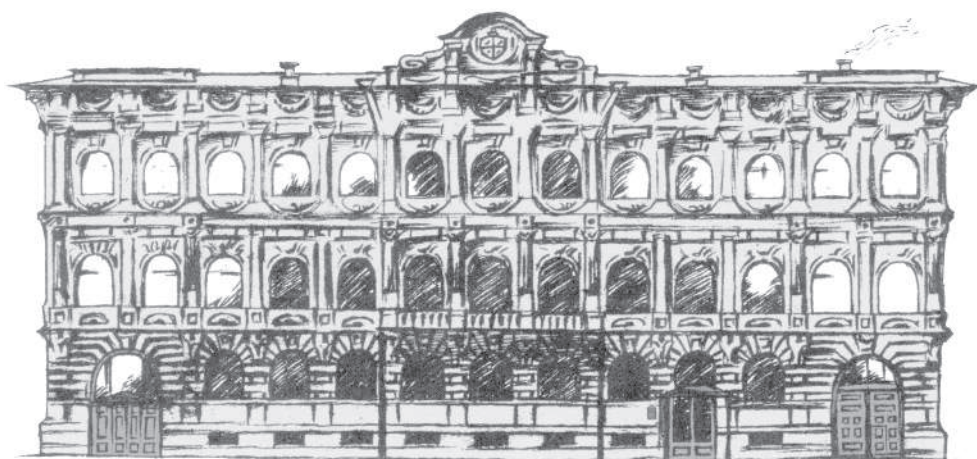


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 3 (34) / 2021



*Санкт-Петербург
2021*

Учредитель и издатель:

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-43710 от 24 января 2011 г.

Редакционная коллегия:

Д. А. Шумилин — канд. иск., главный редактор

С. В. Кучепатова — зам. главного редактора

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.

С. В. Энглин — 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,
научный руководитель Российского института истории искусств,
председатель редакционного совета

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

Н. С. Гуляницкая — доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных

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

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

А. Б. Джумаев — кандидат искусствоведения, член Союза композиторов Узбекистана,
председатель исследовательской группы «Макам» Международного совета
по традиционной музыке при ЮНЕСКО (Узбекистан)

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

К. В. Зенкин — доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

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

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

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

Е. М. Левашев — доктор искусствоведения, профессор,
заведующий сектором академических музыкальных изданий,
Государственный институт искусствознания

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

У. Моргенштерн — доктор, профессор, Венский университет музыки
и исполнительских искусств (Австрия)

Редакционный совет:

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

И. В. Палагуа — доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой
искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

В. Ф. Познин — доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский
государственный университет; заведующий сектором кино и телевидения,
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 имени Ильи Глазунова

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

Н. И. Тетерина — кандидат искусствоведения,
Государственный институт искусствознания

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

Т. В. Цареградская — доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела
международных связей и творческих проектов,
Российская академия музыки имени Гнесиных

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

Содержание

Исследования

А. Л. Казин. Логос Серебряного века 9

Современные технологии в искусстве

М. И. Карпец. Инструментарий создания виртуальных ценностей:
художественное пространство от гипертекстуальной реальности
к трансцендентной виртуальности31

Изобразительное искусство

С. В. Иванова. Копии древнерусских фресок и выставки
древнерусского искусства в Веймарской Германии (1920-е годы).....47

И. Д. Саблин. Проблема колоризма в исследованиях западноевропейского
искусства Нового времени (на примере Теодора Хетцера и Эрнста Штрауса).....60

А. С. Айнутдинов. О ленинградском присутствии в свердловском
послевоенном изобразительном искусстве.....69

Киноискусство

В. А. Колотаев. Драматургия метапродуктивной идентичности
в киноискусстве98

Д. Ю. Мыльников. Выразительные функции эмоции страха в фильме Элема
Климова «Иди и смотри»114

А. Е. Воробьева. «Обрядовый фольклор» как структурный элемент
пластического решения фильмов в советском многонациональном
кинематографе 1960–1970-х годов 131

Фольклор

Т. Д. Булгакова, И. Л. Набок. Личная песня в культуре коренных народов
Севера: сакральное значение..... 143

Театр

А. Ю. Ряпосов. Спектакль М. А. Захарова «Королевские игры» (Ленком, 1995):
опера для драматического театра 152

Петербургские имена

А. А. Логунова. Роман Ильич Грубер.
Штрихи к «петербургскому портфолио» 161

Ю. Э. Серов. Симфоническое творчество Бориса Тищенко
и ленинградская композиторская школа..... 182

Юбилеи. Памятные даты (к 170-летию Ю. Г. Циммермана)

Д. Г. Ломтев. Русские народные музыкальные инструменты
в ассортименте фирмы «Юлий Генрих Циммерман» 205

Информация для авторов 217

Contents

Research

A. Kazin. The Silver Age Logos	9
--------------------------------------	---

Modern Technology in Art

M. Karpets. Creating Virtual Values: The Art Space from Hypertextual 'Reality' to Transcendental Virtuality	31
--	----

Fine Art

S. Ivanova. The Reproduction of Ancient Russian Frescoes and Exhibition of Ancient Russian Art in the Weimar Germany during the 1920s.....	47
---	----

I. Sablin. The Problem of 'Colourism' in 20th-Century Western-European Art Research: Theodor Hetzer and Ernst Strauss.....	60
---	----

A. Ainutdinov. Leningrad's Influence in the Fine Art of Post-War Sverdlovsk	69
---	----

Cinematography

V. Kolotaev. The Dramaturgy of Metaproductive Identity in Cinema	98
--	----

D. Mylnikov. Expressive Functions of Fear in Elem Klimov's <i>Come and See</i>	114
--	-----

A. Vorobeva. 'Ritual Folklore' as a Structural Element of Cinematographic Processes in Multinational Soviet Cinema of the 1960s & '70s	131
---	-----

Folklore

T. Bulgakova, I. Nabok. Personal Songs in the Culture of Indigenous Peoples of the North: The Sacred Meaning	143
---	-----

Theatre

A. Ryaposov. Mark Zakharov's Production of <i>Royal Games</i> (Lenkom, 1995): An Opera for Dramatic Theater	152
--	-----

Saint Petersburg: Key Cultural Figures

A. Logunova. Roman Ilych Gruber: Additions to the 'Saint Petersburg Portfolio'	161
--	-----

Y. Serov. Boris Tishchenko's Symphonic Works and the Leningrad School of Composition	182
---	-----

Important Dates. 170th Anniversary of Julius Heinrich Zimmermann

D. Lomtev. Julius Heinrich Zimmermann's Range of Russian Folk Music Instruments	205
--	-----

№ 3 / 2021

ИССЛЕДОВАНИЯ

Логос Серебряного века

КАЗИН АЛЕКСАНДР ЛЕОНИДОВИЧ

*Доктор философских наук, профессор, ведущий научный сотрудник,
научный руководитель Российского института истории искусств; профессор,
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения
(Санкт-Петербург, Россия)*

KAZIN ALEXANDER L.

*Doctor of Philosophy, Professor, Leading Researcher,
Scientific Supervisor of Russian Institute for the History of the Arts; Professor,
Saint Petersburg State Institute of Film and Television (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: alkazin@yandex.ru

Русская мысль никогда не занималась чем-либо другим помимо души,
личности и внутреннего подвига.

А. Ф. Лосев

Золото и серебро русской культуры

О Серебряном веке русской культуры написано много различных книг и статей, от восторженных до разгромных. Их совокупность сама по себе стала пространством самоопределения ключевых направлений русской мысли — художественной, философской, социально-политической, религиозной. Почти все XX столетие оказалось по факту продолжением этого переломного периода как в его утверждении, так и в категорическом отрицании. Мощный взлет экономики России и мгновенный революционный распад («Русь слиняла в три дня», по выражению В. Розанова), великая война (около года до победы над Германией) и отречение императора, развитие светской религиозной философии и стилизованный «театр мысли» на ее почве, всемирный кругозор его главных деятелей и формирование резко националистических течений, наследование русской классике (ее «золотому» веку) и воинственный модерн (авангард) вместе с зачатками будущего постмодерна — все это в совокупности и есть *Серебряный век*. Так или иначе, в 1905—1917 годах мы имеем дело с мощным историко-культурным и социальным взрывом в России. Не случайно некоторые авторы отрицают сам факт существования Серебряного века именно как целостного феномена¹ — уж слишком разные, даже взаимоисключающие ценностные смыслы объединяются под этим

¹ См., например.: Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. М.: ОГИ, 2000. 152 с. В. П. Шестаков назвал свою книгу «Серебряный век: запоздавший ренессанс» (СПб., 2019), хотя *человекобожество* возрожденческого типа не было генеральной линией, а лишь одной из граней нашей культуры начала XX столетия, как это и будет показано в дальнейшем изложении.

именем. Есть нечто двойственное в самом принципе его идейного состава и вместе с тем трагически-величественное, как во всем, что имеет отношение к глубинному бытию России — русскому Логосу. Со времен крушения Российской империи прошло уже больше ста лет, и наши современники видели и знают то, чего не могли предвидеть люди 1900-х годов, хотя многое они предчувствовали и прозревали. Конечно, ошибались — но далеко не во всем.

Начнем с того, почему Серебряный век именно «серебряный»? По сравнению с каким золотом? Часто таким золотом признается век Пушкина и его современников. Однако, как мне уже приходилось писать¹, поэтическое и прозаическое искусство зрелого Пушкина по своей религиозно-онтологической природе было не чем иным, как продолжением (в формах европейского модерна) духовной энергетики изначального русского православия — той самой, что светится золотыми куполами храмов и скорбными ликами икон. Как отметил в свое время А. И. Герцен, на реформы Петра Россия ответила явлением Пушкина: в его творчестве она вернулась к самой себе после западнических реформ XVIII века. Строго говоря, золотым веком отечественной культуры следует признать скорее XII—XVII столетия, когда были построены великие соборы во имя Софии-Премудрости, возведены Владимирский, Московский, Псковский и Новгородский кремли, написана рублевская «Троица», когда Русскую землю оглашали колокольные звоны, грозные цари отступали перед юродивыми, а огненный протопоп Аввакум боролся за собственную правду и писал свое «Житие». Люди той эпохи веровали, а не только рассуждали о вере. Не случайно Г. П. Федотов назвал XIV—XV столетия «золотым веком русской святости»² — как раз оттуда, от времен Сергия Радонежского и Дмитрия Донского, исходят лучи *золотой* классики отечественной христианской цивилизации, по отношению к которой весь петербургский период заслуживает имени *серебряного* (модернистского). Коротко говоря, *классика (золото)* — это искусство и мысль перед лицом Бога, *модерн (серебро)* — искусство и мысль перед лицом человека.

Сказанное означает, что мы ничего не поймем в Серебряном веке, если не соотнесем его идейно ни с предшествующим золотом, ни с последующим железом русской истории-судьбы, точнее говоря — с **национальным Логосом**³

¹ См.: Казин А. Л. Последнее Царство. Русская православная цивилизация. СПб.: Наука, 1998. 190 с.

² Федотов Г. П. Судьба и грехи России: избранные статьи по философии русской истории и культуры: В 2 т. СПб.: София, 1991. Т. 1. — 351 с.; Т. 2. — 349 с.

³ В наиболее общем смысле Логос-Слово есть первооснова мира, его *архэ*, которую Гераклит отождествлял с огнем — «миром правит молния», и которая в христианстве воплощена в богочеловеке Иисусе Христе. Применительно к России Логос предстает как ее метафизическая сущность и социокультурный идеал, во всей полноте его возможных и невозможных эмпирических осуществлений. Более подробно см.: Казин А. Л. Верующий разум. Основной принцип русской философии // Казин А. Л. Событие искусства. Классика, модерн и постмодерн в пространстве русской культуры. СПб.: РИИИ; РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. С. 203—241.

во всем его драматизме и вселенском масштабе. При этом следует помнить, вслед за Пушкиным, что до определенного периода «философия по-русски не изъяснялась»¹, — поэт имел в виду, естественно, лексикон западного рационализма. Большой беды, прямо скажем, я в этом не вижу. Как заметил сто лет спустя другой поэт, австриец Райнер Мария Рильке: «если бы я пришел в этот мир как пророк, я бы всю жизнь проповедовал Россию как избранную страну, на которой тяжелая рука Господа-ваятеля лежит как великая мудрая отсрочка»². Если модернистский (и тем более постмодернистский) «прогресс» есть, по существу, регресс, то куда спешить?

Русский Логос

Началом русской философии в светском ее качестве можно считать тридцатые-сороковые годы XIX века. Однако основной отечественный мировоззренческий — а значит, и художественный, и общекультурный — парадокс состоит в том, что русский гений, осваивая западные интеллектуальные и творческие структуры, вкладывал в них *иное содержание* даже тогда, когда внешне ими восхищался. Это касается, например, такого откровенного (поначалу) западника, как Петр Чаадаев, которого на родине сочли сумасшедшим из-за русофобии первого «Философического письма» и который через несколько лет, в «Апологии сумасшедшего», признался, что у него «есть глубокое убеждение, что мы призваны решить большую часть проблем социального порядка... мы, так сказать, самой природой вещей предназначены быть настоящим совестным судом по многим тяжбам, которые ведутся перед великими трибуналами человеческого духа»³. Через двадцать лет это почти буквально повторит Ф. Достоевский. Я уже не говорю о славянофилах Иване Киреевском и Алексее Хомякове, первый из которых прямо утверждал, что «центр духовного бытия ими (европейскими мудрецами. — А. К.) не ищется»⁴, а второй, вопреки всем западным «трансцендентальным робинзонадам», подчеркивал, что «истина не дается отдельному сознанию»⁵. Напомним, в Европе то была эпоха германских идеалистов, которые, подобно профессору И. Канту, превращали мир в сомнительную «вещь-в-себе» или, подоб-

¹ Пушкин А. С. О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 11: Критика и публицистика, 1819–1834. М.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 34.

² Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. С. 173.

³ Чаадаев П. Я. Апология сумасшедшего // Чаадаев П. Я. Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 150.

⁴ Киреевский И. В. О характере просвещения России и его отношении к просвещению Европы // Киреевский И. В. Избранные статьи. М.: Современник, 1984. С. 234–235.

⁵ «Истина дана единению всех и их взаимной любви» (Хомяков А. С. Полное собрание сочинений. 3-е изд. Т. 2. М.: Унив. тип., 1886. С. 103).

но профессору Г. Гегелю, не стеснялись объявлять собственные размышления идеями самого Бога. Впоследствии, уже во второй половине XX века, Мартин Хайдеггер квалифицирует этот период (включая сюда и Ф. Ницше) как завершение западноевропейской философии (*Sein-zum-Tode*), невольно подтвердив тем самым правоту российского любомудрия, которое, используя логику религиозно-философского вопроса, давала на него совершенно другие ответы, нежели французские рационалисты или английские эмпирики. Это равно относится и к золотому веку, и к серебряному, и даже к последующему — железному.

Русский Логос постигается целостным человеческим умом-духом, не утратившим связи с божественным присутствием в мироздании. На протяжении XIX — начала XX столетия в России мы имеем дело с *цельным (собранным) мышлением* — одновременно религиозным, художественным и историческим. Основной вопрос всякого (в том числе поэтического, музыкального, архитектурного, теоретического и т. д.) философствования — это ***вопрос об отношении человека к Абсолюту*** со всеми вытекающими отсюда нравственными, умственными, эстетическими, политическими, экономическими и эротическими последствиями. К началу XX века Европа фактически устранила из этого отношения Бога, растворив Его в человеческом *cogito*, идее, *ratio*, правилах высказывания, словесных играх и т. д. Напротив, сквозное действие отечественной культуры разворачивалось под знаком *единства Творца и твари*, завещанного И. В. Киреевским и А. С. Хомяковым в теории, а А. Пушкиным и Ф. Достоевским — на практике художественного творчества. Это относится, например, к Н. Я. Данилевскому, создателю концепции интегрального (в отличие от односторонних) русского культурно-исторического типа, и к К. Н. Леонтьеву, отвергшему современную ему буржуазную Европу и надеявшемуся на византийское наследие Руси, и к Н. Н. Страхову, мыслившему мир как целое, и к Н. Ф. Федорову с его учением о воскрешении отцов, и к В. И. Несмелову с его наукой о человеке, и ко многим другим. Даже в рамках *материалистической парадигмы* — от В. Г. Белинского до Н. Г. Чернышевского и далее — их вера в грядущий народный социализм была превращенной формой национальной религиозно-онтологической соборной установки. Но особо следует сказать о Владимире Соловьеве, *мистико-поэтическое мышление которого стало матрицей Серебряного века*.

ЛОГОС И СИМВОЛ

За последние годы вокруг наследия В. С. Соловьева развернулись принципиальные споры. Дело идет, собственно, не только о Соловьеве — речь о русской культуре начала XX столетия, знаменем которой явилось так называемое «новое религиозное сознание», или «софиология». Основоположником ее действительно является Владимир Сергеевич Соловьев, а глав-

ными представителями — С. Н. Булгаков, П. А. Флоренский, Н. А. Бердяев, С. Л. Франк, Л. П. Карсавин, Н. О. Лосский и ряд других, менее крупных личностей. Как известно, значительная часть указанных мыслителей была выслана из СССР в 1922 году на знаменитом «философском пароходе», и даже упоминание о них было запрещено. Постепенное возвращение изгнанников в Отечество началось только после 1988 года — после государственного празднования тысячелетия Крещения Руси. Однако в последнее время можно встретить новейшие попытки фактического запрета «нового религиозного сознания» — на этот раз со стороны представителей самой христианской мысли. Наиболее последовательной попыткой такого рода является труд Н. П. Ильина «Трагедия русской философии», где упомянутые философы обвиняются в создании «параллельного богословия», Вл. Соловьев именуется «философствующим Смердяковым», а у священника Павла Флоренского обнаруживаются «трещины в рассудке»¹. С другой стороны, в книге А. Г. Дугина «Мартин Хайдеггер: возможность русской философии» Владимир Соловьев наряду с Николаем Федоровым квалифицируются именно как ключевые национальные мыслители — выразители русского Dasein'a (наличного бытия, жизненного мира)². Кто из них прав?

Не предпреляя, конечно, «окончательного суда» над Соловьевым и его последователями — вряд ли подобный суд принадлежит людям, — сошлюсь здесь на мнение такого авторитетного иерарха Церкви, как митрополит Антоний (Храповицкий), который в 1908 году посвятил сочинениям и личности Владимира Соловьева специальную статью. Будучи лично знакомым с поэтом-философом на протяжении многих лет, владыка высказал в этой статье немало резких суждений о его жизни и творчестве. Вместе с тем митрополит Антоний признает «Оправдание добра» Соловьева «одной из талантливейших книг по русской философии, где автор сообщает науке собственные, весьма свежие философские интуиции, и дает блестящие характеристики целым философским направлениям, целым эпохам и культурам». Более того, митрополит Антоний пишет, что «высокие идеи исправления полуязыческой европейской культуры началом моральным, этой действительной заслуги Соловьева, за которую Бог простит ему половину его грехов, остались не только не оцененными его младшими современниками и последователями, но даже и не замеченными»³.

Как видим, пастырь Церкви даже в условиях переломной ситуации в стране и культуре стремился избежать крайностей — как полного отвержения, так

¹ См.: Ильин Н. П. Трагедия русской философии. Ч. 1. От личности к лицу. СПб.: Первая линия, 2003. С. 81.

² См.: Дугин А. Г. Мартин Хайдеггер: возможность русской философии. М.: Альма Матер; Академический проект, 2013. С. 63—72.

³ Антоний (Храповицкий), архиеп. Ложный пророк // Антоний (Храповицкий), архиеп. Полное собрание сочинений: В 3 т. Изд. 2-е. Т. 3. СПб.: И. Л. Тузов, 1911. С. 188.

и некритичного превознесения религиозной философии и поэзии В. С. Соловьева. Подобные противоположности, как правило, полагают друг друга и нуждаются друг в друге. Как бы то ни было, **отечественное искусство и философия первых десятилетий XX века являются продолжением русской культуры предшествующих столетий, восходящей к православному духовному началу**. Напомним, что Н. Гоголь путешествовал в Иерусалим, К. Н. Леонтьев принял монашество, Ф. Достоевский вместе с Соловьевым ездили в Оптину пустынь, и даже Лев Толстой направил свой последний путь в Шамординский монастырь, где жила монахиней его сестра. Наряду с бесспорной христианской родословной, был у культуры Серебряного века и другой источник — *человек, убивший бога*, «последний человек», по определению Ф. Ницше, являвшийся под разными именами В. С. Соловьеву, А. Блоку, Андрею Белому, А. Н. Скрябину, М. Врубелью, Н. Клюеву, С. Есенину и зримо воплотившийся, наконец, в 1915 году в виде «черного квадрата» Казимира Малевича. Концепции Владимира Соловьева и его последователей были тем, чем они были, — *светской формой верующего разума*. Насколько такая практика соответствовала церковной догматике — это отдельный вопрос, требующий внимательного обсуждения. В любом случае тотальное отрицание тут неуместно, равно как и обвинения самой русской философии в «тоталитаризме» (идея всеединства, соборности), «нелюбви к свободе» (община) и прочих чудовищных для просвещенного либерала вещах.

Дело в том, что поэзия и философия В. С. Соловьева и его последователей носили *символический* характер. Существует строгое православное богословие, опирающееся на признанные догматы и авторитет Церкви, и тут никаких «художеств» быть не может, — хотя, как мы знаем, в самом богословии существовала символическая александрийская школа (поддержанная, в частности, такими авторитетами православия, как святитель Григорий Богослов и святитель Григорий Нисский), а в личном богословствовании допускаются так называемые «теологумены» (взгляды, принадлежащие только данному автору). Что касается Владимира Соловьева, то он весь состоит из «теологуменов» — и именно потому он философ, а не богослов. Соловьевская идея *всеединства* — и прежде всего его трактовка богочеловеческого процесса в мировой истории — может быть интерпретирована по-разному (в том числе даже как «мистический позитивизм»), но в любом случае она читается как **религиозно-философский и художественный символ: претворение бесконечного в конечном, идеального в реальном (наличном)**. Поэтическую формулу символа предложили в свое время романтики: «держат в ладони бесконечность, и небо — в чашечке цветка» (У. Блейк). Отечественная мировоззренческая традиция трактует символ как «порождающую модель неограниченной смысловой мощи»¹. В русской философии второй по-

¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. С. 133.

ловины XIX века Вл. Соловьев явился наиболее последовательным теоретиком (и практиком) *символизации духа через многообразие культуры*, что само по себе может относиться как к христианскому, так и к нехристианскому смысловому полю. Все зависит от путей конкретизации этой ключевой для Соловьева установки. На протяжении своего тридцатилетнего творческого пути Владимир Соловьев был разным — «славянофилом», «теократом», «апокалиптиком». Приведу выдержку из его ранней статьи «Три силы» (1977), которая характеризует его именно как христианского и патристического мыслителя:

Итак, третья сила, долженствующая дать человеческому развитию его безусловное содержание, может быть только откровением высшего Божественного мира, и те люди, тот народ, через который эта сила имеет проявиться, должен быть только *посредником* между человечеством и тем миром, свободным, сознательным орудием последнего. Такой народ не должен иметь никакой специальной ограниченной задачи, он не призван работать над формами и элементами человеческого существования, а только сообщить живую душу, дать жизнь и целостность разорванному и омертвелому человечеству через соединение его с Вечным Божественным Началом. Такой народ не нуждается ни в каких особенных преимуществах, ни в каких специальных силах и внешних дарованиях, ибо он действует не от себя, осуществляет не свое. От народа — носителя третьей Божественной силы требуется только, чтоб он не утверждал себя с исключительной энергией в какой-нибудь частной низшей сфере деятельности и знания... <...> Ибо та высшая сила, которую русский народ должен провести в человечество, есть сила не от мира сего, и внешнее богатство (золото. — А. К.) и порядок (меч. — А. К.) относительно ее не имеет никакого значения. Великое историческое призвание России, от которого только получают значение и ее ближайшие задачи, есть призвание религиозное... <...> А до тех пор мы, имеющие несчастье принадлежать к русской интеллигенции, которая вместо образа и подобия Божия все еще продолжает носить образ и подобие обезьяны, — мы должны же, наконец, увидеть свое жалкое положение, должны постараться восстановить в себе русский народный характер, и перестать творить кумира из всякой узкой ничтожной идейки...¹

Если бы Соловьев целиком остался на данной позиции, его имя было бы золотыми буквами вписано в историю отечественной мысли. Единственную достойную России цель национального существования Владимир Соловьев находил не в какой-либо частной задаче (форме), а в *историческом воссоздании на земле образа Пресвятой Троицы через единство церкви, державы и народа* («православие, самодержавие, народность», если воспользоваться известным выражением графа С. С. Уварова). Об этом прямо написано в его работе «Русская идея». При постановке такой соборной задачи Соловьев не отличался в конечном счете ни от Киреевского с Хомяковым, ни от Дани-

¹ Соловьев В. С. Три силы // Соловьев В. С. Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1989. Т. 2. С. 31.

левского с Леонтьевым. Различие — и нередко радикальное — проявлялось в *способах ее решения*. В. С. Соловьева заботила Русь именно как мировая посредница между «отвлеченными началами» — экономики и политики, нравственности и искусства, личности и державы. «Каким ты хочешь быть Востоком — Востоком Ксеркса или Христа?» — спрашивал этот поэт-философ. С течением времени, однако, когда достижимость универсальной «свободной теократии» становилась для него все более отдаленной, а на передний план истории все яснее выступало антихристианское зло, Соловьев указал для России опасность *панмонголизма*:

От вод малайских до Алтая
Вожди с восточных островов
У стен поникшего Китая
Собрали тьмы своих полков.
Как саранча, неисчислимы
И ненасытны, как она,
Нездешней силою хранимы,
Идут на север племена.
О Русь! забудь былую славу:
Орел двуглавый сокрушен,
И желтым детям на забаву
Даны клочки твоих знамен.
Смирится в трепете и страхе,
Кто мог завет любви забыть...
И третий Рим лежит во прахе,
А уж четвертому не быть.
(1894)

Можно сказать, что в этом стихотворении мы имеем одно из эсхатологических предвидений Соловьева, сбывающееся как раз на наших глазах — с превращением в XXI веке многомиллионной Восточной Азии в сверхдержаву № 2 (а скоро, видимо, и № 1). Чуть ранее об азиатском нашествии, которым будут «пожраны распутившиеся в европейской буржуазии» народы, писал Леонтьев; позднее с теми же мотивами выступили Д. Мережковский и А. Белый. За год до смерти Соловьев пишет свои знаменитые «Три разговора» с «Краткой повестью об антихристе», где предрекает период мировых катастроф и войн, от которых людей на некоторое время избавит человек гениального ума и безукоризненной нравственности — это и будет антихрист. *Постхристианский Запад, содрогнувшийся перед «метафизической Азией», от которой его придет спасти лжехристос*, — такое будущее видится теперь Соловьеву. К чести философа, следует отметить, что первым узнает и обличает антихриста на всемирном соборе старец Иоанн — представитель православия.

Ныне, через сто двадцать лет после тревожных предсказаний автора «Трех разговоров», мы можем воочию наблюдать эту всемирную «азиатчину» (она

же «американщина») — как безразличный к истине мировоззренческий и практический *прагматизм*, быстро заволакивающий своей смертельной пеленой духовную жизнь людей и целых народов. На современном языке это называется глобализацией — управляемая «интеррелигия», транснациональная цифровая экономика, постмодернистское искусство. Если Третий Рим — православная Россия — действительно падет во прах, то история человечества на земле уступит место сравнительно краткому периоду инферногенеза с его темной аурой постисторического финала.

Логос и София

Конечно, по-своему прав был Н. А. Бердяев, указывая, что символисты верили больше в Софию, чем в Христа¹. Однако «Дух дышит, где хочет» (Ин. 3: 8), и никто не силах закрыть ему доступ в избранный круг неба и земли. Тогда пришлось бы вычеркнуть из Библии слова Премудрости Божией, которая говорит о себе: «Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий своих, искони. Тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во все время» (Притч. 8: 22—30). Тогда надо разрушить Софийские соборы Новгорода и Киева. Тогда надо отвергнуть Данте, Гёте и еще многих других мыслителей и художников, воспринимавших энергии Творца через их воплощение в тварной — в том числе женственной — ипостаси. Тогда и пушкинский «гений чистой красоты» может показаться языческим...

Бесспорно, что София в качестве «четвертого лица» христианской Троицы — это ересь². Но София как отблеск небесного сияния в земной юдоли — это реальность, доступная философскому и художественному умозрению. Святитель Григорий Палама в споре с будущим католиком Варлаамом учил о божественных энергиях, изливаемых в дольний мир. Православие переживает Бога как лично-близкого, а не как отчужденно-далекого (деизм). То же самое относится, например, к П. А. Флоренскому с его «обратной перспективой», Н. А. Бердяеву с его «смыслом творчества» или Л. П. Карсавину с его «симфонической личностью». Все они были *христианскими символистами*, разделяя в этом плане господствующие интеллектуально-художественные установки своей модернистской эпохи. К тому же типу нашей духовной жизни принадлежали — со стороны искусства — крупнейшие поэты XX века Александр Блок и Андрей Белый, а также, со своим «крестьянским уклоном», Николай Клюев и Сергей Есенин (о них речь впереди).

¹ См.: Бердяев Н. А. Русский соблазн (По поводу «Серебряного голубя» А. Белого) // Бердяев Н. А. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3: Типы религиозной мысли в России. Париж: YMCA-Press, 1989. С. 413—429.

² См.: Там же.

Выдающийся историк и богослов Л. П. Карсавин в своей книге «Святые Отцы и учителя Церкви» утверждает, что «гностицизм, сперва в чистом виде, затем в слиянии с манихейством (с III века) и христианством (маркиониты, вардесаниты и др.), является долгим спутником Церкви. Он сказывается у многих церковных мыслителей в постановке, а иногда даже и в решении ряда проблем. Это необходимо помнить для ясного понимания систем Оригена, святого Григория Нисского, так называемого Дионисия Ареопагита»¹. Со своей стороны, гностики-каиниты (поклонники Каина) пошли еще дальше: для них отрицательные персонажи Ветхого Завета оказались положительными (поскольку выступили против «злого» бога иудаизма), и, наоборот, положительные герои Библии, признавшие свою тварную природу, были отнесены этими еретиками к низшему человеческому уровню. В данном контексте построено, к примеру, исповедальное стихотворение А. Блока «К Музе», где автор признается, что хотел враждовать со своей «пурпурово-серой» подругой, однако все же просил ее утешений «в час, когда уже не было сил». Если Отцы Церкви не всегда были свободны от гностических влияний, то тем более они могли отозваться в творчестве светских писателей и поэтов в России начала XX века.

Религиозно-философский символизм («софиология») и его художественные интуиции могут быть в определенном плане сопоставлены с германским романтизмом и абсолютным идеализмом: то же снятие пропасти между Творцом и творением, тот же лирический восторг. Однако коренное различие между ними заключается в том, что германский гений осуществлял свой модернистский проект на принципе человекобожества, помещая в центр вселенной трансцендентальное Его, тогда как *русский философско-художественный Логос, пройдя в разворачивании структурно подобные модернистские стадии, оставался в глубине своей теоцентрическим, сущностно-религиозным, как и вся наша национальная культура*. В некотором роде можно сказать, что русский модернистский творческий акт *не удался* — он все равно остался скорее с Богом, чем с самим собой. Дело не в том, в частности, что «выводы философии В. Соловьева предвосхитили почти весь инструментарий немецкой феноменологии»², — дело в самом соотношении веры и мысли этого «рыцаря-монаха». Демонический «черный человек» со своим соблазном метафизического самозванства — «я выше Бога и народа» — внедрялся в сознание Соловьева, иногда побеждал его (пресловутое «я тебя оседлаю» соловьевских inferнальных кошмаров, «фиолетовые» видения Блока, летящие демоны М. Врубеля, бездны Л. Андреева и т. п.), но София как *премудрая и веселая* Художница творения удерживала Серебря-

¹ Карсавин Л. П. Святые Отцы и учителя Церкви (раскрытие Православия в их творениях). М.: МГУ, 1994. С. 21.

² См. об этом: Хоружий С. С. Опыты из русской духовной традиции. М.: Парад, 2005. С. 228.

ный век от богоборческой онтологизации зла. Об этом ясно сказано у того же Блока: «Простим угрюмство — разве это сокрытый двигатель его? Он весь — дитя добра и света. Он весь — свободы торжество!» Иначе главной фигурой эпохи пришлось бы признать, к примеру, Федора Кузьмича Сологуба с его обращением «к брату дьяволу...», который его якобы от смерти спас, и с его же Недотыкомкой из «Мелкого беса»¹. Владимир Соловьев писал о другом:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что всё видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете —
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете?

(1895)

Оставаясь на уровне светской культуры, следует признать, что приведенные строфы суть эстетическое переживание русского Логоса в его *серебряной* — символической, поэтической, музыкальной, живописной, эротической — данности. Это «преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала»². Это красота как фундаментальное качество вселенной — любовное произведение Архитектора неба и земли. Сотворенный космос — это не мертвое чудище, а его любимое дитя. София, которая являлась Соловьеву и его ученикам, — это *мир в Божьем луче*³, это предвстие встречи твари и Творца в любви. В русском космосе Творец мыслит и держит тварь (человека и его бытие), а не наоборот, как в новоевропейском ratio-философствовании и его-искусстве. Интерпретация образа Софии у Соловьева — «это взгляд на сущее „снизу“, с чисто имманентной точки зрения. Здесь акцент падает не на богословскую вертикальную перспективу. Вер-

¹ Нашлись, впрочем, авторы, однозначно трактующие Серебряный век как исчадие ада. (См., например: *Слободнюк С. Л.* Идущие путями зла (древний гностицизм и русская литература 1880—1930 гг.). СПб.: Алетейя, 1998. 427 с.).

