

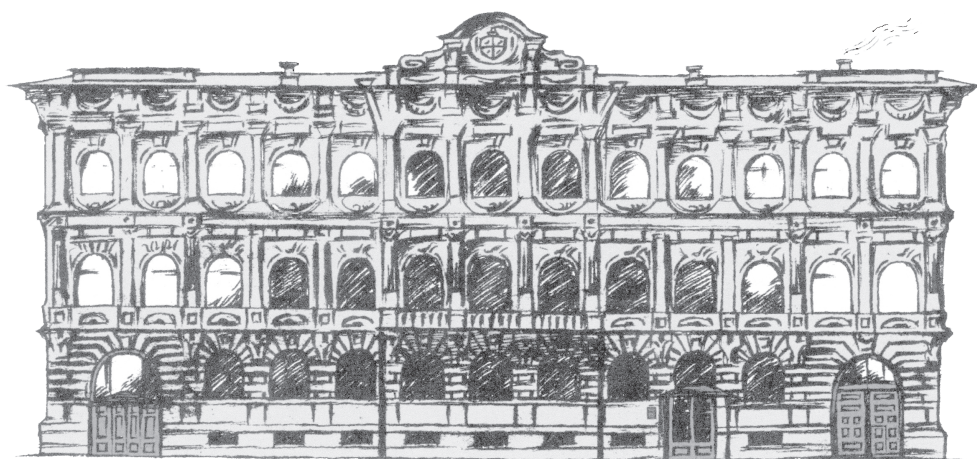
Министерство культуры Российской Федерации  
Российский институт истории искусств

---

# ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

---

№ 4 (27) / 2019



*Санкт-Петербург  
2019*

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 ПИИ № ФС77-43710 от 24 января 2011 г.

**Редакционная коллегия:**

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

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

Возрастные ограничения: (12+)



**Редакционный совет:**

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

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

*З. М. Гусейнова* — доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

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

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

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

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

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

*И. В. Мацеевский* — доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств

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

*Т. И. Науменко* — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки, проректор по научной работе, Российская академия музыки им. Гнесиных

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

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

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

*Е. А. Скоробогачева* — доктор искусствоведения, профессор, и. о. проректора по научной работе, директор научно-исследовательского музея Российской академии живописи, ваяния и зодчества им. Ильи Глазунова

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

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

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

# Содержание

## Исследования

- Е. В. Герцман.* Музыкальное антиковедение западного Средневековья ..... 9
- Н. А. Огаркова.* Опера Г. Спонтини «Весталка»: некоторые наблюдения ..... 33
- А. В. Наумов.* «Похищение огня». О неосуществленной сценической версии «Прометея» А. Н. Скрябина в Московском Художественном театре (1925–1927) ..... 42
- А. В. Марков.* Поликлет в русской поэзии ..... 60
- И. В. Мациевский.* Евразийский межкультурный диалог и становление композиторской школы в Казахстане ..... 68
- О. Н. Турышева.* Ларс фон Триер: от художественной антропологии к художественной эстетике ..... 84

## Международное музыковедческое общество (IMS). Страницы истории

- A. Fauser.* Guido Adler and the Founding of the International Musicological Society (IMS): A View from the Archives (Гвидо Адлер и создание Международного музыковедческого общества (IMS): Архивные материалы) ..... 97
- P. van Langen.* Albert Smijers, the first Dutch Professor of Musicology (Альберт Смайерс, первый датский профессор музыкознания) ..... 114

## Юбилей. Памятные даты (185 лет со дня рождения Д. И. Менделеева)

- Г. В. Скотникова.* Научно-практический круглый стол «Дмитрий Иванович Менделеев. Русский ученый-энциклопедист. К 185-летию со дня рождения исследователя и 150-летию открытия периодического закона химических элементов» ..... 125
- О. В. Губарева.* Образ Д. И. Менделеева в портретном искусстве ..... 141

## Обзоры, рецензии, хроники

- Е. А. Дорохова.* История русского музыкального фольклора: Процесс и судьба [Рецензия на: *Лапин В. А.* Очерки исторической проблематики русского музыкального фольклора. СПб.: РИИИ, 2017. 440 с.] ..... 153
- А. Ю. Ряпосов.* Рецензия на: Актерское мастерство: Американская школа / Под ред. А. Бартоу; Пер. с англ. 3-е изд. М.: Альпина нон-фикшн, 2018. 406 с. .... 159
- А. В. Королёв.* Алена Терешко и Люсьен Фрейд. Тотальность тела ..... 164

## Документы и материалы

- С. Г. Сбоева.* «...Мы не можем окончательно воздержаться от ощущения некоторой мистификации». Федор Степун о Московском Камерном театре ..... 171

## Информация для авторов ..... 190

# Contents

## Research

- E. Gertsman*. The Study of Musical Antiquity During the Western Middle Ages ..... 9
- N. Ogarkova*. Some Observations on Gaspare Spontini's Opera *La Vestale* ..... 33
- A. Naumov*. *Stealing Fire*: The Unrealized Stage Version of Alexander Scriabin's *Prometheus* at the Moscow Art Theatre (1925–1927) ..... 42
- A. Markov*. Polycletus in the Russian Poetry ..... 60
- I. Macijewski*. Eurasian Intercultural Dialogue and the Formation of Kazakh School of Composition ..... 68
- O. Turysheva*. Lars von Trier: From Artistic Anthropology to Artistic Aesthetics ..... 84

## International Musicological Society (IMS). Pages of History

- A. Fauser*. Guido Adler and the Founding of the International Musicological Society (IMS): A View from the Archives ..... 97
- P. van Langen*. Albert Smijers, the first Dutch Professor of Musicology ..... 114

## Anniversaries and Important Dates (185th Anniversary of Dmitry Mendeleev)

- G. Skotnikova*. Scientific and Practical Round Table 'Dmitry Mendeleev, Russian Scientist-Encyclopaedist: Marking his 185th Birthday and the 150th Anniversary of the Discovery of the Periodic Table of Chemical Elements' ..... 125
- O. Gubareva*. Dmitry Mendeleev: A Life in Portraits ..... 141

## Reviews and Chronicles

- E. Dorokhova*. A History of Russian Musical Folklore: Process and Destiny. Review of Viktor Lapin's *Essays on Historical Problems of Russian Musical Folklore* ..... 153
- A. Ryaposov*. Review of Arthur Bartow's *Training of the American Actor* .. 159
- A. Korolev*. Alena Tereshko and Lucian Freud: Totality of the Body ..... 164

## Documents and Materials

- S. Sboeva*. 'We Cannot Entirely Refrain from Feeling Some Mystification': Fedor Stepun on the Moscow Chamber Theatre ..... 171



№ 4 / 2019

---

# ИССЛЕДОВАНИЯ

---



# Музыкальное антиковедение западного Средневековья

**ГЕРЦМАН ЕВГЕНИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ**

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

**GERTSMAN EVGENIJ V.**

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

*E-mail: evgenyger@yandex.ru*

Издавна известно, что любая эпоха музыкального искусства требует самого тщательного изучения, поскольку каждая отражает исторический уровень музыкального мышления. А весь его эволюционный процесс представляет собой развитие музыкально-художественного менталитета человечества, отражающегося в результатах и особенностях творчества. Причем среди исторических эпох не может быть «главных» или «второстепенных». Однако история европейского музыкознания демонстрирует одну явно отрицательную черту: чем дальше от современности отстоит этап музыкального искусства, тем меньше интереса проявляется к нему. Причины этого вполне ясны, поскольку с каждым новым историческим периодом перед музыковедением возникают новые задачи, а процесс эволюции художественного творчества ставит перед наукой о музыке новые проблемы, требующие решения. Но понимание причин сложившейся ситуации, когда далекие музыкальные эпохи оказываются на периферии музыкознания, не оправдывает сложившейся ситуации.

Наука о музыке XX века доказала, что «научная дискриминация» любых исторических периодов приводит к ее деградации, поскольку при такой негативной тенденции появляются и распространяются ошибочные идеи. Например, если бы музыковеды XX столетия достаточно хорошо изучали древние музыкальные цивилизации, то не появилось бы полностью безграмотных идей об «атональности», «политональности», «полиладовости», «полигармонии» и многих других (как, например, то, что получило название «аутентичное исполнительство» музыки)<sup>1</sup>. Здесь эти идеи квалифицируются как «безграмотные», поскольку если бы их создатели были знакомы с особенностями музыкального мышления и науки о музыке «домажоро-минорного» периода, то подобных заблуждений не возникало.

---

<sup>1</sup> Автору этих строк уже приходилось затрагивать данную проблему (см.: Герцман Е. В. Обращение историков музыки: прошлое, настоящее и будущее. СПб.: РИИИ, 2014. С. 9–21). Но тематика настоящей статьи вынуждает вновь напомнить о ней.



Поэтому перед наукой о музыке уже давно стоит неотложная задача — изменить сложившуюся ситуацию и активизировать изучение древних музыкальных цивилизаций, поскольку в настоящее время этим занимаются лишь некоторые музыковеды.

Кроме того, сложившиеся в этой области обстоятельства требуют познания еще одной важной их стороны: как происходило изучение древних музыкальных культур во все постдревние эпохи. Например, важно понять, как изучали античную музыку в эпохи, называемые сейчас Средневековьем, Возрождением, Барокко и т. д. Знание этого материала способно дать сведения не только о методах познания древней музыки, но и о выводах, которые были сделаны учеными. Ведь на этом сложном пути были не только достижения, но и заблуждения, которые могут послужить уроком для современного музыкального антиковедения. Отдельным аспектам этой задачи и посвящена предлагаемая статья, в которой обсуждаются особенности изучения античной музыки в западном Средневековье.

## 1. Условная точка отсчета

При изучении этой тематики, прежде всего необходимо установить, где завершается музыкальная эпоха Античности и начинается период музыкального Средневековья.

Ни для кого не является секретом условность и относительность границ исторических этапов развития различных цивилизаций, установленных наукой для более ясного их понимания. Это с полным основанием относится к тому рубежу, которым историки обозначают конец Античности и начало Средневековья. Хорошо известно, что истоки средневековых норм жизни появились еще в античный период, а античные длительное время продолжались в эпоху Средневековья. То же самое касается дифференциации этапов развития музыкального искусства и науки о музыке. Поэтому, предваряя краткий обзор изучения «музыкального антиковедения» в Средневековье, необходимо определить «точку отсчета», которую можно рассматривать как некий порог, условно знаменующий собой завершение предшествующей эпохи и начало последующей.

Все осложняется спецификой тех «объектов», особенности которых должны служить ориентиром для решения поставленной задачи. Ведь речь идет о музыкальной историографии, то есть о письменных памятниках, содержащих материал по античной музыке. Однако о ней писали как античные, так и средневековые авторы, хронологически жившие почти «рядом», и как раз на установленной историками границе Античности и Средневековья. Более того, многие тематические аспекты ихopusов, затрагивающие проблемы музыки, радикально ничем не отличаются друг от друга. Это естественно, поскольку их создатели работали в одну и ту же «пограничную» эпоху, со всеми вытекающими отсюда последствиями. А ведь без решения этого вопроса

о «границе», то есть без установления тех письменных памятников, посвященных музыке, один из которых условно можно было бы назвать «последним античным опусом», а другой — «первым средневековым», невозможно начать тематический обзор, являющийся целью данной публикации. Ведь несмотря на все трудности, нужно все же определить «исходный пункт», а точнее — памятник музыкознания, который рассматривал бы античную музыку уже с позиций следующей, средневековой эпохи.

Учитывая все эти обстоятельства, можно считать, что жившие почти одновременно на пороге двух эпох Боэций и Кассиодор<sup>1</sup>, периоды жизни которых достаточно точно датированы исследователями<sup>2</sup>, являются теми авторами, сочинения которых могут представлять неодинаковый подход к описанию античной музыки: первый — повествует о ней с позиции античной эпохи, а второй рассматривает ее уже с иной, средневековой точки зрения.

Действительно, согласно принятой ныне в науке хронологии и установленным границам исторически сформировавшихся цивилизаций, последним среди авторов, сохранивших в своем литературном наследии обширные сведения о музыке Античности, был Аниций Манлий Торкват Северин Боэций (Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius), написавший фундаментальный труд «О музыкальном установлении» (*De institutione musica*).

Не исключено, что терминология этого заглавия связана с той, которая была популярна в греческих источниках. Например, в Древней Элладе существовало мнение, запечатленное в трактате Псевдо-Плутарха (*Ps.-Plut. De mus.* 1134b, § 9)<sup>3</sup>, что

Ἦ μὲν οὖν πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν τῇ Σπάρτῃ Τερπάνδρου καταστήσαντος γεγένηται.

первое *установление* музыки в Спарте произошло тогда, когда [его]<sup>4</sup> учредил Терпандр<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Об этих авторах см. далее.

<sup>2</sup> На этом приходится акцентировать внимание, поскольку сохранилась серия письменных памятников, посвященных различным проблемам античной музыки, периоды жизни авторов которых пока невозможно установить. Подробнее о них см.: *Герцман Е. В.* Введение в музыкальное антиковедение. Т. 1: Источниковедение и методология его познания. СПб.: Лань: Планета музыки, 2019. С. 265–365.

<sup>3</sup> Здесь и далее ссылки на источники даются сокращенно (их полный список прилагается в конце статьи): а) сокращенное имя автора и названия опуса (если сохранилось одно произведение данного автора, тогда дается лишь имя); б) римскими цифрами указаны крупные разделы источника (номер книги, части, песни), а арабскими — более мелкие (главы, параграфы, поэтические строки). Если в источнике принято деление только на крупные разделы, то для облегчения поиска искомого места указываются страницы (Р.) или колонки (col.). Такая особенность метода ссылок обусловлена, с одной стороны, разнообразием форм самих источников, а с другой — сложившимися в науке традициями.

<sup>4</sup> В квадратных скобках заключены слова, отсутствующие в первоисточнике, но необходимые при переводе.

<sup>5</sup> *Терпандр Лесбосский* (Τέρπανδρος ὁ Λέσβιος) — выдающийся древнеэллинский кифарод и композитор, деятельность которого принято относить к VII веку до н. э.

Τῆς δὲ δευτέρας Θαλήτας τε ὁ Γορτύνιος καὶ Ξενόδαμος ὁ Κυθήριος καὶ Ξενόκριτος ὁ Λοκρὸς καὶ Πολύμνηστος ὁ Κολοφώνιος καὶ Σακάδας ὁ Ἀργεῖος μάλιστα αἰτίαν ἔχουσιν ἡγεμόνες γενέσθαι.

А наставниками второго больше всего имеют основание считаться Фалет Гортинский, Ксенодам Киферийский, Ксенокрит Локрский, Полимнест Колофонский и Сакад Аргосский<sup>1</sup>.

Сопоставление таких текстов подтверждает, что латинское *institutio* является синонимом греческого *ἡ κατάστασις* («установление»)<sup>2</sup>.

Боэций закончил свою жизнь вместе с завершением первой четверти VI века: по одним сведениям в 524 году, а по другим — в 526 году. Таким образом, его жизнь оказалась на том рубеже (V—VI века), который европейская историография определила как окончание Античности и начало Средневековья<sup>3</sup>.

«Музыковедческую эстафету» Боэция принял Флавий Магнус Аврелий Кассиодор Сенатор (*Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus Senator*), родившийся в самом конце V века, но начавший свою сознательную жизнь в VI веке<sup>4</sup>. По роковому стечению обстоятельств он сменил казненного Боэция на должности *magister officiorum* при короле остготов Теодорихе. Пятую главу своего труда «*De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*» («Об искусствах как дисциплинах свободных наук») он назвал «*De musica*»<sup>5</sup> и посвятил ее изложению тех категорий музыки, которые представлялись ему наиболее важными.

Следовательно, с хронологической точки зрения такая «очередность» Боэция и Кассиодора не должна вызывать сомнений. Представляется, что содержание их сочинений, посвященных музыке, также в какой-то мере отражает историческую последовательность эпох.

Фундаментальный труд Боэция полностью посвящен античной музыке, и его содержание является результатом обширного сбора материалов, заим-

<sup>1</sup> Здесь упомянуты выдающиеся древнеэллинские музыканты VII—VI веков до н. э.

<sup>2</sup> Хотя в одном из опубликованных русских переводов название трактата Боэция («*De institutione musica*») искажено и превращено в «*Institutio musica*». Но даже искаженный вариант неверно представлен в переводе, поскольку *singularis* слова *Institutio* передано в форме *pluralis* — «Основы музыки» (*А. М. С. Боэций. Основы музыки / Подгот. текста, перевод с лат. и коммент. С. Н. Лебедева. М.: Московская консерватория, 2012. 408 с.*). Кроме того, что данное при переводе название отступает от латинского источника, оно не соответствует традициям, сложившимся в Античности.

<sup>3</sup> О музыкальном опусе Боэция написано множество литературы. Основная приведена в соответствующей статье (см.: *Герцман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки: В 3 т. Т. 1: А—И. СПб.: Квадривиум, 2019. С. 389—392).

<sup>4</sup> Подробнее о нем см.: *Шкаренков П. П.* Translatio Imperii: Флавий Кассиодор и римская традиция в остготской Италии // *Новый исторический вестник*. 2005. № 1 (13). С. 5—22; *Hammer J.* Cassiodorus, the Saviour of Western Civilization // *Bulletin of the Polish Institute of Arts and Sciences in America*. Vol. 3. № 2. January. 1945. P. 369—384; *O'Donnell J. J.* Cassiodorus. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1979. 303 p.

<sup>5</sup> В данной публикации выдержки из этого трактата даются по изданию: *Cassiodori Senatoris Institutiones*. Ed. R. A. B. Mynors, Oxford, 1938 (переиздание — в 1963 году).

ствованных из более ранних письменных памятников, многие из которых были впоследствии утрачены. Если бы не было никаких сведений об авторе «*De institutione musica*», кроме самого трактата, а в его тексте отсутствовали бы сведения о буквенной нотации, то ни у кого не могла бы даже возникнуть мысль о том, что он жил в начавшемся Средневековье. Ведь все содержание и смысловая направленность его труда полностью обращены в античную эпоху.

«*De musica*» же Кассиодора несравненно меньших масштабов не только по размерам, но и по объему обсуждаемого материала<sup>1</sup>. Если Боэций описывает все многочисленные грани античного музыкознания, то Кассиодор весьма поверхностно и кратко, не вторгаясь в детали, излагает основы фактически только четырех тем:

- общую структуру древней науки о музыке,
- три группы музыкальных инструментов,
- основные интервалы, определяющиеся как «симфонии» и «диафонии»,
- античную систему тональностей.

Вместе с тем в небольшом сочинении Кассиодора, в отличие от фундаментального опуса Боэция, совмещено прошлое и настоящее, где наряду с указанными свидетельствами о музыкознании старых времен почти постоянно присутствуют музыкально-христианские аспекты современной автору жизни. Это выражается в ссылках на знаменитого христианского проповедника Климента Александрийского и на Псалтырь. Кроме того, Кассиодор упоминает такой памятник музыкознания, как сочинение Гауденция, о существовании которого Боэций, очевидно, не знал, хотя, скорее всего, его автор жил до Боэция<sup>2</sup>. Сюда следует также добавить, что Боэций прошел даже мимо труда Аврелия Августина «*De musica*», несмотря на то что его создатель жил на пару столетий раньше. Конечно, не исключено, что трактат Аврелия Августина не был отмечен Боэцием, поскольку он не обнаружил в нем ничего непосредственно связанного с теорией и практикой музыки, за исключением названия («*De musica*») и некоторых общеэстетических положений. Ведь в основе этого сочинения лежит описание и анализ поэтической метрики. Кассиодор же не только упоминает о том, что «отец Августин написал шесть книг о музыке» (*scripsit etiam et pater Augustinus de Musica sex libros*), но и дает определение музыки, которое присутствует у Августина<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> Русский перевод параллельно с латинским текстом и анализ сочинения Кассиодора см.: Герцман Е. *Cassiodori De musica* // Традиции в истории музыкальной культуры. Античность. Средние века. Новое время. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 3–27.

<sup>2</sup> Комментированный текст трактата Гауденция и его перевод см.: Герцман Е. В. Первый европейский учебник для музыкантов. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 268 с.

<sup>3</sup> Хотя принято считать, что это определение вошло в латиноязычный обиход из несохранившейся энциклопедии Марка Теренция Варрона (116–28/27 годы до н. э.), называвшейся «*Disciplinae*». См.: Wille G. *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam: Schippers, 1967. S. 413.

musica quippe est scientia bene modulandi. | ведь музыка — наука о хорошей гармонии<sup>1</sup>.

Все это свидетельство того, что мысли Боэция были направлены «вглубь веков», тогда как Кассиодор повествовал о нормах *tempus praesens*, подтверждая тем самым, что он является если даже не современником многих из описываемых событий, то, во всяком случае, причастен к их времени. Сюда же следует добавить, что в Европе фактически вплоть до XVIII века античную музыку изучали по трактату Боэция, рассматривая его как последнего свидетеля древнего музицирования<sup>2</sup>.

Такие наблюдения позволяют считать, что постантичная историография древней музыки началась именно с Кассиодора, который дифференцирует на три группы доступные ему сведения о музыкальной практике Античности и ее науке о музыке.

К первой можно отнести совместно представляемые сведения из древнеэллинской мифологии и из Библии, которые, согласно воззрениям Кассиодора, являлись неоспоримыми фактами музыкальной практики. Поэтому у него совмещаются в едином повествовании мифологические Орфей и Сирены с библейскими Давидом и Саулом<sup>3</sup>:

Nam ut Orphei lyram, Syrenarum cantus tamquam fabulosa taceamus, quid de David dicimus, qui ab spiritibus immundis Saulem disciplina saluberrimae modulationis eripuit, novoque modo per auditum sanitatem contulit regi, quam medici non poterant herbarum potestatibus operari?

Умолчим ли мы также о сказочных [преданиях]: о лире Орфея, пении Сирен, [а также] что мы говорим о Давиде, который наукой целительной гармонии и новым способом спас Саула от нечистых духов посредством слушания [музыки и этим] способствовал [восстановлению] здоровья царя, которого врачи не могли вылечить действием трав?

Аналогичным образом, не разделяя живших до него авторов по вероисповеданию, он перечисляет тех, которые в своих сочинениях пишут о древней

<sup>1</sup> В опубликованном русском переводе фрагментов трактата Аврелия Августина это определение дано так: «Музыка есть наука хорошо модулировать» (*Августин. Шесть книг о музыке. Перевод В. П. Зубова // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. текстов и вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. С. 121*). Кроме того, что это очевидная нелепость, не соответствующая семантике существительного *modulatio* («соразмерность», «гармоничность»), такой перевод не соответствует представлениям о музыке, существовавшим в любую историческую эпоху. Поэтому такой перевод искажает представление об уровне знаний о музыке во времена Античности и Средневековья.

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Боэций и европейское музыкознание // *Средние века. 1985. Вып. 48. С. 233–243.*

<sup>3</sup> Здесь и далее текст трактата Кассиодора дается по изданию Мартина Герберта (*Gerbert. T. I. P. 14–19*), в котором это сочинение озаглавлено так: *Magni Aurelii Cassiodori institutiones musicae, seu excerpta ex eiusdem libro de artibus ac disciplinis liberalium litterarum* (Магна Аврелия Кассиодора «Музыкальные установления», или Выдержки из его книги «Об искусствах как учении о свободных науках»).

музыке. Это язычники Апулей (II век) и Цензорин (III век), а также христиане — Климент Александрийский (II—III века) и Аврелий Августин (IV—V века).

Следует отметить, что в наследии трех из четырех упомянутых писателей действительно есть работы, некоторые разделы которых посвящены музыке. Исключение составляет Апулей, поскольку знакомство с сохранившимися его сочинениями не дает оснований утверждать об отдельном опусе по музыке, как это делает Кассиодор. Ведь он называет имя Апулея в ряду авторов, оставивших работы по этой тематике:

Fertur etiam Latino sermone et Apuleium Madaurem instituta huius operis effecisse.

Сообщается<sup>1</sup> также, что и Апулей Мадаврский создал основные положения для своего сочинения [о музыке в форме]<sup>2</sup> латинского диалога.

Трудно сказать, заблуждение ли это Кассиодора, или действительно существовал в древности какой-то трактат Апулея о музыке.

Античная наука о музыке представлена Кассиодором состоящей из трех разделов (*Cass. De mus.* 5):

Musicae partes sunt tres: armonica — rithmica — metrica.

Существуют три части музыки: гармоника, ритмика, метрика.

Armonica est scientia musica quae decernit in sonis acutum et gravem.

Гармоника — музыкальная наука, которая судит о высоком и низком в звучаниях.

Rithmica est quae requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat.

Ритмика — [дисциплина], которая исследует введение слов [в музыку и] хорошо или плохо связывает [их] звучание.

Как мы видим, о каждой из этих «частей» автор говорит до предела сжато. Ко времени Кассиодора действительно музыкознание ограничивалось тремя указанными разделами, поскольку четвертая часть — «органика» (то есть раздел науки о музыкальных инструментах) была выведена за пределы музыковедческого знания. Хотя Аристоксен, которого по праву можно считать основоположником античной науки о музыке, писал (*Aristox. Elem. harm.* P. 41):

μέρος γάρ ἐστιν ἡ ἁρμονικὴ πραγματεία τῆς τοῦ μουσικοῦ ἐξέως, καθάπερ ἡ τε ρυθμικὴ καὶ ἡ μετρικὴ καὶ ἡ ὀργανική.

гармоническое учение — [только] часть владения того, кто сведущ в музыке, как ритмика, метрика и органика.

«Освобождение» музыкознания от органики могло быть связано с двумя причинами. Не исключено, что одна из них явилась следствием отношения

<sup>1</sup> Очевидно, в каких-то письменных источниках.

<sup>2</sup> Эта вставка обусловлена всем контекстом «окружения» цитируемого фрагмента.



деятели раннего христианства, обладавших громадным авторитетом среди единоверцев, к музыкальным инструментам, «запятнавшим» себя участием в языческих богослужениях. Поэтому инструменты были удалены не только из христианских храмов, но также из науки о музыке. Другой причиной могли быть сложные отношения между теорией музыки и художественной практикой, когда постепенно стало ясно, что инструменты отдалены от «теоретизированного» музыкознания, какой являлась античная наука о музыке. Ведь разбираться в деталях инструментоведения мог только тот, кто владел инструментом. Но античные «гармоники» (οἱ ἁρμονικοί), как именовали в древности «музыковедов», были бесконечно далеки от этого. Да и сохранившиеся фрагменты из сферы античной органики свидетельствуют о том, что они не шли дальше самых поверхностных описаний инструментов. Это вполне может подтвердить и соответствующий отрывок сочинения Кассиодора (*Cass. De mus.* 6):

Instrumentorum musicorum genera sunt tria: percussionalia — tensibilia — inflatilia.

percussionalia sunt acitabula aenea et argentea, vel alia quae metallico rigore percussa reddunt cum suavitate tinnitum.

tensibilia sunt cordarum fila sub arte religata, quae ammoto plectro percussa mulciant aurium delectabiliter sensum, in quibus sunt species cythar(ar)um diversarum.

inflatilia sunt quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, organa, pandoria et cetera huiusmodi.

Есть три рода музыкальных инструментов: ударные, струнные и духовые.

Ударные — это медные, серебряные или иные, которые от удара по твердому металлу издают приятный звон.

Струнные — это нити струн, натянутые по нормам [этого] ремесла, которые от малейшего прикосновения плектра издают чрезвычайно приятные звуки, ласкающие слух. К ним относятся разные виды кифар.

Духовые — [это] те, которые, наполненные струей воздуха, обращают [их] голоса в звук. Это тубы, каламосы<sup>1</sup>, органы, пандуры и прочие [инструменты] подобного рода.

Этим ограничивалось знакомство читателя трактата Кассиодора с органикой.

Отдельно он излагает античную 15-тональную систему, хотя, согласно абсолютно всем источникам, этот раздел, как и учение об интервалах, является неотъемлемой частью гармоник, которой Кассиодор в целом не касается.

Таким образом, можно резюмировать: он донес до своих современников весьма сжато и явно не систематизированно некие общие сведения, касающиеся античной науки о музыке, и почти ничего не упомянул о музыкальной практике.

Как покажет дальнейший обзор изучения античной музыки в постантичной Европе, такая тенденция в изложении материала (в различных вариан-

<sup>1</sup> *Лат.* calamus — транслитерация греческого существительного ὁ κάλαμος («тростник»). Из тростника изготавливались некоторые разновидности духовых инструментов.

тах) сохранится на протяжении длительного исторического периода. Более того, в том же виде она остается и по сей день, что обусловлено совершенно объективными причинами. Ведь чем дальше Античность уходит в прошлое, тем отдаленнее от современников становятся особенности древней музыкальной практики. В письменных же источниках, являющихся для последующих поколений фактически единственным информационным очагом, художественная практика всегда представлялась «выборочно», поскольку каждый автор отражал в своем тексте лишь те аспекты, которые привлекали его внимание. Естественно, что при систематическом отдалении от Античности даже это, достаточно скромное по масштабам, поле информации постоянно уменьшалось. Что же касается специальных памятников музыкознания, то, как уже указывалось, между ними и реальной художественной жизнью по многим причинам существовал большой разрыв. Поэтому они не могут способствовать более углубленному изучению этой сферы античного быта и приходится ограничиваться сообщениями авторов, далеких от практики музыкального искусства.

Итак, важно суммировать (пусть и с некоторыми повторениями) тематику литературного наследия Кассиодора, поскольку оно является условно принятой точкой отсчета для начала средневековой историографии античной музыки.

Анализ сочинения Кассиодора показывает, что он сосредоточился на нескольких проблемах.

Начало музыкальной практики, согласно Кассиодору, восходит к мифологическим и библейским персонажам, а у истоков науки о музыке стоит Пифагор (*Cass. De mus. 2*), поскольку именно он первый

hunc mundum per musicam conditum et gubernari posse testatur.

свидетельствует, что этот мир основан на музыке и может управляться [ею].

Для Кассиодора источниками античной музыки являются сочинения, созданные такими древними авторами, как римский писатель-энциклопедист Марк Теренций Варрон (II—I века до н. э.), знаменитый основоположник александрийской богословской школы Климент Александрийский (II—III века), много раз обсуждавший в своих сочинениях проблемы музыки, и римский автор III века Цензорин. Каждый из этой малочисленной группы писателей в своих сочинениях изредка затрагивал различные аспекты музыкальной жизни. Вместе с тем тот же Кассиодор упоминает достаточно обширный перечень авторов, оставивших после себя музыкально-теоретическое наследие: Евклид, Клавдий Птолемей, Гауденций, Алипий и Альбин<sup>1</sup>. Различная направленность информации, содержащаяся в сочинениях этих ав-

<sup>1</sup> О музыкально-теоретическом наследии всех этих авторов см. соответствующие статьи в изд.: Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки.



торских групп, способствовала формированию двух направлений в описании и исследовании древней музыки: музыкальная практика и наука о музыке.

Первая из них в сочинении Кассиодора ограничилась принятой в Античности классификацией музыкальных инструментов (см. выше). Сведения же, касающиеся науки о музыке, более расширены и, кроме перечисления ее дисциплин, затрагивают отдельные музыкально-теоретические категории.

Одна из них — *symphonia*<sup>1</sup>. По словам Кассиодора (*Cass. De mus.* 7):

*Symphonia est temperamentum sonitus gra-  
vis ad acutum vel acuti ad gravem, modula-  
ment efficiens sive in flatu sive in percussione.*

«Симфония» — это согласованность низкого звука с высоким или высокого с низким, создающая благозвучность либо в пении, либо в духовом, либо в ударном [инструменте].

Как известно, термин «симфония» (ἡ συμφωνία) появлялся в древнегреческой литературе в бесконечно многих значениях, а в рамках музыкальной семантики он обозначал — «созвучие», «согласие», «соответствие», «ансамбль». Приведенный же фрагмент из сочинения Кассиодора, безусловно, основывается на самой популярной и самой простой формулировке, зафиксированной в грекоязычных источниках. В одном из них эта музыкально-теоретическая категория представлена так (*Cleon. Isag.* 5):

ἔστι δὲ συμφωνία μὲν κρᾶσις δύο φθόγγων  
ὀξύτερον καὶ βαρυτέρον.

«Симфония» — это слияние двух звуков, высокого и низкого.

А в другом то же самое определение дается почти без изменений (*Bacch. Isag.* 10):

κρᾶσις δύο φθόγγων ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ  
βαρυτήτι.

[«Симфония»] — слияние двух неодинаковых по высоте звуков.

После определения «симфонии» Кассиодор перечисляет шесть симфонных интервалов: кварту, квинту, октаву, ундециму, дуодециму, двойную октаву. Конечно, остается только с сожалением констатировать отсутствие даже упоминания о знаменитом античном учении об интервалах и удивляться, что автор ни словом не обмолвился о музыкально-теоретической категории, противоположной «симфонии», — то есть о «диафонии» (διαφωνία — «разногласие», «разнозвучие»).

<sup>1</sup> Подробнее о «симфониях» и «диафониях» см.: *Burette P. J.* Dissertation sur la symphonie des anciens // Mémoires de l'Académie des Inscriptions 1/4. 1746. P. 116—131; *Dahlhaus C.* Ein vergessenes Problem der antiken Konsonanztheorie // Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966 / Hrsg. L. Finscher und Ch.-H. Mahling. Kassel, 1967. S. 164—169; *Keys C. A.* The Word Symphony // *Classica et mediaevalia* 30, 1969. P. 578—594; *Vogel M.* Harmonia und Mousike im griechischen Altertum // *Studium Generale*. 1966. J. 19. H. 9. S. 535.

В своем сочинении Кассиодор перечислил все 15 тональностей античной тональной системы и привел определение этой весьма сложной для древнего музыкознания категории (*Cass. De mus.* 8):

Tonus est totius constitutionis armonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu sive tenore consistit.

«Тональность» — это отличие и объем всякой гармонической системы, которая содержится в звучании или высоте голоса.

Причины этого «абстрактного» определения «тональности» заложены в античном музыкознании, где постоянно обсуждалась тональная система и даже особенности отдельных тональностей. Но когда требовалось определение этой важнейшей категории, то античные «гармоники» сразу же проявляли свою профессиональную беспомощность. Например, такой выдающийся музыковед, как Аристоксен, затрагивая этот вопрос (*Aristox. Elem. harm.* P. 49), говорил только

περὶ τοὺς τόνους ἐφ' ὧν τιθέμενα τὰ συστήματα μελῳδεῖται.

о тональностях, на которых мелодизируются установленные системы.

Под «системами» он подразумевал, очевидно, различные высотные положения знаменитой «полной немодулирующей системы» (τὸ σύστημα τέλειον ἀμετάβολον)<sup>1</sup>. Но более обстоятельно он не обсуждал эту проблему. Именно так поступал и один из анонимных последователей Аристоксена, который писал по этому поводу (*Cleon. Isag.* 1):

Τόνος δὲ ἐστὶ τόπος τισὶ τῆς φωνῆς δεκτικὸς συστήματος ἀπλατῆς.

«Тональность» — это некое одномерное пространство звучания, вмещающее [звучание всей] системы.

Еще более «оригинально» выглядит определение тональности, появившееся уже на закате Античности (*Bacch. Isag.* 48):

Τρόπος δὲ τί ἐστίν; — Πλοκῆς ἐμμελοῦς σχῆμα.

А что такое тональность? — Форма музыкального сплетения.

<sup>1</sup> Подробнее об этой системе см.: *Герцман Е. В.* Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке. СПб.: Гуманитарная академия, 2003. С. 192–252; *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. С. 29–61; *Barker A.* «Aristoxenus» theorems and the foundations of harmonic science // *Ancient Philosophy* 4 (1). 1984. P. 28–30; *Curtis J.* Reconstruction of the Greater Perfect System // *Journal of Hellenic Studies*. 1924. Vol. 44. P. 10–23; *Vogel M.* Die Enharmonik der Griechen. Bd. I. Düsseldorf, 1962. S. 25–28.

<sup>2</sup> Так это местоимение представлено в некоторых рукописях, и в такой форме его принял издатель К. Ян (см.: Принятые сокращения (издания источников)). Трансформация же этой формы в τὰς, на которой настаивает Дж. Соломон; см.: *Cleon. Isag.*), как представляется, грамматически бессмысленно.

Следовательно, Кассиодор старался передать представления о «тональности», которые он, возможно, получил, изучая античные источники.

Таков весьма скромный тематический масштаб материала, содержащегося в сочинении Кассиодора, с которого предстоит начать обозрение историографии античной музыки в западноевропейском Средневековье.

## 2. Античные авторитеты

При изучении методов познания музыкального антиковедения в любую эпоху необходимо выяснить, какими источниками пользовались исследователи постантичных времен.

Францисканский монах XIII века Иоанн Эгидий из города Замора<sup>1</sup>, автор трактата «*Ars musica*», живший уже на пороге эпохи Возрождения и благодаря этому имевший возможность ознакомиться с работами предшественников, пишет следующее:

Sicut ex libris antiquorum sapientum accepimus, sed ex libris potissime Chaldaeorum et Aegyptiorum, apud quos olim omnium scientiarum fuisse simulacrum censebatur;

Et sicut in posterum ex libris Graecorum didicimus, potissime temporibus Alexandri Magni regis Graecorum, et Ptolomaei Philadelphi regis, quorum temporibus apud Alexandriam civitatem inventa sunt septuaginta millia voluminum notabilium, secundum quod refert B. Isidorus etymologiarum libri VI. absque musica nulla scientia invenitur esse perfecta<sup>3</sup>.

Так, мы узнали [историю различных учений] из книг древних ученых, но главным образом — из книг халдеев<sup>2</sup> и египтян, у которых издавна придавалось значение описанию всех наук.

И, таким образом, затем мы изучали [их] по книгам эллинов, [написанных] в основном во времена царя греков Александра Великого и царя Птолемея Филадельфа<sup>4</sup>, в эпоху которых в Александрии было обретено множество рукописей достопамятной Септуагинты<sup>5</sup>, согласно которой п[рекрасный] Исидор создал шесть книг «Этимологий», без [которых] никакая музыкальная наука не оказывается полной.

К сожалению, такая информация почти не дает никаких конкретных сведений. Книги «халдеев и египтян» о музыке остаются для нас некой полуфан-

<sup>1</sup> Замора (Zamora) — город в северо-западной части Испании, на берегу реки Дуэро.

<sup>2</sup> Халдеи (Χαλδαίοι, лат. Chaldaei) — семитские племена, обитавшие на юге Месопотамии.

<sup>3</sup> Gerbert. II. P. 370.

<sup>4</sup> Имеется в виду Птолемей II Филадельф, царь Египта из династии Птолемеев, правивший с 285 по 245 год до н. э.

<sup>5</sup> Как известно, Септуагинта (лат. Septuaginta [interpretes] — «70 [толковников]», греч. Ἑβδομήκοντα — «Семьдесят» или Μετάφρασις τῶν Ὁ — «Перевод семидесяти») — переведенный с древнееврейского на греческий язык Ветхий Завет, служивший для византийцев текстом Священного Писания. Предание о создании Септуагинты изложено у Евсевия Памфила (Εὐσέβιος ὁ Πάμφιλος. — Euseb. Pamph. Ec. Hist. V 8, 11–15 // PG 20, col. 452–453) — епископа Кесарии Палестинской, писателя III века, считавшегося «отцом» церковной истории.

тастической абстракцией, поскольку они до нас не дошли. Более того, вполне возможно, что Иоанн Эгидий имеет в виду не столько знания о музыке, сколько вообще о древней истории. Анализ процитированной информации приводит к выводу, согласно которому в качестве информации о музыке в данном источнике упомянуты только «Этимологии» Исихора Севильского, жившего уже на рубеже VI—VII веков, то есть не в античные, а в средневековые времена. Пусть это наблюдение Иоанна Эгидия относится не ко всем, а только к некоторым из тех, кто писал об античной музыке, но оно весьма знаменательно, так как отражает бытовавшую тенденцию.

Действительно, как уже указывалось в предыдущем разделе, основным источником для познания античной музыки в Средневековье и в эпоху Возрождения был трактат Боэция, жившего на закате Античности. В качестве одного из множества примеров, подтверждающих это, можно указать на «*Traktatus de Musica*» Иеронима Моравского (XIII век), содержащего массу цитат из Боэция<sup>1</sup>, который сам пользовался античными письменными свидетельствами. Поэтому вряд ли стоит удивляться, что Иоанн Эгидий в качестве источника по античной музыке называет сочинение Исихора Севильского, жившего намного позже «последнего римлянина» Боэция<sup>2</sup>. Такова была научная традиция: любая ссылка на более раннего автора, вне зависимости от того, жил ли он в Античности или Средние века, считалась аргументированным доказательством.

Что же касается эпохи Александра Македонского и Птолемея Филадельфа, упомянутых Иоанном Эгидием, то речь идет о периоде IV—III веков до н. э. Возможно, в данном случае подразумеваются Платон, Аристотель и другие авторы, жившие в это время. Ведь тот же Иоанн Эгидий сообщает своим читателям сведения, заимствованные у Платона:

Hinc etiam Plato intulit in musicae commendationem,

quod sicut Arithmetica cunctarum mater est artium, ita et Musica eorum soror existit: quia secundum ipsum absque arte melodica nulla perfecta scientia reperitur<sup>4</sup>.

Сюда [нужно добавить<sup>3</sup>], что Платон ввел рекомендацию относительно музыки:

Подобно тому как арифметика — мать всех искусств, так и музыка стала их сестрой, потому что, согласно ему<sup>5</sup>, без искусства [арифметики] не создается никакая полная наука о мелодике<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> *Coussemaker E. Scriptorum de musica medii aevi. T. 1. Parisiis: Durand, 1864. Passim.*

<sup>2</sup> Это условное определение, указывающее на Боэция как последнего яркого представителя культуры античной цивилизации, заимствовано из названия книги: *Уколова В. И. «Последний римлянин» Боэций. М.: Наука, 1987. 159 с.*

<sup>3</sup> То есть в предыдущий раздел текста.

<sup>4</sup> *Gerbert. II. P. 370*

<sup>5</sup> То есть Платону.

<sup>6</sup> Очевидно, имеется в виду фраза Платона, назвавшего арифметику, геометрию, астрономию и музыку «некими сестринскими науками» (ἀδελφαί τινες αἱ ἐπιστήμαι. — *Plat. Resp. 530d*).

Такое сообщение лишь подтверждает общеизвестное с древности положение, отражавшее реальную ситуацию. Во-первых, теория музыки чуть ли не с пифагорейских времен (VI—IV века до н. э.) была частью научного образования, впоследствии получившего название *quadrivium* («четырепутье»). Это предполагало освоение четырех наук (арифметики, геометрии, музыки и астрономии) как единого комплекса знаний. Во-вторых, в научной среде было общеизвестно огромное влияние на развитие античного музыкознания пифагорейцев, заложивших основы музыкальной акустики математическими методами исследования. А их распространение предопределило одно из важнейших направлений в развитии древней науки о музыке на многие столетия. Именно такая тенденция отражена в приведенной цитате из сочинения Иоанна Эгидия.

Кроме Платона, у средневековых авторов неоспоримым авторитетом пользовались Аристотель и Цицерон, о чем можно прочесть в сочинении «*Introductorium musicae*» автора XV века Иоанна Рецкого (Joannes Reckius)<sup>1</sup>. Даже стихи древних поэтов, несмотря на «художественное оформление» фактологического материала, достаточно искажавшего его, зачастую также рассматривались как источники, по которым можно судить о древней музыке. В таком ракурсе автор XIV века Иоанн де Мурис (Ioannes de Muris) в своем «*Traktatus de musica*» упоминает Горация<sup>2</sup>.

В результате проведенного краткого обзора можно сделать вывод: в абсолютном большинстве случаев полным доверием при изучении античной музыкальной культуры пользовались не авторы специальных сочинений, посвященных музыке, а писатели, оставившие значительный след в самых различных областях знания, вне зависимости от их вклада в описание музыкальной жизни Античности. Такая методология, очевидно, была обусловлена несколькими причинами. Во-первых, основные работы по музыкознанию в античные времена были написаны на греческом языке.

Вот лишь самые основные из них:

- Ψευδὸ-Εὐκλείδης· Κατατομὴ κανόνος (*Псевдо-Евклид. Деление канона*);
- Ἀριστόξενος· Ἀρμονικὰ στοιχεῖα (*Аристоксен. Гармонические элементы*);
- Ἀριστόξενος· Ρυθμικὰ στοιχεῖα (*Аристоксен. Ритмические элементы*);
- Κλεονείδης· Εἰσαγωγή ἀρμονική (*Клеонид. Введение в гармонику*)<sup>3</sup>;
- Ψευδὸ-Πλούταρχος· Περὶ μουσικῆς (*Псевдо-Плутарх. О музыке*);
- Νικόμαχος ὁ Γερασσηνός· Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον (*Никомах Герасский. Гармоническое руководство*);

<sup>1</sup> Gerbert. III. P. 319.

<sup>2</sup> Ibid. P. 195, 231.

<sup>3</sup> Буквально: «Гармоническое введение». Аналогичным образом представлены здесь и некоторые другие названия трактатов, например опус Алипия («Музыкальное введение»). При дословном переводе таких заглавий тематика этих сочинений может восприниматься неверно.

- ❑ Πτολεμαῖος Κλαύδιος· Ἀρμονικῶν βιβλία τρία. (*Птолемей*. Три книги гармоник);
- ❑ Θέων ὁ Σμυρναῖος· Τῶν κατὰ μαθηματικὴν χρησίμων εἰς τὴν τοῦ Πλάτωνος (*Теон Смирнский*. О пользе математики при чтении Платона);
- ❑ Πορφύριος· Εἰς τὰ Ἀρμονικὰ Πτολεμαίου ὑπόμνημα (*Порфирий*. Комментарий к «Гармоникам» Птолемея);
- ❑ Γαυδέντιος ὁ φιλόσοφος· Ἀρμονικὴ εἰσαγωγή (*Гауденций*. Введение в гармонику);
- ❑ Ἀλύπιος· Εἰσαγωγή μουσικὴ (*Алипий*. Введение в музыку).

В средневековой же Западной Европе греческий язык был не столь распространен, как в Древнем Риме. Поэтому при изучении источников приходилось ограничиваться латинскими рукописями, а это, безусловно, намного сужало получаемую информацию. Во-вторых, стремление выявить сведения о древней музыке вынуждало обращаться к любым источникам, а среди самых распространенных были сочинения общеисторического и литературно-художественного содержания, весьма редко затрагивавшие особенности музыкальной жизни. Именно по этим причинам в поле зрения исследователей чаще всего попадали материалы не от специалистов.

Однако понимание и толкование всего собранного комплекса фактов требовало такого анализа, при помощи которого можно было бы выявить реальность, скрывавшуюся за литературными описаниями. Ведь последние полностью зависели от существовавших писательских традиций, от особенностей индивидуальной оценки того или иного явления. Естественно, что ученые Средневековья могли осмыслить полученные сообщения только в соответствии с уровнем сформировавшихся к тому времени методов познания.

### 3. «Изобретатели» музыки

Первая проблема, стоявшая тогда перед музыкальным антиковедением, была обусловлена особенностью исторического мышления эпохи, заимствованного «по наследству» от Античности. Без понимания истоков того или иного явления ученым трудно было ориентироваться в историческом временном пространстве, и поэтому постоянно возникала серия вопросов.

- ❑ Откуда «пошла» музыка и кто был ее «создателем»?
- ❑ Кто стал первым творцом какого-либо музыкального жанра?
- ❑ Кто создал конструкцию конкретного музыкального инструмента?

И это далеко не все вопросы, возникавшие перед средневековым музыковедением. Особенно трудно было осмыслить «историческое место» конкретного явления при отсутствии определенного события, от которого можно

было бы вести «начало» народа, страны, специальности и т. д. Подобная черта предельно ярко запечатлена была еще в античной мифологии, где каждое божество являлось «первым, который» ввел в обиход какое-нибудь новшество. Многие факты говорят о том, что в Средние века эта традиция не исчезла, и, естественно, познание истории музыки не могло миновать этого.

Материал, исследуемый на страницах этой статьи, неоднократно будет возвращать нас к обсуждению данного феномена, поскольку он постоянно, явно или скрытно, присутствует во многих источниках.

Как можно судить по анализу источников, в Средневековье сосуществовали два воззрения на истоки музыки. Согласно одному, ее начало связано с соответствующей «работой» персонажей языческих преданий, а по другой версии, все происходило так, как сказано в Библии (Genesis. 4: 21), то есть когда жена библейского патриарха Ламеха, Ада, родила двух сыновей. Один из них

Ἰυβάλ, οὗτος ἦν ὁ καταδείξας ψαλτήριον καὶ κithάραν<sup>1</sup>.

Иувал, [а] он был тот, кто обучал [игре на] псалтири и кифаре.

А в сочинении «De musica», созданном на рубеже XI—XII веков неким Иоанном Коттоном (Ioannes Cottones), а по мнению исследователей — Иоанном Аффлигемским (Iohannes Affligemensis)<sup>2</sup>, можно прочесть:

Refert autem Moyses artis hujus Tubal reperi-  
torem fuisse. Alii Linum Thebaeum, alii Am-  
phionem, alii Orpheum artem hanc reperisse  
arbitrantur.

Моисей сообщает, что создателем этого искусства был Иувал. Другие же полагают, что это искусство изобрел Лин Фиванский<sup>3</sup>, а третьи — что Орфей.

Verum Graeci... afferunt namque, philosophum  
quemdam Samium, Pythagoram nomine.

Греки же... утверждают, [что его изобрета-  
телем был] некий самосский философ, по  
имени Пифагор.

<sup>1</sup> Правда, в латинском переводе Священного Писания (Biblia Vulgata) основное слово было изменено: Joubal ipse fuit pater canentium cithara et organo (Сам Иувал был отцом играющих на кифаре и органе).

<sup>2</sup> *Аффлигем* (нидерл. Affligem; ранее Afflighem) — небольшая коммуна в Бельгии, на северо-западе Фландрии. Загадку же прозвища «Коттон» вряд ли можно считать раскрытой, поскольку существующее предположение о том, что оно произошло от cotta («одеяние певчего», см.: *Malcolm J. Epistola Johannis Cottonis ad Fulgentium episcopum // Musica disciplina. 1993. Vol. 47. P. 159–169*), не представляется убедительным.

<sup>3</sup> *Лин* (Λίνος) — мифический музыкант. Подробнее о нем см.: *Герцман Е. В. Языческие и христианские музыкальные древности. СПб.: Лебедушка, 2006. С. 99–104; Zaminer S. Musik im archaischen und klassischen Griechenland // Die Musik des Altertums / Hrsg. A. Riethmüller und Fr. Zaminer. Laaber : Laaber-Verlag, 1989. S. 179. Следует обратить внимание на упоминание «Лина Фиванского» (Linus Thebaeus), поскольку в греческих источниках Лин числится как «Лин из Евбеи» (Λίνος ἐξ Εὐβοίας. — *Ps.-Plut. De mus. § 3*). Очевидно, это не случайная «оплошность», а следствие путаницы, имевшей место в средневековой латинской литературе.*



Sic vir ille egregius musicam informem prius  
et ignotam primus in Graecia reperiit, scrip-  
sit et docuit<sup>1</sup>.

Так, этот славный муж давно и первый в  
Греции открыл музыку, бесформенную и  
неизвестную [до него], описал и обучил [ей].

В «языческой части» этого фрагмента использована давняя античная традиция, превратившая знаменитых в архаичную эпоху музыкантов, Лина и Орфея, в полумифологических персонажей<sup>2</sup>. Здесь, как мы видим, они стали даже рассматриваться как «изобретатели» музыки. Аналогичным образом достижения в музыкальной акустике пифагорейской школы дали повод считать Пифагора создателем музыки. Ту же самую историю, но в более кратком изложении можно найти и у Иоанна Рецкого, рассказывающего, каким образом Пифагор «открыл» музыку, согласно знаменитой «кузнечной легенде», которая зафиксирована во многих источниках (см., например: *Nicom. Enchir.* 6; *Gaud. Isag.* 11 и др)<sup>3</sup>. Кроме того, в его повествовании место Лина и Орфея занимает иной герой древнеэллинской мифологии — Амфион, которому в античные времена приписывали даже создание кифародии и кифародической поэзии.

Nam Geneseos historia Tubal primum Musicae  
commemorat inventorem: alii Amphionem, alii  
vero, ut philosophorum major pars, Pythag-  
oram, qui, ut ferunt, casu fabricam transiens,  
quatuor audivit malleorum ictus, tonum, dia-  
pente, diatessaron, ac diapason sonorum suo-  
rum proportionem facientes<sup>4</sup>.

Ведь рассказ Бытия<sup>5</sup> упоминает, что  
Иувал первый изобретатель музыки, дру-  
гие [говорят], что Амфион, третьи же —  
что большую часть<sup>6</sup> [ее изобрел знамени-  
тый] среди философов Пифагор, кото-  
рый, как сообщают, проходя случайно  
[мимо] мастерской [кузнеца], услышал  
удары четырех молотов [по наковальне],  
производящих своими звучаниями тон,  
квинту, кварту, а также октаву.

Подобные свидетельства служат убедительным доказательством того, что античные оценки явлений истории музыки воспринимались в Средневековье как достоверные.

<sup>1</sup> Gerbert. II. P. 233–234.

<sup>2</sup> Подробнее о них см.: Герцман Е. В. Введение в музыкальное антиковедение. Т. 2: Музыка в различных сферах жизни античной цивилизации. СПб.: Лань: Планета музыки, 2019. С. 60–96.

<sup>3</sup> Подробнее о «кузнечной легенде» см.: Герцман Е. В. Пифагорейское музыкознание. С. 175–180; Герцман Е. В. Никомах из Герасы: среди предшественников, современников и потомков. СПб.: Миръ, 2016. С. 590–630; Krenek E. Proportionen und pythagoräische Hämmer // Musica. 1960. № 14. S. 708–712; Raasted J. A Neglected Version of the Anecdote about Pythagoras's Hammer Experiments // Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin. 31a. 1979. P. 1–9.

<sup>4</sup> Gerbert. T. III. P. 322.

<sup>5</sup> Имеется в виду одна из книги Ветхого Завета.

<sup>6</sup> Очевидно, под major pars (большая часть) подразумевается учение об интервалах, прославившее пифагорейцев.



Вместе с тем по этим текстам трудно установить, понимали ли их авторы разницу между деятельностью музыкантов-практиков Иувала, Лина, Орфея, Амфиона и ученого Пифагора. Однако существует другое сообщение, в котором совершенно ясно и отчетливо демонстрируется, что эти различные формы занятия музыкой рассматривались как идентичные. Приводящийся далее фрагмент заимствован из трактата Иоанна Муриса, в котором речь идет об «изобретении» духового инструмента, именовавшегося фистулой (*fistula*)<sup>1</sup>:

Huius inventionem fistulae Moyses adscribit ipsi Iubal, de quo propter hoc quod dicitur, quia erat pater canentium in cithara...

Моисей приписывает создание этой фистулы самому Иувалу, о котором только что<sup>2</sup> говорилось, что он был отцом играющих на кифаре...

Boethius adscribit eam Pythagorae iuxta fabricam gradienti, et malleorum sonos multiplices audentii...<sup>3</sup>

Боэций приписывает ее<sup>4</sup> [создание тому случаю,] когда Пифагор проходил близ кузницы и слышал звучания разнообразных молотов...

Следовательно, по представлениям автора данного отрывка, работа музыканта и изобретателя музыкального инструмента Иувала ничем не отличалась от научной деятельности Пифагора. И это также влияние общераспространенных античных воззрений, как мы видим, бытовавших и в Средние века. Сюда же нужно добавить, что в дошедшем до нас тексте трактата Боэция «*De institutione musica*» вообще отсутствует термин *fistula* и сообщение об изобретении Пифагором какого-либо инструмента. Очевидно, тому, кого считали одним из создателей музыки, по сложившимся воззрениям, можно было приписать и изобретение музыкального инструмента.

Вместе с тем следует отметить, что в среде тех античных авторов, которые профессионально занимались теорией музыки, разница между музыкальной практикой и теорией хорошо осознавалась. Но приведенный фрагмент показывает, что даже у исследователей теории музыки постантического периода, к которым относятся все упоминаемые здесь авторы, жившие в период с VI по XV век, понимание этой разницы исчезло.

Так, например, автор рубежа XI–XII веков Теогер (Theogerus) из Меца в своем сочинении «*Musica*» пишет<sup>5</sup>:

<sup>1</sup> Термином *fistula* в латиноязычных источниках обозначались древнеэллинская пастушеская сиринга (ή σύριγξ) — примитивный духовой инструмент, изготавливавшийся из тростника, именовавшегося «калamos» (ὁ κάλαμος — «тростник»). Гомер упоминает «пастухов, наслаждающихся сирингой» (βοῦντες τερπόμενοι σύριγγι. — *Homer. Ill. XVIII* 526). Существовали разновидности этого инструмента, и в том числе «многокалamosная сиринга» (πολυκάλαμος σύριγξ), обладавшая многими трубками различной длины.

<sup>2</sup> Буквально: «рядом с этим [отрывком]».

<sup>3</sup> *Gerbert. III. P. 193.*

<sup>4</sup> То есть музыки.

<sup>5</sup> *Gerbert. II. P. 183.*

Pythagoras philosophus primus apud Graecos  
musicae artis repertor.

Первый у греков изобретатель искусства  
музыки — философ Пифагор.

Таким же образом трактует направленность деятельности Пифагора и Маркетто из Падуи, утверждающий, что «музыку замыслил Пифагор» (*Pythagoras adinvenit musicam*)<sup>1</sup>.

Кажется, единственным исключением из этого повсеместно принятого воззрения было мнение Аврелиана Реоменского (*Aurelianus Reomensis*), написавшего в IX веке трактат «*Musica disciplina*». В нем он определил деятельность Пифагора именно как ученого, исследующего науку о музыке<sup>2</sup>:

Apud Graecos autem traditur Pythagoras ex  
malleorum fabrilium sonitu hujus artis scien-  
tiam cognovisse.

