser H. Musikalische Interpretation (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft. 11). Laaber: Laaber-Verlag, 1992. 479 S.

— Карл Дальхауз был человеком ясных принципов. К таковым принадлежало и то, что каждое утро он писал. Глядя на объем опубликованного им («Собрание сочинений»¹ — это ведь только подборка, это не Полное собрание сочинений), можно подумать, что этот человек должен был работать двадцать четыре часа в сутки. Но Дальхауз садился за рабочий стол в восемь утра и, самое позднее, в двенадцать или в час дня заканчивал работу. Поэтому в утренние часы ему нельзя было звонить, это бы ему помешало. Он обладал большим юмором и любил все необычное. Но конечно, он был организованным человеком. То, что ему обещали, должно было быть исполнено; он не понимал отговорок. Кроме того, он был общителен и любил дружескую болтовню по вечерам.

— **А что необычное он любил?**

— Всё. Лишь бы это не портило человеческие отношения. Конечно, ему нужен был и покой. А в остальном — всё.

— **Почему он не хотел основывать школу?**

— Потому что ему был важен индивидуум, а не школа. Конечно, Дальхауз (поскольку он был так важен), действительно, потом многие годы подражали. В западном музыкознании была тенденция почти каждую статью начинать с цитаты из Дальхауза. Исследователь чувствовал мотивацию к написанию статьи, если в ее начале стояла цитата из Дальхауза.

Дальхаузу повезло с переводчиками на английский: это Мэри Уайттолл (Mary Whittall), ныне покойная супруга британского музыковеда Арнольда Уайттолла, а также Дж. Брэдфорд Робинсон (J. Bradford Robinson), американский музыковед, живущий в Германии. Работы Дальхауза были сначала переведены на английский и итальянский (еще при его жизни вышли десять книг по-итальянски!), а по-французски не было ничего. (Сегодня уже есть.) По переводам, впрочем, видно, что Дальхауз существует не как единичная личность, но каждая страна создает свою рецепцию [его творчества]. Поэтому я так подчеркнул качество английского перевода. Мне известен перевод «Основ истории музыки» («Grundlagen der Musikgeschichte») на испанский, который, насколько я его читал, ужасно неудачен. Дальхауз ведь пишет на сложном немецком языке.

[О школах]

— **Для вас существует различие между музыковедением немецко- и англоязычным?**

— Как раз вместе с Адорно и Дальхаузом в Германии 1950—1970-х годов работали авторы, которые тогда еще были малоизвестны в США. Я помню,

¹ *Dahlhaus C. Gesammelte Schriften.*

что, когда я впервые приехал в США, это было в 1979/80 году, там одна известная музыковед написала две статьи об Адорно. Но она считалась аутсайдером в профессии. Это Р. Розенгард Суботник¹. То же можно ведь было сказать и о молодом Дальхаузе. Но отдельные части европейской традиции имелись в немецком музыкознании раньше, чем в музыкознании английском и американском. Правда, в лице множества эмигрантов в США трудились действительно замечательные ученые; в Великобритании тоже, но главным образом в США. В любом случае ясно, что — поскольку мы читали Дальхауза и Адорно — постулаты «нового музыкознания» (new musicology) звучат не слишком революционно. Их стоит примерять к старому американскому музыковедению, которое было ориентировано исключительно на филологию. Оно противопоставило тому перформативные акты, материальность музыки. Однако для меня все это не было «ново»...

Я относительно хорошо знаю лишь молодое поколение британского музыковедения. Мой коллега и друг Стефен Хинтон (Stephen Hinton)², британец, который работает в Стенфордском университете в Калифорнии, сказал мне, что существует своего рода английская «философия новой музыки» 1934 года — работа «Music Ho!» Константа Лэмберта (Constant Lambert)³. То, что Лэмберт там пишет, действительно интересно, однако это не «философия новой музыки». Хотя книга написана блестяще.

Что касается Эдварда Дента⁴, то я знаю, прежде всего, его работу организатора. Его деятельность для Международного общества современной музыки (ISCM) была важна. Я не слишком знаю его как музыковеда. Но несколько лет назад одна немецкая исследовательница-музыковед, работающая в Америке, Аннгрет Фаузер (Annegret Fauser), получила медаль Дента⁵, и это стало для нее поводом рассказать о Денте как музыковед в историческом контексте.