² *Соловьев В. С.* Красота в природе // Соловьев В. С. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 359.

³ Формула «мир в Божьем луче» принадлежит И. А. Ильину (см.: *Ильин И. А.* Аксиомы религиозного опыта // Ильин И. А. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Русская книга, 1993. Т. 1—2), хотя сам философ выступал в качестве критика Соловьева и его школы.

тикаль остается горизонтальной, притом что она остается сама собой. Это и есть русская София, русская душа, озаряющая своим присутствием низины мира, живущая в материи, в пространстве»¹.

Вся в лазури сегодня явилась
 Предо мною царица моя, —
 Сердце сладким восторгом забилося,
 И в лучах восходящего дня
 Тихим светом душа засветилась,
 А вдали, догорая, дымилось
 Злое пламя земного огня.

(1875)

Сквозной сюжет Серебряного века — странствия мировой души, покинувшей рай, но помнящей его и тоскующей о нем. Нина Заречная в чеховской «Чайке» произносит свой знаменитый монолог: «...люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, — словом, все жизни... <...> ...души их всех слились в одну. Общая мировая душа — это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь». Драматург Чехов выступает здесь как созерцатель символического (софийного) всеединства мировой души в свете его Создателя².

¹ См.: Дугин А. Г. Мартин Хайдеггер: возможность русской философии. С. 66.

² Со своей стороны, акмеист Николай Гумилев посвящает гениальный сонет именно возврату человеческой души, а через нее и души мира — к своему Творцу.

Он не солгал нам, дух печально-строгий,
 Принявший имя утренней звезды,
 Когда сказал: «Не бойтесь вышней мзды,
 Вкусите плод, и будете, как боги».
 Для юношей открылись все дороги,
 Для старцев — все запретные труды,
 Для девушек — янтарные плоды
 И белые, как снег, единороги.
 Но почему мы клонимся без сил,
 Нам кажется, что кто-то нас забыл,
 Нам ясен ужас древнего соблазна,
 Когда случайно чья-нибудь рука
 Две жердочки, две травки, два древка
 Соединит на миг крестообразно?

(Потомки Каина, 1909)

Круг источников образа Мировой Души и его значение в пьесе Чехова подробно исследуется в статье: Мокина И. В. Идея «общей мировой души» и формы ее репрезентации в

Так или иначе, лучшие творческие силы эпохи были направлены, в конечном счете, на *преодоление* образовавшегося антропоцентрического раскола в творении. Испытав эгоцентрический разрыв сущего на самом себе, Серебряный век именно по этой причине искал альтернативы в распавшемся времени / пространстве позднего модерна, надеясь под водительством *Жены, Облеченной в Солнце*, победить «ненавистную рознь мира сего». Как писал А. Ф. Лосев — последний *классический* мыслитель не только в России, но, возможно, и в мире, — «кто во что влюблен, тот и превозносит объективность соответствующего предмета своей любви. Вы влюблены в пустую и черную дыру, называете ее „мирозданием“, изучаете в своих университетах и идолопоклонствуете перед нею в своих капищах. Вы живете холодным блудом оцепеневшего мирового пространства и изувечиваете себя в построенной вами самими черной тюрьме нигилистического естествознания. А я люблю небушко, голубое-голубое, синее-синее, глубокое-глубокое, родное-родное, ибо и сама мудрость, София, Премудрость Божия голубая-голубая, глубокая-глубокая, родная-родная»¹. Как мыслитель и писатель, Алексей Лосев осуществлял свой *метафизический акт* одновременно умом и верой (цельным духом, как сказали бы Киреевский с Хомяковым), утверждая тем самым, что логическое понятие вместе с художественным образом суть не что иное, как *символы Сámого самого*. «Сámое самó, не будучи символом, может быть дано только в интерпретативном символе»². На языке поэзии эта мысль звучит иначе: «чтобы по бледным заревам искусства узнали жизни гибельный пожар». Тут и пребывает серебро Серебряного века.

Серебряный век и русский коммунизм

Итак, *Серебряный век — это модернистская (символическая, софийная) трактовка национального Логоса в религиозно-философском, художественном и экзистенциальном его изводе*. В этом одновременно достоинство и недостаток, сила и слабость Серебряного века. Здесь корни того, что по-французски называется *décadans* (упадок), *fin de siècle* (конец века) и характеризуется эстетизмом, индивидуализмом и имморализмом. Все это, несомненно, присутствовало в искусстве и мышлении начала XX столетия, и наибо-

произведениях А. П. Чехова и Ф. Сологуба // «Чайка». Продолжение полета. По материалам Третьих международных Скафтымовских чтений «Пьеса А. П. Чехова „Чайка“ в контексте современного искусства и литературы» — к 120-летию со дня написания и 125-летию со дня рождения А. П. Скафтымова (Саратов, 5–7 октября 2015 г.). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 244–253.

¹ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 530.

² Лосев А. Ф. Самое само // Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 347.

лее глубокие его представители прекрасно это сознавали. «И пусть над нашим смертным ложем взвывается с криком вороньё, — Те, кто достойней, Боже, Боже, да узрят царствие твое!» — молил Александр Блок, великий мистик эпохи.

Наряду с этим в начале прошлого века в отечественной цивилизации совершался переход не просто к новому творческому методу или стилю — *Серебряный век готовил переход к новой жизни*, которая, нравится это кому-либо или нет, почти на сто лет определила судьбы половины земного шара. Если называть вещи их именами, в итоге двух серебряных десятилетий — после Февраля и Октября 1917 года — победил не белый (традиционная монархия) и не желтый (западническая банкократия), а красный проект: *русская коммунистическая идея. Она-то и оказалась главным социально-художественным произведением Серебряного века.*

Как шутливо заметил Андрей Белый в своих «Воспоминаниях», первым делом после 1917 года в стране «победившего материализма» *исчезла материя*. Это исчезновение изображено у него и в стихах — в виде восторженного гимна:

Рыдай, буревая стихия,
В столбах громового огня!
Россия, Россия, Россия,
Безумствуй, сжигая меня!
В твои роковые разрухи,
В глухие твои глубины, —
Струят крылорукие духи
Свои светозарные сны.
Не плачьте: склоните колени
Туда — в ураганы огней,
В грома серафических пеней,
В потоки космических дней!
Сухие пустыни позора,
Моря неизливные слез —
Лучом безглагольного взора
Согреет сошедший Христос.
Пусть в небе — и кольца Сатурна,
И млечных путей серебро, —
Кипи фосфорически бурно,
Земли огневое ядро!
И ты, огневая стихия,
Безумствуй, сжигая меня,
Россия, Россия, Россия, —
Мессия грядущего дня!

(1917)

«Крестьянский имажинист» Сергей Есенин также не пожалел своей прежней родины:

Небо — как колокол,
Месяц — язык,
Мать моя родина,
Я — большевик.
Ради вселенского
Братства людей
Радуюсь песней я
Смерти твоей.
Крепкий и сильный,
На гибель твою,
В колокол синий
Я месяцем бью.
Братья-миряне,
Вам моя песнь.
Слышу в тумане я
Светлую весть.

Это строки из поэмы «Иорданская голубица», написанной в июне 1918 года, всего через шесть месяцев после блоковских «Двенадцати» — этого «малого русского апокалипсиса». Что же за светлую весть услышал Есенин в тумане? Почему Белый назвал сгоравшую в революционном огне страну «Мессией грядущего дня» и куда, согласно Блоку, ведет Россию невидимый за вьюгой и неведимый от пули Христос?

Если сказать кратко, крупнейшие поэты, художники и мыслители модерна первых десятилетий XX века предчувствовали в совершающемся на их глазах революционном процессе *возможность софийного преобразования национального бытия*. Александр Блок описал его в прозе: «Что же задумано? *Переделать всё*. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью»¹. Выше мы заметили, что русский Логос в глубине своей оставался неизменным на протяжении почти тысячи лет после крещения Руси — в отличие от европейского *ratio*, приобретшего к началу XX века статус универсального средства построения антропоцентрического продукта — как культурного, так и социального. В такой идейной ретроспективе Владимир Соловьев оказался, в сущности, **последним философом петербургской (серебряной) России и в то же время зачинателем нового этапа ее интеллектуально-художественной и, в определенной мере, также социально-политической жизни**. Серебряная София и русский коммунистический проект связаны теснее, чем это представляется однозначно белым или однозначно красным толкователям этой темы. У них есть общие, причем давние, исторические корни. Приходится признать, что

¹ Блок А. Интеллигенция и революция // Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6: Проза 1918–1921. М.; Л.: Художественная литература, 1962. С. 12.

классическая русская Симфония народа, царя и Бога оказалась искажена расколом XVII века и затем петровской западнической реформой — *но не убита!* Весь духовный накал и красота петербургской России происходили именно от усилий ее избранных представителей сохранить Симфонию, удержать русскую душу, оставить ее *у-богой*. Пушкин «бежал к сионским высотам» и пел «Татьяны милый идеал», Киреевский и Хомяков строили христианскую философию, Тютчев предупреждал о последствиях европейского атеизма, Достоевский изгонял «бесов», наконец, Соловьев прямо предсказал скорое явление антихриста, — все это были русские гении, для которых судьба человека и народа в вечности была важнее их преходящего статуса во времени. Петр вздернул Россию на дыбы (на дыбу) уздой железной, но он не смог разрушить основ отечественного Логоса даже в своем балтийском «парадизе» — городе Санкт-Петербурге, к которому перешли не только грехи Третьего Рима, но и его святыни. После Петра Русь как бы раздвоилась: Богочеловек и человекобог встретились друг с другом на улицах невольской столицы. Как предупреждал уже в преддверии революции святой Иоанн Кронштадтский: «Россию куют беды и напасти. Не напрасно Тот, кто правит всеми народами, искусно, метко кладет на свою наковальню всех подвергаемых Его сильному молоту. Крепись, Россия! Но кайся, молись, плачь горькими слезами перед твоим Небесным Отцом, Которого ты безмерно прогневала!..»¹ Творец положил Россию на историческую наковальню, и отечественный Логос внутренне принял этот промысл, **согласился на него**. Софийная вертикаль русского мира не вместила в себя рыночного идеала народного существования. Русская душа и культура не хотели жить под давлением мирового золота, они внутренне отвергли от себя «ротшильдовскую идею». «Отойди от меня, буржуа, отойди от меня, сатана!» — записал Блок в дневнике, и эту «молитву» могли бы повторить за ним все те, кто превратил Третий Рим в Третий Интернационал.

Петербургская монархия — именно в силу своего рокового западно-восточного дуализма — не сумела защитить народ от власти капитала. Как формулировал в своей статье «Роковая двуликость Императорской России» архимандрит Константин (Зайцев), «императорская Россия неспособна была обнять своим взором исторический ход страны в той мирообъемлющей историческо-философской концепции, которая присуща **церковно-православному** русскому сознанию, не тронутому западничеством»². К 1917 году окружавшая императора аристократическая, военная и даже церковная элита утратила волю к власти и способность нести на себе тяжесть национального исторического

¹ Цит. по: Россия перед вторым пришествием: Материалы к очерку русской эсхатологии / Сост. С. Фомин. М.: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1993. С. 255.

² Константин (Зайцев), архим. Чудо русской истории. URL: https://ruskline.ru/analitika/2021/02/16/rokovaya_dvulikost_imperatorskoi_rossii (Дата обращения: 13.05.2021).

творчества. Достаточно вспомнить думский и генеральский заговоры, приведшие в конечном счете к отречению царя-мученика.

Я не буду повторять здесь общеизвестные мыслительные ходы авторов сборника «Вехи» (1909), проследивших тайну превращения социал-демократического европейского учения о рационализации мирового «человека» (то есть фактически о приспособлении к смерти как норме существования) в отечественную — православную по истокам — мечту о планетарном спасении. Вопреки жесткому ветхозаветному креационизму, где падший человек наказан экзистенциальной карой («в поте лица будешь добывать хлеб свой») и, в отличие от неоплатонизма и герметизма, где мир и Бог в конечном счете одной природы («что вверху, то и внизу»), **«отчавлившая» Россия стремилась — вопреки закону, чудом — пережить воскрешение в пределах наличной истории.** Не небо опустить на землю, как это сделало западное христианство (и римское, и особенно протестантское), а, наоборот, землю возвысить до небес. Отсюда и ведут свое начало таинственные повороты (и перевороты) нашей судьбы — в том числе три революции начала XX века, равно как и последовавший за ними позднее национальный коммунизм. Жажда праведного, а не только удобного бытия («не в силе Бог, а в правде») приводила у нас к *софийной* постановке ключевых социальных вопросов, и в первую голову вопроса о государстве. Скромный библиотекарь Румянцевского музея Николай Федоров проповедовал космическое «общее дело», в финале которого человечество, вместе с воскрешенными предками, должно отделиться от неоязыческой буржуазии и отбыть на другие планеты. «Русский дух насквозь религиозен. Он не знает, собственно, других ценностей, кроме религиозных»¹, — писал С. Л. Франк в 1930-х годах, уже обладая опытом революционных и послереволюционных событий. С самого зарождения коммунистической идеологии в России она была направлена к тому, чтобы — в искусстве, в философии и на деле — не столько бедных сделать богатыми, сколько, наоборот, богатых опалить пламенем очистительного пожара. Об этом — у Сергея Есенина:

Зреет час преображенья,
Он сойдет, наш светлый гость,
Из распятого терпенья
Вынуть выржавленный гвоздь.

И из лона голубого,
Широко взмахнув веслом,
Как яйцо, нам сбросит слово
С проклевывшимся птенцом.
(1917)

¹ Франк С. Л. Духовные основы общества. М.: Республика, 1992. С. 459.

Об этом же — вызывающие строки старообрядца Николая Клюева:

Революцию и Матерь света
В песнях возвеличим,
И семирогие кометы
На пир бессмертия закличем!

Таков, нравится нам это или нет, итог Серебряного века. Этот век отнюдь не исчерпывался декадансом, богемой, гомоэротизмом, «Бродячей собакой», «Привалом комедиантов» и тому подобными вещами. Даже гумилевский «Цех поэтов» оказался слишком специализированной выдумкой для русского *maximuma*, подобно тому как мандельштамовский методизм англиканского разлива (отождествлявший христианство с культурной умеренностью и аккуратностью) не мог соперничать с буквальной вестью о светопреставлении (например, в виде черного квадрата)¹. В 1919 году Василий Розанов отметил: «русскую жизнь испортили хорошие книги»². Он имел в виду ту самую «святую» (по характеристике Томаса Манна) русскую литературу, которая звала к подвигу во имя высокого и прекрасного, почти не обращая внимания на его эмпирическую сторону, на «эти бедные селенья, эту скудную природу», которые, по слову Тютчева, исходил в рабском виде неузнанный Христос. На самом деле «хорошие книги» в поэзии и прозе отражали (сознательно и бессознательно) фундаментальный Логос народа, стремившийся к воплощению и принявший в начале XX века образ творящей Софии и инспирированного ею цивилизационного взрыва. «Это шествуют творяне, поменявши д на т» (В. Хлебников). Материализм / атеизм советской России оказался только внешней идеологической оболочкой (псевдоморфозой) этого софийного сдвига. Его подлинным содержанием и целью был образ метаисторической истины — той же самой, что в «серебряном» искусстве и философии. Революция явилась превращенной формой русского Логоса, доведенной до прямой ненависти к непросветленной — пошлой, грязной, скучной — материи ветхого («буржуазного») существования. Сакральный смысл национального коммунизма очевидным образом представлен на страницах «Чевенгура» Андрея Платонова (1927), герои которого — в согласии с учением о богочеловечестве

¹ Подробно о крещении Осипа Мандельштама в методистскую веру в 1911 году см.: *Зобнин Ю. В.* Христианство Осипа Мандельштама // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века — начала XXI века: 1917–2017: Сборник статей: В 3 т. / Ред.-сост. А. Л. Казин. СПб.: Алетейя. Историческая книга, 2016. Т. 1: 1917–1934. С. 96–110.

² *Розанов В. В.* С вершины тысячелетней пирамиды (Размышление о ходе русской литературы) // Розанов В. В. Сочинения. М.: Советская Россия, 1990. С. 456.

Владимира Соловьева, теорией общего дела Николая Федорова и концепцией лучистой энергии К. Э. Циолковского / А. Л. Чижевского¹ — постепенно освобождаются от тяготы своих грешных и смертных тел. На вопрос об «ихней идеологии» председатель соответствующей комиссии отвечает: «Ее у них нету... Они сплошь ждут конца света...»² Это не еретический гностицизм и не декадентская танатология — это мечта о Новой Земле, где господа уступят место товарищам, а те, в свою очередь, станут братьями и сестрами³. Эту землю — Китеж, Беловодье, Третий Рим — Русь искала всегда. Именно благодаря народному (соборному) удержанию онтологической вертикали — всеединства — Россия смогла победить в середине XX столетия оккультный нордический рейх и первой выйти в космос. Нашу культуру и историю первой половины прошлого века делали люди, по-своему верившие в вечную жизнь и готовые ради нее на смерть. Жизнь вообще продолжается до тех пор, пока кто-то за нее готов умереть⁴. По этой причине мы до сих пор являемся альтернативой той «цивилизации вечера» (Abendland), которая стремительно мчится ныне в трансгуманистический ад. Как писала в 1917 году Анна Ахматова:

¹ Подробнее см.: Казин А. Л. Космический дар в русской литературе и философии // Новый филологический вестник. 2019. № 2 (49). С. 223—234. См. также: Грезы о Земле и небе. Антология русского космизма. СПб.: Художественная литература, 1995. 528 с.

² Платонов А. Чевенгур. М.: Советская Россия, 1989. С. 100.

³ Не случайно один из лучших русских романов XX века назван автором Федором Абрамовым «Братья и сестры» (1956).

⁴ Характерна в этом плане трагическая судьба Николая Гумилева — храброго офицера и убежденного монархиста, который летом 1917 года, будучи в Англии проездом в революционную Россию, убеждал своих европейских собеседников (а это были, между прочими, Бертран Рассел и Гилберт Честертон) в том, что «в России до сих пор сильна вера в Третий завет. Ветхий Завет — это завещание Бога-Отца, Новый Завет — Бога-Сына, а Третий завет должен исходить от Бога-Святого Духа, Утешителя. Его-то и ждут в России...» (Цит. по: Зобнин Ю. В. Николай Гумилев. Слово и дело. М.: Эксмо, 2016. С. 441). Здесь Гумилев воспроизводит концепции Д. С. Мережковского и Н. А. Бердяева. Но Честертон воспринял эти речи как слепок русского самосознания. «Говорил он по-французски, — вспоминал Честертон, — совершенно не умолкая, и мы притихли; а то, что он говорил, довольно характерно для его народа. Многие пытались определить это, но проще всего сказать, что у русских есть все дарования, кроме здравого смысла. Он был аристократ, помещик, офицер царской гвардии, полностью преданный старому режиму. Но что-то роднило его с любым большевиком, мало того — с каждым встречавшимся мне русским. Скажу одно: когда он вышел в дверь, казалось, что точно так же он мог выйти в окно. Коммунистом он не был, утопистом — был, и утопия его была куда безумней коммунизма. Он предложил, чтобы миром правили поэты. Как он важно пояснил нам, он и сам был поэт. А кроме того, он был так учтив и великодушен, что предложил мне, тоже поэту, стать полноправным правителем Англии. Италию он отвел д'Аннунцио, Францию — Анатолью Франсу». Себе он оставил Россию (Там же. С. 442).

Чем это отличается от проекта другого гения, Хлебникова, где предполагалось 317 (именно 317) Председателей земного шара?

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал,
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,

Когда приневская столица,
Забыв величие своё,
Как опьяневшая блудница,
Не знала, кто берёт ее, —

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край, глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антоний (Храповицкий), архиеп.* Ложный пророк // Антоний (Храповицкий), архиеп. Полное собрание сочинений: В 3 т. Изд. 2-е. Т. 3. СПб.: И. Л. Тузов, 1911. С. 184—189.
2. *Бердяев Н. А.* Русский соблазн (По поводу «Серебряного голубя» А. Белого) // Бердяев Н. А. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3: Типы религиозной мысли в России. Париж: YMCA-Press, 1989. С. 413—429.
3. *Блок А.* Интеллигенция и революция // Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6: Проза 1918—1921. М.; Л.: Художественная литература, 1962. С. 9—20.
4. Грезы о Земле и небе. Антология русского космизма. СПб.: Художественная литература, 1995. 528 с.
5. *Дугин А. Г.* Мартин Хайдеггер: возможность русской философии. М.: Альма Матер; Академический проект, 2013. 500 с.
6. *Зобнин Ю. В.* Николай Гумилев. Слово и дело. М.: Эксмо, 2016. 640 с.
7. *Зобнин Ю. В.* Христианство Осипа Мандельштама // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века — начала XXI века: 1917—2017: Сборник статей: В 3 т. / Ред.-сост. А. Л. Казин. СПб.: Алетейя. Историческая книга, 2016. Т. 1: 1917—1934. С. 96—110.
8. *Ильин И. А.* Аксиомы религиозного опыта // Ильин И. А. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Русская книга, 1993. Т. 1—2.
9. *Ильин Н. П.* Трагедия русской философии. Ч. 1. От личины к лицу. СПб.: Первая линия, 2003. 214 с.

10. *Казин А. Л.* Верующий разум. Основной принцип русской философии // Казин А. Л. Событие искусства. Классика, модерн и постмодерн в пространстве русской культуры. СПб.: РИИИ; РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. С. 203–241.
11. *Казин А. Л.* Космический дар в русской литературе и философии // Новый филологический вестник. 2019. № 2 (49). С. 223–234.
12. *Казин А. Л.* Последнее Царство. Русская православная цивилизация. СПб.: Наука, 1998. 190 с.
13. *Карсавин Л. П.* Святые Отцы и учителя Церкви (раскрытие Православия в их творениях). М.: МГУ, 1994. 176 с.
14. *Киреевский И. В.* О характере просвещения России и его отношении к просвещению Европы // Киреевский И. В. Избранные статьи. М.: Современник, 1984. С. 192–237.
15. *Константин (Зайцев), архим.* Чудо русской истории. URL: https://ruskline.ru/analitika/2021/02/16/rokovaya_dvulikost_imperatorskoi_rossii (Дата обращения: 13.05.2021).
16. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. 655 с.
17. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 366 с.
18. *Лосев А. Ф.* Самое само // Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 300–526.
19. *Мокина И. В.* Идея «общей мировой души» и формы ее репрезентации в произведениях А. П. Чехова и Ф. Сологуба // «Чайка». Продолжение полета. По материалам Третьих международных Скафтымовских чтений «Пьеса А. П. Чехова „Чайка“ в контексте современного искусства и литературы» — к 120-летию со дня написания и 125-летию со дня рождения А. П. Скафтымова (Саратов, 5–7 октября 2015 г.). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 244–253.
20. *Платонов А.* Чевенгур. М.: Советская Россия, 1989. 655 с.
21. *Пушкин А. С.* О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 11: Критика и публицистика, 1819–1834. М.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 31–34.
22. *Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. 456 с.
23. *Розанов В. В.* С вершины тысячелетней пирамиды (Размышление о ходе русской литературы) // Розанов В. В. Сочинения. М.: Советская Россия, 1990. С. 448–464.
24. *Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел. М.: ОГИ, 2000. 152 с. (Материалы и исследования русской культуры. Вып. 4).
25. Россия перед вторым пришествием: Материалы к очерку русской эсхатологии / Сост. С. Фомин. М.: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1993. 382 с.
26. *Слободнюк С. Л.* Идущие путями зла (древний гностицизм и русская литература 1880–1930 гг.). СПб.: Алетейя, 1998. 427 с.
27. *Соловьев В. С.* Красота в природе // Соловьев В. С. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 351–389.
28. *Соловьев В. С.* Три силы // Соловьев В. С. Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1989. Т. 2. С. 19–31.
29. *Федотов Г. П.* Судьба и грехи России: избранные статьи по философии русской истории и культуры: В 2 т. СПб.: София, 1991. Т. 1. — 351 с.; Т. 2. — 349 с.
30. *Хомяков А. С.* Полное собрание сочинений. 3-е изд. Т. 2. М.: Унив. тип., 1886. 450 с.
31. *Хоружий С. С.* Опыты из русской духовной традиции. М.: Парад, 2005. 448 с.
32. *Чаадаев П. Я.* Апология сумасшедшего // Чаадаев П. Я. Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 139–154.
33. *Шестаков В. П.* Серебряный век: запоздавший ренессанс. СПб.: Алетейя, 2019. 400 с.
34. *Франк С. Л.* Духовные основы общества. М.: Республика, 1992. 511 с.

Аннотация

Статья посвящена Серебряному веку русской культуры 1900—1917 годов, о котором написано немало книг и статей, от восторженных до критических. Их совокупность сама по себе является пространством самоопределения ключевых направлений русской мысли. Почти все XX столетие оказалось фактически продолжением этого переломного периода, как в его утверждении, так и в отрицании. Есть нечто двойственное в самом принципе идейно-эстетического состава Серебряного века — и вместе с тем трагически-величественное, как во всем, что имеет отношение к первичному замыслу о России — русскому Логосу. Русский философско-художественный Логос, пройдя в своем развертывании различные стадии, оставался в глубине своей религиозным, как и вся наша национальная культура. Это относится и к наступившей после двух революций 1917 года советской эпохе, которая не поддается ни однозначно «белому», ни однозначно «красному» ее толкованию. Сквозной сюжет Серебряного века — странствия русской души, покинувшей рай, но помнящей его. В статье анализируются мировоззренческие и творческие причины и последствия этого духовно-творческого переворота.

Abstract

This article is devoted to the Russian cultural 'Silver Age' (1900—1917), about which many books and articles have been written, both enthusiastic and critical. These publications in themselves form a space for the self-determination of key directions in Russian thought. Indeed, almost the entire 20th century can be understood as a continuation of this turning point, both in terms of its affirmation and its denial. In the very principle of Silver Age ideology and aesthetics lies something ambiguous, yet at the same time tragically majestic: the Russian Logos. Having gone through various stages of development, the Russian philosophical and artistic Logos remained religious at its core, much like the entire national culture of Russia. This also applies to the Soviet era that followed the two revolutions of 1917, which defies neither unequivocally 'white' or unequivocally 'red' interpretations. A pervading theme of the Silver Age is the wanderings of the Russian soul: a soul that has left paradise, yet still remembers it. This article analyses the worldview and creative reasons and consequences of this spiritual and creative revolution.

- ✓ *Ключевые слова:* православие, русская культура, искусство, классика, модерн, революция, коммунизм.
- ✓ *Keywords:* Orthodoxy, Russian culture, art, classic, modern, revolution, communism.

Инструментарий создания виртуальных ценностей: художественное пространство от гипертекстуальной реальности к трансцендентной виртуальности

КАРПЕЦ МАКСИМ ИВАНОВИЧ

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,
Российский институт истории искусств; член-корреспондент
Международной Академии информатизации (ООН)
(Санкт-Петербург, Россия)*

KARPETS MAXIM I.

*PhD (History of Arts), Senior Researcher, Russian Institute for the History
of the Arts; Correspondent Member of International
Informatization Academy (UN) (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: mcarpets@mail.ru

В контексте актуальной тематики органологии все, что связано с анализом особенностей развития, функционирования музыкального инструментария в современном, так называемом постиндустриальном обществе и восприятия арт-объектов, с этим связанных напрямую, составляет сферу активнейшего интереса. Меняющаяся парадигма функционирования глобального механизма современного общества, форм существования общественного сознания, в особенности такой специфической его области, как художественное пространство, активно прогрессирующие тенденции виртуализации целых сфер жизни делают насущной необходимость расширенной трактовки того, что есть собственно музыкальный инструментарий. И в этом смысле пафос инструментоведческой науки, неся в себе мощную базу системы традиционных коннотаций, все же приобретает иные, дополнительные ракурсы для рассмотрения и анализа. Необходимым в данном ключе представляется привлечение внимания музыковедческого сообщества к проблематике, связанной с особым статусом существования музыкального искусства в условиях появления и развития электронных аудиотехнологий. С одной стороны, мы можем воспринимать эти технологии в качестве инструментария художественной практики — инструментария создания определенных художественных ценностей. С другой же стороны, эти же самые технологии формируют особую среду, особый, так сказать, медиум для существования, развития и распространения ценностей, созданных с их же участием. Учитывая эти обстоятельства, увы, стоит при-

знать, что тексты Хорнбостеля¹ и Закса², на которые опирается инструментоведческое сообщество, все же являются собой некий тип фундаментальной органонологической палеонтологии, подарившей, однако, творческому человечеству целую архитектуру систематизации всевозможного музыкального инструментария. Однако прошло уже более столетия с тех пор, как технологии, связанные с электричеством, стали рассматриваться музыкантами, художниками звукописи в качестве потенциальных претендентов на роль провозвестников эпохи новой фонографической эстетики, нового искусства в целом, новых его форм. При этом сегодня, несмотря на уже более чем вековую историю своего существования, значение появления электронных технологий в качестве инструментария художественного творчества до сих пор не осмыслено художниками и искусствоведами в должной степени в плане понимания стратегии эволюции идеологических и органонологических аспектов искусства.

С одной стороны, появление, становление и успешное освоение художниками электронных технологий, являющихся инструментарием высочайшего интеллектуального уровня сложности, а также творческая реализация художественных задач с их помощью стали возможны лишь благодаря мощным междисциплинарным и интеграционным процессам в искусстве и науке, в силу социальных изменений и запросов в общественном сознании, появления новых образовательных технологий. Эти процессы определяют алгоритмы эволюции художественной мысли современности. Так, следуя за одним из значительнейших отечественных музыковедов XX века Е. В. Гиппиусом, постулирующим возможности постижения сущности музыки лишь в системном ряду смежных явлений художественной культуры, профессор И. В. Мациевский пишет: «Давно назревшими и в науке являются сравнительные исследования музыкальных реалий... и взаимодействий музыки с иными проявлениями художественной культуры, с иными формами звукотворчества... другими видами временных, пространственных искусств и архитектуры. <...> Далее и видится путь искусствознания (и музыкознания в том числе) — к выявлению самых многообразных системных аналогий и взаимодействий между различными видами искусств, иных форм человеческой деятельности на протяжении их исторического развития, системы культуры в целом»³.

Естественным образом продолжив вектор развития традиционного инструментального арсенала реализации имманентных задач последнего, их появление актуализировало вскоре особую, ни с чем ранее не сопоставимую

¹ *Horbostel E. M. von, Sachs C. Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch, Zeitschrift für Ethnologie* 4 / 5 (1914). Transl. into English by A. Baines and K. Wachsmann as *Classification of musical instruments* // The Galpin Society. 1961. № 14. P. 3—29.

² *Sachs C. The History of Musical Instruments*. New York: W.W. Norton & Co., 1940. 507 p.

³ *Мациевский И. В. Музыка и смежные художественные системы (сравнительные аспекты познания и обучения)* // PAX SONORIS. 2012. Апрель. С. 8.

роль этого нового органа. С другой же стороны, ему было суждено коренным образом осуществить модуляцию общей парадигмы искусства звука, оказав беспрецедентное влияние на его теорию и практику, высветив со всей остротой грани тех проблем, к осмыслению которых лишь на интуитивном уровне можно было подступиться музыкантам ранее.

Структурный анализ техник композиций музыкального материала в контексте творческой модели европейской культурной традиции — все эти школы и направления, стили, вплоть до наших дней, со всей очевидностью свидетельствует о присутствии некой единой универсалии, лежащей в основании как творческого, так и технологического аспекта, которая актуализируется в феномене симметрии. Эта симметрия в искусстве музыкальной композиции реализуется в виде равновесных алгоритмических механизмов организации художественной палитры на всех возможных уровнях. От семантики и семиотики ее до онтологии и аксиологии музыкального искусства в целом¹.

От микроуровней — механики построения фраз — вопрос — ответ до вполне себе масштабных блоков общей архитектоники всей композиции в стилистических приемах контрастного противопоставления — теза — антитеза, техники динамической, темповой, ладовой, тесситурной и тембровой компенсации и противопоставлений — громко — тихо, быстро — медленно, минор — мажор, выше — ниже. Симметрия эта лежит как в основе организации восприятия времени, так и в организации восприятия пространства.

Система взаимоотношений художника и материала, в широком плане — как текста, так и инструментария его реализации, будучи выработанными и отработанными на протяжении последних трехсот лет развития европейской культуры, формировались в условиях художественных процессов, построенных на основе системы взаимодействий автора и объективной реальности окружающего материального мира. Здесь можно процитировать другого известного отечественного музыковеда Г. В. Тавлай; в частности, она пишет: «Тексты культуры, характеризующие структуру мира, затрагивают вопрос об устройстве этого мира и сами по возможности воспроизводят его конструкцию»². Таким образом, композитор слагал нотные знаки с учетом того, что результат его творчества будет воспроизведен живыми людьми на инструментах, сделанных вручную с любовью и почтением. И эти инстру-

¹ Диссертации: *Александрова Л. В.* Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект: Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Новосибирск, 1996. 372 с.; *Бражникова Ю. А.* Симметрия звуковысотных систем: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2013. 186 с.; *Абрамян А. Л.* Взаимодействие симметрии и асимметрии в музыке: Дис. ... доктора искусствоведения. Ереван, 1987.

² *Тавлай Г. В.* Музыкальные средства моделирования картины мира в белорусской и литовской обрядовой песне // *Аўтэнтчны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання: Зборнік навуковых прац удзельнікаў III Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі* (Мінск, 29–30 красавіка 2009 г.). Мінск, 2009. С. 18–23.

менты обладают определенными физическими характеристиками и особенностями, которые и определяют их акустические свойства, их звучание. При этом, однако, музыкальный инструмент(ы), как воплощение способа реализации творческих идей автора-художника, и его изначальные эстетические замыслы взаимосвязаны, взаимосоотносимы лишь в условном плане, подобно тому как с помощью инструментальных средств языка мы лишь условно кодируем наши мысли. Это, безусловно, банальности, но приводится в качестве иллюстрации. Это то, о чем в позапрошлом веке писал Федор Иванович Тютчев:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь¹.