Сообщается, что у греков Пифагор постиг  
науку этого искусства по звучанию изделия  
из молотов.

Однако, как можно заключить из обзора источников, такой подход к данной проблеме был редким явлением, поскольку в абсолютном большинстве случаев деятельность музыкантов-практиков и Пифагора никак не различалась.

Такой вывод подтверждает и свидетельство Иеронима Моравского, для которого характерна та же самая общераспространенная трактовка<sup>3</sup>:

Refert autem Moyses hujus artis Tubal fuisse  
ante diluvium, qui fuit de stirpe Cayn;

Моисей же говорит, что Иувал, который  
был из рода Каина, создал это искусство  
до потопа.

alii Linum Thebeum et Zetum fuisse, alii Am-  
pionem artem hanc reperisse arbitrantur.

Другие [утверждают], что [это] были Лин  
Фиванский и Зет, [а] третьи полагают, что  
это искусство создал Амфион.

Boetius autem dicit philosophum quemdam,  
Pythagoram nomine, hujus artis inventorem  
extitisse, et quam rationaliter ostendit in pri-  
mo libro...

Боеций же говорит, что создателем этого  
искусства стал некий философ, по имени  
Пифагор, и которого он разумно представил  
в первой книге [своего трактата]...<sup>4</sup>

Этот отрывок так же, как и предыдущие, доказывает отсутствие в сознании современников разницы между музыкальной практикой и наукой о музыке. Кроме того, он отличается еще одной знаменательной особенностью.

Дело в том, что упоминаемый здесь Зет — персонаж известного мифа, в котором его братом является не указанный в тексте Лин, а кифарод Амфи-

<sup>1</sup> *Gerbert*. III. P. 65.

<sup>2</sup> *Gerbert*. I. P. 31.

<sup>3</sup> *Cousse-maker E. Scriptorum de musica medii aevi*. T. 1. P. 6.

<sup>4</sup> Далее Иероним Моравский излагает соответствующую цитату из сочинения Боеция.

он. Зет же вообще не имел никакого отношения к музыке и отличался только тем, что обладал большой силой. Как сообщает мифологическое предание, при возведении стен вокруг своего города Фивы каждый из братьев работал в соответствии со своей «мифологической способностью»: могучий Зет легко переносил громадные камни, а Амфион пел и играл, благодаря чему камни сами укладывались в ряд. Поэтому «приобщение» Зета к созданию музыки Иеронимом Моравским — явный казус, противоречащий всем античным источникам. А то, что эта путаница не является случайностью в средневековых источниках, говорит сообщение о Лине Фиванском у Иоанна Каттона (см. выше).

Все это свидетельствует, с одной стороны, о трудностях, стоявших перед музыкальным антиковедением в эпоху Средневековья, а с другой — о неискоряемом стремлении установить «создателя» музыки. Причем совершенно естественно, что желание узнать первого «изобретателя» распространилось и на музыкальные инструменты.

Так, у Исидора Севильского можно найти некоторую попытку совместить свидетельства, касающиеся «первооткрывателей», отмеченные в Библии и в языческих мифах, причем как в древнеэллинических, так и в римских:

Cytharae ac psalterii repertor Thubal, ut praedictum est, perhibetur.

Считается, что изобретатель кифары и псалтири Иувал, как было сказано ранее.

Iuxta opinionem autem Graecorum cytharae usus repertus fuisse ab Apollone creditur<sup>1</sup>.

Согласно же мнению греков, признается, что использование кифары начинается с Аполлона.

И далее можно прочесть относительно «изобретения» струн на кифаре<sup>2</sup>:

...has primus Mercurius excogitavit. Idemque prior in nervos sonum strinxit.

...их придумал Меркурий. Он также первый издал<sup>3</sup> звук на струне.

Трудно сказать, насколько такое распределение между изобретателем инструмента иудеем Иувалом, а также обособленное «открытие» струн другим божеством, но уже языческого пантеона, Меркурием — удовлетворяло современников Исидора.

Что же касается сложившихся представлений об античной музыкальной практике, проходившей уже после «изобретения» музыкального искусства, то она давалась в таком ракурсе<sup>4</sup>:

<sup>1</sup> Gerbert. I. P. 23.

<sup>2</sup> Ibid. P. 23.

<sup>3</sup> Буквально: «задел».

<sup>4</sup> Gerbert. I. P. 20.

...in veneratione divina hymni, ita in nuptiis hymenaei, et in funeribus threni, et lamenta ad tibias caneantur.

In conviviiis vero lyra vel cythara circum ferrebat, et accubantibus singulis ordinabatur convivale genus canticorum.

...тогда гимны [пелись] при почитании божественных [культов], на свадьбах [звучали] «гименей»<sup>1</sup> и на погребениях — «трены»<sup>2</sup>, [а] плачи исполнялись на тибиях<sup>3</sup>.

На пирах вокруг [гостей] носили лиру или кифару, а среди отдельных возлежащих [за] трапезой распределялся пиршественный жанр песен<sup>4</sup>.

В добавление к этому можно привести лишь еще один фрагмент из трактата автора рубежа IX—X веков Регино Прюмского (Regino Prumensis)<sup>5</sup>. Он содержит заимствованный из античных источников весьма популярный сюжет, связанный с древними представлениями о влиянии музыки на нравственность человека. Безусловно, этот рассказ несет на себе отпечаток легенды, но, судя по цитируемому фрагменту и его «окружению» в сочинении Регино, он воспринимался как реальный факт не только в Античности, но и в Средние века:

Cicero auctor est, cum vinolenti adolescentes, tibiaram cantu illiciti, mulieris pudicae fores frangerent, ut eius pudicitiam violarent; intellexit Pythagoras, sono phrygii modi adolescentium animos ad libidinem esse incitatos.

Nam ea hora stellarum cursus inspiciebat, statimque accurrens admonuit tibicinam, ut mutaret modum, et spondaeum canaret.

Quod cum illa fecisset, tarditate modorum et gravitate canentis, illorum furens petulantia consedit<sup>6</sup>.

Писатель Цицерон [сообщает], когда пьяные юноши, совращенные звучанием тибий, ломали двери целомудренной женщины, чтобы совершить насилие над ее нравственностью, то Пифагор понял, что возбужденная душа юношей возникает от страсти, [вызванной] звучанием фригийского стиля.

В то время он<sup>6</sup> исследовал движение звезд и, тотчас прибежав [на место скандала], убедил тибистку, чтобы она изменила стиль и сыграла спондеический<sup>7</sup>.

Когда же та сделала [это], то медленность мелодий и низкое звучание [способствовали тому, что] их бесноватая дерзость успокоилась.

<sup>1</sup> Гименей (ὕμηναιος — «свадебный») — древнеэллиническое свадебное песнопение.

<sup>2</sup> Трен (ὁ θρήνος — «плач», «жалоба») — древнеэллиническая погребальная песня, в которой оплакивался погибший или умерший человек.

<sup>3</sup> Тибия (tibia) — римское название древнегреческого авлоса (ὁ αὐλός).

<sup>4</sup> Под «пиршественным жанром» здесь подразумевается сколий (τὸ σκόλιον, от прилагательного σκολιός — «искривленный», «изогнутый») — древнеэллинический жанр застольной песни, певшейся после того, как исполнитель был основательно «подогрет» выпитым вином.

<sup>5</sup> Прюм (Prum) — город в Германии (Лотарингия), недалеко от Трира.

<sup>6</sup> То есть Пифагор.

<sup>7</sup> Спондей.

<sup>8</sup> Gerbert. I. P. 235.

Содержанием двух последних процитированных фрагментов фактически исчерпываются данные о музыкальной практике Античности, зафиксированные в музыковедческих памятниках Средневековья. Такое положение также имеет свои причины, и в первую очередь здесь вновь нужно вспомнить о языковой преграде, стоявшей перед многими авторами, бывшими в сложных отношениях с греческим языком. Ведь выявить различные и разрозненные островки музыкальной жизни древности, чтобы впоследствии попытаться реконструировать общую ее картину, можно было только при тщательном анализе самых разнообразных памятников письменности — от общелитературных источников до исторических. Однако анализ средневековых источников показывает, что значительная часть античных свидетельств, написанных по-гречески, оставалась плохо доступной. Кроме того, само средневековое музыкознание, конечно, больше всего интересовалось деяниями своих предшественников — ученых, работавших в области науки о музыке в античные времена. Но все эти источники были написаны на греческом языке.

И это обстоятельство также стимулировало поиски соответствующих материалов исключительно в данном направлении. В результате сложились вполне определенные воззрения на многие важные категории музыкальной теории, тогда как представления о музыкальной практике основывались главным образом на мифологических и «житейских» преданиях.

Таков основной вывод, который можно сделать в результате анализа приведенных источников.

## ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ (ИЗДАНИЯ ИСТОЧНИКОВ)

- Aristox.* Elem. harm. — *Aristoxeni Elementa harmonica*. Rosetta Da Rios recensuit. Parte 1. Roma, 1954. P. 5–92.
- Bacch.* Isag. — *Bacchii Isagoge* // *Jan.* P. 292–316.
- Cass.* De mus. — *Cassiodori Senatoris Institutiones* / Ed. R. A. B. Mynors, Oxford, 1938 (переиздание: 1963).
- Cleon.* Isag. — *Cleonidis Isagoge harmonica* // *Solomon J.* Cleonides: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ. Critical edition, Translation, and Commentary. PhD, University of North Carolina at Chapel Hill. 1980. P. 114–144. Но нумерация глав по изд.: *Jan.* P. 179–207.
- Euseb. Pamph.* Ec. Hist. — *Eusebii Pamphili Ecclesiasticae Historiae* // PG 20, col. 45–903.
- Gaud.* Isag. — *Gaudentii Isagoge* // *Jan.* P. 327–355.
- Gerbert.* — *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* / Ed. Martin Gerbert. I–III. St. Blasien, 1784.
- Homer.* Ill. — *Homeri Illias, cum potiore lectionis varietate*, edidit F. Nauck. Pars I. Berolini, 1877. Pars II. Berolini, 1880.
- Jan.* — *Jan K. von. Musici scriptores graeci*. Leipzig, 1895 (переиздание: Hildesheim, 1962).
- Nicom.* Enchir. — *Nicomachi Enchiridion* // *Jan.* P. 236–265.
- PG — *Patrologia cursus completus. Series graeca* / Ed. J. P. Migne. T. 1–161. Paris, 1857–1866.

- Plat. Resp.* — *Platonis Respublica // Platonis Dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi*. Post C. Fr. Hermannum recognovit M. Wohlrab. Vol. IV. Lipsiae, 1913. P. 1—318.
- Ps.-Plut.* De mus. — *Plutarque. De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, par Fr. Lasserre. Olten, Lausanne 1954. P. 111—132.

## ЛИТЕРАТУРА

1. А. М. С. Боэций. Основы музыки / Подгот. текста, перевод с лат. и коммент. С. Н. Лебедева. М.: Московская консерватория, 2012. 408 с.
2. Августин. Шесть книг о музыке. Перевод В. П. Зубова // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. текстов и вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. С. 118—148.
3. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. 224 с.
4. Герцман Е. Боэций и европейское музыкознание // Средние века. 1985. Вып. 48. С. 233—243.
5. Герцман Е. В. Введение в музыкальное антиковедение. Т. 1: Источниковедение и методология его познания. СПб.: Лань: Планета музыки, 2019. 438 с.
6. Герцман Е. В. Введение в музыкальное антиковедение. Т. 2: Музыка в различных сферах жизни античной цивилизации. СПб.: Лань: Планета музыки, 2019. 520 с.
7. Герцман Е. В. Никомях из Герасы: среди предшественников, современников и потомков. СПб.: Мирь, 2016. 920 с.
8. Герцман Е. В. Образование историков музыки: прошлое, настоящее и будущее. СПб.: РИИИ, 2014. 68 с.
9. Герцман Е. В. Первый европейский учебник для музыкантов. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 268 с.
10. Герцман Е. В. Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке. СПб.: Гуманитарная академия, 2003. 384 с.
11. Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки: В 3 т. Т. 1: А—И. СПб.: Квадривиум, 2019. 1072 с.
12. Герцман Е. В. Языческие и христианские музыкальные древности. СПб.: Лебедушка, 2006. 653 с.
13. Герцман Е. Cassiodori De musica // Традиции в истории музыкальной культуры. Античность. Средние века. Новое время. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 3—27.
14. Уколова В. И. «Последний римлянин» Боэций. М.: Наука, 1987. 159 с. (Серия «Из истории мировой культуры»).
15. Шкаренков П. П. Translatio Imperii: Флавий Кассиодор и римская традиция в остготской Италии // Новый исторический вестник. 2005. № 1 (13). С. 5—22.
16. Barker A. «Aristoxenus» theorems and the foundations of harmonic science // Ancient Philosophy 4 (1). 1984. P. 23—64.
17. Burette P. J. Dissertation sur la symphonie des anciens // Mémoires de l'Académie des Inscriptions 1/4. 1746. P. 116—131.
18. Coussemaker E. Scriptorum de musica medii aevi. T. 1. Parisiis: Durand, 1864.
19. Curtis J. Reconstruction of the Greater Perfect System // Journal of Hellenic Studies. 1924. Vol. 44. P. 10—23.
20. Dahlhaus C. Ein vergessenes Problem der antiken Konsonanztheorie // Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966 / Hrsg. L. Finscher und Ch.-H. Mahling. Kassel, 1967. S. 164—169.
21. Hammer J. Cassiodorus, the Saviour of Western Civilization // Bulletin of the Polish Institute of Arts and Sciences in America. Vol. 3. № 2. January. 1945. P. 369—384.

22. *Keys C. A.* The Word Symphony // *Classica et mediaevalia* 30, 1969. P. 578—594.
23. *Krenek E.* Proportionen und pythagoräische Hämmer // *Musica*. 1960. № 14. S. 708—712.
24. *Malcolm J.* Epistola Johannis Cottonis ad Fulgentium episcopum // *Musica disciplina*. 1993. Vol. 47. P. 159—169.
25. *O'Donnell J. J.* Cassiodorus. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1979. 303 p.
26. *Raasted J.* A Neglected Version of the Anecdote about Pythagoras's Hammer Experiments // *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin*. 31a. 1979. P. 1—9.
27. *Vogel M.* Die Enharmonik der Griechen. Bd. I. Düsseldorf, 1962. 153 S.
28. *Vogel M.* Harmonia und Mousike im griechischen Altertum // *Studium Generale*. 1966. J. 19. H. 9. S. 535.
29. *Wille G.* Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer. Amsterdam: Schippers, 1967. 799 S.
30. *Zaminer S.* Musik im archaischen und klassischen Griechenland // *Die Musik des Altertums* / Hrsg. A. Riethmüller und Fr. Zaminer. Laaber : Laaber-Verlag, 1989. S. 113—206.

#### Аннотация

Данная статья посвящена почти неисследованной области истории европейской музыки: как происходило изучение античной музыкальной культуры в эпоху Средневековья. При исследовании этого материала можно уточнить уровень понимания не только исторических процессов, происходивших в Средневековье, но и многогранных аспектов античной музыкальной цивилизации. Ведь эти воззрения, бытовавшие в Средневековье, активно повлияли на сформировавшиеся представления об античной музыкальной культуре в более поздние исторические периоды. Благодаря такому анализу можно уточнить некоторые ныне бытующие в музыковедении положения, связанные с изучением древних музыкальных культур.

#### Summary

This article is devoted to an almost unexplored area of European music history: the study of early musical culture during the Middle Ages. Studying this material makes it possible to clarify our understanding of not only the historical processes that took place in the Middle Ages, but also of the multifaceted aspects of early musical civilization. After all, the beliefs that existed in the Middle Ages, have had a significant impact on established notions about ancient musical culture in subsequent historical periods. Thanks to this analysis, it is possible to clarify some of the study of early musical cultures.

- ✓ *Ключевые слова:* история музыки, наука о музыке, гармоника, ритмика, метрика, интервал.
- ✓ *Key words:* history of music, the science of music, harmony, rhythm, metrics, interval.



# Опера Г. Спонтини «Весталка»: некоторые наблюдения

**ОГАРКОВА НАТАЛИЯ АЛЕКСЕЕВНА**

*Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств; профессор, факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург)*

**OGARKOVA NATALIA A.**

*Doctor of Musicology, Leading Researcher, Russian Institute for the History of the Arts; Professor, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg)*

*E-mail: natalia.ogarkova@gmail.com*

Опера «Весталка», поставленная 15 декабря 1807 года в Париже, стала одним из самых популярных произведений Г. Спонтини<sup>1</sup>. Но путь к премьере оперы оказался непростым. Спонтини, представив «Весталку» в Императорскую Академию музыки, натолкнулся на полное непонимание членов высокопоставленного «жюри», нашедшего стиль оперы «странным», гармонию «неверной», оркестровку излишне «шумной» и вообще признавшего произведение негодным для сцены<sup>2</sup>. Но в дальнейшем опере сопутствовал успех, и она довольно быстро распространилась по Европе. Вскоре после парижской последовали венская (1810), берлинская<sup>3</sup> и неаполитанская премьеры с И. Кольбран в главной партии (1811)<sup>4</sup>. В 1813-м «Весталку» поставили в Мюнхене, в 1844-м — в Дрездене при непосредственном участии Спонтини, дирижировавшего оперой, и Р. Вагнера, занимавшего тогда должность придворного капельмейстера<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Опера «Весталка» («La Vestale») в трех действиях, либретто В.-Ж.-Э. де Жуи. Главные партии исполняли: Весталка Юлия — Александрина-Каролина Браншю (Branchu; 1780—1850), французская певица (сопрано), Лициний — Этьен Лэне (Lainéz; 1756—1822), французский певец (тенор).

<sup>2</sup> Подробнее см.: *Твердовская Т. И.* «Весталка» Гаспаре Спонтини: «Лирическая трагедия» или «Gesamtkunstwerk эпохи ампира»? // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2011. № 2. URL: <http://test.gnesin-academy.ru/vestnikram/file/tverdovskaya.pdf> (дата обращения: 11.09.2019).

<sup>3</sup> Данная постановка стала знаменитой благодаря блистательной сценографии К. Ф. Шинкеля.

<sup>4</sup> *Изабелла Анджела Кольбран* (Colbran; 1785—1845) — итальянская певица (драматическое сопрано). Италия стала «второй родиной» оперы, поскольку ее итальянская версия в качестве доминирующей фигурировала на сценах многих театров.

<sup>5</sup> Главные партии исполняли: Вильгельмина Шрёдер-Девриент (Schröder-Devrient; 1804—1860), немецкая певица (сопрано), и Йозеф Алоис Тихачек (Tichatschek, Tichacek; 1807—1886), чешский певец (тенор).



Успех сопутствовал «Весталке» как на европейских сценах, так и в Петербурге. «В самое короткое время, — писал А. Н. Серов, — „Весталка“ выдержала сто представлений в Париже, исполнялась решительно на всех провинциальных французских театрах, давалась и в Германии, и в Италии, и везде с необыкновенным успехом (хотя с меньшим, чем в Париже). Давалась она и в Петербурге (до двадцатых годов — во времена отличного тенора — Самойлова<sup>1</sup> и превосходного баса — Злова<sup>2</sup>), и восхищала всех почти так же, как в Париже. Вообще „Весталка“ пользовалась успехом везде, где давалась, и в продолжение тридцати лет (или около того) не сходила со сцены всех оперных театров»<sup>3</sup>.

В Петербурге премьера «Весталки» состоялась 13 января 1811 года в Эрмитажном театре в исполнении Французской оперной труппы. Дата премьеры не случайна: 13 января — день рождения императрицы Елизаветы Алексеевны, супруги императора Александра I. По традиции придворных церемониальных торжеств вечером в «великаторжественные дни» давали «серьезные» оперы. И в честь Елизаветы (а ей исполнилось 32 года) представили «Весталку» с «первыми» певцами Французской оперной труппы: Юлия — Ж. Бертен<sup>4</sup>, Лициний — Буржуа<sup>5</sup>, Верховный жрец — А. Меес<sup>6</sup>, Верховная жрица — Г. Бонне<sup>7</sup>. 18 января 1811 года, через несколько дней после французской премьеры, императрица Елизавета Алексеевна писала матери об исполнении любимой ею оперы: «On donna La Vestale et mon jour de naissance a été célèbre bien plus à mon gré par ce spectacle qu'il ne l'aurait été par un bal comme les années precedents. La musique de cet opéra est superbe»<sup>8</sup>. Р. М. Зо-

<sup>1</sup> *Василий Михайлович Самойлов* (1782–1839) — актер и певец Русской труппы (лирико-драматический тенор).

<sup>2</sup> *Петр Васильевич Злов* (1774–1823) — актер и певец Русской труппы (бас).

<sup>3</sup> *Серов А. Н.* Спонтини и его музыка // Серов А. Н. Критические статьи: В 4 т. Т. 1 (1851–1856). СПб.: Типография Департамента уделов, 1892. С. 92.

<sup>4</sup> *Жени Бертен* (Berten; ?–1853) — французская певица (драматическое сопрано). См.: *Воробьева Е. Б.* Бертен // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 15: XIX век. 1801–1861. Персоналии: А–Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. С. 359–363.

<sup>5</sup> *Буржуа* (Bourgeois) — 1-й тенор для «больших» и комических опер.

<sup>6</sup> *Апри Меес* (Mees, Mees; 1757–1820) — бельгийский (фламандский) певец (бас-баритон), актер, режиссер, издатель.

<sup>7</sup> *Генриетта Бонне* (Bonnet, Bonet; 177?–?) — бельгийская (фламандская) певица и актриса, дочь А. Мееса. См.: *Гришун Н. П.* Бонне // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 15: XIX век. 1801–1861. Персоналии: А–Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. С. 478–479.

<sup>8</sup> *[Романов Н. М.]* Великий князь Николай Михайлович. Императрица Елизавета Алексеевна, супруга императора Александра I: В 3 т. Т. 2. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1908. С. 411–412. Перевод: «Давали „Весталку“, и день моего рождения, к моему удовольствию, был ознаменован этим спектаклем вместо балов прежних лет. Музыка этой оперы превосходна».

тов, посетив спектакль, с восхищением отметил исполнителей партий Верховного жреца и Лициния: «Больше всех нравился мне г. Мес (sic! — Н. О.), верховный жрец, который игрою и пением производил удивительный эффект. Дуэт его в третьем акте с Лицинием постоянно всегда повторялся; хотя в то время аплодисменты, вызовы и повторения были чрезвычайно редки»<sup>1</sup>.

На русской сцене премьера состоялась 26 октября 1812 года<sup>2</sup> с ведущими певцами труппы: Е. С. Сандунова<sup>3</sup> — Юлия, Самойлов — Лициний, Злов — Верховный жрец. П. М. Арапов с воодушевлением отметил и прекрасное исполнение оперы, и позитивные отклики «знатоков»: «Лирическая трагедия (так значилось в афише) *Весталка* была представлена на русской сцене не ранее 6 апреля (1814 года. — Н. О.). Сандунова исполняла главную роль превосходно, Лициния играл Самойлов, красавец собою; в римском одеянии, он был загляденье; при этом звук (timbre) его голоса был очарователен; роль Цинны занимал Соколов, первосвященника — Злов, а главной жрицы — Лициныя, и знатоки музыки находили, что *Весталка* была разыгрываема с такою совокупностью на русской сцене, что нисколько она не уступала представлениям иностранным»<sup>4</sup>.

С 1819 года роль героини была отдана Н. С. Семеновой<sup>5</sup>, а партию Верховной жрицы Дирекция императорских театров пыталась передать Сандуновой. По этому поводу разыгрался скандал, поскольку Сандунова, невзирая на условия контракта, отказалась от этой роли. Она не могла смириться с тем, что ей придется исполнять в одном спектакле с соперницей не первую партию весталки Юлии, в которой она блистала на протяжении нескольких лет, а вторую — Верховной жрицы. Но все-таки выступить «во второй роле» ей пришлось, и исполняла она ее блистательно<sup>6</sup>.

Несмотря на таланты Семеновой, Сандунова по праву считалась выдающейся исполнительницей партии Юлии. Любое ее появление на сцене всегда вызывало у зрителей приток энтузиазма благодаря голосу и актерскому дарованию певицы. Так, Зотов, в биографическом очерке ей посвященном,

<sup>1</sup> [Зотов Р. М.]. Театральные воспоминания: Автобиографические записки Р. Зотова. СПб.: Типография Я. Ионсона, 1859. С. 18.

<sup>2</sup> По другим сведениям, в 1814 году. Также «Весталка» исполнялась 10 февраля 1815 года.

<sup>3</sup> *Елизавета Семеновна Сандунова* (1772/1777—1826) — актриса и певица Русской труппы (лирико-драматическое сопрано).

<sup>4</sup> *Арапов П. Н.* Летопись русского театра. СПб.: Типография Н. Тиблена и К., 1861. С. 224—225.

<sup>5</sup> *Нимфодора Семеновна Семенова* (1787/1788—1876) — актриса и певица Русской труппы (сопрано).

<sup>6</sup> На подобный факт указывал, например, Р. М. Зотов. См.: Р. З. [Зотов Р. М.]. Биография актрисы Сандуновой // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров на 1842 год. Кн. 12. Разд. II. С. 9. URL: [http://full.sptl.spb.ru/ORIRK/PANTEON/rip\\_1842\\_t\\_12.pdf](http://full.sptl.spb.ru/ORIRK/PANTEON/rip_1842_t_12.pdf) (дата обращения: 25.06.2019).

писал: «Прелестное лицо, ловкость, живость и пламенные глаза, искавшие побед, все это, при восхитительном голосе, прекрасной игре и Италианской методе пения обворожало зрителей...»<sup>1</sup> Проследивая жизненный путь певицы, он подчеркивал, что искусство ее «везде соперничествовало с перво-классными талантами Европы» и имя «всегда будет знаменитым в летописях Русской Оперы»<sup>2</sup>.

«Весталка» ставилась в Петербурге на сцене Немецкого театра<sup>3</sup>, где партию Весталки на премьере исполняла примадонна Л. К. Миллер-Бендер<sup>4</sup>.

Популярность «Весталки» в Петербурге подтверждается многочисленными фактами. О.-Ж. Дальмасом был издан клавир оперы с указанием имен певцов Французской оперной труппы. Также отдельными изданиями выходили наиболее популярные арии, дуэты, оркестровые фрагменты в переложениях для голоса и фортепиано или для фортепиано<sup>5</sup>. О. А. Козловским был сделан клавир оперы для библиотеки Елизаветы Алексеевны<sup>6</sup>, А. А. Дерфельдом — переложение для духового оркестра<sup>7</sup>. Козловский не раз писал клавирные полонезы на темы из «Весталки» с посвящениями императрице Елизавете Алексеевне: либо к ее именинам (5 сентября), либо к дням рождения (13 января)<sup>8</sup>.

На петербургскую публику, слушавшую «Весталку», действовала как «страстная чувствительность Спонтини» (Г. Берлиоз), так и сюжет, драматургия оперы, где центральной фигурой является сценически эффектный женский персонаж. Образ Юлии, ставшей весталкой и лишившейся возможности счастья в супружестве с любимым человеком, пребывавшей в сомнениях и внутренней борьбе между чувством и долгом, решившейся на побег с возлюбленным, закончившимся неудачей, обреченной на смерть, а затем прощенной и нашедшей счастье в любви, действительно, занимает в опере центральное место. Основные в драматургическом отношении моменты связаны с личной драмой главной героини:

1. *1 действие*. Сцена Юлии и Верховной жрицы, напоминающей Весталке о долге в арии-гимне в духе классицистских арий «мщения» — «L'amour est un monstre, est un monstre barbare»;

<sup>1</sup> Р. З. [Зотов Р. М.]. Биография актрисы Сандуновой. С. 4.

<sup>2</sup> Там же. С. 3.

<sup>3</sup> В 1813, 1815, 1817, 1818, 1819, 1820, 1830-м годах. См.: Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 350.

<sup>4</sup> Луиза Каролина Миллер-Бендер (Müller-Bender; ?—?) — немецкая певица (сопрано).

<sup>5</sup> Сводный каталог российских нотных изданий. XIX век (1-я четверть): В 2 т. / Рук. проекта И. Ф. Безуглова; гл. ред. О. В. Родюкова. СПб.: Российская национальная библиотека, 2005. Т. 1. С. 196—197.

<sup>6</sup> КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 119.

<sup>7</sup> ОР РНБ. Ф. 550. Ф. XII. 74.

<sup>8</sup> КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 546, 548.

2. Диалог Юлии и Верховной жрицы, а затем монолог Юлии — «O! d'un pouvoir funeste» D-dur и ария — «Licinius! Je vais donc le revoir!»;
3. 2 *действие*. Ария Юлии, охраняющей огонь и вызывающей к богине Весте о помощи — «Toi que j'implore avec effroi»;
4. Речитатив и ария Юлии — «Impitoyables dieux, suspendez la vengeance»;
5. Дуэт «согласия» Юлии и Лициния — «Quel trouble! Quel transports!»;
6. Трио Юлии, Лициния и Цинны — «Ah! Si je te suis chère», в котором Цинна и Юлия заклиняют Лициния покинуть священный храм, куда вход ему был запрещен;
7. Финал. Сцена Юлии и Верховного жреца, сурово допрашивающего весталку и требующего выдать имя виновника, осквернившего святое место; сцена проклятия и ария-молитва Юлии, обращенная к богине Латоне, — «O des infortunés déesse tutélaire»;
8. 3 *действие*. Сцена прощания Юлии с Верховной жрицей перед казнью — «Adieu, adieu, mes tendres soeurs, adieu!»;
9. Ария-воспоминание Юлии о своей любви — «Toi, que je laisse sur la terre».

Девять ключевых сцен оперы связаны с образом главной героини, где доминирующая роль в его развитии и в драматургии произведения принадлежит фрагментам 2-го действия: ожидание Юлией Лициния, ее обращение к Весте о помощи, борьба чувства и долга, дуэт влюбленных, в момент которого священный огонь гаснет, бегство Лициния, допрос и проклятие Юлии Верховным жрецом и, наконец, ее молитва Латоне. Эти сцены, благодаря музыкальному языку «страстей и чувств», особым образом действовали на публику. Например, в связи с героиней Сандуновой Зотов сообщал о воцарившемся в зале ужасе в сцене прощания Юлии с Лицинием, спасавшимся бегством, и допроса Юлии Верховным жрецом: «Во втором акте, когда она (Сандунова. — Н. О.) падала в обморок, воскликнув: *он будет жив*, холодная дрожь пробежала по жилам каждого зрителя. Являлся первосвященник (Злов), и допрос его заставлял трепетать. Долго она молчит, скрывает свою роковую тайну, но наконец страсть преодолевает все, и она объявляет, что *любит*. Это ее смертный приговор. С каким жреческим фанатизмом упрекает ее первосвященник в нарушении закона, и как просто и трогательно она отвечает: *но может ли закон преодолеть природу?*»<sup>1</sup> Фраза «Он будет жив» завершает кульминационный раздел речитатива Юлии, которой предшествует длительное паузирование в вокальной партии на фоне хроматического нисходящего хода по малым секундам в оркестре, драматизирующего всю сцену. Оркестр в этот кульминационный момент умолкает, и здесь от актрисы

<sup>1</sup> Р. З. [Зотов Р. М.]. Биография актрисы Сандуновой. С. 8.

требовалась особая вокализация, скорее речитация, важной в смысловом отношении фразы, выполненной Сандуновой с мастерством, заставившем трепетать публику.

Важен в сцене допроса Весталки «один величественный образ», образ Верховного жреца, на который обратил внимание Г. Берлиоз. Он приводит сурово-вопросительную фразу жреца, обращенную к Юлии, — не только полюбившей и нарушившей обет, но не сохранившей священного огня: «*Les dieux, pour signaler leur colère éclatante Vont-ils dans les chaos replonger l'univers?*»<sup>1</sup> Для Верховного жреца нарушение Весталкой обета (за которое она должна понести наказание) и угасание священного огня — это страшное событие, грозящее неистовым гневом богов. Фраза Верховного жреца основана на интонации восходящего *Des-dur'*ного трезвучия, оформленного четким, лапидарным ритмом. Берлиоз отметил «великолепно» сделанное Спонтини понижение интонации «при переходе от первого слога ко второму в слове *хаос!*»<sup>2</sup>. Эта интонация представляет собой нисходящий ход на малую дециму, усиливающий драматический смысл всей фразы в целом. Воздействие оперы на Берлиоза было настолько сильным, что некоторые эпизоды «Весталки» выполняли функцию некоего языка иносказания в его переписке с друзьями. Так, в письме к Ф. Листу в мае 1834 года Берлиоз поместил нотный фрагмент из оркестрового эпизода (соло кларнета и гобоя) 2-го действия, отражавшего нежно-тревожное состояние Юлии в ожидании своего возлюбленного, и сопроводил его следующими словами: «Почему я не могу исправиться и более не восхищаться со столь упорной страстью некоторыми хрупкими творениями, которыми, в конечном счете, являемся мы сами, подобно всему существующему вообще?»<sup>3</sup> Этим высказыванием, проиллюстрированным нотными строками — выразительной темой с характерным романтическим вопросом, композитор поведал Листу о «смутном» состоянии своей души, размышлениях о сложности и опасности избранного творцом пути.

А. Н. Серов писал о финале 2-го действия как о «лучшей, занимательнейшей сцене из всей „Весталки“»<sup>4</sup>. Также он указал на особые оркестровые эффекты, придуманные Спонтини для ключевых сцен оперы. Например, на использование тамтама в сцене проклятия Юлии: «Когда главный жрец прокликает Юлию — в оркестре на слове *anathème* употреблен там-там (гонг), страшный звук которого, при его совершенной новизне, непременно произвел сильное впечатление на публику»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> «Неужто боги, придя в ярость, / Снова ввергнут вселенную в состояние хаоса?» См.: Берлиоз Г. Избранные статьи / Сост., пер. с фр., вступ. статья и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М.: Госмузиздательство, 1956. С. 99.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 65.

<sup>4</sup> Серов А. Н. Спонтини и его музыка. С. 117.

<sup>5</sup> Там же.

Среди наиболее ярких эпизодов оперы — две арии Юлии из 2-го акта: «*Toi que j'implore avec effroi*» и «*O des infortunés déesse tutélaire*».

В первой из них героиня, охраняющая священный огонь в храме Весты и ожидающая Лициния, с надеждой обращается к богине Весте с призывом о помощи и прощении. Она мечтает соединиться со своим возлюбленным, но ее страшит кара за нарушение обета. Ария, написанная в трехчастной форме, в светлой тональности *Es-dur*, сопровождается мягким валторновым звучанием, создающим особый эффект затаенной грусти, соответствующий чувствительной душе героини<sup>1</sup>.

Ария могла бы быть отнесена к высказываниям лирического толка, где изливается «нежная душа», если бы не создающие особое напряжение нисходящие ходы на септиму в мелодичной, белькантовой основной теме, и драматическая средняя часть. В средней части мольба Юлии приобретает страстный характер благодаря вкраплению декламационных приемов и стонущих нисходящих секунд, уходу в минорные тональности, восходящему секвенционному движению к самой напряженной, кульминационной точке на звуке ля бемоль (второй октавы), передающему состояние глубокого отчаяния и раскаяния героини. Об этой «прекрасной арии из „Весталки“» Берлиоз говорил как о незабываемой странице произведений высокого искусства, особенно близкой художнику-романтику: «Поистине великая и нежная душа излилась в этой арии, полной волнующего вдохновения!»<sup>2</sup>

Фигура Юлии также неразрывно слита со второй арией *bel canto* «*O des infortunés déesse tutélaire*». Эта предсмертная молитва, обращенная к богине Латоне и завершавшая одну из самых драматических сцен оперы, — молитва о прощении за любовь смертных и о прощании с этой любовью. Вполне очевидны параллели со знаменитой арией Нормы «*Casta diva*», проявившиеся как в драматургической сфере, так и в общем элегическом тоне музыки.

Ария Нормы, так же как и ария Юлии, возникает в драматической ситуации. Это молитва, обращенная к Луне, — не о любви смертных, а о мире, покое, защите («*рассей мир на земле*»). Арии двух главных героинь объединяет элегический характер музыки: трехдольный, покачивающийся ритм аккомпанемента (12/8 — в арии Нормы, 6/8 — в арии Юлии), выразительная итальянская кантилена с распевами и вокализациями. Если ария Нормы, жрицы богини Дианы, — лирическая *каватина* оперного толка, безусловно требующая от певиц особой тонкости исполнения несмотря на пафос драматизма, характерный для общего характера роли героини, то ария Юлии стилистически ближе к меланхолическим, минорным *романсам*. Глубокая печаль

<sup>1</sup> В статье «Фиделио» Берлиоз привел тонкое наблюдение (по аналогии с арией бетховенской Леоноры), касающееся использования в аккомпанементе этой арии валторны. Он подчеркивал, что Спонтини, не зная бетховенского «Фиделио», почти одновременно с ним применил данный прием. См.: Берлиоз Г. Избранные статьи. С. 220.

<sup>2</sup> Там же.



разлита в этой простой и проникновенной мелодии, что вполне соответствует нежному облику юной Весталки, «выплакивающей сердце» в молитве. На подобный характер этой арии указывал и Спонтини. Р. Вагнер, не раз отмечавший «пышность и красоту» музыки «Весталки», во время репетиции оперы, готовящейся к постановке в Дрездене, обратил внимание на эпизод, где Спонтини выражал недовольство исполнением аккомпанеента этой арии альтами. Маэстро добивался «особенной мягкости» исполнения в «аккомпанементе к печальной кантилене Юлии». И в какой-то момент, не услышав желаемого звучания, внезапно обернувшись к альтистам, «воскликнул замогильным голосом: Там смерть в альтях!»<sup>1</sup>.

Представленные в статье сюжеты, безусловно, требуют продолжения. Один из значимых, намеченный в статье пунктиром — сюжет о «нежной душе» Весталки, приоритете в опере женского персонажа. От сценической и музыкальной ауры женского образа «Весталки» Спонтини протягиваются нити к романтической исповедальности героинь опер Г. Доницетти, В. Беллини и др. Заслуживает особого внимания и дальнейшая разработка проблемы контактов взаимосвязи стилистических особенностей «Весталки», ставших для композиторов романтической эпохи источником глубоких душевных переживаний и эстетических открытий.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Арапов П. Н.* Летопись русского театра. СПб.: Типография Н. Тиблена и К., 1861. 386 с.
2. *Берлиоз Г.* Избранные статьи / Сост., пер. с фр., вступ. статья и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М.: Госмузиздательство, 1956. 406 с.
3. *Вагнер Р.* Моя жизнь: В 2 т. Т. 1. М.: АСТ; Астрель, 2003. 560 с.
4. *Воробьева Е. Б.* Берген // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 15: XIX век. 1801—1861. Персоналии: А—Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. С. 359—363.
5. *Гришкун Н. П.* Бонне // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 15: XIX век. 1801—1861. Персоналии: А—Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. С. 478—479.
6. *Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 564 с.
7. *[Зотов Р. М.]*. Театральные воспоминания: Автобиографические записки Р. Зотова. СПб.: Типография Я. Ионсона, 1859. 117 с.
8. *Р. З. [Зотов Р. М.]*. Биография актрисы Сандуновой // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров на 1842 год. Кн. 12. Разд. II. С. 1—10. URL: [http://full.sptl.spb.ru/ORIRK/PANTEON/gip\\_1842\\_t\\_12.pdf](http://full.sptl.spb.ru/ORIRK/PANTEON/gip_1842_t_12.pdf) (дата обращения: 25.06.2019).

<sup>1</sup> *Вагнер Р.* Моя жизнь: В 2 т. Т. 1. М.: АСТ; Астрель, 2003. С. 348.

9. [Романов Н. М.]. Великий князь Николай Михайлович. Императрица Елизавета Алексеевна, супруга императора Александра I: В 3 т. Т. 2. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1908. 762 с.
10. Сводный каталог российских нотных изданий. XIX век (1-я четверть): В 2 т. / Рук. проекта И. Ф. Безуглова; гл. ред. О. В. Родюкова. СПб.: Российская национальная библиотека, 2005. Т. 1. 391 с.
11. Серов А. Н. Спонтини и его музыка // Серов А. Н. Критические статьи: В 4 т. Т. 1 (1851–1856). СПб.: Типография Департамента уделов, 1892. С. 92–112.
12. Твердовская Т. И. «Весталка» Гаспаре Спонтини: «Лирическая трагедия» или «Gezamtwerk эпохи ампира»? // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2011. № 2. URL: <http://test.gnesin-academy.ru/vestnikram/file/tverdovskaya.pdf> (дата обращения: 11.09.2019).

#### Аннотация

В данной статье представлены некоторые наблюдения о феномене оперы Г. Спонтини «Весталка», повлиявшей и на дальнейшее развитие жанра в целом, и на творчество композиторов романтической эпохи. В работе акцентируются следующие параметры: краткая история постановок оперы в Европе и в Петербурге на французской, русской и немецкой сценах с характерными откликами публики, критиков, издателей; особенности драматургии и стилистики с акцентом на личной драме главной героини. Особое внимание уделено анализу кульминационных сцен второго действия (допроса и проклятия Верховным жрецом Весталки, нарушившей обет и не сохранившей священного огня), а также двух арий главной героини — «Toi que j'implore avec effroi», «O des infortunés déesse tutélaire». Пунктиром намечены в статье мотивы, способные стать импульсом для дальнейших сюжетов: о сходстве-различии Весталки и Нормы, о приоритете в опере женского персонажа, о близости «незабываемых страниц» оперы художникам-романтикам — Берлиозу и Вагнеру, оставившим яркие страницы, повествующие об общении с композитором и его творениями.

#### Summary

This article contains some observations about Gaspare Spontini's opera *La Vestale*, and the influence it had in the development of the genre and on the creative activity of 19th-century composers. Central issues include a brief history of the opera's production in France, Germany, and Russia, its subsequent critical reception, and the opera's dramaturgy and style with an emphasis on the personal drama of the main character. The main focus of this article is an analysis of the climax of the second act, where the High-Priest interrogates and curses the vestal who broke her oath and failed to preserve the sacred fire. It also considers two of the main character's arias: 'Toi que j'implore avec effroi' and 'O des infortunés déesse tutélaire'. The article briefly discusses some motives that might give rise to further studies: the similarities and differences between *La Vestale* and Vincenzo Bellini's *Norma*, the prominence of female characters in opera, and the affinity many composers felt for the 'unforgettable pages' of the opera — particularly Berlioz and Wagner, who left compelling memoirs about their association with the composer and his creative work.

- ✓ **Ключевые слова:** Г. Спонтини, «Весталка», образ главной героини, драматургия, элементы стиля.
- ✓ **Key words:** Gaspare Spontini, *La Vestale*, image of the main character, drama, elements of style.



# «Похищение огня». О неосуществленной сценической версии «Прометея» А. Н. Скрябина в Московском Художественном театре (1925—1927)

УДК  
786.2,792

**НАУМОВ АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ**

*Кандидат искусствоведения, доцент,*

*Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва)*

**NAUMOV ALEXANDER V.**

*PhD (Art Criticism), Associate Professor,*

*Moscow Tchaikovsky State Conservatory (Moscow)*

*E-mail: alvlnaumov@list.ru*

«Поэма огня», законченная А. Н. Скрябиным осенью 1910 года и впервые представленная публике 2 марта 1911-го С. А. Кусевицким и его оркестром, сразу же повлекла за собой широкий шлейф культурной рефлексии в самых разных сферах, от литературы до изобразительного искусства. Миф о Прометее — похитителе огня, прежде не слишком актуальный для «русской античности» рубежа XIX—XX веков, с этого момента оказался одним из наиболее притягательных для поэтов, художников и музыкантов. Сам же герой, в соединении с образом композитора-пианиста и вне дополнительных ассоциаций, обрел значение одного из крупнейших символов эпохи, перешагнувшего исторический бурелом последующего десятилетия. Можно заметить, что прометеевский мотив получил в 1910—1920-х годах самостоятельное хождение в рамках «скрябинской темы», смыкаясь с идеей готовившейся Мистерии, но не растворяясь в ней полностью. До известной степени именно впечатление от прозвучавшей симфонической партитуры стало залогом веры в осуществимость более крупного замысла, а после внезапной кончины композитора — его свободным эрзацем. «Прометей» в роли «вице-мистерии», великолепного, фантастически-синтетического цветозвукового действия, продолжает свое бытие по сей день. Можно упомянуть исполнения в концертных залах с очень качественным, на уровне техники XXI века, присоединением световой партитуры, а также разнообразные варианты видеоинсталляций, представляемые Интернетом на выбор заинтересованного пользователя. Вопрос об аутентичности этих решений открыт: скорее всего, нет поводов интерпретировать в ключе современного фэнтези «футуристический» склад сознания, нередко приписываемый Скрябину. Смысл Мистерии, направленной на преображение Духа, был в основе своей глубоко зем-

ным и *человеческим* (оставляем в стороне ницшевский слой этого понятия, чтобы не уходить слишком далеко от основного объекта). Потому особенно интересны, на наш взгляд, не те интерпретации поэмы, что сближают ее с мистериями XX века, но «ретроспективные» концепты, в которых Прометей — в первую очередь герой античного мифа, а его история — конкретная фабула, пригодная для дальнейшей детализации и воплощения средствами драматического и музыкального театра Нового времени.

Сценический потенциал музыки Скрябина следует считать как минимум неоднозначным. С одной стороны, программные заголовки (в тех случаях, когда они присутствуют) носят предельно обобщенный характер; необходимый для постановки реалистического толка в духе МХТ нарратив — как в интертекстуальном окружении важнейших поздних сочинений композитора, так и в их структурных особенностях — условен. А. Н. Бандура полагает, что программа Четвертой фортепианной сонаты, последний по времени образец подобного открытого толкования в скрябинском творчестве («Поэма экстаза» — поэтическое сочинение, вполне от музыки обособленное), содержит «конкретное описание этапов движения музыки»<sup>1</sup>, но кому придет в голову считать само это «стихотворение в прозе» повествованием или синопсисом драмы? По идее, все это должно отстранять сочинения композитора от театрального искусства на максимальную дистанцию. В то же время выпуклая четкость, присущая мотивным структурам, в целом ряде случаев служит признаком музыкального *жеста*, что отражается в авторских и исследовательских определениях звуковых элементов. Ясно отграниченные разделы крупных форм, с подчеркнутыми на уровне тематизма, гармонии и тембра рубежами, при желании уподобимы *сценам* или актерским *кускам* (в терминологии системы Станиславского<sup>2</sup>). То и другое является признаками «театральности» в самом обобщенном смысле, который вкладывается в это понятие и классиками режиссуры<sup>3</sup>, и музыковедами<sup>4</sup>. Не случайно, наверное, Скрябин так любим балетом, так выигрышно привлекаем к сотрудничеству его деятелями начиная с 1910-х годов, когда самого композитора, по воспоминаниям Л. Л. Сабанеева<sup>5</sup>, осаждали «босо-

<sup>1</sup> Бандура А. Н. О программности в произведениях А. Н. Скрябина // Новая эпоха. 2000. № 2 (25). URL: <http://www.newepoch.ru/journals/25/bandura.html> (дата обращения: 04.09.2019).

<sup>2</sup> «Система» К. С. Станиславского. Словарь терминов / Сост. Н. А. Балатова, А. В. Свободин. М.: Московский наблюдатель; АРТ, 1994. С. 24.

<sup>3</sup> См.: Немирович-Данченко Вл. И. Мысли о театре // Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. Хрестоматия / Сост., ред. и вступ. статья В. Я. Виленина. М.: Искусство, 1973. С. 200; Таиров А. Я. Pro domo sua // Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: ВТО, 1970. С. 88.

<sup>4</sup> Курьшева Т. А. Театральность и музыка. М.: Советский композитор, 1984. С. 56–58.

<sup>5</sup> Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. С. 130.

ножки» — последовательницы А. Дункан<sup>1</sup>. Введение скрябинской музыки в драматические постановки, ее сочетание с теми или иными произносимыми текстами осуществлялось относительно редко. О причинах этого автору настоящей статьи уже приводилось рассуждать<sup>2</sup>. Тем значительнее, несмотря на практическую неосуществленность и забвение, художественный проект, избранный объектом настоящего исследования. Тем примечательнее заложенный в нем потенциал первичной проскрябинской рефлексии, творческого отклика ближайших современников на ключевое событие истории искусства в планетарном масштабе.

Идея постановки «Прометея»<sup>3</sup> на сцене Московского Художественного театра возникла весной 1925 года, в один из самых сложных моментов истории и самого коллектива, и страны, в которой он вынужден был продолжать деятельность, несмотря на огромные проблемы идеологического и материального свойства. Получилось так, что в этом предприятии сошлись интересы многих. Руководители МХАТ, К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, видели в ней путь к обновлению репертуара и техники актера. Непосредственный постановщик — встававший на режиссерскую дорогу актер Первой студии (незадолго до этого получившей статус МХАТ Второго) В. С. Смышляев — возможность попробовать силы в мощном и зрелом коллективе<sup>4</sup>. В. И. Качалов — большую главную роль. Представители музыкальной части театра — сложную, но интересную работу. Каждый из собственных соображений приветствовал репертуарный выбор, однако спектакль, после полутора лет репетиций, так и не состоялся. В библиотеке музыкальной части театра остались два печатных экземпляра четырехручного фортепианного переложения, созданного Л. Л. Сабаневым, по кото-

<sup>1</sup> Хрестоматийными примерами хореографического воплощения скрябинской музыки являются балеты К. Я. Голейзовского. Менее известна, но в контексте данного исследования даже более примечательна «Поэма огня», третья часть трилогии на музыку Скрябина (две первые назывались «Огонь экстаза», «Поцелуй на клавишах»), поставленной А. А. Черновой (1937–2012) в московском театре «Новый балет» на рубеже XX–XXI веков.

<sup>2</sup> *Наумов А. В.* Музыка С. И. Танеева и А. Н. Скрябина в драматическом театре XX века // Танеев и Скрябин. Учитель и ученик. М.: НИЦ Московская консерватория, 2018. С. 228–235.

<sup>3</sup> Основой спектакля должна была послужить вторая (единственная сохранившаяся полностью) часть трилогии Эсхила — «Прометей прикованный». Пантомима на музыку Скрябина замышлялась как своеобразный бестекстовый пролог, а в качестве эпилога должна была выступить фантазия, заказанная поэту-антропософу С. М. Соловьеву, в которой титан, пересякая революционные эпохи, достигает начала XX века.

<sup>4</sup> *Валентин Сергеевич Смышляев* (1891–1936) — актер, режиссер и теоретик театра, ученик К. С. Станиславского по Первой студии МХТ — параллельно с «Прометеем» работал над постановкой «Орестей» Эсхила в «своем» МХАТ-2 (премьера с музыкой В. Н. Крюкова состоялась 16 декабря 1926 года). Согласно взглядам теософов, древнегреческий драматург входил в число Посвященных, причастных к таинствам Элевсинских мистерий.

рому «Прометей» проигрывали для представителей постановочной группы (аудиозаписи тогда еще не было, что очень затрудняло работу). Нотные листы полностью разрезаны, то есть, несомненно, использовались на практике<sup>1</sup>. Никаких пометок в них не содержится, зато имеется несколько разных вариантов сценария пантомимы среди материалов В. С. Смышляева (музей МХАТ, фонд не до конца разобран), а также в архиве художника спектакля А. Н. Рыбникова в РГАЛИ (Ф. 2005). К ним мы и обратимся далее — как к документам эпохи, содержащим сразу несколько портретов скрябинского сочинения, порожденных сознанием заинтересованных слушателей и читателей.

Первый портрет назовем «литературно-программным». Очерчен он в предварительном наброске плана будущей пантомимы, сделанном Смышляевым, по-видимому, зимой 1925/26 года (рукопись не датирована)<sup>2</sup>, перед началом сценических репетиций<sup>3</sup>. Рассматривая содержание документа в сопоставлении с концепцией сочинения Скрябина, необходимо обязательно упомянуть о важном событии, разделившем полтора десятилетия от осени 1910-го, когда композитор закончил свою партитуру, до осени 1925-го, когда режиссер взялся за свою, — в пропорции, приблизительно соответствующей «золотому сечению». В 1919-м издательство «Алконост» выпустило отдельной книжкой трагедию «Прометей» Вяч. Иванова, постоянного, с момента своего переезда в Москву в 1913-м, собеседника Скрябина, одного из ближайших к композитору в его последние годы мыслителей и литераторов. В какой мере символичен или аллегоричен текст драматургического опуса, вышедшего (со скидкой на сложности военного и революционного времени) прямо по горячему следу скрябинской кончины, до какой степени он отражал реальные события 1914–1915 годов — судить не нам, хотя предмет сам по себе интересен. Факт тот, что и фабульный контур, и набор персонажей намеченной пантомимы совпадают скорее с ивановскими, а не со скрябинскими. Имело ли место заимствование, утверждать трудно; почему ни в одном из многочисленных сопроводительных листков имя Иванова не упоминается — скорее всего, останется загадкой. Первый вариант «Проме-

<sup>1</sup> Для исполнения специально приглашались молодые пианисты-консерваторы С. И. Бульковштейн и С. И. Мацюшевич, об этом есть запись в Протоколе репетиций от 25 марта 1925 года (Музей МХАТ. БРЧ. № 113. Протоколы репетиций «Прометей» (запись С. А. Баклановского). Рукоп., автогр. 19 марта — 17 ноября 1925 года (листы дела не нумерованы)).

<sup>2</sup> Смышляев В. С. Записи к 1 картине 1 действия [постановки трагедии «Прометей»] (Музей МХАТ. Фонд В. С. Смышляева. Б. н., б. д. Рукоп., черн. (карандаш). 2 л.).

<sup>3</sup> В Журнале репетиционных протоколов (БРЧ. № 114) есть запись № 16 (109) от 11 декабря 1925 года о том, что Смышляев читал участникам репетиций план «из 6 больших пунктов и 18 маленьких». В тот же день была введена разбивка на 38 фрагментов (ни в одном из документов она не отражена) и пошли ежедневные занятия до 9 января.

тея» разделяется, как уже упоминалось, на шесть сцен, имеющих условные названия и подразделение на эпизоды (в общей сложности 18). В некоторых случаях представлены сразу два варианта, «ремарочно-описательный» и «мизансценический», в авторской нумерации.

#### I. СМЕРТЬ ОФЕЛЬТА (ЧЕЛОВЕКА, ВЫЛЕПЛЕННОГО ПРОМЕТЕЕМ)<sup>1</sup>

*Люди поработены стихиями, ползут в туманах. Хаос, туманы, ползут люди. Стоны. Молния — люди в ужасе (стихийно мечутся группами из стороны в сторону). Грохот — Офельт ползет к тому месту, где упала молния, толпа в страхе. Трепещут за него. Офельт падает<sup>2</sup>.*

1) Хаос, туман.

2) Люди приникли к скалам.

3) Вихрь, люди поползли, как черви.

4) Грохот, стада людей (группы страха).

5) С бурлением и шипеньем из земли вырывается огонь, люди стонут и молят о помощи. Офельт, зачарованный огнем.

6) Смерть. Офельт убеждает людей пойти за ним и огнем. Люди ползут к огню. Офельт горит. Крики ужаса. Офельт падает мертвый со скалы. Люди бегут в ужасе.

#### II. СОСТРАДАЮЩИЙ ЛЮДЯМ ПРОМЕТЕЙ

Автодик — человек, созданный Прометеем.

7) Молчаливая мольба о помощи у людей. Плач. Стон.

8) Рассвет (свет, откуда появляется Прометей). Появление Прометея. Люди в страхе жмутся к левой скале. Некоторые падают.

9) Автодик спрятался за камень, в злобе и страхе следит за идущим к людям Прометеем. Отрывает глыбу, бросает ее в Прометея [и промахивается]<sup>3</sup>. Глыба подлетает и падает к ногам Прометея. [Прометей подходит к Автодику. Тот указывает на мертвого Офелта.]

10) Прометей идет к Офельту и склоняется над ним. [Автодик ползет к Прометею и произносит, узнавая: «Прометей!»] За ним и все люди ползут благо-

<sup>1</sup> В рукописи (по-видимому, ошибочно) — «Афельт». В большинстве мифологических вариантов этот герой считается сыном Ликурга и Эвридики и не проявляет какой-либо активности, погибнув в младенчестве от укуса змеи. Интерпретация образа у Смышляева (в трагедии Вяч. Иванова персонаж присутствует лишь в рассказе о гибели Офелта в схватке со львом) придает его подвигу значение части «Предварительного действия», первой стадии борьбы за огонь, которую поведет в дальнейшем Прометей.

<sup>2</sup> Здесь и далее в соответствующих местах выделение курсивом введено автором статьи.

<sup>3</sup> В квадратных скобках помещены в этом документе вставки, сделанные (возможно, позднее) той же рукой, но карандашом другого цвета.

говейно к Прометею и произносят: «Прометей! Прометей!» Все скрылось во тьме, кроме фигуры Прометея.

### III. ПОХИЩЕНИЕ ОГНЯ ДЛЯ ЛЮДЕЙ

11) Прометей поднимается на скалу, решившийся помочь людям, по светлой дороге.

12) Светлая дорога пропадает. Прометей уходит направо. Освещаются ожидающие слева люди, расположенные группами на скалах, словно пришибленные.

13) Тьма. Молния. Грохот. Крик людей в темноте. Молния. Грохот. Крик людей.

14) Прометей выходит справа с огнем. Свет. Люди трепещут в страхе.

15) Призрак Олимпа. Слева над людьми возникают три эринии, опрокидывающие кровавые чаши. Кровавый поток.

### IV. ОГОНЬ — ЛЮДЯМ

*Горны, факелы, звезды. Эринии из трех чаш плещут кровь на землю. Три океаниды поддерживают Прометея<sup>1</sup>. Шествие богов, недоверчиво смотрящих на Прометея. Огонь на жертвеннике. Архемир (человек) бросает огонь в человека.*

16) Прометей призывает людей к огню. Протягивает им руки. Люди робко ползут вперед. Впереди всех Архемир<sup>2</sup>. Он первый подползает к Прометею и решается коснуться огня. [Другой с ним также. Ссора.] Архемир берет огонь и бросает его в противника. Тот кричит и падает мертвым. Люди в страхе обступают. Прометей спускается и убеждает людей. Люди с незажженными факелами тянутся к огню. Зажигаются факелы.