¹ Р. Розенгард Суботник (Subotnik; род. в 1942) — одна из ведущих американских музыковедов современности, в конце 1970-х годов ввела труды Т. Адорно в англоязычное музыковедение.

² Стефен Хинтон (Hinton; род. в 1955) — британско-американский музыковед. Работает в Стенфордском университете, известен работами по Курту Вайлю и новой немецкой музыке. Одна из его последних работ (Hinton S. Weill's Musical Theater: Stages of Reform. University of California Press: Berkeley, 2012. 585 p.) получила премию Курта Вайля (Kurt Weill Prize) за 2013 год. URL: <http://web.stanford.edu/group/artsinstitute/cgi-bin/swhinton/> (дата обращения: 04.12.2015).

³ Lambert C. Music Ho! A study of music in decline. New York: Charles Scribner's Sons, 1934. Позднейшее издание: The Hogarth Press, 1985. 304 p.

⁴ Эдвард Дент (Dent; 1876—1957) — британский музыкальный организатор и музыковед, в 1930—1940-х годах президент обоих международных музыкальных обществ — Общества современной музыки (ISCM) и Музыковедческого общества (ISM).

⁵ Королевская ассоциация музыки (Royal Musical Association) наградила А. Фаузер орденом Эдварда Дента в 2011 году. URL: <http://music.unc.edu/people/faculty/annegret-fauser> (дата обращения: 04.12.2015).

Ижини Англес¹ представляет совершенно иную традицию, чем традиции немецкая или английская. Монастырская традиция в Испании очень важна для университетской системы. Англес был священником, Хосе Лопез Кало² — тоже священник. Похожее впечатление производят некоторые университеты Великобритании и сегодня: хотя это больше не монастыри, но университетская жизнь еще несет этот «налет». В Германии все это было разрушено в 1968 году, традиция ушла.

— **Какие национальные школы вы бы еще назвали?**

— Обязательно русскую. Сейчас это, скорее, имена старшего поколения: Луначарский, но прежде всего Асафьев и Конюс. Об Асафьеве и Эрнсте Курте я написал один текст, он опубликован³. У Асафьева очевидна весьма большая родственность с Куртом; он говорит: «Когда я пишу о Курте, то словно должен писать о себе самом». Георгий Э. Конюс, с его теорией метротектонизма, — очень интересный автор. Когда в 1985/86 году я вместе с несколькими коллегами основал журнал «Теория музыки» («Musiktheorie»), то в первом же номере представил эту теорию метротектонизма, так как считал ее очень интересной⁴. В Германии она была совершенно неизвестна, ее просто не знали. Еще назову Юрия Холопова и его сестру.

— **У Дальхауза были контакты с российским музыковедением или интерес к нему?**

— Интерес точно был. Какие у него были контакты, я сказать не могу. Асафьев входил в его кругозор, это я знаю. О Санкт-Петербурге он писал в своих «Основах истории музыки», чтобы показать, что историография, взятая в языковом аспекте, не знает состояния невинности. Он ссылается на указание премьеры бетховенской Торжественной мессы 18 апреля 1824 года: когда одна фраза сводит вместе многие вызывающие вопросы предпосылки — календарные, литургические, политические и эстетические⁵.

¹ *Ижини Англес* (Anglès; 1888–1969) — испанский (каталонский) священник и музыковед, с 1933 по 1958 год — вице-президент Международного музыковедческого общества.

² *Лопез Кало, Хосе* (Lopez Calo; род. в 1922) — испанский священник, музыковед и библиофил. В 1967–1970 годы вице-канцлер папского Института церковной музыки в Риме. С 1973 года — профессор Университета Сантьяго-де-Компостела (в настоящее время его почетный профессор).

³ *Danuser H.* 'Energie' als musiktheoretische Kategorie bei Ernst Kurth und Boris Assafjew // *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge.* 6/7. 1986/87. S. 71–94.

⁴ Имеется в виду публикация: *Stoianova I.* [Quellentext:] Georgij Eduardovič Conus (1862–1933): Die metrotektonische Lösung des Problems der musikalischen Form. Zusammenfassung einer musikwissenschaftlicher Forschung; Die Theorie der Metrotektonik von Georgij E. Conius // *Musiktheorie.* 1986. № 1. S. 83–95.