Что же касается музыкантов, участвующих в процессе исполнения, то каждый из них обладает своей индивидуальностью, своими навыками, своим эстетическим чутьем и системой представлений, выработанной в многолетней практике, сформированной воспитанием, случайностями и закономерностями его творческой и вполне обычной человеческой жизни. И эти обстоятельства, эти инструменты, эти люди и составляют основу традиционной модели создания художественного произведения, модели, которую можно было бы назвать термином «сотворчество». Модель эта, в сущности, является системой многоступенчатой модуляции исходного художественного замысла, которая имеет место на каждом этапе ее воплощения. Эта модель, со всеми ее плюсами и минусами, была до недавнего времени единственно возможным способом реализации творческой активности в групповом музицировании.

Однако появилась и иная модель.

Сами принципы, лежащие в основе кодирования художественного, музыкального текста с помощью электронных аудиотехнологий позволяют преодолевать присущую его внутренней семантике и аксиологии гипертекстуальную нагрузку и выходить за пределы бинарной парадигмы европейской культуры, с ее дуализмом аполлонического и дионисийского, мажора и минора, белого и черного, добра и зла и тому подобных бинарностей. Обилие гипертекста в виде интердисциплинарных ссылок, различного рода закодированных посланий, загадок, монограмм (в связи с чем можно было бы вспомнить музыкальные монограммы Баха и впоследствии Шостаковича, в музыке барокко и в особенности в XX столетии, в музыке первой волны авангарда, второй ее волны), появление электроники, компьютерных систем в недавнее время — все это трансформировало реальность художественного пространства, прорвав границы его горизонта событий и в становлении

¹ Ф. И. Тютчев. Silentium! («Молчи, скрывайся и таи...»), <1829?>, начало 1830-х годов.

эстетики виртуальности постулировало приоритетные позиции симуляции как символа новой эпохи. На очевидность чего указывают философы-постмодернисты, в частности Жан Бодрийяр. К культуре это имеет первостепенное отношение, ибо культура есть внутренний базис, на котором развиваются индивидуумы, развивается общество.

Одним из ключевых аспектов модуляции общей парадигмы искусства звука представляется актуализация вектора преодоления бинарной парадигмы симметрии, имеющей механизмы бинарного кода, которые лежат в самом фундаменте человеческой культуры. Черное—белое, горячее—холодное, сырое—вареное, господь—дьявол, а в нашем случае — сакрализация и десакрализация мифологии самой традиционной модели искусства, продолжающееся мифотворчество, ваяние эпоса современного арт-бытия, связанного сегодня с мощной системой целого ряда интердисциплинарных, гипертекстуальных¹ и интертекстуальных реминисценций, в первую очередь из наследия медиапространства, то есть кинематографа — так называемой «фабрики грез», целого ряда художественных практик поп-культуры в целом, отчасти литературы. Увы, следует найти этим тенденциям соответствующую формулировку — дегуманизация. Такие гигантские сферы, порожденные глобальными процессами трансформации феноменологии творчества, как мультимедиа и телекоммуникации, являясь, в сущности, параллельными, а во многом и периферийными областями художественного пространства, в свою очередь, стали модулировать основной идеологический спектр последнего, актуализируя, в частности, задачи поиска и конструирования алгоритмов аудиализации и визуализации² на уровне макросов, то есть уни-

¹ *Гипертекстовость, гипертекстуальность* — свойство художественного произведения, построенного по принципу организации текстовых единиц, в том числе системы несущих текстов и связанных с ними интертекстов, имеющих перекрестные корреляционные ссылки, составленные как по вертикали, параллельно, то есть актуализирующие необходимость восприятия по принципу одновременности, так и по горизонтали, последовательно, то есть континуально. Восприятие такого произведения представляет собой своего рода систему взаимодействий с интерфейсом, в сущности содержащую в своей основе либо заложенный автором, либо продуцируемый в реальном времени алгоритм распознавания паттернов, как это свойственно искусству постмодерна, когда количество значений исходного текста растет благодаря тому, что зритель, слушатель, читатель сам находит средства понимания художественного акта, произведения, пользуясь заданными автором условиями системы альтернативных, параллельных ссылок (определение автора. — М. К.).

² *Аудиализация и визуализация* — процесс формулирования воспринимающим (реципиентом) в своем сознании семантической структуры связей, коннотаций, образов текстологии художественного акта или произведения на основе системы существующих и используемых в контексте конкретной творческой практики аудиальных и визуальных текстовых моделей, то есть системы несущих текстов и связанных с ними интертекстов. Иными словами, это есть процесс формулирования психического интерфейса (макроинструмента) постижения объективной реальности на основе сложившейся в общественном сознании системы архетипов (определение автора. — М. К.).

версальных архетипов более высокого уровня¹, содержащих гиперссылки на всю систему существующих на сегодняшний день форм и вариантов художественной текстологии. Таким образом, сам по себе феномен гипертекстуальности, являющийся органической составляющей общей синкретической архитектуры современной культурной традиции, постепенно обретает статус некоего макроинструментария в общем контексте социокультурного пространства постиндустриальной эпохи, как виртуального, так и составляющего грани восприятия объективной реальности. На основании вышеуказанного позволим себе формулирование некоего заключения, имеющего непосредственную значимость для понимания органологического контекста: *музыкальным инструментом сегодня можно считать уже не только лишь объективно локализованный в физическом пространстве объект, обладающий теми или иными акустическими и технологическими свойствами и характеристиками, но и совокупный набор гипертекстуальных и интердисциплинарных аргументов, реализованный в виртуальной реальности с помощью алгоритмических действий с бинарным кодом*².

Другим заключением, представленным нами в данном тексте, будет свободная формулировка гипотезы континуальной трансгрессии художественного пространства, на основании тенденций, имеющих место в общем контексте виртуализации культуры современности. Этот процесс представляется к рассмотрению в виде пяти стадий эволюции подхода к рассмотрению данного вопроса.

Стадия 1: исходная стадия цикла трансгрессии, уровень «объективной реальности» художественного пространства.

Для нее характерны: упорядоченность системы, имманентность средств и механизмов функционирования, идея беспредпосылочной данности феномена художественного творчества.

Упорядоченность здесь проявляется исходя из множества факторов, где одним из первичных является наличие в системе и конституирование архитектуры последней посредством феномена творческой модели. Для традиционной трехуровневой академической творческой модели характерны три фундаментальных этапа: [I] авторская реализация художественной идеи в виде сформулированного, структурированного текста, [II] исполнительская интерпретация последнего, [III] восприятие аудиторией результата со-

¹ В данном ключе *архетип* — универсальные текстологические структуры (доминант-септаккорд, мангеймская ракета, плагальный или автентический оборот, тональность, додекафония, акусматика и т. д.), составляющие семантическое и семиотическое содержание художественной практики европейской музыкальной культуры, распознаваемые в нашем опыте ее восприятия (определение автора. — М. К.).

² В качестве примера можно привести ряд технологий, реализованных сегодня ведущими IT-компаниями в индустрии мультимедийного программного обеспечения: Microsoft DirectX, Virtual Studio Technology [VST], Real Time Audio Suite [RTAS] и т. д.

творчества. При этом каждый из указанных этапов также имеет свои устойчивые техники и выработанные практические традиции. Особый интерес в этом плане для нас представляет первый этап. В этом контексте можно свидетельствовать о том, что, несмотря на обилие в последнее время различных по своему характеру и содержанию концепций и теорий формулирования художественных процессов, все же можно выделить два полярных подхода. С одной стороны, это интенции строго аналитического формирования на основе скрупулезного воссоздания исходной художественной концепции. С другой же стороны, ориентация на фиксацию перформативности спонтанных рефлексий, зачастую лишенных очевидности в их осмыслении. В целом заметна общая тенденция, прослеживаемая в эволюции композиторского отношения к материалу на протяжении предыдущего, XX столетия: тотальный структурализм и, в том или ином отношении, апологетика случайности. И адептов, и критиков данных позиций в практике художественного творчества XX века достаточно. Однако результирующий художественный акт всегда трактуется как *беспредпосылочный* и не рассматривается ни художником, ни аналитиком как «выводное» знание. В самой идее беспредпосылочности заключен один из важнейших аспектов феноменологии художественного творчества на рассматриваемой стадии [А]. Сам художник оценивает «случайность» творческого откровения как инструмент определенности интуитивного опыта в разрешении конкретной творческой ситуации. Художественная рефлексия в виде репрезентации своего «я» как части и принципа этого мира в произведении искусства, сформированного в виде текста надындивидуальных содержаний и символов, воплощающего онтологические характеристики современной объективной реальности, не может порвать с последней вне сознания художника.

Стадия 2: первый переходный уровень, начальная стадия модуляции.

Для нее характерны: постепенный отход от постулата беспредпосылочной данности, необходимость «легализации» художественных актов посредством их трактовки, появление феномена интердисциплинарности.

Проблемы постулирования сущности художественного содержания, рассматриваемые с интенциональной точки зрения, которая в своем непосредственном опыте объединяет природу перцепции воспринимаемых феноменов и самого акта восприятия, выводят нас за пределы горизонтов обыденного эмпирического знания, открывая путь внутрь континуума образов представлений, временных и пространственных замыслов. При этом фундаментальный вопрос о беспредпосылочности познавательного и художественного процессов для искусствознания претерпевает определенный сдвиг в понимании и формулировании, не предоставляя возможности однозначной коннотации. Творческий акт сегодня более, чем когда-либо, нуждается в легализации, которая может быть достигнута, между прочим, путем критического переосмысления самого проекта архитектоники постмодернистского худо-

жественного пространства. В очевидных условиях реальной перспективы постепенной модуляции культурной матрицы последнего, тактик «мягкой» работы с аудиторией, осторожной легализации, смысловых интервенций — различного рода интердисциплинарные формулы на рассматриваемом этапе [Стадия 2] являют собой один из основных инструментов этой модуляции. Феномен интердисциплинарности, как известно, являет собою одно из фундаментальных свойств процесса познания, который может быть интерпретирован как изначальный симбиоз разнонаправленных знаний, предполагающих определенные их соотношения в рамках единого комплекса. При этом что интердисциплинарность является ведущим фактором интеграции современной науки начиная со второй половины XX века, эта идея аккуратно транслируется также в область художественного пространства, размежевая последнее на калейдоскопическое множество отдельных форм и практик. Все это дополняется, подкрепляясь разного рода междисциплинарными исследованиями, которые, как принято говорить, проводятся «на стыке дисциплин». Считается, что для более полного общего сущностного понимания когнитивных процессов необходимо расширить сферу рассмотрения, дополнив искусствоведческие методологии естественно-научными, поскольку именно такой синтез позволяет осмыслить различные аспекты художественного опыта, связанные не столько с концептами и логикой, сколько с «живой» докатегориальной интуитивной практикой, что дает возможности, недоступные традиционным методологиям в отдельности, получать новое уникальное знание. Художественное пространство трансформируется, в частности, посредством размывания границ, разделяющих когда-то такие специальные области, как философия, наука, искусство. В целом в культурной парадигме со все большей основательностью интердисциплинарность начинает оформляться как способ мышления, как алгоритм взаимодействия художника с материалом, олицетворяя собой сам дух эпохи и захватывающий практически все типы гуманитарного знания и опыта. Философию теперь с трудом можно отделить от иных форм гуманитарного опыта, таких как искусство, психология, лингвистика. Это приводит к выстраиванию представления о современной художественной сфере как о пространстве без каких-либо границ и ограничений.

Стадия 3: промежуточный переходный уровень, стадия революции виртуальной эстетики.

Для нее характерны: преобразование самого алгоритма эстетизации так называемой объективной реальности, формирование облика новой теории художественного пространства.

Интеллектуальная эскалация и экспансивная интердисциплинарность культурно-социальной реальности последних десятилетий приводит к трансформации последней в постоянно изменчивую, нестабильную, порой мнимую, ускользающую форму существования. Эти тенденции актуализирова-

ли появление, укрепление и возрастание как в общественном сознании, так и в сознании художника роли различного рода образов реальности, замещающих, в контексте художественного процесса, собою саму реальность¹. При этом макроалгоритм художественных процессов репродуцирует самого себя, свои же собственные формы существования посредством генерирования уже сложившихся в практике архетипов, но на принципиально иных уровнях их реализации. При этом сама парадигма творческого процесса претерпевает качественные изменения, что находит свое воплощение в экспансии смысловых и ценностных дефиниций идентичных явлений. Если ранее традиционные культурные ценности, транслируясь в социум в виде сформированных онтологических готовых моделей, заключающих в себе стереотипы смыслоопределения и исторически адекватного семиотического и семантического аппарата, преломлялись в индивидуальной художественной практике в виде рекомбинаций и ретрансляций вариантов этого инструментария, то есть для получения социальной оценки, одобрения достаточно было следовать в этом отношении мейнстриму, то современная культурная практика транслирует широчайший спектр зачастую противоречивых либо во все диаметрально противоположных ценностных стереотипов и художественных моделей, что создает художнику условия невыносимых усилий с целью достижения желаемых творческих целей. При этом зачастую творческий акт актуализируется в ситуациях художественного и социального порицания явлений, в эстетическом отношении ранее практикуемых и одобряемых. В этом смысле, в отличие от «объективной реальности», моделирование параллельной, виртуальной художественной модели и творческого инструментария не угрожает подобными нюансами. Симуляцию познания действительности и самопознания художника в процессе моделирования параллельной, виртуальной реальности можно считать таким же фактором структурирования социокультурной реальности, как и подобные процессы при восприятии других художественных источников, транслирующих ценностные и смысловые дефиниции.

В общем виде проблематику художественного постижения объективной реальности в случае, если последняя в действительности существует, можно выразить в виде соотношения непосредственного и опосредованного опыта восприятия. Антиномичность этих форм постижения проявляется в том, что первое, являясь имажинативным, образным, дает знание, соответствующее пониманию природы художественных феноменов в их так называемых

¹ Карпец М. И. Симуляция фонографических архетипов в практике прикладной музыки как пример глобального процесса виртуализации пространства современного музыкального искусства // Вопросы инструментоведения. Вып. 10 / Сборник статей и материалов IX и X Международных инструментоведческих конгрессов «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 1—2 июня 2015 г.; 5—7 декабря 2016 г.) / Редкол.: И. В. Мациевский (отв. ред.) [и др.]. СПб.: РИИИ, 2017. С. 279—283.

мой истинной объективной реальности. Второе же, опосредованное, проявляясь через абстракцию знака, то есть являясь устным, дискурсивным, или письменным, удаляется и может даже оторваться от нее. В сущности, природа опосредованного опыта восприятия в конечном счете реализуется независимо от постигаемого объекта аудиальной феноменологии, в последовательности: [феномен] — [знак или знание]. При этом между самим феноменом и знаком, по умолчанию являющимися вариативными, динамическими ипостасями, существует резкий перепад, ибо в процессе формулирования и фиксации зачастую теряется специфическая внутренняя многовекторность, присущая конкретному явлению. Впоследствии отношение к знаку становится статичными. Ярким примером служит формула традиционной письменной нотации¹, возможности которой не только статичны, но и исключительно ограничены в экспликативном отношении².

Возможности моделирования всех без исключения элементов фонографического и экстрафонографических (системы общекультурных, стилистических ссылок и реминисценций и т. д.) текстов посредством прецизионного контроля и регулирования значений воспринимаемого объективного и субъективного времени³, абсолютных и относительных перцепций временного кода в корне изменили наше представление о самой природе художественного процесса в аудиальном искусстве⁴. В результате художественные процессы музыкальной композиции стали приобретать черты, определение сущности которых приводит нас к введению в творческий тезаурус понятия виртуальной реальности, предполагающей взаимодействие и оперирование художника не с конкретными элементами музыкального текста, как-то: тембр, динамика его изменения, темп, акустическое пространство, а с симуляциями последних⁵. Электронные аудиотехнологии, появление которых в свое время

¹ Карпец М. И. Нотация в электронной и компьютерной музыке (проблемы терминологии) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 99. С. 262–266.

² Карпец М. И. К вопросу о нотации в электронной музыке // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании. Материалы всероссийской научно-практической конференции 28 марта 2009 г. СПб.: СПбГУП, 2009. С. 77.

³ Об этом автором данной статьи 25 декабря 2019 года в Российском институте истории искусств проведен семинар «Электронные аудиотехнологии — инструментальный композиторской практики» (URL: <http://artcenter.ru/seminar-elektronnye-audiotexnologii-instrumentarij-kompozitorskoj-praktiki/> (Дата обращения: 27.12.2019)).

⁴ Карпец М. И. Электронные технологии в науке и художественном творчестве. Открытая лекция. Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург, 07.10.2015. URL: <http://artcenter.ru/media/otkrytaya-lekcija-kandidata-iskusstvovedeniya-starshego-nauchnogo-sotrudnika-sektora-instrumentovedeniya-chlena-korrespondenta-baltijskoj-akademii-informatizacii-m-i-karpeca-elektronnye-texnologii/> (Дата обращения: 17.12.2019).

⁵ Карпец М. И. Инструментальный создания виртуальных ценностей: фонографическая метафора в художественном пространстве // Временник Зубовского института. 2018. Вып. 1 (20). С. 90–95.

было вызвано к жизни императивом рационализации и модернизации форм музыкального, аудиального текста, оказались наиболее эффективным инструментарием его симуляции¹. Композиционный процесс приобрел черты генерирования форм, включающих фрагментарные образы звуковой материи, отдельных ее параметров, реально не присутствующих в конкретном сиюминутном абсолютном времени фонографического экспонирования. В целом сам художественный акт в музыкальном искусстве, по своей имманентной природе базирующийся на основе одного из наиболее абстрактных кодов, известных человечеству, с появлением в качестве своего инструментария электронных аудиотехнологий еще в большей степени стал приобретать черты виртуализации — абстракции в степени «n» (где значение «n» стремится к бесконечности)². Сама архитектура организации фонографии музыкальных композиций, созданных с помощью электронных аудиотехнологий, тембральный строй ее фактуры симулируется, ибо субъективный временной код, сохраняя атрибутику «реальности», являет собой своего рода виртуальную операционную палитру³, на которой удобно создавать и транслировать узнаваемые фонографические объекты. Подчас именно активация сознания слушателя посредством подобных музыкально-текстологических отсылок и фонографических реминисценций создает эстетический эффект иллюзорности свойств самих звуковых объектов. Императив имперсональности как отчуждения от непосредственного взаимодействия с феноменологией объективной реальности и симуляции ее элементов приводит к превращению различного рода аудиотехнологий в инфраструктуру всевозможных нетрадиционных с точки зрения академической практики преобразований фонографии композиции и к превращению логики виртуальной реальности (абстракции в степени «n») в парадигмальную для этих действий. При этом общий процесс виртуализации в искусстве звука, являясь основным инструментом модуляции системы на рассматриваемом этапе [Стадия 3], на наш взгляд, приобретает статус основного глобального модулятора трансгрессии общей парадигмы музыкального художественного пространства.

¹ Карпец М. И. К вопросу о фонографической аутентичности композиций электронной музыки // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали п'ятої науково-творчої конференції молодих учених (10—11 октября 2011 г.). Киев: Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств; Институт искусств, 2011. С. 214.

² Карпец М. И. Глобальный петух — как символ публичного одиночества современного художника (доклад на V Круглом столе «Традиционный фольклор в современных условиях: Образ петуха в культуре». Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург, 31.05.2017). URL: https://www.academia.edu/37066140/GALLUS_VIRTUALIS_AS_A_PUBLIC_SOLITUDE_SYMBOL_OF_THE_CONTEMPORARY_ARTIST_VIRTUALIZATION_OF_THE_GLOBAL_ROOSTER_FIGURE_IN_THE_ESCHATOLOGY_OF_CULINARY_CULT_PARADIGM_OF_THE_XXI-ST_CENTURY (Дата обращения: 17.12.2019).

³ Огданец М. Интертекстуальность // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с.

Стадия 4: высший переходный уровень, стадия нового типа — измененной, дополненной или смешанной художественной реальности: континуум «виртуальность—реальность».

Для нее характерны: глобальные изменения целостных качеств системы ценностей художественной реальности. Виртуальная феноменология актуализируется в новую модель художественного акта, реализуется способность последнего выступать в роли семиотической подсистемы всей трансгрессии.

При этом виртуальное, будучи реальностью ирреального, обнаруживает самоотрицательность свободы как механизма и в то же время — палитры творческого дискурса. Так, герменевтика художественного пространства средствами виртуализации позволяет увидеть особенности бинарного кода как объективного медиума ее «физической» реализации, что с идеологической точки зрения есть не что иное, как проекция дуализма, повтора, расщепления или схлопывания качеств какого-либо опыта. Бинарный архетип мышления, являясь ключевым семиотическим кодом академической модели европейской музыкальной культуры, фундаментальным основанием проблемного европейского мышления, в сущности, представляет собой ядро большинства дискурсивных практик. Использование бинарного кода на низком уровне программирования систем, на уровне языка кодирования знака / текста, определяет возможности создания посредством этого архитектоники симуляций самих архетипов во всех мыслимых ипостасях — от звучаний, тембров конкретных инструментов, моделирования способов игры на них, создания моделей физических объектов до управления характеристиками позиционирования этих источников в пространстве, создания самого пространства. Симуляция состоит в воспроизведении имеющихся аудиальных моделей методом алгоритмизации, а представляемое в симуляции понимается как система. Система в данном контексте — это совокупность элементов, конституируемых воедино, в рамках нового своеобразного гипертекста, включающего описание алгоритмов их регулярных взаимодействий и взаимозависимостей. Это гипертекстуальная конструкция с высокими интеллектуальным коэффициентом и степенью абстракции, с помощью которой могут быть поняты прежде всего функциональные взаимозависимости и временные аспекты феноменов с целью, чтобы с ними можно было работать посредством бинарного кода. При этом система структурирует предмет исследования той или иной художественной практики таким образом, что сформулированный в данном виде конструкт подходит для симулирования. Тем самым, в противовес исходной «реалистично-ориентированной» академической концепции репрезентации, «симулятивная», виртуальная, обеспечивает собственное бытие трансгрессией целостных качеств процесса, деавуируя при этом из творческой реальности ценности таких категорий, как: уникум, парадокс, катарсис; и собственно субъекта как целостности отношений, увеличивая при этом качества трансцендентности всего опыта. На идео-

логическом уровне формула репрезентации сама по себе подразумевает нестабильность модулирования условий, при которых она выступает в качестве акта интерпретации, замещения исходного знака / текста. Следовательно, в случае симуляции может отсутствовать не только тот контекстуальный фундамент, к которому отсылают, но и сама отсылка. Художественный акт фонографической репрезентации переживается слушателем как исключительное обстоятельство, являющееся, по существу, статичным, в то время как в контексте виртуальной симуляции он воспринимается континуальным / бесконечным. Симуляция, таким образом, может быть противопоставлена репрезентации, и, что гораздо более важно, согласно Бодрийяру¹ и другим исследователям, она претендует на замещение самой реальности. В этом плане сама формула репрезентации может быть трактована в качестве авторитетной идеи, находящейся в состоянии кризиса. При этом симуляция, в противопоставление репрезентации, реализует собой идею альтернативного отношения к объективной реальности.

Стадия 5: финальная стадия цикла трансгрессии художественного пространства — уровень тотальной трансцендентности как сферы абсолютной потенциальности.

Возможность постижения или обоснования трансцендентных феноменов посредством дискурсивного опыта, представленного в традиционной модели, представляется проблематичной. Трансцендентность в данном контексте рассматривается нами как форма опыта, выходящего за рамки бинарной парадигмы, понимаемого в широком контексте, не только лишь как код, основу для программирования электронных систем, но значительно шире — как общий ключ доступа к основам архитектуры европейской модели проблемного мышления в целом. В отличие от традиционной, в новой модели за счет дезавуирования значения интерпретации как отдельного художественного феномена непосредственный опыт восприятия и многоаспектного взаимодействия с самим существом аудиальной, визуальной, сенсорной природы, которое обеспечивают электронные аудиотехнологии, открывает для художника своеобразные формы причастия к трансцендентной феноменологии в указанном выше смысле. По мере технологического совершенствования с преодолением, а впоследствии и с полным отказом в творческой практике от инструментария бинарных исчислений, бинарного архетипа с его дуалистической природой, предлагающей значения бита как 0 или 1, то есть условно как «да» или «нет», по всей видимости, появляется возможность манипуляций с учетом квантовых суперпозиций в качестве значения «*может быть*». Понимание механизмов квантовых исчислений, их полномасштабная практическая реализация в электронных аудиотехнологиях приведет к значительному прогрессу в области вычислительных возможностей, в том числе фор-

¹ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Киев: Основи, 2004. 230 с.

мулирования архитектуры творческого процесса и прогнозирования форм его развития. Квантовые вычисления, основанные на парадоксальной сущности основ самой квантовой механики, способны перевести характер этого опыта на кардинально иной уровень, предлагая расширенные алгоритмы взаимодействия художника с непосредственной реальностью, не ограничиваясь только лишь ее аудиальной составляющей. Тем самым конституируются универсалии многоаспектной аудиовизуально-сенсорной архитектуры творческого алгоритма, предполагающие техники непосредственной манипуляции со структурой объективной реальности. При этом традиционная модель понимания художественного творчества как осознаваемая, психически иницируемая и психически регулируемая практическая деятельность человека, имеющая целью не «творческое воспроизведение реальности в художественных образах»¹, а практическое житнетворчество — создание вымышленной жизни, которая могла бы восприниматься и проживаться сторонним наблюдателем (слушателем, зрителем) как жизнь в мире, **существующем параллельно повседневной объективной реальности**², уступает место новой. Творчество — как осознаваемая, психически иницируемая и психически регулируемая практическая деятельность человека, имеющая целью практическое житнетворчество — создание вымышленной жизни, **замещающей собой повседневную объективную реальность**, которая могла бы восприниматься и проживаться сторонним наблюдателем (слушателем, зрителем) в качестве непосредственного опыта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамян А. Л. Взаимодействие симметрии и асимметрии в музыке: Дис. ... доктора искусствоведения. Ереван, 1987.
2. Александрова Л. В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект: Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Новосибирск, 1996. 372 с.
3. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Киев: Основы, 2004. 230 с.
4. Большой толковый словарь русского языка / Ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2008. 1536 с.
5. Бражникова Ю. А. Симметрия звуковысотных систем: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2013. 186 с.

¹ Большой толковый словарь русского языка / Ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2008. С. 400.

² Научное обоснование данной концепции разработано и опубликовано В. Юшмановым в статьях: Юшманов В. И. О природе феномена художественного творчества // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена: Гуманитарные и общественные науки (философия, языкознание, литературоведение, культурология, история, социология, экономика, право). 2003. № 3 (5). С. 207—216; Юшманов В. И. О природе феномена психики // Ежегодник Российского психологического общества. Материалы 3-го Всероссийского съезда психологов 25—28 июня 2003 г.: В 8 т. СПб.: СПбГУ, 2003. Т. 8. С. 637—639.

6. *Карпец М. И.* Глобальный петух — как символ публичного одиночества современного художника (доклад на V Круглом столе «Традиционный фольклор в современных условиях: Образ петуха в культуре». Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург, 31.05.2017). URL: https://www.academia.edu/37066140/GALLUS_VIRTUALIS_AS_A_PUBLIC_SOLITUDE_SYMBOL_OF_THE_CONTEMPORARY_ARTIST_VIRTUALIZATION_OF_THE_GLOBAL_ROOSTER_FIGURE_IN_THE_ESCHATOLOGY_OF_CULINARY_CULT_PARADIGM_OF_THE_XXI-ST_CENTURY (Дата обращения: 17.12.2019).
7. *Карпец М. И.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: фонографическая метафора в художественном пространстве // Временник Zubovskogo instituta. 2018. Вып. 1 (20). С. 90—95.
8. *Карпец М. И.* К вопросу о нотации в электронной музыке // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании. Материалы всероссийской научно-практической конференции 28 марта 2009 г. СПб.: СПбГУП, 2009. С. 77.
9. *Карпец М. И.* К вопросу о фонографической аутентичности композиций электронной музыки // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали п'ятої науково-творчої конференції молодих учених (10—11 октября 2011 г.). Киев: Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств; Институт искусств, 2011. С. 214.
10. *Карпец М. И.* Нотация в электронной и компьютерной музыке (проблемы терминологии) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 99. С. 262—266.
11. *Карпец М. И.* Симуляция фонографических архетипов в практике прикладной музыки как пример глобального процесса виртуализации пространства современного музыкального искусства // Вопросы инструментоведения. Вып. 10 / Сборник статей и материалов IX и X Международных инструментоведческих конгрессов «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 1—2 июня 2015 г.; 5—7 декабря 2016 г.) / Редкол.: И. В. Мацневский (отв. ред.) [и др.]. СПб.: РИИИ, 2017. С. 279—283.
12. *Карпец М. И.* Электронные технологии в науке и художественном творчестве. Открытая лекция. Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург, 07.10.2015. URL: <http://artcenter.ru/media/otkrytaya-lekciya-kandidata-iskusstvovedeniya-starshego-nauchnogo-sotrudnika-sektora-instrumentovedeniya-chlena-korrespondenta-baltijskoj-akademii-informatizacii-m-i-karpeca-elektronnye-texnologii/> (Дата обращения: 17.12.2019).
13. *Мацневский И. В.* Музыка и смежные художественные системы (сравнительные аспекты познания и обучения) // PAX SONORIS. 2012. Апрель. С. 8.
14. *Огданец М.* Интертекстуальность // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с. (Серия «Summa culturologiae»).
15. *Тавлай Г. В.* Музыкальные средства моделирования картины мира в белорусской и литовской обрядовой песне // Аўтэнтчны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання: Зборнік навуковых прац удзельнікаў III Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (Мінск, 29—30 красавіка 2009 г.). Мінск, 2009. С. 18—23.
16. *Юшманов В. И.* О природе феномена психики // Ежегодник Российского психологического общества. Материалы 3-го Всероссийского съезда психологов 25—28 июня 2003 г.: В 8 т. СПб.: СПбГУ, 2003. Т. 8. С. 637—639.
17. *Юшманов В. И.* О природе феномена художественного творчества // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена: Гуманитарные и общественные науки (философия, языкознание, литературоведение, культурология, история, социология, экономика, право). 2003. № 3 (5). С. 207—216.
18. *Horbostel E. M. von, Sachs C.* Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch, Zeitschrift für Ethnologie 4 / 5 (1914). Transl. into English by A. Baines and K. Wachsmann as Classification of musical instruments // The Galpin Society. 1961. № 14. P. 3—29.
19. *Sachs C.* The History of Musical Instruments. New York: W.W. Norton & Co., 1940. 507 p.

Аннотация

В контексте актуальной тематики органологии все, что связано с анализом особенностей развития, функционирования музыкального инструментария в современном, так называемом постиндустриальном обществе и восприятия арт-объектов с этим связанных напрямую, составляет сферу активнейшего интереса. Меняющаяся парадигма функционирования глобального механизма современного общества, форм существования общественного сознания, в особенности такой специфической его области, как художественное пространство, активно прогрессирующие тенденции виртуализации целых сфер жизни, делает насущной необходимость возможности расширенной трактовки того, что есть собственно музыкальный инструментарий. Естественным образом продолжив вектор развития традиционного инструментального арсенала реализации имманентных задач последнего, появление электронных аудиотехнологий актуализировало вскоре особую, ни с чем ранее не сопоставимую роль этого нового органа. И в этом смысле пафос инструментоведческой науки, неся в себе мощную базу системы традиционных коннотаций, все же приобретает иные, дополнительные ракурсы для рассмотрения и анализа. Сами принципы, лежащие в основе кодирования художественного, музыкального текста с помощью электронных аудиотехнологий, позволяют преодолевать присущую его внутренней семантике и аксиологии гипертекстуальную нагрузку и выходить за пределы бинарной парадигмы европейской культуры. В становлении эстетики виртуальности постулируются приоритетные позиции симуляции как символа новой эпохи.

Abstract

Within the field of organology, the analysis of the development and function of musical instruments in contemporary, so-called 'post-industrial' society and associated artworks is of significant interest. Due to the changing paradigm of the global mechanism of modern society, forms of social consciousness (especially in such a specific area as artistic space), and the progressive virtualisation of entire spheres of life, it is imperative that we expand our interpretation of what constitutes a musical instrument. Continuing the natural development of the traditional instrumental arsenal to allow it to implement its immanent tasks, the emergence of electronic audio technology soon actualised the unique, previously incomparable role of this new organum. And in this sense, the pathos of the science of musical instruments, containing within itself a strong base of the system of traditional connotations, all the same acquires other supplementary perspectives for consideration and analysis. The very principles underlying the coding of an artistic musical text using electronic audio technologies make it possible to overcome the hypertextual capacity inherent in its internal semantics and axiology, and go beyond the binary paradigm of European culture. In formulating the aesthetics of 'virtuality', the priority afforded to simulation is postulated as a symbol of a new era.

- ✓ *Ключевые слова:* бинарный код, виртуальность, гипертекстуальность, органология, творческая модель, электронные аудиотехнологии.
- ✓ *Keywords:* binary code, virtuality, hypertextuality, organology, creative model, electronic audio technologies.

УДК
75.052 + 069

Копии древнерусских фресок и выставки древнерусского искусства в Веймарской Германии (1920-е годы)

ИВАНОВА СВЕТЛАНА ВАЛЕРЬЕВНА

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

IVANOVA SVETLANA V.

*PhD (History of Arts), Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: 0018@mail.ru

Одно из беспрецедентных событий в мире искусства произошло между мировыми войнами — между Первой мировой и Великой Отечественной. В нем приняли участие две страны, только что воевавшие между собой, — в преддверии новой великой войны между ними. Речь идет о выставках древнерусского искусства в Веймарской республике.