### V. ШЕСТВИЕ СОГРЕТЫХ ОГНЕМ (ОСВОБОЖДЕННЫХ) ЛЮДЕЙ

*Горящие мачты в туманах. Гезиана<sup>3</sup> и океаниды вместе с Прометеем. Прометей с раскаленным железом в руках и с молотом. Отроки с флейтами.*

17) Горящие мачты. Люди высоко поднимают факелы. Марш с криками. Люди идут вниз налево. Сверху (справа) появляются океаниды и Гезиана. Прометей простирает руки к Гезиане. Слева появляются отроки с флейтами. Танец

<sup>1</sup> В трагедии Вяч. Иванова роль океанид и nereид значительно больше, они сопровождают первый выход Прометея и в дальнейшем поддерживают его в борьбе с гневом эриний.

<sup>2</sup> В другом месте пишется «Архемар». У Вяч. Иванова соответствующий персонаж именуется Архатом; Архемор — убитый в младенчестве брат главного героя (проекция мифологемы Офелты); Смышляев, вслед за своим предшественником-поэтом, свободно перемешивает персонажей, передавая одним имена и черты других. Одновременно снимается мотив братоубийства как преступления, вызывающего к покаянию и очищению огнем.

<sup>3</sup> В других документах героиня именуется Гезионой. Такого персонажа в трагедии Вяч. Иванова нет. Мотив возникающей и исчезающей девы-искусительницы воплощен им в Пандоре, вокруг которой группируются события III акта, целиком опущенные Смышляевым.



отроков и океанид. — В центре Прометей и Гезиана [Во время танца Прометей и Гезиана садятся, Прометей что-то рассказывает Гезиане]. Танцующие поют «Гименей»<sup>1</sup>. Прометей и Гезиана обмениваются факелами [Гезиана — русалка, оттенить движением мелодию. Воды — ужение<sup>2</sup>].

#### VI. НАЧАЛО КАРЫ ПРОМЕТЕЯ (ГНЕВ ЗЕВСА)

*Фемида простирает над Прометеем руки. Власть и Сила<sup>3</sup> отнимают Гезиану. Океаниды разбегаются<sup>4</sup>. Власть и Сила простирают над толпой богов и людей свои (нрзб.) — они разбегаются.*

18) Появляется мрачная Фемида. Простирает к Прометею руки, о чем-то предостерегая его. Танец останавливается. Факел Гезианы тухнет. Беспокойство растет [врываються Власть и Сила]. Шаги Судьбы. Появляются силуэты Власти и Силы. Океаниды и юноши в страхе жмутся в глубине скал. Прометей идет навстречу мрачным теням Власти и Силы. Все расползаются в страхе, кроме Фемиды, которая, закрыв руками лицо, плачет, превращаясь в скалу. Власть и Сила накладывают руки на Прометея. Все колеблется<sup>5</sup>.

«Мы в Скифии...»<sup>6</sup>

К представленному плану сделано небольшое приложение, свидетельствующее о том, что режиссерская мысль с самого начала имела не только теоретическую, но и практическую направленность. На втором листе документа выписано частичное распределение ролей (Офелът — Девиченский, Автодик — Кудрявцев, Архемар (см. выше. — А. Н.) — Андерс, Пиррий, друг Архемара — Герасимов, Масальский<sup>7</sup>, океаниды, иринии). На обороте того

<sup>1</sup> Очевидно, предполагалось подтекстовать хоровые партии, которые у Скрябина звучат на сменяющиеся гласные звуки, происходящие, по мысли К. В. Барас (см.: Барас К. В. Эзотерика «Прометей» // Нижегородский скрябинский альманах / Ред.-сост. Т. Н. Левая. Нижний Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995. С. 110), от символического *семигласного слова* «Оеоаооо», но ни разу не звучащие в нужной конфигурации. Предположить, что создателям спектакля *семигласное слово* не было известно, кощунственно. По всей видимости, в этой вольности сказалась оценка современниками самой роли эзотерических компонентов в скрябинском «Прометее».

<sup>2</sup> Смысл неясен. Возможно, речь идет о движениях, имитирующих забрасывание или вытягивание из воды рыболовных сетей (ужение рыбы).

<sup>3</sup> У Вяч. Иванова — Кратос и Бия.

<sup>4</sup> Фемида у Вяч. Иванова возникает во II акте как воплощение архетипа Матери (с аллюзиями на Богородицу), защищающей Прометея: именно из ее уст звучит предсказание о Пандоре, но ею же оно и развеивается, обращаясь в сон героя, чтобы затем еще раз возникнуть в конце.

<sup>5</sup> Финал почти точно соответствует ивановскому, с той поправкой, что Фемида, прежде чем окаменеть, увлекает в недра земли умирающую Пандору.

<sup>6</sup> Первая строка трагедии Эсхила в переводе В. А. Ниландера — С. М. Соловьева, который был, в результате долгих колебаний, принят к постановке.

<sup>7</sup> Н. В. Девиченский, И. М. Кудрявцев, А. А. Андерс, Г. А. Герасимов, П. В. Масальский — артисты МХАТ «нового призыва», бывшие участники студий, влившись в театр в 1922—1924 годах.



же листа — ряд конкретных указаний по постановке. Значение части из них ныне не вполне ясно, однако с точки зрения развертывания режиссерских идей имеет смысл принять во внимание и эти пометки:

Стоны сделать  
3-й стон [1 слово нрзб.] с оскаленными зубами  
Крик после Афелта без движения всех  
Что Прометей делает когда бежит Автодик  
Когда Прометей понимает Офельта, все сопереживают Прометею  
Крик Автодика «Прометей!»  
После сцены с людьми сцена к Зевсу Прометея  
Неясно, что идет за огнем  
Прометей во время драки у огня не может остаться равнодушным

Перечень эпизодов создает, надо признать, совершенно ясную картину Пролога, предворяющего эсхилковского «Прикованного Прометея» — не так важно, в чем именно переводе и в какой постановке он был бы сыгран. К партитуре же Скрябина этот план приложим «со скрипом». Композиция из шести сцен отчасти соответствует концепции формы «поэмы огня», предложенной в монографии С. Э. Павчинского<sup>1</sup>: достаточно лишь рассматривать вступление и начало экспозиции как единый раздел (Смерть Офельта), побочно-заключительную сферу также в единстве (Прометей сострадательный); в разработке обособляются первый и третий разделы (сферы борьбы и разреженности — Похищение огня и Огонь — людям), реприза будет соответствовать Шествию согретых огнем, а кода — Гневу Зевса. При определенных допущениях и в самом общем виде все это другое приемлемо<sup>2</sup>. Смущает только явное противоречие между пылающе-ликующей скрябинской музыкой и катастрофой смышляевского финала, но режиссера, пережившего искушение трагедией Вяч. Иванова, это, похоже, не пугало.

Следующий портрет «Прометея» обозначим как «свето-шумовой», он основывается на более позднем документе, адресующемся уже к этапу сценических репетиций. По журналу протоколов (БРЧ. № 114), первая репетиция пантомимы «в выгородке» прошла 26 января 1926 года, а первая проба света — уже 30-го, следовательно, проект должен был быть заготовлен не

<sup>1</sup> Павчинский С. Э. Сонатная форма произведений Скрябина. М.: Музыка, 1979. С. 162–163.

<sup>2</sup> Д. А. Шумилин убедительно доказывает соответствие драматургического развертывания «поэмы огня» концепции *семи Рас*, воспринятой композитором из «Тайной доктрины» Е. П. Блаватской (см.: Шумилин Д. А. Загадка «Прометея» // Зеленый зал-2: Альманах / Отв. ред. А. Ф. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2010. С. 74–101). Проблема в данном случае только та, что в плане Смышляева — *шесть* пунктов, и никаких поползновений к расширению до семи не предпринималось.

позднее чем к середине месяца. В рукописи содержится полный план трех-актного действия. Нас интересует, как и прежде, только первый его акт, до появления слов<sup>1</sup>. Если в первоначальном варианте мы обращали внимание на сочетание описательных и действенных фрагментов, то в этом экземпляре бросаются в глаза порой забавно звучащие описания техники достижения того или иного сценического эффекта. Зеркало сцены планировалось целиком затянуть прозрачным тюлем (это ясно уже в п. 1); кроме того, тюлевые занавеси свободно развешивались под разными углами к авансцене, чтобы время от времени при помощи вентилятора их можно было приводить в движение, создавая тени и переливы света. Все это материал к размышлению скорее для сценографов, нежели для музыкантов, но не будем спешить с выводами. Итак, документ.

- 1) Ходят туманы. Мутные, серые (на всех тюлях). Отблески — коричневый, зеленоватый.
- 2) Вихрь — дождь вверх на тюлях. Тюль — вентилятор, освещенный зеленоватым красным цветом — смерч.
- 3) Сзади нарастает мрак, также и справа. Силуэты людей слева — свет слабый, огненная полоска на заднике.
- 4) Грохот. Световые сдвиги. Колебание световых форм. Люди освещаются сильнее. Огонь справа — сначала как угли — точки.
- 5) Бурление вырывающегося из-под земли (справа) огня. Шипение. С вентилятором куски красной материи. Дым. Огонь струйкой из земли. Офельт хватает, огонь вспыхивает клубом. Офельт горит. Огонь уменьшается — появляются красные пятна в небе.
- 6) Огонь гаснет, люди смотрят на Офельта. Туманы и облака. Стоны. Силуэт горы.
- 7) Подготовка появления Прометея, рассвет.
- 8) Выходит Прометей. Осветить сверху — ведром<sup>2</sup>. Ребро горы — серебряная стрела.
- 9) Автодик. Освещать Прометея с меньшей интенсивностью.
- 10) Люди кричат «Прометей» — на их словах яркие вспышки света — волнами. Все скрылось во мраке. Прометей один сияет.
- 11) Светлая дорога, по которой идет Прометей (ведрами).
- 12) Прометей уходит, светлая дорога пропадает. Туманы, головы «пришпиленных» людей. Тени на тюлях.

<sup>1</sup> *Смышляев В. С.* Монтировка света к спектаклю «Прометей» (Музей МХАТ. Фонд В. С. Смышляева. Б. н., б. д. Рукоп., автогр. Л. 2—4).

<sup>2</sup> Элемент профессионального жаргона. Большой прожектор, дающий мощный направленный луч (снаружи покрыт теплоизоляцией, так что действительно напоминает по виду и форме оцинкованное ведро).

- 13) Тьма, молния один раз, грохот. Молния несколько раз. Грохот. Мрак. Красные световые колебания.
- 14) Прометей с огнем (факел). Голубой свет заполняет все.
- 15) Подземный гул, и с ним тухнет свет. Проекционный фонарь — диапозитив «Боги в смятении»<sup>1</sup>. Выходят эринии. Эринии льют красный свет и уходят. Прометею опять голубой свет.
- 16) По мановенью руки Прометея возникают то там, то тут голубые отблески (на тюлях). Ссора — красные вспышки.
- 17) Люди зажигают факелы. Освещаются левые пространства. Легкие, красивые миражи — туманы.
- 18) Гезиона. Игра света на костюмах океанид. Голубой тон основной, прорезанный желтыми лучами.
- 19) Гименей. Основной желтый.
- 20) Фемида. Сцена [1 слово нрзб.] (реостат)<sup>2</sup>.
- 21) Шаги судьбы отмечаются нарастающими стаккато коричневого цвета<sup>3</sup>.
- 22) Власть, Сила и Гефест — силуэты на коричневом фоне (эскиз).
- 23) Фемида превращается в скалу. Прощание Гезионы — прожектор ловит Гезиону и уходит с ней. Сцена в полумраке. Тлеют угли.
- 24) Фемида превращается в скалу. Арест Прометея, наступает темнота с каждым шагом Прометея. Мрак. Гром.
- 25) Перестановка. *Цветовая симфония огня* на первом тюле, с подменой его шифоном. Красновато-коричневые клубы огня. Стремление к голубому. Фиолетовые отблески. Молнии. Языки пламени. Установка на привязывание.
- 26) Сцена светлеет. Скала. Туман по вершинам. Ходят облака. Неясные формы. Коричневый тон (шифон).
- 27) Заковывание Прометея. *Световые симфонии* — молнии во время ударов. Нарастание красного.
- 28) Сверкнул меч, свист света. «Осколок стали заостренной». Мрак. Один Прометей сияет — одно лицо освещено, его слезы.
- 29) Все переходит в серую мглу (пепельного цвета).
- 30) Удар бича — свет скрывается. Тяжкий стон стихий под занавес, мрак, красный луч на вершину скалы.

Самое заметное здесь — изменение структуры. Смышляев отказывается от деления на крупные сцены и увеличивает почти вдвое общее число эпизо-

<sup>1</sup> Натянутый тюль планировалось неоднократно использовать в качестве экрана для различных проекций: статичных диапозитивов, как в данном случае, или целых кинематографических зарисовок, как в сцене Прометея и Ио в III акте.

<sup>2</sup> По-видимому, сцена должна была постепенно померкнуть, для чего сдвигался постепенно рычаг реостата, понижавшего силу тока, подаваемого на осветительные приборы.

<sup>3</sup> На слух музыканта это, пожалуй, самая курьезная ремарка, однако имеется в виду вещь очень простая — короткие вспышки малого прожектора с коричневым фильтром.

дов. Последнее понятно, коль скоро речь идет о световых сменах, как правило более частых, нежели переходы основных мизансцен. Действие в этом изложении выглядит более текучим, непрерывным при сохранении всех первоначально задуманных эпизодов. Формат статьи не позволит ввести схему, где параллельно совместились бы два приведенных плана, но при желании читатель может самостоятельно их сопоставить. Некоторые моменты (п. 1–6, 16) в обоих планах совпадают точь-в-точь, другие во втором плане расширяются. Особенно сильно трансформирован финал: за его счет в основном и прибавляется число пунктов в плане. Нет сомнений, что в ходе репетиций концепция претерпела изменения, однако со скрябинской не сблизилась и даже скорее наоборот. Вообще, при всей роскоши электрического инструментария, о которой не приходилось мечтать композитору на премьере в 1911 году, очевидно, что, несмотря на употребление словосочетаний «цветовая симфония» (п. 25) и «световые симфонии» (п. 27), в план театра отнюдь не входило воспроизведение знаменитой световой строки (*Luce*), выписаннойверху нотного стана оригинальной партитуры «Прометея». Ни в одной точке, начиная с самого начала, указанные цвета точно «в тон» не попадают (некоторых в палитре Скрябина вообще нет), так что любые попытки синхронизации режиссерских указаний с нотами на этом основании обречены на провал. Общий колорит МХАТовского «Прометея» — зеленовато-коричневый (!) и серый (в тонах шехтелевского зала и занавеса), с «прорывами» красных, голубых или желтых лучей в наиболее острые моменты, а также самым банальным «концертным» светом, направляемым на фигуры, подлежащие выделению среди общей массы. В этой связи встает вопрос: следует ли пересматривать применительно к новому плану предварительную концепцию сюжета пантомимы, предложенную Смышляевым перед началом работы, или новые пункты в конце, все эти «симфонии» — должны были мелькать перед глазами публики уже после того, как музыка отзвучала, в сочетании только с шумовыми эффектами? Косвенными указаниями на такое решение могут служить ремарки: абсолютно непонятная «свист цвета» (п. 28) и вполне конкретные — «удар бича», «стон стихий» (п. 30). Ни то, ни другое, ни даже третье не «перекричало» бы оркестрового *fff*. Ознакомление со вторым планом неутешительно свидетельствует о постепенном разрушении «скрябинистской» концепции постановки, превращении Пролога в ненужный довесок к остальным частям спектакля, где центральную роль играла совсем другая по стилю музыка В. А. Соколова, ученика Р. М. Глиэра, специально приглашенного «дописать» музыкальную историю Прометея от скрябинского экстаза до финальной точки<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Подробнее эта часть постановки описана в статье: Наумов А. В. «Прометей» поверженный. Из МХАТовской скрябиняны // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2015. № 10 (53). С. 59–68.

Третий документ, который мы назовем «суммарным», сохранился в архиве художника А. Н. Рыбникова в двух экземплярах: первый, черновой, рукописный, второй — отпечатанный на машинке, но слово в слово повторяющий рукопись<sup>1</sup>. Будь перед нами только машинопись, следовало бы предположить, что это готовое «режиссерское задание», выданное сотруднику для исполнения. В сложившихся же обстоятельствах нет сомнений, что Рыбников лично присутствовал на репетиции и набрасывал обозначения фрагментов для последующей разработки. Окончательное уточнение цвето-светового решения спектакля при участии художника состоялось 31 марта 1926 года (запись в журнале № 13 (174)). Датировка этого плана столь же условна, как и предыдущих (возможно, он даже старше световой монтровки Смышляева), однако, учитывая максимальную детализацию, будем считать именно его наиболее поздним и итоговым.

Пантомима

1. Темнота, хаос
2. Вихрь, проявление стихий (перемена мест)
3. Грохот, люди задвигались
4. Люди поползли, как черви
5. Мостик (волны)
6. Огонь
7. Стоны: 1-й (назад после 1-го стога), 2-й, 3-й. После 3-го стога отделяется от группы людей (прыжок) Офелыт
8. Офелыт очарован огнем
9. Призывает людей (люди ползут)
10. Прикасается к огню, крик Офелыта, падение
11. Смерть Офелыта
12. Люди отступают, готовятся, побежали (3 момента с остановками)
13. Неподвижность, прижались к скалам (1-е положение)
14. Движение среди людей, внимание на Офелыта.  
Стоны 1-й, 2-й (стон — поворот, стон — обратно)
15. Рассвет, сначала дорастание, потом внимание на Офелыта, движение
16. Люди ползут (обезьяны)
17. Прометей (дописано карандашом: «спускается со скалы». — А. Н.).  
Люди остановились, смотрят
18. Движение назад
19. Отделяется от толпы Автодик (люди за ним следят, у толпы — зеркало)

<sup>1</sup> Материалы постановки трагедии Эсхила «Прометей» (РГАЛИ. Ф. 2005. Оп. 1. Ед. хр. 104. Рукоп. и машиноп. с помет. Б. д. [1926]. Л. 2—4).

20. Отрывает глыбу камня
21. Бросает в Прометея (крик людей)
22. Прометей подходит к Офельту, трогает его  
(внимание на Прометея, люди удивлены)
23. Автодик подползает к Прометею (люди заинтересованы)
24. Автодик узнает Прометея. Крик «Прометей, Прометей»  
(короткие крики)
25. Подбегают
26. Узнают все: «Прометей!»
27. Тьма, в удивлении люди уходят назад (часть за кулисы,  
часть на скалах в группах)
28. Свет. Обращение Прометея к Зевсу — решение похитить огонь
29. Светлая дорога. Уход Прометея
30. Освещаются прищипленные люди
31. Тьма, молнии, грохот (на 2-ю молнию — освещаются  
двигающиеся люди)
32. Тьма, молнии, грохот, крик «А...»
33. Прометей появляется с огнем
34. Дорастание людей
35. Прометей зовет людей (у людей движение)
36. Стоп. Олимп (Эринии появляются)
37. Эринии подходят к людям, выливают на людей чаши с кровью  
(Порыв Прометея, эринии закрываются и уходят)
38. Прометей призывает, люди дорастают, отступают
39. Бегут Архемор и Пиррий, за ними люди
40. Борьба
41. Архемор отталкивает Пиррия (неподвижность, люди в куче)
42. Прометей призывает
43. Прометей зажигает факел, люди ломают сучья, берут палки,  
зажигают от Прометеева факела
44. Марш. Шествие с факелами. Уносят трупы
45. Появление океанид с Гезионой (большой кусок реки)
46. Гезиона отделяется от океанид — идет к Прометею
47. Мостик — присоединяется к радости Гезионы
48. Проявление радости в беге вокруг Прометея и Гезионы (лес)
49. Бег (высшая радость, вакхический момент)
50. Хоровод «Гименей, Гименей» (Прометей и Гезиона обмениваются  
факелами)

51. Появление Фемиды
52. Прометей увидел, останавливает, разъединяет круг.  
Фемида делает знаки и подходит к Прометею
53. Шаги судьбы. Прометей успокаивает Гезиону
54. Появление Власти и Силы (начинают все отступать)
55. Реакция Фемиды
56. Фемида отступает
57. Прощание Прометея с Гезионой
58. Гезиона отрывается, убегает к океанидам
59. Океаниды убегают
60. Власть сходит с горы, выходит на середину  
(8 шагов, 9-й — жест приказа)  
[прощание с матерью]
61. Реакция Прометея, видит Власть (момент осознания, покорность)
62. Сила подходит
63. Прометей идет к Власти (10 шагов)
64. Все рушится

В этом плане нет ничего специфически художнического (подобное можно было предположить, учитывая происхождение документа). Даже наоборот, он имеет более «режиссирующий» оттенок, нежели прочие, достаточно обратить внимание на частоту употребления в нем глаголов, то есть указаний на действие (не на обстановку или эмоции). Случайно или нет, но число пунктов в точности совпадает с количеством цифр в партитуре «Прометея» (считая «нулевой» начальный 26-й такт). Соблазн еще и в том, что отдельные номера, как и в предыдущем случае, идеально «подходят». Упоминания о *криках* возникают в тех местах, где в оркестре медные духовые провозглашают скачковые элементы «сверхтемы». Повторяющиеся единообразные мотивы соответствуют нужному количеству шагов или стонов. Русские ремарки совпадают с французскими указаниями композитора (*brumeaux* (туманно) — п. 1; *voluptueux, presque avec douleur* — п. 5; *victorieux* (победно) — п. 38 и т. д.). Марш из п. 44 — резкие *arpeggiato* рояля, радость в бере (п. 48) — вступление хора... И все очень приблизительно, потому что и слова, и штрихи, и мелодические эпизоды, и фактурные элементы по всей партитуре достаточно единообразны, что обеспечивает ей, по выражению С. Э. Павчинского, «ряд этапов в процессе развития и завершение, трансформирующее [сверхтему] в образ экстаза»<sup>1</sup>. В постсоветский период исследователи-скрябинисты получили возможность открыто говорить об идейных и философских ориен-

<sup>1</sup> Павчинский С. Э. Сонатная форма произведений Скрябина. С. 176.



тирах Скрябина. Так, К. В. Барас связывает композицию поэмы с эзотерической символикой чисел и геометрических фигур<sup>1</sup>; об идее соответствия плана поэмы *семи Расам* упоминалось выше. Проблема вновь в том, что для создателей спектакля музыка и теософия существовали, по-видимому, в качестве параллельных, а не сомкнутых данностей. При всем желании они не могли отождествить теософское *знание* и живое *восприятие* настолько, чтобы материализовать их в постановке. Кроме того, непосредственные участники и свидетели репетиций унесли с собой точные данные о том, как именно «склеивались» музыка, движение и свет; реконструкция замысла возможна, но в любом случае останется условностью.

«Прометей» во МХАТе оказался повержен благодаря ряду случайностей, преимущественно бытового, но также и художественного свойства. Вначале тяжело заболел В. С. Смышляев, постановка с апреля 1926 года осталась без «авторского присмотра», так что, когда в июне настал час показать ее Станиславскому, вид получился довольно бледный, оттого и приговор великого мастера сцены оказался достаточно суров. Затем, после летнего перерыва, репетиции пошли уже не в прежнюю силу: отношение к спектаклю в театре после обструкции потускнело, режиссер погрузился в свою «Орестею», в реальность которой верилось больше, да и продолжительность подготовки превысила любые соображения здравого смысла. Готовые костюмы обтрепались, декорации начали пачкаться и рваться, сцену раз за разом занимали под другие текущие проекты. Дольше всех оставался верен своей роли В. И. Качалов, который пытался бороться и даже сам вести репетиции, но один в поле не воин. Последняя запись в журнале репетиций (БРЧ. № 117 (20) 252 от 20 января 1927 года) гласит: «Все работы по постановке „Прометей“, откладываются до 192... года. Спектакль в сезоне 1926/1927 выпущен не был». И все-таки итоговой репликой, относившейся к закрываемой Художественным театром теме, стал пассаж Станиславского, вписанный им собственноручно в протокол заседания Высшего совета и Репертуарно-художественной коллегии МХАТ:

Музыку можно брать только Скрябина. Вот таким представляется мне этот спектакль. Начинается симфоническая музыка. Там и сям, *а не по тактам* (курсив мой. — А. Н.), на секунду иллюстрируются светом (наиболее удачные световые лучи и нотки), моментами-сценами, например, «Кража огня; его похищение» (переставить по-новому). Потом вступает трагедия. Ведут на скалу Прометей (музыка). Слова. Сцена приковывания (музыка), опять слова. Уход (музыка). Монолог Прометей (музыка). Картина тысячелетнего одиночества. Появление Океанид, Океана, Ио сопровождается музыкой, а после их входа или ухода — слова. Провал скалы — музыка. И на конец — тоже музыка, среди которой ровным счетом 10 секунд осветить: грандиозная картина — море

<sup>1</sup> Барас К. В. Эзотерика «Прометей» С. 101–109.

шевелиющегося народа (есть план) и среди него несомый на руках с факелом просвещения (или без одного) Прометей. Эта движущаяся картина, на секунду, в самом сильном месте финала<sup>1</sup>.

История описала спираль: Станиславский рекомендовал своим сподвижникам вернуться к исходной точке и начать заново, но по-другому. Одновременно и словно бы невзначай вскрылось то, что с самого начала противоборствовало осуществлению пантомимы «Похищение огня», отодвигая ее на второй план работы, за спину «Прикованного Прометея» Эсхила с его фантазийными продолжениями на современные темы. Последовательно инсценировать музыку Скрябина если Смышляев и собирался, то техническими возможностями и музыкантской квалификацией для этого не обладал и обладать не мог. «Скрябин» для него, как и для Станиславского (даже несмотря на увлечение последнего практиками йогов), как для большинства русской интеллигенции тех лет, был олицетворением дерзновенного порыва, аналогичного прометеевскому, воплощением образа революционера, но не сопряженного с социальными программами, классовым подходом и прочим, что так болезненно ударило по общественному укладу России 1920-х. Преобразование идеальное, позитивное, прогрессивное — вот что хотелось бы изобразить на сцене при помощи музыки, такой возвышенной, воодушевленной, утонченной и грандиозной. Заботы о целостности самой композиции можно было отринуть, превращая ее в типичную «театральную партитуру» из небольших ярких кусков, удобных для вставки в нужные места. Сильные, ударные места скрябинского сочинения свое возьмут и в таком употреблении, писал же композитор небольшие пьесы для фортепиано! Освоить двадцать пять минут крупной симфонической фрески, заполнив их целиком бессловесным пантомимическим и пластическим действием, драматический театр, подобный МХАТу, не в состоянии, как бы того ни хотелось. Более того, раскрытие содержания «Прометея» в ключе эзотерического символизма противоречило бы самой творческой программе коллектива, выстраданной за два десятилетия его работы. Кажется, догадывался об этом и Смышляев. Обратим внимание напоследок, с какой поистине гениальной легкостью Станиславский решил проблему финала, не дававшуюся его ученику на протяжении целого года. Сцена, в которой Прометей с факелом несет на руках волну ликующего народа, — не идеальная иллюстрация, но отражение духа последних тактов симфонической поэмы. От этой точки, двигаясь в обратную сторону, казалось возможным возродить и реализовать весь незадавшийся спектакль: находило устойчивое положение все, что оставалось шатко, выявлялось лишнее и второстепенное.

<sup>1</sup> Цит. по: Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись: В 4 т. / Сост. И. Н. Виноградская. Т. 3: 1916–1926. М.: ВТО, 1973. С. 590–591.

Возможно, когда-нибудь эксперимент, которому на рубеже 1926—1927 годов уже не на что было рассчитывать, будет повторен и доведен до финала, а «Прометей» получит, вопреки убеждению исследователей и воле самого автора<sup>1</sup>, развернутое сюжетно-программное истолкование, не противоречащее самодостаточности его великолепного звучания.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БРЧ — Библиотека режиссерской части; один из отделов Музея МХАТ.

МХТ, МХАТ — Московский Художественный (с 1919 года — Академический) театр, в 1924—1931 годах именовался МХАТ Первый, далее МХАТ СССР им. М. Горького.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бандура А. Н.* О программности в произведениях А. Н. Скрябина // Новая эпоха. 2000. № 2 (25). URL: <http://www.newepoch.ru/journals/25/bandura.html> (дата обращения: 04.09.2019).
2. *Барас К. В.* Эзотерика «Прометея» // Нижегородский скрябинский альманах / Ред.-сост. Т. Н. Левая. Нижний Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995. С. 100—117.
3. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись: В 4 т. / Сост. И. Н. Виноградская. Т. 3: 1916—1926. М.: ВТО, 1973. 612 с.
4. *Курешева Т. А.* Театральность и музыка. М.: Советский композитор, 1984. 200 с.
5. *Наумов А. В.* Музыка С. И. Танеева и А. Н. Скрябина в драматическом театре XX века // Танеев и Скрябин. Учитель и ученик. М.: НИЦ Московская консерватория, 2018. С. 228—235.
6. *Наумов А. В.* «Прометей» поверженный. Из МХАТовской скрябиняны // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2015. № 10 (53). С. 59—68.
7. *Немирович-Данченко Вл. И.* Мысли о театре // Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. Хрестоматия / Сост., ред. и вступ. статья В. Я. Виленкина. М.: Искусство, 1973. С. 191—208.
8. *Павчинский С. Э.* Сонатная форма произведений Скрябина. М.: Музыка, 1979. 236 с.
9. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. 400 с.
10. *Сабанеев Л. Л.* Скрябин. Изд. 2-е. М.: Гос. муз. издательство, 1923. 196 с.
11. «Система» К. С. Станиславского. Словарь терминов / Сост. Н. А. Балатова, А. В. Свободин. М.: Московский наблюдатель; АРТ, 1994. 80 с.
12. *Таиров А. Я.* Pro domo sua // Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: ВТО, 1970. С. 77—106.
13. *Шумилин Д. А.* Загадка «Прометея» // Зеленый зал-2: Альманах / Отв. ред. А. Ф. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2010. С. 74—101.

<sup>1</sup> Нежелание Скрябина подробно истолковывать программу «Прометея» зафиксировано Л. Л. Сабанеевым несколько раз, в частности в монографии «Скрябин» (см.: *Сабанеев Л. Л.* Скрябин. Изд. 2-е. М.: Гос. муз. издательство, 1923. С. 21—22).

#### Аннотация

Статья основывается на сопоставлении трех архивных документов, относящихся к готовившейся во МХАТ постановке пантомимы «Похищение огня» на музыку «Прометея» А. Н. Скрябина. Планировка эпизодов пантомимы и световая партитура, принадлежащие режиссеру В. С. Смышляеву, а также полный сценарий из архива художника А. Н. Рыбникова отображают разные стадии репетиционного процесса. Отказ театра от выпуска премьеры не дал проверить осуществимость замысла, но его реконструкция возможна и небезынтересна.

#### Summary

This article is based on the comparison of three archival documents related to *Stealing Fire* — a pantomime intended to be staged at the Moscow Art Theatre with the music of Alexander Scriabin's *Prometheus: Poem of Fire*. The episodic structure of the pantomime and Valentin Smyshlyaev's lighting direction, as well as the full script from the archive of the artist Aleksey Rybnikov reflect various moments of the rehearsal process. The fact that the theatre refused to release the premiere has made it difficult to assess the feasibility of the production. However, a reconstruction is certainly possible, and not without interest.

- ✓ *Ключевые слова:* Скрябин, «Прометей», МХАТ, Станиславский, Смышляев, Вяч. Иванов, световая партитура.
- ✓ *Key words:* Alexander Scriabin, *Prometheus*, Moscow Art Theatre, Konstantin Stanislavsky, Valentin Smyshlyaev, Vyacheslav Ivanov, lighting direction.

# Поликлет в русской поэзии

УДК  
730, 73.03, 82.1

**МАРКОВ АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ**

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

**MARKOV ALEXANDER V.**

*Doctor of Philology, Full Professor,  
Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies,  
Russian State University for the Humanities (Moscow)*

*E-mail: markovius@gmail.com*

В отличие от Фидия как образца классической величественной скульптуры и Праксителя как примера изящного и проникновенного ваяния, имя Поликлета редко встречается в русской поэзии. Во многом это связано с тем, что в домодернистской поэзии преобладала ориентация на ключевые имена для различных видов искусств: например, Фидий мог быть сопоставлен с Рафаэлем как пример «совершенства», а Пракситель — с модным в XIX веке Корреджо как мастером нюансов. Поликлет как скульптор пифагорейской школы, заинтересованный в создании «канона» на геометрических принципах, тесно связанный с философской рефлексией его времени и ставший примером для риторики («контрапост» его «Дорифора» как образец для риторического «хиазма»), плохо вписывался в эстетику XIX века, ориентированную на безупречные идеалы, а не рефлексии и эксперимент в искусстве. Оценка Поликлета в XX веке во многом связана с тем, что само понятие канона было поставлено под вопрос, но одновременно и расширилось, включив в себя представление о каноничном, продуктивном и интересном именно в своей каноничности, а не просто правильном стиле, что отразилось и в принципах стилистического анализа наследия Поликлета в искусствоведении<sup>1</sup>. Риторические и философские принципы в искусстве тогда черпались из античных жанров, понятых внутри нормы классического или классицизирующего производства текстов<sup>2</sup>, и поэтому, как показал в своей книге С. А. Кибальник<sup>3</sup>, в русской поэзии XIX века Поликлет мог появиться лишь в антологических произведениях, переводах или подражаниях, где сам антологический жанр санкционировал расширение списка имен заслуживающих внимания античных скульпторов. Для поиска образцов поэзии в данной статье использованы ресурсы Национального корпуса русского языка и профессионального

<sup>1</sup> Недович Д. С. Поликлет. М., Л.: Искусство, 1939. 108 с.

<sup>2</sup> Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 118—123, 146—148.

<sup>3</sup> Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л.: Наука, 1990. С. 138.

сайта «Вавилон.ру», а также контекстуальный поиск по собраниям сочинений ведущих русских поэтов XX века.

Всё изменилось в модернистской поэтике. Первое появление имени Поликлета, в сборнике Пастернака «Второе рождение», по точному замечанию Ю. М. Брюхановой, обязано представлению Пастернака о том, что искусство есть «умножение потенциала жизни на чувства художника»<sup>1</sup>. Тем самым и скульптура, направленная не на осуществление идеала, как его понимал XIX век, а на эксперимент с чувственностью и расчетами, приобретала жизненную мощь. Поток сильного переживания жизни требовал искусства риторически продуманного и потому вызывающего различные чувства. Как замечает Брюханова, упоминание Поликлета у Пастернака обязано и пониманию Пастернаком канона как создания человеком особого закона, способного направить интуицию глубинного переживания жизни, где «красота рождает формы беспрестанно, и эстетика исследует их не одно столетие, поэтому человеком уже созданы образцы, законы»<sup>2</sup>. Согласно Брюхановой, Пастернак, благодаря «канону» как изобретению Поликлета и одновременно принципу присутствия Поликлета в культуре, начинает понимать красоту не как отвлеченный идеал, а как возможность открыть незнакомое в знакомом, в известном каноне — что-то небывалое. Мы можем добавить, что и главный принцип пластики Поликлета, «контрапост», иначе говоря, подобие риторического «хиазма», когда выдвинутой правой руке соответствует выдвинутая левая нога, как раз подразумевает предельное равновесие, но одновременно ощущение вдруг возникающего из состояния движения, постоянного обновления или «диалектики»<sup>3</sup>. Такая диалектика сразу заставляет вспомнить о Гераклите и о рецепции его понятия о гармонии противоположностей, связавшего текстово-лингвистические закономерности с природным и социальным опытом. Как показала Л. Ю. Лиманская, это движение — вовсе не наше произвольное впечатление, но прямое следствие из философских и медицинских интересов скульптора<sup>4</sup>.

В античной эпиграмме (собрание которой доступно русскому читателю<sup>5</sup>) обычно предметом восхищения становился не сам канон, а парадоксальность

<sup>1</sup> Брюханова Ю. М. Концепция красоты в художественно-философской системе Бориса Пастернака // Сибирский филологический журнал. 2013. № 2. С. 144.

<sup>2</sup> Там же. С. 144.

<sup>3</sup> Сечин А. Г. Мнимое одиночество канона: «Дорифор» Поликлета в контексте диалектики единичного и множественного // Феномен одиночества. Актуальные вопросы гигиены культуры: Коллективная монография. СПб.: РХГА, 2014. С. 105.

<sup>4</sup> Лиманская Л. Ю. Гиппократ и Поликлет: опыт историко-теоретического сопоставления // Язык искусства как система символов. М.: РГГУ, 2010. С. 37—45.

<sup>5</sup> Античные поэты об искусстве / Сост. С. П. Кондратьев, Ф. А. Петровский. Л.: Изогиз, 1938. 194 с.

его реализации<sup>1</sup>. Это напрямую следовало из природы экфрасиса, описания произведения искусства как парадоксального в своей основе жанра, соединяющего интерпретацию существующего эстетического канона с конструированием неожиданного эстетического воздействия произведения искусства. Соединение в экфрасисе описательности и конструктивизма, правды и вымысла, верности устоявшейся эстетике и жанрово-стилистических инноваций, комментирования и обращения к воображению превращало его в особый жанр, утверждающий не канон, но скорее новые формы бытования искусства, превращение искусства в риторический аргумент и часть общей культуры<sup>2</sup>. Но в эпоху модернизма парадоксальное динамичное взаимодействие текста и внетекстовой реальности становится нормой<sup>3</sup>, так что необычность приписывается одновременно тексту и реальности, равно как и сама интерпретация и вариация становится таким же механизмом инноваций, каким был художественный комментарий в виде экфрасиса<sup>4</sup>. В свою очередь, и само понятие экфрасиса расширилось, включая уже различные интерпретационные стратегии по отношению к искусству, даже не обязательно текстовые<sup>5</sup>.

По замечанию Л. Л. Горелик, которой принадлежит наиболее проницательная интерпретация стихотворения Б. Пастернака «Красавица моя, вся статья...»: «Обыденность означающего (опора творчества на каждодневное земное существование человека) сочетается с небывало высоким смыслом означаемого, того, к чему ведет *рифма*»<sup>6</sup>. Глубокомысленное замечание Горелик, что рифма в стихотворении не только метафора, но и символ, существенно для дальнейших наших рассуждений.

В этом четырнадцатом стихотворении книги «Второе рождение» описывается, как возможно понимание красоты в качестве не идеала, но предмета преимущественной заинтересованности. Прекрасным оказывается то, в чем заинтересовано искусство как таковое, а не то, что получило соответствующую оценку. Конечно, в такой постановке вопроса о прекрасном мы сразу узнаём тему кризиса ценностей, сопровождавшую появление модернизма в мировом искусстве, и проблематику «эпифании» как ключевого понятия мо-

<sup>1</sup> Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. С. 170–179.

<sup>2</sup> Брагинская Н. В. Экфразис как тип текста // Славянское и балканское языкознание. М.: Наука, 1977. С. 259–283.

<sup>3</sup> Воронова Т. А. Гоголевские аллюзии в поэзии А. А. Тарковского // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2009. № 5. С. 5–8.

<sup>4</sup> Гельфонд М. М. Боратынский в прочтении Заболоцкого: поэтика элегии и гротеска // Новый филологический вестник. 2009. Т. 9. № 2. С. 13–21.

<sup>5</sup> Зверева Т. В. «Империя экфрасиса», или разговор об интермедальности // Филологический класс. 2019. № 1 (55). С. 193–196.

<sup>6</sup> Горелик Л. Л. Гетевский подтекст в стихотворении Б. Пастернака «Красавица моя, вся статья...» // Литературный календарь: книги дня. 2010. Т. 6. № 3. С. 63.



дернизма. Эпифания — явление жизни и красоты, которое не оценивается, а принимается как таковое, в способности преобразить человека.

В отличие от духовного преображения в понимании XIX века, где оно связывалось с общезначимой безличной нормой или идеалом, эпифания переживается лично, интимно и становится несомненной, как только допускается, что то же самое интимно переживает и другой человек. Если другой человек, предельно далекий от наших культурных привычек, как скульптор Поликлет, переживал женскую красоту как эпифанию, то и я (субъект речи в стихотворении) могу ее таким образом пережить. Имя Поликлета тем самым дается как имя скульптора, глубоко лично пережившего созданный им и воплощенный в произведениях канон, ощутившего его всем телом. Такой скульптор создал свою риторику тела, в отличие от «идеальных» скульпторов старого объективирующего канона, создававших безличную норму красоты.

Опыт переживания красоты в данном стихотворении принципиально интермедиален и риторичен: уже в первой строфе статья (пластичность), музыка и рифмованная поэзия уравниваются как часть интимного переживания «сути». Границы между искусствами стираются, и единственное, что объединяет их, — особая риторика неподобия в подобии, например мнимо тавтологическая рифма «статья-статья». Такое уподобление ради большего расподобления отвечает уже упомянутому выше принципу пластического контрапоста или речевого хиазма, когда противопоставление возникает не из свойств вещей или наблюдений, но из самой конструкции, которая кажется оживающей. Мы это видим по «Дорифору» Поликлета, про которого нельзя сказать, стоит он или идет.

Кистью показательной по меду!  
Мраморными линиями поразите!  
Бронзой! Полимером!  
Да не померкнут  
Фидий, Пракситель!

В противоположность этим художникам идеала Поликлет оказывается участником драматической жизни и сопоставляется с Бенвенуто Челлини:

Поликлет! Увенчивай героя лавром!  
Серебри, Челлини, одеянье лилий!

В этом стихотворении Виктора Сосноры речь идет об изготовлении Челлини серебряных оправ для драгоценных лилий, символов Флорентийской республики. Тем самым и Поликлет, и Челлини наблюдают за красотой, а не создают ее норму, как и у Пастернака оказываясь свидетелями эпифании красоты. Очевидна и параллель с творчеством позднего Пастернака, например со стихотворением «В больнице», где Бог отождествляется с художником, пря-

чущим человека как драгоценность в футляр болезни — именно тогда человек может пережить жизнь и смерть как особо интимный и счастливый творческий опыт. Только если Пастернак развивает теологию эпифании, Соснора возвращается к более раннему Пастернаку-наблюдателю, только расширяет область наблюдений, ставя рядом с античным скульптором скульптора Возрождения. Ведь если в стихотворении Пастернака санкцией эпифании был театр и перформативные искусства, то в стихотворении Сосноры — ремесло, которому каждый художник следует как своей профессии, а Возрождение и было временем выработки профессиональных норм и профессионального статуса для множества искусств. Дальнейшее развитие сюжета Сосноры выдержано в рамках профессиональной минералогии и уходит далеко от Поликлета, продолжая ренессансную, а не античную тему и выходя за рамки интереса нашей статьи.

Наконец, в стихотворении Алексея Пурина Поликет окончательно отождествляется с нормой модернистской культуры, уже освоенной как должное. Как поэт-постмодернист, Пурин говорит о языке культуры, и язык культуры является горизонтом всей его проблематики. Но при этом композиционно он тоже следует прообразу Пастернака. Начинается его стихотворение с противопоставления смелого поступка и обыденности, которое снимается только в образе Поликлета как главного художника современности:

Всегда двусмыслен довод веский,  
грехи до рая доведут —  
и я, как пасмурный Раевский,  
подростков вывел на редут.  
А им, изысканным, в серале  
глядеть бы с гуриями сны —  
но вот портянки постирали  
и спят под парусом сосны...  
Кори — за то, что изнутри я  
культуры вижу здешний свет,  
но посмотри: Александрия —  
в Медвежьегорске — Поликет!

Далее в стихотворении Пурина «Дорифор» назван прямо, причем он появляется после упоминания вандализма в парке и полужитаты из стихотворения «Некрасивая девочка» Н. Заболоцкого о природе красоты. По сути, Пурин расстается с образом дворцово-паркового Петербурга как главного ресурса культуры, а также с неоклассицизмом Заболоцкого, который мыслил красоту как интимно переживаемую вещь, но принадлежащую интимному телу — некрасивой девочке, а не художественному акту.

И парковый Петербург, и Заболоцкий возвращали модернистского Поликлета к начальному эпиграмматическому пониманию культуры как парадок-

са неприкосновенности красоты и необходимости санкции богов для развития искусства. В классической эпиграмме, как мы уже говорили, воля богов о красоте непостижима, и поэтому требуется либо жизненная медиация художника, либо техническая медиация искусства в отношении обращенного в мифологическое прошлое парадокса.

Пастернак, Тарковский и Соснора вполне развернули этот парадокс в будущее, что принимает и Пурин — пародируя это как гортанный ор скульптуры, — ведь большего парадокса, чем кричащая скульптура или образ среди безобразного, представить нельзя. Тем самым, логика эпиграммы опять выворачивается, декларируя, что только нарастание витальности и новое понимание интимного прикосновения создадут будущее искусства:

С Бородин летит осколок —  
и сразу плавится в луче...  
Но вандализм — кликухи тёлки  
писать на мраморном плече!  
И тут — «сосуд она, в котором?» —  
встает вопрос в сто первый раз,  
а «Дорифор» гортанным ором  
разбит в безобразный Шираз.

Итак, образ Поликлета стал ключевым для перехода от домодернистского к модернистскому пониманию идеала и для обновления языка интимной эротической лирики. Необходимость считаться с эпиграмматической традицией при упоминании имен античных скульпторов потребовало от русских поэтов XX века следования поэтике эпиграммы с ее парадоксами и медиацией между теологией и телесным эротизмом. При этом введение фигуры Поликлета как мастера парадоксальной пластической риторики позволило и успешно пересобрать эту эпиграмматическую традицию, и вывернуть ее, обратив от условного мифологического прошлого, в котором решаются эстетические задачи, к будущей эпифании как разделяемому опыту. Такой разделяемый опыт позволяет превратить телесное переживание в особое убедительное переживание счастья. Будущее художника становится убедительным, а парадоксальный статус тела в любовной поэзии делается доказательством, что модернистская эпифания состоялась.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. 448 с.
2. *Античные поэты об искусстве* / Сост. С. П. Кондратьев, Ф. А. Петровский. Л.: Изогиз, 1938. 194 с.
3. *Брагинская Н. В.* Экфразис как тип текста // *Славянское и балканское языкознание*. М.: Наука, 1977. С. 259–283.

4. Брюханова Ю. М. Концепция красоты в художественно-философской системе Бориса Пастернака // Сибирский филологический журнал. 2013. № 2. С. 141–148.
5. Воронова Т. А. Гоголевские аллюзии в поэзии А. А. Тарковского // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2009. № 5. С. 5–8.
6. Гельфонд М. М. Боратынский в прочтении Заболоцкого: поэтика элегии и гротеска // Новый филологический вестник. 2009. Т. 9. № 2. С. 13–21.
7. Горелик Л. Л. Гетевский подтекст в стихотворении Б. Пастернака «Красавица моя, вся статья...» // Литературный календарь: книги дня. 2010. Т. 6. № 3. С. 59–71.
8. Зверева Т. В. «Империя экфрасиса», или разговор об интермедальности // Филологический класс. 2019. № 1 (55). С. 193–196.
9. Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л.: Наука, 1990. 266 с.
10. Лиманская Л. Ю. Гиппократ и Поликлет: опыт историко-теоретического сопоставления // Язык искусства как система символов. М.: РГГУ, 2010. С. 37–45.
11. Недович Д. С. Поликлет. М., Л.: Искусство, 1939. 108 с.
12. Сечин А. Г. Мнимое одиночество канона: «Дорифор» Поликлета в контексте диалектики единичного и множественного // Феномен одиночества. Актуальные вопросы гигиены культуры: Коллективная монография. СПб.: РХГА, 2014. С. 99–110.

#### Аннотация

Редкость упоминаний Поликлета в русской поэзии объясняется сложным статусом самого героя: в классической и реалистической традициях скульптор не входил в список величайших мировых художников, хотя и упоминался в любом учебнике, но нарицательным не становился, а его философские и теоретические заслуги в создании канона с трудом взаимодействовали с поэтикой экфрасиса и нормами изложения эстетических впечатлений. Поэтому имя Поликлета появляется только в поэзии XX века с ее повышенной авторефлексией и склонностью к экспериментам с канонами. Особенности пластической риторики Поликлета были наложены на специфику парадокса в классической антологической эпиграмме, что позволило преодолеть инерцию домодернистского идеала и обосновать эпифанию, непосредственное духовное переживание явления, как часть риторики XX века, обновившей и принципы любовной поэзии. Внимательный анализ произведений русской поэзии с упоминанием Поликлета показывает продуктивность «канона» Поликлета как источника вдохновения для высокого модернизма, связанного с пересмотром привычного статуса телесного и новыми принципами авторефлексии и изобретательства, подразумевающими фигуру художника как свидетеля природы. Исследование позволяет уточнить эволюцию идеи творческой производительности в русской поэзии XX века и роль общих представлений о мире скульптора и наблюдений над функциями пластики в этой эволюции.

#### Summary

The rarity of references to Polycletus in Russian poetry is owing to the complex status of the master himself: despite his firm canonisation in almost every textbook, in classical and realist traditions Polycletus remained absent from the list of great world artists, instead being perceived as a curiosity. In the formation of the canon, his philosophical and theoretical merits were hardly relevant to the poetics of ekphrasis or to the established norms for the presentation of aesthetic impressions. As such, the name of Polycletus appears only in 20th-century poetry with its increased self-reflectiveness and tendency to experiment with different canons. The features of Polycletus's sculptural rhetoric were superimposed onto the paradox of the epigram in classical anthology, which made it possible to overcome the inertia of the dominant ideal and to substantiate epiphany (i. e., a direct spiritual experience of phenomenon), as an element of 20th-century rhetoric that updated the principles of love poetry. Careful analysis of Russian poetic works that mention Polycletus shows how productive the 'canon' of Polycletus was as a source of inspiration for high modernism, associated as it was with a revision of the established status of corporeal form and with new principles of self-reflection and invention, characterising the artist as a witness to nature. This study allows us to clarify the evolution of the concept of creative productivity in Russian poetry of the 20th century. It also allows us to elucidate how representations of the sculptor's space and observations about the function of sculptural form played a role in this evolution.

- ✓ *Ключевые слова:* Поликлет, античная скульптура, экфрасис, русская поэзия, скульптура в художественной критике, пластический образ.
- ✓ *Key words:* Polycletus, ancient sculpture, ekphrasis, Russian poetry, sculpture in art criticism, sculptural image.

# Евразийский межкультурный диалог и становление композиторской школы в Казахстане

УДК  
785, 316.77

**МАЦИЕВСКИЙ ИГОРЬ ВЛАДИМИРОВИЧ**

*Доктор искусствоведения, профессор,  
заведующий сектором инструментоведения,  
Российский институт истории искусств  
(Санкт-Петербург)*

**MACIJEWSKI IHOR V.**

*Doctor of Musicology, Professor,  
Head of the Organology Department,  
Russian Institute for the History of the Arts  
(Saint Petersburg)*

*E-mail: ihormcw@mail.ru*

Круг проблем «Современный композитор и этническая музыка», «Национальное в академической музыке письменной традиции», «Пути становления национально ярко ориентированной современной музыки» и тесно с ними связанных функциональных и структурных аспектов музыкальной культуры, рожденный еще в эпоху романтизма, не только продолжает оставаться остро актуальным для культур большинства народов и стран мира, но все расширяет свой диапазон, приобретая порой не только художественную, эстетико-философскую, но и геополитическую составляющую современного бытия и культуры. Как соотносить величайшие художественные ценности этнической музыки (не только отдельных, сходных и весьма различных этносов регионов нашей планеты, но и складывавшихся в разное время их интегративных, так называемых музыкальных, цивилизаций — европейской, ближне-средне-восточной и т. д.), сегодня все полнее и ярче изученные и представленные (в том числе благодаря достижениям энтузиастов-собирателей, исследователей и пропагандистов традиционных музыкальных культур, гигантскому расширению массмедийного пространства) мировому сообществу, где наблюдаем, с одной стороны, тенденцию к всеобщей глобализации и унификации, с другой — стремление сохранять и развивать многообразие искусства и самих составляющих человечества как содружества народов и их культур, а не популяции роботов.

В этом контексте проблемы соотношения достижений европейской письменной, композиторской музыки как с фольклором, так и с традиционно устными профессиональными культурами, достигшими выдающихся худо-

жественных результатов<sup>1</sup> и еще далеко не полностью раскрытых перспектив развития, а также поиски новых путей их контактов сегодня приобретают особую актуальность. Особый интерес представляют обращения к опыту взаимодействия в разные исторические периоды различных в этнокультурном и геополитическом плане народов и стран. Среди них в контексте нашей геополитической ситуации особое значение приобретает проблема исторического и современного **взаимодействия** многими столетиями соседствующих и тесно связанных между собой **культур** и **цивилизаций Европы и Азии**.

Становление и развитие понятий и самой проблематики «евразийства», «евразийского взаимодействия», «евразийских коллизий» и т. д., уже имеющих известную *научную историю*<sup>2</sup>, становится особенно животрепещущим *сегодня*, во времена перманентного терроризма, межнациональных и межрелигиозных конфликтов, войн — то есть в самом широком контексте проблемы *сохранения мира и самого человечества* как такового.

Среди общих — вопросы теории художественного взаимодействия культур, ярко инициируемые Ю. М. Лотманом<sup>3</sup>; методологии изучения искусств стран Восточноазиатского региона<sup>4</sup>; специфика представления и отражения *этнической картины мира*<sup>5</sup>; отдельного народа и конгломератов *номадиче-*

<sup>1</sup> *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.; *Шахназарова Н.* Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М.: Советский композитор, 1983. 153 с.; *Шахназарова Н.* Об опыте взаимодействия двух типов профессиональных традиций // Шахназарова Н. Избранные статьи. Воспоминания. М.: ГИИ, 2013. С. 79—84; *Vyžintas A. Jonas Švedas.* Vilnius: Vaga, 1978. 346 P.

<sup>2</sup> *Аязбекова С. III.* Картина мира этноса как феномен культуры // Идеи и реальность евразийства: Материалы Валихановских чтений «Исторические корни и перспективы евразийства как социокультурного и социополитического феномена», 11 декабря 1998 г., г. Астана / Отв. ред. А. К. Кошанов, А. Н. Нысанбаев. Алматы: Дайк-Пресс, 1999. С. 86—95; *Бейбытова К. Д.* Евразийский пафос творчества М. О. Ауэзова // Идеи и реальность евразийства; *Белозерова В.* Методологические особенности изучения искусства стран Восточноазиатского региона // Искусствознание. 2001. № 1. С. 5—16; Евразийство: Опыт систематического изложения. Париж; Берлин: Евразийское книгоиздательство, 1926. 78 с. URL: [http://www.nnre.ru/istorija/kontinent\\_evrazijskaja/p3.php](http://www.nnre.ru/istorija/kontinent_evrazijskaja/p3.php) (дата обращения: 15.09.2019); *Ким В. Н.* Философия культуры евразийства и наследие художественной культуры Центральной Азии: автореферат дис. ... доктора философских наук: 09.00.04 / Моск. гос. ун-т сервиса. Москва, 2004. 36 с.; *Назарбаев Н. А.* Проект о формировании Евразийского союза государств // Независимая газета. Т. 8. Алматы, 1994; *Нысанбаев А. Н.* Истоки евразийства в духовном наследии Чокана Валиханова // Идеи и реальность евразийства; *Трубецкой Н.* Взгляд на русскую историю не с Запада, а с Востока // Классика геополитики. XX век. М.: Издательство АСТ, 2003. С. 144—226; *Трубецкой Н.* Европа и Человечество. М.: Директ-Медиа, 2015. 113 с.; *Дрожжина М. Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2004. 278 с.

<sup>3</sup> *Лотман Ю. М.* К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю. Избранные статьи в трех томах. Таллин: Александра, 1992. С. 111—121.

<sup>4</sup> *Белозерова В.* Методологические особенности изучения искусства стран Восточноазиатского региона.

<sup>5</sup> *Бегалинова Г.* Казахский музыкальный язык. Алматы: КазНИИКИ, 2001. 179 с.



ских культур, исторически связанных с традициями животноводческих, в том числе кочевых, цивилизаций<sup>1</sup>.

Среди многих направлений названного культурного взаимодействия значительное и существенное место принадлежит **музыкальному искусству**, и в частности **композиторской музыке**. К ней все больше устремляют внимание исследователи — музыковеды и музыкальные эстетики стран Европы и Азии. Они, наряду со своими европейскими коллегами<sup>2</sup>, активно обращаются как к общим вопросам взаимодействия **традиционного этнического искусства** контактной коммуникации и **академической музыки письменной традиции**, так и к проблемам **стиля, формообразования, национального музыкального языка**<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. Тракта́т о номадологии. Киев: Наукова думка, 1992; Мациевский И. В. Пространственные структуры казахской музыки (об исследованиях Б. Аманжолы) // Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 3. СПб.: РИИИ, 2018. С. 219—225; Мациевский И. В. Структура мироздания в музыке, временных и пространственных искусствах номадических традиций // Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 3. С. 5—29.