⁵ Имеется в виду фрагмент третьей главы «Что есть музыкальный факт?» («Was ist eine musikalische Tatsache?»), а именно абзац, начинающийся со слов: «Тот взгляд, что исторические факты всегда основаны на толкованиях, не должен казаться странным...» См.: *Dahlhaus C.* *Grundlagen der Musikgeschichte* // Carl Dahlhaus. *Gesammelte Schriften* 1. Laaber: Laaber, 2000. S. 42.

[О национальном]

В одной статье Дальхауза, которую я особенно люблю, «Национальное и наднациональное историческое музыкознание»¹, представление о том, что национальность есть важнейшая категория, полностью разрушается. Для аристократической картины Европы национальность не была важнейшей категорией. В любом случае, Дальхауз с его взглядом на иные, помимо национальности, факторы — очень современен. Кстати, он сам признавал и аспекты «гендерных штудий». Томас Роберт Кляйн в своем докладе «Дальхауз, прогрессивно мыслящий»², [прочитанном] на симпозиуме к 80-летию Карла Дальхауза в 2008 году, это подчеркнул.

— **Могу ли я спросить у вас, каково ваше отношение к так называемой «национальности»?**

— Я — подданный Швейцарии, но был, собственно говоря, рад из Швейцарии уехать. Швейцария — маленькая страна, Германия — большая. Это для меня уже было хорошо. На протяжении всех лет моей работы в Германии ни разу не был поднят вопрос о моей национальности или национальностях.

Я бы сказал так: это политическая проблема, которую нельзя игнорировать; нужно работать над тем, чтобы разрушительные силы, живущие внутри дискуссии о национальном, оказались бы канализированы. Как раз в эти дни в Бразилии идет чемпионат мира по футболу, — и когда вы прогуливаетесь по Берлину, как много разных флагов на машинах вы видите!

Что касается истории музыки, то мне повезло происходить из такой страны, где (я, конечно, сильно преувеличиваю) до недавнего времени не было никакой значительной композиторской культуры. Мы всё импортировали. То есть я был свободен в выборе музыки, не чувствовал себя обязанным заниматься музыкой именно швейцарских композиторов. Для Швейцарии важно то, что национальность не может быть определена ни по языковому, ни по религиозному признакам. Поэтому для меня национальность не играет, собственно говоря, никакой роли, я стараюсь видеть личность.

[О себе]

— **Каким образом вы пришли в музыковедение?**

— Я уже говорил, что в конечном счете обратился к музыковедению как профессии из-за Адорно и Дальхауза. Я бы так это описал. В 1965 году я по-

¹ *Dahlhaus C. Nationale und übernationale Musikgeschichtsschreibung // Dahlhaus C. Gesammelte Schriften. Bd. 1. (Allgemeine Theorie der Musik I). I. Historik. S. 287–302.*

² *Klein T. R. Dahlhaus der Fortschrittliche // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / Hg. vom H. Danuser, P. Gülke, N. Miller. Schliengen: Argus, 2011. S. 347–362.*

лучил в Швейцарии аттестат зрелости, играл на гобое и фортепиано. Мой отец, который был музыкантом, к тому моменту уже умер, и я тогда подумал: «Буду заниматься музыкой. Однако я не хочу учиться с людьми, которые на пять лет младше меня. Лучше поступлю в университет на музыковедение». Музыковедение давалось мне легко и доставляло удовольствие прежде всего в сочетании с философией. Но затем встал вопрос о том, чем главным в жизни заниматься. Ведь невозможно делать все. И тогда очень кстати мне представилась удачная возможность: у меня была очень хорошая работа по специальности — ассистентом класса Савы Савова¹ в Цюрихской консерватории (то есть я был пианистом). Тогда моему педагогу, бывшему в то время директором Цюрихской консерватории, пришел запрос из посольства Германии в Берне, не мог бы он порекомендовать кого-либо для годовой стипендии DAAD² в Германии. Он спросил меня: «Хочешь поехать?» Я долго не размышлял, ответил сразу: «Да, конечно!» — поскольку это давало возможность расширить горизонт. И это был момент, когда я решил перейти от фортепиано к музыковедению, — и таким образом пришел в музыковедение.