Эти выставки и по своему характеру и масштабу, и по реакции публики на их проведение настолько выбиваются из обычной череды запланированных музейных мероприятий, что в тех немногих публикациях, где говорится о них, выдвигаются различные гипотезы об истинных мотивах их проведения. При включении этих выставок в крупномасштабное исследование экспорта древней живописи в эти годы высказывается мнение, что за ними должна была быть коммерческая подоплека, возможно довольно выгодная для СССР на том отрезке истории¹ — однако не реализованная. «Для советских музейщиков выставки... стали первыми шагами на пути приобретения опыта музейного маркетинга за рубежом»², — опыт, которому в тот период истории не суждено было найти применение, но тем не менее важный в контексте изучения истории становления советского музееведения. Открытие их превращалось в политическое высказывание, в котором участвовали высокопоставленные официальные лица обеих стран. Сама страна, недавний противник, пусть и старой России, где прошли эти мероприятия, — кроме довольно обширной экспозиции они включали и публичные лекции, — вызывает у исследователей недоумение: «Почему начали показ с Германии?.. Со-

¹ Осокина Е. А. Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусской живописи, 1920—1930-е годы. СПб.: НЛЮ, 2018. 659 с.

² Сыченкова Л. А. Культурное событие европейского масштаба: выставки древнерусского искусства в Германии 1926 и 1929 гг. // Вопросы музеологии. 2019. Т. 10. Вып. 2. С. 172.

ветские организаторы побоялись начинать показ с Парижа, поскольку в этом городе было большое скопление белоэмигрантов, которые могли устроить антисоветские акции протеста»¹. Продолжая размышлять над подобными вопросами, обратим особенное внимание на первую выставку. Она, в свою очередь, послужила импульсом для второй, а также для планирования третьей, которой уже не суждено было состояться. В единственной на данный момент статье, специально посвященной этим выставкам («Культурное событие европейского масштаба: выставки древнерусского искусства в Германии 1926 и 1929 гг.» Л. А. Сыченковой²), события воссоздаются на материале писем и дневников Ф. И. Шмита и И. Э. Грабаря. В данной статье, продолжая исследование, мы обратимся к каталогам, а также немецким рецензиям.

Огромный интерес представляет состав выставок. Впервые на музейной выставке в Европе были показаны факсимильные копии фресок, выполненные по технологии, разработанной сотрудниками Института истории искусств, которые вызвали не меньший интерес, чем бесценные оригиналы икон. В числе прочего это связано с самим методом их создания. В статье «Сотрудники „Зубовского института“ и дело сохранения древнерусской живописи в послереволюционное время»³ мы говорим об изучении памятников, и в том числе о том методе, который был использован при копировании. Здесь же мы остановимся на составе копий для выставок в Германии: какие экспонаты были представлены, в какие годы и кем они были выполнены.

Будучи в Германии, Федор Иванович Шмит иронично замечает: «ГИИИ неожиданно дал повод к демонстрации симпатии к СССР». Но при несомненной неожиданности симпатии в самой выставке неожиданности было гораздо меньше, чем может показаться сейчас. Буквально с первыми революционными выстрелами в прежней имперской столице менялся план работы «Зубовского института» — первого в России искусствоведческого института, детища графа Валентина Платоновича Зубова⁴. Графу самому приходилось иметь дело как с разъяренной толпой, так и с чиновниками нового

¹ Сыченкова Л. А. Культурное событие европейского масштаба... С. 172.

² Там же. С. 172—186.

³ Иванова С. В. Роль «Зубовского института» (Российского института истории искусств) в деле сохранения древнерусской живописи // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. 2021. № 2. С. 36—40.

⁴ Кроме умения графа В. П. Зубова ориентироваться в политической обстановке и ставить своевременные научные задачи, нужно учесть и расположение института. В публикациях об институте если и упоминается расположение особняка, отданного семьей Зубовых в распоряжение института, описание топографии обычно ограничивается восторженным указанием «возле Исаакиевского собора». Что и говорить, соседство более чем славное, но важно помнить, что в революционные годы это означало, что институт действительно находился в эпицентре событий — расположенный в нескольких минутах ходьбы от Зимнего дворца, Невского проспекта, через несколько домов от посольства Германии, рядом с Почтамтом (важным стратегическим объектом для большевиков).

строю, о чем он пишет, в частности, в мемуарах, изданных в Мюнхене в 1968 году¹. Научные планы института менялись вместе с исторической реальностью, в которой оказались ученые. Поэтому нужно с особым вниманием прислушаться к мнению преемника Валентина Платоновича, Федора Ивановича Шмита. В статье каталога, изданного к первой выставке копий византийских и древнерусских фресок в Берлине (1926), специальное внимание уделяется импульсу создания этих произведений: «Изначальные цели, которые стояли перед учеными, объединенными здесь, были связаны с изучением прежде всего искусства Западной Европы, однако события революции сделали это невозможным. Поэтому, будучи отрезанными от Европы, ученые направили все свои силы в другую сторону, вглубь России»² (перевод наш. — С. И.).

Уже в 1918 году — через несколько месяцев после Октябрьского переворота (!), то есть при первой же возможности, после окончания зимних холодов — сотрудниками института были сделаны первые копии³. Как не увидеть здесь умение трезво оценивать политическую ситуацию, при всей непредставимости для императорской России тех разрушений, которые наступят после революции⁴.

В следующем, 1919 году организовывается поездка в Центральную Россию, во Владимир. Копии, выполненные Л. А. Дурново и Н. И. Толмачевской в 1918–1919 годах, уже с 1920 года будут не раз выставлены в институте, а в 1924-м займут место в собственном музее института. Экспозиция окажется впечатляющей; многие работы из нее примут участие в первой выставке в Германии 1926 года.

В связи с этой последовательностью событий не кажется верным встраивать копирование фресок в некий крупномасштабный замысел, начатый

¹ См.: *Зубов В. П.* Страдные годы в России / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. Т. Д. Исмагуловой. М.: Индрик, 2004. 320 с.

² *Schmit Th.* Die Arbeit des Instituts an die Aufnahme der Denkmäler der altrussischen Monumentalmalerei // *Byzantinisch-russische Monumentalmalerei: Ausstellung der Faksimile-Kopien... Leningrad, und des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin im Lichthof des alten Kunstgewerbemuseums in Berlin vom 3. November bis 5. Dezember [1926].* S. 18. Все сопутствующие причины, такие как стремление уберечь наследие Древней Руси от полного разрушения после революционного переворота, не должны заслонять важный факт: именно в Ленинграде, в стенах института, В. П. Зубовым были собраны те научные силы, которые были способны взять на себя эту миссию.

³ Как справедливо замечает Л. А. Сыченкова, «как ни парадоксально, на фоне укрепления тоталитарного режима, сопровождавшегося разрушением классово чуждых памятников культуры» (*Сыченкова Л. А.* Культурное событие европейского масштаба... С. 173).

⁴ Копии, выполненные сотрудниками института в послереволюционные годы, имели решающее влияние в деле сохранения монументальной живописи; их особенное значение связано также с тем, что многие фрески погибли в Великой Отечественной войне. Изучение и восстановление уничтоженных в войне памятников стало возможным благодаря работам, выполненным сотрудниками института (см об этом: *Иванова С. В.* Роль «Зубовского института» (Российского института истории искусств) в деле сохранения древнерусской живописи).

еще при Петре I. В каталоге, выпущенном к выставке копий фресок в Русском музее¹ в 1983 году, идея создания таких работ возводится к проекту Ломоносова и представляется продолжением деятельности Ф. Г. Солнцева по созданию хромолитографий русских древностей. Эти цитаты повторены в каталоге к выставке фресок в Музее имени Андрея Рублева в 2020 году². Однако отметим, что в 1920-е годы уже была возможность гораздо менее затратно фиксировать вид памятников — напомним фотографии Леонида Антоновича Мацулевича, в это время также сотрудника института. Кроме того, сам процесс создания копий был связан с их изучением (техники их создания, особенности живописи). В этом проявился активный ответ научного сообщества института на запросы времени. В «Кратком отчете о деятельности Российского института истории искусств», вышедшем в составе издания «Задачи и методы изучения искусств» (Пб.: Academia, 1924), говорится: «Идея основания Римского Отделения Института остается, к сожалению, для нас все еще прекрасной мечтою; зато в 1920 же году, с лета его, начало функционировать исследовательское Отделение Института в Новгороде, где еще летом 1918 г. были начаты силами Института успешные работы по копированию и изучению древних стенных росписей, которые затем продолжались в 1920, 1921 и 1922 годах. Подобные же работы в 1919 г. исполнялись во Владимире на Клязьме, а в 1922 г. — в Ферапонтовом монастыре»³. Как мы видим, здесь высказана все та же идея, что и в немецкой статье Ф. И. Шмита, — при невозможности следовать первоначальному плану была проявлена максимальная гибкость и чуткость к исторической ситуации.

Именно поэтому с 1918 по 1926 год были организованы экспедиции в Великий Новгород, Старую Ладугу, Ферапонтово, Ярославль, Владимир, Киев. Были созданы копии фресок храмов Ярославского Дворища, церкви Феодора Стратилата на Ручью, церкви Преображения на Ильине улице, Софийского собора в Великом Новгороде, церкви Спаса на Нередице, церкви Преображения на Волотовом поле, Георгиевской церкви Старой Ладуги, Успенского собора Владимира, собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря⁴. Эти экспедиции положили начало планомерному научному исследованию перечисленных памятников.

¹ Древнерусские фрески. Копии из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки / Вступ. статья и сост. каталога А. А. Мальцева. Л., 1983. С. 5.

² Взгляд из XX века: древнерусская храмовая живопись в копиях художников советского времени: Каталог выставки / Сост. Л. И. Антонова, Т. А. Жукова. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева, 2020. С. 10.

³ См.: Краткий отчет о деятельности Российского Института Истории Искусств // Задачи и методы изучения искусств / Отв. ред. А. Ф. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2012. С. 193—194.

⁴ См.: об этом: *Иванова С. В.* Роль «Зубовского института» (Российского института истории искусств) в деле сохранения древнерусской живописи.

В создании копий на постоянной основе участвовали более десяти человек¹, среди них Н. И. Толмачевская, Л. А. Дурново, Е. П. Сачавец-Федорович, Ю. Н. Дмитриев, Т. С. Щербатова, А. Д. Стена, А. А. Львова, М. В. Степанова и другие². В 1927 году к ним присоединились В. Ф. Шувалова и М. Я. Перепелкина³.

По материалам экспедиций сразу же проводятся выставки: результаты работ экспонируются в здании института. Н. И. Толмачевская вспоминает: «В 1918 году, вернувшись из Новгорода со свертком копий древних фресок, я сообщила В. П. Зубову и ученому секретарю Института о плане... <...> Институт должен иметь свою коллекцию копий древних фресок. Я показала развешенные мною на стене восемь-девять копий. То, что я привезла, я приношу в дар Институту, чтобы положить начало собственному маленькому музею»⁴. Характерен ответ Валентина Платоновича: «Да, да мы это сделаем. Только почему вы хотите отдать это даром? Мы это купим»⁵. Уже в 1920 году проходит первая выставка копий фресок Великого Новгорода и Владимира⁶.

В 1923 году, по случаю 11-летия существования института, была развернута «отчетная выставка за два года (1922 и 1923) исполненных научными сотрудниками института копий с древнерусских фресок и результатов обмеров церкви Параскевы Пятницы в Новгороде».

Как отмечено в фундаментальном труде по анализу этого периода жизни института: «о масштабе этих коллекций говорит тот факт, что в проектах штатов Института, составлявшихся в 1923 г., присутствует должность хранителя художественных собраний, в ведении которого должны находиться ко-

¹ См. каталог депозитария ГТГ, а также: *Мальцева А. А., Пивоварова Н. В.* К истории собрания копий фресок Государственного Русского музея // Страницы истории отечественного искусства XVI—XXI века: Сборник статей. СПб.: Palace Editions, 2005. Вып. XI. С. 33—51.

² Возможно, с ними вместе работала М. В. Ломакина, учившаяся в эти годы в Академии художеств в мастерской К. С. Петрова-Водкина и защитившая в 1927 году научную работу «Художественные манеры фресок церкви Спаса-Нередицы»; в работу включены копии фресок, выполненные автором.

³ Древнерусские фрески. С. 4.

⁴ *Толмачевская Н. И.* Мой путь в искусстве // Российский институт истории искусств в мемуарах / Под ред. И. В. Сэпман. СПб.: РИИИ, 2003. С. 43.

⁵ Там же.

⁶ «24 октября 1920 г. — выставка копий фресок новгородских и владимирских церквей, выполненных сотрудниками Института в 1918—1920 гг. На открытии выставки С. М. Гайдин читал доклад „Иконографическое содержание росписи церкви Федора Стратилата в Новгороде“» (*Ананьев В. Г.* Институт истории искусств как центр музееведческой мысли Петрограда—Ленинграда конца 1910-х—1920-х гг. СПб.: Нестор-история, 2021. С. 162). См. об этом: ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 57. Л. 83 об., 88, 90 об.—91, 94; Д. 36. Л. 62.

пии древнерусских фресок, собрание гравюр, собрание восточного прикладного искусства и медалей»¹. Кроме того, в 1920-е годы в институт поступает обращение Русского музея с просьбой предоставить на готовящуюся им выставку «Техника древнерусской живописи и методы ее реставрации» материалы из живописной мастерской института².

В 1924 году вместо временных выставок организуется музей, действующий на постоянной основе: копии фресок были выставлены в стенах института. «О них в 1924 г. Институт писал: „крупнейшим событием в жизни Научно-вспомогательного аппарата Института является приведение в вид годный для выставки лучшего в Ленинграде Институтского собрания копий с древнерусских фресок. Самоотверженным и бескорыстным трудом Н. И. Толмачевской копии эти были монтированы (наклеены на картон, натянуты на подрамники) и расположены в залах Института. Осуществляя, таким образом, давнишнюю мечту Института иметь свое небольшое хранилище копий с памятников древнерусской живописи“»³.

Институт продемонстрировал еще не известные сокровища древней фресковой живописи, причем в том виде, когда экспонаты воспринимались фактически так же эмоционально, как подлинник, чему способствовала сама техника создания копий. Было продемонстрировано, что в 1924 году институт уже обладал довольно большим корпусом однородного материала, готового к экспонированию. Поэтому кажется вполне закономерным подготовка к дальнейшим выставкам. Именно эти копии вошли в состав экспонатов, которые были представлены на выставке древнерусского искусства в 1926 году в Берлине⁴.

Выставка сразу же была официально охарактеризована как важный вклад в «немецко-советские связи во времена Веймарской республики»⁵. Устроителем выступило Немецкое общество изучения Восточной Европы (*Deutsche Gesellschaft zum Studium Osteuropas*), которое было основано еще в 1913 году как Общество изучения России (*Gesellschaft zum Studium Rußlands*).

¹ *Ананьев В. Г.* Институт истории искусств как центр музееведческой мысли Петрограда—Ленинграда конца 1910-х—1920-х гг. С. 159.

² Там же. С. 168.

³ Там же. С. 162.

⁴ *Schmit Th.* Die Arbeit des Instituts an die Aufnahme der Denkmäler der altrussischen Monumentalmalerei.

⁵ *Irmischer J.* Die Ausstellung «Byzantinisch-Russische Monumentalmalerei», Berlin 1926 // *Byzantina Symmeikta*. Vol. 9. Athen, 1994. S. 239.

В статье, написанной после проведения выставки, генеральный секретарь этого общества Ханс Йонас отмечает важность данного мероприятия, так как, хотя «в последние годы немецкое общество оказалось в курсе современных тенденций в русском искусстве, старое русское искусство, прежде всего религиозное, оставалось в тени». Поэтому Немецкое общество изучения Восточной Европы организует выставку факсимиле-копий из собрания Государственного Российского института истории искусства в Ленинграде — как первый результат крупномасштабной научной деятельности по собранию и реставрации памятников искусства — под названием «Византийско-русская монументальная живопись», которая прошла в Берлине в Музее кайзера Фридриха и других городах Германии¹.

Ф. И. Шмит отмечает, что «публика усердно посещала выставку, по будням 150—200 человек, по воскресеньям 300 человек. В связи с выставкой читались лекции в большой аудитории Государственной искусствоведческой библиотеки»², то есть проводились большие просветительские мероприятия. После Берлина выставка была отправлена в Кёльн, Кёнигсберг и Гамбург. Ф. И. Шмит выставку не сопровождал, так как «по приглашению боннского, кельнского и кенигсбергского университетов отправился в эти города для прочтения лекций о древнерусском искусстве и для установления прочных научных связей с местными учеными»³.

Выставка в Берлине состояла из двух неравных по объёму отделов — Византийского и Древнерусского. Византийский отдел представляли копии, выполненные немецкими учеными в экспедициях: фрески Латмоса — профессором К. Боссе и Вольфсфильдом, македонские фрески, в том числе фрески Нерези, — Хансом Брассом.

Византийские фрески не были точными копиями, с сохранением точных размеров и с соблюдением техники. Л. А. Сыченкова отмечает: «Знакомясь с музейными коллекциями немецких городов, Ф. Шмит убедился в том, что копии в Боннском музее выполнены не в натуральном размере и не в факсимильном воспроизведении. Немецкие профессора признали, что система консервации и копирования в ГИИИ — лучшая в мире»⁴. Как писал из Германии Федор Иванович Шмит, было признано, что «интересам науки отвечает русская система консервации и что копирование следует делать именно так, как это делает копировальная мастерская ГИИИ»⁵.

¹ *Jonas H.* Die russische Ikonenausstellung in Deutschland // Osteuropa. Vol. 4. № 7 / 8 (April / Mai 1929). Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 1929. S. 464—465.

² *Шмит П. Ф.* Воспоминания об отце // Российский институт истории искусств в мемуарах. С. 199.

³ Там же.

⁴ *Сыченкова Л. А.* Культурное событие европейского масштаба... С. 175.

⁵ *Шмит П. Ф.* Воспоминания об отце.

Главной частью выставки стали шестьдесят «копий-факсимиле» фресок. Приведем состав представленных на выставке работ, авторов копий и год создания (год экспедиции по копированию):

- Николо-Дворищенская церковь, Великий Новгород. Л. А. Дурново, 1926 год;
- Софийский собор, Великий Новгород. Л. А. Дурново, 1926 год;
- Георгиевская церковь, Старая Ладога. Е. П. Сачавец-Федорович, (Й.) А. Кожина, 1926 год;
- Церковь Спаса на Нередице. Л. А. Дурново, Н. И. Толмачевская, 1918 год; Е. П. Сачавец-Федорович, Ю. Н. Дмитриев, Т. С. Щербатова, А. Д. Стена, М. В. Калифа, 1925 год;
- Церковь Успения на Волотовом поле. Н. И. Толмачевская, А. А. Львова, 1920 год; Л. А. Дурново, Н. И. Толмачевская, Е. П. Сачавец-Федорович, А. А. Львова, 1921 год; Е. П. Сачавец-Федорович, 1925 год;
- Церковь Феодора Стратилата, Великий Новгород. Л. А. Дурново, А. А. Львова, 1921 год; К. А. Большева, 1922 год; Н. И. Толмачевская, 1920 год; Т. С. Щербатова, 1921 год; А. Д. Стена, 1925 год; Ю. Н. Дмитриев, 1926 год;
- Церковь Преображения на Ильине улице, Великий Новгород. Н. И. Толмачевская, 1921 год; М. В. Степанова, 1926 год;
- Успенский собор во Владимире. Л. А. Дурново, Н. И. Толмачевская, 1919 год;
- Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Н. И. Толмачевская, О. А. Левашова, 1921 год; Е. Е. Кнац, 1925 год.

Все работы были выполнены, как уже говорилось, в трудные для института годы, что отразилось на материалах. Чаще всего это живопись на загрунтованной бумаге, затем наклеенной на холст или фанеру. Хранители депозитария ГТГ отмечают, что бумага использована очень плохого качества, не предназначенная для художественных работ; иногда, не имея возможности достать и такую бумагу, копиисты были вынуждены использовать склеенные между собою газеты или обратную сторону обоев. Ветхость основы послужила причиной неоднократной реставрации этих копий, хранящихся в ГТГ.

После первой выставки стало понятно, что интерес к древнерусскому искусству достаточно велик, и началась деятельность по подготовке следующей: менее чем через три года, в 1929 году, была организована выстав-

ка икон. С немецкой стороны ощущалась несомненная преемственность с первой выставкой 1926 года, о чем пишет Ханс Йонас в начале рецензии на вторую выставку¹. «К осени 1928 г. года были улажены формальности с Советским правительством и достигнута договоренность провести в Германии выставку русских икон, что произошло благодаря усилиям в 1926—1928 гг. профессора Хётша (Hoetzsch), генерального секретаря общества Йонаса (Jonas) и его председателя, государственного министра доктора Шмидт-Отта (Dr. Schmidt-Ott)»². Но участники с советской стороны изменились, — кроме Наркомпроса РСФСР, это Главная контора Госторга РСФСР по закупке и реализации антикварных вещей³.

Изменилась и расстановка приоритетов внутри советской делегации. Воодушевление Ф. И. Шмита интересом к древнерусскому искусству, радость от успеха его просветительских лекций перед немецкой публикой остались в прошлом. «Всего один раз в письмах 1929 года И. Грабарь со снисходительной интонацией упоминает о Ф. Шмите: „Был и Ф. И. Шмит, бродил как тень. Но был и основатель «Шмитовского» института бедный Зубов, очень плохо одетый и бедствующий“»⁴.

На открытии выставки 1929 года с советской стороны были комиссар народного просвещения (Наркомпроса) РСФСР А. И. Свидерский⁵, возглавлявший тогда Главискусство, и советский посол Н. Н. Крестинский⁶.

При всей «чуждости»⁷ и неизвестности для немецкой публики искусства, которое представила выставка, интерес к ней был довольно большим. Каталог тиражом 1500 экземпляров был раскуплен в первые же две недели, а вскоре понадобилось его второе, а затем и третье издание, которое было «от 4 до 5 тысяч»⁸.

Кроме описания икон, в каталоге была опубликована статья И. Э. Грабаря; введение было написано профессором Отто Хётшем. Политическая зна-

¹ Jonas H. Die russische Ikonenausstellung in Deutschland. S. 464—465.

² Ibid. S. 465.

³ Сытченкова Л. А. Культурное событие европейского масштаба... С. 179.

⁴ Цит. по: Там же. С. 182.

⁵ См. об этом: Jonas H. Die russische Ikonenausstellung in Deutschland. S. 466. Свидерский Алексей Иванович (1878—1933), в 1928—1929 — начальник Главного управления по делам искусства и член коллегии Народного комиссариата просвещения РСФСР (см.: Справочник по истории Коммунистической партии и Советского Союза 1898—1991. URL: <http://www.knowbysight.info/index.asp> (Дата обращения: 10.10.20)).

⁶ Крестинский Николай Николаевич (1883—1938) — полномочный представитель СССР в Германии с 1922 по 1930 год (Справочник по истории Коммунистической партии и Советского Союза 1898—1991). Расстрелян в 1938 году.

⁷ Jonas H. Die russische Ikonenausstellung in Deutschland. S. 470.

⁸ Ibid. S. 471.

чимость выставки подчеркнута тем, что включено предисловие А. Н. Луначарского, комиссара народного просвещения РСФСР¹.

После Берлина выставка отправилась в Кёльн; на открытии выставки в музее Шнютген в Кёльне присутствовал Конрад Аденауэр, будущий первый федеральный канцлер ФРГ (1949–1967), в тот момент бывший обербурггомистром Кёльна. В Кёльне, по средним подсчетам, выставку посетило более четырех тысяч человек². Затем она была перевезена в Гамбург, в Государственный выставочный зал, после чего — в Мюнхен, в залы Академии художеств, где продолжалась до 8 мая 1929 года.

Отметим, что для обеих выставок были отданы лучшие выставочные площадки. Так, в Берлине выставка проводилась в Музее кайзера Фридриха. Задуманный при дворе курфюрста, а затем императора Германии Фридриха III в 1871 году и открытый в 1904 году, музей до 1945 года носил имя кайзера Фридриха, а в 1956 году получил название в честь Вильгельма фон Бодде, немецкого историка искусства, музейного деятеля, его первого директора (в настоящее время — Музей Бодде (Bode-Museum) Музейного острова в Берлине, посвященный Византийскому искусству). То же можно сказать и о выставочных площадках в других городах.

На зимние месяцы 1929/30 года планировалась третья выставка из СССР, посвященная средневековому искусству Закавказья — Грузии и Армении. Условия пребывания памятников искусства в Германии уже были согласованы с наркомом просвещения Грузинской ССР Д. В. Канделаки. На этой выставке должны были быть представлены копии фресок из древних грузинских храмов — работы, выполненные Н. И. Толмачевской и Т. С. Шевяковой-Щербатовой, бывшими сотрудницами Зубовского института, бежавшими от репрессий из Ленинграда. Но этой выставке уже не суждено было состояться.

Как можно заключить, один из импульсов проведения этих выставок — запрос со стороны немецких ученых и инициатива Общества изучения Восточной Европы, с одной стороны, и наличие готового, большого и неизвестного прежде материала, собранного в Зубовском институте, — с другой. Успех первой выставки 1926 года повлек за собой проведение второй в 1929 году, где ведущую роль уже получили московские специалисты.

¹ Народный комиссар просвещения РСФСР с 1917 по осень 1929 года.

² Характерно, что в письмах И. Грабаря называются цифры гораздо большие. См. *Сыченко Л. А.* Культурное событие европейского масштаба... С. 181.

Как отмечает исследователь этого периода отечественной науки об искусстве, его история еще только пишется¹. Тем более важным представляется изучение деятельности историков искусства первых двух десятилетий советской науки — между революцией и Великой Отечественной войной.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Копии-факсимиле, выполненные в 1918—1929 годах, в дальнейшем участвовали в выставках:
1948 год — Выставка собрания копий древнерусских стенных росписей. Ленинград, Русский музей.

1965 год — Древнерусские фрески. Выставка копий фресок и фрагментов росписей. Ленинград, Русский музей.

1967 год — Сокровища древнего искусства России. Из музеев Советского Союза. Рим.

1971—1972 годы — Живопись Древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий. Ленинград, Русский музей.

1976—1977 годы — Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий. Ленинград, Русский музей.

1983 год — Древнерусские фрески. Копии из собрания Государственного Русского музея. Ленинград, Русский музей.

2002 год — Дионисий. К 500-летию росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря. Санкт-Петербург, Русский музей.

2020 год — Взгляд из XX века. Древнерусская храмовая живопись в копиях художников советского времени. Москва, ЦМиАР, РАХ.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГИИИ — Государственный институт истории искусств (теперь Российский институт истории искусств).

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

РАХ — Российская академия художеств.

ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

ЦМиАР — Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ананьев В. Г.* Институт истории искусств как центр музееведческой мысли Петрограда—Ленинграда конца 1910-х—1920-х гг. СПб.: Нестор-история, 2021. 408 с.
2. Взгляд из XX века: древнерусская храмовая живопись в копиях художников советского времени: Каталог выставки / Сост. Л. И. Антонова, Т. А. Жукова. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева, 2020. 102 с.

¹ «История нашей дисциплины в XX в. еще не написана, что явно не отвечает потребностям современного научного знания. Воссоздание исчерпывающе полной истории потребует усилий не одного исследователя» (*Кызласова И. Л.* Очерки истории изучения византийского и древнерусского искусства (По материалам архивов). М., 1999. С. 216).

3. Дионисий в Русском музее. К 500-летию росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря / Науч. рук. Е. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2002. 136 с.
4. Древнерусские фрески. Копии из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки / Вступ. статья и сост. каталога А. А. Мальцева. Л., 1983. 16 с., ил.
5. *Зубов В. П.* Страдные годы в России / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. Т. Д. Исмагуловой. М.: Индрик, 2004. 320 с.
6. *Иванова С. В.* Роль «Зубовского института» (Российского института истории искусств) в деле сохранения древнерусской живописи // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. 2021. № 2. С. 36–40.
7. Краткий отчет о деятельности Российского Института Истории Искусств // Задачи и методы изучения искусств / Отв. ред. А. Ф. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2012. С. 187–247.
8. *Кызласова И. Л.* Очерки истории изучения византийского и древнерусского искусства (По материалам архивов). М., 1999. 239 с.
9. *Мальцева А. А., Пивоварова Н. В.* К истории собрания копий фресок Государственного Русского музея // Страницы истории отечественного искусства XVI–XXI века: Сборник статей. СПб.: Palace Editions, 2005. Вып. XI. С. 33–51.
10. *Осокина Е. А.* Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусской живописи, 1920–1930-е годы. СПб.: НЛО, 2018. 659 с.
11. Справочник по истории Коммунистической партии и Советского Союза 1898–1991. URL: <http://www.knowbysight.info/index.asp> (Дата обращения: 10.10.20).
12. *Сыченко Л. А.* Культурное событие европейского масштаба: выставки древнерусского искусства в Германии 1926 и 1929 гг. // Вопросы музеологии. 2019. Т. 10. Вып. 2. С. 172–186.
13. *Толмачевская Н. И.* Мой путь в искусстве // Российский институт истории искусств в мемуарах / Под ред. И. В. Сэпман. СПб.: РИИИ, 2003. С. 40–47.
14. *Шмидт П. Ф.* Воспоминания об отце // Российский институт истории искусств в мемуарах / Под ред. И. В. Сэпман. СПб.: РИИИ, 2003. С. 191–214.
15. *Irmischer J.* Die Ausstellung «Byzantinisch-Russische Monumentmalerei», Berlin 1926 // Byzantina Symmeikta. Vol. 9. Athen, 1994. S. 239–247.
16. *Jonas H.* Die russische Ikonenausstellung in Deutschland // Osteuropa. Vol. 4. № 7 / 8 (April / Mai 1929). Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 1929. S. 464–477.
17. *Schmit Th.* Die Arbeit des Instituts an die Aufnahme der Denkmäler der altrussischen Monumentmalerei // Byzantinisch-russische Monumentmalerei: Ausstellung der Faksimile-Kopien... Leningrad, und des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin im Lichthof des alten Kunstgewerbemuseums in Berlin vom 3. November bis 5. Dezember [1926]. S. 12–44.

Аннотация

Статья посвящена выставкам древнерусского искусства в Веймарской республике (1920-е). После революции сотрудники Зубовского института выезжают в экспедиции и копируют древнюю живопись; материалы экспедиций — копии, выполненные сотрудниками и учащимися, — экспонируются в Петрограде, в здании института. В 1924 году в институте организован музей копий фресок, а в 1926 году эти копии экспонируются в Берлине по приглашению Немецкого общества изучения Восточной Европы.

Abstract

This article considers exhibitions of ancient Russian art in the Weimar Republic during the 1920s. After the revolution, scholars from the Zubov Institute led research initiatives to reconstruct copies of ancient paintings. Their copies were exhibited at the Zubov Institute in Petrograd, and a museum for the frescoes was organised in 1924. In 1926 these copies were exhibited in Berlin at the invitation of the German Society for the Study of Eastern Europe (Deutsche Gesellschaft zum Studium Osteuropas).

-
- ✓ *Ключевые слова:* Зубовский институт, древнерусское искусство, фрески, Спас на Нередице, Российский институт истории искусств, Л. А. Дурново, Н. И. Толмачевская, Т. С. Шевякова-Щербатова, Немецкое общество изучения Восточной Европы.
 - ✓ *Keywords:* Zubov Institute, ancient Russian frescoes, ancient Russian art, frescoes, Savior on Nereditsa, Russian Institute of Art History, Lydia Durnovo, Natalia Tolmachevskaya, Tatyana Shevyakova-Shcherbatova, Deutsche Gesellschaft zum Studium Osteuropas.

Проблема колоризма в исследованиях западноевропейского искусства Нового времени (на примере Теодора Хетцера и Эрнста Штрауса)

УДК
75.017.4

САБЛИН ИВАН ДМИТРИЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Российский институт истории искусств; доцент кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств, Факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург, Россия)

SABLIN IVAN D.

PhD (History of Arts), Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts; Docent, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: Sablin@eu.spb.ru

Немецкий историк искусства Эрнст Штраус вспоминал, как в начале 1920-х годов в Мюнхене его учитель, Генрих Вёльфлин, настоятельно не советовал ему обращаться к изучению цвета в искусстве — ввиду исключительной сложности оставив вопросы такого рода тем, кто ими вынужден заниматься, то есть самим живописцам¹. Конечно, подобный совет мог только подогреть интерес начинающего исследователя к этим, действительно запутанным, проблемам, так что большую часть научной карьеры Штраус посвятил именно исследованию колоризма. Стоит, впрочем, оговориться, что итогом его многолетних усилий стал весьма скромных размеров том², где собраны практически все тексты ученого³, — вероятно, некие непреодолимые препятствия не позволили ему создать обобщающий труд.

Очевидно, что в классических работах Вёльффлина⁴, в самом деле, проблематике цвета уделено не много внимания, что не в последнюю очередь связано с методикой преподавания швейцарца, а именно использованием двой-

¹ *Strauss E. Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1983. S. 9.*

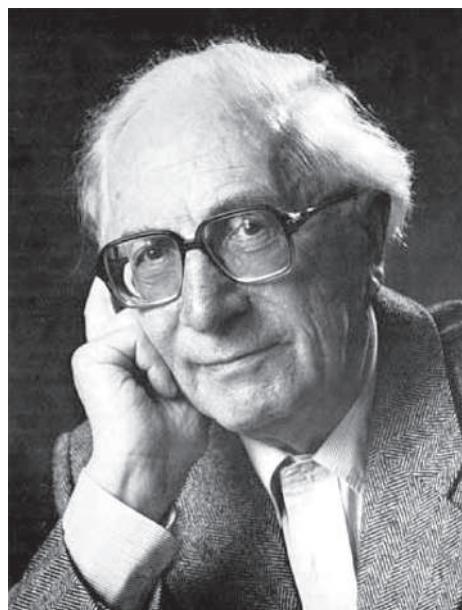
² *Ibid.*

³ *Dittmann L. Ernst Strauss [Nachruf] // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1982. Bd. 45. Hf. 1. S. 93–95.*

⁴ *Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб.: Азбука, 2019. 349 с., ил.*



Теодор Хетцер (1890–1946)



Эрнст Штраус (1901–1981)

ной проекции, когда далекие, казалось бы, произведения искусства становились по ходу лекции доступны для визуального сравнения. Разумеется, речь тогда могла идти исключительно о черно-белых снимках, ибо доступные на момент формулирования ученым «Основных понятий» цветные репродукции были крайне несовершенны.