<sup>2</sup> Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.: Советский композитор, 1977. 144 с.; Кон Ю. Г. Ближайшие задачи в области изучения узбекской музыки // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана: Сборник статей / Сост. и науч. ред. И. Н. Карелова. Ташкент: ТГК, 1961. С. 130—142; Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки: Статьи и исследования. Л.: Музыка, 1982. 152 с.; Нестьев И. О национальной специфике музыки // Советская музыка. Теоретические и критические статьи. М.: Музгиз, 1954. С. 63—126; Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Композитор, 2007. 268 с.; Тарасов К. Обоснование тождества государства, общества и церкви через понятие «симфонической личности» в социально-политической доктрине евразийства // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 34 (249). История. Вып. 48. С. 141—144; Чистов К. В. Традиционные и «вторичные» формы культуры // Фольклор. Текст. Традиция. М.: ОГИ, 2005. С. 124—133; Bose F. Musikalische Volkerkunde. Freiberg im br.: Atlantis Verlag, 1953. 197 S.; Finkelstein S. Composer and nation. The folk heritage in music, a study of national expression in music and the use of folk and popular music by the great composers from the 17th century to the present day. New York: International Publishers Co, 1989. 342 p.; Mach Z. National Anthems. The case of Chopin as a national composer // Ethnicity, identity and music: The musical construction of place / Ed. by M. Stokes. Oxford: Berg Ethnic Identities Series, 1994. P. 61—70; Music and tradition: essays on Asian and other musics presented to Laurence Picken. Cambridge, s. l.: Cambridge University Press, 1981. P. 5—19.

<sup>3</sup> Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века; Дубровская М. Ю. О формировании в Японии национальной композиторской школы (конец XIX — первая половина XX в.) // Япония 2006: Ежегодник. М.: АИРО-XXI, 2006. С. 143—159; Кон Ю. Г. Ближайшие задачи в области изучения узбекской музыки; Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки; Каракулов Б. И. Музыкальная симметрология. Алматы: САТа, 2019. 288 с.; Кон Ю. Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней / Сост. В. Д. Конен. М.: Музыка, 1967. С. 93—104; Сузукей В. Ю. Центральнo-азиатский тип музыкальной цивилизации в культурах современных потомков тюрков // Вестник АлтГТУ им. И. И. Ползунова. 2007. № 1—2. С. 117—119; Шахназарова Н. Об опыте взаимодействия двух типов профессиональных традиций; Bestybaev A. Voice of Asia. Vienna: Johan Kliment KG, 1993. 25 p.

**Казахская национальная музыка и казахстанское музыкознание** в этом плане не случайно занимают особое положение, ведь и сам Казахстан — и по своему географическому местоположению (одновременно и основательно — на двух континентах), и по своей политической и культурной истории — является своеобразным центром то столкновения, то консолидации Азии и Европы. Актуальности евразийства в Казахстане, несомненно, способствовали поражающее европейцев богатейшее наследие, художественное своеобразие<sup>1</sup>, удивительная сохранность и мощный потенциал активно функционирующего традиционного профессионального искусства контактной коммуникации<sup>2</sup>. И в казахстанском искусствознании, в трудах Б. Аманжолы, А. Мухамбетовой, Г. Бегалиновой, В. Недлиной и многих других ученых, естественно, самые различные проблемы и традиционной музыки, и композиторского творчества XX и XXI веков нередко принимают политико-культурную остроту и актуальность<sup>3</sup>. Порой даже проблема **национального музыкального языка** выдвигается как... **государственная**<sup>4</sup>.

В этом контексте особого внимания, безусловно, заслуживают связанные со становлением и эволюцией казахстанской композиторской школы труды видного композитора, музыковеда<sup>5</sup> и культурно-государственного деятеля

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. О казахской народной музыке // Музыкальная культура Казахстана. Алма-Ата: Казгосиздат: 1955. С. 8—10.

<sup>2</sup> Мухамбетова А. Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности) // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 119—152; Недлина В. Актоты Раимкулова // Очерки о композиторах Казахстана. Алматы: Алматы-Болашақ, 2013. С. 417—441; Недлина В. Стилистические тенденции в академической музыке Казахстана 1980—2010-х гг. К вопросу о национальном авангарде // Музыковедение. 2015. № 1. С. 12—18; Хамидов А. Евразийская модель идеократического государства // Идеи и реальность евразийства: Материалы Валихановских чтений «Исторические корни и перспективы евразийства как социокультурного и социополитического феномена», 11 декабря 1998 г., г. Астана / Отв. ред. А. К. Кошанов, А. Н. Нысанбаев. Алматы: Дайк-Пресс, 1999. С. 10—16; Холопова В. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и фоносфера: Воспоминания, статьи. М.; СПб.: Алетейя, 2003. С. 243—251.

<sup>3</sup> Акбаева А. «Дала сыры» Актоты Раимкуловой // Новая музыкальная газета. Алматы, 2009. № 1. С. 11—12; Гецелев Б. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века // Проблемы музыкальной драматургии XX века. М.: ГЦМП им. Гнесиных, 1983. С. 38—70; Мухамбетова А. Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности); Мациевский И. В. Пространственные структуры казахской музыки (об исследованиях Б. Аманжолы); Недлина В. Реинтерпретация культурного наследия в Казахстане в 1980—2010-х годах на примере музыкального искусства // Обсерватория культуры. 2015. № 2. С. 47—52; Юнусова В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки: Статьи. Исследования. Переписка. М: МГК, 2011. С. 195—216.

<sup>4</sup> Мухамбетова А. И., Бегалинова Г. А. Казахский музыкальный язык как государственная проблема // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 390—403.

<sup>5</sup> Акбаева А. «Дала сыры» Актоты Раимкуловой; Недлина В. Актоты Раимкулова.

(в настоящее время — министра культуры и спорта Республики Казахстан) Актоты Раимкуловой. В ее научных докладах, выступлениях на конференциях, в блестяще недавно защищенной в Музыкальной академии имени П. Владигерова в Софии (Болгария) докторской диссертации<sup>1</sup> представлена многолетняя фундаментальная исследовательская работа, посвященная **проблеме формирования и развития национальной композиторской школы Казахстана в специфических условиях становления современного государства в культурно-политическом пространстве Евразии** в самом широкой репрезентации видов: от разнообразных жанров академического искусства до форм массовой культуры, театра, кино, мультимедиа и т. д.

Общая тема исследований А. Раимкуловой представляется чрезвычайно актуальной как в контексте **историческом** (становление академической музыки письменной традиции в стране и у народа с исконно номадической культурой контактной коммуникацией), так и в плане **современной ситуации формирования высокого искусства**: 1) в **стыковых культурных регионах** (в данном случае — Азии и Европы; *оседлой и кочевой традиций; устной и письменной форм* существования и передачи художественных текстов; исторически *различных мировоззренческо-религиозных систем*: язычества, тенгрианства, мусульманства, христианства); 2) в странах *более позднего становления* современных форм государства, права, общественных отношений; 3) в контексте *глобализационных тенденций*.

Казахстан является ярким и показательным примером названных коллизий. Сегодня это — молодое и успешно развивающееся государство как в экономическом плане, так и в контексте весьма гибко проводимой государственной культурной политики **открытости** и плодотворного **взаимодействия** как минимум в трех векторах контактов с тремя политико-экономическими и культурными полюсами: *Западом* (страны Евросоюза, США); *Востоком* (прежде всего — Китаем и его политико-культурной зоной); современным *Евразийским*

<sup>1</sup> Раимкулова А. Из истории евразийского движения // XV Международные научные чтения (памяти Капицы С. П.): Сборник статей Международной научно-практической конференции (1 октября 2017 г., г. Москва). Москва: ЕФИР, 2017. С. 36–40; Раимкулова А. Развитие казахстанской композиторской школы в евразийском межкультурном диалоге / Развитие на Казахстанските композиторска школа в рамките на Евразийския межкултурен диалог: Дисс. ... докт. по професионално направление 8.3 Музикално и танцово изкуство по научна специалност Музикознание и музикално изкуство (05.08.02) / Националната музикална академия «Проф. Панчо Владигеров». София, 2018. 345 с.; Raimkulova A., Jumaniyazova R. Eurasian intercultural interaction and archaic images in cello music of Kazakhstan (on example of pieces by A. Raimkulova and S. Bayterekov) // «1st International congress on social sciences and humanities». Proceedings of the conference (August 10, 2017). Vienna; Prague: Premier Publishing s.r.o., 2017. P. 3–6; Raimkulova A., Jumaniyazova R. Eurasian neoarchaism as creative concept in the artworks of Kazakhstani composers on example of «Misty Dreams' Flow» by T. Nildikeshev // The strategies of modern science development: Proceedings of the XIII International scientific-practical conference. North Charleston, USA, 3–4 October 2017. North Charleston: CreateSpace, 2017. P. 122–125.

культурно-политическим пространством (Россия и постсоветские государства со сложившимся там исторически и во многом еще сохраняющимся, периодически возрождающимся и развивающимся типом мировоззрения, а также способом становления, эволюции, существования культуры и искусства).

А. Раимкулова справедливо утверждает, что Казахстан, хоть и сформировался как современное государство в составе Советского Союза и получил независимость лишь в конце XX века, обладает мощными **историческими традициями**, связанными с тюрко-монгольской суперэтнической кочевой цивилизацией. Верно и что становление казахстанской композиторской школы в значительной мере было обусловлено радикальной сменой в XX веке типа хозяйствования, индустриализацией, городской культурой **общесоветского** плана (может быть, стоит добавить здесь *государственный атеизм* и активное разрушение национально-религиозных традиций в середине XX столетия). Вместе с тем в Казахстане не подверглись такому отрицанию и уничтожению, как во многих других республиках СССР, мощные **региональные профессиональные** художественные системы: традиционная инструментальная музыкальная культура с ее высокими формами (*кюем* прежде всего), а также искусством мастеров *эпоса* и традиционной *профессиональной песни*. В этой связи здесь наряду с работами уже названных исследователей существенное значение имеют труды Б. Аманова, С. Елемановой<sup>1</sup>, П. Шегебаева, Г. Омаровой и особенно С. Утегалиевой<sup>2</sup>.

Безусловно ценным является обоснованное анализируемым материалом и опорой на современную семиотическую методологию (школы Ю. Лотмана) представление А. Раимкуловой о том, что формирование и интенсивное развитие национальной композиторской школы в Казахстане было обусловлено не только освоением академических форм европейского искусства при опоре на этнические стилевые нормативы, но и **наследованием** в результирующих текстах **обеих** композиционных традиций. В итоге репрезентируется **принципиально новое явление**. Понимание такого своего рода *дву-*, а порой и *полиязычия* ученый ищет в обращении к идее **евразийского межкультурного диалога** как базиса творческих установок представителей казахстанской композиторской школы — **евразийской** в своей основе. В этом же направлении исследователь ищет пути **терминологической конкретизации** понятия евразийства (разрабатываемого в философии, политологии, искусствознании) в **сфере музыкальной культуры**. Более того, евразийский межкультурный диалог как фундамент мировоззрения и творческого воплощения становится основополагающим объектом всего комплекса исследований автора.

<sup>1</sup> Елеманова С. А. Казахское традиционное песенное искусство. Алматы: Дайк-Пресс, 2000. 186 с.

<sup>2</sup> Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов; теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). М.: Композитор, 2013. 528 с.

Методологическую основу работ А. Раимкуловой, как и ряда других ее коллег в современном казахстанском музыкознании, составляет **комплексный подход** (сочетающий исторический и системный методы исследования и предполагающий также использование методов герменевтики и семиологии), тем более что **композиторская школа**, как и культура в целом, формируется и развивается во **временном** процессе. Осмысление специфики *жанро- и формообразования, выразительных средств музыкальной стилистики* предполагает, естественно, применение структурных подходов, что ученый успешно осуществляет. Этому немало способствуют его *профессиональные навыки* — талантливого и активно практикующего композитора<sup>1</sup>. Уместны и умело используются ею при решении отдельных конкретных задач также музыкально-исторический, источниковедческий, аналитический, стилевой, компаративный, культурно-социологический методы исследования. Их применение способствует и успешной конкретизации в работах А. Раимкуловой и ее коллег В. Недлиной, Б. Аманжолы, А. Мухамбетовой, Г. Омаровой отдельных составляющих аспектов исследования: анализ философских трудов по евразийству, основы межкультурного взаимодействия, проблематика музыкального искусства в целом (включая стилевой анализ, дифференциацию музыкально-творческих видов и т. д.) и национальных композиторских школ, интерпретация источников по истории казахстанской академической музыки и композиторской школы.

В числе наработок А. Раимкуловой, Б. Аманжолы, В. Недлиной и других современных казахстанских музыковедов — тщательное рассмотрение **исторических процессов возникновения и формирования академической музыки** и **композиторского творчества** в Казахстане, начиная с самых ранних лет ее формирования в первой половине и середине XX столетия. Обоснованно акцентируется активный, революционный характер *начального* этапа данного процесса, тесно взаимосвязанного с культурно-политическими тенденциями российского и, шире — советского искусства. Новым для казахстанского музыкознания в этом плане является рассмотрение названной проблемы в контексте становления и развития **национальной композиторской школы**, при котором специальное внимание обращено на проблемы самой **теории национальных творческих школ**. Очень важны при этом размышления А. Раимкуловой и Р. Джуманиязовой о том, что именно **традиционные** казахские **певцы** и **музыканты-инструменталисты** — акыны, жыршы, кюйши, салы и т. д. — заложили важнейшие основы национальной композиторской школы в Казахстане<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Недлина В. Актоты Раимкулова.

<sup>2</sup> Раимкулова А. Развитие казахстанской композиторской школы в евразийском межкультурном диалоге; Raimkulova A., Jumaniyazova R. Eurasian intercultural interaction and archaic images in cello music of Kazakhstan (on example of pieces by A. Raimkulova and S. Bayterekov); Raimkulova A., Jumaniyazova R. Eurasian neoarchaism as creative concept in the artworks of Kazakhstani composers on example of «Misty Dreams' Flow» by T. Nildikeshev.



При рассмотрении путей взаимодействия разных векторов становления школы (с учетом опыта исследований подобных явлений в различных историко-политических и национально-культурных регионах и странах) А. Раимкулова рассматривает как *сходные*, так и *специфические пути и аспекты* становления композиторских школ, а также разные варианты реализации диалога Запада и Востока, европейского профессионализма и фольклора, равно как евразийского контекста в формировании разных индивидуумов и путей их становления в школе *собственно казахстанской*. Важно также отметить, что при классификации исторических стадий развития национальной композиторской школы А. Раимкулова учитывает и связывает эти стадии с развитием композиторской техники в *контексте трансформации и развития* национального *музыкального стиля*.

Здесь нам кажется в дальнейшем целесообразным *расширить* векторы рассмотрения данной проблемы не только во времени «вперед», но и как бы «назад», вглубь этнического искусства, а также обратиться к проблеме *национального музыкального языка*, используя и продолжив в этом плане изыскания Гульнар Бегалиновой<sup>1</sup>.

В контексте *евразийского межкультурного диалога* А. Раимкулова обращается к философским и культурологическим проблемам развития национальной композиторской школы, учитывая при этом творческую деятельность художников разного времени. Весьма важно осознание исследователем принципиального различия в типах художественного мышления Востока и Запада. Хочется особо подчеркнуть важность осознания ученым *особого, форсированного* пути формирования и развития казахстанской школы в контексте специфической исторической и культурно-политической ситуации становления нового — евразийского по сути — казахского искусства. Заслуживает поддержки при этом использование методики таджикско-израильского композитора Б. Юсупова и выделение таких явлений в становлении казахстанской композиторской музыки, как *импорт, транскрипции, элемент, информант, контраст*.

Проблема межкультурного диалога (порой и триалога!) исследуется на основе целостных анализов конкретных произведений казахстанской композиторской музыки. В центре внимания — фундаментальные, знаковые произведения казахской музыки разных лет: опера «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди (1944), 3-я симфония «Сарыозекские метафоры» Г. Жубановой (1989) и симфония «Желтоксан толкуы» Б. Дальденбая (2015). Конкретный музыкально-текстологический анализ осуществляется на хорошем профессиональном уровне (играет тут роль и собственный композиторский опыт исследователя), что повышает достоверность теоретических положений и выводов. Важно при этом также расширение поля *казахстанского исторического*

<sup>1</sup> Бегалинова Г. Казахский музыкальный язык.

*музыкознания* за счет привлечения к исследованию ряда прежде не опубликованных и не нашедших в нем место сочинений Г. Жубановой, С. Байтерекова, А. Ершовой, Б. Дальденбая, Т. Нильдикешева.

В числе важных и актуальных для современного отечественного музыкознания и этноорганологии понятий особо хотелось бы выделить следующие: понимание казахстанской композиторской школы как **субтекста** национальной культуры, порожденного межкультурным взаимодействием как в самом Казахстане, так и, шире — в странах и регионах Евразии (что особенно ярко отразилось в тематике произведений искусства); осознание стилевого развития казахстанской композиторской музыки на основе синтеза, **интеракции** средств традиционного и композиторского творчества в евразийском межкультурном диалоге, с учетом изменчивости общекультурных и стилевых парадигм; его реализация в казахстанской композиторской музыке не только на основе сочетания выразительных средств традиционной и композиторской музыки, но и путем жанрового взаимодействия (вплоть до формирования **жанра кюя в симфонической музыке**: «Симфонический кюй» Е. Рахмадиева — весьма убедительный пример!). Здесь же использование композиторской техники европейского авангарда на рубеже тысячелетий.

Чрезвычайно интересными в дифференциации творческих путей казахстанской музыки представляются попытки **этногенетического** обоснования разных творческих подходов у художников различного происхождения. При этом надо иметь в виду, что в числе «изначально чужих» были подлинные классики: как обратившиеся к собственно этническому искусству основоположники казахстанского этномузыкознания, выведшие его на мировую научную орбиту, — А. Затаевич, Б. Ерзакович, П. Аравин и др., так и ведущие композиторы — Е. Брусиловский и его последователи.

Названная проблема хорошо отражена в многочисленных статьях и монографии Л. Федяниной «Слово и музыка: аспекты исследования»; ею же введены в музыковедческую сферу разработанные французскими учеными Жилем Делезом и Феликсом Гватари<sup>1</sup> понятие *ризомы* — сетевидной структуры, не имеющей центра и растущей вширь, — и проблематика *ризоматичности* в музыке, обращенной к номадическим культурам<sup>2</sup>. Это же касается и казахстанских композиторов, опирающихся на иные этнические культуры: корейскую, белорусскую и др. (В. Стригоцкий, Тен Чу, Д. Останкович и т. д.).

Стилевые интеракции могут проявляться у того или иного композитора осознанно или неосознанно, спонтанно — как проявление общечеловеческо-

<sup>1</sup> Делез Ж., Гватари Ф. Трактат о номадологии.

<sup>2</sup> Федянина Л. Слово и музыка: аспекты исследования. Алматы: Веренап, 2004. 152 с.; Федянина Л. Симфония-концерт И. Мациевского «АЗ и Я» как выражение ризомных свойств пространства в современной музыке // Федянина Л. Слово и музыка: аспекты исследования. Алматы: Веренап, 2004. С. 107–126.



го, национального и личностного начал (либо их нивелирования), причем как в разных, так и в одном произведении. Переход от канонического типа профессионализма<sup>1</sup> к новоевропейскому, взаимодействие базовых основ европейской письменной музыки и традиционного казахского (как и любого иного этнического) искусства контактной коммуникации и привело к **становлению национальной композиторской традиции** в Казахстане.

Важно при этом, что А. Раимкулова, Б. Аманжол, Л. Федянина, А. Мухамбетова не избегают сложных и противоречивых явлений в политической и культурной истории XX века, и в частности проявления **аккультурации** в форме насильственной ассимиляции, подчиненной задачам своего рода культурной глобализации, в особенности в период централистских усилий по созданию *единого по содержанию* социалистического искусства. Не избегают и такого весьма противоречивого явления в истории советской культуры, как создание модернизированных (по сути — европеизированных) так называемых *народных инструментов*, соответствующих ансамблей, оркестров и музыки для них, в том числе на основе обработки популярных произведений европейской музыки. И ведь объективно — и этот слой повлиял на формирование исследуемых учеными явлений. Учитываются и характерные для многих культур современного Востока проблемы оппозиции и взаимодействия монодических культур с европейскими формами (многоголосие, оркестр и т. д.). Учитывается и все возрастающее воздействие средств коммуникации, а сегодня это не только шоссе, авиация, радио, но и TV, интернет и т. д.

Исследователи справедливо фиксируют значение активного обращения в Казахстане к изучению фольклора (начиная с 1920-х годов) и влияние фольклора на становление новых форм искусства. Очень ценно в этом плане внимание к культуре *салов* и ее отражению в казахском национальном театре (здесь также видится возможность синтеза на уровне жанра). Говоря о все большем масштабе возрастания интереса академического искусства к традиционному, следует иметь в виду соответственное расширение представлений носителей и реципиентов первого по отношению ко второму. Несколько преувеличенными в этом плане нам кажутся представления о *замкнутости* традиционного искусства<sup>2</sup>. Не случайно ведь укрепляется сегодня представление многих людей планеты о кюе Курмангазы «Сары арка» как **символе** величия и своего рода национальном гимне Казахстана! Именно это сочинение как национальный символ Казахстана звучало на посвящен-

<sup>1</sup> Мацевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. С. 167—221.

<sup>2</sup> Мацевский И. В. Музыка XXI века: От первого лица // Временник Zubovskogo института. 2018. Вып. 1 (20). С. 133—146; Раимкулова А. Развитие казахстанской композиторской школы в евразийском межкультурном диалоге; Raïmkulova A., Jumaniyazova R. Eurasian neoarchaism as creative concept in the artworks of Kazakhstani composers on example of «Misty Dreams' Flow» by T. Nildikeshev.

ной Республике Сессии ЮНЕСКО в октябре 2018 года в Париже, в которой участвовал и автор этих слов.

Важно также иметь в виду **сакрально-пространственные** аспекты национального искусства на всех этапах его становления и развития. Ведь деятели музыкального искусства (и сегодня, и в традиционной культуре) никогда не были оторваны от творений искусства пространственного (от наскальной живописи, ковров, архитектуры юрты и т. д. до современных форм изобразительного искусства и архитектуры<sup>1</sup>), да и в плане мировосприятия системы поведенческих норм и обычаев тесно взаимосвязаны. В этом плане наряду с современными европейскими исследованиями хотел бы обратить внимание на диссертацию («Пространственные структуры казахской музыки и их отражение в творчестве композиторов XX века») и ряд других работ Б. Аманжолы, посвященных проблемам казахстанской композиторской музыки<sup>2</sup>.

Весьма продуктивными в работах А. Раимкуловой, Б. Аманжолы, В. Недлиной представляется анализ вклада в становление и эволюцию композиторской музыки 1940–1950-х годов М. Тулебаева, Б. Байкадамова, К. Мусина, К. Кужамьярова, С. Мухамеджанова, Г. Жубановой, М. Койшибаева, Н. Мендыгалиева, Е. Рахмадиева, А. Бычкова, существенных изменений в современной композиторской технике и формах начиная с 1970-х годов (справедливо обозначенных В. Недлиной как *реинтеграция* культурного наследия, в результате которого обновляется сама текстовая структура национального искусства, достижений рубежа тысячелетий), а также спада и активизации композиторской музыки последних десятилетий в условиях государственной независимости<sup>3</sup>. Немалую роль в повышении творческой активности композиторов играют фестивали современной музыки «Наурыз-XXI», пленумы и концерты Союза композиторов Казахстана, а также развитие **полистилистики, компьютерных и акустических технологий**, да и сам выход казахской музыки на мировую эстраду, в том числе на волне интереса к «world musics / музыке народов мира».

В евразийстве как философском течении, возникшем в среде эмигрантской интеллигенции после Октябрьской революции, но косвенно отразившемся на первых стадиях становления казахской композиторской музыки, А. Раимкулова и ее коллеги видят корни **реинтеграции культурного наследия**, существенно повлиявшей на культуру Казахстана в последней четверти XX века. Идеи **современного евразийства** — единство или собор-

<sup>1</sup> Мацневский И. В. Структура мироздания в музыке, временных и пространственных искусствах номадических традиций; Мацневский И. В. Музыка XXI века: От первого лица.

<sup>2</sup> Мацневский И. В. Пространственные структуры казахской музыки (об исследованиях Б. Аманжолы).

<sup>3</sup> Недлина В. Актоты Раимкулова; Недлина В. Реинтерпретация культурного наследия в Казахстане в 1980–2010-х годах на примере музыкального искусства; Недлина В. Стилистические тенденции в академической музыке Казахстана 1980–2010-х гг.

ность на уровне личности, социума и взаимодействия культур, — активно проявляются сегодня в политико-экономическом и культурном строительстве Казахстана. Они реализовались в эволюции композиторской деятельности, осознании значимости идущих от древнейших кочевых форм мировоззрения (его толерантности, открытости к миру и новому, коллективизму, стремлению к сплоченности) и привели к формированию в культуре современного Казахстана понятия **симфонической личности**, целостности человека с окружающим миром, природой и обществом и становлению соответствующих путей в творчестве на основе подлинного синтеза и взаимодействия культур с разным, но непротиворечивым историческим опытом (включая опыт контактов кочевых и оседлых культур), способных к новым взаимодействиям и диалогу культур Востока и Запада, в том числе как компонентов мировоззрения<sup>1</sup>.

Существенной составляющей при этом становится в широком смысле **языковая общность**, подтверждающая древнейшие истоки евразийства и становящаяся предметом творческого осмысления, например, в симфонии А. Бестыбаева «Жертвоприношение Тенгри» (2008) — музыкальном выражении памятника древнетюркской письменности Codex Cumanicus, а также новые взаимодействия, усилившиеся начиная с XIX и особенно при всех противоречиях в XX веке, — с мощной интенсификацией межкультурного синтеза и движения в сторону глобализации. Названные процессы убедительно аргументируются обращением к композиторским творениям вплоть до 1960-х годов, которые, несмотря на все противоречия эпохи, ограничения европоцентристскими ценностными стандартами, составили непреходящую художественную ценность. Важным в этой связи представляется рассмотрение А. Раимкуловой<sup>2</sup> проблемы **оппозиции фиксированного текста** в академической музыке и **импровизации** в традиционной, что относится не только к исполнительству, но и к композиции. В этом контексте хотелось бы заметить: в традиционном искусстве сама композиция произведения представляет **множество** (в математическом смысле!) равно возможных версий, то есть своего рода **политекстовую структуру**. Эта проблема изложена в разделе «О специфике художественного текста в этнической музыке» недавно опубликованного 3-го тома моей книги «В пространстве музыки»<sup>3</sup>.

В **историко-теоретическом** плане весьма важными представляются опыты синтеза (на разных уровнях — лада, гармонии, ритмики, тембра, фор-

<sup>1</sup> Ср.: Тарасов К. Обоснование тождества государства, общества и церкви через понятие «симфонической личности» в социально-политической доктрине евразийства.

<sup>2</sup> Раимкулова А. Развитие казахстанской композиторской школы в евразийском межкультурном диалоге.

<sup>3</sup> Мациевский И. В. О специфике художественного текста в этнической музыке // Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 3. СПб.: РИИИ, 2018. С. 84—89.

мообразования и т. д.) традиционных и академических форм: от А. Затаевича, И. Дубовского и вплоть до наших дней. Продуктивными видятся замечания А. Раимкуловой о *романтизации номадизма*, смешении инструментальных тембров, о расширении возможностей обертоновой шкалы на академических инструментах (в частности виолончели — под влиянием традиционного *кобыза*), установка на *синкретиз* архаичного и современного, западного и восточного, осознание многих других явлений в современной музыке и применение соответствующих терминов: «неоархаика», в том числе «евразийская неоархаика», «неотенгрианство», «тембровая мимикрия» и др.

Проблемы, поставленные музыковедами Казахстана, как мы видим, далеко выходят за пределы этой страны и актуальны не только для музыкальной науки, искусствознания, эстетики, но и для самого искусства России, стран Восточной и Южной Европы (не случаен ведь названный выше факт докторской защиты казахстанского ученого в Болгарии!), Центральной и Восточной Азии и всего мира. Эти проблемы тесно связаны и с широким кругом вопросов не только о самобытности национального искусства в условиях общемировой глобализации, но и о самом будущем человечества как содружества народов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акбаева А. «Дала сыры» Актоты Раимкуловой // Новая музыкальная газета. Алматы, 2009. № 1. С. 11–12.
2. Асафьев Б. В. О казахской народной музыке // Музыкальная культура Казахстана. Алма-Ата: Казгосиздат: 1955. С. 8–10.
3. Аязбекова С. III. Картина мира этноса как феномен культуры // Идеи и реальность евразийства: Материалы Валихановских чтений «Исторические корни и перспективы евразийства как социокультурного и социополитического феномена», 11 декабря 1998 г., г. Астана / Отв. ред. А. К. Кошанов, А. Н. Нысанбаев. Алматы: Дайк-Пресс, 1999. С. 86–95.
4. Бегалинова Г. Казахский музыкальный язык. Алматы: КазНИИКИ, 2001. 179 с.
5. Бейбытова К. Д. Евразийский пафос творчества М. О. Ауэзова // Идеи и реальность евразийства: Материалы Валихановских чтений «Исторические корни и перспективы евразийства как социокультурного и социополитического феномена», 11 декабря 1998 г., г. Астана / Отв. ред. А. К. Кошанов, А. Н. Нысанбаев. Алматы: Дайк-Пресс, 1999.
6. Белозерова В. Методологические особенности изучения искусства стран Восточноазиатского региона // Искусствознание. 2001. № 1. С. 5–16.
7. Гецелев Б. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века // Проблемы музыкальной драматургии XX века. М.: ГЦМПИ им. Гнесиных, 1983. С. 38–70.
8. Делез Ж., Гваттари Ф. Трактат о номадологии. Киев: Наукова думка, 1992.
9. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Дис. ... докт. искусствознания: 17.00.02 / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2004. 278 с.
10. Дубровская М. Ю. О формировании в Японии национальной композиторской школы (конец XIX — первая половина XX в.) // Япония 2006: Ежегодник. М.: АИРО-XXI, 2006. С. 143–159.

11. Евразийство: Опыт систематического изложения. Париж; Берлин: Евразийское книгоиздательство, 1926. 78 с. URL: [http://www.nnre.ru/istorija/kontinent\\_evrazija/p3.php](http://www.nnre.ru/istorija/kontinent_evrazija/p3.php) (дата обращения: 15.09.2019).
12. *Елеманова С. А.* Казахское традиционное песенное искусство. Алматы: Дайк-Пресс, 2000. 186 с.
13. *Земцовский И. И.* Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.: Советский композитор, 1977. 144 с.
14. *Каракулов Б. И.* Музыкальная симметрология. Алматы: САТа, 2019. 288 с.
15. *Ким В. Н.* Философия культуры евразийства и наследие художественной культуры Центральной Азии: автореферат дис. ... доктора философских наук: 09.00.04 / Моск. гос. ун-т сервиса. Москва, 2004. 36 с.
16. *Кон Ю. Г.* Ближайшие задачи в области изучения узбекской музыки // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана: Сборник статей / Сост. и науч. ред. И. Н. Карелова. Ташкент: ТГК, 1961. С. 130–142.
17. *Кон Ю. Г.* Вопросы анализа современной музыки: Статьи и исследования. Л.: Музыка, 1982. 152 с.
18. *Кон Ю. Г.* К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней / Сост. В. Д. Конен. М.: Музыка, 1967. С. 93–104.
19. *Лотман Ю. М.* К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю. Избранные статьи в трех томах. Таллин: Александра, 1992. С. 111–121.
20. *Мацеевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
21. *Мацеевский И. В.* О специфике художественного текста в этнической музыке // Мацеевский И. В. В пространстве музыки. Т. 3. СПб.: РИИИ, 2018. С. 84–89.
22. *Мацеевский И. В.* Пространственные структуры казахской музыки (об исследованиях Б. Аманжолы) // Мацеевский И. В. В пространстве музыки. Т. 3. СПб.: РИИИ, 2018. С. 219–225.
23. *Мацеевский И. В.* Структура мироздания в музыке, временных и пространственных искусствах номадических традиций // Мацеевский И. В. В пространстве музыки. Т. 3. СПб.: РИИИ, 2018. С. 5–29.
24. *Мацеевский И. В.* Музыка XXI века: От первого лица // Временник Зубовского института. 2018. Вып. 1 (20). С. 133–146.
25. *Мухамбетова А.* Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности) // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 119–152.
26. *Мухамбетова А. И., Бегалинова Г. А.* Казахский музыкальный язык как государственная проблема // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 390–403.
27. *Назарбаев Н. А.* Проект о формировании Евразийского союза государств // Независимая газета. Т. 8. Алматы, 1994.
28. *Недлина В.* Актоты Раимкулова // Очерки о композиторах Казахстана. Алматы: Алматы-Болашақ, 2013. С. 417–441.
29. *Недлина В.* Реинтерпретация культурного наследия в Казахстане в 1980–2010-х годах на примере музыкального искусства // Обсерватория культуры. 2015. № 2. С. 47–52.
30. *Недлина В.* Стилистические тенденции в академической музыке Казахстана 1980–2010-х гг. К вопросу о национальном авангарде // Музыковедение. 2015. № 1. С. 12–18.
31. *Нестьев И.* О национальной специфике музыки // Советская музыка. Теоретические и критические статьи. М.: Музгиз, 1954. С. 63–126.
32. *Нысанбаев А. Н.* Истоки евразийства в духовном наследии Чокана Валиханова // Идеи и реальность евразийства: Материалы Валихановских чтений «Исторические корни и перспективы евразийства как социокультурного и социополитического феномена», 11 декабря 1998 г., г. Астана / Отв. ред. А. К. Кошанов, А. Н. Нысанбаев. Алматы: Дайк-Пресс, 1999.

33. Раимкулова А. Из истории евразийского движения // XV Международные научные чтения (памяти Капицы С. П.): Сборник статей Международной научно-практической конференции (1 октября 2017 г., г. Москва). Москва: ЕФИР, 2017. С. 36–40.
34. Раимкулова А. Развитие казахстанской композиторской школы в евразийском межкультурном диалоге / Развитие на Казахстанските композиторска школа в рамките на Евразийския межкултурен диалог: Дисс. ... докт. по професионално направление 8.3 Музикално и танцово изкуство по научна специалност Музикознание и музикално изкуство (05.08.02) / Националната музикална академия «Проф. Панчо Владигеров». София, 2018. 345 с.
35. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Композитор, 2007. 268 с.
36. Сузукей В. Ю. Централно-азиатский тип музыкальной цивилизации в культурах современных потомков тюрков // Вестник АлтГТУ им. И. И. Ползунова. 2007. № 1–2. С. 117–119.
37. Тарасов К. Обоснование тождества государства, общества и церкви через понятие «симфонической личности» в социально-политической доктрине евразийства // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 34 (249). История. Вып. 48. С. 141–144.
38. Трубецкой Н. Взгляд на русскую историю не с Запада, а с Востока // Классика геополитики. XX век. М.: Издательство АСТ, 2003. С. 144–226.
39. Трубецкой Н. Европа и Человечество. М.: Директ-Медиа, 2015. 113 с.
40. Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов; теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). М.: Композитор, 2013. 528 с.
41. Федянина Л. Симфония-концерт И. Мацеевского «А3 и Я» как выражение ризомных свойств пространства в современной музыке // Федянина Л. Слово и музыка: аспекты исследования. Алматы: Веренап, 2004. С. 107–126.
42. Федянина Л. Слово и музыка: аспекты исследования. Алматы: Веренап, 2004. 152 с.
43. Хамидов А. Евразийская модель идеократического государства // Идеи и реальность евразийства: Материалы Валихановских чтений «Исторические корни и перспективы евразийства как социокультурного и социополитического феномена», 11 декабря 1998 г., г. Астана / Отв. ред. А. К. Кошанов, А. Н. Нысанбаев. Алматы: Дайк-Пресс, 1999. С. 10–16.
44. Холопова В. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и фоносфера: Воспоминания, статьи. М.; СПб.: Алетей, 2003. С. 243–251.
45. Чистов К. В. Традиционные и «вторичные» формы культуры // Фольклор. Текст. Традиция. М.: ОГИ, 2005. С. 124–133.
46. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М.: Советский композитор, 1983. 153 с.
47. Шахназарова Н. Об опыте взаимодействия двух типов профессиональных традиций // Шахназарова Н. Избранные статьи. Воспоминания. М.: ГИИ, 2013. С. 79–84.
48. Юнусова В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки: Статьи. Исследования. Переписка. М.: МГК, 2011. С. 195–216.
49. Bestybaev A. Voice of Asia. Vienna: Johan Kliment KG, 1993. 25 p.
50. Bose F. Musikalische Volkerkunde. Freiberg im br.: Atlantis Verlag, 1953. 197 S.
51. Finkelstein S. Composer and nation. The folk heritage in music, a study of national expression in music and the use of folk and popular music by the great composers from the 17th century to the present day. New York: International Publishers Co, 1989. 342 p.
52. Mach Z. National Anthems. The case of Chopin as a national composer // Ethnicity, identity and music: The musical construction of place / Ed. by M. Stokes. Oxford: Berg Ethnic Identities Series, 1994. P. 61–70.



53. Music and tradition: essays on Asian and other musics presented to Laurence Picken. Cambridge, s. l.: Cambridge University Press, 1981. P. 5—19.
54. *Raimkulova A., Jumaniyazova R.* Eurasian intercultural interaction and archaic images in cello music of Kazakhstan (on example of pieces by A. Raimkulova and S. Bayterekov) // «1st International congress on social sciences and humanities». Proceedings of the conference (August 10, 2017). Vienna; Prague: Premier Publishing s.r.o., 2017. P. 3—6.
55. *Raimkulova A., Jumaniyazova R.* Eurasian neoarchaism as creative concept in the artworks of Kazakhstani composers on example of «Misty Dreams' Flow» by T. Nildikeshev // The strategies of modern science development: Proceedings of the XIII International scientific—practical conference. North Charleston, USA, 3—4 October 2017. North Charleston: CreateSpace, 2017. P. 122—125.
56. *Vyžintas A. Jonas Švedas.* Vilnius: Vaga, 1978. 346 P.

#### Аннотация

Статья посвящена изучению новых тенденций в становлении и развитии композиторской музыки и современных научных концепций ее изучения. В центре внимания феномен евразийства в национальных и исторических традициях культуры Казахстана и его композиторской музыке XX—XXI веков.

#### Summary

This article considers new tendencies in the formation and development of musical composition and contemporary concepts relevant to its study. The central focus is on Eurasian elements found in the national and historical traditions of Kazakh culture and musical compositions of the 20th and 21st centuries.

- ✓ *Ключевые слова:* евразийский неоархаизм, евразийство, Казахстан, композиторская техника, межкультурная интеракция, множество, музыковедение, национальное выражение, номадизм, А. Раимкулова, ризома.
- ✓ *Key words:* Eurasian neo-archaism, Eurasian elements, Kazakhstan, composition techniques, intercultural interaction, multitude, musicology, national expression, nomadism, Aktoty Raimkulova, rhizome.



# Ларс фон Триер: от художественной антропологии к художественной эстетике

УДК  
791.43

**ТУРЫШЕВА ОЛЬГА НАУМОВНА**

*Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)*

**TURYsheva OLGA N.**

*Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University Named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg)*

*E-mail: oltur3@yandex.ru*

Творчество современного датского сценариста и режиссера Ларса фон Триера часто упрекают в нарушении всех конвенций современного интеллектуального киноискусства. Мы выдвигаем гипотезу, согласно которой эстетика жестокости, отчаяния и девиаций в творчестве Л. фон Триера обусловлена исследовательской интенцией автора, и в этом плане его картины безусловно репрезентируют интеллектуальное кино, несмотря на доминирующую в них провокативную образность, сближающую их с порно- и хоррор-жанрами. Кинематограф фон Триера, начиная с его зрелых трилогий («Золотое сердце», «USA», «Депрессия»), предлагает мощную антропологическую рефлексию и оттого может быть рассмотрен в качестве развернутой реплики антропологического характера, своего рода антропологического исследования. Его предметом является человек с точки зрения его принадлежности к христианской цивилизации — как субъект и объект христианского мира. Однако последний фильм фон Триера «Дом, который построил Джек» (сам автор объявил его заключительным аккордом своего творчества) меняет вектор исследовательской рефлексии художника с антропологического на эстетический: от исследования человеческой природы фон Триер переходит к исследованию природы искусства. Последовательно проследим развитие художественной мысли датского художника.

Антропологический вектор в творчестве фон Триера обозначился не сразу, а именно тогда, когда оформился предмет его пристального интереса — положение человека в христианской культуре. Впервые это произошло в рамках трилогии «Золотое сердце» («Рассекая волны» (1996), «Идиоты» (1998), «Танцующая в темноте» (2000)). Герой этой трилогии — хриstopодобный человек. Данному циклу предшествовал фильм «Медея» (1988), и в этом фильме предмет исследования был другой: не человеческое, а божественное — в противопоставлении человеческому.

Интерпретируя древний сюжет об аргонавтах, фон Триер особым образом расставляет акценты. Убийство Медеей своих детей и самого Ясона выглядит в фильме так, будто в его основе лежит не месть преданной женщины, а возмездие свыше, божественное наказание отступника. После финальной заставки, представляющей собой имя героини, где буква D оформлена как дерево, на ветвях которого висят повешенные Медеей дети, следует авторское «послесловие»: *«Жизнь человека — путешествие во тьму, где только богам подвластно найти дорогу, потому что бог может сделать то, на что человек даже не отваживается и надеяться»*. В свете этого послесловия уточняется замысел автора: Медея у фон Триера представлена богиней, преодолевающей тьму предательства в неподвластном простому смертному действию — умерщвлении своих детей и обретении новой дороги (в супружестве с Эгеем).

Очевидно, представление Медеи в сверхчеловеческом образе снимает проблему оценки ее поступка: в фильме нет осуждения героини. Так, примечательно, что старший сын Медеи полностью принимает ее право распорядиться жизнями своих детей: сначала он помогает ей в убийстве младшего брата, а потом сам протягивает ей веревку, на которой должен быть повешен, сам делает петлю и сам надевает ее на шею. Ее божественная воля и ее право на наказание не подвергаются в фильме никакому сомнению. Человек в своей немощи здесь очевидно противопоставлен богине.

Однако начиная с «Золотого сердца» фон Триер ведет исследование собственно *человеческих* возможностей. Что может человек? Может ли он, как Бог, отважиться на свою дорогу? Может ли он быть Богом — в рамках своей человеческой судьбы? Где пределы возможностей его духа? Способен ли он бросить вызов той тьме, которая его окружает? В этом плане творчество фон Триера антропологично так же, как антропологично творчество Достоевского, на образы и мотивы которого он опирается самым активным образом<sup>1</sup>.

В цикле «Золотое сердце» фон Триер отвечает на совокупность этих вопросов утвердительно: человек может отважиться на то, что подвластно Богу. Недаром все фильмы этого цикла настойчиво прибегают к житийной поэтике. Все они содержат рассказ о жертве христоводного человека, согласного на гонения и смерть во имя спасения другого.

Бесс, героиня фильма «Рассекая волны» («Breaking the Waves»), поднимается до абсолютных высот самопожертвования, смиренно принимая все

<sup>1</sup> Об этом, например, см.: *Турьшева О. Н.* Христоводный человек в творчестве Ларса фон Триера: к вопросу о характере диалога с Ф. М. Достоевским // Вестник Пермского университета. 2015. № 1 (29). С. 145–155; *Турьшева О. Н.* Ларс фон Триер как Иван Карамазов // Известия Уральского университета. 2015. № 2 (139). С. 241–255; *Turyshcheva O. N.* With the Truth or with Christ? Lars von Trier's Dialogue with Fyodor Dostoyevsky // Quaestio Rossica. 2015. № 1. P. 203–212; *Bradatan C.* «I was a stranger, and ye took me not in»: Deus ludens and theology of hospitality in Lars von Trier's Dogville // Journal of European Studies. 2009. V. 39. I. 1. March. P. 58–78.

испытания в попытке спасти от смерти своего мужа: служение его больной идее, утрату доброго имени, презрение толпы, отвращение собственной матери, фактическое изгнание из дома и, наконец, страх мученической смерти. Высота подвига Бесс подчеркивается в фильме ее многократным, в целой серии эпизодов, сопоставлением с Христом. Причем завершается ее история в полном соответствии с финальным каноном житийного жанра — чудом на могиле.

Карен, героиня следующего фильма — «Идиоты» («Idiots»), в сознательном юридском поступке провоцирует свое изгнание из родного дома. С одной стороны, эта провокация выражает ее потребность в наказании за вину перед семьей (она малодушно сбежала с похорон своего сына), а с другой стороны, знаменует ее готовность жертвовать собой во имя спасения коммуны, к которой она примкнула. Парадокс заключается в том, что идеалы создателей коммуны она не разделяет и подчас прямо выражает свое несогласие с ними. В своей жертве она движима только состраданием, и в ее истории сострадание оказывается сильнее потребности вернуться в семью, искупив свое малодушие покаянием.

Героиня «Танцующей в темноте» («Dancer in the Dark») жертвует собственной жизнью ради спасения сына. Ее жертва, во-первых, сопряжена с вынужденным убийством: Сельма убивает своего друга, который предал ее и похитил ее сбережения, предназначенные для операции сына, но убивает по его же просьбе, так взвалив на себя то бремя, с которым он сам справиться не смог. А во-вторых, ее жертва находит свое выражение в отказе от возможного спасения: не желая травмировать сына, она скрывает подлинную причину своего преступления, принимает абсурдное обвинение и соглашается на казнь.

Таким образом, в рамках этого цикла героиня настойчиво отождествляется с Христом в своей способности вынести ради другого крестные муки и так, подобно Богу, «найти дорогу в темноте», если следовать метафоре фон Триера. Недаром эта метафора отзывается в названии второго фильма трилогии «Танцующая в темноте», героиня которого изображается как изначально погруженная в темноту слепоты, но при этом ценой жертвы способная осуществить спасение сына.

В следующем фильме — «Догвилль» («Dogville», 2003), открывающем незавершенную трилогию «USA», — этот вопрос («Может ли человек быть как Бог») уже получает отрицательное решение. По сравнению с предыдущим циклом здесь усилен притчевый аспект, хотя и сохранена привязка к конкретному национальному контексту. Такой контекст, кстати, у фон Триера есть всегда. В этом плане его фильмы даже этнографичны: в «Рассекая волны» со всеми этнографическими подробностями изображена свадьба в шотландской протестантской деревне. В «Танцующей в темноте» подробно воспроизводится быт чешской эмигрантки в Америке. В «Догвилле» исто-

рико-культурный контекст также очень важен: фон Триер завершает это киноповествование показом реальных фотографий с портретами американцев периода великой депрессии, так пытаясь объяснить происхождение человеческой жестокости. Но возможности человеческого духа здесь исследуются не на образе американца из рабочего класса, а на образе Грейс, дочери крупного гангстера, бежавшей от своего отца в знак несогласия с его жестокостью. Это героиня, сознательно практикующая подражание Христу: в отношении к другим она исходит из идеи деятельной любви и всепрощения. Причем эта позиция оборачивается для нее самой насилием и унижением со стороны тех, кому она самоотверженно служила. Поэтому в финале Грейс отказывается от милосердной позиции и превращается в палача, соглашаясь на уничтожение Догвилля, вплоть до грудного ребенка, и непосредственно принимая участие в расстреле жителей города.

Важно, что Грейс испытывает глубокое разочарование и в человеческой природе, и в целесообразности своей жертвы. То, что удавалось героиням «Золотой трилогии», героине этого цикла не удастся: выдержать свою христоцентричную позицию до конца она не может. Завершение истории безусловно трактуется фон Триером как поражение героини, которая позволила себе претензию на роль Бога. Но финальное возмущение Грейс не подвергается прямому авторскому осуждению. Кажется, что фон Триер сосредотачивает внимание зрителя не столько на нравственном содержании отступничества Грейс от заданного образа, сколько на принципиальной неосуществимости подражания Христу.

Этот антропологический вектор (вектор исследования возможностей человеческого духа) разворачивается и в заключительной трилогии «Депрессия» («Антихрист» (2009), «Меланхолия» (2011), «Нимфоманка» (2013)). Но здесь уже решается вопрос не о том, способен ли человек быть как Бог, а вопрос о том, способен ли человек вынести испытание быть человеком. Уже не божественное в человеке, а его собственно человеческое начало оказывается в центре интереса позднего фон Триера.

Какие испытательные ситуации разворачиваются в этой трилогии?

В «Антихристе» («Antichrist») это ситуация переживания вины за зло, понимаемое как онтологическое свойство самой человеческой природы. Носительницей вины в «Антихристе» изображена женщина. Ввалив на себя вину всех женщин (как та трактуется в христианской культуре со времен Адама), безымянная героиня превращается в мучительницу, убийцу и самоубийцу. Думается, что в рамках такого сюжета автор деконструирует христианский культ покаяния, показывая, к каким чудовищным результатам может привести обостренное переживание вины. По фон Триеру, оно может элиминировать человеческое и даже материнское. По ходу фильма мы узнаем, что, будучи не в состоянии справиться с библейской идеей порочности своей природы и как бы усугубляя свою преступность, героиня

причиняет неудобство и боль своему маленькому сыну, в конце концов допуская его гибель.

В «Меланхолии» («Melancholia») разворачивается ситуация последнего — в преддверии Апокалипсиса — самоопределения. Здесь человек выведен уже не перед лицом собственной природы, но перед лицом Природы как внеположной ему и равнодушной к нему Вселенной. Герои фильма не испытывают ни малейших иллюзий в отношении возможного спасения, в неизбежности смерти они уверены: «Никто не спасется», — как говорит Джастин, главная героиня. Но при этом она эстетически оформляет свою смерть и смерть своей семьи, выстраивая ее как ритуал. На первый взгляд это ритуал рождения Бога: вместе со своим любимым племянником она строит убежище, которое называет «золотой пещерой», «волшебным гротом». Символика этого образа более чем прозрачна: речь идет о пещере Рождества. На деле у героев выходит шалаш, сконструированный из тонких стволов, скрепленных воедино. Конструкция такого убежища очевидно воспроизводит схему, которая была очень популярна в иконографии Иисуса, лежащего в яслях: ясли часто изображались внутри конуса, образованного лучами Вифлеемской звезды. Внутри этого конуса герои и встречают Апокалипсис, в финальных, иконописно выстроенных кадрах фильма символически освещенный светом звезды Рождества. Сложно сказать, имеет ли символическое присутствие младенца-Христа в сцене кончины Земли жизнеутверждающее значение. Возможно, в исполнении Ларса фон Триера этот образ сопрягается не с мифологической идеей вечного возвращения, а с идеей абсолютного конца, который невозможно предотвратить никакой жертвой. Героиня, утешая своего племянника иллюзией спасения в «золотой пещере», сама, наоборот, подразумевает неотвратимую смерть Бога. В акте протеста против иллюзии спасения и бессмертия она символически умерщвляет его во младенчестве: Сын Божий, с ее точки зрения, неизбежно разделит участь всех земных существ; как и ее любимый племянник, он не достигнет возраста спасения и не осуществит свою жертву.

Наконец, в «Нимфоманке» («Nymphomaniac») разворачивается ситуация предстояния человека перед лицом культуры и перед лицом Другого. Героиня этой картины бросает вызов существующему порядку вещей, настаивая на сексуальных правах женщины, репрессированных, с ее точки зрения, современной маскулинной цивилизацией. Свою гипертрофированную сексуальность она осознает как идеологическую позицию, направленную против той маргинализации, которой в христианском мире подвергается женщина. Сочувствие, любовь, материнство, верность она считает выражением лжи и лицемерия, противопоставляя им единственную, как она считает, подлинную реальность — реальность сексуального желания. Джо выведена в фильме как идеолог новой веры, во имя которой она готова страдать, терпеть унижения, одиночество, боль и презрение. И в этом плане превзойти самого Иисуса,

аллюзии на образ которого непосредственно присутствуют в образной ткани фильма. Однако она терпит поражение — и в своем бунте, осознавая его бесперспективность, и в своих иллюзиях относительно того, что бескорыстное и сочувственное отношение к другому возможно. Этот горький вывод она утверждает убийством оскорбившего ее надежды собеседника. Недаром слоган фильма: «Забудь про любовь».

Итак, фон Триер моделирует действительно антропологические ситуации, в которых проявляются фундаментальные качества современного человека, живущего в условиях, когда подорваны те основания, на которых всегда базировалась христианская культура. Так, в «Антихристе» разоблачается христианский культ покаяния, в «Меланхолии» — христианская вера в бессмертие и спасение. В «Нимфоманке» отвергается возможность подлинного страдания и бескорыстной поддержки.

В этих фильмах центральные христианские постулаты: спасительность покаяния, вера в бессмертие и спасение, надежда на понимание и сочувствие — выведены как ничем не обоснованные иллюзии, опора на которые влечет за собой самые страшные последствия. Как справедливо пишет исследователь творчества фон Триера Антон Долин в рецензии о «Нимфоманке», фон Триер ведет «крестовый поход против гуманизма, состоящего наполовину из прагматичного лицемерия, наполовину из добровольного самообмана»<sup>1</sup>. Думается, что даже шире: это крестовый поход против христианского вероучения, отвергающий не только возможность гуманного отношения человека к человеку, но и возможность любви Бога к человеку.

Фон Триера, таким образом, интересуется положением в культуре человека, поставившего под сомнение те ценности и установки, которые она (культура) возводила на протяжении тысячелетий. Мирочувствование нашего современника в ситуации переживания нежизнеспособности религиозной идеи, судьба христианских ценностей в современном мире — вот, как представляется, предмет зрелого триеровского творчества. Думается, что именно на этой почве и возникает жесткое неприятие творчества датского режиссера у публики и многих критиков. В основе этого неприятия лежит вовсе не упрек художнику за использование «запрещенной» образности и отступление от жанровых требований интеллектуального кино, а деконструкция ценностей христианской культуры как иллюзий.

Антон Долин в рецензии 2011 года пишет по поводу фильма «Меланхолия»: «Этот фильм свидетельствует о плачевном, кошмарном состоянии общества, объединенного паническим ожиданием скорой катастрофы. И [в этом плане] „Меланхолия“ — самый уместный фильм года»<sup>2</sup>. «Самый уместный» —

<sup>1</sup> Долин А. «Нимфоманка»: послесловие. URL: <http://vozduh.afisha.ru/cinema/nimfomanka-posleslovie/> (дата обращения: 25.05.2019).

<sup>2</sup> Долин А. Далась вам эта «Меланхолия»! URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/70/de-tails/32438/?expand=yes#expand> (дата обращения: 15.07.2019).



то есть отражающий важнейшие свойства современной антропологической ситуации. Именно антропологической, а не просто социальной: речь у фон Триера идет о том, что имеет отношение к фундаментальным изменениям в человеческом мировосприятии. В этом плане «Антихрист» и «Нимфоманка» — не менее уместные картины: они также отражают ужас человека эпохи постмодерна, обнаружившего иллюзорную природу тех ценностей, которые лежат в основе культуры. Страшная попытка предоставить зрителю возможность взглянуть на себя как представителя определенного культурного локуса и так «проблематизировать свою воображаемую идентичность»<sup>1</sup> — вот содержание триеровского антропологического проекта. Представляется, что автор завершает этот проект трилогией «Депрессия», исчерпавшей, на наш взгляд, направление антропологической мысли режиссера. Изобразив человека перед лицом природы и культуры, фон Триер делает неутешительные выводы: и культура, и природа враждебны человеческому в человеке, их взаимодействие разрешается отчаянным «погружением во тьму».

Сама метафора «погружения во тьму» непосредственно реализована в финале картины «Нимфоманка», завершающей последнюю трилогию фон Триера: действие заключительной сцены, в которой героиня убивает своего оскорбителя, до последнего момента выдававшего себя за Христа, разворачивается на затемненном экране. И в данном случае экранная темнота, скорее всего, символизирует поражение героини в ее вере в возможность взаимопонимания и взаимоподдержки.

Напомним, что именно с этого вопроса (о ресурсах, которыми обладает человек перед лицом тьмы) датский художник и начинал свое антропологическое исследование, в «Медее» противопоставив немощного человека богам. Но в «Золотом сердце» фон Триер, наоборот, уравнивал человека с Богом — в способности к любви и жертве. В «Догвилле» же, вновь вопреки предшествующему решению, хриstopодобие человека было поставлено им под сомнение, а в «Депрессии» он вновь вернулся к мысли об отчаянном положении человека в мире, предлагающем лишь иллюзорные опоры. Недаром в последнем фильме фон Триера «Дом, который построил Джек» («The House that Jack Built», 2018) антропологическая мысль вытеснена мыслью эстетической. Здесь фон Триер отказывается исследовать человеческие возможности и ресурсы, выводя на экране монстра в человеческом обличье и сосредотачивая свою рефлексию на вопросах о границах художественной деятельности.

Фильм построен как диалог антагонистов, ведущих идеологический спор. Серийный маньяк Джек, спускаясь в ад в сопровождении Верджа, в котором легко опознается Вергилий, рассказывает ему о пяти убийствах, каждое из которых он трактует как художественную акцию. Джек обосновывает идею

<sup>1</sup> Горных А. Визуальная антропология: видеть себя Другим // Антропологический форум. 2007. № 7. С. 39.



о том, что смерть и распад — важнейшие инструменты искусства. При этом он настаивает на исключительных правах художника, которому, с его точки зрения, «все позволено». Искусство для него — это сфера, принципиально свободная от морали, сочувствия и любви. Эту идею — вненравственной природы творчества и красоты разрушения и тлена — Джек иллюстрирует рядом примеров, среди которых — оригинальная мифология У. Блейка, изобразившего бога воплощением насилия и бесчувственности; производство вина в результате разложения виноградной лозы; философия нацистского архитектора А. Шпеера, автора теории ценности руин; тоталитарные режимы Гитлера, Сталина, Мао; лагеря смерти, фото и кинодокументы с изображением трупов, истощенных тел, безумных лиц. Отдельный пример образует стремительная нарезка из фильмов самого Ларса фон Триера: тонет герой фильма «Европа», Медея накидывает веревку на шею сына, героиня «Королевства» в муках рождает существо, зачатое от призрака, садист истязает героиню «Нимфоманки», гангстеры расстреливают Догвилль, герой «Антихриста» пытается избежать пыток обезумевшей жены, наконец, Земля погибает в столкновении с Меланхолией в одноименном фильме фон Триера, свидетельствуя то ли об отсутствии творца во Вселенной, то ли о его бесчувствии, то ли о его жестокости. Поверх этой нарезки Джек и излагает свою философию творчества, отождествляя искусство и преступление.