[О сегодняшней науке и историческом знании]

— **Что вы думаете о сегодняшнем кризисе в сфере гуманитарных наук?**

— Я не верю в такой кризис. Но могу сказать, что есть основания, по которым люди извне такой кризис ощущают. Видите это здание напротив, Пергамский музей и Музейный остров? Если сегодня представить, что здания Гумбольдтовского университета нужно было бы снова распределить между факультетами и Институт музыковедения сказал бы: «Мы хотим это здание, напротив Пергамского музея», то все бы ответили: «Вы в своем уме?! Есть места и поскромнее. Они вам больше подойдут». Но мы уже были здесь. Здесь была [кафедра] «Музыкальная педагогика», и мы тоже здесь остались.

Музыковедение должно, думаю, принять к сведению множество факторов, которые ему следует обдумать, дабы найти правильные ответы. Фактор номер один: музыка сегодня доступна всем. Элемент привилегированности исчез. Благодаря воспроизведению в средствах массмедиа музыка стала доступна. Второй пункт: поскольку музыка доступна, люди музыку любят.

¹ *Сава Савов* (Савофф; Savoff; 1909—1985) — выдающийся пианист и педагог, руководитель фортепианного класса и (в 1971—1979) директор обеих высших музыкальных школ Цюриха (Консерватории и Музыкальной академии). Памяти своего учителя Г. Данузер посвятил публикацию: *Danuser H. Sava Savoff in memoriam* // *Der Bindebogen. Mitteilungsblatt von Konservatorium und Musikhochschule / Musikakademie Zürich*. August 1985. S. 1—7.

² *Deutsche Akademische Austauschdienst* — Немецкая служба академических обменов.

В целом люди могут выражать себя и вербально. Каждый думает: «К чему нам музыковедение, чтобы говорить о музыке? Я тоже так могу». Ну и зачем тогда музыковедение? Третий пункт: многие дисциплины имеют тенденцию к тому, чтобы раздувать собственную важность. Я считаю это недостойным и смешным. «Мы самые важные, мы самые лучшие! Мы непременно должны существовать, а не то мир рухнет!» К сожалению, политика часто такова. В Берлине в Свободном университете (Freie[r] Universität) стало очень сильным театроведение. Почему? Потому что театроведение открыло модель перформативности, что позволило ему подавать себя как очень важную науку. А музыковедение в Свободном университете свернули.

Я бы сказал: кризис существует, если музыковедению не удастся выработать интересные, важные проекты. Если же оно к этому способно, то кризиса нет. Я сам не стал бы утверждать, что все написанные мною тексты важны. Но я, по крайней мере, старался писать интересные тексты и действительно не могу пожаловаться на недостаток интереса к этим текстам. Это мне важно прежде всего. У других людей — другие приоритеты. Музыковедение — наука индивидуальная, не так ли? Стоит находить индивидуальности, а не группы исследователей или их сетевые объединения.

— **Дальхауз пишет об утрате интереса к историческому знанию. Но в России мы наблюдаем сейчас нечто противоположное, настоящую «эпидемию» интереса к истории. Про западную ситуацию я судить не могу. Что бы вы сказали по этому поводу?**

— Что мне нравится в такой стране, как Германия, так это то, что существовало [здесь] задолго до объединения Германского рейха под властью Бисмарка: федеральная структура. В Швейцарии тоже есть нечто подобное — 25 кантонов. Это все очень маленькое, но там может что-нибудь возникнуть. Не так, как во Франции, где всё в принципе концентрировано на Париже. Поэтому было интересно наблюдать, как в Германии после 1990 года обходятся с историей ее «новые» федеральные земли. Я очень рад этой деятельности в области исторического знания. Например, в Эйзенахе есть дом И. С. Баха. Там сейчас проходит выставка по цифровой символике у Баха. В таком местечке размышляют и об интернациональных тенденциях. Мне такие вещи очень нравятся.

Для меня важнейшим является не историческое исследование в строгом смысле слова. Хотя в Гумбольдтовском университете я являюсь профессором по кафедре исторического музыкознания. Но я занимаюсь не историческим музыкознанием, а таким, которое пытается свести воедино историографию, анализ, музыкальную теорию и эстетику и при этом сделать это способом, меняющимся от проекта к проекту. Если взять музыкознание в строгом философском понимании, то я должен был бы счесть свое назначение вовсе ошибочным...