С аналогичными техническими трудностями столкнулся и другой герой моего исследования, Теодор Хетцер, также не избежавший влияния Вёльфлина¹, по сути же, постаравшийся дополнить его систему той самой недостающей цветовой составляющей — возвращаясь, таким образом, к давнему противопоставлению флорентийского *дизеньо*, более-менее сопоставимого с *линеарным* у швейцарца², венецианскому колориту³. Когда в 1935 году выходит главный труд Хетцера, посвященный проблемам колоризма в искусстве, — книга «Тициан, история его цвета»⁴, неискушенный читатель мог посчитать

¹ Berthold G. Theodor Hetzer. Gedanken zu seinem Werk // Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstag. Beiträge aus Kunst- und Geistesgeschichte. Berlin: De Gruyter, 1961. S. 292–300.

² Gosebruch M. Zum Disegno des Michelangelo // Gosebruch M. Aufsätze und Vorträge. München: Deutscher Kunstverlag, 2010. S. 123–126.

³ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. М.: Книжный клуб Книгобек, 2011. Т. 5. С. 407–408.

⁴ Hetzer Th. Tizian. Geschichte seiner Farbe. Frankfurt a. Main: Klostermann, 1935. 279 S., Abb.

отсутствие в книге с таким названием *цветных* иллюстраций следствием банальной экономии. Автор, впрочем, ограничился кратким замечанием, что известные ему цветные снимки не передают всей той сложности цветовых решений великого живописца, о которых он хотел бы говорить, потому приведенные в книге черно-белые картинки призваны напомнить интересующимся, как выглядят те или иные работы Тициана, к которым затем стоит обратиться в оригинале, дабы перепроверить суждения ученого. И это при всех достижениях немецкой оптики и полиграфии, к тому времени уже далеко ушедших от первых цветных картинок!

Когда же под конец XX века труды Хетцера переиздали в виде (неполного) собрания сочинений, десять томов которого — вполне достойный итог не слишком продолжительной карьеры в противоположность одному тому у Штрауса, для объяснения мнимого парадокса (а в книге вновь не было цветных репродукций) понадобилась уже развернутая статья¹. При этом, хотя ее автор и принадлежит к нашей науке, его подробное обращение к физике и химии делает текст довольно трудным для восприятия рядовым искусствоведом, предоставляя, впрочем, возможность почувствовать, сколь велики оказываются проблемы интерпретации цвета в живописи уже на чисто техническом уровне (то есть в пределах банальной, казалось бы, задачи корректной цветопередачи).

Не прибегая к схожим экскурсам в сферы, далекие от гуманитарных наук, я попытаюсь все же дать свое (пусть и примитивное) объяснение хорошо известному феномену *категорического несовершенства* цветных репродукций, проявляющемуся всякий раз, когда дело доходит до картин истинных мастеров цвета. Мне кажется, цвет Тициана и его последователей не поддается репродуцированию точно так же, как, скажем, бархат, мрамор или фарфор. Ибо весь комплекс уникальных атрибутов этих материалов фотография передать не в силах, но подменяет их какими-то собственными свойствами, как мы знаем, также способными породить нечто эстетически ценное, но в ином формате (фотоискусства). Вообще же, речь здесь о технических проблемах того рода, за которыми скрывается большее, нежели просто техника, когда невозможность *показать* что-то подразумевает также крайнюю сложность осмысления и объяснения.

Но хотя и тот и другой ученый — пожалуй, связанные лишь интересом именно к этой составляющей истории искусства, ибо каких-то личных пересечений у них не было, — должны были постоянно сталкиваться со схожими проблемами, в известном смысле они антиподы. И важнейшее отличие кроется в их принадлежности к разным поколениям. В самом деле, юность более старшего — Хетцера (1890–1946) — пришлось на годы Первой мировой,

¹ Kudielka R. Zum Versuch, von Tizians Farbkunst einen anschaulichen Begriff durch Farbbildungen zu geben // *Hetzer Th.* Tizian: Geschichte seiner Farbe / Schriften Theodor Hetzers. Bd. 7. Stuttgart: Urachhaus-Verlag, 1992. S. 15–35.

тогда как Штраус (1901—1981) формировался как ученый и начинал свою профессиональную деятельность в не менее драматичный межвоенный период¹. Так, вскоре после защиты диссертации, давшей ему право преподавать в Мюнхенском университете, Штраус был вынужден оставить работу, а затем и эмигрировать ввиду несоответствия требованиям расовой политики Третьего рейха. В американском изгнании ему не удалось продолжить научную деятельность, выручало второе — музыкальное — образование: ученый становится концертирующим пианистом и преподавателем музыки, продолжая такую деятельность и по возвращении на родину, вплоть до момента, когда он вновь смог стать преподавателем все того же Мюнхенского университета².

Примечательно, что там его непосредственным начальником оказался тоже в своем роде изгнанник — австриец Ханс Зедльмайр (1896—1984), более всего известный критикой модернизма³, — ему по окончании войны пришлось покинуть родину из-за взглядов, решительно противоположных тем, что должен был придерживаться пострадавший от национал-социализма Штраус. Впрочем, лишь в последнее время в исследованиях немецкоязычной гуманитарной науки 1930-х идейная близость политике партии (искренняя или оппортунистская) стала основным критерием оценки, вследствие чего консерватизм ученых круга Зедльмайра безоговорочно выводится теперь из их национал-социалистских симпатий, не наоборот⁴. Так что и вроде бы аполитичный Хетцер отныне уязвим! Ведь неслучайно расцвет его научной деятельности совпадает как раз с приходом нацистов к власти, причем популярности исследователя способствовали не только многочисленные публикации и преподавательская деятельность (в университете Лейпцига), но и радиопередачи (вот, к слову, формат, исключаяющий использование каких-либо репродукций), а радио в то время — конечно же, мощный инструмент пропаганды. Нынешние историографы припомнили бы Хетцеру — когда бы имя его не было прочно (и незаслуженно!) забыто — и публикацию в журнале «Раса», посвященную, правда, А. Дюреру⁵ (притом совершенно безобидную), а, скажем, не разоблачению «дегенеративного искусства», но в этом последнем пункте его взгляды с партийными установками не расходились.

Это подтверждают не только многочисленные скептические высказывания о современном состоянии искусства (рассеянные по всем его текстам), но и опубликованный после смерти ученого доклад, посвященный творче-

¹ Dittmann L. Ernst Strauss [Nachruf].

² Ibid.

³ Зедльмайр Х. Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света. М.: Прогресс-традиция, 2008. 639 с.

⁴ Männig M. Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine Kritische Studie. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2017. 309 S., Abb.

⁵ Hetzer Th. Dürers deutsche Form // Rasse. Monatsschrift der nordischen Bewegung. 1935. II. S. 134—148.

ству Ф. Гойи (1932 год)¹. Художник этот представлен важнейшим предтечей модернизма — с чем легко согласятся наши современники, — вот только, как и у Зедльмайра², сие оказывается вовсе не достоинством испанца. Хетцер, правда, уделяет меньше внимания «демонизму» художника, скорее, ставит под сомнение (более чем обоснованно!) искренность его религиозных творений, притом больше внимания уделяет формальной составляющей творчества. Речь не о слабости цветовых решений Гойи — она слишком очевидна, к тому же «великий художник» не обязательно тождественно «мастер колорита». Для Хетцера Гойя — разрушитель гармонии и порядка классического искусства, того, что ученый обозначает не поддающимся корректному переводу понятием *das Bild*, которое было вообще основным предметом его научных интересов.

Колоризм же для Хетцера — редкое, исключительное явление, почти в одиночку (пусть и не без precedентов) созданное гением Тициана, все-таки невозможное без него и, несмотря на авторитет венецианца, породившего целую плеяду последователей (но также и критиков, в первую очередь караваджистов), исчерпавшее себя спустя два века, причем граница здесь проходит как раз между Тьеполо-старшим и Гойей. Такое, несколько обскурантистское (или романтическое?), представление о феномене колоризма вызывает в памяти рассуждения об искусстве цвета, вложенные Бальзаком в уста придуманного им Френхофера — где, правда, место Тициана отчего-то занял совершенно чуждый колоризму фламандец Мабузе. Как известно, вдохновлены эти высказывания современником великого писателя — Эженом Делакруа, которого Хетцер от последователей Гойи не отделяет, ибо именно испанец предопределил, по мнению ученого, все развитие искусства *после 1800 года*. За одним единственным исключением! Это Сезанн. Хетцер признает не только мастерство цветовых решений этого живописца, но и его способность восстановить утраченный порядок. Искусствовед даже собирался посвятить Полю Сезанну отдельное исследование, но не успел — по причине тяжелой болезни, приведшей к довольно ранней смерти. Сохранившийся набросок этой монографии совершенно неслучайно опубликован³ в фestschrift Курта Бадта, в каком-то смысле осуществившего замысел Хетцера. В его столь важном исследовании творчества французского художника⁴ Сезанн представлен в большей степени как завершающий некий многовековой про-

¹ Hetzer Th. Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800 // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1950. Bd. XIV (XVIII). S. 7–22.

² Зедльмайр Х. Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света. С. 125–129.

³ Hetzer Th. Auswahl aus den Cézanne-Notizen // Argo: Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag. Köln: DuMont, 1970.

⁴ Badt K. Die Kunst Cezannes. München: Prestel-Verlag, 1956. 275 S., Abb.

цесс, нежели — что кажется теперь само собой разумеющимся — зачинатель дальнейшего (передового) искусства XX столетия.

Взгляды Бадта¹ на современное искусство также проникнуты глубочайшим скептицизмом, пусть факты его биографии (включавшей вынужденную эмиграцию) вроде бы предполагают дистанцирование от критиков модернизма. Но, будучи ровесником Хетцера, ученый (1890—1972) принимает ту общую концепцию исчерпанности искусства, что восходит к Гегелю и неплохо представлена в сочинениях того же Вёльфлина, уж точно никак не связанного с идеологами нацизма. Вероятно, теми, кто после 1945 года предпринял колоссальные усилия по включению модернизма в круг интересов университетской науки², двигало в первую очередь не представление о недопустимости культурпессимизма (как ведущего к реакционной диктатуре) и не сочувствие (как в случае со Штраусом) к товарищам по несчастью — художникам-модернистам (их тоже преследовал ненавистный режим, и, коль скоро зло повержено, все, кто числился его врагами, должны быть реабилитированы). Скорее, ими двигал попросту интерес сравнительно молодых исследователей к чему-то новому, что старшее поколение упорно «не понимало», как и справедливое суждение, что все это необходимо *изучать*, а не просто, скажем, защищать и пропагандировать. Я вынужденно кратко и поверхностно характеризую здесь чрезвычайно сложную проблему не только историографического порядка — осмысление и принятие модернизма в рамках классической науки об искусстве, — оно, конечно, требует продолжительных изысканий. Но не коснуться этой темы вовсе не представляется возможным — именно для понимания категорического расхождения подходов двух интересующих меня авторов к феномену колоризма. Они буквально принадлежат двум разным столетиям!

Однако *нормализация* современного искусства должна была привести увлекающихся молодых ученых к другой крайности — к вообще отрицанию какой-либо «революции модернизма», с положительным или отрицательным значением. Вот и воззрения Штрауса оказались не лишены некоторой двусмысленности³. Колоризм для него существует как бы *вне времени*, как изначально данная художникам возможность творить с опорой на цвет. Альтернатива ей — люменизм (термин известный, но не столь популярный, ведь не говорят же о ком-либо, Караваджо, к примеру: «великий люменист») — конструирование формы с опорой на световые эффекты. Разумеется, соот-

¹ Подробно о жизни и творчестве ученого см.: *Bosch M. Nachwort // Badt K. „Mir bleibt die Stelle lieb, wo ich gelebt“. Erinnerungen an den Bodensee. Konstanz; München: UVK Verlagsgesellschaft, 2012. 341 S., Abb.*

² *Janhsen-Vukićević A. Moderne Kunst und Gegenwart // Imdahl M. Zur Kunst der Moderne / Gesammelte Schriften. Bd. I. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1996. S. 7—31.*

³ *Strauss E. Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. S. 25—26.*

носятся два этих *-изма* достаточно сложным образом, коль скоро свет в искусстве — следствие иллюзии (речь не идет о реальном свете витражей или же о современных инсталляциях с использованием ламп), тогда как цвет существует в реальности. Более того, свет всегда один, цвета же вообще не существует, всегда подразумевается какой-то определенный цвет. Но ученый еще больше усложняет эту схему, вводя третье понятие, призванное обозначить нечто новое (то есть все-таки допускающее разведение современного и классического) или же «хорошо забытое старое», по существу предшествовавшее колоризму — вероятно, и люменизму тоже.

Это понятие — *хроматизм* словно бы намекает на музыкальное прошлое автора, однако речь о неологизме, который в применении к изобразительному искусству становится синонимом колоризма (с греческим корнем вместо латинского), что означает также опору на цвет, но в каком-то ином смысле. Все-таки очевидно, что простое «использование цвета» колоризму (цветовой композиции) не тождественно. Но в основе этого — надо признать, наукой не принятого — терминологического новшества все же опыт недавнего прошлого, тот стиль, который кажется правильнее именовать *дивизионизмом*. В таком расширительном понимании он включает и позднего Э. Делакруа, и, что особенно важно, Сезанна (а не только Ж. Сёра и его последователей, если говорить о пуантилизме). С другой стороны, аналитическое разложение цветового эффекта на элементарные составляющие можно сравнить с опытом мозаичных работ, переместив его истоки тем самым вглубь веков. Кажется логичным, что художник работал сначала с таким *чистым* цветом, лишь позднее научившись достигать более сложных эффектов. Тогда-то и возникло противопоставление колоризма и люменизма! Ну а затем они — вместе со всем классическим искусством, — вероятно, исчерпали себя (прямо об этом Штраус не говорит), уступив дорогу (новому) хроматизму. Конечно, авангард постоянно демонстрирует сближение крайностей радикально нового и архаического; все же кажется, что ученый излишне доверился теоретически безупречным выкладкам Сёра, посчитав все дальнейшее развитие искусства (по крайней мере живописи) предопределенным именно подобными экспериментами. Правда, едва ли возможно привести тому хоть какие-то подтверждения, за исключением разве некоторых работ П. Клее, которые Штраус как раз и относит к хроматизму¹.

Очевидно, дальнейшие тенденции истории искусства показали ошибочность этих предположений. Ведь основное условие и колористических, и люменистических экспериментов — картина (плоская, с четкими границами поверхности) — актуальность утратила, уступив место принципиально иным технологиям и медиа. И после *конца живописи* кажется уже нелепым рас-

¹ Strauss E. Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. S. 219–226.

суждать о колоризме или люменизме, впрочем, и о хроматизме (к примеру, в некоей инсталляции с использованием ярко окрашенных предметов) говорить тоже не приходится! Слабость общеисторических представлений Штрауса в полной мере обнаружил его ученик, Лоренц Диттманн (испытывший также влияние Бадта), когда попытался осуществить задуманное, вероятно, учителем создание большой *истории цвета*¹, слишком заметно уступающей монографии Хетцера. Прежде всего, в силу смешения жанра исторического повествования и справочника, когда сведения об основных цветовых решениях в творчестве *всех* сколько-нибудь значимых европейских художников оказываются расположены в хронологическом порядке, но никакого мета-исторического текста в сочинении нет, и строится оно как примитивный перечень известных имен и картин.

Примечательно, что, начиная это свое исследование погружением вглубь веков (лишь скудость древности по части имен делает начальный раздел книги вынужденно кратким), Диттманн доводит его затем не до новейших и наиболее радикальных явлений второй половины XX века, но лишь до тех мастеров, применительно к которым еще можно говорить о цвете в привычном смысле слова. Таким *последним* художником для Диттманна становится Барнетт Ньюман²; включить в свое повествование Уорхола или Бойса он, конечно, не может, и отнюдь не потому, что считает их недостойными упоминания («не искусство»). Дело даже не в отсутствии тех или иных имен, а в нежелании признать правоту скептиков, позицию которых так легкомысленно отвергли в послевоенные годы. Ибо страх констатации «смерти искусства» понятен, он отталкивает в первую очередь не близостью нацизму, но вопиющей своей банальностью. Страх этот не должен, однако, мешать тому более тонкому подходу к истории, когда не просто замечают умирание *определенных привычных форм*, но и сожалеют об их, пускай неизбежной, гибели.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. М.: Книжный клуб Книгобек, 2011. Т. 5. 668 с.
2. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб.: Азбука, 2019. 349 с., ил.
3. *Зедльмайр Х.* Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света. М.: Прогресс-традиция, 2008. 639 с.
4. *Badt K.* Die Kunst Cezannes. München: Prestel-Verlag, 1956. 275 S., Abb.
5. *Berthold G.* Theodor Hetzer. Gedanken zu seinem Werk // Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstag. Beiträge aus Kunst- und Geistesgeschichte. Berlin: De Gruyter, 1961. S. 292–300.
6. *Bosch M.* Nachwort // *Badt K.* „Mir bleibt die Stelle lieb, wo ich gelebt“. Erinnerungen an den Bodensee. Konstanz; München: UVK Verlagsgesellschaft, 2012. 341 S., Abb.

¹ *Dittmann L.* Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 430 S.

² *Ibid.* S. 319.

7. *Dittmann L.* Ernst Strauss [Nachruf] // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1982. Bd. 45. Hf. 1. S. 87–95.
8. *Dittmann L.* Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 430 S.
9. *Gosebruch M.* Zum Disegno des Michelangelo // Gosebruch M. Aufsätze und Vorträge. München: Deutscher Kunstverlag, 2010. S. 123–126.
10. *Hetzer Th.* Auswahl aus den Cézanne-Notizen // Argo: Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag. Köln: DuMont, 1970.
11. *Hetzer Th.* Dürers deutsche Form // Rasse. Monatsschrift der nordischen Bewegung. 1935. II. S. 134–148.
12. *Hetzer Th.* Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800 // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1950. Bd. XIV (XVIII). S. 7–22.
13. *Hetzer Th.* Tizian. Geschichte seiner Farbe. Frankfurt a. Main: Klostermann, 1935. 279 S., Abb.
14. *Janhsen-Vukićević A.* Moderne Kunst und Gegenwart // *Imdahl M.* Zur Kunst der Moderne / Gesammelte Schriften. Bd. I. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1996. S. 7–31.
15. *Kudielka R.* Zum Versuch, von Tizians Farbkunst einen anschaulichen Begriff durch Farbabbildungen zu geben // *Hetzer Th.* Tizian: Geschichte seiner Farbe / Schriften Theodor Hetzers. Bd. 7. Stuttgart: Urachhaus-Verlag, 1992. S. 15–35.
16. *Männig M.* Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine Kritische Studie. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2017. 309 S., Abb.
17. *Strauss E.* Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1983. 390 S., Abb.

Аннотация

Статья посвящена научным воззрениям двух наиболее выдающихся исследователей проблемы колоризма в искусстве Нового времени Западной Европы — немцев Теодора Хетцера и Эрнста Штрауса. Вскрывая различия, прежде всего, методологического, но также и идеологического характера двух этих исследователей, автор предпринимает попытку показать всю сложность положения искусства на стыке двух эпох — классики и модернизма — через обращение к казалось бы слишком специфической области исследований живописного цвета.

Abstract

This article considers the scholarly approaches to the problem of colourism in Western-European art by two of its most prominent researchers, the German scholars Theodor Hetzer and Ernst Strauss. In considering the differences in both the methodology and ideology of these two researchers, the article aims to illuminate the full complexity of art at the juncture of two eras (the classical and the modern) through an appeal to a seemingly specific field: the study of colour in painting.

- ✓ *Ключевые слова:* колоризм, классическое искусство, модернизм, методология, историография, немецкое искусствознание.
- ✓ *Keywords:* colourism, classical art, modern art, methodology, historiography, German art history.

О ленинградском присутствии в свердловском послевоенном изобразительном искусстве

АЙНУТДИНОВ АНТОН СЕРГЕЕВИЧ

Кандидат филологических наук, историк искусства (Екатеринбург, Россия)

AINUTDINOV ANTON S.

Candidate of Philological Sciences, Art Historian (Ekaterinburg, Russia)

E-mail: ant-one@yandex.ru

Ленинградское присутствие в Свердловске стало заметным в годы Великой Отечественной войны — в научной и лекторской работе искусствоведов из Эрмитажа во время эвакуации. Ряд данных об этом периоде опубликован в письмах ленинградцев с Урала на родину. В них сообщаются отдельные сведения, важные для истории культуры Свердловска. Например, приводятся примеры контактов сотрудников Эрмитажа с местным Краеведческим музеем и Свердловским отделением Союза советских художников. Ленинградцы «помогали в определении экспонатов музея, участвовали в обсуждении экспозиции. Научные сотрудники ОЗЕИ (Отдела западноевропейского искусства. — А. А.) посещали заседания Союза художников»¹. Поствоенное время, а именно вторая половина 1940-х годов, внесло коррективы в художественную жизнь. Расширилось ленинградское присутствие в сфере воздействия на изобразительное искусство и архитектуру.

«Я глубоко верую в плоды нашей работы: дайте время — нас не будет в живых, но нам воздадут должную хвалу»², — писал Илья Ефимович Репин в одном из писем. Так и произошло с ним и с его идейными последователями. Должное внимание к нему, как и к живописцам-реалистам из репинской школы, хвала всей их работе подпитывали отечественную общественно-культурную жизнь, художественную критику начиная со «стасовских» времен и далее определяло портрет реалистического течения в советские годы. Неугасающий интерес к наследию передвижников не затух. Большие выставки, посвященные творчеству художника и его учеников, последователей, проводятся довольно часто и теперь в России. Издаются альбомы и каталоги, публикуются статьи и книги. В. Лентяшин писал в 1987 году о репинском наследии: «Его искусство живет среди нас и в нас, им пропитана современная культура, зримо или незримо оно присутствует в наших поле-

¹ Эрмитаж. Хроника военных лет, 1941—1945. Документы Архива Государственного Эрмитажа. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020. С. 107.

² Цит. по: Бродский И. А. Репин-педагог. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. С. 92.

миках, историко-художественных концепциях и требует дальнейшего углубленного изучения»¹. Еще одна цитата: «сегодня имя Репина часто используется метафорически как синоним реализма»². Такое отношение к великому предку не утратило своей интеллектуальной составляющей и в первые десятилетия XXI века. Своего исследователя ждут и другие имена передвижников, а углубленного изучения требует творчество советских художников, обучавшихся в учебных мастерских И. Репина, Н. Кузнецова, П. Ковалевского и др. в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств. Одним из таких учеников был Юлий Рафаилович Бершадский, переживший Великую Отечественную войну в Свердловске (ил. 1)³.

Дореволюционный и довоенный периоды жизни и творческой работы Ю. Бершадского отражены в труде В. Афанасьева, опубликованном в 1957 году⁴, через год после смерти художника. К нему так или иначе обращались за сведениями все немногочисленные авторы, писавшие о живописце. Ранее, к 45-летию художественной деятельности Бершадского, в Одессе был издан каталог его персональной выставки, с перечислением созданных к тому времени произведений, отдельными их репродукциями и предисловием М. Котляра⁵. Следующее издание о художнике вышло в свет спустя более ста лет, в Екатеринбурге⁶. Альбом, подготовленный к 150-летию со дня рождения Бершадского потомками художника, включает вступительную статью искусствоведа

¹ *Леняшин В. А.* Проблемы изучения творчества И. Е. Репина // Творчество И. Е. Репина и русское искусство 2-й половины XIX—XX веков: Сборник научных трудов / Науч. ред. Н. С. Кутейникова. Л.: ИнЖСА, 1987. С. 5.

² Там же. С. 3.

³ Юлий Рафаилович Бершадский (1869—1956) родился в Тирасполе в бедной еврейской семье. В 1886—1893 годах учился в Одесской рисовальной школе, в которой преподавали художники К. Костанди и Г. Ладыженский. В 1894 году поступил в Императорскую Академию художеств, где помимо И. Репина преподавали такие выдающиеся мастера реалистического искусства, как И. Шишкин, А. Куинджи, П. Ковалевский и др. Одно время Ю. Бершадский занимался в мастерской И. Репина, затем с художником Н. Кузнецовым. Окончил Академию художеств под руководством профессора П. Ковалевского. После возвращения в Одессу близко сошелся с членами Товарищества южнорусских художников. Участвовал во многих выставках передвижников на юге России, в Санкт-Петербурге и за границей. С 1907 года преподавал в собственной рисовальной студии, перешедшей после 1917 года в ведение Отдела народного образования. В начале Великой Отечественной войны был эвакуирован в Свердловск, где, начиная с 1946 года, преподавал рисунок на строительном факультете Уральского политехнического института имени С. М. Кирова вплоть до своей смерти.

⁴ См.: *Афанасьев В. А.* Юлий Рафаилович Бершадский, заслуженный деятель искусств Украинской ССР. М.: Искусство, 1957. С. 3—31.

⁵ См.: Юлий Рафаилович Бершадский. 45-летие художественной деятельности. 1893—1938 / Сост. М. С. Котляр; науч. ред. В. М. Майданик. Одесса: Типогр. «Чорноморська Комунa», 1939. С. 5—22.

⁶ Юлий Бершадский. Живопись. Графика: Альбом / Авт.-сост. И. Партигул (Бершадская), В. Партигул; авт. текста Т. Галеева. Екатеринбург: Автограф, 2018. 148 с.



*Ил. 1. Ю. Р. Бершадский в Свердловске после войны.
Государственный архив Свердловской области*

Тамары Галеевой «Очевидец Серебряного века». Название статьи обусловлено многолетним исследовательским интересом факультета искусствоведения и культурологии Уральского университета в Екатеринбурге к российскому изобразительному искусству начала XX века, а художник причислен в ней к модернистам¹. Однако едва ли живописца-передвижника можно называть фовистом, как делается в этой статье, только лишь на основании присутствия в одном из женских портретов буйства красного цвета в изображении дивана.

Из других литературных источников следует упомянуть брошюру В. Партигула, родственника художника², и короткую справочно-биографическую журнальную статью В. Десятова, знакомого с Ю. Бершадским по Уральскому политехническому институту имени С. М. Кирова со студенческих лет³. Брошюра В. Партигула примечательна публикацией биографической вставки, написанной рукой самого художника⁴. Автор брошюры сообщает в пре-

¹ См.: Галеева Т. А. Очевидец Серебряного века // Юлий Бершадский. Живопись. Графика: Альбом. С. 7–11.

² Партигул В. С. Автопортрет с внуками: к 145-летию со дня рождения художника Ю. Р. Бершадского. 2-е изд., дораб. и доп. Екатеринбург, 2012. 19 [4] с., 10 вкл. с. факс.

³ Десятов В. Г. Юлий Рафаилович Бершадский художник-педагог (1869–1956) // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2011. № 2. С. 97–98.

⁴ См.: Партигул В. С. Автопортрет с внуками...

дисловии, что она была составлена в 1945 году и нигде не публиковалась. Между тем установлено, что рукопись Бершадского ранее была напечатана в приложении в книге ленинградского искусствоведа Иосифа Бродского о Репине-педагоге наряду с другими воспоминаниями об учителе¹. Стоит обратить внимание еще на одну неточность. Сам Бершадский отмечал в рукописи, что воспоминания были подготовлены им для того, чтобы прочитать их «в связи с *минувшим юбилеем 75-летия передвижных выставок*»². Первая выставка Товарищества передвижных художественных выставок, напомним, открылась в конце 1871 года, следовательно, налицо несоответствие в датах; рукопись могла быть составлена, скорее всего, не в 1945 году, как писал В. Партигул, а в 1946 году.

Таким образом, имеющиеся биографические и искусствоведческие источники о художнике немногочисленны, а упоминавшиеся в них факты нередко требуют уточнения.

Ю. Бершадский в упомянутой выше рукописи акцентировал внимание на том, что всегда «стремился быть верным своему учителю»³, понимая под «верностью» приверженность системе взглядов на живопись в духе реализма. Это очень важное акцентирование, так как в начале 1900-х годов художник испытал влияние модернизма и даже пробовал создать большую станковую картину «Зима» под воздействием живописи А. Цорна (с «цорновским мазком») и «Мира искусства», задумав сделать шаг в сторону символизма. Однако произведение не получило завершения, а увлечение символизмом не стало чем-то серьезным для Бершадского. От задуманной картины сохранились лишь отдельные подготовительные этюды. Репин же, как известно, относился к мирискусникам и «имитации любимого ими цорновского мазка» с пренебрежением, полагая, что они слишком увлекались внешним эффектом, а не передачей натуры в ее проживании действительного момента⁴. Такую работу, «надуманную, пустую по живописи, не подкрепленную натурой... он презрительно называл отсебятиной»⁵. Серия портретов рабочих Уралмашзавода второй половины 1940-х годов, о которой мы будем говорить далее, созданная Бершадским в конце жизни в Свердловске, появилась из-под его кисти именно в продолжение художественно-живописной традиции Репина, разделяемой с молодых лет и остававшейся главенствующей для него на протяжении всего творческого пути.

¹ Воспоминания учеников И. Е. Репина. Ю. Р. Бершадский (*Бродский И. А.* Репин-педагог. С. 117–119).

² Воспоминания Ю. Бершадского (*Партигул В. С.* Автопортрет с внучками... С. 23).

³ Воспоминания учеников И. Е. Репина. Ю. Р. Бершадский (*Бродский И. А.* Репин-педагог. С. 118).

⁴ См.: *Бродский И. А.* Репин-педагог. С. 57.

⁵ Там же. С. 68.

Первое знакомство с творчеством Репина произошло у Бершадского в юношестве на одесской выставке передвижников, где демонстрировался портрет М. Глинки в период его работы над оперой «Руслан и Людмила». «Меня, юношу, поразила на выставке особенно одна работа Репина — портрет больного композитора Глинки. „Мастерство рисунка, сила в изображении лица больного композитора, подлинно художественный образ!“ — рельефно врезались в мою память на всю жизнь»¹. Понимание задачи живописного портрета как произведения, представляющего образ человека и отражающего его внутренний мир, а также содержащего в себе следы настоящей действительности, нередко драматической для самой личности, резонировало с репинскими идеями, которые тот продвигал в Академии художеств, начав свою педагогическую деятельность в 1894 году. Бершадский был принят на учебу в академию как раз в годы, когда туда пришел преподавать Репин. К сожалению, художник не оставил воспоминаний об учебном процессе в мастерской знаменитого Репина. Он лишь дополнил известные от других художников факты. Например, прежде, чем приняться за какую-либо работу, Репин «пытливо изучал натуру, внешний ее характер, внутреннее содержание и, как правило, переживая каждое свое произведение в период творчества»². В отдельных фразах прослеживается большая любовь к учителю, но все это общеизвестно. Из сведений, содержащихся в рукописи, можно сделать вывод, что молодой одессит, входивший в ближний круг единомышленников и учеников петербургского корифея, делал определенные успехи в учебе. Между тем он вынужден был перейти заниматься в мастерскую портретиста и жанриста Н. Кузнецова, так как из-за необходимости зарабатывать деньги не мог систематически посещать занятия. Однако портрет архитектора Шварцмана, исполненный Бершадским «во время каникул и выставленный по просьбе Репина в его мастерской, получил высокую оценку Репина и Кузнецова»³. Завершил обучение Бершадский по мастерской баталиста П. Ковалевского сюжетной картиной «Базар на юге». Тем не менее дальнейшая жизнь в искусстве не поколебала академические традиции и приобретенное у педагогов отношение к картине, понимание пластики ее формы и объемов, соотношение цвета и фона, взаимосвязь композиции и предметности, фактурности поверхностей. Произведения Бершадского, написанные в свердловский период жизни художника, являются наглядным подтверждением верности реалистическим традициям изображения человека с его богатым внутренним миром.

После Великой Отечественной войны, в 1949 году, в Свердловске состоялась персональная выставка Юлия Бершадского, посвященная его восьмиде-

¹ Воспоминания Ю. Бершадского (*Партигул В. С.* Автопортрет с внуками... С. 24).

² Там же. С. 28.

³ *Афанасьев В. А.* Юлий Рафаилович Бершадский... С. 9.

сятилетнему юбилею. В экспозицию вошли также довоенные картины, привезенные из Одессы. Сохранилось заявление от 4 сентября 1947 года, в котором художник обращался в Свердловское отделение Художественного фонда СССР за помощью в их доставке. Он писал: «Прошу выдать тысячу рублей, которые требуются для упаковки и отправления из Одессы в Свердловск моих произведений (в количестве около сорока холстов, частью на подрамниках), которые сохранились в Одесском музее, после немецкой оккупации»¹. Просьба была рассмотрена на заседании правления Свердловского отделения Союза советских художников 30 сентября 1947 года. В протоколе содержится следующее решение: «выдать Бершадскому Ю. Р. 1000 рублей по статье „на ремонт мастерских“»². В итоге картины были доставлены автору, сохранилось несколько их фотографий, сделанных уже после того, как коллекция благополучно поступила на Урал. Эти фотоснимки никогда раньше не публиковались (ил. 2, 3, 4). Произведения из Одессы в дальнейшем находились в квартире художника³ (ил. 5).