Вердж негативно реагирует на каждый пример Джека, сразу же уличая его в извращенной интерпретации: «Вы трактуете Блейка, как дьявол трактовал бы Библию». А восторг Джека перед создателями «икон смерти» (Гитлером, Сталиным, Муссолини) вызывает у Верджа гнев: «Вы чудовищное извращение Сатаны... Вы Антихрист. Я никогда не сопровождал настолько извращенного человека». Эстетике убийства Вердж противопоставляет другую концепцию искусства: «Искусства без любви не существует». Его монолог сопровождается соответствующим визуальным рядом: на экране сменяют друг друга шедевры изобразительного искусства: Венера Боттичелли, гитянки Гогена, «Поцелуй» Климта и «Поцелуй» Мунка, «Еврейская невеста» Рембрандта и «Спящие» Курбе. Кстати, по этой причине Вердж отказывается считать свою «Энеиду» произведением искусства: она написана по велению императора, а не по велению свободного чувства, вызвана не любовью, а исполнением заказа. Джек же, говорит Вердж, руководствуется гордыней.

Однако Вердж никак не комментирует цитаты из фильмографии фон Триера, привлеченные Джеком в качестве аргументов в обосновании эстетики распада (притом что с негодованием отзывается на все другие примеры Джека). Скорее всего, расшифровка их функции делегируется компетентному зрителю, знакомому с предшествующим творчеством режиссера. Такой зритель должен увидеть, что Джек предлагает ложную интерпретацию творчества «своего» режиссера. Фон Триер как художник на самом деле есть абсолютная противоположность изображенного героя-художника: если Джек

лишен эмпатии (он прямо об этом говорит, эмпатию в присутствии других людей он разыгрывает, предварительно отрепетировав обычные человеческие чувства перед зеркалом), то фон Триера заподозрить в отсутствии сочувствия своим страдающим героям никак нельзя: почти все преступники и преступницы его зрелого творчества выведены в понимающем и сострадательном ключе, их поступки объяснены живыми человеческими чувствами. Причем сострадание у фон Триера распространяется на такие человеческие проявления, которые принято осуждать: отказ от норм поведения («Рассекая волны»), убийство («Танцующая в темноте», «Догвилль»), оскорбление горюющей семьи («Идиоты»), издевательства над другим («Антихрист»), разрушительная истерия («Меланхолия»), нимфомания («Нимфоманка»). Но преступность героев у фон Триера выведена как форма слабости перед лицом репрессирующей культуры (как в «Антихристе») или утверждения свободы (как в «Нимфоманке»), а подчас и как форма героической жертвы (как в цикле «Золотое сердце»). Джек — единственный антигерой фон Триера, проклятый автором и наказанный низвержением в ад; тот самый ненадежный рассказчик, искажающий содержание и смысл творчества своего создателя (впрочем, как и Блейка — сатанизируя его, как и Гитлера — романтизируя его). Слово Джека не тождественно слову фон Триера. Хотя провокация такого отождествления фон Триером предпринята.

Но почему фон Триер решился на такой риск и присвоил антигерою искаженную трактовку своего творчества? Выдвинем гипотезу о том, что главным адресатом этой провокации является негативная критика творчества фон Триера. Джек — это фигура, созданная в угоду негативной критике. Фон Триер присваивает ему ту эстетическую позицию, которую критики часто присваивали ему самому, обвиняя его в имморализме и жестокости. Образность, замешанная на изображении того, что не принято изображать в интеллектуальном кино, подчас заслоняла от кинокритиков философский смысл и гуманистический пафос триеровского кинематографа. Так, создав в цикле «Золотое сердце» образы хриstopодобных героинь, фон Триер парадоксальным образом заслужил славу антифеминиста, — очевидно, потому, что присвоил им глубокие страдания и мучительную смерть. Мизогиническую репутацию фон Триера упрочили «Догвилль» и особенно «Антихрист» и «Нимфоманка»<sup>1</sup>, а «Меланхолия» была воспринята как мизантропический манифест художника, выражение влечения к смерти<sup>2</sup>. Анализ позволяет на-

<sup>1</sup> *Dwyer M.* Cannes jury gives its heart to works of graphic darkness. URL: <https://www.irishtimes.com/news/cannes-jury-gives-its-heart-to-works-of-graphic-darkness-1.770020?digest=1> (дата обращения: 20.07.2019); *Collett-White M.* Lars von Trier film „Antichrist“ shocks Cannes. URL: <https://www.reuters.com/article/us-cannes-antichrist-idUSTRE54G2JF20090517> (дата обращения: 20.07.2019).

<sup>2</sup> *Тарн А.* Черная желчь «Меланхолии». URL: <http://alekstarn.livejournal.com/37681.html> (дата обращения: 20.07.2019); *Бенвенуто С.* «Земля — это зло». О фильме Л. фон Триера «Меланхолия» // Лаканалия. 2013. № 12. С. 71–77.

стаивать на несостоятельности такого прочтения. Кинематограф фон Триера — это не кинематограф фобической направленности, это интеллектуальное кино, ставящее фундаментальные философские вопросы. Но решение этих вопросов осуществляется посредством образности, которая воспринимается как преступное нарушение конвенций, как эстетический имморализм. Однако эстетическая идея Джека о совместности гения и злодейства не просто не находит в его истории своего подтверждения, а категорически отвергается автором. Недаром фон Триер завершает сюжет Джека низвержением его в огненную бездну. В контексте такого финала авторская провокация его отождествления с героем-преступником выглядит не более чем злой шуткой рассерженного на публику художника. Неспособным к эмпатии в рамках такой концепции оказывается не режиссер, пусть и нарушающий конвенции, а его обвинители. Ответственность за порождение Джека автор делегирует именно ей. Саркастически оформленная авторефлексия, вызванная полемикой с негативной критикой, позволяет трактовать последний фильм фон Триера как попытку разоблачения устойчивого культурного мифа, рожденного еще в романтическую эпоху, — мифа об исключительности прав художника. Если в предыдущем творчестве фон Триер был сосредоточен на деконструкции мифов христианской культуры (о спасительности покаяния, о возможности спасения и бессмертия, о достижимости любви и понимания в отношениях с Другим), то в итоговом тексте фон Триер деконструирует миф об имморализме его эстетической позиции, сложившийся в критике.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бенвенуто С. «Земля — это зло». О фильме Л. фон Триера «Меланхолия» // Лаканалия. 2013. № 12. С. 71–77.
2. Горных А. Визуальная антропология: видеть себя Другим // Антропологический форум. 2007. № 7. С. 32–52.
3. Долин А. Далась вам эта «Меланхолия»? URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/70/details/32438/?expand=yes#expand> (дата обращения: 15.07.2019).
4. Долин А. «Нимфоманка»: послесловие. URL: <http://vozduh.afisha.ru/cinema/nimfomanka-posleslovie/> (дата обращения: 25.05.2019).
5. Тарн А. Черная желчь «Меланхолии». URL: <http://alekstarn.livejournal.com/37681.html> (дата обращения: 20.07.2019).
6. Турышева О. Н. Ларс фон Триер как Иван Карамазов // Известия Уральского университета. 2015. № 2 (139). С. 241–255.
7. Турышева О. Н. Хриstopодобный человек в творчестве Ларса фон Триера: к вопросу о характере диалога с Ф. М. Достоевским // Вестник Пермского университета. 2015. № 1 (29). С. 145–155.
8. Bradatan C. «I was a stranger, and ye took me not in»: Deus ludens and theology of hospitality in Lars von Trier's *Dogville* // Journal of European Studies. 2009. V. 39. I. 1. March. P. 58–78.
9. Collett-White M. Lars von Trier film „Antichrist“ shocks Cannes. URL: <https://www.reuters.com/article/us-cannes-antichrist-idUSTRE54G2JF20090517> (дата обращения: 20.07.2019).

10. Dwyer M. Cannes jury gives its heart to works of graphic darkness. URL: <https://www.irishtimes.com/news/cannes-jury-gives-its-heart-to-works-of-graphic-darkness-1.770020?digest=1> (дата обращения: 20.07.2019).
11. Turysheva O. N. With the Truth or with Christ? Lars von Trier's Dialogue with Fyodor Dostoyevsky // *Quaestio Rossica*. 2015. № 1. P. 203–212.

#### Аннотация

Статья посвящена зрелому кинематографическому творчеству датского режиссера Л. фон Триера. Выдвигается гипотеза о том, что творчеством Л. фон Триера руководит исследовательская интенция. Первоначально она имеет антропологическую направленность: объектом художественного исследования в трилогиях Л. фон Триера является человек с точки зрения его принадлежности к христианской культуре. В последнем фильме («Дом, который построил Джек» (2018)) антропологическая рефлексия сменяется эстетической — о сущности и границах искусства.

#### Summary

This article is devoted to the mature cinematic works of the Danish director Lars von Trier. It is hypothesized that von Trier's creativity is driven by explorative research. The initial focus is an anthropological one: in von Trier's trilogies, the individual's relationship to Christian culture becomes the subject of artistic research. In the last film (*The House that Jack Built*, 2018), anthropological reflection is replaced by aesthetic considerations, shifting the focus onto the essence and boundaries of art. This shift in the von Trier's thought is explained by the complex relationship between his cinematic works, critical reception, and von Trier's need to express his own aesthetic position.

- ✓ **Ключевые слова:** Ларс фон Триер, художественная антропология, художественная эстетика, художественная авторефлексия, «Медия», «Золотое сердце», «USA», «Депрессия», «Дом, который построил Джек».
- ✓ **Key words:** Lars von Trier, artistic anthropology, artistic aesthetics, artistic self-reflection, *Medea*, *Golden Heart*, *USA*, *Depression*, *The House that Jack Built*.

№ 4 / 2019

---

МЕЖДУНАРОДНОЕ  
МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЕ  
ОБЩЕСТВО (IMS).  
СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

---



# Guido Adler and the Founding of the International Musicological Society (IMS): A View from the Archives

Гвидо Адлер и создание Международного  
музыковедческого общества (IMS):  
Архивные материалы

**ФАУЗЕР АННГРЕТ**

*Доктор музыкологии, профессор музыковедения и адъюнкт-профессор  
кафедры женских и гендерных исследований,  
Университет Северной Каролины в Чапел-Хилл  
(Чапел-Хилл, США)*

**FAUSER ANNEGRET**

*PhD (Musicology), Cary C. Boshamer Distinguished Professor  
of Music and Adjunct Professor in Women's and Gender Studies  
at the University of North Carolina at Chapel Hill  
(Chapel Hill, USA)*

*E-mail: fauser@email.unc.edu*

The papers of Austrian musicologist, Guido Adler (1855–1941), are a treasure trove, not least in so far as the founding of the International Musicological Society (IMS) in 1927 is concerned.<sup>1</sup> That year, a rich corpus of intersecting letters made their way to Vienna from as far afield as Moscow and New York as the musicological élite of the interwar years plotted how to create a new learned society that would institutionalize and centralize the various attempts to enable border-crossings in the name of musical research after the end of World War I.<sup>2</sup> Moreover, the Adler collection is replete with numerous additional documents, from hastily jotted down, handwritten notes to multiple drafts of a new constitution of the Society. Yet this inordinate wealth of material also poses hermeneutic challenges for the historiography of the IMS, for while it might seem all too easy to tell the story of the new organization by relying just on this rich cache of materials as its main source, there are other voices that need to be heard. The Guido Adler Papers are by no means the only repository to contain material traces of the founding of the IMS. Rather, as with the correspondence of other founding mem-

<sup>1</sup> Guido Adler Papers, MS 769, Hargrett Rare Books and Manuscript Library, University of Georgia (henceforth GAP). For the collection's finding aid, see <<http://hmfa.libs.uga.edu/hmfa/view?docId=ead/ms769-ead.xml>>.

<sup>2</sup> Christine Sibille, „*Harmony Must Dominate the World*“: *internationale Organisationen und Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* (Bern: Diplomatische Dokumente der Schweiz, 2016).



bers such as Edward J. Dent (1876–1957) and Henry Prunières (1886–1942), Adler's offers a somewhat idiosyncratic, albeit crucial perspective, on the politics of transnational musicological research during the late 1920s.<sup>1</sup>

## Adler's International Relationships

In 1927, Guido Adler was already seventy-two years old. For him, this was a year that marked the culmination of a long and distinguished career, not only because he retired from the University of Vienna after thirty years as the director of the musicological institute he had founded, but also because he saw become reality the large international conference to commemorate the centenary of Beethoven's death, which he had begun to organize in 1924. The launch of the IMS in the autumn of 1927 provided the third highpoint of the year, and probably the longest lasting in terms of its impact.

Adler's prominence on both the national and the international stage was no accident. From the beginning of his career, he had established himself as a transnational mediator in the newly developing field of musicology. Born in 1855 in the Bohemian town of Eibenschütz, Adler spent his life between two cultural centers of the Austro-Hungarian empire: its capital, Vienna, and Prague where he taught between 1885 and 1898. This internal mobility found its transnational counterpart in his sustained presence in international conferences as well as in such major border-crossing publications as the *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* that he had founded in 1893.<sup>2</sup> In his autobiography, Adler presented his commitment to international exchange as a scholarly necessity:

Just like the scientist sailing around the world and making his observations atop, below, and above the earth, the musicologist works not only in archives and libraries, but also ought to become acquainted with the art world particularly of those areas that stand in genetic relationship to the music of his home country. And thus I follow the lead of invitations to musical festivals (strictly curated) and to musicological conferences. I could therefore call myself a kind of „conference uncle,“ and I have been listed among the participants of several conferences—without having been present. At three

<sup>1</sup> On Edward J. Dent and the IMS, see Annegret Fauser, „Edward J. Dent (1932–49),“ in *The History of the IMS (1927–2017)*, edited by Dorothea Baumann and Dinko Fabris (Basel: Bärenreiter, 2017), 45–49. The role of Henry Prunières is discussed in Annegret Fauser, „French Entanglements in International Musicology during the Interwar Years,“ *Revue de musicologie* 103 (2017): 499–528. The Edward J. Dent Archives are located at King's College, Cambridge; those of Henry Prunières are at the Département de la Musique, Bibliothèque Nationale de France.

<sup>2</sup> Martin Eybl, „*Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (DTÖ): History and Editorial Program,“ *Notes* 70 (2014): 413–20.

major conferences I had the honorable task to represent our government: in Rome and London in 1911 and with the delicate mission in Paris in June 1914.<sup>1</sup>

His comment is illuminating not only because it speaks to the scholarly rationale lying behind his international networks, but also because it reveals the way in which he constructed himself as a cosmopolitan scholar and a citizen of the world. If travel and conference attendance abroad were necessary to conduct successful research, they carried diplomatic implications not just for his view of the discipline but for personal reasons as well. Adler was increasingly being subjected to anti-Semitic slights if not outright attacks in interwar Austria. Thus any official recognition of his status externally would affect his standing at home. A similar impulse is apparent in his pride at receiving the honorary title of „Hofrat,“ which provided both professional recognition and, to a certain degree, protection.<sup>2</sup>

This entanglement of the personal and the official at the intersection of national and international scholarship had accompanied Adler for most of his career. In 1892, he had already organized the musical section of the International Music and Theater Exhibition (*Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen*) in Vienna. In 1899, he was the main force behind the establishment of the Austro-Hungarian section of the newly founded International Musical Society (*Internationale Musikgesellschaft*). As the section's president, he initiated the creation of several regional chapters from Vienna to Budapest and Prague.<sup>3</sup> Yet despite Adler's passionate and extensive involvement in the International Musical Society, he was

<sup>1</sup> Guido Adler, *Wollen und Wirken: aus dem Leben eines Musikhistorikers* (Vienna: Universal-Edition, 1935), 104–5: „Wie der Naturforscher die Welt umsegelt, auf, unter und ober der Erde seine Beobachtungen anstellt, so arbeitet der Musikforscher nicht nur in Archiven und Bibliotheken, sondern er soll auch den Kunstbetrieb besonders in Territorien kennenlernen, die in genetischen Beziehungen zur Musik seines Heimatlandes stehen. Und so folge ich den Einladungen zu Musikfesten (in stenger Auswahl) und zu musikwissenschaftlichen Kongressen. Ich könnte mich als eine Art ‚Kongreßonkel‘ bezeichnen und wurde in einigen Kongreßlisten angeführt — ohne daß ich anwesend war. Bei drei belangreichen Kongressen hatte ich die ehrenvolle Aufgabe der Vertretung unserer Regierung: Rom und London 1911 und die heikle Mission Paris Juni 1914.“

<sup>2</sup> Marsha L. Rozenblitt, *Reconstructing a National Identity: The Jews In Habsburg Austria during World War I* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2001), 4, characterizes the unique configuration of Jewish identity in the Habsburg Monarchy thus: „Jews in Habsburg Austria developed a tripartite identity in which they were Austrian by political loyalty, German (or Czech or Polish) by cultural affiliation, and Jewish in an ethnic sense.“ On Adler's exposure to anti-Semitism, see Klaus Taschwer, „Geheimsache Bärenhöhle: wie eine antisemitische Professorenclique nach 1918 an der Universität Wien jüdische Forscherinnen und Forscher vertrieb,“ in *Alma Mater Antisemitica: akademisches Milieu, Juden und Antisemitismus an den universitäten Europas zwischen 1918 und 1939*, edited by Regina Fritz, Grzegorz Rossoliński-Liebe, and Jana Starek (Vienna: New Academic Press, 2016), 221–42.

<sup>3</sup> Gabriele Johanna Eder, „Internationale Musikgesellschaft (IMG),“ in *Oesterreichisches Musiklexikon Online* <[http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_1/IMG.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_1/IMG.xml)>, edited by Rudolf Flotzinger. See also Sibille, „Harmony Must Dominate the World“, 83–124.

never elected to the presidency of the Society as a whole. The first president, the German Hermann Kretzschmar, was succeeded by the British Alexander Mackenzie and the French Jules Ecorcheville; and in 1914, Kretzschmar was re-elected for a second term. After World War I erupted on July 28, 1914, Kretzschmar made a unilateral decision to dissolve the International Musical Society, one that was widely criticized by the international musicological community.<sup>1</sup> Adler took Kretzschmar's actions personally: „The International Musical Society was broken up by Imperial Germany without first informing me.“<sup>2</sup>

World War I crystallized Adler's view of himself as an Austrian citizen of the world, for which he claimed Vienna, as opposed to Berlin, to be the global center of art music. Solely in Vienna—the capital of a multiethnic empire—could a seemingly universal musical language flourish, such as that of Haydn, Mozart, and Beethoven, because it offered not only a fertile ground for the entire musical culture of the West, but also a political climate that was able to integrate the influence of Slavic and Hungarian music: „The roots of this incomparable aggregation dig down into a soil that embraces the entire musico-cultural domain of the occident,“ and „this assimilative process endowed the Vienna School with unique strength, enabling it to absorb completely the national influences of the Slavs and Magyars to the eastward.“<sup>3</sup>

In a passage written for his memoirs, but left out of the published version, Adler closely enmeshed his patriotic commitments with his cosmopolitan ones. To be truly Austrian was to be a citizen of a world anchored in Vienna:

The world war and its consequences have strengthened my Austrian identity even more. Yet especially in recent years, my international relations have been increasingly affirmed, both in the old world and in the new. My cosmopolitanism has been elevated.<sup>4</sup>

Indeed, Adler tried to reactivate his international network as soon as the war had ended. His rich correspondence reveals that he turned to former students and colleagues in both neutral and hostile nations—from Albert Smijers (1888—

<sup>1</sup> See Gabriele Johanna Eder, „Die mißbrauchte Muse: über den Internationalismus in der Musikwissenschaft,“ *Zeitgeschichte* 21 (1994): 398–402.

<sup>2</sup> Adler, *Wollen und Wirken*, 107: „Die Internationale Musikgesellschaft wurde während des Krieges von reichsdeutscher Seite zerschlagen, ohne mich vorher zu verständigen.“

<sup>3</sup> Guido Adler, „Internationalism in Music,“ translated by Theodore Baker, *Musical Quarterly* 11 (1925): 281–300, at 287–88.

<sup>4</sup> Guido Adler, undated draft for *Wollen und Wirken*, cited in Barbara Boisits, „Musikwissenschaft im Ersten Weltkrieg. Der Fall Guido Adler,“ in *Musik und Erinnern: Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik*, edited by Christian Glanz and Anita Mayer-Hirzberger (Vienna: Hollitzer, 2014), 123–41, 140–41: „Der Weltkrieg und seine Folgen haben mich in meinem Oesterreichertum noch mehr bekräftigt. Meine internationalen Beziehungen sind dabei gerade in der letzten Zeit immer mehr gefestigt worden in der alten und der neuen Welt. Mein Weltbürgertum ist gehoben worden.“

1957) to Oscar Sonneck (1873–1928)—so as to anchor his international relations once more in Vienna. He contributed to journals such as the *Bulletin de la Société „Union musicologique“* and the *Musical Quarterly*, he mobilized European and American scholars as collaborators for his new *Handbuch der Musikgeschichte* (published in 1924), and he traveled to international conferences, as soon as the political and economic conditions allowed for it, for example in Basel in 1924 and Lübeck two years later.

The ways in which Adler configured his international network expose, however, a subtle but insistent attempt to set Germany apart. Adler's correspondence and published writings after World War I reveal that he repeatedly fought against the hegemony of German musicology. In 1921, for example, he asked the Dutch musicologist and editor of the *Bulletin de la Société „Union musicologique“*, Daniel François Scheurleer (1855–1927), to stop the German musicologist, Rudolf Schwartz, from subsuming Austrian publications into his regular reports about German musicological research. Scheurleer assured Adler that he would ask Schwartz „not to annex“ anything Austrian in the future.<sup>1</sup> Scheurleer's request did not yield the results Adler had hoped for, and so in his own report on Austrian musicology in the *Bulletin* in 1925, he was exasperated enough to call the Germans out on the issue in public:

In terms of Austrian publications, only those that have not been included in the report „Allemagne“ will be discussed. Perhaps one might add in the next *Bulletin* an addendum about the books included in the report of the German Reich, one necessary from a uniquely Austrian point of view. Through this procedure, double reporting is avoided while, at the same time, the right of the Austrian reporter to express a separate opinion is maintained.<sup>2</sup>

This distancing from German musicology had become increasingly important for the internationalist agenda of Adler, and all the more so as nations such as France, Great Britain, and the United States began to reduce their military opponents in World War I into the caricature of a Wilhelmine Hun. As a cosmopolitan citizen of Vienna, Adler could thus create an increasingly neutral platform that would prove the ideal framework for the impetus to create a new International Musicological Society during the Beethoven centenary. Indeed, the

<sup>1</sup> Daniel François Scheurleer, letter to Guido Adler, November 18, 1921, GAP 32/11: „Herrn Schwarz werde ich bitten, nichts Österreichisches zu annectieren.“

<sup>2</sup> Guido Adler, „Autriche“, *Bulletin de la Société „Union musicologique“* 6 (1925): 89–92, at 89: „Von den oesterreichischen Publikationen sollen vorläufig nur jene besprochen werden, die im Bericht 'Allemagne' nicht Aufnahme finden. Vielleicht ist im nächsten Bulletin gegenüber den im reichsdeutschen Bericht Aufnahme findenden Büchern eine Ergänzung anzubringen, die vom speziell oesterreichischen Standpunkt geboten scheint. Durch diesen Vorgang wird einerseits vermieden, Doppelberichte zu bringen, andererseits wird das Recht der Eigenauffassung des oesterreichischen Berichterstatters gewahrt.“

surviving documents offer fascinating insights into Adler's maneuvers to have the founding of the new society proposed precisely during the international musicological conference he had organized for the centenary celebrations in Vienna in March 1927.

## 1927: The Adler Papers, the Beethoven Centenary, and the Inception of the IMS

The Guido Adler Papers, containing the bulk of his personal and professional materials, are now held by the University of Georgia; Adler's son Hubert Joachim—who had emigrated into the United States after the *Anschluss*—sold the collection to the university after the end of World War II.<sup>1</sup> These papers had been confiscated by the Austrian government in the spring of 1942, only months after Adler's death. His daughter, Dr. Melanie Adler, had remained in Vienna with her father and was declared a public enemy (*Volks- und Staatsfeindin*); shortly thereafter she was transported to the concentration camp of Maly Trostinec, where she was killed on May 26, 1942.<sup>2</sup> It took almost a decade after 1945 for various Austrian institutions to return the Adler Papers part by part to his son so that they could finally be sent abroad.

The University of Georgia library immediately catalogued the collection and made it accessible to the public; it also decided to keep the existing organization of the materials intact. This has the great advantage of reflecting Adler's working methods and scholarly taxonomies. It also means, however, that his correspondence remains scattered between files containing general correspondence and those dedicated to special projects. Adler's correspondence with Dent, for example, appears in general files under the letter „D“ and in various project files, including those for the *Handbuch der Musikgeschichte* (for which Dent authored the chapter on Great Britain), the Beethoven centenary celebrations (where he presented a keynote address), and the founding of the IMS (where he became a key player). This poses obvious challenges for the conscientious archivist. But in terms of the history of the founding of the IMS, it offers a rare set of insights by reflecting the close entanglements between the reception and commemoration of Beethoven in the interwar years and Adler's musicological internationalism as it came to bear on the emergence of the IMS.

<sup>1</sup> The acquisition history of the collection at the University of Georgia is detailed in Markus Stumpf, Herbert Posch, and Oliver Rathkolb, eds., *Guido Adlers Erbe: Restitution und Erinnerung an der Universität Wien* (Göttingen: V&R Unipress, 2017), 175–99. In 2015, Harvard University acquired a smaller collection of Adler's papers which had remained in the Institut für Musikwissenschaft of the University of Vienna despite the court order to return them to the family. See [http://hcl.harvard.edu/libraries/houghton/collections/modern/ms\\_accessions\\_1415.cfm](http://hcl.harvard.edu/libraries/houghton/collections/modern/ms_accessions_1415.cfm).

<sup>2</sup> Stumpf, Posch, and Rathkolb, eds., *Guido Adlers Erbe*, 133–34, 143.

Three collections of documents in the Adler papers are specifically concerned with the founding and administration of the IMS:

1. Box 23, folders 16–19: these folders form part of the general correspondence. The papers relating to the IMS are placed alphabetically between Idelsohn, d'Indy, and Innitzer on one side, and the International Musical Society on the other.
2. Box 44, folders 1–2: these two folders are inserted among the project files dedicated to the Beethoven centenary.
3. Box 56, folder 11: the materials in this folder are part of Adler's collection of press clippings.

Among these, the most substantial collection consists of the material contained in Box 44. It includes letters and documents pertaining to the founding of the IMS that had accumulated in Adler's office in the aftermath of the Beethoven centenary between March and November 1927. Yet these letters also point to documents that have since gone missing, either by simple loss at the time or due to the confiscation of the archive after Adler's death and its piecemeal return.

It is no accident that the archival materials about the founding of the IMS are mixed in among the documents about the Beethoven centenary, given that Beethoven became the patron saint of the fledgling new society. The decision to establish the IMS was made during the final plenary session of the International Beethoven Conference, on March 31, 1927. Adler's concluding words called on the participants „to stick together in the future, to become brothers in the spirit of Beethoven for the salvation of each of our fatherlands, for the salvation of art and science, for the advancement of our culture.“<sup>1</sup> Beethoven also played an important role in Adler's subsequent press release:

During the international music-historical conference that took place in Vienna in March on the occasion of the Beethoven Centenary that united, for the first time since the war, scholars and music lovers from almost all nations, the French Henry Prunières proposed replacing the „International Musical Society“ smashed by the war with a new International Musicological Society, and Professor Dr Guido Adler was asked to take the helm in preparing for it.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> „Protokoll der Schlußsitzung des Musikhistorischen Kongresses, am 31. März 1927, im Kleinen Festsaal der Universität,“ GAP 44/1: „Halten wir auch in Zukunft zusammen, verbrüdernd wir uns im Sinne Beethovens zu dem Heil des Vaterlandes eines jeden von uns, zum Heil der Kunst und Wissenschaft, zur Förderung unserer Kultur.“ These final words had not been planned as such. Adler's original peroration can be found in a typescript of his speech in GAP 44/2.

<sup>2</sup> Guido Adler, Press Release, October 1927, GAP 44/1: „Bei dem Internationalen Musikhistorischen Kongress, der gelegentlich der Beethoven-Zentenarfeier in Wien im März stattfand und zum ersten Mal nach dem Kriege Forscher und Musikfreunde fast aller Nationen vereinigte, wurde von dem Franzosen Henry Prunières der Antrag gestellt, an Stelle der durch den Krieg zerschlagenen 'Internationalen Musik-Gesellschaft' eine neue Société Internationale de Musicologie zu gründen und Prof. Dr. Guido Adler wurde ersucht, die Leitung und Vorbereitung in Angriff zu nehmen.“



Yet for all this evocation of brotherhood and unity, Adler needed to mask the beginnings of significant conflicts unleashed by personal, scholarly, and national rivalries that erupted repeatedly in the six-month period between the decision in Vienna to found the IMS and its actual creation at the end of September in Basel.

It is probably revealing of Adler's various agendas—some hidden and some not—that his own papers contain very little information as to why the founding of the new IMS was being proposed during the final assembly of the Beethoven conference. Other archives provide a better sense of the developments leading up to the event and reveal their intersection with earlier attempts to institutionalize international exchange in musicological research after World War I. It seems that the impetus for a new society came from the Dutch scholar, Daniel François Scheurleer, who had already founded an international musicological society in 1921: the Union Musicologique. Scheurleer had suggested in December 1926 the idea of using the Beethoven centenary conference in Vienna as a launchpad for a new version of the pre-war International Musical Society. He also sought the support of his colleagues in Paris for the project. But after Scheurleer's untimely death in February 1927, the foundation of the new society became simultaneously a memorial to him and a contested enterprise. His French allies split between the leaders of the Société Française de Musicologie, especially its then president Julien Tiersot (1857–1936)—who wanted to contain any international entanglements—and the committed internationalists surrounding Prunières, the editor of the *Revue musicale*.<sup>1</sup> Prunières had the advantage that he had already been in contact with Adler in 1920 when he solicited a text from him for his journal. Adler's rather anodyne press release quoted above—in which Prunière „proposed“ the founding of a new society and Adler „was asked“ to take the helm—has all the elements of a stitch-up. In fact, Prunières, in league with Adler, scooped Tiersot at the meeting in Vienna, proposing his internationalist model for the new IMS and anchoring himself as the French figurehead of scholarly internationalism.<sup>2</sup>

## Setting Up the Society: Epistolary Exchanges

The musicologists present in Vienna in March 1927 established a „protocol“ to invite delegates from various nations in Europe and from the United States to a second meeting, six months later, to found the new society under the guidance

<sup>1</sup> The in-fights in French musicology with respect to the founding of the IMS are discussed in Fauser, „French Entanglements in International Musicology,“ 517–20. On Prunières, see Myriam Chimènes, Florence Gréteau, and Catherine Massip, eds., *Henry Prunières (1886–1942): un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres* (Paris: Société Française de Musicologie, 2015).

<sup>2</sup> As a draft of Adler's address to the assembly reveals, Prunières had asked Adler to speak first with his proposal to replace the Union Musicologique with a different enterprise. See GAP 44/2: „Allein es ist die Aussicht, dass etwas an ihre [Union Musicologique] Stelle treten könnte; zu diesem Behufe gebe ich das Wort dem M. Prunières, der ersucht hat sofort sprechen zu können, da er noch eine andere Verpflichtung hat.“



of their distinguished Viennese host. Thus the different threads of any official business concerning the IMS came together in Adler's office in Vienna. As a first order of business, Adler selected Basel—a city with musicological credentials in neutral Switzerland—as the location for the delegates' meeting. He did so in consultation with the Swiss musicologist Karl Nef (1873–1935), who held the chair in musicology at the university there. Nef wrote to Adler on April 4, less than a week after the Vienna conference ended, that he was excited that Basel had been chosen for the meeting, and that the Swiss musicological community would do its best to facilitate the work of the delegates.<sup>1</sup>

Adler's correspondence also reveals that Prunières played a key role during the early planning stages of the enterprise. It was he, for example, who suggested in May that the young Swiss scholar, Wilhelm Merian (1889–1952), would make a fine secretary for the fledgling society. Likewise, Adler discussed with Prunières whom to invite and how to compose membership of the various delegations.<sup>2</sup> On June 20, for instance, Adler explained to Prunières that the configuration of each delegation was a challenge:

Indeed, the selection of the invitees poses a difficult problem. I, too, would prefer if only a small circle were to participate in the deliberations in Basel. The protocol mentions that each nation should send one to three delegates. We should consider the following: for France, Prunières, Tiersot, Pirro. I would have also thought about [Maurice] Cauchie and [André] Mocquereau.<sup>3</sup>

Adler filled several more pages with names for other countries, from Great Britain to Spain, over which he pondered assiduously. He then assured Prunières that „I wish to proceed in every aspect in closest agreement with you, for you are actually the main agent.“<sup>4</sup>

Yet as the months progressed, Adler began to view Prunières as an increasingly problematic figure. There were two reasons. First, the infighting among

<sup>1</sup> Karl Nef, letter to Guido Adler, April 4 [1927], GAP 44/1: „Ich freue mich, dass Basel für die Tagung der Delegierten der verschiedenen Länder auserkoren wurde; wir werden das uns mögliche tun, die Arbeit der Delegierten zu erleichtern und zu fördern.“

<sup>2</sup> Henry Prunières, letter to Guido Adler, May 21, 1927, GAP 44/2: „Je pense, d'autre part, que nous pourrions dès maintenant désigner M. Mérian comme Secrétaire de la Société en formation. J'ai correspondu à ce sujet avec M. Nef qui est tout à fait d'accord. Vous pourriez, puisque vous êtes Président, charger éventuellement M. Mérian de tout ce travail de préparation du Congrès.“

<sup>3</sup> Guido Adler, letter to Henry Prunières, June 20, 1927, GAP 44/2: „In der Tat, die Auswahl der Einzuladenden ist ein schwieriges Problem. Auch ich würde vorziehen, dass nur ein kleiner Kreis an den Beratungen in Basel teilnehme. In dem Protokoll steht, dass von jedem Lande 1–3 Delegierte entsendet werden sollen. Somit kämen in Betracht: für Frankreich: Prunières, Tiersot, Pirro. Ich hätte auch an Cauchie und Mocquereau gedacht.“

<sup>4</sup> Loc. cit.: „Ich möchte in allem in innigstem Einverständnis mit Ihnen vorgehen, denn Sie sind ja eigentlich der vornehme Promotor.“

French musicologists became increasingly vicious between the supporters of the Prunières faction and those of the Société Française de Musicologie. Adler was swamped by letters from both Tiersot and Prunières that each denounced and insulted the other side. Prunières thus accused Tiersot of being „*violently* opposed to any international rapprochement,” whereas Tiersot did all he could to remove Prunières from the equation.<sup>1</sup> Adler himself stuck with the French internationalists and maneuvered to keep Tiersot from shaping the future IMS.<sup>2</sup> But second, and more important, was the fact that Prunières was not a university professor. Even though French musicology in general continued to be a field situated between public and academic scholarship, Adler was more comfortable with a scholar such as André Pirro (1869–1943), who was teaching at the Sorbonne and who had joined forces with Prunières against Tiersot.<sup>3</sup> Prunières, after all, made his living as the editor of the popular music journal, *La Revue musicale*. In a letter to Wilhelm Merian, Adler explained his shift in favor of the university-based Pirro:

I have the intention to propose him for a particularly important position on the board of the new society because a leading French musicologist absolutely belongs there. This is a private note. I do not want to let Prunières know about it right now, because he might feel disregarded. Yet you know that despite all the esteem for Prunières, Pirro means significantly more for our musicology.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Henry Prunières, letter to Guido Adler, June 13, 1927, GAP 44/2: „*violemment* opposé à tout rapprochement international.” See also Fauser, „French Entanglements in International Musicology,” 517–19.

<sup>2</sup> As I will discuss below, Adler and his circle set up a small working group that would meet prior to the actual founding conference to hash out the main structure of the new society. He made sure that Tiersot was kept away from this. See Guido Adler, letter to Wilhelm Merian, September 9, 1927; GAP 44/2: „Es ist mir peinlich zu sagen, dass ich von 2 Franzosen vor ihm [Tiersot] gewarnt wurde. Seien Sie also in jeder Beziehung vorsichtig und teilen Sie dies gefälligst auch Nef mit.” In his response from September 12 (GAP 44/2), Merian assured Adler that Tiersot knew nothing of the preliminary meeting: „Tiersot weiss nichts von der Vorkonferenz.”

<sup>3</sup> For a discussion about the set-up of French musicology—which continued to impact its institutional interwar structure—see Louis Delpéch, „Im Zeichen Deutschlands? Akteure und Netzwerke der Institutionalisierung der Musikwissenschaft an der Sorbonne und am Collège de France (1870–1914): Dauriac, Rolland, Combarieu,” in *Wege zur Musikwissenschaft: Gründungsphasen im internationalen Vergleich*, edited by Melänie Wald-Fuhrmann and Stefa Keym (Kassel and Stuttgart: Bärenreiter and Metzler, 2018), 37–58.

<sup>4</sup> Guido Adler, letter to Wilhelm Merian, September 9, 1927, GAP 44/2: „Ich habe die Absicht, ihn an besonders hervorragender Stelle, für den Vorstand der neuen Gesellschaft in Vorschlag zu bringen, da unbedingt ein führender französischer Musikhistoriker hingehört. Diese Mitteilung mache ich Ihnen privat. Ich möchte sie vorläufig Prunières nicht machen, weil er vielleicht sich zurückgesetzt fühlen könnte. Aber Sie wissen, dass trotz aller Hochschätzung für Prunières, Pirro für unsere Musikwissenschaft doch viel mehr bedeutet.” For a discussion of the professionalization of musicology and its exclusion of researchers who do not fit the image of the university scholar, see Suzanne Cusick, „Gender, Musicology, and Feminism,” in *Rethinking Music*, edited by Nicholas Cook and Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 1999), 471–98.

By proposing Merian as the new society's secretary, Prunières himself had, in a sense, set the stage for the future of the IMS, for Adler and Merian began in June to develop a disingenuous strategy that was driven by both practical and strategic considerations. A small and select group of scholars would meet in Basel on September 27–28, 1927—two days prior to the actual meeting of the international delegates (September 29–30)—to hammer out the details of the new society's structure, which would then be offered to the full assembly for discussion and vote. The actual decisions were thus made by a small group, knowing full well that a set of detailed and well-drafted statutes would present, in effect, a *fait accompli*. After much back and forth about its composition, the working group consisted of Edward J. Dent, Theodor Kroyer, Wilhelm Merian, Karl Neff, André Pirro, Henry Prunières, and Johannes Wolf, presided over by Guido Adler and advised by a Swiss lawyer.<sup>1</sup>

This preliminary meeting turned into a crucial step in the process because it had become clear during the summer months that two competing proposals were on the table for the structure of the new society. The first of them was identified as „Projekt Adler.“<sup>2</sup> It proposed an international federation of existing societies akin to a musicological League of Nations. The second proposal, „Projekt Prunières,“ promoted an independent, truly international society that would have individual members from all over the world, and with no direct connection to national musicological organizations.<sup>3</sup> Adler was so strongly convinced by his idea of a federation that he had already drawn up a set of draft statutes along those lines.<sup>4</sup> Yet he misjudged the opposition to a model that was too reminiscent of the International Musical Society with its various regional and national sections, one that had allowed German musicology to dissolve it unilaterally in 1914. Prunières was joined by Dent and musicologists from Italy in their hostility to any kind of federal structure along the lines proposed by Adler. Instead, the new society founded on September 30, 1927, was an International Musicological Society, not a Federation. Adler became its honorary president, Prunières an honorary member, and both Dent and Pirro were elected vice presidents.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> „Auszug aus dem Protokoll der Gründungsversammlung,“ September 29–30, 1927, typescript, Papers of Edward J. Dent, King's College Archive Centre, Cambridge, EJD 2/8/2.

<sup>2</sup> „Confédération Internationale de Musicologie ... Vorbereitende Besprechung am 27. und 28. September,“ typed agenda, GAP 44/1.

<sup>3</sup> Henry Prunières, letter to Guido Adler, May 21, 1927, GAP 44/2: „une société recrutant directement ses membres parmi les musicologues.“ In the same letter, Prunières explained that his internationalist project had the support of such well-known scholars as André Pirro, Johannes Wolf, and Kurt Sachs.

<sup>4</sup> Both handwritten and typed versions of these statutes can be found in GAP 44/1. See also Guido Adler, letter to Wilhelm Merian, September 9, 1927, GAP 44/2: „Ich arbeite jetzt an einem Entwurf des Statuts.“

<sup>5</sup> „International Gesellschaft für Musikwissenschaft: Direktorium,“ typescript [1927], GAP 23/16.

However, Adler's correspondence tells a much more complex story of the IMS than might be reflected in this streamlined overview of the events between March and September 1927. It not only contains the multidirectional exchanges between Adler, Cauchie, Merian, Prunières, and Tiersot about the bitter conflict in French musicological circles, but it also echoes broader political issues as they intersect with international scholarship. One example is when Gaetano Cesari (1870–1934) presented an Italian perspective on the foundation of the IMS. In an early letter from May 11, 1927, Adler had tried to get Cesari to reveal Italy's position vis-à-vis the prospect of a federation, given his growing influence as an official advisor in Fascist Rome.<sup>1</sup> However, Cesari was clearly uncomfortable with this request and remained silent until July, when he simply said he could not offer any official information. Finally, on September 20, 1927, Cesari wrote that he would be attending the Basel meeting as an individual scholar but not as an official representative of Italian musicology, which was too disunited at present to be represented as a harmonious whole.<sup>2</sup>

Even more complicated was the situation with the Soviet Union. On May 6, Adler had already sent a letter (including the protocol from the Vienna meeting) to Mikhail Ivanov-Borefskiĭ (1874–1936) so that the Russian scholar could „offer an international perspective on the planned founding of a confederation.“ Moreover, he asked him whether he would „take care of the matters in Russia.“<sup>3</sup> Ivanov-Borefskiĭ responded with enthusiasm:

According to the protocol, the International Musical Society slated to be founded will be a federation of national musicological societies. In Soviet Russia, the former musicological societies have now become national institutes. The National Institute for Musicology in Moscow (Mjasnitskaia 49), where I am currently an ordinary member, can be considered the central institution of this kind that is exclusively dedicated to musicology.

With respect to the adherence of the Russian musical institutes to the Fédération Internationale, I would like to be informed whether you have already established an office of the International Musical Society in Vienna, and whether specific guidelines

<sup>1</sup> Guido Adler, letter to Giulio Cesari, May 11, 1927, GAP 44/2: „Wie stellen Sie sich zu dieser Confédération?“ Adler closed the letter with the words: „Sie sind ja jetzt nach Rom berufen worden, um Ratschläge zu geben, so können Sie Fühlung nehmen, und die Stellungnahme von französischer und italienischer Seite wäre jedenfalls von wichtiger Bedeutung.“

<sup>2</sup> Gaetano Cesari, letter to Guido Adler, September 20, 1927, GAP 44/1.

<sup>3</sup> Guido Adler, letter to Mikhail Ivanov-Borefskiĭ, May 6, 1927, GAP 44/2: „Anbei erlaube ich mir Ihnen vorläufig die Korrektur des Protokolls zu senden, damit Sie in die beabsichtigte Gründung einer Confédération internationale Einsicht nehmen können. Es wäre sehr dankenswert, wenn Sie sich in Russland der Sachen annehmen wollten.“

have been developed in terms of registration, adherence, fees, etc. If the office does already exist, I would ask for its address.<sup>1</sup>

Adler responded by informing Ivanov-Boreĭskiĭ that, right now, there was no confederation but that he would keep him in the loop.<sup>2</sup>

Adler's papers show that it was important for him to have a Russian delegation present at the founding of the IMS in Basel. His various handwritten lists of possible delegates contained several names from the Soviet Union, and his correspondence with Merian returned repeatedly to the Russian delegation. On July 14, for example, Adler wrote to him:

Where Russia is concerned: I went especially to the Russian embassy and have spoken with an official there. You know that there are difficulties with the entry of Soviet citizens into Switzerland. I was assured that the people who would be selected are entirely apolitical and would only represent artistic and scholarly interests. I have full confidence in that respect and therefore would ask you to recommend to your government to grant the eventual delegates entry.<sup>3</sup>

Moreover, Adler asked Merian to send the invitation directly to Ivanov-Boreĭskiĭ because he was the driving force behind the Russian delegation. With that, Adler went on summer vacation to recover from the strains of organizing the Beethoven centenary celebrations.

<sup>1</sup> Mikhail Ivanov-Boreĭskiĭ, letter to Guido Adler, n. d., GAP 44/2: „Laut diesem Protokoll erscheint die zu gründende Internationale Musikgesellschaft als eine Fédération der nationalen musikwissenschaftlichen Gesellschaften. In Sowjetrussland sind die ehemaligen musikwissenschaftlichen Gesellschaften gegenwärtig zu Staatsinstituten geworden. Als Zentralinstitution dieser Art, die ausschließlich der Musikwissenschaft gewidmet ist, kann das Staatsinstitut für Musikwissenschaft in Moskau (Mjasnitskaia 49) gelten, wo ich als ordentlicher Mitglied tätig bin. // Zwecks Eintritt der russischen Musikinstitute in die Fédération internationale bitte ich sehr um Mitteilung, ob sich schon gegenwärtig in Wien ein Bureau der Internationalen Musikgesellschaft konstituiert hat und ob irgendwelche Bestimmungen für die Registrierung, die Einnahme von Mitglieds, Gebühren und s.w. ausgebildet worden sind. Sollte ein solches Bureau schon funktionieren, so bitte ich um die Adresse desselben.“

<sup>2</sup> Guido Adler, letter to Mikhail Ivanov-Boreĭskiĭ, June 11, 1927, GAP 44/2: „In höflicher Erwiderung Ihres freundlichen Schreibens erlaube ich mir itzuteilen, dass die Angelegenheit der Confédération in einem vorbereitendem Stadium ist und weder ein offizielles Bureau besteht, noch auch irgenwelche Einnahmen erhoben werden können. Sobald greifbare Bestimmungen getroffen werden, werde ich mir erlauben Ihnen Mitteilung zu machen.“

<sup>3</sup> Guido Adler, letter to Wilhelm Merian, July 14, 1927, GAP 44/2: „Bezüglich Russland bemerke ich: Ich bin eigens in die Russische Gesandtschaft gegangen und habe dort mit einem Bevollmächtigten gesprochen. Sie wissen, es sind Schwierigkeiten für die Einreise der Angehörigen der Sowjetrepubliken in die Schweiz. Es wurde mir versichert, dass die Personen, die von dort vorgeschlagen würden, vollkommen unpolitisch sind und nur die künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen zu vertreten haben würden. Ich hege Vertrauen dazu und ersuche Sie, bei Ihrer Regierung die eventuell Delegierten für die Einreisebewilligung zu empfehlen.“

As soon as he returned to Vienna, Adler came back to the issue of the Soviet delegation in yet another letter to Merian:

You will have received from the Soviet delegation a letter in which it nominates a delegate. Assuming that this delegate—far from any political aspiration—will only be serving the scholarly cause, it would be desirable if entry into Switzerland which, as I was informed, is only unwillingly granted to Russian, would be approved.<sup>1</sup>

In his answer three days later, Merian simply stated that he had not heard from the Soviet delegation and therefore not yet taken any steps to secure a visa for the Russian visitor.<sup>2</sup> With this, the traces of the potential delegation from Soviet Russia disappear in the holdings of the Adler Papers, but these absences raise further questions about their historiographical implications.

\*\*\*

It is an epistemological commonplace that archives are constructed artifacts which are neither neutral nor independent from their historical and cultural contexts. The Adler Papers provide a crucial source for the history of the IMS. They invite reflection, however, on the question how these documents were curated, first by Adler and his entourage, later by his Austrian enemies as they stole the archive, and then, by the librarians at the University of Georgia. Moreover, this collection offers insight into the perspective that one particular private archive reveals about the history of a transnational institution such as the IMS. Indeed, one of the most fascinating aspects of this singular perspective lies in its limitations by virtue of an individually positioned viewpoint, providing relational insights into an entangled institutional history. Any account of the founding of the IMS that started with a different set of documents—for example, by Dent or Prunières—would no doubt be configured differently, leaving us with the problem of how any such history might be told.

In Adler's case, his materials reflect the position of an elderly scholar in post-war Vienna who tried to reconcile a nostalgic view of an imperial and previously multicultural nation with the increasingly precarious reality of systemic anti-Sem-

<sup>1</sup> Guido Adler, letter to Wilhelm Merian, September 9, 1927, GAP 44/2: „Von der Sowjetdelegation werden Sie ein Schreiben erhalten haben, in welchem sie einen Delegierten ernennt. In der Annahme, dass dieser Delegierte, vollständig ferne politischen Aspirationen, nur der wissenschaftlichen Sache dienen wird, und es wäre also wünschenswert, wenn ihm die Einreise in die Schweiz, die, wie mir gesagt wird, Russen nur ungerne gewährt wird, bewilligt würde.“

<sup>2</sup> Wilhelm Merian, letter to Guido Adler, September 12, 1927, GAP 44/2: „Von der Sowjetdelegation habe ich noch keinen Brief erhalten, deshalb auch noch keine Schritte getan. Die Einreise wird kaum besondere Schwierigkeiten haben.“



itism. In Adler's vision, the IMS appears as a quasi-Utopian space, in which—like the different regions of the former Habsburg Empire—national scholarly societies would come together under the leadership of a cosmopolitan Austrian intellectual.<sup>1</sup> Yet this scholarly Locarno did not materialize as Adler had planned, largely because Dent and Prunières (and others) had a radically different view. More to my present point, however, although the Adler Papers contain extensive correspondence with Dent and Prunières, it reveals little of their own agendas, whether out of politeness or because of backstage shenanigans kept close to the chest. Whereas Prunières mentioned his ideas on the desired structure of the IMS, Dent, in contrast, assiduously avoided any discussion of the statutes prior to the Basel meeting even though he was consistently courteous, and even enthusiastic, when writing to Adler. How correspondents at the heart of any institution shape their letters to each other—revealing and concealing their plans—thus forms part of its intellectual history. The archives can contribute to that, but they need treating very carefully indeed.

The current absence of a central archive of the IMS—in Basel, for example—thus creates an invitation to embed a kaleidoscopic perspective on the institution generated by this archival dispersal into the fabric of the story itself by emphasizing the differences gained from exploring such different sources, not just in collections of materials pertaining to Dent and Prunières but also, for example, in those emanating from Higinio Anglés (1888–1969), Knud Jeppesen (1892–1974), and Egon Wellesz (1885–1974), among others. This historiographical challenge might enable a more complex understanding of an international institution through multiple transnational perspectives at the intersection of individual archives and their construction. The Adler Papers, with their rich cache of materials and their odyssey from Vienna to Athens, Georgia, provide a first stepping-stone towards such an entangled history of the IMS and its epistemological possibilities.

## BIBLIOGRAPHY

1. Adler, Guido. „Internationalism in Music.“ Translated by Theodore Baker. *Musical Quarterly* 11 (1925): 281–300.
2. Adler, Guido. „Autriche.“ *Bulletin de la Société „Union musicologique“* 6 (1925): 89–92.
3. Adler, Guido. *Wollen und Wirken: aus dem Leben eines Musikhistorikers*. Vienna: Universal-Edition, 1935.
4. Boisits, Barbara. „Musikwissenschaft im Ersten Weltkrieg. Der Fall Guido Adler.“ In *Musik und Erinnern: Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik*, edited by Christian Glanz and Anita Mayer-Hirzberger, 123–41. Vienna: Hollitzer, 2014.

<sup>1</sup> See also Annegret Fauser, „Grooves of Empire: Internationalism, Imperialism, and Branding Western Music,“ in *Branding „Western Music“*, edited by María Cáceres-Piñuel, Alberto Napoli, and Melanie Strumbl (Bern: Peter Lang Verlag, in press).



5. Chimènes, Myriam Florence Grétreau, and Catherine Massip, eds. *Henry Prunières (1886—1942): un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres*. Paris: Société Française de Musicologie, 2015.
6. Cusick, Suzanne. „Gender, Musicology, and Feminism.“ In *Rethinking Music*, edited by Nicholas Cook and Mark Everist, 471—98. Oxford: Oxford University Press, 1999.
7. Delpech, Louis. „Im Zeichen Deutschlands? Akteure und Netzwerke der Institutionalisierung der Musikwissenschaft an der Sorbonne und am Collège de France (1870—1914): Dauriac, Rolland, Combarieu.“ In *Wege zur Musikwissenschaft: Gründungsphasen im internationalen Vergleich*, edited by Melanie Wald-Fuhrmann and Stefa Keym, 37—58. Kassel and Stuttgart: Bärenreiter and Metzler, 2018.
8. Eder, Gabriele Johanna. „Internationale Musikgesellschaft (IMG).“ In *Oesterreichisches Musiklexikon Online* <[http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_I/IMG.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_I/IMG.xml)>, edited by Rudolf Flotzinger.
9. Eder, Gabriele Johanna. „Die mißbrauchte Muse: über den Internationalismus in der Musikwissenschaft.“ *Zeitgeschichte* 21 (1994): 398—402.
10. Eybl, Martin. „Denkmäler der Tonkunst in Österreich (DTÖ): History and Editorial Program.“ *Notes* 70 (2014): 413—20.
11. Fauser, Annegret. „French Entanglements in International Musicology during the Interwar Years.“ *Revue de musicologie* 103 (2017): 499—528.
12. Fauser, Annegret. „Edward J. Dent (1932—49).“ In *The History of the IMS (1927—2017)*, edited by Dorothea Baumann and Dinko Fabris, 45—49. Basel: Bärenreiter, 2017.
13. Fauser, Annegret. „Grooves of Empire: Internationalism, Imperialism, and Branding Western Music.“ In *Branding „Western Music“*, edited by María Cáceres-Piñuel, Alberto Napoli, and Melanie Strumbl. Bern: Peter Lang Verlag, in press.
14. Rozenblitt, Marsha L. *Reconstructing a National Identity: The Jews In Habsburg Austria during World War I*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2001.
15. Sibille, Christine. „Harmony Must Dominate the World“: *internationale Organisationen und Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Bern: Diplomatische Dokumente der Schweiz, 2016.
16. Stumpf, Markus, Herbert Posch, and Oliver Rathkolb, eds. *Guido Adlers Erbe: Restitution und Erinnerung an der Universität Wien*. Göttingen: V&R Inipress, 2017.
17. Taschwer, Klaus. „Geheimsache Bärenhöhle: wie eine antisemitische Professorenclique nach 1918 an der Universität Wien jüdische Forscherinnen und Forscher vertrieb.“ In *Alma Mater Antisemitica: akademisches Milieu, Juden und Antisemitismus an den universitäten Europas zwischen 1918 und 1939*, edited by Regina Fritz, Grzegorz Rossoliński-Liebe, and Jana Starek, 221—42. Vienna: New Academic Press, 2016.

#### Аннотация

В 1927 году, на заключительной пленарной сессии музыковедческого конгресса в Вене, посвященного 100-летию со дня смерти Бетховена, ученые со всего мира приняли решение о создании нового Международного музыковедческого общества (IMS). Гвидо Адлеру, патриарху австрийского музыкознания, было поручено руководить подготовкой и организацией международной встречи, на которой шесть месяцев спустя было учреждено Международное музыковедческое общество. Его архив, хранящийся в настоящее время в Библиотеке редких книг и манускриптов Харгретта в Университете Джорджии (Hargrett Rare Books and Manuscript Library at the University of Georgia), содержит внушительную коллекцию международной корреспонденции, относящейся к этой подготовке. Изучение этих материалов позволяет не только выявить сложные и подчас противоречившие друг другу позиции музыковедов разных стран по отношению к IMS, взгляды на его роль и структуру, но и увидеть, каким образом архивы сохраняют уникальные, подчас сугубо личные взгляды на транснациональное и институциональное развитие.

# **Summary**

In 1927, at the final plenary session of the musicological conference commemorating the centenary of Beethoven's death in Vienna, scholars from around the world decided to initiate a new international musicological society. Guido Adler, the doyen of Austrian musicology, was charged to guide the preparations and set up the meeting of international delegates that would found the IMS six months later. His archives, currently preserved at the Hargrett Rare Books and Manuscript Library at the University of Georgia, contain an extensive transnational correspondence pertaining to these preparations. An examination of these materials reveals not only the complex and sometimes clashing agendas of international musicologists vis-à-vis the IMS, its function, and its structure, but also how archives enshrine unique if not idiosyncratic perspectives on transnational and institutional developments.

- ✓ *Ключевые слова:* Гвидо Адлер, архивы, Михаил Иванов-Борецкий, Гаэтано Чезари, эпистолярные сети, Эдвард Дент, Международное музыковедческое общество, Анри Прюнье, Жюльен Тьерсо.
- ✓ *Key words:* Guido Adler, archives, Mikhail Ivanov-Boretskiĭ, Gaetano Cesari, correspondence networks, Edward J. Dent, International Musicological Society, Henry Prunières, Julien Tiersot.

# Albert Smijers, the first Dutch Professor of Musicology

УДК  
780.72

Альберт Смайерс,  
первый датский  
профессор музыкознания

## ЛАНГЕН ПЕТРА ВАН

Доктор музыкологии, исследователь, журналист,  
*European Journal of Life Writing* (ejlw.eu);  
координатор работ Европейских музыковедческих обществ (NEMS)  
(Утрехт, Нидерланды)

## LANGEN PETRA VAN

PhD (Musicology), Affiliated Researcher of Groningen,  
Journal Manager of the *European Journal of Life Writing* (ejlw.eu),  
Coordinator of the Network of European Musicological Societies (NEMS)  
(Utrecht, Netherlands)

E-mail: ptvanlangen@gmail.com

Recently scholars have been researching the history of musicology as an academic discipline, resulting in conference papers and publications ranging from biographies on leading musicologists to historical research into institutes of musicology, music exhibitions and histories of organisations such as the International Musicological Society (IMS). The kick-off publication of the research into this last organisation was *The History of the IMS 1927–2017* published at the occasion of its nonagenarian jubilee. After the publication of the book, a study group was formed to continue this research.