ЛИТЕРАТУРА

1. *Adorno Th.* Philosophie der neuen Musik. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1949. 144 S.
2. *Dahlhaus C.* Gesammelte Schriften / Hg. H. Danuser in Verbindung mit H.-J. Hinrichsen, T. Pleburch. 11 Bände. Laaber: Laaber-Verlag, 2000–2007.
3. *Dahlhaus C.* Grundlagen der Musikgeschichte // *Dahlhaus C.* Gesammelte Schriften 1. Laaber: Laaber, 2000. S. 11–339.
4. *Dahlhaus C.* Nationale und übernationale Musikgeschichtsschreibung // *Dahlhaus C.* Gesammelte Schriften. Bd. 1. (Allgemeine Theorie der Musik I). I. Historik. S. 287–302.
5. *Danuser H.* 'Energie' als musiktheoretische Kategorie bei Ernst Kurth und Boris Assafjew // Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge. 6/7. 1986/87. S. 71–94.
6. *Danuser H.* Die Musik des 20. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft. 7). Laaber: Laaber-Verlag, 1984. 471 S.
7. *Danuser H.* Gustav Mahler und seine Zeit (Große Komponisten und ihre Zeit). Laaber: Laaber-Verlag, 1991.
8. *Danuser H.* Musikalische Interpretation (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft. 11). Laaber: Laaber-Verlag, 1992. 479 S.
9. *Danuser H.* Sava Savoff in memoriam // Der Bindebogen. Mitteilungsblatt von Konservatorium und Musikhochschule / Musikakademie Zürich. August 1985. S. 1–7.
10. *Danuser H.* Weltanschauungsmusik. Schliengen: Edition Argus, 2009.
11. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Musiklexika. 26 Bände in zwei Teilen. 2., neubearbeitete Auflage / Hg. v. L. Finscher. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, Kassel und J.-B.-Metzler-Verlag, 2003.
12. *Handschin J.* Der Toncharakter: Eine Einführung in die Tonpsychologie. Zürich: Atlantis, 1948. 449 S.
13. *Handschin J.* Musikgeschichte im Überblick. Luzern: Verlag Räder & Cie, 1948. 431 S.
14. *Hinton S.* Weill's Musical Theater: Stages of Reform. University of California Press: Berkeley, 2012. 585 p.
15. *Klein T. R.* Dahlhaus der Fortschrittliche // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / Hg. vom H. Danuser, P. Gülke, N. Miller. Schliengen: Argus, 2011. S. 347–362.
16. *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte. Hg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel / Red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel: Schwabe Verlag, 2011. 1045 S. 12 Abbildungen. (Resonanzen: Basler Publikationen zur älteren und neueren Musik. Bd. 1.)
17. *Lambert C.* Music Ho! A study of music in decline. The Hogarth Press, 1985. 304 p.
18. *Mann Th.* Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. 1–7. Tsd. Berlin; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1947. 806 S.
19. *Stoianova I.* [Quellentext:] Georgij Eduardovič Conus (1862–1933): Die metrotektonische Lösung des Problems der musikalischen Form. Zusammenfassung einer musikwissenschaftlicher Forschung; Die Theorie der Metrotektonik von Georgij E. Conius // Musiktheorie. 1986. № 1. S. 83–95.

Аннотация

В интервью с крупнейшим ученым-музыковедом современности, Германом Данузером, речь идет об истории академического музыковедения в XX веке, о его выдающихся представителях (таких как Жак Гандшин, Карл Дальхауз и др.), о научных пути самого профессора Данузера, а также о современных направлениях развития музыкознания.

Summary

In an interview with the greatest living musicologist, Prof. Hermann Danuser, we discuss the history of academic musicology in the twentieth century and about its prominent representatives (such as Jacques Handschin and Carl Dahlhaus). We also talk to Prof. Danuser about his academic work and about the current trends in modern musicology.

- ✓ *Ключевые слова:* наука XX века, академическое музыковедение, Герман Данузер, Карл Дальхауз, Жак Гандшин.
- ✓ *Key words:* science of the twentieth century, academic musicology, Hermann Danuser, Carl Dahlhaus, Jacques Handschin.

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 сносков 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 ста-

ты 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).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 2 (15). 2015

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 29.12.2015 г.
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Петербург».
Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 15. Тираж 500 экз.

Отпечатано в Редакционно-издательском комплексе
Российского института истории искусств

© Российский институт истории искусств, 2015