Как известно, Репин говорил: «Петербург — моя интеллектуальная родина»⁴. Если для Бершадского родным домом всегда оставалась Одесса, то Петербург, где бы он ни жил, как и для Репина, являлся для него такой же «интеллектуальной родиной», местом, давшим ему профессиональное образование и возможность творить в передовой художественной среде, как в свое время и Репину, у которого он многому научился. Находившийся в глубине страны Свердловск с его пролетарским духом стал для Бершадского городом «с новой оптикой», если вспомнить строки М. Шагинян об Урале — «через взгляд, через руки, через все существо работающего человека»⁵.

Максим Горький, поддержавший сталинскую индустриализацию, в письме строителям Уралмашзавода, присланном в 1933 году к пуску завода, назвал новое предприятие еще одной «могучей крепостью» и сооружением, ставшим «отцом многих заводов и фабрик»⁶. Бершадский, безусловно, знал об этом знаменитом письме Горького, когда приступал к созданию послевоенных портретов заводчан. К тому же Горький был близко знаком с Репиным, не раз навещал его в Куоккале; и Бершадский не мог не знать об этом, так что все вместе взятое мысленно соединяло художника с прошлой петер-

¹ Обращение Ю. Р. Бершадского к Н. П. Голубчикову (ГАСО. Ф. Р-2022. Оп.1. Ед. хр. 7-6. Л. 27).

² Протокол № 14 заседания правления Свердловского отделения Художественного фонда СССР (ГАСО. Ф. Р-2022. Оп. 1. Ед. хр. 7-6. Л. 35).

³ См.: *Браславский В.* Приветствие из США // Юлий Бершадский. Живопись. Графика: Альбом. С. 6.

⁴ *Прибульская Г. И.* Репин в Петербурге. Л.: Лениздат, 1970. С. 1.

⁵ *Шагинян М. С.* Урал в обороне. Дневник писателя. М.: Гослитиздат, 1944. С. 5.

⁶ *Макаров Е. М.* Отец заводов. Очерки из истории Уралмашзавода. М.: Советская Россия, 1960. С. 49.



Ил. 2. Ю. Р. Бершадский. Семейный портрет жены с дочерью. 1911. Государственный архив Свердловской области. Публикуется впервые



Ил. 3. Ю. Р. Бершадский. Танцовщица. 1918. Государственный архив Свердловской области. Публикуется впервые

бургской жизнью. Поэтому, когда в 1946 году он приступил к созданию портретов строителей-уралмашевцев, то в качестве близкого стилистического ориентира избрал портрет Горького, написанный Репиным в 1899 году, в



*Ил. 4. Ю. Р. Бершадский.
Женский портрет. 1910-е.
Государственный архив
Свердловской области.
Публикуется впервые*



*Ил. 6. Ю. Р. Бершадский.
Девушка-почтальон. 1944.
Нижнетагильский музей изобразительных
искусств. Источник: Свердловское
отделение Союза художников России*



*Ил. 5. Дом, в котором жил Ю. Р. Бершадский в Свердловске в 1940-е годы.
Фото А. С. Айнутдинова*

год окончания Бершадским Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств. Любуясь крепкими и сильными рабочими эпохи советской действительности, пережившими тяжелую войну, Бершадский сумел в их портретности передать все чаяния и надежды народа, которые соответствовали также реалистической живописи И. Репина, И. Крамского, В. Маковского, Г. Мясоедова и других русских художников — представителей Товарищества передвижных выставок второй половины и конца XIX века, с их мировоззренческой установкой на справедливое социальное устройство общества. И вот это время пришло: простые мужики, родившиеся и выросшие в бедных крестьянских семьях в конце XIX или в начале XX века, пройдя через нужду и невзгоды, Гражданскую войну, теперь строят заводы, создают танки и экскаваторы. Они стали полноправными хозяевами жизни, пользуются уважением у нового государства и у рабоче-крестьянского социума. Репинский «мужичок из робких», в бедной одежде, с испуганными глазами, превратился на полотнах Бершадского в улыбчивого пролетария в костюме, грудь которого увешана заслуженными трудовыми орденами и медалями.

Мужскую портретную серию предваряли два женских образа. Подобно тому как дедушка любит свою внучку-кровинушку, таким же родственным отношением художника к модели проникнут первый образ: портретное изображение стахановки Анны Селивановой. Как достойный ученик Репина и Кузнецова, автор мазками кисти обрисовал фигуру Анны на нейтральном фоне, подчеркнул в плавном изгибе молодого женского тела работницы — строительницы социалистической жизни ее хрупкость, женственность и даже некоторую интеллигентность.

Симпатией художника к модели проникнут и второй женский образ: портрет девчухи-почтальона, разносчицы свежих газет (ил. 6). Художник показал ее лицо, озаренное притягательной улыбкой, от которой становится светлее на душе на фоне серых уральских будней и ожиданий хороших известий с фронта из газет.

Уже в этих портретах 1940-х годов Бершадскому удалось соблюсти требования Репина к пластике формы, определявшейся «верностью натуре, которой он считал материальность („тело — так тело“», усвоенные на занятиях в мастерской учителя. При этом цветовые пятна в портретах, как и у Репина, не поглощали форму моделей. В изображенных фигурах «каждый мазок, каждое пятно ясно характеризует форму в ее цветовых и тональных отношениях»¹. От своего педагога художник перенял тонкое взаимодействие природы и фона, происходившее на уровне поиска композиционного ритма, распределения деталей. Репин говорил ученикам о прямой связи фона с первым планом картины: «К нему часто относятся небрежно, но если он не раз-

¹ Бродский И. А. Репин-педагог. С. 38.

деляет значительности первого плана, он и должен быть ничем, провалом, как пауза в музыке, без которой не было бы ритма»¹.

Репинский портрет Горького написан на темном фоне, словно в ритмическом провале, чтобы во всей красе представить перед лобовым взглядом зрителя пронизанную романтикой фигуру писателя. За этим следовали техника прорисовки, нюансы. Посредством искусной работы кисти, создающей живописную фактурность лица и поверхностей одежды, выявляется идейный образ человека, высвобождается «его жизненная суть», на которую намекает внешность, и в результате как бы даруется «живая жизнь самому изображению»². Схожее понимание живописной роли фона и первого плана для витальности имеется и в других портретах Репина. В ряде случаев мастер использует темно-зеленые фоны, из глубин которых выступают различные индивидуальности со своими характерами, но с одной общей чертой — энергичностью. Бершадский как раз использовал в портретах рабочих репинский подход с темно-зелеными фонами, хорошо ему знакомый и близкий по колористической эстетике в построении живописного пространства и обобщении цветовой гармонии.

Послевоенная история Уралмашзавода была связана с его переориентацией на продукцию мирного времени. Директор УЗТМ Б. Музруков писал: «В 1946 году завод, перестраивая производство, осваивал новые виды машин, наращивал производственные мощности с тем, чтобы создать необходимые условия, обеспечивающие в дальнейшем выполнение темпов роста производства, предусмотренных планом послевоенной сталинской пятилетки. В плане послевоенной пятилетки установлено, что объем производства завода должен вырасти в три с половиной раза против 1940 года. Чтобы обеспечить такие темпы роста, необходимо было решить целый ряд принципиальных организационно-технических задач. В первую очередь была поставлена задача — в максимальной степени использовать богатейший опыт военного времени в организации серийного производства. <...> Было решено вновь организуемые цехи создавать по отдельным видам изделий с замкнутым циклом производства: цех буровых машин, цех экскаваторов, цех крупных машин и т. д. <...> С этой целью было принято решение о создании комплексных бригад специалистов, в задачу которых входила разработка и внедрение (совместно с цехами) организационно-технических мероприятий по поднятию производительности труда на отдельных участках завода»³. Для этого было организовано «15 стахановских советов в цехах и стахановский совет при директоре завода». В его работе принимало участие пятьсот пере-

¹ Цит. по: Бродский И. А. Репин-педагог. С. 69.

² Ляйшиш В. А. Единица хранения. Русская живопись — опыт музейного истолкования. СПб.: Арт-салон «Золотой век», 2014. С. 126.

³ Музруков Б. Г. Высокопроизводительные участки на Уралмашзаводе. Свердловск, Тип. УЗТМ, 1947. С. 3—5.

довиков¹. Портреты нескольких заводских стахановцев, передовиков и наставников было предложено написать Бершадскому.

«Он читал Пушкина, Толстого, но всего полнее и ярче, как он считал, писал о труде Максим Горький. Горького, трудолюбца и борца за свободный труд человека, Чугунов любил больше всех других писателей»², — отмечала ленинградская писательница Анна Караваева об Анатолии Михайловиче Чугунове, слесаре-лекальщике с Уралмашзавода, запечатленном Бершадским держащимся длинными, как у пианиста, пальцами за спинку деревянного стула (ил. 7). Он уважал самых замечательных и умных людей, таких как Пушкин, Толстой, Горький, поскольку они умели прославлять труд и всегда видели в нем смысл жизни и радость. Этот художавый со светло-кариими глазами мужчина, смотрящий с портрета уверенным и зорким взглядом, пришел работать на завод в 1936 году, а уже в 1939-м в Кремле из рук Михаила Калинина получил орден «Знак Почета» за добросовестную работу над первичными измерительными инструментами, необходимыми рабочим других профессий — токарям, фрезеровщикам, слесарям-сборщикам и т. д. Когда началась война, Анатолий Чугунов принял вызов бойца Ленинградского фронта Александра Потапова на социалистическое соревнование и уже к концу 1942 года сумел перевыполнить в ударном стахановском темпе норму производительности труда, превышающую в четыре с половиной раза намеченный ежегодный план. Таким образом, находясь на рабочем месте в трудном для страны 1942 году, он фактически своими мыслями и делами жил уже в 1946 году.

В портрете Чугунова Бершадский скрупулезно выписал его длинные пальцы — важная деталь для раскрытия образа слесаря-лекальщика — виртуозного «ювелира», лучшего представителя этой профессии, требующей повышенной деликатности и терпеливости. Чугунов крепко держит стул, что характеризует его как человека, стремящегося добиться результата несмотря ни на что, стиснув зубы и сжав волю в кулак. Особое внимание художник уделил акцентированию взгляда темных глаз с белыми бликами, которые часто у рабочего сравнивались товарищами по цеху со снайперскими³. Работа глаз и рук с первоклассным перебиранием пальцами, как на струнах или даже сложнее, когда нельзя ошибиться, иначе допущенная неточность перейдет на другую продукцию, у Чугунова соединялись в единое целое, синхронизировались в движениях до автоматизма. Этим приемом Бершадский нашел точный «ключ» к созданию портретного образа ответственного за свое дело лекальщика. Художественная выразительность жеста руки, отражение света в темных зрачках глаз — все в целом раскрывало психологический образ Чугунова.

¹ Китнис Г. Уралмашзавод и его люди. Свердловск: Свердловгиз, 1948. С. 34.

² Караваева А. А. Сталинские мастера. [Повествование о людях и днях]. М.: Гослитиздат, 1948. С. 190.

³ Там же. С. 179–180.

В период работы Бершадского над портретами уралмашевцев художнику было почти восемьдесят лет, однако его навыки, полученные в академической учебной репинской мастерской, с возрастом все совершенствовались. Художник много времени проводил в цехах, наблюдая и изучая труд рабочих. «В каждом случае он долго и тщательно наблюдал героя, выискивая индивидуальные качества натуры»¹. Так, для создания образа знатного токаря и наставника молодежи, уралмашевца Павла Константиновича Спехова (ил. 8) художник во время сеанса много беседовал с ним, что способствовало раскрытию внутреннего мира и человеческих качеств токаря и передаче их на холсте. В результате прославленный на всю страну передовик (в годы войны он предложил способ ускорить выпуск продукции — пригласить молодого рабочего в напарники к одному наряду) предстал в портрете во всей своей простой красоте. «Токарный вуз на ногах»² — как прозвали Спехова в коллективе — весь в движении. Он приподнял руку с папиросой, рассказывая очередной случай из жизни завода или доставая что-то интересное из копилки собственных педагогических примеров. «Но каков бы ни был подход, не следует проявлять излишней снисходительности к молодому рабочему и делать скидки на его неопытность. Ему, впервые пришедшему на завод, надо сразу привить твердую дисциплину, чувство ответственности за порученное дело и доверенное государством добро»³, — может быть, делая затяжку папиросы, такие слова он произносил в беседе с наблюдавшим за ним живописцем, пока тот строил композицию и наносил мазки краски. «В показе качеств Спехова — веселого, жизнерадостного, не унывающего ни при каких обстоятельствах человека — и нашел художник ключ к раскрытию его образа»⁴. В результате, говоря языком писателя П. Бажова, получился портрет человека труда «с живинкой», изображенный в своей обыденности, но узнаваемый в своей человеческой уникальности.

Иное дело — портрет Петра Георгиевича Антонова (ил. 9), старейшего рационализатора и изобретателя Уралмаша, начавшего трудовую деятельность еще на старых уральских заводах 1890-х годов. Портрет Антонова стал первым в серии уралмашевцев, созданной Бершадским. За ним последовали остальные восемь портретов.

Будучи старым коммунистом, большевиком, Антонов строил Уралмаш-завод «своими руками», став в дальнейшем опытным наставником для молодых рабочих чугунолитейного цеха⁵, за что получал разные правитель-

¹ Булавин В. С., Ионин Д. М., Павловский Б. В. Художники и Уралмаш: Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 35.

² Спехов П. К. Как я обучаю молодых рабочих. [Лит. запись В. М. Федосеева]. Свердловск: Свердловгиз, 1952. С. 4.

³ Там же. С. 10—11.

⁴ Булавин В. С., Ионин Д. М., Павловский Б. В. Художники и Уралмаш... С. 36.

⁵ Китис Г. Уралмашзавод и его люди. С. 82.

ственные награды. В 1949 году он был приглашен в Кремль на семидесятилетний юбилей И. Сталина в числе старейших передовых новаторов СССР.

Ссутулившись, с набитой самосадом курительной трубкой в руке, сурово поглядывая из-под мохнатых бровей, Антонов смотрит с портрета работы Бершадского. Однако его взор обращен не столько на зрителя, сколько вглубь себя, в свои раздумья. Художник изобразил человека, познавшего все тяготы дореволюционной России, Гражданской войны, коллективизации, индустриализации. В образе Антонова автору удалось передать грусть мудрого человека, с достоинством пережившего кровь и слезы, неблагодарный труд народа, почет большевиков и людское уважение. В отличие от сжатой, как пружина, руки Чугунова, привыкшей к повышенному самоконтролю, у Антонова — старая натруженная ладонь в расслабленной позе. Этим жестом художник передает внутреннее спокойствие опытного старожилы заводских цехов, обладающего пролетарской рассудительностью, наставнической прозорливостью и пониманием того, что «без неудач нет и побед». Антонов уверен в своих знаниях о рабочем ремесле.

Менее совершенным получился у Бершадского портрет кузнеца Григория Михайловича Коваленко (ил. 10), рабочего кузнечно-прессового цеха, обладателя двух орденов Ленина и ордена Трудового Красного Знамени. В его образе автору удалось передать «есенинский» типаж внешности, объединивший светлые пряди волос и бездонные, как у поэта, глаза, глядящие с задором. Коваленко оказался на заводе с самого начала строительства гиганта, когда приехал в соцгородок со своей матерью на постоянное поселение. Став одним из первых стахановцев Уралмашзавода, рабочий придумал убыстренный процесс изготовления детали с названием «основная ось» и за одну смену поднял выпуск таких деталей с десяти до сорока штук¹. Со временем Коваленко взялся за изготовление более сложной детали (с ее помощью можно было взять на буксир тяжелую машину), внешне напоминающей «гуся», но в шутку назвал ее «голубкой»². В результате «голубки» Коваленко принесли ему большую известность. И она покорила ему.

В портрете работы Бершадского руки кузнеца выписаны неряшливо, как в этюде. Возможно, работа над портретом была кратковременной, что не позволило художнику создать законченный психологический образ молодого стахановца-новатора. Приколотые к пиджаку алеющие ордена, пожалуй, единственная точно прописанная кистью деталь и художественная находка, свидетельствующая о патриотическом характере изображенного, готового отдать все силы на благо страны. Советское государство не оставляло без внимания таких самоотверженных людей, поэтому, несмотря на моло-

¹ Морозевич Б. А., Пинтусов И. М. Знатный кузнец Григорий Коваленко. [Уралмашзавод]. М.; Свердловск: Машгиз [Урало-Сиб. отд.-ние], 1948. С. 8.

² Давыдов Л. Д. Григорий Коваленко. [Кузнец Уралмашзавода]. Свердловск, Свердловгиз, 1952. С. 70–71.



Ил. 7. Ю. Р. Бершадский. А. М. Чугунов.
1946. Музей Уралмашзавода, Екатеринбург.
Фото А. С. Айнутдинова



Ил. 8. Ю. Р. Бершадский.
П. К. Спехов. 1946. Музей Уралмашзавода,
Екатеринбург. Фото А. С. Айнутдинова



Ил. 9. Ю. Р. Бершадский.
П. Г. Антонов. 1946.
Музей Уралмашзавода, Екатеринбург.
Фото А. С. Айнутдинова



Ил. 10. Ю. Р. Бершадский.
Г. М. Коваленко. 1946.
Музей Уралмашзавода, Екатеринбург.
Фото А. С. Айнутдинова

дые годы, к концу 1940-х годов кузнец Коваленко стал обладателем трех заслуженных наград.

Портреты рабочих отражали неповторимую психологию народного движения, начатую передвижниками. Она была способна сближать идеалы трудового человека из прошлого с современными для каждого этапа истории примерами. В целом портреты второй половины 1940-х годов, созданные кистью Бершадского, можно считать завершающей страницей творческого пути художника-академиста реалистического направления, прожившего богатую событиями жизнь.

К группе художников, получивших художественное образование в Петербурге в конце XIX века и в Петрограде в первой четверти XX столетия, а затем продолживших свой творческий путь в Свердловске, относятся такие живописцы, графики и скульпторы, как Иван Матвеевич Вахонин, Матвей Иванович Гайдамович, Яков Петрович Зайцев, Илья Алексеевич Камбаров, Михаил Павлович Крамской, Александр Александрович Кузьмин, Василий Николаевич Кушнер, Герман Александрович Мелентьев, Николай Васильевич Ситников, Андрей Федорович Узких. Особое место среди них занимает акварелист Борис Александрович Семенов (ил. 11).

Он родился в Петрограде в год Октябрьской социалистической революции, а ушел из жизни в 1991 году в Свердловске на развороте государственного устройства от построения коммунизма к провозглашенному капитализму¹. На графические работы Бориса Семенова, созданные сразу после окончания Великой Отечественной войны, можно посмотреть как на одну из страниц «ленинградского присутствия» в изобразительном искусстве Свердловска. С 1946 по 1955 год он, наравне с другими художниками страны, стоял у истоков развития советского акварельного пейзажа. Семенов изображал преимущественно городские виды: стройки, старые и новые кварталы, архитектурные памятники, оставив после себя серии акварелей, воссоздающих виды послевоенного Свердловска, Ленинграда, Москвы и Риги

¹ Борис Александрович Семенов (1917—1991) родился в Петрограде в семье музыкантов. После семилетнего обучения в средней школе посещал театральную студию имени М. П. Лилиной. С 1932 по 1936 год учился в Ленинградском художественно-педагогическом техникуме (бывшей Рисовальной школе Императорского Общества поощрения художеств; ныне Санкт-Петербургское художественное училище имени Н. К. Рериха). В 1938 году переехал в Свердловск. Занимался оформлением улиц и площадей города к праздникам. В 1945 году стал членом Свердловского отделения Союза советских художников, где руководил секцией графики. Испытал серьезное увлечение акварелью и начал писать в этой технике городские пейзажи, получавшие регулярное признание на местных свердловских, республиканских и всесоюзных художественных выставках. В 1957 году впервые попал на Уралмашзавод и с этого момента приступил к созданию акварельных листов, посвященных образам рабочих предприятия. Серия произведений вылилась в единый цикл «Уралмаш и уралмашевцы» (1969—1974). В 1960-е годы создал много акварелей с видами Москвы, Ленинграда, Риги и на сюжетно-бытовые темы. С 1970 года входил в творческую группу художников, работавших на Уралмашзаводе над созданием тематических произведений об «отце заводов».

1950—1960-х годов (ил. 12). Но были в работах художника и сюжетные композиции, запечатлевшие взаимоотношения людей. В 1970-е годы в его акварелях появилось немало изображений уральских машиностроительных и металлургических производств, заводских цехов, многофигурных композиций с образами рабочих и конструкторов в процессе их трудовой деятельности.

Существует распространенное мнение о том, что природу следует изучать, чтобы точно передавать ее образ в пейзаже. Этому же требует и образ города. Лишь накопленные впечатления и наблюдения художника, а также вдумчивый отбор материала позволят ему создать городской пейзаж, обладающий точностью и индивидуальностью авторского стиля. Именно этими качествами обладают акварели Семенова, полагавшего что «советский пейзажист может и без человека найти пейзаж нашей родины. <...> Если художник пишет пейзаж лирической грусти, то он, считаю, так же может заинтересовать зрителя»¹. У Бориса Семенова это получалось, поскольку, кроме таланта, у него были хорошие учителя, заложившие в его обучение фундамент знаний и уважения к классическим ценностям в культуре и воспитании.

Восприимчивость к красоте петербургской архитектуры и скульптуры, умение наслаждаться ею и передавать свои впечатления в художественных произведениях развило в Семенове склонность к почитанию, прежде всего, классических и реалистических традиций, а также понимание высокого призвания ремесла художника, столь необходимого в работе.

В 1930-е годы, в период ученичества Семенова в Ленинградском художественно-педагогическом техникуме, на него оказывали влияние педагоги, своими корнями уходившие в искусство дореволюционной эпохи.

Благодаря архивным сведениям, удалось уточнить, какие именно специальные дисциплины изучал будущий художник и кто их преподавал. Процитируем рукописную автобиографию Семенова: «Живопись — преп. Филипов. Рисунок — преп. Бутлер. Графику — преп. Левицкий. Композицию — преп. Вербов. Скульптуру — преп. Малашкин. Анатомию и перспективу — проф. Бейер»². Между тем в этом документе содержится несколько неточностей, требующих уточнений. Под фамилией «Левицкий» подразумевается Владимир Николаевич Левитский (1879—1942), художник-график, обучавшийся в Рисовальной школе Общества поощрения художеств и в студии М. К. Тенишевой у И. Е. Репина, бывший сотрудник журнала «Аполлон», член Нового общества художников и группы «Молодое искусство». В техникуме Левитский преподавал графику с середины 1920-х годов. Под фамилией «Филипов» имеется в виду педагог техникума Дмитрий Филиппович Филиппов (1904—1967), художник-живописец, впоследствии руководитель живопис-

¹ Обсуждение статьи академика В. Яковлева «Какой нам нужен пейзаж» 15 февраля 1950 года (ГАСО. Ф. Р-2022. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 157).

² Автобиография Б. А. Семенова (ГАСО. Ф. Р-2022. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 79). Орфография и пунктуация приведены в соответствии с оригиналом рукописи.

ного и монументально-живописного факультетов Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной. «Преподаватель Малашкин» — это петербургско-ленинградский скульптор Дмитрий Николаевич Малашкин (1873—1942), выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, однокурсник скульпторов Анны Голубкиной и Сергея Коненкова, впоследствии заведующий формовочной мастерской Императорской Академии художеств, автор ряда декоративных скульптур в Петербурге и его пригородах, а также руководитель Ленинградского художественно-педагогического техникума. Таким образом, художественное мышление, любовь к красоте и эстетический вкус будущего акварелиста формировались в общении с носителями и продолжателями петроградско-ленинградских художественных традиций.

Чем же являлась акварель для художников послевоенного времени? По большому счету, живописцам и графикам этого периода пришлось «пробовать» ее новые содержательные возможности, не до конца раскрытые выдающимися предшественниками. Как известно, акварель в России экспонировалась издавна, но первая масштабная Всесоюзная выставка акварельных работ открылась в Москве только в 1965 году¹. На рубеже XIX—XX веков, по сути, лишь приоткрылась дверца в кладовую стилистических богатств акварельной техники, но поиски жанрового разнообразия легли на плечи уже советских мастеров. А. Бенуа, М. Врубель, В. Серов, И. Репин, как и К. Брюллов, П. Соколов, А. Иванов и даже тот же В. Садовников с его этнографическими «картинками», уделяли акварели серьезное внимание, отдавая предпочтение пейзажному жанру, историческим реминисценциям, портрету и сюжетным композициям. Советские же художники ввели акварель в современный художественный процесс, отображающий многообразие общественной жизни, благодаря чему активно развивались ее содержательные и изобразительные возможности.

Акварели молодого свердловского художника Бориса Семенова в 1940—1950-е годы придали этому процессу безусловную устремленность вперед. Такие листы, как «Зимний Свердловск», «Улица Ленина», «Улица Вайнера», «Свердловск», «У Оперного театра», «Улица Малышева», «Улица Карла Либкнехта» и другие работы раннего периода, экспонировались на выставках разных уровней. С серьезностью намерений молодого художника в акварельной технике могли сравниться немногие. Начинание Семенова подхватила москвичка Антонина Ромодановская, создавшая примерно в то же время акварельную графику с видами Москвы и других городов СССР.

Акварельные и живописные пейзажи свердловчан и коллег по сообществу уступали работам Семенова, причем отставание лежало отнюдь не в прилеж-

¹ Современная советская акварель = Contemporary soviet water-colours: Альбом / Сост. и авт. науч. аппарата Н. А. Володина; авт. вступ. статьи В. И. Володин. М.: Советский художник, 1983. С. 5.



Ил. 11. Б. А. Семенов в Свердловске в 1947 году.
Государственный архив Свердловской области. Публикуется впервые



Ил. 12. Борис Семенов на обсуждении выставки в Доме литературы и искусств
в Свердловске. 1946. Государственный архив Свердловской области.
Публикуется впервые

ности исполнения, а в общей направленности и содержательности работ. Эти картины, как правило, несли в себе этнографические мотивы, привязанные к истории конкретного места. Семенов же никогда не стремился к воспроизведению только документальной точности. Его акварели, напротив, раз за разом становились своего рода кинематографическими кадрами, наполненными лирическими, романтическими, гражданственно-патриотическими мотивами. В акварелях художника искренне, без фальши передавалась, прежде всего, человеческая эмоция, для которой художник подбирал тему, сюжет и подходящее композиционное решение, мастерски соединяя цветовые и световые соотношения в гармоничное целое.

«Надо почувствовать неповторимую прелесть, первозданность сочетания всех элементов — красок, звуков, светотени, суметь разглядеть особые „выражения“ каждого куска живой природы!»¹ — говорил художник В. Бакшеев о сумме впечатлений, влияющих на выбор тех или иных изобразительных свойств картины. Отметим, что именно пейзажист Бакшеев одним из первых заметил талант Семенова. Будучи членом художественного совета, он отобрал его работу «После дождя» на одну из московских выставок. «Помню, стоял я в толпе авторов в зале, где шло заседание жюри выставочного комитета, — вспоминал Б. А. Семенов. — Помню, как дрожали колени, когда маленькая моя акварель очутилась в руках Василия Николаевича Бакшеева... И неимоверным счастьем наполнилось сердце, когда Василий Николаевич одобрительно улыбнулся и, отметив какие-то положительные стороны, передал акварель соседу. „После дождя“ была принята в экспозицию Всесоюзной выставки»². Доброе отношение к молодым художникам было отличительным человеческим свойством и самого Б. Семенова (ил. 13). Так, благодаря его рекомендации и положительному отзыву известный впоследствии уральский график Виталий Волович стал кандидатом в члены Свердловского отделения Союза советских художников³.

Ностальгия о Ленинграде, который был вынужден оставить Семенов ради Свердловска, создавала в ранимой натуре художника обостренное восприятие красоты даже в тех случаях, когда ее трудно было разглядеть простому зрителю (ил. 14).

В ранних акварелях художник изображал перспективу городских улиц двумя способами: с высокой «точки» обзора или с «точки» по линии горизонта. В пейзаже «Улица Ленина» автор долго искал подходящую «точку» в натурных набросках, сделанных с разных сторон площади, и в окончательном варианте построил композицию по памяти. Скомпилированный вариант

¹ Бакшеев В. Моя Родина // Мастера советского искусства о пейзаже. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. С. 15.

² Шаповалов Я. Я. Борис Александрович Семенов. Свердловск: Кн. изд-во, 1960. С. 7.

³ Протокол заседания Правления Союза художников от 30 января 1950 года (ГАСО. Ф. Р-2022. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 130).



Ил. 13. Борис Семенов после войны. Свердловское отделение Союза художников России



*Ил. 14. Дом, в котором жил Б. А. Семенов в 1930–1950-е годы в Свердловске.
Фото А. С. Айнутдинова*

не совсем удался Семенову, поскольку растения на первом плане закрывали небезынтересное по архитектуре здание Горсовета, доминирующее в ансамбле площади после своей реконструкции.

Акварельный лист «Улица Вайнера» художник начинал создавать в этюдных зарисовках и с поиска композиционно-колористического решения и нужного ракурса с одного из балконов второго этажа здания, расположенного на изображаемой улице. Образ акварели «Свердловск» (второе название — «Улица Ленина») был найден под впечатлением от увиденного «биения жизни города» из окна здания Горсовета. Этот лист продолжил предыдущий.

В своих акварелях художник изображает «то новое, что говорит о городе, как о крупном центре Урала, наполненном кипучей жизнью»¹, — отмечала газета «Уральский рабочий» в 1951 году. Натурный пейзаж «У Оперного театра» создавался на лесах строящегося вблизи театра дома для артистов².

Эти произведения, каждое со своими изобразительными достижениями и неудачами, принесли автору известность в Свердловске и подтолкнули его к мысли, что не все видимое нужно вносить в окончательный вариант картины. Окружающая действительность, с ее людьми, домами и машинами, гораздо многообразнее и изменчивее, чем требуется для передачи одного мгновения. Быть может, поэтому неудавшимися кажутся стаффажные фигуры людей в картине «Улица Вайнера», когда ради передачи красоты выбранного вида, панорамы улицы художник жертвует верным оптическим построением перспективы и пропорций. Такое соединение реалистического изображения стены и окон дома на первом крупном плане, а людей — внизу, в перспективе, на втором и третьем планах, мешает общему гармоничному восприятию простора.

С годами, осознав содержательное значение пейзажа, Семенов пришел к собственному стилю. В акварелях «Улица Карла Либкнехта» и «Улица Малышева» ему удалось соединить красоту пейзажа с «историзмом», который отнюдь не принижал своей сухостью живое настроение картины, а, напротив, добавлял к ее эмоциональному строю интеллектуальную составляющую.

Первое впечатление от акварели «Улица Карла Либкнехта» создает композиционное решение, согласно которому зритель находится как бы на проезжей части улицы, среди движущихся автомобилей и троллейбусов. Слева за кустами зелени виднеется в развороте здание Свердловской государственной филармонии (бывшего Делового клуба). Другое впечатление от картины: невидимое пространство существует там, куда устремляется транспорт (в «Улице Вайнера», «Свердловске», «У Оперного театра» точка зрения ограничена перспективой), а там находится тот самый Антирелигиозный музей в Ипатьевском доме, в котором была убита царская семья императора Николая II. Третье впечатление от акварели: перед глазами зрителя — не отделяемый от человека движущийся транспорт, свидетельствующий о скоротеч-

¹ Работы художника Б. Семенова // Уральский рабочий. 1951. 7 апр. С. 4.

² См.: Шаповалов Я. Я. Борис Александрович Семенов. С. 12—13.

ности времени. Быть может, именно о нем думал Семенов, когда писал этот уголок Свердловска.

Жизнь, безусловно, подвижна. С течением времени одно и то же место претерпевает изменения: строятся новые дома, развивается транспорт, рождаются новые поколения людей, и они вновь ходят по тем же улицам. Если сто лет назад жители города передвигались в каретах с извозчиками, то спустя полвека они уже ездят в троллейбусах. Щемящее чувство скоротечности времени, перед которым бессилен человек, усиливает тщательная прорисовка поверхности стен домов, деталей транспорта, асфальта. В результате картина навеивает мысль о том, что все это останется и когда уйдут новые поколения зрителей.

Ощущение исторического момента присутствует также в других акварелях Семенова. Об их поэтичности, красоте и безупречности техники исполнения обычно говорят, когда художник пишет «по сырому». Акварель «Улица Малышева», известная сейчас под названием «Улица после дождя», представляет собой будничный вид одной из главных улиц Свердловска с мокрым после дождя асфальтом. Искусно написанное хмурое небо с серыми облаками, отражающимися в лужах, силуэты горожан с раскрытыми зонтиками, очертания автомобилей и чугунного фонаря, повторяющиеся в дождевой воде на асфальте, — все в целом придает картине романтическое настроение. «Поэтическую передачу состояния природы»¹ в этом произведении ценил и свердловский искусствовед Борис Павловский. Художник выбрал для сюжета именно этот участок улицы Малышева, потому что композицию украшало изображение кирпичного цвета здания бывшей гостиницы «Эрмитаж» (переименованной позднее в «Спартак»), отсчитывающей свою историю с дореволюционных времен и известную тем, что в 1928 году там останавливался Владимир Маяковский². Выбор ракурса изображения улицы был обусловлен важным городским событием: в ноябре 1953 года по улице Малышева, на участке от Центральной гостиницы к стадиону, вводилась в эксплуатацию троллейбусная линия № 3. Плывущий по влажной от дождя улице троллейбус этого маршрута художник и изобразил в своей работе.

В акварелях Семенова все изображаемое имеет значение. Так, приметы времени отражают автомобили «Победа», «Волга» ГАЗ-21 и «эмки», трамваи с деревянными лавками для пассажиров и синие троллейбусы с желтыми закругленными углами на бортах. По акварелям Семенова можно проследить эволюцию городского транспорта Свердловска.

¹ Б. А. Семенов: Альбом репродукций / Вступ. статья Б. Павловского. Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1969. С. 6.