In this article I would like to introduce one of the first members of the directorium of the IMS, the Dutch musicologist and Roman Catholic priest Albert Smijers (1888–1957). Smijers served the IMS for thirty years, and was its president from 1952 to 1955. Unfortunately, information about his life and his work for the IMS is limited since both his personal archive and the archive of the IMS during those years have not been preserved. Fortunately, information about Smijers could be gathered in the archives of people he worked with, as for example Daniel François Scheurleer, and societies he was involved with, such as the Society for Music History of the Netherlands.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Parts of this article were previously published in: Petra van Langen, 'Albert Smijers (1952–55)', in: Dorothea Baumann and Dinko Fabris (edd), *History of the IMS (1927–2017)* (Kassel 2017), 58–62; Petra van Langen, 'Anton Averkamp and Albert Smijers. Two Catholic presidents', in: *TVNM* 68 (2018), 148–162.

## Catholicism in the Netherlands

Smijers was born in 1888 as the eldest son of the headmaster of the local primary school in the small village of Raamsdonk in the south of the Netherlands. He came from a very religious Roman Catholic family. Three of the six children (four boys and two girls) including Smijers himself became priests. Smijers grew up at a time when the Dutch Catholics advanced from second-rate citizens to full-fledged members of society.



In the Netherlands, Catholicism had been forbidden for several centuries. It was only with the new constitution of 1848 that Roman Catholicism was formally accepted. A few years later, in 1853, the pope announced the reinstatement of the Netherlands as a church province. The country was divided into dioceses and the pope appointed bishops who began to organise church life, such as the division into parishes and the building of churches. Part of the establishment of this infrastructure was the regulation of the music in church.<sup>1</sup>

When church life emerged again after 1853, music performed during mass was the so-called 'music mass' for example the *Missa Solemnis* of Beethoven. The clergy felt this music to be inappropriate for the church. During the Provincial Council in 1865, Dutch bishops took concrete measures to regulate music in church. They decided among other things, that women were forbidden to sing in church, and all instruments were banned except the organ. Only music without theatrical or dramatic characteristics of which the text was clearly audible was permitted. Music that was eligible to be performed in church was Gregorian chant and polyphonic music that was characterised by 'seriousness and dignity, purity and majesty'.<sup>2</sup> Music that met these requirements was for example music by Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) and music composed in his style.

To promote the implementation of the regulations of the Council, a number of clerics founded the St. Gregory Journal in 1876 and the St. Gregory Society in 1878. Until 1903 the clergy could only inform and stimulate. Then Pope Pius X proclaimed comparable guidelines for the entire church and assigned the bishops the task of forming committees to maintain the regulations. In the Nether-

<sup>1</sup> See for information in English about Catholic music life in the Netherlands between 1850 and 1948 the summary in: Petra van Langen, *Muziek en Religie, Katholieke musici en de confessionalisering van het Nederlandse muziekleven 1850–1948* (Hilversum, 2014), 288–294. For information in German: Petra van Langen, 'Musik als Mittel der Konfessionalisierung in die Niederlanden 1850–1948', in: *Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte* 111 (2017), 299–315.

<sup>2</sup> 'Het provinciaal concilie van Utrecht over den kerkelijken zang', in: *Gregoriusblad* 1 (1876), 1–3; 2: 'ernst en waardigheid, zuiverheid en majesteit'.

lands a censor committee was established to judge the music that was composed for the Catholic Church.

Catholic musical life was not limited to the music culture in the church but also included Catholic music schools, Catholic 'secular' choirs and organisations and journals for Catholic musicians, whether they worked as church musicians or outside the church as soloists, conductors, teachers etcetera.

It was in this environment that Smijers had been raised and educated. He would be linked to the Catholic music world for his entire life, through teaching jobs and board positions in several Catholic organisations. But Catholicism was not his only point of reference. Thanks to several opportunities to step outside this confined world and Smijers' ability to seize them, in later life he would become an intermediary between the Catholic and non-Catholic music world.

## Music history of the Netherlands

According to two of his cousins, music did not play a significant role in the family. His musical talent and interests seem to have been awakened and fostered at Beekvliet, a preparatory seminary he attended from the age of twelve.<sup>1</sup> This was followed by the Haaren Seminary, where he was ordained in June 1912.<sup>2</sup> He then immediately returned to Beekvliet to work as a music teacher.

That same year, 1912, he started studying with Anton Averkamp, who was a specialist in Renaissance and Baroque music.<sup>3</sup> Almost weekly he travelled some 100 kilometres to Amsterdam, where Averkamp lived. In July 1914 Smijers completed his studies with Averkamp with diplomas for solo and choral singing from the National Musicians Society (Nederlandse Toonkunstenaars Vereniging).<sup>4</sup> A year later he left for Austria to study at the church music school of the Akademie für darstellende Kunst in Klosterneuburg and with Guido Adler at the University of Vienna. He completed his studies with a dissertation on the Flemish composer Carolus Luython (1557–1620).<sup>5</sup>

After returning to the Netherlands and his teaching job at the seminary, he joined the board of the Society for Music History of the Netherlands (VNM).<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Interview with Wim Harx and Jos van de Weem, September 17, 2018

<sup>2</sup> Archive of the preparatory seminary Beekvliet, no. 2: Memorial 1877–1915 [Memoriaal van het klein seminarie Beekvliet te St. Michielsgestel, 1877–1915].

<sup>3</sup> Idem, no. 83: Fabrica 1909-1930 [Fabrica, register van uitgaven van het klein seminarie, 1909–1930].

<sup>4</sup> Idem, no 2: Memorial 1877–1915.

<sup>5</sup> Albert Smijers, *Karl Luython als Motetten-Komponist* (Amsterdam: Alsbach, 1923).

<sup>6</sup> Archive of the Royal Society for Music History of the Netherlands, Netherlands Music Institute, NMI 230, no 1: Minutes [notulenboek], January 18, 1919.

This society had been founded in 1868 to stimulate research into the music history of the Netherlands.<sup>1</sup> There were two reasons why the board was eager to attract Smijers. The first reason was that Smijers was the first Dutch musicologist with a doctoral degree who could provide an edition of a Dutch composer; secondly, the board thought that he could be an intermediary to Catholic music organisations.<sup>2</sup> This might open possible financial support and provide a new market for the editions the Society produced. Until then the Society had been dependent on foreign, mostly German, musicologists for their music publications. The publications of compositions by Jan Pieterszoon Sweelinck, Cornelis Schuyt and Jacob Obrecht in the 1870s and 1880s had been edited by Robert Eitner; Max Seiffert had provided the first edition of Sweelinck in the 1890s and Johannes Wolf the edition of Obrecht at the beginning of the 20th century.

Smijers' interest in and experience with Renaissance music, especially the Franco-Flemish school — at the time described as the *Netherlandish School* — was another reason that the VNM wanted Smijers on the board. In 1919 the Obrecht edition was almost completed and the board wanted to continue with the complete works of Willaert or Josquin. After some debate it was decided to start with Josquin and Smijers was asked to prepare the series.<sup>3</sup>

When Smijers joined the board of the VNM, the society was headed by Daniël François Scheurleer (1855–1927). Scheurleer was a banker and benefactor from The Hague. He had been a board member of the VNM since 1885 and president since 1896. Scheurleer soon became a close friend and confidant of Smijers. He was very involved in the Josquin edition and enabled Smijers to journey to all the libraries that had manuscripts or publications of Josquin by taking care of his travel and accommodation expenses.<sup>4</sup> He invited Smijers to his country home and involved him in his work for the Société Union Musicologique, a society founded by Scheurleer after World War I to stimulate international musicological debate.

Between 1919 and 1924 Smijers made eight trips to libraries in Austria, Switzerland, Germany, Italy, Belgium, France and England, gathering thousands of photos of sources of music of Josquin, today still kept at the University library in Utrecht. In 1922 he published his first volume of the Josquin edition. Over the decades to come, he produced 44 volumes, but could not finish the edition

<sup>1</sup> See for a brief history of the first 75 years of the VNM: E. Reeser, *De Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 1868–1943. Gedenkboek* (Amsterdam: Alsbach, 1943).

<sup>2</sup> Archive of Daniël François Scheurleer, NMI 008, no 140G: letter of Averkamp to Scheurleer, January 5, 1918.

<sup>3</sup> NMI 230, no. 255: letter of Smijers to the board, March 23, 1919; NMI 230, no 1: Minutes, June 27, 1919.

<sup>4</sup> NMI 008, no 140H: Correspondence Smijers about the Josquin edition 1918–1926.

before his death in 1957. Over the next years eleven volumes were added by other editors.

Besides his work on Josquin, Smijers published, among other things, compositions by Philip de Monte, Cornelis Padbrué and Cornelis Schuyt, and a series of examples from the music history of the Netherlands under the title *Van Ockghem tot Sweelinck*.

## Internationalism

Smijers travelled extensively and had connections with many international colleagues. This began in 1915 when he went to Vienna to study with Guido Adler, and continued during his travels to libraries all over Europe to collect sources for the Josquin Edition. In those years Smijers was supported by two circles. As a Roman Catholic priest he had access to a network of Catholic scholars and librarians. In 1920 he benefitted from this Catholic network when the Dutch Cardinal Van Rossum enabled him to visit the Vatican Library, a privilege earlier denied to Smijers' colleagues.<sup>1</sup> In addition, as a protégé of Scheurleer he had access to his international network of musicologists.

Since the end of the 19th century Scheurleer had been involved in international musicology. He was an active member of the Internationale Musik Gesellschaft since its foundation in 1899, attending all the conferences. Moreover, as president of the Dutch section, he urged his VNM-colleagues to join as well.<sup>2</sup> Shortly after Smijers met Scheurleer, the latter founded in 1921 the Société Union Musicologique (SUM).<sup>3</sup> Through this organisation Scheurleer wanted to revive the international musicological debate that had been silenced after the German-based central office of the Internationale Musik Gesellschaft had decided to dissolve in 1914 shortly after the beginning of the First World War. The SUM was meant as a platform for scholarly exchange, led by representatives of countries that had remained neutral during the war.<sup>4</sup>

Scheurleer involved Smijers in this enterprise as editor of the *Bulletin* in which reports were published from various countries plus scholarly articles, and as assistant to the board. He also made sure, by taking care of expenses, that Smijers visited the conferences in Basel in 1924 and Lübeck in 1926. Thanks to Scheurleer's

<sup>1</sup> Albert Smijers, 'De uitgave der werken van Josquin des Prés', in: *TVNM* 10 (1922), 164–179; 170.

<sup>2</sup> NMI 008, no 140N: Internationale Musikgesellschaft 1900–1915.

<sup>3</sup> Idem, no 140O: Société Union Musicologique 1901–1927.

<sup>4</sup> See for more information about the Société International Musicologique: Marlies van der Riet, 'Daniël François Scheurleer, de laatste jaren van een Haags cultuurmecenas', in: *TVNM* 64 (2014), 144–175: 157–160, 170–171; Martin Kirnbauer, 'A „Prelude“ to the IMS', in: Dorothea Baumann and Dinko Fabris (edd), *History of the IMS (1927–2017)* (Kassel: Bärenreiter, 2017), 11–19.



contacts, Smijers enjoyed, among others, help from Max Seiffert and Johannes Wolf in Berlin, André Pirro in Paris and William Barclay Squire in England for his work on Josquin.<sup>1</sup>

When Scheurleer died in 1927, the Société came to an end. That same year the IMS was founded and Smijers was chosen as a member of the directorium.

## Publications of sources

Because of the absence of an archive of the IMS or a personal archive of Smijers, it is difficult to determine the role Smijers played in the IMS. However it is certain that he was one of the founding members of the Repertoire International Sources Musicale (RISM), together with Friedrich Blume (1893–1975) and Higinio Anglès (1888–1969).<sup>2</sup>

Smijers was a fervent cataloguer. From the very start of his career he kept catalogues. Already while studying with Adler and doing research for his dissertation on Carolus Luython, he gathered data on the Kaiserliche Hofmusik Kapelle 1543–1619, which he published in several volumes of *Studien zur Musikwissenschaft. Beiheft der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*.

He did the same while traveling all over Europe to gather sources for the *Josquin Edition*. Smijers did not copy the sources by hand as was usual at the time, rather he hired photographers to take pictures.<sup>3</sup> The big advantage of this was that he always had access to the original and it also saved a lot of time, since the transcribing could be done at home. At home he made several catalogues in order to access the collection of photos. Because he had gathered much more than only sources of Josquin, he made catalogues according to place, composition, signature and on composer.<sup>4</sup>

In 1925 he started publishing in the *Journal of the Society for Music History of the Netherlands* his lists of archival sources related to the music of the Illustrious Confraternity of Our Lady in the Dutch city's Hertogenbosch. And in 1935 he published an overview of 15th and 16th century music manuscripts in Italy with compositions by Dutch composers.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Albert Smijers, 'De uitgave der werken van Josquin des Prés', in: *TVNM* 10 (1922), 164–179: 172.

<sup>2</sup> *IMS Communiqué* 8 (1951): 2–4; *IMS Communiqué* 14 (1953): 1–2.

<sup>3</sup> NMI 008, no 140H: Correspondence Smijers about the Josquin edition 1918–1926.

<sup>4</sup> The collection of photographs is preserved at the Utrecht University Library.

<sup>5</sup> Albert Smijers, 'De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch', in: *TVNM* 11 (1925), 187–210; *TVNM* 12 (1926), 40–62, 115–167; *TVNM* 13 (1929, 1931), 46–100, 181–237; *TVNM* 14 (1935), 48–105; Albert Smijers, 'Vijftiende en zestiende eeuwse muziekhandschriften in Italië met werken van Nederlandsche componisten', in: *TVNM* 14 (1935), 165–181.

Blume, Higin and Smijers had their first meeting on RISM in Basel in March 1951 and decided to publish a catalogue of musical sources, including musical text sources from the Middle Ages to the 19th century. Unfortunately Smijers didn't live to witness the first publication in 1960.

## Professor of Musicology

In 1930 Smijers was appointed as the first Dutch professor in musicology. Trained by Guido Adler, he designed the Music History Institute at the University of Utrecht based on the example of the institute in Vienna, albeit with special attention to 'Dutch' music of the 15th and 16th century. Besides his work as professor, Smijers was involved in numerous other organisations in various capacities. He served the Catholic music world as president of the St. Gregory Society, as president of the board of the Dutch Institute for Church Music (Nederlands Instituut voor Kerkmuziek), as president of the International Association for Catholic Church Music (Internationale Verein für katholische Kirchenmusik) and as advisor of the Roman Catholic Musicians Association (Rooms Katholieke Toonkunstenaars Vereniging). Outside Catholic circles he was — in addition to a board member and president of the IMS — among other positions, secretary and president of the VNM, adviser to the Dutch government on music education, various roles in the Association for the Promotion of the Art of Music, and member of the Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences.

Under the leadership of Albert Smijers, Dutch musicology achieved a prominent position in the world, especially in Renaissance music. Thanks to his students, this reputation continued long after his lifetime.

## BIBLIOGRAPHY

1. 'Het provinciaal concilie van Utrecht over den kerkelijken zang', in: *Gregoriusblad* 1 (1876), 1–3.
2. Kirnbauer, Martin, 'A „Prelude“ to the IMS', in: Dorothea Baumann and Dinko Fabris (edd), *History of the IMS (1927–2017)* (Kassel: Bärenreiter, 2017), 11–19.
3. Langen, Petra van, *Muziek en Religie, Katholieke musici en de confessionalisering van het Nederlandse muziekleven 1850–1948* (Hilversum, 2014).
4. Langen, Petra van, 'Musik als Mittel der Konfessionalisierung in die Niederlanden 1850–1948', in: *Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte* 111 (2017), 299–315.
5. Langen, Petra van, 'Albert Smijers', in: Dorothea Baumann and Dinko Fabris (edd), *History of the IMS (1927–2017)* (Kassel 2017), 58–62.
6. Langen, Petra van, 'Anton Averkamp and Albert Smijers. Two Catholic presidents', in: *TVNM* 68 (2018), 148–162.
7. Reeser, Eduard, *De Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 1868–1943. Gedenkboek* (Amsterdam: Alsbach, 1943).
8. Riet, Marlies van der, 'Daniël François Scheurleer, de laatste jaren van een Haags cultuurmecenas', in: *TVNM* 64 (2014), 144–175.
9. Smijers, Albert, 'De uitgave der werken van Josquin des Prés', in: *TVNM* 10 (1922), 164–179.

10. Smijers, Albert, *Karl Luython als Motetten-Komponist* (Amsterdam: Alsbach, 1923).
11. Smijers, Albert, 'De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch', in: *TVNM* 11 (1925), 187–210; *TVNM* 12 (1926), 40–62, 115–167; *TVNM* 13 (1929, 1931), 46–100, 181–237; *TVNM* 14 (1935), 48–105.
12. Smijers, Albert, 'Vijftiende en zestiende eeuwsche muziekhandschriften in Italië met werken van Nederlandsche componisten', in: *TVNM* 14 (1935), 165–181.

#### Аннотация

Музыковед и католический священник Альберт Смайерс (1888–1957) — первый датский профессор музыковедения и член Международного музыковедческого общества с момента его создания в 1927 году и вплоть до своей кончины в 1957-м. Основную сферу научных интересов Смайерса составляли творчество Жоскена Дебре и так называемая Нидерландская школа. За время его жизни социальное положение датчан-католиков изменилось, и они превратились из второсортных обывателей в полноправных членов общества. Будучи членом множества музыкальных и музыковедческих организаций, Смайерс выступал посредником между представителями католической и не католической музыки.

#### Summary

The musicologist and Roman Catholic priest Albert Smijers (1888–1957) was the first Dutch professor of musicology and a member of the directorate of the International Musicological Society from its foundation in 1927 until his death in 1957. He focused his scholarly interest on Josquin des Prez and the so-called Netherlandish School. During Smijers' lifetime, Dutch Catholics rose from second-class citizens to full-fledged members of society. As a member of numerous musical and musicological organisations, Smijers became an intermediary between the Catholic and the non-Catholic music world.

- ✓ *Ключевые слова:* Альберт Смайерс, музыковедение, Международное музыковедческое общество (IMS), история нидерландской музыки, католицизм.
- ✓ *Key words:* Albert Smijers, musicology, International Musicological Society (IMS), music history of the Netherlands, Catholicism.



№ 4 / 2019

---

**ЮБИЛЕИ.  
ПАМЯТНЫЕ  
ДАТЫ**

---

185 лет со дня рождения  
Д. И. Менделеева



УДК  
008, 7.07, 929

## Научно-практический круглый стол «Дмитрий Иванович Менделеев. Русский ученый-энциклопедист.

К 185-летию со дня рождения исследователя  
и 150-летию открытия периодического закона  
химических элементов»<sup>1</sup>

**СКОТНИКОВА ГАЛИНА ВИКТОРОВНА**

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

**SKOTNIKOVA GALINA V.**

*Doctor of Culturology, Professor, Leading Researcher,  
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)*

*E-mail: galina-skotnikov@mail.ru*

Петербург насыщен памятью о Дмитрие Ивановиче Менделееве (1834—1907). Будучи ученым мирового масштаба, личностью в высшей степени разносторонней, Д. И. Менделеев неизменно привлекал и привлекает внимание представителей различных сфер знания. На круглом столе, собравшем около тридцати исследователей, присутствовали искусствоведы, ученые химики и физики, философы, культурологи, музеологи. Далеко не случайно круглый стол состоялся в Российском институте истории искусств. Искусство в жизни Д. И. Менделеева играло немалую роль. «Отец... так же дышал искусством, как и наукой». Интерес к искусству проистекал у него из «устремления к красоте, к вечной гармонии, к высшей правде». «Среди художников чувствовал себя легко и свободно», — отмечал его сын Иван Дмитриевич Менделеев<sup>2</sup>. И художники платили ученому таким же расположением, любя живое, творческое, интересное общение с ним в домах знакомых и на «менделеевских средах». Один из них, Я. Д. Минченков, в «Воспоминани-

<sup>1</sup> Круглый стол прошел в Российском институте истории искусств 24 июня 2019 года в рамках цикла «Ценностные основания русской художественной культуры». С докладами выступили: А. Л. Казин «Приветственное слово», Г. В. Скотникова «Вступительное слово», И. С. Дмитриев «Дмитрий Иванович Менделеев и русская культура», О. В. Щербинина «Д. И. Менделеев и Санкт-Петербургский технологический институт», О. В. Губарева «Образ Д. И. Менделеева в русском портретном искусстве», Е. П. Яковлева «Д. И. Менделеев — коллекционер художественных произведений». Был показан документальный фильм режиссера Т. Маловой «Русский да Винчи».

<sup>2</sup> Летопись жизни и деятельности Д. И. Менделеева / Отв. ред. А. В. Сторонкин. Л.: Наука, 1984. С. 179.



ях о передвижниках» высказал мысль, что «вопросы искусства были близки Менделееву в такой же степени, как и вопросы науки...»<sup>1</sup>.

С приветствием к участникам собрания обратился и. о. директора Российского института истории искусств, доктор философских наук, профессор Александр Леонидович Казин, подчеркнув, что имя Дмитрия Ивановича Менделеева, подобно именам Михаила Ломоносова, Николая Лобачевского, Павла Флоренского, Александра Чижевского, принадлежит не только одной сфере культуры (например, науке или искусству), «а всей России, ее национальной истории, и даже целому миру — разумеется, в той мере, в какой этот мир объединен с Россией великой христианской духовной традицией»<sup>2</sup>. Д. И. Менделеев открыл один из главных законов мироздания — периодический закон распределения элементов-«кирпичиков», будучи человеком, размышлявшим «буквально обо всем, что доступно нашему уму в области наличного бытия, данного нам в ощущении.

Только перечисление тем его размышлений займет немало места. Большинству людей он известен именно как великий химик, однако на самом деле химии посвящены не более десяти процентов его работ. Все остальные охватывают более широкий круг наук — геология, метрология, физика, экономика, приборостроение и многие другие. Всего за свою жизнь он издал 431 научную работу. Среди прочего наша страна обязана ему разработками нефтегазовой и нефтехимической промышленности, нефтеналивных танкеров и нефтепроводов. Подобно Леонардо да Винчи, он проектировал летательные аппараты и сам поднимался в небо на воздушном шаре под названием „Русский“. Он является автором фундаментального исследования „К познанию России“, где, в частности, предсказывал будущий союз России с Китаем. Кроме того, он коллекционировал произведения искусства и сам служил „моделью“ для художников, — так, И. Е. Репин и Н. А. Ярошенко изобразили его в парадной профессорской мантии Эдинбургского университета. А его дочь Любовь Дмитриевна стала Прекрасной Дамой и женой великого русского поэта XX века Александра Блока.

Вот такой человек родился в 1834 году в сибирском городе Тобольске в семье директора Тобольской гимназии. Семнадцатым ребенком у отца и матери».

Вступительное слово произнесла ведущий научный сотрудник РИИИ, доктор культурологии, профессор Галина Викторовна Скотникова, сказав, что есть личности в отечественной культуре, само звучание имени которых обладает духоподъемной силой. Таков — Дмитрий Иванович Менделеев. Он принадлежал к тем людям, которые являются «солью Русской земли», настоящими богатырями, ибо сила их укоренена в народном духе. Менделеев

<sup>1</sup> Миченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. 2-е изд., доп. и перераб. Л.: Художник РСФСР, 1959. С. 69.

<sup>2</sup> Здесь и далее даются цитаты из выступлений докладчиков.

всем сердцем чувствовал Россию и был предан ей бесконечно, следуя пушкинскому завету: «Нет истины, где нет любви»<sup>1</sup>. Вместе с тем ученый зорко видел распространение другого типа людей. Он писал: «Могу сказать, что знал на своем веку, знаю и теперь очень много государственных русских людей, и с уверенностью утверждаю, что добрая их половина в Россию не верит, России не любит и народ мало понимает, хотя все — без больших изъятий... — действуют и мыслят без страха и за совесть, или, говоря более понятно, теоретическими оправданиями своих мыслей и действий обладали»<sup>2</sup>.

Д. И. Менделеев был наделен исконно русским творческим актом, характерная черта которого — душевная увлеченность, нередко страстная поглощенность делом, любовь и вера в него. При этом исследователь писал, что «труд — не суета, не работа, не ломка сил, а, напротив, спокойное, любовное, размеренное делание того, что надо для других и для себя в данных условиях»<sup>3</sup>.

Будучи членом-корреспондентом Академии наук, Д. И. Менделеев был избран и членом Совета Академии художеств. В новом уставе Академии художеств, принятом в 1893 году, в § 20 указывалось: действительных членов Академии назначается 60 лиц, из них 45 — из художников всех отраслей, а 15 — «из лиц, не принадлежащих ни к какой художественной специальности, но известных своими познаниями в области искусства». В первом составе Академии после утверждения устава в числе этих пятнадцати был Менделеев как почетный член Академии художеств, с 1894-го — непременный член Совета Академии художеств.

Деятельность Менделеева в академии протекала по нескольким направлениям. Это консультации по запросам вице-президента академии И. И. Толстого, связанным с практико-технологическими проблемами реставрации и сохранения архитектурных памятников; решение вопросов совершенствования системы образования в России (Д. И. Менделеев был также членом Совета высших художественных училищ), содействие организации зарубежных выставок русских художников.

Выдающийся философ И. А. Ильин, постигший самое существо национальной духовности, говорил о важности сочетания в жизни человека трех основных законов духа, трех великих основ человеческой жизни и культуры — свободы, любви и предметности: «Жить предметно — значит связать

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Александр Радищев // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Т. 7: Критика и публицистика / Примеч. Б. В. Томашевского. Л.: Наука, 1978. С. 249.

<sup>2</sup> Менделеев Д. И. Заветные мысли. С. 176. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=282395&p=1> (дата обращения: 15.07.2019).

<sup>3</sup> Макареня А. Ф., Рысев Ю. В. Д. И. Менделеев. Изд. 2-е, перераб. М.: Просвещение, 1983. С. 23. В «Заветных мыслях» (1903—1905) Д. И. Менделеев писал: «Трудитесь; находите покой в труде, ни в чем другом не найти! Удовольствие пролетит — оно себе; труд оставит след долгой радости — он другим...»

себя (свое сердце, свою волю, свой разум, свое воображение, свое творчество, свою борьбу) с такой ценностью, которая придаст моей жизни высший, последний смысл. Мы все призваны к тому, чтобы найти эту ценность, связать себя с нею и верно осмыслить ею наш труд и направление нашей жизни. Кто бы я ни был, каково бы ни было мое общественное положение, — от крестьянина до ученого, от министра до трубочиста, — я служу России... ее совершенству, ее оправданию перед Лицом Божиим. Жить и действовать так — значит жить и действовать согласно главному, предметному призванию русского человека...»<sup>1</sup>

Именно так осуществлял свою жизнь великий русский ученый Дмитрий Иванович Менделеев, оставивший нам завет: «Россия, взятая в целом... выросла до требования свободы, но не иной как соединенной с трудом и выполнением долга»<sup>2</sup>.

Игорь Сергеевич Дмитриев, доктор химических наук, профессор кафедры философии науки и техники Института философии СПбГУ, с 1991 года директор Музея-архива Д. И. Менделеева, выступил с развернутыми размышлениями на тему «Дмитрий Иванович Менделеев и русская культура». В выступлении было подчеркнуто, что жизнь Д. И. Менделеева пришлась на то время в мировой и российской истории, когда произошло коренное изменение социально-политических, экономических, культурных и научных реалий. В год рождения ученого (1834) А. С. Пушкин еще работал над «Капитанской дочкой» и не издавал журнал «Современник». А ко времени его кончины Пьер и Мари Кюри получили за исследование радиоактивности Нобелевскую премию (1903), а Альберт Эйнштейн написал статью «К электродинамике движущихся тел» (1905), раскрывавшую основы специальной теории относительности. Владимир Маяковский и Марина Цветаева уже осуществили свои первые поэтические опыты. «Менделеев вел с эпохой долгий и сложный диалог. Он не все услышал и понял в том времени, в котором ему довелось жить, но и эпоха не оценила в полной мере его идей, тревог и прозрений».

Будучи внуком священника и сыном бывшего директора Тобольской гимназии, которую, учась без должной старательности, он окончил в 1849 году, Д. И. Менделеев поступил в петербургский Главный педагогический институт<sup>3</sup>, окончив его в 1855 году с золотой медалью. Обращаясь к студенческим

<sup>1</sup> Ильин И. А. О воспитании в грядущей России. URL: <http://blogs.pravkamchatka.ru/idea/category/%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BD-%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B8%D0%BD/> (дата размещения: 25.04.2009).

<sup>2</sup> Менделеев Д. И. Заветные мысли. Полное издание (впервые после 1905 г.). М.: Мысль, 1995. С. 1.

<sup>3</sup> Д. И. Менделеев не имел права поступления в Петербургский университет, так как Тобольская гимназия относилась к Казанскому учебному округу и ее выпускники могли поступать только в Казанский университет.

работам Менделеева (рефератам, докладам, первым самостоятельным исследованиям), нельзя не поразиться разнообразию их тематики: «Описание Тобольска в историческом отношении», «О школьном образовании в Китае», «Об ископаемых растениях», «О телесном воспитании детей от рождения до семилетнего возраста», «Опыт исследования о грызунах Петербургской губернии» и т. д. И. С. Дмитриев отметил, что этот феномен стал ярким предвосхищением особенности творчества будущего великого ученого — *политематичности, энциклопедизма* интересов.

С апреля 1859-го по февраль 1861 года Д. И. Менделеев находился на стажировке за границей. Почти шесть месяцев из двадцати двух он провел в путешествиях по Европе в компании с И. М. Сеченовым и А. П. Бородиным.

По возвращении в Россию для Менделеева оказалось невозможным строить новые научные планы, поскольку поиск средств к существованию сделался доминирующим. Главной стала педагогическая деятельность<sup>1</sup>. «Бегаешь, как угорелый, право, — писал ученый, — не загубить бы себя только». Вместе с тем преподавательская служба: чтение лекций (свой курс Менделеев считал правильным назвать «Общая химия» или «Химическая энциклопедия») и написание учебника «Основы химии», в котором рассматривалась химия *всех* известных тогда элементов, безусловно, способствовали открытию Периодического закона. Менделеев, купив в 1865 году под городом Клин имение Боблово, отдает много сил исследованиям по агрохимии и сельскому хозяйству, участвует в работе Вольного экономического общества. Историк науки отмечает, что «сельскохозяйственные проблемы волновали его по крайней мере не меньше, чем химические».

И. С. Дмитриев подчеркнул, что по складу своей натуры, масштабности в постановке проблем Менделеев был скорее *натурфилософом*, нежели *ученым-позитивистом*, пусть даже с энциклопедически широким мировоззрением. Ученый задумал исследовательскую программу по физике газов, получив на нее большие субсидии. Многочисленные опыты «последнего великого натурфилософа XIX века» по поиску физических причин периодичности не дали, однако, положительных результатов. Триумф Периодической системы химических элементов явился «прологом трагического одиночества ее создателя: „я опять очутился один“». Пережив кризис, ученый вновь вернулся к работе. При этом доминирующими в его трудах становятся исследования, посвященные технологии и экономике нефтяной промышленности.

В вопросе о путях будущего развития России главным оппонентом Д. И. Менделеева был Л. Н. Толстой. Спор осуществлялся с кардинально противоположных позиций и засвидетельствован в резких высказываниях друг о друге обоих участников.

<sup>1</sup> Д. И. Менделеев преподавал в нескольких учебных заведениях (Петербургский университет, Институт корпуса инженеров путей сообщения, Технологический институт, 2-й Кадетский корпус, Николаевская инженерная академия и училище).

В 1890 году Д. И. Менделеев под давлением разных обстоятельств принимает решение оставить свою более чем тридцатилетнюю педагогическую деятельность и уходит из Петербургского университета. В 1892 году он занимает предложенную С. Ю. Витте должность «ученого хранителя» Главной палаты мер и весов<sup>1</sup>.

В последние двадцать лет жизни размах деятельности Дмитрия Ивановича Менделеева только увеличивался, охватывая научно-организационную, исследовательскую, общественную сферы. Он по заданию правительства изучает причины кризиса на Донбассе каменноугольной промышленности, обосновывает необходимость пересмотра таможенного тарифа, изучает проблему создания бездымного пороха, проектирует ледокол для проведения исследований в высоких широтах, наконец, работает над монографиями «Заветные мысли» (1903–1905) и «К познанию России» (1906).

И. С. Дмитриев сказал о глубоком интересе Д. И. Менделеева к искусству. Супруга ученого Анна Ивановна, окончившая Академию художеств, была незримым средоточием духовного единения художников, охотно посещавших гостеприимную квартиру Менделеевых. Образ Менделеева запечатлен многими художниками. Местонахождение и авторство далеко не всех работ точно известно в настоящее время. И здесь большое поле деятельности для искусствоведов. Например, существует картина И. А. Тихого, отражающая эпизод осмотра в 1855 году Н. И. Пироговым обратившегося к нему Д. И. Менделеева. Известный врач, как отметил И. С. Дмитриев, сказал: «Возьмите письмо вашего Здекауэра<sup>2</sup>, сберегите его да когда-нибудь ему и верните, от меня поклон передайте. Вы нас обоих переживете». Присутствовавшая на круглом столе востоковед и музыкант Марина Михайловна Юрьева подсказала местонахождение этой картины, вспомнив, что видела ее в Виннице, в мемориальном музее-усадьбе Н. И. Пирогова<sup>3</sup>.

Директор музея истории Технологического института Петербурга Ольга Викторовна Щербинина рассказала о месте института в жизни Д. И. Менделеева. Именно здесь 19 декабря 1863 года большинством голосов Учебного комитета ученый был избран профессором кафедры химии, приступив к чтению лекций и заведованию лабораторией. Солидное профессорское содержание позволило ему отказаться от других мест преподавания, кроме Санкт-Петербургского университета, и сосредоточиться на написании докторской диссертации «О соединении спирта с водой», которая была успешно защищена в феврале 1865 года.

<sup>1</sup> Ныне Всероссийский научно-исследовательский институт метрологии имени Д. И. Менделеева, в котором создан Метрологический музей.

<sup>2</sup> *Николай Федорович Здекауэр* (1815–1897) — императорский врач, встречи с которым добились в Петербурге друзья Менделеева.

<sup>3</sup> Картина была написана в 1964 году Иваном Антоновичем Тихим по заказу Министерства здравоохранения СССР.

После избрания профессором химии в университете Дмитрий Иванович перестал заведовать лабораторией, но продолжал вести до 1872 года курс лекций по органической химии. В 1898 году он был председателем экзаменационной комиссии химического отделения, а в январе 1904 года стал почетным членом Технологического института.

В январе 1907 года прощание с Менделеевым проходило в домовых церкви Святого Георгия Победоносца при Технологическом институте<sup>1</sup>.

В следующем, 1908 году были учреждены шесть стипендий имени Д. И. Менделеева. В дни празднования столетия Технологического института 10 декабря 1928 года был открыт первый в стране памятник ученому, созданный скульптором М. Г. Манизером. Именно с этого времени Химический корпус носит имя Менделеева. А на главном корпусе института 28 мая 1982 года была открыта мемориальная доска (автор В. В. Исаева).

О. В. Щербинина подчеркнула, что музей истории Технологического института не только хранит, но и постоянно собирает материалы, связанные с памятью о Д. И. Менделееве. Это различного рода документы, книги с автографами ученого, скульптурные и графические работы, а также почтовые конверты, марки, значки и медали.

Известный музыкальный критик и писатель, преподаватель СПбГИК и Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Ольга Игоревна Гладкова привела интересные сведения: «Вероятно, не столь известны в научной среде связи семьи Дмитрия Ивановича Менделеева с балетом. Между тем они достаточно прочны. Много лет назад, на семинаре молодых балетных критиков (существовал и такой, притом немало сезонов, в тогдашнем Доме актера на Невском!) ведущий ленинградский балетовед Вера Михайловна Красовская, в прошлом ученица А. Я. Вагановой, рассказывала о том, как в начале 1930-х годов в класс Агриппины Яковлевны нередко приходила ее подруга Любовь Дмитриевна Блок, дочь знаменитого химика и жена не менее известного поэта. Ученицы с удивлением смотрели на грузную невысокую, коротко подстриженную женщину, чья располневшая фигура разительно контрастировала стройному, подтянутому силуэту их обожаемой учительницы: неужели это и есть „Прекрасная Дама“, символ Вечной Женственности, оставшаяся в истории муза Александра Блока? Ученицы Хореографического училища любили блоковскую поэзию, учили наизусть стихи, восхищались романтическим обликом поэта... Недоумение сменилось глубоким уважением: со временем выяснилось, что Любовь Дмитриевна — авторитетный историк балета, мемуарист, автор книг, а главное, что именно она помогает А. Я. Вагановой в работе над учебником „Основы классического танца“ — в будущем этапным трудом, фундаментом современного теоретического балетоведения».

<sup>1</sup> Церковь, освященная в 1862 году митрополитом Исидором, была закрыта в 1918 году, окончательно в 1920-м. Первоначально в ее помещении размещался студенческий клуб, а после разборки купола и звонницы расположилась военная кафедра.



Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник РИИИ Елена Пантелеевна Яковлева выступила с докладом «Д. И. Менделеев — коллекционер художественных произведений»<sup>1</sup>. О том, что Дмитрий Иванович Менделеев любил искусство, известно из разных источников. По словам современников, всюду, где бывал ученый, он находил время для посещения картинных галерей, музеев и антикварных лавок. В университетской квартире ученого, по словам его племянницы Надежды Капустиной-Губкиной, восхищение вызывали «большие ковры на полу и уже тогда висевшие на стенах хорошие гравюры и картины»<sup>2</sup>.

Между тем сегодня можно лишь предполагать, каким был состав художественных коллекций Менделеева. Часть произведений в настоящее время хранится в Музее-архиве Д. И. Менделеева Музейного комплекса Санкт-Петербургского государственного университета, незначительная часть выявлена в фондах некоторых музеев. Местонахождение большинства работ неизвестно. К сожалению, до сих пор остаются неисследованными и архивные документы, способные пролить свет на этот вопрос.

Прежде чем касаться проблемы художественного собирательства Д. И. Менделеева, заострим внимание на особенностях коллекционирования в ту эпоху, в которой жил ученый и когда он начал проявлять интерес к изобразительному искусству.

Как известно, отмена крепостного права (1861) и последовавшие за ней реформы Александра II радикально изменили экономическую, социальную и культурную обстановку в стране, что не могло не сказаться на расширении социального состава коллекционеров. В процесс художественного собирательства все чаще вовлекались представители купечества и разночинной интеллигенции. Именно в пореформенный период в России появились семьи купцов-коллекционеров Бахрушиных, Боткиных, Морозовых, Щукиных, Третьяковых, получившие впоследствии широкую известность и признание. Мотивацией к художественному коллекционированию являлись и патриотические настроения после отмены крепостного права, и доступность собирательства для разных сословий. Коллекции пополнялись в России и за рубежом: на ярмарках, в антикварных магазинах и лавках, которые подчас становились клубами по интересам. В некоторых случаях коллекционирование было связано с профессиональными интересами. Например, художники Н. В. Неврев и братья Маковские — авторы картин на темы русской истории — собирали предметы древнерусского быта, которые могли использовать при создании своих произведений.

Выдающимся коллекционером отечественного искусства в пореформенную эпоху стал П. М. Третьяков, выступавший не только как приобрета-

<sup>1</sup> Далее до с. 139 приводятся фрагменты из доклада Е. П. Яковлевой.

<sup>2</sup> Воспоминания родных Д. И. Менделеева. Н. Я. Капустина-Губкина. URL: <https://public.wikireading.ru/42614> (дата обращения: 16.07.2019).



тель, но и как заказчик портретов художникам В. Г. Перову, И. Н. Крамскому, Н. Н. Ге, И. Е. Репину и другим.

Интересы коллекционеров были разнообразны. Например, представители купеческой семьи Боткиных приобретали произведения русского искусства (в том числе работы Александра Иванова, автора картины «Явление Христа народу», 1837–1857), предметы искусства античности, Византии, эпохи Возрождения.

Свои коллекции владельцы нередко делали доступными для публики или создавали на их основе музеи. Так, в 1893 году была открыта Московская городская галерея Павла и Сергея Третьяковых, а ранее коллекционер и меценат Василий Кокорев продал большую часть своей коллекции Министерству императорского двора; картины поступили сначала во дворцы, а позднее перешли в собрание Русского музея. Собираатель русской старины Петр Щукин передал свою коллекцию Историческому музею в Москве, а коллекция голландской живописи путешественника Петра Семенова-Тянь-Шанского со временем пополнила фонды Эрмитажа. Коллекцию акварелей, систематизированную Александром Бенуа, княгиня М. К. Тенишева подарила Русскому музею Императора Александра III. Этот перечень можно продолжить.

В 1880-е годы процесс коллекционирования приобрел еще более массовый характер. В этот период широкое распространение получил тип коллекционера-ученого, возникший еще в эпоху Просвещения.

В конце XIX столетия критический реализм передвижников уже не отвечал требованиям времени, велись поиски новых эстетических ценностей; в изобразительном искусстве стали появляться новые течения и художественные направления, еще больше расширялся круг коллекционеров, объединявший представителей императорской фамилии, знати, купечества, разночинной интеллигенции. Например, приват-доцент, а впоследствии профессор Санкт-Петербургского университета Н. Я. Марр коллекционировал старинные армянские и грузинские рукописи, архитектор А. А. Парланд — русские древности, юрист А. Ф. Кони — художественные листы. Коллекционированием стали заниматься основоположник российской науки о печатях (сфрагистики) Н. П. Лихачев, египтолог В. С. Голенищев, работавший в Эрмитаже. Художник-маринист А. П. Боголюбов собрал коллекции живописи и декоративно-прикладного искусства, на базе которых основал в Саратове художественный музей имени своего деда, писателя А. Н. Радищева.

Дмитрий Иванович увлекся коллекционированием, приобретая гравюры, репродукции произведений искусства из зарубежных собраний (что для того времени было весьма ценно) и фотографии пейзажей тех мест, которые посещал в своих научных поездках. Значительную часть его художественного собрания составили дары.

Менделеев сам неплохо рисовал, с начала 1870-х годов он общался с художниками, а позднее читал им лекции по химии и консультировал по поводу составов и свойств красок.

И все же основной мотивацией к художественному собирательству Менделеева явились обстоятельства личной жизни ученого, а именно его влюбленность в молодую жену-художницу Анну Попову. В окружение супругов входили художники-передвижники Иван Крамской, Иван Шишкин, Григорий Мясоедов, Илья Репин, Василий Суриков, Александр Ярошенко, Архип Куинджи, братья Васнецовы, Владимир Маковский, Николай Кузнецов, Константин Савицкий, Михаил Клодт, Василий Максимов, Кирилл Лемох, который приходился Менделеевым родственником (Владимир — сын ученого от первого брака — был женат на дочери Лемоха Варваре Кирилловне). «У Дмитрия Ивановича были оригиналы картин этих художников, и стены гостиной были украшены их произведениями, помимо того, он хранил целые коллекции их же работ в папках у себя в кабинете»<sup>1</sup>, — вспоминала старшая дочь ученого Ольга Менделеева-Тригорова.

Итак, начало собирательской деятельности Менделеева относится к 1878—1879 годам — началу его романа с восемнадцатилетней художницей Анной Ивановной Поповой (1860—1942), которая в 1882 году стала его второй законной женой, матерью четверых его детей, в том числе старшей дочери Любви Дмитриевны, ставшей женой Александра Блока. От первого брака у Дмитрия Ивановича было трое детей.

Интерес к изобразительному искусству был обусловлен и тем, что Анна Ивановна в 1876—1880 годах училась в Академии художеств у П. П. Чистякова и постоянно вращалась в кругу художников. Начиная с 1878 года Дмитрий Иванович стал устраивать у себя в квартире приемы — так называемые «менделеевские среды». Их посещали ученые, писатели, композиторы и, конечно, художники. Анна Ивановна вспоминала: «Среды эти художники очень любили. Здесь сходились люди разных лагерей на нейтральной почве. <...> узнавались все художественные новости. Художественные магазины присылали на просмотр к средам новые художественные изделия. <...> Иногда на средах вели чисто деловые беседы, горячие споры, тут созревали важные товарищеские решения вопросов. И иногда бывали остроумные беседы и даже дурачества, на которые художники были неисчерпаемы»<sup>2</sup>.

Именно в это время у Дмитрия Ивановича укреплялась мысль о создании коллекции по истории русского и западноевропейского искусства.

Основной замысел коллекции Менделеев определил в письме жене от 14 мая 1879 года: «Меня очень занимает теперь собрать фотографии

<sup>1</sup> Менделеев Д. И. Познание России. Заветные мысли: Сборник. 230 с. URL: [https://domknig.com/read\\_395364-230#](https://domknig.com/read_395364-230#) (дата обращения: 15.07.2019).

<sup>2</sup> Менделеева А. И. Менделеев в жизни. М.: Издание Сабашниковых, 1928. С. 25.

главных художественных эпох и народностей. Здесь приобрел до 700. Их можно разделить так: около 100 видов новых итальянцев, около 200, так сказать, классиков, считая центром цветущую эпоху Леонардо, Микеланджело, Рафаэля, Корреджо и Тициана, т. е. начало XIV столетия. Затем есть много новых и старых испанцев, французов и немцев. В сумме коллекция вместе с той, что привез в прошлый раз, будет достаточна, чтобы видеть современное состояние в главных странах Европы. Это мне и хотелось иметь»<sup>1</sup>.

Привыкший системно оформлять научные труды, Менделеев и в собирательстве придерживался этого принципа. Собранные в 1877–1879 годах репродукции и фотографии он распределил по двадцати четырем альбомам, пронумеровал их и снабдил пояснительными текстами. Начал составлять и опись коллекции, но не успел ее завершить.

В начальный период собирательства Дмитрий Иванович приобретал в основном гравюры и фоторепродукции. Одним из первых он проявил интерес к фотографии как объективному способу фиксирования и произведений искусства, и определенных моментов эксперимента. Приобрел фотоаппарат, фотографировал и экспериментировал.

На «менделеевских средах» обсуждались разные вопросы, в том числе репродуцирование произведений искусства, что всегда было актуально для художников и фотографов. Не случайно в круг гостей ученого входили столичные фотографы С. и Л. Левицкие, В. Каррик, изобретатель Л. Варнеке, ученый В. И. Срезневский. Именно тогда и родилась идея создания в Петербурге Фотографического общества. В 1878 году Менделеев подписал заявление в Совет Русского технического общества о создании в нем нового (5-го) отдела — светописи.

Ранее, в 1871–1873 годах, он читал лекции художникам-передвижникам по химическому составу красок. О необходимости взаимопонимания между художниками и естествоиспытателями ученый писал в письме критику В. В. Стасову от 6 марта 1878 года, делясь впечатлениями от его статьи «Выставка в Академии художеств». Он и сам является автором статьи «Перед картиной А. И. Куинджи», посвященной пейзажу «Лунная ночь на Днепре». Архип Иванович Куинджи не раз бывал на «менделеевских средах». Известен фотоснимок, запечатлевший игру в шахматы художника и ученого (ил. 1). Однако входили ли произведения Куинджи в коллекцию Менделеева, сегодня можно лишь предполагать.

Н. А. Ярошенко является автором «Портрета Вани Менделеева» (1889) из современного собрания Национального художественного музея Республики Беларусь<sup>2</sup>. На портрете изображен шестилетний мальчик, сын Дми-

<sup>1</sup> Цит. по докладу Е. П. Яковлевой.

<sup>2</sup> Н. А. Ярошенко. Портрет Вани Менделеева. 1889. Холст, масло. 106,8 x 89,1. Национальный художественный музей Республики Беларусь.



**Ил. 1.** Д. И. Менделеев и А. И. Куинджи. Фотография И. И. Глыбовского. 1904  
(Неведомский М. П., Ретин И. Е. А. И. Куинджи. СПб.:  
Общество имени А. И. Куинджи, 1913. С. 99)

трия Ивановича и Анны Ивановны. Благодаря Ивану Дмитриевичу Менделееву (1883—1936) вышло в свет посмертное издание труда ученого «Дополнение к познанию России». С 1924 года и до своей кончины Иван Дмитриевич работал в Главной палате мер и весов, продолжая дело отца. Известно, что между ними было полное взаимопонимание. «Портрет Вани Менделеева» экспонировался на 18-й выставке Товарищества передвижников (1890), а также на посмертной (1898) и персональной (1899) выставках Н. А. Ярошенко, а репродукция неоднократно публиковалась в различных изданиях.

Наибольшей ценностью своей художественной коллекции Дмитрий Иванович считал три произведения Александра Андреевича Иванова (1806—1858). Прежде всего, это пейзаж «Неаполь с дороги в Позилиппо»<sup>1</sup>, который Русский музей приобрел в 1909 году у Любови Дмитриевны Блок. Сам же ученый купил пейзаж, а также этюд «Две сидящие натурщицы на фоне зелени», датированный началом 1830-х годов, у художника и коллекционера М. П. Боткина. Поступив в собрание Русского музея, обе картины вызвали восхищение искусствоведов Николая Врангеля и Петра Нерадовского.

<sup>1</sup> А. А. Иванов. Неаполь с дороги в Позилиппо. 1850-е (?). Бумага на холсте, масло. 40 х 57,5. Государственный Русский музей.





**Ил. 2.** Н. А. Бруни. Портрет Д. И. Менделеева (1935).  
Научно-техническая библиотека ВНИИМ имени Д. И. Менделеева. Фото И. И. Цветкова

Третьим произведением Иванова, входившим в коллекцию Менделеева, является недатированный этюд «Полуфигура апостола Андрея» (тип, отличный от типа апостола Андрея на картине)<sup>1</sup>, подаренный ученому Михаилом Петровичем Боткиным в октябре 1879 года<sup>2</sup>. Этюд поступил в Русский музей в 1928 году от Анны Ивановны. Тогда же он был продублирован на новый холст И. И. Васильевым и реставрирован Николаем Александровичем Бруни.

В 1930 году Н. А. Бруни создал овальный портрет маслом постаревшей Анны Ивановны Менделеевой; он хранится ныне в Музее-архиве ученого. В этот период, в связи со 100-летием со дня рождения Менделеева, этот художник-академист приступил к написанию его большеформатного портрета, на котором представил ученого в момент открытия Периодической системы химических элементов (ил. 2). С 1935 года портрет находится в научно-технической библиотеке института — знаменитом «здании с башней»,

<sup>1</sup> А. А. Иванов. Полуфигура апостола Андрея. Масло, бумага на холсте. 55 x 44. Государственный Русский музей.

<sup>2</sup> В РО ИРЛИ хранятся письма Д. И. Менделеева к М. П. Боткину, свидетельствующие об их отношениях.



*Ил. 3. И. Я. Гинцбург. Памятник Д. И. Менделееву в сквере ВНИИМ имени Д. И. Менделеева (1932). В 2001 году включен в Перечень объектов исторического и культурного наследия федерального значения. Фото И. И. Цветкова*

построенном по проекту архитектора С. С. Козлова в 1902 году на Забалканском (ныне Московском) проспекте. Возведенное под руководством Менделеева здание стало символом Главной палаты мер и весов — Всероссийского научно-исследовательского института метрологической службы. В феврале 1932 года вблизи него был установлен памятник Дмитрию Ивановичу Менделееву, созданный по скульптуре Ильи Гинцбурга (ил. 3).

Таким образом, если говорить о художественной коллекции Д. И. Менделеева, то, по имеющимся на сегодняшний день данным, состояла она из произведений живописи, графики и скульптуры (преимущественно мелкой пластики) и многочисленных репродукций. Это были картины, гравюры, рисунки, а также фоторепродукции произведений искусства (всего около 2300 экспонатов). В собрание входила также коллекция студенческих рисунков Менделеева с изображением насекомых и их личинок, листьев растений и химических установок и пр., которая хранится ныне в Санкт-Петербургском Музее-архиве Д. И. Менделеева.

После смерти ученого в 1907 году коллекция перешла по наследству его вдове Анне Ивановне. В 1911 году в составе Менделеевского кабинета

та она продала значительную ее часть. В настоящее время это Музей-архив Д. И. Менделеева Музейного комплекса Санкт-Петербургского государственного университета.

Искусствовед Оксана Витальевна Губарева, кандидат культурологии, старший научный сотрудник РИИИ, в своем развернутом сообщении «Образ Д. И. Менделеева в русском портретном искусстве»<sup>1</sup> выявила типологию портретов Менделеева и их влияние на обобщенный образ ученого, сложившийся впоследствии в советском искусстве XX века. Ею были рассмотрены художественные замыслы шести портретов, выполненных великими современниками — И. Н. Крамским, И. Е. Репиным, Н. А. Ярошенко и М. А. Врубелем.

В завершение работы круглого стола был показан научно-популярный фильм режиссера Татьяны Маловой «Русский да Винчи» (2009), в котором сотрудники музея-усадьбы Д. И. Менделеева Боблово<sup>2</sup> раскрыли многообразные творческие усилия и результаты деятельности хозяина-ученого, неустанно стремившегося к покорению новых познавательных горизонтов.

Круглый стол, посвященный Дмитрию Ивановичу Менделееву, позволил, благодаря творческому взаимодействию представителей различных областей науки, преодолеть «хрестоматийный глянец» представлений о жизни и деятельности ученого и увидеть его личность в сложно пульсирующем идейно-культурном контексте переходной исторической эпохи, в портретах художников, в силе и духовной красоте служения Родине.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВНИИМ — Всероссийский научно-исследовательский институт метрологии имени Д. И. Менделеева.

РИИИ — Российский институт истории искусств.

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

СПбГИК — Санкт-Петербургский государственный институт культуры.

СПбГУ — Санкт-Петербургский государственный университет.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Воспоминания родных Д. И. Менделеева. Н. Я. Капустина-Губкина. URL: <https://public.wikireading.ru/42614> (дата обращения: 16.07.2019).
2. Губарева О. В. Образ Д. И. Менделеева в портретном искусстве // Временник Зубовского института. 2019. Вып. 4 (27). С. 141–149.

<sup>1</sup> См.: Губарева О. В. Образ Д. И. Менделеева в портретном искусстве // Временник Зубовского института. 2019. Вып. 4 (27). С. 141–149.

<sup>2</sup> Музей-усадьба Д. И. Менделеева в деревне Боблово Клинского района Московской области. В усадьбе ученый проводил летние месяцы с 1865 по 1906 год.



3. *Ильин И. А.* О воспитании в грядущей России. URL: <http://blogs.pravkamchatka.ru/idea/category/%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BD-%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B8%D0%BD/> (дата размещения: 25.04.2009).
4. *Летопись жизни и деятельности Д. И. Менделеева* / Отв. ред. А. В. Сторонкин. Л.: Наука, 1984. 517 с.
5. *Макареня А. Ф., Рысев Ю. В.* Д. И. Менделеев. Изд. 2-е, перераб. М.: Просвещение, 1983. 112 с.
6. *Менделеев Д. И.* Заветные мысли. Полное издание (впервые после 1905 г.). М.: Мысль, 1995. 413 с.
7. *Менделеев Д. И.* Познание России. Заветные мысли: Сборник. 230 с. URL: [https://domknig.com/read\\_395364-230#](https://domknig.com/read_395364-230#) (дата обращения: 15.07.2019).
8. *Менделеева А. И.* Менделеев в жизни. М.: Издание Сабашниковых, 1928. 182 с.
9. *Минченков Я. Д.* Воспоминания о передвижниках. 2-е изд., доп. и перераб. Л.: Художник РСФСР, 1959. 357 с.
10. *Неведомский М. П., Репин И. Е.* А. И. Куинджи. СПб.: Общество имени А. И. Куинджи, 1913. 189 с.
11. *Пушкин А. С.* Александр Радищев // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Т. 7: Критика и публицистика / Примеч. Б. В. Томашевского. Л.: Наука, 1978. 545 с.

#### Аннотация

В обзоре работы круглого стола представлено осмысление многогранной научно-творческой деятельности Дмитрия Ивановича Менделеева как служителя России, ставшего ученым мирового масштаба. Подчеркнут натурфилософский склад сознания ученого, выразившийся в энциклопедизме интересов и глубокой потребности в искусстве, в постижении красоты и гармонии мира. Впервые исследована тема «Д. И. Менделеев как коллекционер художественных произведений», а также выявлена типология портретных изображений ученого, выполненных его великими современниками.

#### Summary

This Round Table review considers the global scientific and creative activity of Dmitry Mendeleev. Emphasis is placed on Mendeleev's natural philosophical mindset, expressed through the encyclopaedic scope of his interests, and in his profound need for art in comprehending the beauty and harmony of the world. The first topic under investigation was 'Dmitry Mendeleev as a Collector of Artworks'. A typology of portraits of Mendeleev by his great contemporaries is also suggested.

- ✓ *Ключевые слова:* вехи научной биографии ученого, познание и служение России, энциклопедизм интересов, художественная коллекция Менделеева, Менделеев и художники-современники, типология живописной интерпретации личности гения.
- ✓ *Key words:* milestones in the scientific biography of the scientist, the recognition and ministry of Russia, the encyclopaedic scope of interests, the art collection of Mendeleev, Dmitry Mendeleev and contemporary artists, typology of portraiture of the personality of a genius.