² См. об этом: Г. Екатеринбург, ул. Малышева, 56. Объект культурного наследия регионального (областного) значения «Здание гостиницы „Эрмитаж“, в которой в 1928 г. останавливался В. В. Маяковский». Управление государственной охраны объектов культурного наследия Свердловской области. URL: <http://okn.midural.ru/node/482?theme=dsoft> (Дата обращения: 25.09.2020).

Известно, что отличительную градостроительную черту в облике Ленинграда, в которой преобладали и преобладают горизонтальности домов с одинаковой высотой, академик Дмитрий Сергеевич Лихачев называл «небесной линией». Уроженец Петрограда, акварелист Борис Семенов всю жизнь безуспешно искал собственную «небесную линию», с присущими ей симметрией и гармонией. С течением времени этой «небесной линией» для художника стало само акварельное творчество, потому что именно оно в художественной жизни уральского края сохранило исторический облик советского Свердловска, ныне почти утраченный.

У свердловского поэта Константина Мурзиди есть стихотворение «Оттенок», написанное еще до войны, в 1939 году. Его строчки родились в размышлениях о «прекрасном». Они выразили свойство категории «прекрасного» вселяться в совершенно любые вещи, даже в несимпатичные для взора романтиков стройки.

Дом возведен, и мастер кроет крышу,
Поднявшись надо мною высоко,
И я внизу его удары слышу —
Железо гнет уверенно, легко,
Скрепляет лист одним ударом точным,
И дела нет ему до красоты:
Она придет и ляжет на листы
Росой, снежинкой, лепестком цветочным.

Прекрасное сопутствует всегда
Простым и ясным истинам — мгновенно,
Коснется их и, словно без труда,
Им придает какой-то свой оттенок¹.

Отличительная черта художника Бориса Семенова заключается в том, что он обладал даром подмечать и переводить в художественную форму конкретику и красоту городских будней с узнаваемыми архитектурными и историко-культурными достопримечательностями Свердловска.

Центральной площадью Екатеринбурга ныне является площадь 1905 года, однако в 1920—1930-е годы ею была площадь Парижской коммуны, спроектированная выпускником Императорской Академии художеств архитектором Сигизмундом Домбровским (1883—1953), с 1927 года трудившимся в Свердловске. Тогда же в районе этой площади, рядом с Театром оперы и балета имени А. В. Луначарского, по эскизу ленинградского скульптора Матвея Харламова (1870—1930) был воздвигнут памятник председателю ВЦИК Я. Свердлову и рядом с театром разбит сквер. После войны благоустройство

¹ Мурзиди К. Г. Уральские стихи / Вступ. статья С. Трегуба. М.: Советский писатель, 1974. С. 14.

площади продолжилось, в стиле конструктивизма был построен Дом Печати и здание гостиницы «Исеть», а в сквере за театром были размещены круглые скульптуры льва и львицы, балюстрада и неоантичные вазы (ил. 15), известные ныне по произведениям свердловских живописцев и графиков. Появление новых элементов в оформлении этого места, как и в целом города, было последовательным шагом в стремлении сделать улицы и скверы более симпатичными и удобными для жизни. В то же самое время культурной общественностью велось обсуждение того, как удовлетворить запрос горожан в желании иметь красивый город. Архитектор Петр Оранский писал: «Высокохудожественное архитектурное оформление призвано отразить и величие времени, и эстетические потребности народа. Исключительные масштабы предстоящих работ потребуют тесного творческого содружества всех видов изобразительного искусства — архитектуры, скульптуры, живописи»¹. Его поддерживал председатель Свердловского отделения Союза советских художников Давид Ионин, отметивший низкий уровень оформления фасадов домов, витрин магазинов, выглядевших не слишком привлекательными из-за халтурных панно, портретов, вывесок: «Чем же объяснить подобное положение дел? Почему халтура и пошлость проникли в город? Дело в том, что вся художественно-оформительская работа в городе проходит бесконтрольно. До войны организации контролировали оформление зданий и, надо сказать, успешно. Сейчас же никто — ни горисполком, ни Союз художников — не занимается этим»². Искусствовед Борис Павловский был еще более жестким в оценке: «Свердловское отделение художественного фонда заключает договоры с художниками на выполнение творческих работ. Готовые вещи распространяются среди городских учреждений, заводских клубов, Домов культуры. Казалось бы, зная, что его произведения будут украшать общественные места, что их будут рассматривать сотни трудящихся, художник должен выполнить заказ со всем присущим ему мастерством. Но зачастую дело обстоит далеко не так. Работа по заказам фонда превратилась в Свердловске в отхожий промысел. <...> Стремление быстро и недобросовестно выполнить заказ, легко получить изрядную сумму денег, не пресекаемое в самом начале, пагубно сказывается на молодых художниках. <...> Коллектив художников нашего города — это, в целом, серьезная творческая организация, что прекрасно подтвердилось последней художественной выставкой. <...> Дело в том, что моральное прекрасное свойственно не только художественному совету и отдельным художникам, но и самому правлению Свердловского отделения Союза»³. Аналогичные вопросы задавали и сами художники

¹ Оранский П. Облик большого города. Каким будет Свердловск в конце четвертой пятилетки // Уральский рабочий. 1946. 26 февр. С. 3.

² Ионин Д. Против пошлости и халтуры в художественном оформлении города // Уральский рабочий. 1947. 15 апр. С. 3.

³ Павловский Б. О чести и честности художника // Уральский рабочий. 1947. 26 дек. С. 3.



Ил. 15. *Скульптура львицы. Вторая половина 1940-х годов.
Государственный архив Свердловской области*

еще в 1930-е годы, поднимая на всеобщее обсуждение проблему разобщенности культурных деятелей города. Члены Свердловского отделения Союза советских художников выражали обеспокоенность дезорганизацией, которая плохо сказывается на оформлении и благоустройстве: «В Москве и Ленинграде к оформлению города выделяется комиссия из художников и архитекторов и членов горкома, а здесь в Свердловске за оформлением города никто не отвечает и ничего не делает, а положение катастрофическое и вопрос нужно ставить серьезно»¹.

Проблема имела системный характер. В атмосфере послевоенной дискуссии на эту тему весной 1947 года рядом с театром Оперы и балета возвышенную часть сквера опоясала новая балюстрада, украшенная вазами, перильцами, а на постаментах появились круглые скульптуры львицы и льва в натуральную величину². Общественность отнеслась к нововведениям критично. Задавался вопрос авторам идеи благоустройства, чьи имена до сих пор являются неизвестными для местных искусствоведов, краеведов, историков, о том, почему было выбрано скульптурное изображение больших кошек в бетоне, а не уральского лося. «Дань многовековой, заплесневевшей традиции? Она ничем в данном случае не оправдана. Может быть, большие бетонные кошки должны войти органической частью в архитектурный ансамбль этого участка города? И это не так. Так почему же? Про-

¹ Протокол № 23 Общего собрания художников от 27/VIII 1937 года (ГАСО. Ф. Р-2022. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 84–85).

² См.: Город благоустраивается // Уральский рабочий. 1947. 23 мая. С. 4.



Ил. 16. Скульптура львицы. 2020. Фото А. С. Айнутдинова



Ил. 17. Скульптура льва. 2020. Фото А. С. Айнутдинова

сто, потому что создавать свое, новое трудно, а копировать чужое, старое легко»¹, — писала газета «Уральский рабочий». Но попробуем найти историко-культурное и стилистическое объяснение появлению скульптур животных (ил. 16, 17).

¹ Кор. Ол. Искусство и ремесленничество. У скульпторов Свердловска // Уральский рабочий. 1946. 19 июля. С. 3.

Архитектор С. Домбровский, принимавший участие в разработке планировки и оформления площади, работал в 1920-е годы музейным хранителем Павловского дворца и парка. Понимание садово-паркового искусства, любовь к классике в нем уживалась с изобретательностью авангардного зодчего, проектами домов в стиле конструктивизма. Поэтому, когда стал вопрос о модернизации места на волне общегосударственного подъема после Победы в войне, потребовался понятный образ, который подчеркнул бы сложившиеся в 1940-е годы связи между Ленинградом и Свердловском.

Осенью 1946 года в Петергофе установили скульптуру Самсона, раздирающего пасть льва, разрушенную в Великую Отечественную войну. Событие имело колоссальный общественно-патриотический резонанс. Когда вновь изготовленную фигуру везли по улицам Ленинграда, жители встречали ее с ликованием. Символ победы над шведами ассоциировался с недавней победой над гитлеровской коалицией. Скульпторы ремонтно-строительного треста исполкома Горсовета в Свердловске, скорее всего, искали нечто похожее по силе воздействия на ленинградский прототип. Львы Ленинграда и его пригородов стали основным ориентиром, учитывая задачу оформления сквера неоклассическими скульптурно-декоративными предметами. В итоге в образе льва с шаром и львицы проявились стилистические и историко-культурные связи с ленинградскими львами Дворцовой пристани и других набережных Невы.

Таким образом, с их появлением в 1947 году в сквере у Театра оперы и балета добавились выразительные элементы садово-парковой культуры как попытка благоустройства общественного пространства с учетом художественно-выразительных возможностей синтеза архитектуры и скульптуры.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГАСО — Государственный архив Свердловской области.

УЗТМ — Уральский завод тяжелого машиностроения, Уралмашзавод.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Афанасьев В. А.* Юлий Рафаилович Бершадский, заслуженный деятель искусств Украинской ССР. М.: Искусство, 1957. 31 с.
2. Б. А. Семенов: Альбом репродукций / Вступ. статья Б. Павловского. Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1969. 10 с.
3. *Бакшеев В.* Моя Родина // Мастера советского искусства о пейзаже. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. С. 15—17.
4. *Браславский В.* Приветствие из США // Юлий Бершадский. Живопись. Графика: Альбом / Авт.-сост. И. Партигул (Бершадская), В. Партигул. Екатеринбург: Автограф, 2018. С. 6.
5. *Бродский И. А.* Репин-педагог. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. 128 с.

6. Булавин В. С., Ионин Д. М., Павловский Б. В. Художники и Уралмаш: Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1983. 160 с.
7. Галеева Т. А. Очевидец Серебряного века // Юлий Бершадский. Живопись. Графика: Альбом / Авт.-сост. И. Партигул (Бершадская), В. Партигул; авт. текста Т. Галеева. Екатеринбург: Автограф, 2018. С. 7–11.
8. Город благоустраивается // Уральский рабочий. 1947. 23 мая. С. 4.
9. Давыдов Л. Д. Григорий Коваленко. [Кузнец Уралмашзавода]. Свердловск, Свердлгиз, 1952. 120 с.
10. Десятов В. Г. Юлий Рафаилович Бершадский художник-педагог (1869–1956) // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2011. № 2. С. 97–98.
11. Ионин Д. Против пошлости и халтуры в художественном оформлении города // Уральский рабочий. 1947. 15 апр. С. 3.
12. Караваева А. А. Сталинские мастера. [Повествование о людях и днях]. М.: Гослитиздат, 1948. 204 с.
13. Китнис Г. Уралмашзавод и его люди. Свердловск: Свердлгиз, 1948. 116 с.
14. Кор. Ол. Искусство и ремесленничество. У скульпторов Свердловска // Уральский рабочий. 1946. 19 июля. С. 3.
15. Лентяшин В. А. Единица хранения. Русская живопись — опыт музейного истолкования. СПб.: Арт-салон «Золотой век», 2014. 440 с.
16. Лентяшин В. А. Проблемы изучения творчества И. Е. Репина // Творчество И. Е. Репина и русское искусство 2-й половины XIX—XX веков: Сборник научных трудов / Науч. ред. Н. С. Кутейникова. Л.: ИнЖСА, 1987. С. 3–5.
17. Макаров Е. М. Отец заводов. Очерки из истории Уралмашзавода. М.: Советская Россия, 1960. 151 с.
18. Морозевич Б. А., Пинтусов И. М. Знатный кузнец Григорий Коваленко. [Уралмашзавод]. М.; Свердловск: Машгиз [Урало-Сиб. отд-ние], 1948. 36 с.
19. Музруков Б. Г. Высокопроизводительные участки на Уралмашзаводе. Свердловск, Тип. УЗТМ, 1947. 24 с.
20. Мурзиди К. Г. Уральские стихи / Вступ. статья С. Трегуба. М.: Советский писатель, 1974. 207 с.
21. Оранский П. Облик большого города. Каким будет Свердловск в конце четвертой пятилетки // Уральский рабочий. 1946. 26 февр. С. 3.
22. Павловский Б. О чести и честности художника // Уральский рабочий. 1947. 26 дек. С. 3.
23. Партигул В. С. Автопортрет с внуками: к 145-летию со дня рождения художника Ю. Р. Бершадского. 2-е изд., дораб. и доп. Екатеринбург, 2012. 19 [4] с., 10 вкл. с. факс.
24. Прибульская Г. И. Репин в Петербурге. Л.: Лениздат, 1970. 295 с.
25. Работы художника Б. Семенова // Уральский рабочий. 1951. 7 апр. С. 4.
26. Современная советская акварель = Contemporary soviet water-colours: Альбом / Сост. и авт. науч. аппарата Н. А. Володина; авт. вступ. статьи В. И. Володин. М.: Советский художник, 1983. 263 с.
27. Спехов П. К. Как я обучаю молодых рабочих. [Лит. запись В. М. Федосеева]. Свердловск: Свердлгиз, 1952. 64 с.
28. Шагинян М. С. Урал в обороне. Дневник писателя. М.: Гослитиздат, 1944. 190 с.
29. Шаповалов Я. Я. Борис Александрович Семенов. Свердловск: Кн. изд-во, 1960. 35 с.
30. Эрмитаж. Хроника военных лет, 1941–1945. Документы Архива Государственного Эрмитажа. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020. 139 с.
31. Юлий Бершадский. Живопись. Графика: Альбом / Авт.-сост. И. Партигул (Бершадская), В. Партигул; авт. текста Т. Галеева. Екатеринбург: Автограф, 2018. 148 с.
32. Юлий Рафаилович Бершадский. 45-летие художественной деятельности. 1893–1938 / Сост. М. С. Котляр; науч. ред. В. М. Майданик. Одесса: Типогр. «Черноморська Комуна», 1939. 40 с.

Аннотация

Цель статьи — формирование нового искусствоведческого знания о свердловском изобразительном искусстве после Великой Отечественной войны. Гипотеза статьи заключается в том, что свердловское послевоенное искусство испытало на себе ленинградское (петербургское, петроградское) влияние. Пределами искусствоведческой задачи, сформулированной в статье, являются несколько мысленных проекций, определенных автором как частные интервалы (предметы изучения), которыми явились: живописный портретный реализм как наследие репинской школы в Академии художеств, городской пейзаж на советском этапе его развития в акварели, синтез искусств (архитектуры и скульптуры) в оформлении городского пространства. В сравнении между собой некоторых петербургских, ленинградских произведений (протопроизведений) и послевоенных свердловских живописных, акварельных, скульптурных работ, испытавших на себе воздействие первых, образовалась экспликация вторых и получено научное высказывание, подтверждающее гипотезу и в целом правильность постановки изучаемого вопроса.

Abstract

This article seeks to develop a new art-historical understanding of the visual arts in Sverdlovsk after the Second World War. It suggests that after the war, the Sverdlovsk art scene took significant influence from the Leningrad (Saint Petersburg, Petrograd) school. The article defines several specific intervals (subjects of study), namely: realist portraiture as a legacy of the Repin School at the Academy of Arts; the cityscape in the medium of watercolours during the Soviet epoch; and the synthesis of arts (architecture and sculpture) in the design of urban space. The paintings, watercolours, and sculptures of post-war Sverdlovsk are explored through a comparison with works ('proto-works') from Leningrad, which the article concludes were highly influential.

- ✓ *Ключевые слова:* послевоенное искусство в Свердловске, Ю. Р. Бершадский, Б. А. Семенов, И. Е. Репин, реалистический портрет, городской пейзаж в акварели, скульптура Свердловска, синтез скульптуры и архитектуры, присутствие Ленинграда.
- ✓ *Keywords:* post-war art in Sverdlovsk, Julius Bershadsky, Boris Semenov, Ilya Repin, realist portraiture, cityscapes in watercolours, sculpture of Sverdlovsk, synthesis of sculpture and architecture, influence of Leningrad.

Драматургия метапродуктивной идентичности в киноискусстве

УДК
791.43

КОЛОТАЕВ ВЛАДИМИР АЛЕКСЕЕВИЧ

Доктор филологических наук, заведующий кафедрой кино и современного искусства, декан факультета истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

KOLOTAEV VLADIMIR A.

Doctor of Philology, Full Professor, Dean of the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

E-mail: vakolotaev@gmail.com

Введение

Развитие характера героя в ситуации драматургического конфликта предполагает внутриличностные изменения, преобразование внутреннего мира за счет обретения способностей проходить испытания, решать задачи разного уровня сложности, используя возможности среды, применяя обретенные средства и навыки, полагаясь прежде всего на собственные силы, на внутренние основания идентичности, сложившейся в процессе преодоления кризисов в единую структуру. Путешествие внешнее, действие героя в пространстве фильма, символизирует путешествие внутреннее, «которое проделывают сознание, сердце, душа»¹, чтобы проявить скрывающуюся за масками социальных ролей идентичность².

Эту идею разделяют и развивают в разных вариациях многие теоретики кинодраматургии³. Однако путь героя не всегда связан с внутриличностными изменениями продуктивного свойства. Его внутренний мир, несмотря на пройденные испытания, может оставаться неизменным, статичным от начала и до конца фильма. А возможен вместо ожидаемых конструктивных перемен, когда достигается интеграция всех сторон личности и негативный итог путешествия, регресс, распад личности.

¹ *Воглер К.* Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. С. 47.

² *Хейг М.* Голливудский стандарт. Как написать сценарий для кино и ТВ, который купят. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 388 с.

³ *Индик У.* Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. 348 с.; *Сегер Л.* Как хороший сценарий сделать великим. М.: Манн, Иванов и Фебер, 2019. 320 с.; *Труби Д.* Анатомия истории: 22 шага к созданию успешного сценария. М.: Альпина нон-фикшн, 2016. 428 с.; *Уэйланд К.* Создание арки персонажа. Секреты сценарного мастерства: единство структуры, сюжета и героя. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 180 с.; *Филд С.* Киносценарий. Основы написания. М.: Эксмо, 2016. 384 с.; *Червинский А.* Как хорошо продать хороший сценарий. М.: АСТ, 2019. 230 с.; *Gulino P.J.* Screenwriting: The Sequence Approach. New York: Bloomsbury Publishing, 2004. 230 p.

В этой связи цель статьи — показать, что конструктивное разрешение драматургического конфликта, внутриличностные изменения героя в плане самостоятельного преобразования себя как значимой цели путешествия в пространстве фильма возможны только при переходе на метапродуктивную стадию идентичности. Более ранние состояния идентичности героя (прото-идентичность, репродуктивная и продуктивная модели) предполагают снятие противоречий за счет опоры на внешние силы, но не на способность, используя внутренние ресурсы, самостоятельно перестраивать себя, свою идентичность под изменившуюся реальность.

Под идентичностью понимается свойство человека определять себя посредством социальных категорий, отвечая в кризисных ситуациях взаимодействия с другими людьми и институтами на вопрос «кто я?», встраивая свой образ в структуру определенного нарратива. Данное определение вытекает из трудов классиков символического интеракционизма¹, социальных феноменологов и конструктивистов², сторонников когнитивного подхода³, теоретиков нарративной идентичности⁴, исследователей современного состояния идентичности⁵. В своем исследовании мы опираемся на теорию жизненного

¹ Mead G. H. *Mind, Self, and Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1934. 401 p.; Кули Ч. Х. *Человеческая природа и социальный порядок*. М.: Идея-Пресс; Дом интеллектуальной книги, 2000. 309 с.

² Бергер П., Лукман Т. *Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания*. М.: Academia-Центр; Медиум, 1995. 323 с.; Doi W. *Social representations in personal identity* // Gergen K. *Realities and relationships. Soundings in social construction*. London: Harvard University Press, 1994. P. 21–26; Тернер Дж. *Социальное влияние*. СПб.: Питер, 2003. 224 с.; Ионов И. Н. *Цивилизационная самоидентификация как форма исторического сознания* // Искусство и цивилизационная идентичность / Отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Наука, 2007. С. 169–187.

³ Tajfel H., Turner J. C. *The Social identity and intergroup behavior* // *Psychology of intergroup relations*. Chicago, 1986. P. 149–178; Berzonsky M. *Social-cognitive perspective on identity construction* // *Handbook of identity theory and research* / Ed. S. J. Schwartz, K. Luyckx, V. L. Vignoles. New York: Springer, 2011. P. 55–77.

⁴ Бахтин М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М.: Советский писатель, 1963. 234 с.; Bruner J. S. *Life as Narrative* // *Social Research*. 1987. № 54 (1). P. 1–17; Рикёр П. *Повествовательная идентичность*. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Rik/pov_ident.php. (Дата обращения: 26.01.2015); Рикёр П. *Я-сам как другой*. М.: Академический Проект, 2008. 416 с.; McAdams D. P. *Biography, narrative, and lives: An introduction* // *Psychobiography and life narratives: A special issue of the Journal of Personality* / Ed. McAdams D. P., Ochberg R. L. Durham, NC: Duke University Press, 1988. P. 1–18; Трубина Е. Г. *Рассказанное Я: Проблема персональной идентичности в философии современности*. Екатеринбург: УрО РАН, 1995. 152 с.

⁵ Lifton R. J. *The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. 262 p.; Бауман З. *Текучая современность*. СПб.: Питер, 2008. 240 с.; Брубейкер Р. *Этничность без групп*. М.: ВШЭ, 2012. 408 с.; Гидденс Э. *Последствия современности*. М.: Праксис, 2011. 352 с.; Giddens A. A. *Modernity and self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford university press, 1991. 256 p.; Coser R., Giddens A. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford University Press, 1991. 256 p.; Berzonsky M. D. *Ego-identity: A personal standpoint in a postmodern world*. *Identity* // International

цикла Э. Эриксона¹ и его сторонников², описанную нами стадийную модель формирования идентичности в культурно-историческом контексте³, а также на работы по драматургии идентичности⁴. Коротко опишем нашу модель.

Драматургия идентичности, стадийная модель

На стадии протоидентичности герой воспринимает себя и реализует свою потребность в самоопределении через запрос к Другому и за счет отождествления с проекцией бессознательного того, с кем он взаимодействует. Это ситуация, когда идентичность создается по принципу вмятины, эмоциональной формы, оставленной чьим-то представлением о герое в его психике. Драматургический конфликт снимается за счет полного слияния носителя протоидентичности с тем, кем его представляют другие, и последующей аннигиляцией героя.

На стадии репродуктивной идентичности герой получает признание и проявляет себя, если он соответствует образцам прошлого, воспроизводит архаические модели поведения, основанные на строгой иерархии, соблюдении правил, осознании непроницаемости границ «своего» и «чужого». Но

Journal of Theory and Research. 2005. № 5. P. 125–136; Марцинковская Т. Д. Переживание как механизм социализации и формирования идентичности в современном меняющемся мире // Психологические исследования. 2009. № 3 (5). URL: <http://psystudy.ru/index.php/pum/2009n3-5/177-marsinkovskaya5.html> (Дата обращения: 09.03.2021); Белинская Е. П. Идентичность личности в условиях социальных изменений: Дис. ... д-ра психологических наук: 19.00.05 / МГУ. М., 2006. 562 с.

¹ Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М.: Прогресс, 1996. 344 с.; Эриксон Э. Г. Детство и общество. СПб.: Ленато, АСТ, Фонд «Университетская книга», 1996. 592 с.

² Marcia J. E. Identity in adolescence // Handbook of adolescent psychology. New York: John Wiley, 1980. 624 p.; Waterman A. S., Archer S. L. Identity status during the adult years: Scoring criteria // Ego identity: A handbook for psychosocial research. New York: Springer, 1993. P. 241–270; Berzonsky M. D. Identity style: Conceptualization and measurement // Journal of Adolescent Research. 1989. № 4. P. 267–281.

³ Колотаев В. А., Улыбина Е. В. Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности // Вестник ВГИК. 2010. № 5. С. 6–28.

⁴ Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете; Кошкина Ю. А. Психологические особенности конфликта в сценарии современного американского малобюджетного фильма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. № 1. С. 139–156; Салахьева-Талал Т. Психология в кино: создание героев и историй. М.: Альпина нон-фикшн, 2019. 347 с.; Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // НЛЮ. 2005. № 73. С. 245–250; Болотян И. М., Лавлинский С. П. «Новая драма»: опыт типологии // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». 2010. № 2 (45) / 10. С. 35–46; Расол С. И. Философия конфликта в экранной культуре А. Тарковского // Аналитика культурологии. 2012. № 22. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-konflikta-v-ekrannoy-kulture-a-tarkovskogo> (Дата обращения: 26.03.2021).

ситель репродуктивной идентичности мыслит свое «Я» в категориях «Мы» и реализует себя в драматической ситуации, стремясь соответствовать сформированному некогда канону, воплощая программу коллективного субъекта.

Продуктивная идентичность позволяет герою занять место в мире, осуществить путешествие благодаря следованию к сформулированной кем-то цели, подчинению требованиям соответствовать идеалу. Идеал, находящийся в будущем, форматирует личность и определяет способы адаптации за счет отождествления с предложенными Другим ценностями и целью. Здесь личность за неспособностью самостоятельно конструировать цель и проявлять инициативу, действовать, чтобы ее достигнуть, сливается с идеологией, с требующим самопожертвования проектом преобразования реальности. В ситуации преодоления драматургического конфликта герой полагается не на внутриличностные ресурсы, а на внешние обстоятельства и веру в абсолютную правоту идеи.

И только на метапродуктивной стадии построения идентичности появляется субъект, способный анализировать различные стратегии, предлагаемые средой, выбирать, оценивать, возможно, отказываться, не принимая на веру то, что дается извне в виде чьей-то проекции (протоидентичность), образца (репродуктивная идентичность) или цели (продуктивная идентичность). Носитель метапродуктивной идентичности преодолевает кризис самоопределения не за счет отождествления с условными категориями, предлагаемыми Другим, а осознанно выбирая приемлемую для себя адаптационную стратегию, конструирует свою идентичность, делает выбор в соответствии с собственными целями и несет за него ответственность. В ситуации драматургического конфликта герой принимает решение, опираясь на внутренние ресурсы, на собственное понимание ситуации.

Сценарий жизненного цикла

Согласно эпигенетическому подходу Эриксона, если этапы построения эго-идентичности в период преодоления нормативных кризисов пройдены не качественно, разрешились появлением деструктивного новообразования, то очередной кризис роста на следующих стадиях завершается регрессом на предыдущую ступень развития. При прохождении испытания иницируемый пытается решить задачи нового уровня, опираясь на ранее сформированные структуры идентичности, реализуя не адекватный ситуации сценарный план действий. Поэтому герой преодолевает конфликт не за счет внутриличностных изменений, а за счет внешних сил.

Если у человека нет «базисного доверия», то далее, проживая очередной кризис, он регрессирует к началу пути. Это состояние нулевой идентичности «лишних людей», представленное в советских фильмах позднего застоя

с весьма специфической драматургией недеиствующих, но рефлектирующих и критически мыслящих героев, неспособных найти себе место в обществе¹, разрушающих себя и других.

Если не пройдена стадия построения границ личности, не сформирована подавляемая стыдом автономность, то, столкнувшись с проблемой определения себя, человек откатывается на предыдущую стадию «базисного доверия» и реализует набор действий носителя протоидентичности². Это выражается в стремлении героя преодолеть кризис самоопределения за счет отождествления с бессознательными проекциями окружающих.

Если инициатива подавляется чувством вины, то в ситуации кризиса происходит возврат на стадию репродуктивной идентичности³. Развитие драматургического конфликта будет связано с обращением героя к архаическим способам адаптации и проявится в отказе от себя в пользу коллективного субъекта. Идентичность героя раскрывается в реализации сформированного в прошлом канонического свода норм и правил, созданных коллективным гением архаических сообществ.

Если на «инструментальной» стадии формируется неполноценность, доминирует чувство инфантильности, не позволяющее личности самостоятельно определять свою идентичность через предъявление продуктов созидательной активности, то происходит регресс на стадию продуктивной идентичности. Тогда личность преодолевает кризис за счет отождествления с устремленной в будущее целью, с идеалом, подчиняющим жизнь героя⁴.

Если же инструментальная стадия пройдена успешно, сформирован навык использования внутренних ресурсов, то происходит переход на метапродуктивную стадию. На этом этапе герой преодолевает кризис за счет способности 1) осуществлять внутриличностные изменения без опоры на Другого (навык построения себя в соответствии с самостоятельно выработанной целью), 2) не отождествляться с категориями, осознавая их условность и видя за ними реальность, 3) взаимодействовать с образом мира, меняя в случае конфликта его конфигурацию, не деформируя сам мир, но создавая для себя роль и сцену, где возможно действие и реализация собственного сценария жизни.

¹ Колотаев В. А. Драматургия нулевой идентичности: феноменология лишнего человека в отечественном киноискусстве // Артикульт. 2020. 40 (4). С. 138–151.

² Колотаев В. А. Формирование коллективной идентичности и мифы советского кино // Вестник РГГУ. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». 2011. № 17 (79) / 11. С. 229–240.

³ Колотаев В. А. Репродуктивная модель идентичности в советском кино 1960-х гг. // Артикульт. 2011. 3 (3). С. 30–48.

⁴ Колотаев В. А. Эстетика отчуждения: конструирование нового человека средствами советского киноискусства // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8. Ч. 2. С. 232–249.

Вмятина идентичности

Пребывание героя в обыденном мире, по Дж. Кэмпбеллу, нарушается какой-либо нехваткой, по В. Я. Проппу, кризисом, требующим принять вызов, пересмотреть представления о себе и отправиться в путь. Если положение героя в обыденном мире соответствует эриксоновской стадии «доверие» (протоидентичность), то кризис и начало пути, когда герой откликнулся на зов и отправился в путешествие, где его ждут встреча с наставником и испытания, будут означать стремление пройти стадию «автономия — стыд» и переход на стадию репродуктивной идентичности. Поражение при попытке обрести автономию приводит к образованию деструктивного психосоциального новообразования, к неспособности определять внутренние границы и различать внешние. При решении проблем адаптации вместо новых навыков используются уже освоенные приемы и инструменты предыдущей стадии.

Результатом отсутствия границ у носителя протоидентичности является стремление отождествиться с предлагаемыми образами, прототипами, улавливая и воспроизводя в своих мыслях и поведении то, что хотят в нем видеть окружающие. Такого рода герой относится с абсолютным доверием ко всему, что говорят о нем другие персонажи, которые неосознанно предлагают ему образ-форму для заполнения. Получаемая от Другого идентичность имеет природу гематомы, вмятины, оставляемой инородным предметом в организме иницируемого. Желание и слово Другого формируют образ личности, заполняя своим содержанием пустоту и создавая иллюзию целостности внутренних структур. Ролевой набор действий героя, определяющих арку характера, влечет его к полному растворению в чужом дискурсе, в желании Другого. При этом структура оптики такова, что герой остается в ситуации неведения (невидения) относительно положения своей личности и роли окружающих в ее деформации. Воспринимая себя глазами Другого, он оказывается тем, кого нет в пространстве диалога, тем, на кого Другой проецирует образы своего желания, содержащего негативный посыл отрицания, отказа в признании быть рядом. Драматургический конфликт в такой ситуации развивается как бессознательное стремление героя раствориться в желании Другого.

Так, герой Вуди Алена из фильма «Зелиг» (1983) стремится соответствовать запросам тех, кто его окружает, чтобы получить от них подтверждение своего места в мире. С неграми он негр, с китайцами — китаец, с мафиози — член семьи. Его склонность к мимикрии, внешняя перестройка личности под ожидания среды при нехватке внутреннего содержания, развивалась с раннего детства, когда он вынужден был быть таким, каким его хотели видеть близкие. Это позволяло Зелигу оставаться незамеченным и избегать насилия. Он соответствовал ожиданиям окружающих, чтобы не доставлять им неудобств. Он вынужден быть незаметным, невидимым и зависимым от то-

го, кто признает за ним место рядом с собой. Раствориться в толпе для него — значит иметь шанс сохраниться.

Примечательной особенностью кризиса протоидентичности является свойство героя принимать все на свой счет, соглашаться со всем, что сделали другие, а потом извиняться, даже за то, что он не совершал. Зелиг просит прощения за удаленный аппендицит, за разбитые часы, покрашенный забор. За то, что женился сразу на нескольких женщинах в разных уголках страны и бросил их с малолетними детьми. За то, что принял роды, не имея соответствующей квалификации акушера. В отсутствии рожденного в противостоянии со средой «Я», утверждающего свое желание, происходит быстрое признание себя виноватым во всех бедах людей, обнаруживающих свой меркантильный интерес.

Герой фильма «Идеальный пациент» (2019) Микаэля Хофстрёма воспроизводит ту же модель протоидентичности, когда принимает на себя все, о чем ему рассказывают врачи-психиатры и следователи, и превращается ими в серийного убийцу-маньяка, да еще и искренне верит в то, что это он совершал многочисленные преступления. Следствие и психоанализ выявляют все новые и новые эпизоды извращенных убийств. Все они, разумеется, совершались другими преступниками, герой не имел к ним никакого отношения. Тем не менее в процессе рассказа он с этими историями отождествляется и соглашается ответить за них перед законом. Будучи носителем протоидентичности, не имея опыта успешного преодоления стадии «автономия — стыд», когда формируются границы личности, герой с абсолютным доверием относится ко всему сказанному о нем врачами и следователями. Те же удовлетворяют свои потребности, проецируя их на героя. Такая же ситуация в фильме Фрэнка Дарабонта «Зеленая миля» (1999) определяет конфликт между миром и личностью, открытой для проекций. И там герой принимает на себя все, что совершают другие, и отождествляется со всем тем, что о нем говорят и что ему вменяют в вину, отыгрывая роль жертвы-спасителя.