## Образ Д. И. Менделеева в портретном искусстве

**ГУБАРЕВА ОКСАНА ВИТАЛЬЕВНА**

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

**GUBAREVA OKSANA V.**

*PhD in Culturology, Senior Researcher,  
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)*

*E-mail: oxania@list.ru*

Изображение Д. И. Менделеева на протяжении почти ста лет является неотъемлемой частью интерьера любого школьного класса, аудитории профильного вуза, кабинета ученого. Менделееву ставятся памятники, его портрет используют в книгах, он чеканится на медалях, украшает сувенирную продукцию. В XX веке его изображали на вазах, шкатулках, ювелирных изделиях, гобеленах, он воплощался в кино и мультфильмах. В СССР образ Менделеева превратился в эмблему, символ преданного служения науке. Конечно, в первую очередь это было связано с гением Менделеева и его заслугами перед человечеством. Но нельзя недооценивать и значение внешности ученого, и тот факт, что его портретную галерею с самого начала создавали лучшие портретисты России. Именно они сформировали тот хрестоматийный образ, который стал неотъемлемой частью нашей культуры. С популярностью Менделеева можно сравнить только образы И. П. Павлова и М. В. Ломоносова. Больше ни один другой великий ученый: ни Н. И. Лобачевский, ни И. М. Сеченов, ни Н. Е. Жуковский, ни К. Э. Циолковский, ни сотни других великих первооткрывателей и изобретателей России — не стал «иконой» российской науки. Именно первые портреты Менделеева, созданные при жизни ученого, представляют наибольший интерес. В данной статье мы рассмотрим шесть портретов. «Три художника-передвижника писали портреты моего отца. Это были Репин, Крамской и Ярошенко»<sup>1</sup>. Этими художниками, которых перечислила дочь ученого, Ольга, были написаны пять портретов. Шестой — небольшой рисунок руки М. Врубеля.

Вторая половина XIX века — период расцвета реалистического портретного искусства. В это время закладываются новые направления, расцвет которых пришелся на эпоху социалистического реализма. В первую очередь это — социально-психологический портрет, в котором, при всем его строгом следовании натуре, неизменно присутствуют романтические идеи нравственности человеческого труда, идеи служения людям. Сквозь признаки различ-

<sup>1</sup> Менделеева-Тригорова О. Д. Менделеев и его семья. М.; Л.: АН СССР, 1947. С. 91.



**Ил. 1.** А. И. Менделеева. Портрет Д. И. Менделеева. Холст, масло. 1885.  
Музей-архив Д. И. Менделеева (СПбГУ)

ных характеров, темпераментов и профессий проглядывает общий идеал человека мыслящего, чувствующего, деятельного, самоотверженного, преданного идее. И конечно, личность Менделеева совпала с этим идеалом, что не могло не привлекать художников.

Менделеев был знаком со многими художниками, особенно близки по духу ему были передвижники. Они дарили ученому свои картины и с удовольствием писали его портреты. Дружба со многими из них начинается в конце 1870-х годов. Вторая жена Менделеева, Анна Ивановна Менделеева (в девичестве Попова), была художницей, и ради нее Менделеев начинает устраивать свои знаменитые вечера для художников, получившие название «менделеевских сред». Анна Ивановна сама не раз рисовала и писала красками величественную голову своего супруга (ил. 1). Из-под ее руки выходили

камерные домашние образы, которые можно охарактеризовать как внимательное вглядывание в черты любимого человека. Она уступала дарованием своим великим современникам: И. Н. Крамскому, Н. А. Ярошенко, А. И. Куинджи, И. Е. Репину, которые были завсегдатаями сред и близкими друзьями Менделеева. Да и трудно ей было увидеть своего мужа «на расстоянии», оценить величие его личности в контексте мировой науки и культуры. Поэтому ее работы вряд ли вышли бы за пределы архива семьи ученого, не будь его личность столь значима сама по себе.

Небольшая портретная галерея, созданная Репиным, Крамским и Ярошенко, охватила все известные портретные типы — камерный, парадный и полупарадный, а также психологический и репрезентативный, — всесторонне раскрыв образ ученого в искусстве. Все, что было сделано после них, — лишь повторение в новых композициях когда-то найденных художественных решений. Можно сказать, что советским художникам оставалось только повторять их или включать готовые типизированные образы в получившие развитие в новой эпохе «кабинетные» портреты и портреты-картины.

Единственный портрет, который остался уникальным в своем роде, — это рисунок М. А. Врубеля, сделанный пером с натуры, видимо, в период тяжелого разлада в семье Менделеева в 1877—1878 годах. Ученый остро переживал свое одиночество<sup>1</sup>, и Врубель увидел это чувство и запечатлел в тонкой психологической зарисовке. Художник изобразил Менделеева в его любимой позе: в кресле, нога на ногу, торс чуть наклонен вперед, на коленях — книга, поверх которой лежат худые нервные руки. (С книгой он будет изображен на всех своих портретах.) Примерно в то же время и в той же позе, только с другого ракурса, Менделеева напишет великий Крамской, но разница между образами Крамского и Врубеля поразительная, как будто художники смотрят на разных людей.

На рисунке Врубеля фигура ученого — темнее окружающего ее фона. Она не выступает из него, как принято в портретном искусстве, а, напротив, словно погружается в темноту. Светлыми оставлены только измученное лицо, с заострившимися чертами и отрешенным взглядом больших глаз, и безвольно повисшая кисть руки. Торчащая нога с задранной носком ботинка, выступающая за пределы общего композиционного контура, подчеркивает нервность и напряженность образа. Акцент на психологическом состоянии Менделеева в рисунке очевиден. Но Врубелю интересно не только состояние ученого, — мы видим извечный поиск ответов на собственные внутренние вопросы. Даже в такой маленькой натурной зарисовке Врубель поднимает большую и глубоко волновавшую его тему трагического одиночества гения. Больше тема одиночества в портретах Менделеева не будет подниматься никогда, не смотря на то что ученый не раз говорил об этом с близкими.

<sup>1</sup> Смирнов Г. В. Менделеев. М.: Молодая гвардия, 1974. 336 с.

Личность Менделеева была многогранна так же, как и его научные интересы. Он умел для каждого раскрыться с новой стороны, и это личностное богатство нашло отражение в его портретах — он везде разный, нигде его образ не повторяется. Великий мастер психологического портрета Крамской постарался в своем портрете передать эту неординарность личности великого ученого, сделав акцент на его противоречивости (ил. 2). Портрет стал классическим, и именно он, как и близкие ему по духу воспоминания дочери Ольги, стал ориентиром в последующие эпохи для авторов, стремившихся воплотить характер Менделеева в искусстве: в живописи, литературе, скульптуре. Ольга описывает своего отца как человека нервного, вспыльчивого, резкого, категоричного, сильного и вместе с тем честного, открытого, доброго, доверчивого, артистичного. Крамской художественно передает эту противоречивость с помощью своего любимого композиционного приема: он противопоставляет лицо и руки портретируемого. На его портрете умное лицо Менделеева, открытый взгляд добрых глаз мужественного, уверенного в себе человека не согласуется с нервным и артистичным жестом руки, держащей сигарету: кисть Менделеева сильно напряжена, пальцы резко выпрямлены. Это энергичное движение, видимо, было очень характерным для Менделеева, потому что позже оно появляется в посмертном акварельном портрете, выполненном Репиным в 1907 году по фотографиям.

Рука с сигаретой на посмертном портрете оказывается в центре композиции. Мы воспринимаем ее движение как привычный разговорный жест, которым художник подчеркивает живость выражения лица Менделеева. К этому времени Репин написал уже множество портретов известных личностей и создал свой собственный неповторимый стиль. Для него стало главным — схватить какую-то яркую черту, манеру сидеть, осанку и через это углубиться в душевный склад человека, передать его индивидуальность, неповторимость характера. Менделеев для Репина — человек любознательный, которому интересна сама жизнь во всех ее проявлениях. Он умеет смотреть, слушать, быть заинтересованным читателем и собеседником. Поэтому художнику важно «остановить мгновенье», подчеркнуть сиюминутность и непосредственность ситуации, сохранить ощущение интеллектуального диалога с ушедшим ученым. В рисунке Репин мастерски создает этот образ: ученый как будто только оторвался от книги, которую держит в руке, направил к собеседнику заинтересованный взгляд и словно что-то говорит о прочитанном.

Перед нами жанровый портрет, портрет-картина — новое веяние в портретном искусстве, которое открывает Репин. После Репина была создана целая галерея портретов-диалогов с самыми разными учеными, писателями, художниками, композиторами, политическими деятелями (которые будут написаны уже в XX веке). И портрет Менделеева для многих из них по-





*Ил. 2. И. Н. Крамской. Портрет Д. И. Менделеева. Холст, масло. 1878.  
Музей-архив Д. И. Менделеева (СПбГУ)*

служит образцом. Великий человек смотрит на тебя с картины, встречается глазами и, словно живой, обращается с вопросом к тебе, лично к тебе, зритель, чтобы ты почувствовал свою причастность к его миру, ощутил свою близость к нему.

Другой, более ранний портрет кисти Репина, написанный им с натуры, является не менее значимым для портретной галереи Менделеева, хотя и не оказал столь сильного влияния на типизированный образ ученого в эпоху социалистического реализма. «Д. И. Менделеев в традиционной одежде доктора прав Эдинбургского университета», написанный Репиным в 1885 году, безусловно, один из лучших портретов ученого. Интересно, что у этого портрета существует двойник: в том же году Ярошенко написал Менделеева в точно такой же одежде и позе. Обе работы — акварельные и, скорее всего,

писались одновременно, обе можно отнести к полупарадному типу портретов. Но какая разница в образах!

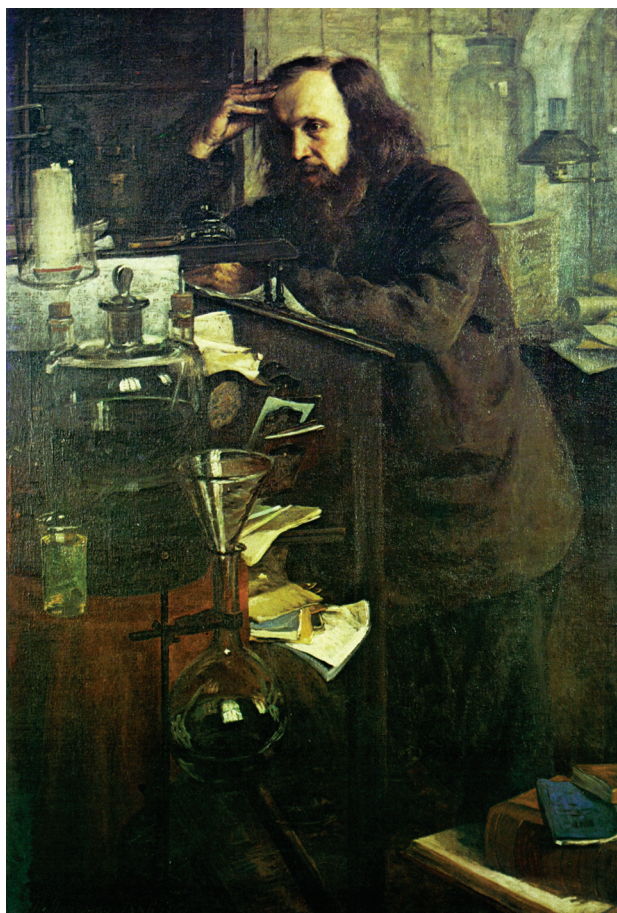
В портрете Репина мы видим ссутулившегося старика, сидящего в темном кресле за столом с книгами. Выражение его лица довольно жесткое и даже неприятное. Он смотрит строго, взгляд исподлобья, губы поджаты. Во всей его внешности нет ни капли мягкости, доброжелательности, интеллигентной заинтересованности в собеседнике, какие мы видели на посмертном портрете. Репин лишает все изображение какой-либо бытовой привязки. Он отказывается от изображения кресла и помещает фигуру Менделеева в нейтральный темный фон, оставляя только стол с книгами. Два огромных фолианта рядом своею диагональю устремлены в пространство за пределами картины, туда же, куда смотрит ученый. Третья книга покоится в его руках. Книги как бы становятся частью образа ученого, характеризующей его метафорой. Чуть больше ссутулив фигуру Менделеева, чем на других его портретах, немного сильнее нагнув голову, Репин придал всему образу какую-то удивительную мощь. Он монументализирует образ ученого, создавая тип упрямого гения, неуступчивого, не желающего нравиться всем, служащего только истине. Перед нами неколебимая «глыба», «краеугольный камень» науки.

Совершенно иной образ ученого мы видим на портрете Ярошенко. Та же мантия, та же книга, но Ярошенко убирает стол с фолиантами и, напротив, тщательно выписывает кресло с полосатой обивкой. Менделеев сидит, развернувшись к собеседнику, — живая естественная поза только что читавшего и вдруг отвлекшегося от книги человека. Книга воспринимается как бытовой атрибут, привычный предмет в руках ученого. Во всем, несмотря на лаконизм изображения, много жанровых подробностей. Это как бы зарисовка из академической жизни, небольшой этюд, сделанный в кулуарах университета.

Для Ярошенко в портретах всегда было интересно психологическое состояние и социальная характеристика человека. Художник разрабатывает жанр социального портрета, переосмысливая в «демократическом» ключе традиции парадного портрета. Он придает большое значение антуражу, который, как и в парадном портрете, играет важную роль в характеристике человека, но расставляются другие акценты. Окружающие предметы играют не аллегорическую роль, а связаны с профессиональной деятельностью человека, его интеллектуальными достоинствами. Показывая непринужденность портретируемого человека, который находится среди привычных для себя вещей, Ярошенко подчеркивает и свой статус. В его произведениях нет преклонения перед высокопоставленной моделью, как в парадном портрете, художник пишет равного себе, такого же, как и он сам, человека — творческую личность, человека труда.

Самым знаменитым портретом Менделеева работы Ярошенко, оказавшим наиболее сильное влияние на канонизацию образа ученого в советское время, стал «Портрет химика Дмитрия Ивановича Менделеева за рабочим столом»,





*Ил. 3. Н. А. Ярошенко. Портрет химика Дмитрия Ивановича Менделеева за рабочим столом. Холст, масло. 1886. Музей-архив Д. И. Менделеева (СПбГУ)*

написанный в 1886 году в университетской лаборатории (ил. 3). Менделеев изображен в рост, как принято на парадном портрете, и окружен различными химическими приборами, которые рассказывают о его профессиональных занятиях. Но это уже не просто социальный портрет, это произведение совершенно нового типа. Менделеев не позировал, не смотрит на зрителя, он изображен в полупрофиль на рабочем месте в момент научной деятельности. Лабораторная посуда, приборы, рабочая конторка, жест прикосновения рукой ко лбу — все подчеркивает главную тему картины. Ярошенко не собирается раскрывать психологическую глубину личности Менделеева или создавать монументальный образ гения мировой науки. Главная тема его портрета — это труд, творческое озарение ученого, которое достигается напряженной работой и мучительными поисками ответов на поставленные вопросы.

Подобное акцентирование внимания на трудовой профессиональной деятельности было новым и авангардным для портретного искусства. «„Обстановка“ многим не понравилась», — замечает исследователь творчества Ярошенко В. И. Прудоминский. — Одни полагали, что „обстановка“ мешает портрету, что „банки и склянки“ следовало убрать на задний план; другие увидели в „обстановке“ оригинальничание и „недоумочные претензии“; третьи рассердились: всем известно, что Менделеев — химик, важно показать его лицо, а не специальность; четвертые твердили свое, про тенденцию, про идейность: „странное и довольно упрямое направление таланта — ничего не написать просто, а все либо с химической, либо с механической идейностью“»<sup>1</sup>. Но для Ярошенко важнее личностных качеств Менделеева — новая демократическая тема труда. Она впервые была заявлена в этом портрете, и через тридцать лет станет одной из главных тем искусства социалистического реализма.

Изображение трудовой деятельности человека в портретном жанре оказалось очень востребованным в новом, социалистическом обществе. Портрет Менделеева-химика, созданный Ярошенко, стал образцом для бесчисленных портретов людей самых разных профессий страны победившего пролетариата. Сам же типизированный образ ученого-труженика, размышляющего среди различных колб и реторт, был растиражирован повсеместно, и к месту и не к месту использовался при изображении советского деятеля науки. Уже в середине века он стал нарицательным и даже превратился в предмет и шутку. Например, в кинофильме 1947 года «Весна» проходец Бубенцов (артист Ростислав Плятт), устроившийся «научным» консультантом на киностудию, где снимается фильм об ученых, притаскивает на съемки в качестве реквизита химические сосуды, а потом комично повторяет жест Менделеева. Он приставляет руку ко лбу со словами: «Самое главное — задуматься: вот так! и открытие совершено», — чем вызывает смех аудитории.

Подводя итоги, можно сказать, что в портретах Менделеева, созданных великими русскими портретистами второй половины XIX века, воплотились представления о высоком предназначении ученого, о многообразии его обязанностей перед обществом, о сложности и богатстве его натуры. Психологический, социальный, философский образ Менделеева, который был создан Крамским, Репиным и Ярошенко, живописная интерпретация личности гения мировой науки оказали влияние не только на последующие изображения самого Менделеева. В искусстве социалистического реализма Менделеев стал эмблемой, примером для тысяч живописных и кинематографических образов, идеальным собирательным типом советского ученого.

<sup>1</sup> Прудоминский В. И. Ярошенко. URL: <https://design.wikireading.ru/7932> (дата обращения: 26.08.2019).

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Менделеева-Тригорова О. Д.* Менделеев и его семья. М.; Л.: АН СССР, 1947. 130 с.
2. *Порудоминский В. И.* Ярошенко. URL: <https://design.wikireading.ru/7932> (дата обращения: 26.08.2019).
3. *Смирнов Г. В.* Менделеев. М.: Молодая гвардия, 1974. 336 с. (Жизнь замечательных людей).

## Аннотация

В статье показывается, что живописная интерпретация личности Менделеева, созданная Крамским, Репиным и Ярошенко, оказала влияние не только на последующие изображения самого Менделеева. В искусстве социалистического реализма он стал эмблемой, образцом для множества других живописных и кинематографических героев, идеальным собирательным образом советского ученого.

## Summary

This article considers the way in which Dmitry Mendeleev's personality was interpreted in portraits by Ivan Kramsky, Ilya Repin, and Nikolay Yaroshenko, and suggests that the influence of these works is not limited to subsequent portraits of Mendeleev himself. In Socialist Realist art, he became the emblem of an idealised collective image of the Soviet scientist, and a model for many other pictorial and cinematic heroes.

- ✓ *Ключевые слова:* Менделеев, портретное искусство, социалистический реализм, социальный портрет, психологический портрет.
- ✓ *Key words:* Mendeleev, portraiture, socialist realism, social portrait, psychological portrait.



№ 4 / 2019

---

ОБЗОРЫ,  
РЕЦЕНЗИИ,  
ХРОНИКИ

---



УДК  
398.80

# История русского музыкального фольклора: Процесс и судьба

[Рецензия на: **Лапин В. А.** Очерки исторической проблематики русского музыкального фольклора. СПб.: РИИИ, 2017. 440 с.]

**ДОРОХОВА ЕКАТЕРИНА АНАТОЛЬЕВНА**

*Кандидат искусствоведения, заместитель руководителя Центра русского фольклора, Государственный Российский Дом народного творчества имени В. Д. Поленова (Москва)*

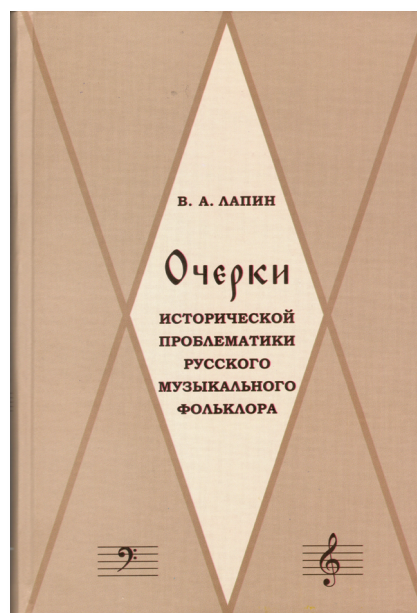
**DOROKHOVA EKATERINA A.**

*PhD (History of Arts), Deputy Head of Russian Folklore Centre, Russian National House of Folk Art's and Amateur Creativity (Moscow)*

*E-mail: ekatdorokhova@yandex.ru*

Способность за краткими «мимолетными снимками» синхронных наблюдений, которыми, по существу, являются материалы фольклорных экспедиций, увидеть процессы постоянных, непрерывных изменений, понять их суть и главные тенденции — великий дар исследователя, и им обладает далеко не каждый ученый. Книга В. А. Лапина убеждает в том, что автор в полной мере наделен этой счастливой способностью. Е. В. Гиппиус в одном из своих выступлений сказал, что считает себя не фольклористом, а историком музыки и, более того, историком общества. Это высказывание вполне можно отнести и к В. А. Лапину, который считает, что призвание историка — не только фиксировать те или иные факты, а «исправлять ошибки предшественников, развеивать легенды и заблуждения и стараться услышать подлинные голоса времени и культуры этого времени» (С. 7).

«Очерки исторической проблематики русского музыкального фольклора» — итоговый труд ученого, объединивший научные тексты, которые создавались в течение более трех десятилетий. Казалось бы, многие из них сейчас представляют в основном историческую ценность — как факт истории науки. Но ситуация, сложившаяся в последние годы в этномузыкознании и, шире, во всех народоведческих дисциплинах, заставляет нас снова и снова обращаться к пройденному пути и по-новому оценивать его эта-





пы. Небывалый информационный скачок, происшедший вследствие внедрения новых методов экспедиционной работы и, в частности, фронтального обследования территорий; увеличившееся количество изданий архивных материалов, массовый выход фольклорных материалов из личных коллекций в интернет — все это побуждает этномузыкологов к необходимости пересмотреть многие положения и выводы, сделанные ранее их предшественниками. Многие идеи, высказанные в свое время как гипотезы, получили подтверждение, другие же, напротив, не выдержали испытания временем и нуждаются в существенной корректировке. И в этих обстоятельствах ярко проявились такие качества В. А. Лапина, как интуиция, основанная на способности увидеть в разрозненных фактах проявление скрытых глубинных процессов жизни традиционной культуры, а также научная смелость, позволяющая ученому ставить перед собой масштабные задачи, не отступая перед очевидной сложностью их решения.

Хотя тексты, вошедшие в книгу, значительно различаются между собой и по жанру (от докладов на научных конференциях и публицистических очерков до научных трактатов итогового характера), и по объему, и по материалу, лежащему в их основе, книга имеет ясную и логичную, четко выстроенную структуру.

После краткого предуведомления автора следует объемный «заглавный» текст, который был в свое время прочитан в качестве доклада, представленного на соискание ученой степени доктора искусствоведения. В нем содержатся почти все основные идеи, получившие дальнейшее развитие в остальных очерках, сгруппированных в пяти разделах и намечающих основные сферы научных интересов В. А. Лапина. Это круг проблем, возникающих при изучении локальных традиций русского музыкального фольклора, анализ обрядового комплекса севернорусской свадьбы, актуальнейшая для современного этномузыкознания тема фольклорного двуязычия, рассматриваемая на славяно-вепсском материале, исследование «книжной песни», открывающее новую область этномузыкальной науки, и, наконец, разыскания в области истории русской музыкальной фольклористики. Завершает книгу очерк, в котором излагается позиция автора по вопросам жанрово-видовой классификации русского музыкального фольклора.

Некоторые идеи автора дискуссионны. Так, например, «апелляция к смежным научным дисциплинам» (очерк «Историческая проблематика русского фольклора») вряд ли должна рассматриваться как признак «незрелости» этномузыкознания. Заимствование некоторых методов из смежных наук естественным образом исходит из междисциплинарного характера многих современных этномузыкологических исследований и универсальности применяемых в них методов, например разработанных в общей теории систем по отношению к сложным саморегулирующимся системам, таким как биологические, социальные, культурные и т. п.

Спорным представляется и вывод, содержащийся в очерке «Севернорусская групповая причеть: феномен и проблематика», о первичности групповых голошений и, соответственно, вторичности индивидуальных. Это положение вызывает сомнения хотя бы потому, что на территории русско-белорусско-украинского пограничья (Восточное Полесье), которая, безусловно, является зоной раннего славянского поселения (или автохтонного, как считают некоторые исследователи), групповые свадебные голошения отсутствуют. Причем сведений об их наличии, даже косвенных, нет ни в современных экспедиционных материалах, ни в краеведческих и этнографических публикациях XIX века.

Вместе с тем необходимо признать, что ни один из выводов В. А. Лапина, даже самый спорный, не производит впечатления случайного; все они опираются на большой объем собственных материалов автора, слуховых впечатлений, сведений, почерпнутых из работ историков, диалектологов, этнографов, фольклористов и, наконец, на уже упоминавшуюся выше интуицию ученого. Поэтому его выводы вызывают не категорическое неприятие, а скорее желание вступить с автором в научную дискуссию, а в споре, как известно, рождается истина.

Отдельного упоминания заслуживает и стиль литературного изложения научных идей В. А. Лапина — ярко индивидуальный, ясный, увлекательный, образный, иногда парадоксальный, но всегда вызывающий острый интерес к тексту. Ученый свободно владеет всеми жанрами научной и научно-популярной литературы. Рассмотрим, к примеру, раздел «Вепсы и русский музыкальный фольклор», уже в заголовке которого заявлена одна из актуальных проблем современной науки. Как известно, вепсы — один из финно-угорских народов, усвоивших русские музыкальные традиции. Их традиционная музыкальная культура русскоязычна, и уже сам этот факт вызывает исследовательский интерес, если учесть, что русские в процессе освоения северных территорий Европейской равнины выступали в роли колонизаторов, либо ассимилируя автохтонное вепское население, либо оттесняя его на северо-восток, в труднодоступные заболоченные лесные массивы.

При этом русские, оказавшиеся в непривычных для себя ландшафтно-климатических условиях и вынужденные отказаться от привычных способов хозяйственной деятельности, перешедшие от земледелия и скотоводства к промысловой охоте и рыболовству, заимствовали у коренных жителей не только хозяйственные навыки, но и соответствующую терминологию, а также многие мифологические представления и магические практики.

«Тезисы этномузыковедческой проблематики вепсов-веси» — адресованный прежде всего этномузыкологам небольшой, но чрезвычайно информативный научный текст, в котором проблема этнокультурного билингвизма не только обозначается, заявляется, как в большинстве публикаций на эту тему, но и рассматривается в теоретическом плане. Так, автор впервые в этномузыковедении разводит понятия бытового и фольклорного двуязычия; прослежи-

вает, как «отдельные русские слова в вепсских причитаниях используются для получения синонимичности, синтаксического параллелизма и даже аллитерации, то есть исконно вепсских и шире — прибалтийско-финских художественно-стилевых особенностей» (С. 282). Чрезвычайно интересными представляются и наблюдения над способами фонетической артикуляции в процессе пения вепсских вокальных «артелей», постепенным повышением строя в значительном интервальном объеме, специфическим приемом наложения запевов на протяженные финальные тоны предшествующих строф.

Нельзя не отметить и тот факт, что в этой статье, впервые опубликованной в 1990 году<sup>1</sup>, В. А. Лапин выступает как один из основоположников практического этномузыкознания — современного научного направления, разрабатывающего теорию аутентичного вокального исполнительства, которое стало остро актуальным после открытия в ведущих музыкальных вузах страны отделений этномузыкологии.

Статья «Русский музыкальный фольклор в этнокультурном контексте Северо-Запада»<sup>2</sup> отмечает один из этапов многолетней научной дискуссии по поводу генезиса музыкально-ритмической формы, известной этномузыкологам по эпическим и причетным традициям Северо-Запада, как русским, так и финно-угорским. В трудах В. А. Лапина и Е. Е. Васильевой эта форма получила наименование «вепсская мелострофа», которое обозначает позицию авторов. Их оппоненты — В. В. Коргузалов и А. Ю. Кастров придерживаются мнения о русском происхождении данного интонационно-ритмического феномена. Надо отметить, что сама по себе полемика о «вепсской мелострофе» уже давно вошла в историю отечественного этномузыкознания, особенно той его части, которая посвящена исследованиям этнокультурного двуязычия. Мнения обеих сторон этого научного спора представляли в предельно заостренном виде, и уже в силу этого носили субъективный характер.

Своеобразным заочным «третейским судьей» в данной дискуссии выступил Е. В. Гиппиус, позиция которого изложена в статье «Былинные напевы семьи Рябининых»<sup>3</sup>. В 1940-е годы, как следует из текстов консерваторских лекций, ученый придерживался вполне определенной позиции о «явных чертах композиционного родства русских былин Заонежья и карельских эпических песен». Позднее эта точка зрения подверглась значительной коррекции.

<sup>1</sup> В сборнике «Современное финно-угроведение: Опыт и проблемы» (отв. ред. О. М. Фишман. Л., 1990. С. 180—184).

<sup>2</sup> Написана на основе доклада, прочитанного на III Международных финно-угорских чтениях в Санкт-Петербурге 29—31 марта 1994 года. Впервые опубликована в сборнике «Из истории Санкт-Петербургской губернии: Новое в гуманитарных исследованиях» (отв. ред. О. М. Фишман. СПб., 1997. С. 6—17).

<sup>3</sup> Первый вариант этой статьи, оставшийся неопубликованным, был написан еще в конце 1940-х годов; последний из сохранившихся опубликован: *Гиппиус Е. В.* Былинные напевы семьи Рябининых // Вопросы этномузыкознания. 2013. № 4 (5). С. 13—39.

Последняя редакция упомянутой статьи Гиппиуса убедительно показывает, что автора занимают не столько совпадения отдельных мелодий, сколько **поиск предпосылок** для такого рода типологических схождений, а также рассмотрение основополагающих для различных этномузыкальных систем **принципов**: формирования тирадных композиций, соотношения напева и текста, сольных и ансамблевых сказительских версий, координации вокальных партий в многоголосных ансамблях. Ученый сопоставляет не конкретные напевы, а системы песенных жанров, приемы вокального интонирования, основы музыкальной стилистики карельской и русской традиций, намечая тем самым пути будущих сравнительных исследований.

Статья В. А. Лапина в целом соотносится с выводами, сделанными Гиппиусом; самостоятельную ценность имеют и приведенные в ней нотные примеры, большая часть которых публикуется впервые. Нельзя не согласиться с тем, что исследуемая форма может служить иллюстрацией «тех процессов этнокультурного взаимодействия, которые в течение многих столетий происходили и до сих пор происходят на нашем Северо-Западе» (С. 295).

Если предыдущие тексты предполагают достаточно глубокую осведомленность читателей в аналитическом этномузыкальном знании, то статья «Русский дружка — *naitaa* на вепсской свадьбе»<sup>1</sup> имеет более обширную адресную аудиторию; этот очерк одинаково интересен и понятен этномузыковедам, филологам, этнографам, а также широкому кругу просвещенных любителей. В нем вводится в научный обиход уникальная музыкально-этнографическая информация, безукоризненно атрибутированная и откомментированная автором. Особую ценность этому тексту сообщает то, что он содержит ценные сведения, касающиеся функций свадебных обрядовых специалистов на контактных территориях, и может помочь в поисках ответа на вопрос: в какой степени дружка заменил колдуна — неперемного участника свадебного ритуала в этом регионе?

«Материалы для словаря фольклорно-этнографической лексики вепсов»<sup>2</sup> свидетельствуют о высокой компетентности автора в области диалектологии и лингвистики, что в полной мере отвечает комплексной природе фольклорных традиций. Этот очерк продолжает славные традиции этнографических и диалектологических описаний из архива Русского географического общества, по сей день остающихся востребованными учеными разных специальностей.

Очерк «Шимозёры — трагедия диалекта»<sup>3</sup> — пример научной публицистики, напоминающий исторический детектив или популярный в наши дни

<sup>1</sup> Впервые опубликована в сборнике «История, современное состояние, перспективы развития языков и культур финно-угорских народов» (Материалы III Всероссийской научной конференции финно-угроведов. Сыктывкар, 2005. С. 266—271).

<sup>2</sup> Впервые опубликовано в: «Лексический атлас русских народных говоров» (Материалы и исследования. 2001—2004; отв. ред. А. С. Герд. СПб., 2003. С. 350—367).

<sup>3</sup> Первая публикация в сборнике «Вепсы и этнокультурные перемены XX века» (по материалам Вепского семинара в Санкт-Петербурге 5—6 окт. 2006 г.; сост.-ред. С. Лалукка. Хельсинки, 2007. С. 95—106).

жанр журналистского расследования, вскрывающего трагедию небольшой этнической группы, которая попала под «колесо истории» XX века.

Рассмотренные тексты составляют лишь один из шести разделов книги; каждый из них вызывает желание вступить в дискуссию с ее автором, в чем-то соглашаясь с ним, а в чем-то полемизируя — к этому побуждает не только содержание, но и стиль изложения, в котором строгость научного описания сочетается с яркой личностной позицией, обозначенной предельно откровенно и эмоционально.

Необходимо отметить еще одно свойство научных трудов В. А. Лапина, делающее их остро современными даже спустя десятилетия после их создания. Практически все очерки посвящены пограничным явлениям народной культуры, причем эти границы имеют не только географическую, но и более глубинную (историческую, социальную, мировоззренческую, этнокультурную, жанровую) природу и, таким образом, отвечают самым актуальным тенденциям отечественного народоведения. Так, слободской фольклор — феномен, возникший как результат взаимодействия крестьянской и городской культуры; книжная песня существует на пограничном поле между устностью и письменностью; хороводы объединяют в себе пение и движение; Русский Север и Северо-Запад являются территорией интенсивных межэтнических славяно-финно-угорских контактов; наконец, рождающееся в процессе этих контактов фольклорное двуязычие наиболее наглядно воплощает идею этнокультурной пограничности, двойственности и не нуждается в дополнительных комментариях. Суммируя сказанное, можно отметить, что «две переплетающиеся спирали» русского музыкального фольклора — процессы этнокультурных и этносоциальных взаимодействий — очерчивают в своей совокупности предметное поле не только научных изысканий В. А. Лапина, но и современного российского этномузыкального знания в целом. В книге «Очерки исторической проблематики русского музыкального фольклора» жизнь традиционной культуры предстает как сложный, непрерывный процесс разнонаправленных изменений, причудливых переплетений личного и коллективного, следования канонам и их нарушения, рождения новых форм и безвозвратного ухода старых. Именно поэтому, как справедливо утверждает автор книги, «любое серьезное теоретическое исследование предполагает присутствие в нем принципа историзма».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гунтуц Е. В. Былинные напевы семьи Рябининых // Вопросы этномузыкального знания. 2013. № 4 (5). С. 13–39.

## Рецензия на:

**Актерское мастерство: Американская школа /**  
**Под ред. А. Бартоу; Пер. с англ. 3-е изд.**  
**М.: Альпина нон-фикшн, 2018. 406 с.**

**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 Arts (Saint Petersburg)*

*E-mail: alexandrryaposov@gmail.com*

Среди важнейших достижений русского театра XX века, внесших существенный вклад в мировое сценическое искусство, невозможно не назвать систему Станиславского. В XXI столетии система обучения актеров театра и кино, методология подготовки роли и способ существования актера, предложенные Константином Сергеевичем Станиславским (1863—1938), не теряют своей актуальности. Живой интерес к изучению и освоению системы можно наблюдать в странах Европы, в США и Канаде, в ЮАР и в Австралии, в Японии, в Южной Корее и в КНДР, в Китае и т. д.

Учение Станиславского не превратилось в догму, система не просто используется в практике режиссеров и педагогов, но и продолжает развиваться. Выходят новые исследования, посвященные технологиям обучения актера, обобщается практический опыт педагогов, предлагающих новые методики передачи ученикам необходимых для актера навыков. Значение российской науки в данной сфере трудно переоценить, достаточно назвать лишь два имени из тех педагогов и исследователей, что работают в Российском государственном институте сценических искусств (РГИСИ, в прошлом — ЛГИТМиК). Это, во-первых, Вениамин Михайлович Фильштинский (р. 1937) — театральный режиссер, педагог, профессор, заведующий кафедрой актерского мастерства и режиссуры РГИСИ; среди его воспитанников — актеры, режиссе-





ры и режиссеры-педагоги; одна из последних книг Фильштинского — «Открытая педагогика — 2»<sup>1</sup>. И второе имя — это Сергей Дмитриевич Черкасский (р. 1957) — театральный режиссер, педагог, исследователь, профессор, доктор искусствоведения; серьезный резонанс в последние годы в Петербурге и Москве приобрели книги Черкасского «Станиславский и йога»<sup>2</sup> и «Мастерство актера. Станиславский — Болеславский — Страсберг. История. Теория. Практика»<sup>3</sup>. Заголовок последней из названных книг показывает, что исследование Черкасского выходит за рамки изучения системы Станиславского на почве только отечественного театра и перебрасывает мостик к изучению развития Метода (так в Северной Америке называют систему) в педагогике Ричарда Болеславского (1889—1937), выходца из Первой студии Московского Художественного театра, после революции перебравшегося в США, и Ли Страсберга (1901—1982).

Книга, о которой пойдет далее речь, дает возможность познакомиться с состоянием дел в американской театральной педагогике за последнее столетие — от гастролей в США Московского Художественного театра в 1922—1924 годах, которые познакомили американских актеров и режиссеров с принципами репертуарного театра и техникой актера, опирающегося на психологический реализм, и методиками обучения актеров в американских университетах последних десятилетий.

Артур Бартоу (Arthur Bartow) — актер, режиссер, театральный деятель, руководитель драматического отделения Школы искусств Тиша при Нью-Йоркском университете, автор книги «Голос режиссера», выдержавшей несколько переизданий<sup>4</sup>, собрал тексты десяти авторов, посвященные разным школам и направлениям в американской театральной педагогике.

Во введении к книге Артур Бартоу дает краткий экскурс в историю американского театра в контексте развития театра европейского, включая и театр русский. Особое внимание редактор книги уделяет тому впечатлению, которое произвели актеры Московского Художественного театра во время американских гастролей 1922—1924 годов. Среди учеников созданной Ричардом Болеславским благодаря гастролям «художественников» Американской театральной лаборатории (American Laboratory Theatre) оказались Ли Страсберг (1901—1982) и Стелла Адлер (1901—1992). Третьей важнейшей фигурой в освоении американским театром актерской методологии Станиславского стал Сэнфорд Мейснер (1905—1997). Каждый из них представлял

<sup>1</sup> Фильштинский В. М. Открытая педагогика — 2. СПб.: Балтийские сезоны, 2014. 446 с.

<sup>2</sup> Черкасский С. Д. Станиславский и йога. СПб.: СПбГАТИ, 2013. 84 с.

<sup>3</sup> Черкасский С. Д. Мастерство актера. Станиславский — Болеславский — Страсберг. История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. 816 с.

<sup>4</sup> См., например: Bartow A. The Director's Voice : Twenty-One Interviews. Pittsburg: TCG, 1993. 360 p.



три разные направления в интерпретации Метода (Страсберг центром внимания сделал эмоции, Адлер — воображение, Мейснер — спонтанность), и, соответственно, они заложили разные школы трансформации учения Станиславского и адаптации его на американской почве. Во введении коротко характеризуются те школы по обучению артистов, которые так или иначе ориентированы на методологию Станиславского или близки к ней; за рамками книги Артура Бартоу оказались школы, ориентирующиеся на идеи В. Э. Мейерхольда (1874—1940), Антонена Арто (1896—1948) и Бертольда Брехта (1898—1956).

Практически половину основного корпуса книги «Актерское мастерство: Американская школа» заняли тексты, посвященные театральным методикам, которые основаны на принципах системы Станиславского и предлагают разные ее интерпретации и разные технологии ее освоения.

Открывает основной блок статей текст Луиса Шидера — актера, режиссера, педагога, исследователя (обладателя кандидатской степени), театрального деятеля, основателя и руководителя Классической студии на отделении драмы Школы искусств Тиша при Нью-Йоркском университете. Статья «Метод Страсберга и развитие актерского мастерства в Америке» посвящена педагогической деятельности Страсберга преимущественно в Актерской студии (Actors Studio), которую он возглавил в 1951 году и которой руководил до конца своих дней. Луис Шидер утверждает, что Страсберг в годы маккартизма, охоты на ведьм и черных списков превратил Актерскую студию в закрытую от политики творческую лабораторию, которая позволила трансформировать учение Станиславского из привнесенной извне методологии в собственно американскую актерскую школу и неотъемлемую часть национальной культуры. Статью «Метод Ли Страсберга» написала Анна Страсберг — актриса, театральный деятель, вдова Ли Страсберга (в браке 1968—1982), руководитель Института театра и кино Ли Страсберга. Автором статьи, посвященной методике Стеллы Адлер, стал Том Оппенгейм — внук Стеллы Адлер, актер, педагог и директор Студии Стеллы Адлер. Статья «Метод Мейснера» принадлежит ученице Мейснера, Виктории Харт — актрисе, педагогу, специализирующемуся на мейснеровской методике, руководителю мейснеровского отделения Школы искусств Тиша при Нью-Йоркском университете.

Второй блок статей в книге «Актерское мастерство: Американская школа» знакомит читателя с методиками преподавания, либо далеко ушедшими от системы Станиславского, либо имеющими с его учением опосредованные связи. Статья «Работа с маской как дальнейшее развитие метода Михаила Чехова» написана Пером Браге — актером, режиссером, педагогом, преподавателем игры с маской и методики Михаила Чехова, экспертом по балийским маскам, художественным руководителем театрального центра Studio 5. Здесь делается попытка соединить метод Михаила Чехова (1891—1955) с

идеями Антонена Арто и элементами балийского театра — балийскими масками и балийским танцем как основой актерской пластики. Статья «Метод Уты Хаген» принадлежит Кэрол Розенфельд — актрисе и режиссеру, педагогу, преподавателю Студии Герберта Бергхофа в Нью-Йорке. Ута Хаген (1919—2004) далеко ушла от методики Станиславского, сохранив главное — установку на реализм, на достоверное воспроизведение действительности и человеческого поведения, основа ее метода — опора на воображение актера и спонтанность его игры. В статье «Мудрость тела» Стивена Ванга — актера и режиссера, педагога, автора книги «Сердечный кульбит: физический подход к обучению актеров по методу Ежи Гротовского»<sup>1</sup>, речь идет об авторском подходе к применению методик Гротовского (1933—1999). Польский теоретик театра и педагог среди проблем, связанных с освоением актерского мастерства, одной из важнейших считал проблему преодоления тех внутренних препятствий, которые мешают актеру раскрыться, и Стивен Ванг видит в пластике путь к разрешению данной проблемы.

Последний блок статей представлен работами, находящимися в разной степени соотношения со сложившимися традициями американской школы обучения актерскому мастерству. Статья «Шесть точек зрения» написана Мэри Оверли — танцовщицей и хореографом, драматургом, педагогом — основателем, руководителем и преподавателем Экспериментального театрального отделения Школы искусств Тиша при Нью-Йоркском университете, — и опирается на методологию постмодернизма. Методика деконструкции традиционных актерских навыков и умений по своим задачам близка идеям Стивена Ванга, поскольку она нацелена на раскрепощение творческих возможностей актера за счет снятия разного рода зажимов, внутренних и внешних препятствий, мешающих творчеству. Статья «Практическая эстетика. Обзор» принадлежит Роберту Беллу — актеру, режиссеру, продюсеру, театральному деятелю, педагогу — преподавателю студии Atlantic при одноименном театре. Здесь излагается методика, предложенная Дэвидом Маметом (р. 1947) — актером, драматургом и основателем театра Atlantic. В основе идей Мамета лежит мейснеровская методика, но его практическая эстетика прагматически «заточена» на освоение актерского мастерства и эклектична по структуре, поскольку связана с изучением философии, дающей ключ к пониманию драматического искусства; с освоением положенных в основу игры литературных текстов; с овладением собственно технических навыков игры. Статья «Междисциплинарная подготовка» Фрица Эртля — театрального режиссера и педагога, который в Нью-Йоркском университете ведет курсы истории и теории драмы, актерского мастерства, анализа текста, взаимодействия режиссера и сценографа и др., излагает методику начального обу-

<sup>1</sup> *Wangh St. An Acrobat of the Heart: A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski*. New York: Vintage, 2000. 334 p.

чения будущих актеров режиссуре. По мысли автора, режиссерские навыки необходимы и актерам, которые не собираются быть режиссерами, а именно — умение строить сюжет и действие, разрабатывать персонажи, организовывать пространство игры и пр. Завершает последний блок статей и вместе с тем весь корпус книги «Актерское мастерство: Американская школа» текст «Неоклассическая подготовка» Луиса Шидера, закольцовывая тем самым композицию книги Артура Бартоу. Материалом для обучения будущих актеров выступают тексты Шекспира, которые рассматриваются как «мысль в действии». Язык Шекспира служит задаче связать мысль с речью персонажа, вписать классический текст в современный контекст.

Книга «Актерское мастерство: Американская школа», вышедшая под редакцией Артура Бартоу, носит научно-популярный характер, представленные здесь методики излагаются в самом общем виде и не передают всех тонкостей и нюансов обучения артистов. Впрочем, такая цель Артуром Бартоу и авторами текстов статей не ставилась, задача книги — представить широкую палитру разных подходов к преподаванию актерского мастерства в США. В научный аппарат книги, помимо биографических сведений об авторах статей, входят списки рекомендованной литературы на английском языке, такой список помещен в конце каждого из текстов, поэтому при желании читатель может существенно расширить свои знания по заинтересовавшей его методике.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Фильштинский В. М.* Открытая педагогика — 2. СПб.: Балтийские сезоны, 2014. 446 с.
2. *Черкасский С. Д.* Мастерство актера. Станиславский — Болеславский — Страсберг. История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. 816 с.
3. *Черкасский С. Д.* Станиславский и йога. СПб.: СПбГАТИ, 2013. 84 с.
4. *Bartow A.* The Director's Voice : Twenty-One Interviews. Pittsburg: TCG, 1993. 360 p.
5. *Wangh St.* An Acrobat of the Heart: A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski. New York: Vintage, 2000. 334 p.

# Алена Терешко и Люсьен Фрейд. Тотальность тела

УДК  
75.041

**КОРОЛЁВ АЛЕКСАНДР ВАЛЕРЬЕВИЧ**

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

**KOROLEV ALEXANDER V.**

*PhD (Philosophy), Senior Researcher,  
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)*

*E-mail: ak7419@mail.ru*

С 22 мая по 15 июня 2019 года петербургская Namegallery стала местом осуществления интермедийного проекта Алены Терешко «Суперпозиция». Проект включал в себя серию картин с мотивами обнаженного тела, а также видео, дублирующее в своем формате те же изображения<sup>1</sup>. Выставка стала заметным событием как в истории галереи, так и в творчестве А. Терешко, отметив новый шаг в работе над давно интересующей художника темой телесного.

С формальной точки зрения картины, входящие в состав проекта «Суперпозиция», больше всего похожи на традиционные наброски. Такие служебные изображения фигуры или только одного ее элемента (локтя, плеча, ноги, шеи) делаются художниками со времен Ренессанса и нередко выглядят так же, как вещи Терешко (повторяющиеся, с нахлестом, очень похожие друг на друга линейные изображения одной и той же части тела на пустой белой поверхности). Однако хорошо видно, чем по существу они отличаются от традиционных набросков. В них нет ничего служебного. Они внутренне свободны и выглядят как индивидуальные по смыслу самостоятельные произведения: в них есть герой, и этот герой — тело. На картинах серии «Суперпозиция» мы видим отдельно руки и ноги, отдельно спину, икры и пятки, отдельно грудь и живот. Это всё части одного и того же тела, в связи с которым они обретают и целостность, и законченность. Разумеется, это тело художника. Поэтому оно так открывается (сокращаясь и уменьшаясь от груди к ногам — так, как свое тело только и может видеть тот, кто его изображает), поэтому впечатление от всех его изображений такое «общее» (одно и то же тело!) и вместе с тем такое индивидуальное. Индивидуальность только своего собственного тела мы способны бесконечно переживать. Бесконечное переживание индивидуальности тела *другого* невозможно.

---

<sup>1</sup> Поскольку на концептуальном уровне видео и картины не отличаются друг от друга, мы ограничимся анализом той части проекта, которая представлена традиционной двухмерной живописью.

Учитывая, что само по себе высказывание на актуальную тему не делает произведение искусства ни хорошим, ни интересным, возникает вопрос: как оценивать новые вещи, как выявить их достоинства и понять недостатки. Можно обратиться к дискурсу телесности и в нем найти необходимые слова и формулировки. Поступить так будет несложно, но результат рискует обернуться чистой софистикой. Слова найдутся, но смысл их будет зависеть от того, собираемся ли мы хвалить автора или его ругать. Альтернативой такого пути может быть простое сравнение. Достаточно взять какого-нибудь классика по той же теме и проверить, как смотрятся на его фоне новые вещи. Поскольку, в отличие от личностных характеристик, телесные свойства человека не особо изменились со временем и художники, которых интересует тело, в чем-то очень похожи, такое сравнение не будет столь уж затруднительным. Что касается продуктивности метода сравнения, то можно не сомневаться в том, что на фоне хорошего художника другой хороший художник не утратит своих достоинств, а, наоборот, обнаружит своеобразие, тогда как плохой художник просто обнаружит свою пустоту, покажется неинтересным.

В качестве подходящего примера для сравнения с последними работами Терешко может быть использован Люсьен Фрейд<sup>1</sup>. Его изображения тела твердо заняли место архетипов современного искусства; он, хоть и классик, все равно довольно близок нам (умер восемь лет назад), кроме того, не так давно его вещи можно было видеть живьем на российской арт-сцене. На прошедшую в Музее изобразительных искусств выставку «Британское искусство»<sup>2</sup> привозили несколько работ художника, среди которых была знаменитая картина «Давид и Эли», вещь вполне подходящая, чтобы поставить ее рядом с «Суперпозицией». И там, и там тотальность телесного не вызывает сомнения; в обоих случаях есть повод говорить о нарушении табу; оба художника, работая с телом, не видят разницы между прекрасным и безобразным, между интимным и публичным.

В жанровом отношении упомянутая картина Фрейда — это портрет. Мужчина средних лет развалился на кушетке и пристально смотрит на зрителя / автора. Таких портретов (поза, выражение лица, обстановка) в истории живописи бесконечное количество, единственное отличие Фрейда — его мужчина абсолютно наг. В результате телесность вытесняет все остальные смыслы, перекодирует жанр, выворачивает его наизнанку. Не черты лица и не поза, а телесность (цвет кожи, вид и тип гениталий, характер растительности

<sup>1</sup> *Люсьен Фрейд* (Lucian Michael Freud, 1922–2011) — британский художник, специализировавшийся на портретной живописи и обнаженной натуре.

<sup>2</sup> Выставка «Фрэнсис Бэкон, Люсьен Фрейд и Лондонская школа» была организована ГМИИ им. А. С. Пушкина в сотрудничестве с галереей «Тейт» (Лондон). Проходила с 5 марта по 19 мая 2019 года.

на груди) становится портретным, индивидуализирует личность. Если художник «про тело», то для него все остальное в искусстве всегда будет вторично. Точнее, он обо всем: хоть о Боге, хоть о смерти, хоть об искусстве — расскажет, как Микеланджело или Шиле<sup>1</sup>, при помощи тела.

«Давид и Эли» — классический тип изображения тела у Фрейда. Естество, выставленное на передний план, беспощадная откровенность наготы, неприличное ощущение присутствия — все это здесь есть, и всему этому можно найти аналогию у Терешко. Чаще всего она изображает себя, но при этом, в отличие от большинства художников, не пользуется ни зеркалом, ни воображением. Она изображает себя так, как видит себя каждый, когда оказывается раздетый, один наедине с самим собой. В этом нет эроса, в этом нет физиологии, в этом нет поэзии и прозы. Это так непосредственно, что нет места для коммуникации: ты видишь сам себя, и больше ничего. Но Терешко превращает это видение в коммуникацию: мы видим не свою откровенность, а *ее*. В серии «Суперпозиция» есть изображения тела другого (мужского, например), однако сделаны они на основе того же метода, который Терешко разработала, изображая себя. По собственному опыту она знает, как приблизиться к телу настолько, чтобы его изображение получилось откровенным.

Живопись Люсьена Фрейда можно назвать препарирующей. У всех его тел вид такой, будто их только что ободрали или вот-вот обдерут. Они застыли, в них нет динамики, акт позирования произвел на них парализующий эффект. Рыхлый, вялый, прикованный к кушетке Давид — лучшее выражение своеобразия фрейдовского подхода к проблеме изображения тела. Как раз на этом фоне как нельзя лучше читается своеобразие телесных мотивов у Алены Терешко. Тела на ее картинах исполнены почти футуристической (вспоминается велосипедист Гончаровой) динамики. Это не динамика направленного жеста или действия (как будто в теле сидит кто-то и им управляет). Это динамика перемещения в пространстве, которое производит само тело. Множество раз дублированные, тела на картинах Терешко производят впечатление анимированной картинки. В них поселилось движение, которое недаром называют анимацией (одушевлением / оживлением). Тело может жить и без хозяина, если оно будет двигаться. Тело перемещается, заполняет собой пространство, вытесняя пустоту сначала в одном месте, затем в другом. И это вовсе не несчастное, подвергнутое живописной репрессии фрейдовское тело. Оно позитивно (вспоминается *body positive*), растет во все стороны, дает пустоте смысл.

Люсьен Фрейд никогда не назвал бы свою выставку «Суперпозиция», отдав предпочтение более традиционным нейтральным вариантам («Новая живопись», «Глаз художника», «Последние работы»). Сегодня востребованы сложные имена, подчеркивающие концептуальность подходов и строгость

<sup>1</sup> Эгон Шиле (Egon Schiele, 1890—1918) — австрийский живописец и график.

идей. Понятие «Суперпозиция» происходит из физики, где самым близким к визуальному ряду выставки определением суперпозиции будет утверждение, что «любое сложное движение можно разделить на два и более простых». Действительно, всякое движение наших тел можно представить как нечто сложное и разделить на более простые части. Примерно так и поступает в своих картинах Алена Терешко, но то, что у нее получилось, меньше всего похоже на иллюстрацию закона физики. Скорее можно сказать, что она возводит тело в ранг высшего закона, лишая все остальное права на существование. Так выглядит тотальность тела.

#### Аннотация

Тело, телесное, телесность — популярные понятия современной культуры, причем как высокой, элитарной, так и низовой, массовой. Тело — отличный товар и вместе с тем предмет интеллектуального дискурса, уже давно создавшего вокруг себя целую библиотеку. Что касается искусства, то и в нем «тема тела» сегодня — одна из самых востребованных. Пример тому — выставка «Суперпозиция», открывшаяся в петербургской Namegallery. Алена Терешко выставила на ней новую серию своих работ, в которых привычная для нее история телесного доведена до масштабов синтетического искусства (картины и видеоарт соединяются в единый образ).

#### Summary

'Body', 'corporeality', and 'corporeal' are popular terms across modern culture. The body itself is a commodity, yet also an object of intellectual discourse around which a vast library already exists. The body is a hugely popular subject in contemporary art. This is well exemplified by Alena Tereshko's exhibition 'Superposition', which opened at the Namegallery in Saint Petersburg. Tereshko's work takes corporeality as a central subject, through a synthesis of art mediums in which painting and video-art are combined into a single image.

- ✓ *Ключевые слова:* тело, телесное, телесность, красота, современное искусство, петербургское искусство.
- ✓ *Key words:* body, corporeal, corporeality, beauty, contemporary art, Saint Petersburg art.





№ 4 / 2019

---

# ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ

---



## «...Мы не можем окончательно воздержаться от ощущения некоторой мистификации». Федор Степун о Московском Камерном театре

**СБОЕВА СВЕТЛАНА ГЕОРГИЕВНА**

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

**SBOEVA SVETLANA G.**

*PhD (History of Arts), Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)*

*E-mail: bgrach@rambler.ru*

В этом номере «Временника Zubovskogo instituta» вслед за трудами других основоположников театроведения<sup>1</sup> в научный обиход возвращается статья «Спектакли Камерного театра» Ф. А. Степуна, философа и социолога культуры, сторонника самостоятельности театра, расширения горизонтов искусства актера и сцены.

*Степун, Степун* (исконная фамилия *Степунес*, старолитовский) *Федор Августович* (1884—1965) — философ, социолог, историк культуры, театральный мыслитель, литературный критик, публицист, прозаик, мемуарист. Награжден правительством ФРГ Высшим знаком отличия (1964). Сочинения высланного в 1922 году советским руководством за границы России Степуна, получившие международную известность, не издавались в СССР до 1988 года.

Получив «реальное» образование в московском Михайловском училище, Степун с 1902 года жил в Германии и в течение семи лет изучал философию под руководством В. Виндельбанда — главы баденской школы неокантианства, историю, право, искусство и литературу в Гейдельбергском университете. Здесь же в 1910 году защитил диссертацию «Философия истории Владимира Соловьева». Религиозно-философское учение Вл. С. Соловьева стало мировоззренческим основанием его собственных трудов. Вернувшись в Москву в том же году, Степун (совместно с С. И. Гессеном) осуществил за-

<sup>1</sup> См.: *Сбоева С. Г.* «Что может и что должен уметь театр». Рассуждение Оскара Фишеля, члена-корреспондента Государственного института истории искусств // *Временник Zubovskogo instituta*. 2012. Вып. 8. С. 49—57; *Сбоева С. Г.* «Сегодня мы имеем дело с рождением стиля времени...» Бела Балаж о Московском Камерном театре // *Временник Zubovskogo instituta*. 2019. Вып. 3 (26). С. 181—190.

мысел журнала «Логос» — международный философский ежегодник начал издаваться в Москве и Тюбингене (1910—1914), в нем опубликовал свои первые крупные исследования — «Трагедия творчества», «Трагедия мистического сознания», «Жизнь и творчество». Сотрудничал также в журналах «Труды и дни», «Северные записки», «Студия» и «Маски». С 1914 по 1917 год участник фронтовых действий в Галиции и Прибалтике. В 1917-м глава культурно-просветительского отдела при политуправлении Военного министерства Б. В. Савинкова, позднее начальник политуправления Военного министерства Временного правительства. Один из организаторов и заведующий репертуаром Государственного показательного театра<sup>1</sup>; в качестве режиссера вел постановочную работу над спектаклем «Царь Эдип» по трагедии Софокла (1919—1920).

Чтобы избежать идеологической мобилизации философов, проводимой советской властью, уехал в бывшее подмосковное имение родителей жены, Ивановку. Здесь был избран председателем сельсовета и создал свои основополагающие произведения в сфере театра — «Природа актерской души», «Основные типы актерского творчества», «Трагедия и современность» и написал роман «Николай Переслегин».

Последней попыткой ученого применить свои силы на родине стало возрождение альманахов издательства «Шиповник», закрытых в 1917 году. Под редакцией Степуна в 1922-м вышел единственный номер «сборника литературы и искусства» с участием Ахматовой, Бердяева, Зайцева, Кузмина, Пастернака, Сологуба, Ходасевича. В нем была опубликована и программная статья «Трагедия и современность». В сентябре 1922 года Степун вместе с другими деятелями культуры и науки вынужден был покинуть Россию на «философском пароходе».

Большую часть жизни Степун прожил в Германии. Сначала в столице — стал членом Религиозно-философской академии и берлинского Союза русских писателей и журналистов, редактором отдела литературы парижского журнала «Современные записки», соредактором журнала «Логос» (Прага, 1925). В середине 1920-х годов поселился в Дрездене, с 1926-го профессор кафедры социологии Дрезденского университета. Продолжал писать для «Современных записок», был соредактором выходившего в Париже журнала «Новый град» (1931—1939). При нацистской власти, в 1937-м, изгнан из

<sup>1</sup> Государственный показательный театр открылся в Москве 4 ноября 1919 года по инициативе А. В. Луначарского, чтобы стать театром «единого стиля, строго обоснованного репертуара, идеально героической идеи по преимуществу» (Положение об управлении Государственным показательным театром Театрального отдела Наркомпроса // РГАЛИ. Ф. 2059. Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 2—10). Художественный руководитель — В. Г. Сахновский. После показа нескольких постановок в октябре 1920 года театр был закрыт как несправившийся со своими задачами. См.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917—1921 / Отв. ред. А. З. Юфит. Л.: Искусство, 1968. С. 81.

университета с запретом любой публичной деятельности. После 1945 года жил в Мюнхене, с 1947-го профессор Мюнхенского университета, до 1960 года заведовал вновь открытой кафедрой истории русской культуры. Основал совместно с Г. А. Хомяковым и Л. Д. Ржевским издательство «Товарищество зарубежных писателей» (1959—1970) при Центральном объединении политических эмигрантов. «Постоянно совершал поездки во Францию ... участвовал в вечерах, диспутах и собраниях в редакциях журналов „Версты“ (1926), „Дни“ (1929) и др. С 1927 читал лекции во Франко-русском институте. Выступал на вечерах русских писателей, читал лекции о И. А. Бунине, Н. А. Бердяеве. В эмиграции выпустил книги: „Жизнь и творчество“ (Берлин, 1923), <„Основные проблемы театра“ (Берлин, 1923)>, мемуары „Бывшее и несбывшееся“ (в 2-х т., Нью-Йорк, 1956), „Встречи: Достоевский — Л. Толстой — Бунин — Зайцев — В. Иванов — Белый — Леонов“ (Мюнхен, 1962) и др.»<sup>1</sup> Печатался, кроме названных, в журналах «Вестник русского христианского движения», «Возрождение», «Грани», «Опыты», «Der russische Gedanke», газетах «Возрождение», «Дни», «Последние новости», «Русская мысль» и других.

Наследие Степуна в последние три десятилетия постепенно осваивалось в России. В 1988 году Государственный институт театрального искусства в сборнике «Из истории советской науки о театре. 20-е годы» републиковал его работы «Природа актерской души» и «Основные типы актерского творчества»<sup>2</sup> из книги «Основные проблемы театра». Журналы помещали отдельные статьи ученого. В 1991 году «Современная драматургия» познакомила читателя с фундаментальной статьей «Театр будущего. (Трагедия и современность)» в сопровождении биографического очерка С. В. Стахорского<sup>3</sup>. Годом позже та же статья с сокращениями появилась на страницах «Московского наблюдателя»<sup>4</sup>, а другая, «Кино и театр», — на страницах «Искусства кино»<sup>5</sup>. В 2000 году издательством «Российская политическая энциклопедия» была выпущена обширная подборка философских, культурно-исторических и публицистических сочинений Степуна<sup>6</sup>; пять из них имеют прямое

<sup>1</sup> Степун (Степун) Федор Августович // Российское зарубежье во Франции 1919—2000: В 3 т. / Под общ. ред. Л. Мнухина, М. Авриль, В. Лосской. М.: Наука, Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. Т. 3. С. 212.

<sup>2</sup> Степун Ф. А. Природа актерской души; Основные типы актерского творчества // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сборник трудов / Сост., общ. ред., коммент. и биографич. очерки С. В. Стахорского. М.: ГИТИС, 1988. С. 53—89.

<sup>3</sup> Степун Федор. Театр будущего. (Трагедия и современность). <Вступительная статья С. В. Стахорского> // Современная драматургия. М., 1991. № 2. С. 223—237.

<sup>4</sup> Степун Ф. А. Трагедия и современность // Московский наблюдатель. 1992. № 4. С. 7—12.

<sup>5</sup> Степун Федор. Кино и театр // Искусство кино. М., 1992. № 10. С. 54—63.

<sup>6</sup> Степун Ф. А. Сочинения / Сост., вступ. статья, примеч. и библиография В. К. Кантора. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2000. 1000 с.

отношение к театральному искусству: «Природа актерской души», «Основные типы актерского творчества» и «Театр будущего», к тому времени уже введенные в научный обиход, а также высказывания «Памяти Ю. И. Айхенвальда» (1929) и «Памяти Ф. И. Шаляпина» (1938).

На самом деле Степун посвятил театру гораздо больше разных по жанру трудов. Опубликованные в России с 1912 по 1922 год содержат сопоставление актерского естества М. Н. Ермоловой и В. Ф. Комиссаржевской, характеристику игры солиста М. Рейнхардта А. Моисси, критические разборы спектаклей, выявляющие достоинства и заблуждения Московского Художественного театра, способ существования актеров Третьей студии МХАТ в вахтанговской «Принцессе Турандот», и строгий анализ программной книги А. Я. Таирова «Записки режиссера». Изданные в эмиграции статьи, которые удалось обнаружить, рассматривают метод Таирова и спектакли, показанные в 1923 году Московским Камерным театром на сцене Deutsches Theater, а также соотношение сил театра и кино и их перспективы. Названные здесь и другие сочинения Степуна, разъясняющие приоритеты его видения реформы сценического искусства на определенных примерах, помогают осмыслить как философские и этические, так и эстетические основы исследований этого ученого в области театра.

О Московском Камерном театре под руководством режиссера-новатора А. Я. Таирова Степун писал в России (1921–1922) и Германии. На единственные берлинские гастроли труппы откликнулся тремя разнообразными сочинениями в газете русской эмиграции «Дни»: дополненным разбором таировского манифеста «Записки режиссера» (в немецком издании книга называлась «Раскрепощенный театр»), принципиальным высказыванием «Одушевленные вещи и овеществленные души» и обобщающей статьей «Спектакли Камерного театра», впервые публикуемой в настоящем номере «Временника».

Среди сочинений Ф. А. Степуна об искусстве театра

1. Об актере и творимом им образе // Маски. М., 1912. № 3. С. 15.
2. Проблема цирка-театра и Эдип Моисси // Студия. М., 1912. № 27. 14 апр. С. 4–6.
3. «Пер Гюнт» в Художественном театре // Новая студия. СПб., 1912. № 1. Дек. С. 35–40.
4. «Екатерина Ивановна» Л. Андреева на сцене Художественного театра // Северные записки. СПб., 1913. № 2. Февр. С. 124–131.
5. В. Ф. Комиссаржевская и М. Н. Ермолова // Русская мысль. М., 1913. Кн. 1. С. 25–29.
6. Реферат доклада Ф. А. Степуна о Театре будущего // Театральное обозрение. М., 1921. № 1. С. 13–14.
7. О сущности трагедии // Культура театра. М., 1928. № 1–2. С. 37–43.



8. «Гроза» на сцене Московского Драматического театра // Экран. Вестник театра-искусства-кино-спорта. М., 1922. № 30. С. 4—5.
9. Камерный театр. По поводу «Записок режиссера» Александра Таирова // Театральное обозрение. М., 1921. № 10. С. 4—6; 1922. № 1. С. 4.
10. Трагедия и современность // Шиповник: Сборник литературы и искусства под ред. Ф. А. Степуна. М.: Шиповник, 1922. № 1. С. 83—94.
11. Основные проблемы театра. Берлин: Слово, 1923. 127 с.
12. «Принцесса Турандот» // «Принцесса Турандот». Театрально-трагическая китайская сказка в 5 актах. М.; Пг.: Госуд. изд-во, 1923. С. 53—60.
13. Камерный театр // Дни. Берлин, 1923. 25 марта. № 123. С. 9, 11, 13. Дополненный текст статьи «Камерный театр. По поводу „Записок режиссера“ Александра Таирова», опубликованной в Москве.
14. Одушевленные вещи и овеществленные души. (По поводу гастролей Камерного театра) // Дни. Берлин, 1923. 15 апр. № 139. С. 9, 11.
15. Спектакли Камерного театра // Дни. Берлин, 1923. 22 апр. № 145. С. 11—12.
16. Памяти Ю. И. Айхенвальда // *Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей. Берлин: Слово. 1929; М.: Республика, 1994. С. 13—15.
17. В последний раз. Памяти Ф. И. Шаляпина // Современные записки. Париж, 1938. Кн. 66. С. 370—377.
18. Таиров и его раскрепощенный театр // Портреты / Сост. и предисл. А. А. Ермичева. СПб.: Изд-во Русского Христиан. гуманитар. ин-та, 1999. С. 192—194.
19. Кино и театр // Опыты / Experiments. <Литературный журнал под редакцией Р. Н. Гринберга и В. Л. Пастухова>. Книга вторая. Нью-Йорк: Издатель М.-Э. Цетлина, 1953. С. 63—80.
20. Theater und Kino. Berlin: Bühnenvolksbundverlag, 1932. 101 S.
21. Theater und Film. München: Carl Hanser Verlag, 1953. 164 S.

«Природа актерской души» увлекала Степуна с юности. Именно стремление познать тайну искусства актера связывает театральные работы философа в единое целое. «В основу своих философско-эстетических идей Степун положил мысль об извечном, трагическом дуализме жизни и творчества. Творчество, по Степуну, неотделимо от жизни и вместе с тем находится с нею в глубоком противоречии ... дробит динамику „живой жизни“, подчиняя ее формальной логике, — справедливо отметил литературовед, разрабатывающий вопросы поэтики, Г. М. Фридлендер. — <...> Высший идеал искусства для Степуна — религиозное искусство: трагедии Софокла и Кальдерона Степун сближает с религиозной мистерией, ставя их выше трагедий Шекспира, как и всей позднейшей литературы нового времени, утерявшей религи-

озные корни. Наиболее полным синтезом душевно-духовных возможностей современного человека является театр, а его высшим проявлением — трагедия, возрождающая ощущение религиозно-катастрофической (и вместе с тем гармонической) полноты и единства бытия»<sup>1</sup>.

Историк культуры С. В. Стахорский конкретизировал ориентир ученого в современном театре: «В спектакле Вахтангова <„Принцесса Турандот“>, считал Степун ... „таировская“ театральность насыщена подлинной внутренней жизнью лучших сценических созданий Станиславского. Но как ни значим опыт Вахтангова, в одном остается непревзойденным Художественный театр — в том, что „перестал говорить со сцены о жизни и впервые произнес самую жизнь“ <Степун>. <...> Грубое искусство театра оказывается для него в высших своих проявлениях философией жизни»<sup>2</sup>.

## Ф. Степун Спектакли Камерного театра

В русской оперетке всегда было так называемое «сало». Это никогда не <считалось> ее этическим дефектом, потому что какое же возможно у оперетки отношение к этике, но это всегда было ее эстетическим недостатком, потому что «сальность» оперетки всегда <воспринимали> «житейским» пятном на ее артистической внешности.

Когда Художественный театр, свершив все, что ему полагалось свершить, решил разрешить себе маленькую старческую шалость, он поставил «Дочь мадам Анго»<sup>3</sup>. «Дочь мадам Анго», созданная Немировичем-Данченко, оказалась спектаклем художественно безусловно ценным и душевно очень приятным, но... совсем не опереткой. Скорее — легкой комедией с солидным пением.

Совершенно другое дело «Жирофле-Жирофля» Камерного театра<sup>4</sup>. Это настоящая оперетка, неизвестно откуда и куда несущаяся, неизвестно куда и к чему уносящая; все время изнутри вскипающая безудержным, беспричинным весельем, внезапно свертывающимся в сцене опьянения в пронзительную, лирическую грусть.

<sup>1</sup> Фридендер Г. М. О Ф. А. Степуне // Русская литература. Л., 1989. № 3. С. 111.

<sup>2</sup> Стахорский С. Федор Степун // Современная драматургия. 1991. № 2. С. 226.

<sup>3</sup> «Дочь мадам Анго» («La Fille de madame Angot»), оперетта Ш. Лекока — спектакль Музыкальной студии Московского Художественного театра. Русский текст М. П. Гальперина. Руководитель постановки — Вл. И. Немирович-Данченко. Режиссер — В. В. Лужский. Художник — М. П. Гортынская. Премьера состоялась 16 мая 1920 года.

<sup>4</sup> «Жирофле-Жирофля» («Giroflé-Girofla») — комедия-арлекиада Московского Камерного театра по Лекоку. Композиция текста А. М. Арго и Н. А. Адуева. Постановка А. Я. Таирова. Художник — Г. Б. Якулов. Балетмейстер — Л. А. Лащилин. Хормейстер — Курочкин. Премьера 3 октября 1922 года.

Сколько технической изобразительности, сколько фантастической выдумки, сколько детской, дурашливой игры и сколько артистической зрелости! Какое богатство осуществленных замыслов и какая единственная скупость средств осуществления. «Чистота» не меньшая, чем в «Мадам Анго», но достигнутая совершенно иными путями.

Если Немирович-Данченко надел на «соблазнительную диву», оперетку, длинное институтское платье, оставив ее все же на мягком диване, то Таиров, наоборот, оставив на ней традиционно-соблазнительный костюм, пересадил ее с грехоудобного дивана на крайне неудобную трапедию. Чистота «Жирофле-Жирофля» — чистота спортивной площадки, спортивного костюма и гимнастического жеста. Многое в этом направлении сделал Якулов.

Когда открывается занавес, перед зрителями в глубине сцены большой зеленоватый щит, на авансцене несколько голубоватых щитков, похожих на какие-то экраны. Слева над большим щитом — конторский абажур, справа — какой-то фонарь. Все скупое и гигиенично: не то какие-то приборы физического кабинета, не то аппараты гимнастического зала — все холодно, как лед, мертво, как скелет. Но во всем этом холоде — большая часть успеха спектакля, так как первое же появление хористок и хористов на этом фоне производит на зрителя впечатление, <ассоциируясь с> появлением не людей, а цветов. Они подбегают к стоящим на авансцене экранам, и вертикальные плоскости экранов превращаются в горизонтальные плоскости стульев и столов. Они подбегают к большому щиту, и он, как прабабушкин комод, оказывается со всякими секретами и превращениями.

Из сердцевины он выплевывает трап, изо лба — какие-то тройные форточки, по сторонам в нем оказываются двери. Все живет, действует, играет.

Не менее удачны костюмы. Они построены отчасти на принципе гипертрофии основных элементов современного костюма, отчасти на принципе аллегорической характеристики действующих лиц.

Изумительно передана в костюме Мараскина пшютоватая<sup>1</sup> элегантность офраченности. Фрака нет — только громадные реверы<sup>2</sup>, громадные фалды, громадные манжеты поверх рукавов, бумажная горжетка на шее, бумажная браслетка на бравой ноге, цилиндр на клеенчатом черепе и хлыст в руке! Очень неожиданно построен на втором принципе костюм Авроры. Трактующая разъяренной наседкой, она кружится по сцене кружевным волчком, переливающим всеми багрово-лиловыми цветами распущенного индюшиного гребня, похожая на круглый, гофрированный бумажный фонарь для иллюминаций.

Но, конечно, дело не только в костюмах и декорациях, а в игре. «Жирофле-Жирофля» в Камерном театре играют очень и очень хорошо. Почти каждый актер дает вполне законченный, художественный образ.

<sup>1</sup> *Пшют* — фат, хлыщ.

<sup>2</sup> *Реверы* (от *лат. reversum* — повернутый назад) — лацканы, отвороты.

В основе Жирофле-Жирофля г-жи Коонен<sup>1</sup> лежит капризная, заплаканная, но улыбающаяся девочка — отсюда взгляд исподлобья, надутые губы и быстрое приседание. С этим первым мотивом образа сложно сплетен второй — во внезапных препинаниях сценических перебежек, в отливном движении тела, в манере спиной бросаться в объятия есть что-то от грации и стилистики звериной эротики. На очень быстром и живом диалоге обоих мотивов — заплаканного «пупса» и играющей кошки — и построен образ Жирофле-Жирофля, который мог бы быть очень удачным, если бы в нем было больше органической веселости и меньше стилистической сложности.

Прекрасным партнером г-жи Коонен был Церетелли<sup>2</sup>. Это, безусловно, лучшая роль артиста из всех ролей подотчетных спектаклей. В Мараскине сам Церетелли был так же абсолютно непосредственен, заразительно весел и очаровательно грациозен, как его Мараскин добродушен, глуп, влюблен и труслив. И весь образ, даваемый Церетелли, образ какого-то офращенного кузнечика, и отдельные его детали: ноги где-то над цилиндром и идиотический дискантовый<sup>3</sup> смех, и многое другое — во всем этом чувствовалась настоящая и обретшая себя талантливость.

Мурзук Фенина<sup>4</sup> был почти так же удачен, как и Мараскин Церетелли. Немножко больше видимых средств исполнения, немножко больше педализации в игре, но все же определенно хорошо. Не только громадные свер-

<sup>1</sup> Коонен Алиса Георгиевна (1889–1974) — актриса театра и кино, мемуарист. Ученица К. С. Станиславского в ранний период разработки «системы», Коонен начала выступать на сцене МХТ в 1905 году и служила в нем до 1913 года. С тех пор ее творческий путь был связан с театральной реформой А. Я. Таирова: в 1913 году она работала с ним в московском Свободном театре, с 1914 по 1949 год была ведущей актрисой Камерного театра.

<sup>2</sup> Церетелли (Саид Мир Худояр Хан) Николай Михайлович (1890–1942) — актер театра и кино, режиссер, чтец. Во время учебы на Курсах драмы А. И. Адашева (1912–1913) участник массовых сцен в спектаклях МХТ и М. Рейнхардта (1912, гастроли Deutsches Theater в Москве). Гастролировал с труппой Рейнхардта в Вене, Мюнхене, Париже (сезон 1912/1913). С 1913 по 1916 год входил в труппу Художественного театра. С 1916 по 1928 год (кроме сезона 1924/1925) выступал на сцене Камерного театра. Известность получил в роли Фамиры («Фамира-Кифарэд» по пьесе И. Ф. Анненского, премьера 2 ноября 1916 года). Преподавал в Студии при МКТ. Участвовал в первом зарубежном турне театра (1923).

<sup>3</sup> Дискант (*новолат.* diskantus) — высокий детский голос.

<sup>4</sup> Фенин Лев Александрович (1882, по др. свед. 1886–1952) — актер театра и кино, режиссер. Окончил в 1908 году юридический факультет Петербургского университета. Одновременно учился драматическому искусству — у Ю. М. Юрьева и В. Н. Давыдова и пению — у И. В. Тартакова. Дебютировал на сцене Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской в 1904 году и Тенишевского училища в 1905-м; выступал в спектаклях Вс. Э. Мейерхольда, поставленных в театре «Лукоморье» (1908). С 1908 по 1917 год актер и певец театра «Кривое зеркало» А. Р. Кутеля; с 1917 по 1919 год актер киевских театров Гротеск, Н. Н. Соловцова и Красной армии; с 1919 по 1921 год — Государственного Крымского показательного театра в Симферополе. См.: Список работников Камерного театра за 1933 г. 1 декабря 1933 г. // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 6. Ед. хр. 52; Автобиографии работников Камерного театра. 1914–1934 // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 241. Л. 32.

кающие белки, громадный рыкающий голос и галопирующие прыжки, но и определенный внутренний мир: много детскости, много добродушия и много наивности. Если бы Мурзук Фенина когда-нибудь решил играть Отелло, он, вероятно, трактовал бы его <положение> не как трагедию черной ревности, а как трагедию обманутого доверия.

О Соколове<sup>1</sup> нечего и говорить. Он был, безусловно, и стилистической вершиной, и живой душой спектакля. Его игра — гораздо больше чем обыкновенная талантливая игра хорошего опереточного комика: это и тонкая игра

---

В труппу Московского Камерного театра Фенин вошел в январе 1922 года, покинул ее в 1937-м, разойдясь во взглядах с А. Я. Таировым. К основным его ролям в 1920-е годы относились: Мурзук («Жирофле-Жирофля»); Пятница, маркиз («Человек, который был Четвергом»); лорд Варвик («Святая Иоанна»); король («Розита»); Эфраим Каббот («Любовь под вязами»); Брозерио, главнокомандующий («День и ночь»); Пичем, глава шайки нищих («Опера нищих» по «Трехгрошовой опере» Б. Брехта — К. Вайля).

<sup>1</sup> Соколов (*Sokoloff, Sokolov*) Владимир Александрович (1889—1962) — актер театра и кино, режиссер, педагог, переводчик. Окончил историко-филологический факультет Московского университета и Школу актрисы МХТ С. В. Халютиной. С 1914 по 1916-й и с 1919 по 1925 год входил в труппу Камерного театра. В кратком послужном списке Соколова сообщается: «Актер; член художественного совета; член режиссерского управления, ведущий ряд работ по подготовке актеров к новым постановкам; преподаватель <актерской> Мастерской-студии <с 1923 года Экспериментальных театральных мастерских при МКТ>; заведующий открытыми при театре Мастерской и Студии „Кукольный театр“ ... как актер занят в главных и ответственных ролях всего репертуара» (Автобиографии работников Камерного театра. 1914—1934 // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 241. Л. 44). Постановщик спектаклей МКТ «Карнавал жизни» С.-Ж. де Буэль, совместно с Г. А. Авловым (премьера 7 ноября 1915); «Вавилонский адвокат» А. Б. Мариенгофа (премьера 15 апреля 1924). Среди основных ролей: Мадгавия («Сакунтала»); судья («Женитьба Фигаро»); Пэдж («Виндзорские проказницы»); сатир («Фамира-Кифарэд»); Шейбан, главный советник («Голубой ковер»); принц Эццо («Король-Арлекин»); Джиголо («Покрывало Пьеретты»); деревянный солдатик («Ящик с игрушками»); Мишонэ, режиссер («Адриенна Лекуврёр»); аббат Кьяри, сочинитель трагедий («Принцесса Брамбилла»); Паскуале Капуцци («Синьор Формика»); Болеро («Жирофле-Жирофля»); Среда, Вормс («Человек, который был Четвергом»); Тихон («Гроза»); дофин («Святая Иоанна»).

Со второй половины 1925 года Соколов жил и работал за границей: до 1933-го — в Германии, с 1933 по 1937 год — во Франции, затем — в США. В Берлине играл в постановках Б. Фиртеля (сезон 1925/1926) на сцене Малого театра и М. Рейнхардта (1926—1933) в Немецком театре, участник гастролей рейнхардтовской труппы по Европе и США. Написал по инициативе А. Моисси инсценировку романа Ф. М. Достоевского «Идиот», поставил спектакль в Берлинском театре и выступил в роли Рогожина партнером Моисси — князя Мышкина (1930). В Париже входил в труппу театра Ателье (Théâtre de Atelier) Ш. Дюллена и преподавал на актерских курсах при нем. Режиссер, совместно с Дюлленом, спектаклей «Мизантроп и овернец» («Le misanthrope et l'auvergnat») по комедии Любизе и П. Сиродена в куплетах Э. Лабиша, музыкой Ж. Орика и «Три товарища» («Trois camarades»), инсценировка в трех актах П.-А. Бреаля по роману Э. М. Ремарка; давались в один вечер, премьера 3 октября 1935 года. В Нью-Йорке сотрудничал с режиссером О. Уэллсом — играл Робеспьера в его спектакле «Смерть Дантона» Г. Бюхнера и с Дж. Гилгудом — в бродвейской постановке «Преступления и наказания» Достоевского, где Гилгуд исполнял роль Родиона Раскольникова, Соколов — Порфирия Петровича. И все эти годы, начиная с 1926-го, снимался в кино, в фильмотеке актера более ста картин, в том числе многих знаменитых кинорежиссеров Германии, Франции и США. См.: Сбоева С. Г. Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастролы Московского Камерного театра. 1923—1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. С. 503—516.

прекрасного комедийного актера, и примитивнейшее дуракаваляние «рыжего» в цирке. При этом все найдено и сделано на настоящем сценическом воображении и на подлинном вхождении в образ.

Можно бы было продолжать начатую характеристику отдельных исполнителей и созданных ими образов, но это в сущности ни к чему. Не потому, что другие многим хуже (во всяком случае все были настолько хороши, что никто ничего не портил), но потому, что дальнейшими характеристиками исполнителей о типе и особенностях спектакля ничего нового больше не скажешь, а только еще раз повторишь, что «Жирофле-Жирофля» совершенно исключительно хороший спектакль. Пели, конечно, не так хорошо, как хотелось бы. Но ведь драматической труппе это в конце концов не упрек. Правда, возможно возражение, зачем же драматической труппе браться за оперетку! Но кому же за нее браться? Не нашим же опереточным актерам, которые поют, может быть, и лучше, но за очень немногими исключениями не имеют никакого отношения к настоящему сценическому искусству.

Нет, против «Жирофле-Жирофля» протестовать не к чему. Протестовать же подробным разбором и высокой оценкой «Жирофле-Жирофля» против сценических путей Камерного театра не только возможно, но, к сожалению, даже неизбежно.

Как-никак, но по отношению к театру, написавшему на своем знамени «мистерия» и одерживающему решительную победу в оперетке, мы не можем окончательно воздержаться от ощущения некоторой мистификации.

## II

Судить о «Принцессе Брамбилле»<sup>1</sup> в ее берлинских представлениях — значит причинять Камерному театру очень большую несправедливость. В Москве спектакль шел много лучше, без тех купюр, которые, очевидно, были необходимы для Европы, с совсем другим подъемом и другими исполнителями ролей Брамбиллы и Джилио Фавы. Будем потому, говоря о Берлине, думать и о Москве.

Все, что в «Брамбилле» от юга, от карнавала, от балета и пантомимы, от красочных вихрей костюмов, патетической декламации прожекторов и декоративных превращений, если не останавливаться на мелочах и неудачах, — очень хорошо; но все, что от гофманских глубин, от пиршественности его фантастики, от страстной мимики его безумия, от трагичности его метафизики, — совершенно слабо и *театрально* никак не разрешено и никак не осилено. Если бы Камерный театр решился произвести над «Брамбиллой»

<sup>1</sup> «Принцесса Брамбилла» («Prinzessin Brambilla») — каприччио МКТ по Э. Т. А. Гофману. Инсценировка А. В. Красовского, стихотворный эпилог П. Г. Антокольского. Постановка А. Я. Таирова. Художник — Г. Б. Якулов. Музыка А. Фортера. Танцы А. М. Шаломытовой. Впервые показывалась 4 мая 1920 года.



вивисекцию, если бы он *окончательно* изгнал из нее ум и страсть Гофмана, он, быть может, с точки зрения отдельного спектакля, одержал бы *своим* каприччио бóльшую победу, чем каприччио *по Гофману*. Но это была бы в конце концов та же победа, которую Камерный театр одержал впоследствии в «Жирофле-Жирофля», которую мы признаем и которая нас потому больше не интересует. Вивисекции Камерный театр однако над Гофманом не произвел; не произвел, во-первых, потому, что она непроеизводима, до того философия пьесы органически влита в ее фабулу, а во-вторых, и по некоторому пристрастию к «Брамбилле»: ведь философское содержание «Брамбиллы» — этическое «верую» Камерного театра. Раздвоение человека на актера и принца; раздвоение бытия на жизнь на сцене и на сцену в жизни; вечная борьба и предвечное единство в жизни человека арлекинады и мистерии; химеричность жизни и реальность театральных подмостков; страсти, разрешающиеся в иронию, и ирония, отравляющая насмерть; метафизика в образе фантастики и фантастика в образе реальности; реальность в образе сказки и сказка, своими символами снова вырастающая в метафизику... Какое огненное колесо духа. И все это не отвлеченное рассуждение, а судьба и приключения героя. Как это можно бы было сыграть, если бы Джилио Фаву играл настоящий породистый актер экстаического темперамента и прирожденного мастерства. Чтобы такие актеры ныне не рождались, в это поверить нельзя. Рождаются они рождаются, но раскрываться они в наше время не раскрываются. И Гамлета почему-то играл в Художественном театре не Леонидов<sup>1</sup>, и Певцов<sup>2</sup> вы-

<sup>1</sup> Речь ведется о «Гамлете», поставленном в Московском Художественном театре К. С. Станиславским и Г. Крæгом. Сценическое пространство этого спектакля было организовано Крæгом по «принципу ширм» — живописную декорацию заменила архитектурная. Премьера состоялась 23 декабря 1911 года. Главную роль исполнял В. И. Качалов.

В. Я. Брюсов свидетельствовал: «Театр пожелал *упростить* „Гамлета“. Из трагедии он сделал его драмой. Шекспир как бы нарочно подчеркнул исключительные размеры своей трагедии. Ее завязка основана на появлении выходца с того света. Дух умершего отца является Гамлету дважды, повелевая мстить. Трагедия заканчивается грудой трупов. <...> Художественный театр постарался ... уменьшить эти титанические размеры трагедии. Он показал зрителям ряд картин, которые далеко не так исключительны. <...> Особенно сказалось это в игре В. И. Качалова — Гамлета. <...> Перед нами не мучится великими сомнениями исключительный человек, воплощающий в себе весь свой век, а просто раздумывает неглупый, но все же довольно заурядный принц» (Брюсов В. Гамлет в Московском Художественном театре // Ежегодник императорских театров. СПб., 1912. Вып. 2. С. 43—59).

Леонидов (наст. фам. Вольфензон) Леонид Миронович (1873—1941) — актер. С 1903 года до конца жизни выступал на сцене Художественного театра.

<sup>2</sup> Певцов Илларион Николаевич (1879—1934) — актер, педагог. В первой половине 1920-х годов входил в труппы Государственного Показательного театра под руководством В. Г. Сахновского (1920), МХАТ и его Первой студии (1922) и Театра имени В. Ф. Комиссаржевской под руководством Сахновского (1923—1924). С 1925 по 1934 год служил в Ленинградском академическом театре драмы. См.: Евгений Вахтангов в театральной критике / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Театралис, 2016. С. 271.



брошен из всех театров, и Хмара<sup>1</sup> околачивается по берлинским кинематографам, и Фердинандов занимается сейчас какими-то теоретическими нелепостями в Москве<sup>2</sup>...

О Фенине как исполнителе роли Джилио Фавы говорить не приходится. Фердинандов был много сильнее. Но все же и он не давал нужного. Чувствовалось, что его темпераменту тесно, а его интуиция *не очищена и не точна*. Вина за это падает прежде всего, конечно, на режиссера.

Основная слабость Таирова как режиссера заключается в том, что он никогда не уясняет себе и своим актерам, какие же процессы действительно происходят в каждую отдельную минуту во внутренней жизни пьесы, т. е. в душах и сознании ее персонажей. Что чувствует Джилио Фава, когда поет, <стоя> с гитарой под балконом; что происходит в нем, когда он убивает своего двойника; из глубины какого переживания вырывается первый возглас пророка Иоканаана; что происходит в душе Ипполита, когда Федра призна-

<sup>1</sup> Хмара Григорий Михайлович (1882—1970) — актер театра и кино, режиссер, театральный деятель. С 1910 года актер МХТ, в 1913—1922 годах состоял в труппе Первой студии Художественного театра. В 1915 году начал сниматься в кино. С 1921 года входил в Качаловскую группу актеров. В 1922 году с В. И. Качаловым в Россию не вернулся, остался в Германии. В 1923-м принял решение жить за границей — в Париже. Был режиссером и актером русских театров Германии и Франции. Известность приобрел прежде всего киноработами. См.: «Три года недобровольного изгнания». «Качаловская группа» Художественного театра. Май 1919 — май 1922. Письма. Публ., вступ. статья и коммент. М. В. Львовой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2014. Вып. 5. С. 438—440, 460.

<sup>2</sup> Б. А. Фердинандов, первым воплотивший образ Джилио Фавы и не участвовавший в зарубежном турне таировской труппы 1923 года, — автор труда «Материалы по теории и практике театрального движения» (не издан). См.: РГАЛИ. Ф. 2392. Оп. 1. Ед. хр. 61, 99—104, 106—109, 123, 178.

Фердинандов Борис Алексеевич (1889—1959) — актер театра и кино, режиссер, педагог, художник и теоретик театра, переводчик, драматург. С 1911 по 1912 год входил в труппу МХТ. В 1916—1918, 1919—1921 и 1923—1925 годах выступал на сцене МКТ. Среди ролей: молодой сириец («Саломея»); Луи Лен («Обмен»); принц Бульонский («Адриенна Лекуврёр»); Арлекин («Покрывало Пьеретты»); Джилио Фава, актер («Принцесса Брамбилла»); Жак («Благовещение»); Тибальд, племянник Капулетти («Ромео и Джульетта»); Борис («Гроза», 1-я редакция); Дюнуа («Святая Иоанна»). Был художником таировских спектаклей «Король-Арлекин» (1917), «Ящик с игрушками» (1917), «Адриенна Лекуврёр» (1919), членом художественного совета и режиссерского управления театра. А также режиссером-педагогом, «ведущим экспериментальные работы с актерами по выработке новых методов актерского мастерства, и преподавателем студии» (Автобиографии ... и другие документы работников Камерного театра. 1914—1934 гг. // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 241. Л. 44). Участвовал в зарубежных гастролях МКТ (1925). Основал (1921, вместе с В. Г. Шершеневичем) Опытный-героический театр, ставил и оформлял спектакли, преподавал в нем до 1923 года.

Фердинандов награжден серебряной медалью Международной выставки декоративных искусств и промышленного модерна в Париже (1925, за макеты к спектаклю «Царь Эдип» Опытного-героического театра). В 1930 году снялся в фильме А. М. Роома «Привидение, которое не возвращается» (по новелле А. Барбюса «Свидание, которое не состоялось»).

ется ему в любви, — на все это Таиров, быть может, и имеет ответы, но спектакли Камерного театра никаких ответов не дают, и потому во всех этих решительных сценах нет убедительности, нет четкости внутреннего рисунка. Актеры произносят слова, меняют позы, жестикулируют, но сама пьеса с блуждающим, затуманенным взором и руками по швам невыразительно топчется на месте.

И дело совсем не в преодолении психологического натурализма Художественного театра. Психологизм и натурализм в театре всегда, конечно, ложны. Но надо же различать две вещи: незакономерный *натуралистический психологизм*, т. е. стремление абсолютно подчинить всякий сценический рисунок внутренней жизни человека законам внеэстетической душевной реальности, и неизбежный во всех делах человеческих *психизм*, т. е. стремление оправдать всякую эстетическую форму как форму внутреннего переживания<sup>1</sup>.

Высоко ценя уход Камерного театра от гетерономии натуралистического психологизма, я не могу по отношению к нему отказаться от требования сверхнатуралистического психизма. Я же вполне понимаю, что происходит на сцене, когда Ипполит объясняется в любви Арикии, когда Саломея хочет поцеловать Иоканаана... Почему же я должен не понимать внутреннего смысла и движения перечисленных выше сцен? Нет никакого сомнения, я их не понимаю и не переживаю только потому, что их не понимают и не переживают исполнители. *А все непережитое в искусстве мертво.*

Тема «Брамбиллы» очень сложная тема, и потому прекрасное по внешности представление этой магической сказки Гофмана так окончательно не удалось в измерении глубины. Все действие «Брамбиллы» должно бы было нестись, кружиться, звенеть, сверкать, рыдать и заливаться смехом вокруг глубоко пережитого и четко явленного духовного содержания пьесы.

<sup>1</sup> Свою трактовку «односторонности» Таирова в противодействии К. С. Станиславскому и попыткам Художественного театра преодолеть собственный «сценический натурализм» («Гамлет» в соавторстве с Г. Крэгом, «Жизнь Человека» Л. Н. Андреева) Степун разъяснил в статье о вахтанговской «Принцессе Турандот»: «В Камерном театре, талантливо осуществляющем свою историческую миссию борьбы с натурализмом, психологизмом и литературностью Художественного театра, долго, вплоть до постановки „Федры“, с которой начинается очевидный поворот, досадно звучала нота самодовольной односторонности. Борясь за „театрализацию“ театра, за „зрелище“ в театре, за повышение эстетической выразительности актерского тела, за метрическую сценическую речь, за объемную декорацию и сценическую площадку, Камерный театр долго и упорно не обнаруживал в своих постановках понимания самой основной истины всякого большого искусства, понимания того, что культ формы — не пустой формализм только до тех пор, пока культивируемая форма остается изнутри тождественной некоей иррациональной сущности ...». «Постановка „Принцессы Турандот“, — вместе с тем настаивал Степун, — при всей своей театральности вся насквозь насыщена подлинной, внутренней жизнью, до краев наполнена душой» (*Степун Федор. «Принцесса Турандот» // «Принцесса Турандот». Театрально-трагическая китайская сказка в 5 актах. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923. С. 57–58).*

Но этого-то содержания как раз и нет. Его ткань разорвана Камерным театром на мелкие клочья; клочья эти стянуты в бантики и узелочки, приколотые к плащам и юбочкам беснующихся масок. Отдельные гениальные фразы гофмановского текста временами слепо мелькают перед душой зрителя, словно напечатанные на бантиках «тезисы».

Большие достоинства и глубокие недостатки Камерного театра борются в «Брамбилле» с такой силой друг против друга, как ни в одном из других спектаклей.

Если «Жирофле-Жирофля» — самый удачный спектакль, то «Брамбилла» — самый острый и показательный.

### III

А. Г. Коонен в известном смысле актриса совершенно исключительная; такой второй на русской сцене нет. Она может позволить себе то, что кроме нее не может себе позволить ни одна трагическая актриса, не рискуя стать смешной. Поза перед Ипполитом в ожидании его меча: эта растленность, разверстость опаленного тела, извивающегося в муках сладострастия, словно береста на огне; поза в третьем акте перед проклятием Эноны: колени у самого края площадки, голова, свисающая вниз, к самому полу, в ад, в преисподнюю, — все это бесконечно неожиданно по смелости и бесконечно выразительно по новизне. Чтобы так играть, нужна совершенно исключительная японская власть над телом и совершенно исключительная его покорность<sup>1</sup>. Не хуже владеет г-жа Коонен и своим голосом, не очень большим, но очень своеобразным. У нее совершенно особенная стилистика сценической речи. Она очень характерно растягивает всегда kloкочущие в ее речении гласные;

<sup>1</sup> Кажущийся неожиданным вывод Степуна пять лет спустя подтвердили деятели японского театра. В 1928 году — после выступлений в Берлине, Вене, Амстердаме, Лондоне, Париже, Милане, Риме и Венеции — театр Кабуки давал спектакли в Москве, где участники поездки увидели постановку Таирова «Любовь под вязами» по пьесе американца Юджина О'Нила «Страсть под вязами». Руководитель турне, прославленный актер Кабуки Садандзи Итикава II, фиксирующий театральные впечатления, включил в свою книгу следующие строки: «Мы не можем описать того единодушного восхищения, которое мы испытали в этот вечер от игры Алисы Коонен, от этой тончайшей углубленной игры, преисполненной тщательной отделкой, от этой изображенной ею мрачной страсти, силы, общего облика. Вместе с Икэда <крупнейший драматург и театровед Японии. — Здесь и далее комментарий Н. И. Конрада, переводчика книги на русский язык> мы признаем, что это первая артистка в Европе. Кидо <вице-директор театрального концерна Японии> же заверил, что при той силе очарования, которая исходит от нее, имели бы большую ценность ее гастроли в Японии». Участнику московских спектаклей актеру Кабуки Тёдзиро Каварадзаки способ существования Коонен оказался ближе, чем игра других мастеров европейского театра. См.: Выдержки из книги Садандзи Итикавы II «Путешествие театра Кабуки и Итикавы Садандзи» — о спектакле Камерного театра «Любовь под вязами» и об игре А. Г. Коонен (перевод Н. И. Конрада, 1928 г.) // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 436. Л. 1—4.

она как-то особенно открыто и отрывно подбрасывает концы отдельных слов и фраз. Причем все это — только у нее не мертвая манерность Камерного театра, а свой глубокий, личный стиль. Коонен играет все — от Жирофле до Федры, — всегда обнаруживая в своем исполнении зоркий расчетливый ум и хорошо воспитанный вкус. Не лишена она и настоящего темперамента. Монолог Федры в «Адриенне Лекуврёр», вторая половина сцены над головой Иоканаана, признание в любви Ипполиту, сцена ревности к Арикии — все это *наивного* зрителя безусловно захватывает и потрясает.

И все же чего-то самого последнего в г-же Коонен как в актрисе нет. Нет чуда и магизма полного преображения. Есть настоящее искусство, но есть и искусственность. Есть сознательность, никогда до конца не преодолеваемая самозабвением<sup>1</sup>. Нет непосредственности, нет наивности, нет гениальности ребенка, а ведь все совсем большие актеры в каком-то отношении совсем малые дети...

---

<sup>1</sup> Полное растворение актера в художественном образе, как и стихийные чувства на сцене, противоречит таировскому видению театра. Руководитель Камерного театра был убежден: публику должны впечатлять и актерские создания, и сами мастера-актеры, воплотившие новые театральные образы, — только в этом случае зрителям вместе с участниками спектакля удастся испытать радость творчества.

Проблемы, обозначенные Степуном, оказались в центре внимания и Габриэля Буасси, поэта, редактора целиком посвященной искусству ежедневной парижской газеты «Comœdia». Он вызвался «воздать должное старанию Камерного театра *по существу*» на примере «Федры». «Таиров ... мог сделать и сделал не что иное, как исказил Расина, но небесполезно сказать, каким образом», — утверждал Буасси. «Персонажи подняты ввысь, словно находятся теперь между небом и землей, среди признаков или предвестий баснословной архитектуры. Баснословны же, в действительности, сами они, ибо как бы ни был я подготовлен к внешности Ипполита и Терамена, в жизни не забуду появление Федры. Какое священное и вместе с тем варварское видение! Я думал о Томирис, царице массагетов, о Медее и еще не ведаю о каком суровом северном божестве...

Ноги, сильно приподнятые благодаря высокой японской подошве, шлем на голове с красной шевелюрой, сама шевелюра в ореоле огромных золотых рей, бюст утонул под позолоченной чешуей, которая наполовину скрывает длинное платье из черных и белых полос, и главное — парадная экипировка восточного идола, красная мантия, фантастическая мантия со складками, пылающими огнем, складками, которые иногда кружатся вихрем, иногда долго влачатся, — вот Федра по м-е Таирову. Добавьте: характерные черты лица полностью изменены, стилизованы, контур носа подчеркнут ребром из картона, лицо стремится стать античной маской, обувь же на высокой подошве возрождает подъем на котурны. Все другие персонажи представлены в том же заостренном и вызывающе смелом стиле. <...>

Все объединено возвышенным грандиозным стилем; все связано движением экстраординарного единства. Правда, невозможно различить, хороши ли или плохи эти трагики, какую духовную сущность они вкладывают в своих персонажей. Они не играют кем-то сочиненные роли, это *их* роли. Каждый из актеров исполняет танец согласно партитуре режиссера. Их проходы и их жесты неумолимо упорядочены. Их лицам придано точно установленное выражение. Их походки подчинены ритму и объединены посредством обуви. <...> Мадемуазель Коонен, величественная и необыкновенная в роли Федры; суровый и гибкий, как лук, м-е Церетелли в роли Ипполита; м-ль Позоева в роли Эноны со столь звучными интонациями — что

## IV

После всех моих принципиальных возражений против сущности Камерного театра вряд ли нужно подробно останавливаться на некоторых промахах в той сфере, в которой он все же является подлинным мастером, — в сфере сценической формы.

Но все же нельзя совсем обойти молчанием того факта, что в Камерном театре нет никакого единства сценической речи. Если взять «Федру»<sup>1</sup> и сравнить речь Коонен и Церетелли, то получится странная картина: Коонен выговаривает все «о», как «а», Церетелли же скорее все «а», как «о». Коонен отбрасывает концы слов прочь от себя, а Церетелли их часто проглатывает. Исходя изо рта Коонен, все гласные круглятся, а исходя изо рта Церетелли, произносящего их со всосанными внутрь щеками, как-то перетягиваются в талии. Но все же все эти различия отнюдь не мешают созвучности декламационных приемов Коонен и Церетелли в их противоположности гораздо более простой и крепкой читке стиха Аркадиным<sup>2</sup>,

они стоили бы вне этой общности, которая их поглощает и их превосходит? Я не знаю. <...> О дикции мне, не понимающему русский язык, довольно трудно судить. Она выстроена, как мне представляется, по тем же принципам. ... торжественное пение, в котором величественная монотонность прерывается тут и там вскриками неистовой силы.

Мы догадываемся, что в таких условиях исчезает человечность расиновской трагедии, как и правдивость, которой наши современные трагики обогатили свою игру. <...> Трагедия благодаря м-е Таирову, его эрудиции и проницательности, возвращена нам если не в расиновском ее понимании, то по крайней мере в ее первоначальном облике. ... перед нами образ, более сложный, но и более существенный, чем афинская трагедия; в собственную эпоху трагедия героическая и религиозная, она вынесла таинство из храма», — свидетельствовал чуткий театралный критик. И заключал: «М-е Таиров всюду вносит новое <...> Трагедия снова становится рассудочной. Несмотря на свою необычную пластику, она снова возвращается к героической экзальтации. И тем самым оставляет далеко позади себя поразительный, но узкий реализм м-е Станиславского» (*Boissy G. «Phèdre» selon le Théâtre Kamerny // Comœdia. Paris, 1923. 12 mars. № 3738. P. 1.* Перевод с фр. Б. Е. Грачева, литературная редакция С. Г. Сбоевой).

<sup>1</sup> «Федра» («Phèdre»), трагедия Ж. Расина. Перевод и обработка текста В. Я. Брюсова. Постановка А. Я. Таирова. Художник — А. А. Веснин.

<sup>2</sup> *Аркадин Иван Иванович* (1878—1942) — актер театра и кино. С 1908 по 1913 год работал в Общедоступном театре при Лиговском народном доме и в Первом передвижном драматическом театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской (Петербург). С 1914 по 1938 год актер Камерного театра, участник всех его зарубежных гастролей. К основным ролям Аркадина в 1910—1920-е годы относились: Канва («Сакунтала»); Скавеццо, трактирный слуга («Верер»); дядя Антим («Карнавал жизни»); хозяин гостиницы Подвязки («Виндзорские проказницы»); отец Пьеретты («Покрывало Пьеретты»); силен («Фамира-Кифарэд»); Буру, евнух («Голубой ковер»); портной Бескапи и чародей («Принцесса Брамбилла»); Пьетро, слуга Капулетти («Ромео и Джульетта»); Терамен, воспитатель Ипполита («Федра»); Воскресенье, председатель («Человек, который был Четвергом»); Дикой («Гроза»); капеллан («Святая Иоанна»); Калабазас, премьер-министр («День и ночь»); Браун, начальник полиции («Опера нищих»).

прекрасно рассказавшем о смерти Ипполита, и Позоевой<sup>1</sup>, очень хорошей Эноны.

Еще сильнее те же недочеты в «Саломее»<sup>2</sup>, где риторика Саломеи, влюбленной в Иоканаана, и Тетрарха, влюбленного в Саломею, резко оторваны друг от друга из-за стилистической разнохарактерности экзотической речи Коонен и жирного бытового тона Аркадина. Есть в «Саломее», на мое ощущение, также и странная невязка между бесконечной сложностью жеста Коонен и очень простыми мизансценами всего спектакля: весь двор Ирода расположен на лестнице, как на дачной террасе; непонятна также в фигурах спорящих еврейских книжников разная степень бытовой и национальной характерности. Совсем непонятно превращение Иоканаана в рыжекудрого Вакха. Его, конечно, не нужно было делать отвратительным аскетом, но и правильно толкуя его соблазнительным, его все же нельзя было трактовать соблазненным.

Но это уже если и не мелочи, то все же детали, о которых говорить не стоит, так как о них можно говорить без конца. А потому заканчиваю, остро заинтересованный тем, что возразит мне Камерный театр обещанной постановкой «Грозы»<sup>3</sup>.

Если «Гроза» удастся, то мне придется признаться, что я в своих возражениях был неправ; если она не удастся, то правда останется за мной<sup>4</sup>.

Степун Ф. Спектакли Камерного театра // Дни. Берлин, 1923. 22 апреля. № 145. С. 11–12.

<sup>1</sup> Позоева Елена Васильевна, наст. фам., имя и отч. Позоян Хехине Барсеховна (1893–1977) — актриса. Училась в Школе С. В. Халютиной. «Прошла школу Камерного театра. Работает в МКТ с 1914 г. ... <занята преимущественно> в главных героических ролях» (Автобиографии... и другие документы работников Камерного театра. 1914–1934 гг. // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 241. Л. 44). В труппу Таирова входила с 1914 по 1924 год. К основным ролям Позоевой относились: Анасуя, подруга Сакунталы («Сакунтала»); Иродиада («Саломея»); Мара («Благовещение»); Энона, приближенная рабыня Федры («Федра»); Сусанна, жена Иоакима, вавилонская львица («Вавилонский адвокат»). В 1923 году гастролировала с МКТ за границей.

Затем выступала в театрах крупных советских городов, работала в московском Рабочем передвижном театре (с 1928), Бакинском русском драматическом театре. См.: Гудер Г. И. Девять человек со старинной фотографии. URL: <https://www.andreygoder.com/assets/ancientphotographrussian.pdf> (дата обращения: 31.03.2017).

<sup>2</sup> «Саломея» («Salome»), трагедия О. Уайльда. Перевод К. Д. Бальмонта. Постановка А. Я. Таирова. Декорации А. А. Экстер по макету Экстер и Таирова. Костюмы по эскизам Экстер. Музыка И. И. Гютеля. Премьера 9 октября 1917 года. См.: «Саломея». Программа // Жизнь искусства. Пг., 1919. 14 марта. № 97. С. 1.

<sup>3</sup> Постановка «Грозы» А. Н. Островского в Камерном театре имела три редакции: 1924, 1925 и 1928 годов. Впервые была показана 18 марта 1924 года. Режиссер — А. Я. Таиров. Художники всех редакций — В. А. и Г. А. Стенберги, К. К. Медунецкий. За границей показывались вторая (1925) и третья (1930) редакции спектакля.

<sup>4</sup> Отзывов Ф. А. Степуна на «Грозу» МКТ не обнаружено.



## АРХИВЫ

1. Положение об управлении Государственным показательным театром Театрального отдела Наркомпроса // РГАЛИ. Ф. 2059. Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 2—10.
2. Автобиографии ... и другие документы работников Камерного театра. 1914—1934 // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 241. Л. 32, 44.
3. Список работников Камерного театра за 1933 г. 1 декабря 1933 г. // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 6. Ед. хр. 52.
4. *Фердинандов Б. А.* «Материалы по теории и практике театрального движения» // РГАЛИ. Ф. 2392. Оп. 1. Ед. хр. 61, 99—104, 106—109, 123, 178.
5. Выдержки из книги Садандзи Итикавы П «Путешествие театра Кабуки и Итикавы Садандзи» — о спектакле Камерного театра «Любовь под вязами» и об игре А. Г. Коонен (перевод Н. И. Конрада, 1928 г.) // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 436. Л. 1—4.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

МКТ — Московский Камерный театр.

МХАТ — Московский Художественный академический театр.

МХТ — Московский Художественный театр.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Брюсов В.* Гамлет в Московском Художественном театре // Ежегодник императорских театров. СПб., 1912. Вып. 2. С. 43—59.
2. *Гюдер Г. И.* Девять человек со старинной фотографии. URL: <https://www.andreygoder.com/assets/ancientphotographrussian.pdf> (дата обращения: 31.03.2017).
3. Евгений Вахтангов в театральной критике / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Театралис, 2016. 704 с.
4. Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. 1918—1940. Периодика и литературные центры / Гл. ред. и сост. А. Н. Николукин. М.: РОССПЭН, 2000. 640 с.
5. Русский Берлин 1920—1945. Международная научная конференция. 16—18 декабря 2002 г. / Научн. ред. Л. С. Флейшмана; сост. М. А. Васильевой, Л. С. Флейшмана. М.: Русский путь, 2006. 464 с.
6. «Саломея». Программа // Жизнь искусства. Пг., 1919. 14 марта. № 97. С. 1.
7. *Сбоева С. Г.* «Сегодня мы имеем дело с рождением стиля времени...» Бела Балаж о Московском Камерном театре // Временник Zubовского института. 2019. Вып. 3 (26). С. 181—190.
8. *Сбоева С. Г.* «Что может и что должен уметь театр». Рассуждение Оскара Фишеля, члена-корреспондента Государственного института истории искусств // Временник Zubовского института. 2012. Вып. 8. С. 49—57.
9. *Сбоева С. Г.* Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923—1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 688 с.
10. Словарь псевдонимов русского зарубежья в Европе (1917—1945) / Манфред Шруба; под редакцией О. Коростелева. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 1064 с.
11. Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917—1921 / Отв. ред. А. З. Юфит. Л.: Искусство, 1968. 548 с.
12. *Стахорский С.* Федор Степун // Современная драматургия. М., 1991. № 2. С. 223—229.
13. Степун (Степун) Федор Августович // Российское зарубежье во Франции 1919—2000: В 3 т. / Под общ. ред. Л. Мнухина, М. Авриль, В. Лосской. М.: Наука, Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. Т. 3. С. 211—212.



14. Степун Федор Августович // *Шмаглит Р. Г.* Русская эмиграция за полтора столетия. Биографический справочник. М.: РИПОЛклассик, 2005. С. 284.
15. *Степун Федор.* Встречи / Сост. С. В. Стахорский. М.: Аграф, 1998. 256 с.
16. *Степун Федор.* Кино и театр // Искусство кино. М., 1992. № 10. С. 54–63.
17. *Степун Федор.* «Принцесса Турандот» // «Принцесса Турандот». Театрально-трагическая китайская сказка в 5 актах. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923. С. 57–58
18. *Степун Ф. А.* Природа актерской души; Основные типы актерского творчества // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сборник трудов / Сост., общ. ред., коммент. и биографич. очерки С. В. Стахорского. М.: ГИТИС, 1988. С. 53–89.
19. *Степун Ф. А.* Сочинения / Сост., вступ. статья, примеч. и библиография В. К. Кантора. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2000. 1000 с.
20. *Степун Федор.* Театр будущего. (Трагедия и современность). <Вступительная статья С. В. Стахорского> // Современная драматургия. М., 1991. № 2. С. 223–237.
21. *Степун Ф. А.* Трагедия и современность // Московский наблюдатель. 1992. № 4. С. 7–12.
22. «Три года недобровольного изгнания». «Качаловская группа» Художественного театра. Май 1919 — май 1922. Письма. Публ., вступ. статья и коммент. М. В. Львовой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2014. Вып. 5. С. 363–494.
23. *Фридлиндер Г. М.* О Ф. А. Степуне // Русская литература. Л., 1989. № 3. С. 109–112.
24. *Boissy G.* «Phèdre» selon le Théâtre Kamerny // Comœdia. Paris, 1923. 12 mars. № 3738. P. 1.

#### Аннотация

Впервые публикуемая статья «Спектакли Камерного театра» (напечатана в столице Германии на страницах газеты русской эмиграции «Дни» в 1923 году) — одна из самых показательных работ Ф. А. Степуна о театральном искусстве. Философ, социолог культуры и непосредственный участник становления науки о театре в процессе осмысления таировских постановок (гастроли Московского Камерного театра в берлинском Deutsches Theater, 1923) разъясняет свое видение новых горизонтов актера и сцены, формулирует как философские и этические, так и эстетические свои требования к «театру будущего». Текст статьи подробно комментируется в историческом и теоретическом аспектах.

#### Summary

Fedor Stepun's article 'The Performances of the Moscow Chamber Theatre' is reprinted here for the first time since its publication in the Russian émigré paper *Dni* (Berlin, 1923). It is one of Stepun's most significant works on theatrical art. A philosopher and cultural sociologist, Stepun played a significant part in the development of theatre criticism in response to Alexander Tairov's productions during the Moscow Chamber Theatre's visit to the Deutsches Theater, Berlin, in 1923. In his article, he explains his own vision for actors and stage production, and formulates the philosophical, ethical, and aesthetic requirements for the 'theatre of the future'. Stepun's article is here considered within its historical and theoretical contexts.

- ✓ **Ключевые слова:** Московский Камерный театр, А. Я. Таиров, Ф. А. Степун, актерское искусство, взаимодействие национальных культур.
- ✓ **Key words:** Moscow Chamber Theatre, Alexander Tairov, Fedor Stepun, acting, interaction between national cultures.

## Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение \*.doc, \*.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1,0 п. л. (20 000–40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение \*.tiff или \*.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5—2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

### Примеры ссылок в тексте:

*Порфирьева А. Л.* «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

### Примеры ссылок на электронный ресурс:

*Огаркова Н. А.* «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

**ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 4 (27). 2019**

*Дизайн и верстка А. В. Келле-Пелле  
Дизайн обложки А. М. Тюмеров*

**Адрес редакции:**  
190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5  
Тел.: (812)314-41-36  
E-mail: vremennik.riii@artcenter.ru  
www.artcenter.ru

Подписано к печати 25.12.2019 г.  
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Петербург».  
Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 15. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии «Турусел»

© Российский институт истории искусств, 2019