Герой репродуктивной идентичности

Несколько иная ситуация с идентичностью обуславливает поведение героя, успешно прошедшего следующий за стадией «доверие — недоверие» кризис «автономия — стыд», но безуспешно пытающегося преодолеть стадию «инициатива — чувство вины». В культурно-историческом контексте этот этап жизненного цикла соответствует репродуктивной идентичности, когда поведение индивида, четко осознающего пределы «своего» и «чужого», регулируется коллективным субъектом, носителем сформированных в прошлом норм и правил. Архаические культуры, в которых сформировался данный тип идентичности, наделяют неопита более высоким статусом по-

сле прохождения инициации, через обретение сакрального знания, с помощью которого индивид справляется с проблемами выживания, коммуникации с соплеменниками и представителями других сообществ. В ситуации конфликта проблемы преодолеваются за счет использования полученных в процессе прохождения обряда посвящения знаний и навыков, за счет воспроизводства усвоенных моделей поведения, следования сформированному в прошлом незыблемому своду правил, которые обеспечивают целостность группы, ее выживание.

В соответствии с классификацией Кэмпбелла¹, герой принимает вызов, откликается на «зов к странствиям» и, отправившись на поиск волшебного средства, по Проппу², оказывается в сложной ситуации, сталкивается с иначе организованной средой, требующей усилий и новых навыков для адаптации. Например, необычный мир города, куда попадают члены патриархальной семьи Паронди — герои фильма Лукино Висконти «Рокко и его братья» (1960), требует от них усилий, чтобы приспособиться к новым условиям. Однако носитель репродуктивной идентичности, сталкиваясь с проблемой, не может измениться, овладеть новыми инструментами взаимодействия с реальностью и стремится преодолеть конфликт только за счет использования уже имеющихся ресурсов, знаний и умений. Рокко, подчиняясь ценностям патриархальной культуры, несмотря на то что любит Надю, уступает ее старшему брату, потому что таковы традиции. В нем говорит коллективный субъект, мыслящий категориями традиций, которым должен следовать носитель репродуктивной идентичности в ситуации кризиса.

Стремление выйти за пределы репродуктивной идентичности обнаруживает герой Аль Пачино, Майкл Карлеоне, из фильма Фрэнсиса Форда Копполы «Крестный отец» (1972). Он пытается идти путем законопослушного гражданина, но, пережив насилие, оказавшись в ситуации, когда возникает угроза жизни его отца, решает задачи выживания за счет использования криминальных методов, воспроизводства модели поведения носителя репродуктивной идентичности. Герой занимает место отца, становится главой клана.

Структура репродуктивной идентичности определяет форму драматургического конфликта через оппозицию «свой — чужой», где «чужой» не воспринимается как человек и в его отношении применимы любые формы воздействия. Это проявляется в таких фильмах, как «Несколько хороших парней» (1992) Роба Райнера, «Брат» (1997) Алексея Балабанова, «Бумер» (2003) Петра Буслова, где через столкновение «своего» и «чужого» реализуется моральный императив репродуктивной идентичности, безусловное требование следовать канону, «понятиям», цементирующим группу.

¹ Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: Рефл-бук, АСТ; Киев: Ваклер, 1997. 384 с.

² Пропп В. Я. Морфология сказки. М.: Наука, 1969. 170 с.

Путь без цели: продуктивная идентичность

Очередной нормативный кризис «инициатива — чувство вины» открывает перед личностью возможность справиться с новым комплексом проблем. По Эриксону, в этот период ребенок стремится проявлять желание, учиться формулировать цели, хотеть чего-то, фантазировать, означивать предметы для создания в игре воображаемых ситуаций¹. Представляя себя в образе кого-то, играя разные роли, ведет себя так, как будто он Другой. Проявляя инициативу в создании воображаемых миров, личность успешно направляет свои усилия на достижение сконструированной в игровой ситуации цели, находя одобрение и поддержку близких. В дальнейшем именно такое отношение к активности ребенка позволит ему с положительным результатом пройти следующий кризис «инструментальной» стадии формирования идентичности «компетентность — неполноценность», когда происходит овладение навыками, позволяющими ставить не фантастическую, а адекватную цель и достигать ее, учитывая реальность социального контекста и используя внутренние ресурсы, освоенные навыки. В ином случае, сталкиваясь с чрезмерной критикой или даже осуждением со стороны взрослых за проявленную смелость в выражении желания и начале действий на пути к его реализации, ребенку навязывается ощущение вины, бессилия, неспособности планировать свое будущее.

Кризис проявления инициативы, завершившийся деструктивным новообразованием, дает о себе знать в ситуации конфликта на следующей стадии «компетентность — неполноценность», когда герой обнаруживает неспособность использовать внутренние ресурсы при решении возникающих проблем, при прохождении возникающих на его пути испытаний. Причиной кризиса является неспособность носителя продуктивной идентичности к самостоятельному планированию будущего, формированию целей, использованию знаков, опосредующих чувственную сферу². Чтобы временно снять тревогу и ощущение беспокойства в отсутствии понимания того, куда двигаться и чем руководствоваться при разрешении сложных задач, носитель продуктивной идентичности отождествляется с предлагаемой извне программой действий, с кем-то созданной целью.

Так, в ситуации кризиса идентичности, неспособности встроиться в социальную реальность герой фильма Карена Шахназарова «Курьер» (1986) не может сформулировать приемлемую для себя модель будущего. У героя развито воображение, он постоянно придумывает истории, предъявляя взрос-

¹ *Выготский Л. С.* Орудие и знак в развитии ребенка // *Выготский Л. С.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М.: Педагогика, 1984. 400 с.

² *Эльконина Л., Эльконин Б. Д.* Знаковое опосредствование, волшебная сказка и субъектность действия // *Вестник Московского университета. Сер. 14. «Психология»*. 1993. № 2. С. 62–70.

лым вымышленные роли. Но этот навык при столкновении с реальностью, отказывающей герою в месте, которое он мог бы занять после окончания школы, ничего ему не дает. Он лишь позволяет отвечать взрослым на их ложь и фантазии о молодом поколении своими вымыслами. Герой вынужден принять и заполнить собой ту форму идентичности, которую ему дает государство: его призывают в армию. Имеющихся навыков адаптации оказалось недостаточно для разрешения драматической ситуации, преодоления кризиса идентичности и выхода на новый уровень, где важна способность самостоятельно формулировать цель, учитывая сложившийся контекст.

В советском киноискусстве периода сталинской классики эстетическая модель продуктивной идентичности, когда герой проникается верой в идеалы коммунизма, определяет путь его преобразований, задает характер изменений личности в контексте сказочной реальности, в которой есть испытания, но нет драматического конфликта. Героиня фильма Григория Александрова «Светлый путь» (1940) достигает всех возможных социальных высот советского олимпа, преображается из Золушки в принцессу, благодаря свойству носителя продуктивной идентичности отождествляться с целью, предложенной авторитетной персоной старшего товарища, парторга, проводника идей власти.

Сказочный элемент в виде случайно обретенного волшебного средства, чудодейственной таблетки, позволяет герою фильма Нила Бёргера «Область тьмы» (2011) достичь в творчестве невероятной эффективности, практически не меняясь. Им овладевает мысль об абсолютном успехе, он видит в этом главную цель жизни. Чтобы продуцировать на сверхчеловеческом уровне, ему нужно только вовремя принимать вещество, стимулирующее творческую деятельность и позволяющее решать проблемы на пути к вершинам.

Герой фильма Михаила Сегала «Глубже» (2020), воплощая заветы режиссерской школы К. С. Станиславского, руководствуется идеей «глубочайшего проникновения в образ», требует от актеров полной отдачи и перевоплощения. Не претерпевая никаких внутренних изменений, он тем не менее, руководствуясь доминирующей идеей, внезапно достигает цели: его актеры вдруг идеально исполняют свои роли, спасают его от краха. Идея искренности, правды, веры человека в то, что он делает, абсолютизируется и приводит, разумеется в абсурдном ключе, к глобальным изменениям. Сам же герой, совершенно не меняясь внутренне, достигает режиссерского успеха и обретает любовь. Все происходит само собой, никаких внутриличностных изменений после прохождения испытаний не наступает, хотя он и преодолевает множество проблем.

На продуктивной стадии идентичности драматургический конфликт разворачивается в рамках отношения героя и идеала, где объектом преобразования, изменения и преодоления уже имеющихся состояний является личность героя, осознающая собственные недостатки и стремящаяся во что бы

то ни стало к совершенству. Например, герой не умел драться, но научился, преодолев свои ограничения («Рокки» (1978), режиссер Джон Эвилдсен). То, каким герой является в начале своего пути, рассматривается как нечто неприемлемое, что не может быть признано и принято им самим, и то, что должно быть преодолено. Следует измениться, пройти тяжелый путь борьбы и испытаний, чтобы обрести с помощью волшебного помощника тождество с идеалом, стать, например, передовиком соцсоревнования или чемпионом мира по боксу.

Может показаться, что использование инструментов культуры, сложившихся схем и конструкций, производных от доминирующего идеала, должно привести героя к свершениям, к обретению мечты за счет внутренних трансформаций, но носитель продуктивной идентичности не способен к таким изменениям. Хотя внешне герой делает все, что требуется, но на протяжении своего пути, проходя испытания, внутриличностных изменений не наступает.

От образа к действию: метапродуктивная идентичность

Успешное прохождение «инструментальной» стадии, обретение «компетентности», по классификации Эриксона, в процессе преодоления нормативного кризиса «компетентность — неполноценность» и после моратория, паузы для размышлений над выбором дальнейшего пути, открывает перед человеком возможность выхода на уровень метапродуктивной идентичности. Кризис продуктивной идентичности, когда поставленная кем-то другим цель больше не привлекает, преодолен, а полученные на предыдущих этапах формирования идентичности навыки рассматриваются как инструменты, с помощью которых решаются проблемы адаптации, преодолеваются испытания и кризисы.

За счет интериоризации предыдущего опыта, когда внешнее действие переводится во внутренний план моделирования образа будущего¹, личность обнаруживает способность произвольно управлять собой², самостоятельно и осознанно выбирать из предлагаемого культурой набора категорий или создавать из них новую конфигурацию, внутренний план действий под актуальную ситуацию и нести ответственность за выбор. Результатом позитивного преодоления кризиса «инструментальной» стадии, по Эриксону, является формирование собственно эго-идентичности, психосоциального новообразования, позволяющего выходить за рамки конфликта, занимать метапози-

¹ Эльконина Л., Эльконин Б. Д. Знаковое опосредствование, волшебная сказка и субъектность действия.

² Выготский Л. С. Орудие и знак в развитии ребенка.

цию, принимать во внимание разные точки зрения и видеть за абстрактной категорией конкретных людей в конкретной ситуации с их интересами и проблемами. Даже входя в группу, разделяя ее цель и ценности, носитель метапродуктивной идентичности осознает относительность социальных категорий и, оказавшись перед выбором, опирается не на внешние установки, а на внутренние представления и на видение того результата, к которому приводят его действия.

Так, герой фильма Стивена Спилберга «Список Шиндлера» (1993), будучи членом нацистской партии и успешным предпринимателем, тем не менее принимает решение спасти от уничтожения ни в чем не повинных людей. Рискуя жизнью, Шиндлер сделал выбор, взял на себя ответственность, опираясь не на категоризацию по принципу принадлежности к расе или идеологии, не на абстрактные ценности и партийные принципы, а на способность видеть страдания человека в ситуации холокоста и свои возможности.

В фильме Веры Глаголевой «Одна война» (2009) герой, столкнувшись с горем женщин, объявленных «предательницами родины» только потому, что они пытались выжить в оккупации, не выполняет приказ по их доставке в лагерь, дает им возможность спастись вместе с детьми от расправы. Видя конкретные судьбы женщин, понимая, что их ожидает разлука с детьми и смерть в заключении, он принимает решение, открывает перед ними надежду на спасение, жертвуя своей жизнью.

Свойство носителя метапродуктивной идентичности быть над общими установками и доминирующей целью обнаруживает герой фильма Джеймса Кэмерона «Аватар» (2009). Осознав, что земляне, «свои», творят несправедливость на чужой планете, он переходит на сторону тех, кому угрожают космические колонизаторы. Такой же выбор на основе изменения точки зрения, освобождения от власти ярлыков делает и герой фильма Клинта Иствуда «Гран Торино» (2008). Поначалу ненавидящий чужаков-мигрантов из-за своих комплексов и полученной на войне психической травмы, он, познакомившись с соседом-подростком, обнаруживает с ним больше общего, чем с родными детьми и внуками, помогает ему войти в жизнь в новой стране и отдает за него жизнь.

Способность к осознанности своих поступков, к взаимодействию не с ярлыками, кем-то предложенными характеристиками или категориями, а с конкретным человеком в конкретной ситуации, отличает героя фильма Кевина Костнера «Танцующий с волками» (1990). Режиссер, помещая своего героя на линии разграничения «своего», освоенного и присвоенного пространства и «чужого», враждебного белым переселенцам мира индейцев, открывает перед ним возможность находиться над мирами, занимать метапозицию. Он преодолевает границы фронта, сближается с индейцами, оставаясь собой, «белым», узнает их жизнь и преодолевает представления об индейцах как о врагах. Напротив, он видит, что именно от «своих», от ар-

мии и государства, исходит угроза, несправедливость и насилие, и пытается помочь выжить индейцам.

Если для предыдущих стадий идентичности характерен способ описания мира на основе категоризации, например, люди делятся на «своих» и «чужих», то для носителя метапродуктивной идентичности человек определяется дифференцированно на основе анализа совершаемых им действий. Оказавшись в ситуации выбора, герой опирается не на предложенный кем-то путь, «подсказку» (У. Индик), а на выработанную ранее способность самостоятельно создавать внутренний образ действия, собственный план и в соответствии с ним совершать поступки.

Кроме того, важнейшим свойством носителя метапродуктивной идентичности, сформированным в результате положительного прохождения предыдущих стадий развития личности, «инструментальной» стадии прежде всего, является освоенный навык успешного решения задач внутри себя (умение разворачивать внутренний план действий) с последующим переносом созданного образа вовне и реализацией его в действии. Образ себя также рассматривается как объект изменения, перестройки. Для преодоления возникающих в социальной реальности проблем адаптации носитель метапродуктивной идентичности использует навыки успешного решения задач по преобразованию себя под изменившиеся задачи с опорой на внутренние ресурсы и освоенные ранее навыки управления собой.

Главная героиня фильма Крейга Гиллесли «Тоня против всех» (2017) подчиняет жизнь одной цели — побеждать в соревнованиях. Быть первой на льду, имея успешный опыт в преодолении трудностей и овладении многочисленными приемами фигурного катания, освоенными еще в раннем детстве. Она создает себя, умеет мечтать, планировать, формулировать цель и знает, как к ней идти, оценивая контекст жесткой среды и опираясь только на свои силы и умения владеть своим телом. В кризисных ситуациях героиня принимает вызов и преодолевает испытания в спорте и в жизни, полагаясь в первую очередь на себя. Однако в драматической ситуации, когда «внешние обстоятельства сильнее, чем возможности характера героя» (А. Н. Митта), она, лишившись не по своей воле смысла жизни, права заниматься спортом и добиваться побед, находит силы для перестройки себя. После изгнания из фигурного катания героиня обретает смысл жизни в материнстве, посвящает себя воспитанию детей и находит применение своим силам в новой плоскости, осваивает профессию ландшафтного дизайнера. Такое развитие конфликта возможно только в том случае, если герой обладает функцией носителя метапродуктивной идентичности, — он может менять структуру личности, опираясь на внутренние ресурсы, накопленные навыки успешно пройденных предыдущих этапов развития.

Также герой обнаруживает и развивает в себе качество интегрировать свои достижения, обретенные в процессе преодоления нормативных кризисов и ис-

пытаний. Это навык разотождествления с социальными категориями на основе понимания их условности, а также на основе понимания, что никакое явление или событие невозможно адекватно и исчерпывающе описать посредством языковых категорий, которые оставляют «слепое пятно» познания феномена. Эти два свойства позволяют герою в драматической ситуации неразрешимого противоречия изменять себя, перестраивать свою идентичность.

Выводы

Проведенный анализ показал, что внутриличностные изменения героя возможны только на метапродуктивной стадии развития идентичности. На всех других стадиях герой либо не меняется, либо при прохождении испытаний регрессирует. Драматургический конфликт преодолевается не за счет перестройки себя и использования внутренних ресурсов, а за счет опоры на внешние силы, отождествления либо с образом (протоидентичность), либо с канон (репродуктивная идентичность), либо с идеалом (продуктивная идентичность). И только носитель метапродуктивной идентичности, интегрируя опыт продуктивного преодоления кризисов предыдущих стадий, обнаруживает способность, проходя испытания, изменять себя под новые задачи адаптации в изменившихся условиях с опорой на внутренние ресурсы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бауман З. Текущая современность. СПб.: Питер, 2008. 240 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 234 с.
3. Белинская Е. П. Идентичность личности в условиях социальных изменений: Дис. ... д-ра психологических наук: 19.00.05 / МГУ. М., 2006. 562 с.
4. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. М.: Academia-Центр; Медиум, 1995. 323 с.
5. Болотян И. М., Лавлинский С. П. «Новая драма»: опыт типологии // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». 2010. № 2 (45) / 10. С. 35–46.
6. Брубейкер Р. Этничность без групп. М.: ВШЭ, 2012. 408 с.
7. Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 474 с.
8. Выготский Л. С. Орудие и знак в развитии ребенка // Выготский Л. С. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М.: Педагогика, 1984. 400 с.
9. Гидденс Э. Последствия современности. М.: Практика, 2011. 352 с.
10. Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. 348 с.
11. Ионов И. Н. Цивилизационная самоидентификация как форма исторического сознания // Искусство и цивилизационная идентичность / Отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Наука, 2007. С. 169–187.
12. Колотаев В. А. Драматургия нулевой идентичности: феноменология лишнего человека в отечественном киноискусстве // Артикульт. 2020. 40 (4). С. 138–151.
13. Колотаев В. А. Репродуктивная модель идентичности в советском кино 1960-х гг. // Артикульт. 2011. 3 (3). С. 30–48.

14. Колотаев В. А. Формирование коллективной идентичности и мифы советского кино // Вестник РГГУ. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». 2011. № 17 (79) / 11. С. 229–240.
15. Колотаев В. А. Эстетика отчуждения: конструирование нового человека средствами советского киноискусства // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8. Ч. 2. С. 232–249.
16. Колотаев В. А., Улыбина Е. В. Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности // Вестник ВГИК. 2010. № 5. С. 6–28.
17. Кошкина Ю. А. Психологические особенности конфликта в сценарии современного американского малобюджетного фильма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. № 1. С. 139–156.
18. Кули Ч. Х. Человеческая природа и социальный порядок. М.: Идея-Пресс; Дом интеллектуальной книги, 2000. 309 с.
19. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: Рефл-бук, АСТ; Киев: Ваклер, 1997. 384 с.
20. Литовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // НЛО. 2005. № 73. С. 245–250.
21. Марцинковская Т. Д. Переживание как механизм социализации и формирования идентичности в современном меняющемся мире // Психологические исследования. 2009. № 3 (5). URL: <http://psystudy.ru/index.php/num/2009n3-5/177-marsinkovskaya5.html> (Дата обращения: 09.03.2021).
22. Пропт В. Я. Морфология сказки. М.: Наука, 1969. 170 с.
23. Расол С. И. Философия конфликта в экранной культуре А. Тарковского // Аналитика культурологии. 2012. № 22. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-konflikta-v-ekrannoy-kulture-a-tarkovskogo> (Дата обращения: 26.03.2021).
24. Рикёр П. Повествовательная идентичность. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Rik/pov_ident.php. (Дата обращения: 26.01.2015).
25. Рикёр П. Я-сам как другой. М.: Академический Проект, 2008. 416 с.
26. Салахьева-Талал Т. Психология в кино: создание героев и историй. М.: Альпина нон-фикшн, 2019. 347 с.
27. Сегер Л. Как хороший сценарий сделать великим. М.: Манн, Иванов и Фебер, 2019. 320 с.
28. Тернер Дж. Социальное влияние. СПб.: Питер, 2003. 224 с.
29. Труби Д. Анатомия истории: 22 шага к созданию успешного сценария. М.: Альпина нон-фикшн, 2016. 428 с.
30. Трубина Е. Г. Рассказанное Я: Проблема персональной идентичности в философии современности. Екатеринбург: УрО РАН, 1995. 152 с.
31. Уэйланд К. Создание арки персонажа. Секреты сценарного мастерства: единство структуры, сюжета и героя. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 180 с.
32. Филд С. Киносценарий. Основы написания. М.: Эксмо, 2016. 384 с.
33. Хейг М. Голливудский стандарт. Как написать сценарий для кино и ТВ, который купят. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 388 с.
34. Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий. М.: АСТ, 2019. 230 с.
35. Эльконина Л., Эльконин Б. Д. Знаковое опосредствование, волшебная сказка и субъектность действия // Вестник Московского университета. Сер. 14. «Психология». 1993. № 2. С. 62–70.
36. Эриксон Э. Г. Детство и общество. СПб.: Ленато, АСТ, Фонд «Университетская книга», 1996. 592 с.
37. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М.: Прогресс, 1996. 344 с.
38. Berzonsky M. D. Ego-identity: A personal standpoint in a postmodern world. Identity // International Journal of Theory and Research. 2005. № 5. P. 125–136.
39. Berzonsky M. D. Identity style: Conceptualization and measurement // Journal of Adolescent Research. 1989. № 4. P. 267–281.

40. *Berzonsky M.* Social-cognitive perspective on identity construction // Handbook of identity theory and research / Ed. S. J. Schwaryz, K. Luyckx, V. L. Vignoles. New York: Springer, 2011. P. 55–77.
41. *Bruner J. S.* Life as Narrative // Social Researcher. 1987. № 54 (1). P. 1–17.
42. *Coser R., Giddens A.* Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age. Stanford University Press, 1991. 256 p.
43. *Dois W.* Social representations in personal identity // *Gergen K.* Realities and relationships. Soundings in social construction. London: Harvard University Press, 1994. P. 21–26.
44. *Giddens A. A.* Modernity and self-identity: Self and Society in the Late Modern Age. Stanford: Stanford university press, 1991. 256 p.
45. *Gulino P. J.* Screenwriting: The Sequence Approach. New York: Bloomsbury Publishing, 2004. 230 p.
46. *Lifton R. J.* The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation. Chicago: University of Chicago Press, 1993. 262 p.
47. *Marcia J. E.* Identity in adolescence // Handbook of adolescent psychology. New York: John Wiley, 1980. 624 p.
48. *McAdams D. P.* Biography, narrative, and lives: An introduction // Psychobiography and life narratives: A special issue of the Journal of Personality / Ed. McAdams D. P., Ochberg R. L. Durham, NC: Duke University Press, 1988. P. 1–18.
49. *Mead G. H.* Mind, Self, and Society. Chicago: University of Chicago Press, 1934. 401 p.
50. *Tajfel H., Turner J. C.* The Social identity and intergroup behavior // Psychology of intergroup relations. Chicago, 1986. P. 149–178.
51. *Waterman A. S., Archer S. L.* Identity status during the adult years: Scoring criteria // Ego identity: A handbook for psychosocial research. New York: Springer, 1993. P. 241–270.

Аннотация

Описываются механизмы драматургического конфликта, отражающего внутриличностные изменения героя, соответствующие тому, на какой стадии развития идентичности он находится. Носитель протоидентичности, репродуктивной или продуктивной идентичности при разрешении кризиса опирается на внешние силы и в результате либо не меняется, либо регрессирует. Достигая уровня метапродуктивной идентичности, герой действует, полагаясь на внутренние ресурсы, осознанно выбирая путь, перестраивая идентичность в соответствии с собственным видением цели и способностью ее конструировать.

Abstract

This article describes the mechanisms of dramatic conflict that reflect the intrapersonal changes of the hero and correspond to the phases in the development of his identity. In resolving a moment of crisis, the bearer of 'proto-identity', 'reproductive', or 'productive' identity relies on external forces and, as a result, does not change or regress. Reaching the level of 'meta-productive' identity, the hero relies on internal resources, consciously choosing his path, and rebuilding identity in accordance with his own vision of the goal and his constructive participation in it.

- ✓ **Ключевые слова:** драматургический конфликт, Э. Эрикссон, кризисы идентичности, протоидентичность, репродуктивная идентичность, продуктивная идентичность, метапродуктивная идентичность.
- ✓ **Keywords:** dramatic conflict, Erik Erickson, identity crises, proto-identity, reproductive identity, productive identity, metaproductive identity.

Выразительные функции эмоции страха в фильме Элема Климова «Иди и смотри»

УДК
791.43-2

МЫЛЬНИКОВ ДЕНИС ЮРЬЕВИЧ

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

MYLNIKOV DENIS Y.

PhD (History of Arts), Junior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: zabmur@yandex.ru

В канун 76-й годовщины всенародного праздника — Дня Победы, проводимого в ознаменование завершения Великой Отечественной войны 1941—1945 годов, в повторный российский прокат был выпущен фильм Элема Климова «Иди и смотри»¹. Сразу отметим, что его премьера, приуроченная к 40-летию Победы, состоялась в 1985 году. Уже тогда и зрители, и кинообщество по достоинству оценили художественно-эстетическую составляющую этого кинопроизведения. Антон Долин, главный редактор журнала «Искусство кино», объясняя причину, побудившую их издание и киностудию «Мосфильм» предоставить возможность зрителям вновь (а кому-то и впервые) увидеть этот фильм на больших экранах кинотеатров, пишет: «Последний шедевр советского военного кино — наверное, „Иди и смотри“ можно охарактеризовать так. И последний фильм Элема Климова, крупнейшей и недооцененной фигуры отечественного и мирового киноискусства. Но дело не в хронологии. В „Иди и смотри“ есть вескость и наполненность окончательного, исчерпывающего, на грани возможного радикализма (и чуть ли не за этой гранью) суждения о кошмаре войны и об ограниченной способности человека этому ужасу внутренне противостоять. Сильнейшая картина, в которой есть нечто большее, чем „просто кино“: и мука, и красота, и классический катарсис — очищение через страдание»². Нельзя не заметить, что Долин, размышляя о художественном своеобразии реальности, показанной

¹ «Иди и смотри» — игровой фильм. Жанр: драма, история, военный. Режиссер: Элем Климов. Сценарий: Алесь Адамович, Элем Климов. Композитор: Олег Янченко. В ролях: Алексей Кравченко, Ольга Миронова, Любомира Лауцявичюс, Владас Багдонас, Юрий Лумисте, Виктор Лоренц, Казимир Рабецкий, Евгений Тиличев, Александр Берда и др. Страна: СССР. Год: 1985 («Иди и смотри» // Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42571/> (Дата обращения: 24.05.2021)).

² Цит. по: «Иди и смотри». Повторный прокат // Искусство кино. URL: <https://kinoart.ru/texts/idi-i-smotri-povtorno-prokat> (Дата обращения: 29.05.2021).

в фильме «Иди и смотри», характеризует ее такими словами, как «кошмар», «ужас», — синонимами эмоции страха.

И действительно, «Иди и смотри» Климова без преувеличения можно назвать одним из самых страшных фильмов, посвященных событиям Второй мировой войны. Эмоция страха в буквальном смысле пронизывает собой всю образную ткань этого кинопроизведения, и ее присутствие отчетливо фиксируется на различных уровнях его строения. Однако причины возникновения столь сильной аффективной реакции со стороны зрителя, без пояснения которых, на наш взгляд, невозможно всесторонне понять режиссерскую концепцию Климова, мыслью о кино практически не исследованы. Все дело в том, что привычный искусствоведческий инструментарий попросту не приспособлен для решения подобного рода проблем: эмоции, переживаемые человеком, а также стимулы, их порождающие, — это привычный объект изучения для психологов, но не киноведов. Собственно, на примере Антона Долина отчетливо видно, что он, как и подавляющее большинство киноведов, способен лишь верно указать на уникальность образного строя фильма «Иди и смотри», при восприятии которого у зрителя возникает сильнейший страх — кошмар, ужас. Однако с научной точки зрения проанализировать функциональное значение этой эмоции для режиссерской концепции фильма киновед не может.

Продуктивным для этой цели видится полидисциплинарный¹ подход, позволяющий апеллировать к результатам исследований природы эмоций человека, проводившихся в иных областях научного знания. В этой статье мы прежде всего опираемся на данные когнитивной психологии и ее субдисциплин, в частности на нейронауку.

Когнитивисты (Стенли Шехтер², Ричард Лазарус³, Магда Арнольд⁴ и др.) предполагают, что эмоции — это источники ценностных суждений (оценка), которые берут свое начало в познании человеком событий: реальных, протекающих в повседневной жизни, вымышленных, являющихся плодом воображения и фантазии, а также абстрактных, выраженных, например, в музыке. Современные исследования когнитивных психологов (Соня Би-

¹ Г. Малколм поясняет, что полидисциплинарный подход при исследовании специфики изображений позволяет каждой дисциплине сохранять свой методологический базис, незыблемость дисциплинарных границ и понятийно-терминологический аппарат. В отличие от междисциплинарного подхода, подобная исследовательская позиция исключает напряжение методологических и инструментальных заимствований, поскольку отсутствует интеграция знаний и базовых понятий. См. об этом: *Malcolm G. Multidisciplinary Approaches to Visual Representations and Interpretations. Vol. 2. Liverpool: Elsevier Science, 2004. P. VII–VIII.*

² См.: *Schachter S., Singer J. Cognitive, Social, and Physiological Determinants of Emotional State // Psychological Review. 1962. Vol. 69. Iss. 5. P. 379–399.*

³ См.: *Lazarus R. S. Emotion and adaptation. New York: Oxford University Press, 1991. 557 p.*

⁴ См.: *Arnold M. B. Emotion and personality. New York: Columbia University Press, 1960. 402 p.*

шоп¹, Барбара Фредриксон² и др.) показывают значительную разницу между позитивными и отрицательными эмоциями. Экспериментально доказано, что первые расширяют возможный поведенческий репертуар действий и способствуют исследованию человеком окружающего его мира, а вторые, напротив, приводят к сужению ментального фокуса и ограниченному стилю обработки информации. При этом нейropsychолог Лаури Нумменмаа с коллегами³ отмечает, что чем больше отрицательных эмоций совместно испытывают индивиды, тем более схожа их мозговая активация в эмоциональном контуре, в то время как переживание положительных эмоций способствует свободному исследованию действительности, в результате чего мозг обрабатывает сенсорную информацию более индивидуально.

Думается, что Элем Климов, являясь представителем аналитического направления в авторском кино периода 1965—1985 годов, через воссоздание в фильме потрясающих своей бесчеловечностью реалий Великой Отечественной войны, стремился таким образом дать субъективно-личностную оценку, которая бы при этом одинаково прочитывалась всеми зрителями. Он, в частности, сетовал на то, что «каждый день мы видим по телевизору документальные кадры из зарубежной хроники, показывающие столько жестокостей, столько трупов, что глаз и сердце уже привыкают это видеть»⁴. Именно поэтому, приступая к работе над своим фильмом, режиссер стремился «кинокамерой, очень острым оружием, воспользоваться как скальпелем, чтобы срезать это равнодушное восприятие жестокости и мерзости. Показать, как не должно быть»⁵. И похоже, что для достижения поставленной цели режиссер решил интенсифицировать у зрителя эмоцию страха.

Сегодня в психологии на лидирующих позициях находятся две группы теорий, которые — каждая по-своему — пытаются объединить разнообразие стимулов, ситуаций и моделей поведения, связанных со страхом. При этом психологами признается очевидное психологическое и субъективное единство обеих теорий друг с другом. Первая теория — это «теория оценки»⁶,

¹ См.: *Bishop S. J. et al.* Seeing the world through non rose-colored glasses: Anxiety and the amygdala response to blended expressions // *Frontiers in Human Neuroscience*. 2015. Vol. 9. Iss. 152. P. 1—9.

² См.: *Fredrickson B., Kiken L.* Cognitive aspects of positive emotions: A broader view for well-being // *The Happy Mind: Cognitive Contributions to Well-Being* / Eds. Robinson M., Eid M. Cham: Springer International Publishing AG. 2017. P. 157—175.

³ См.: *Nummenmaa L. et al.* Emotions promote social interaction by synchronizing brain activity across individuals // *PNAS*. 2012. Vol. 109. Iss. 24. P. 9599—9604.

⁴ Цит. по: *Климов Э., Адамович А.* «...Труд по сгущению добра» // *Искусство кино*. 1984. № 6. С. 51.

⁵ Там же.

⁶ См.: *Scherer K. R.* The dynamic architecture of emotion: Evidence for the component process model // *Cognition and Emotion*. 2009. Vol. 23. Iss. 7. P. 1307—1351.

она исходит из адаптивной функциональной роли, которую, как считается, выполняет страх. Вторая психологическая теория — это теория «концептуального акта»¹. Согласно этой конструктивистской концепции, переживание страха и его интроспекция являются результатами высококогнитивного синтеза. Синтез начинается с аффективного состояния, а затем включает в себя не только внутренний отчет о состоянии своего тела и своих действий, но и зависимую от контекста ситуацию, которая коррелируется с эксплицитным опытом человека и информацией, хранящейся в его памяти. С этой точки зрения категории эмоций, подобных страху, рассматриваются сложно сконструированными феноменами, а не как биологические примитивы.

Джозеф Э. Леду, американский психолог и приверженец теории оценки, дает следующее определение эмоции страха: «Страх — это то, что происходит, когда чувствующий мозг осознает, что его личному благополучию (физическому, ментальному, социальному, культурному, экзистенциальному) брошен вызов или может быть брошен в какой-то момент. То, что связывает воедино все случаи страха, — это осознание, основанное на доступных исходных материалах, что опасность близка или возможна»². В психологии имеется достаточное количество свидетельств, которые указывают на наличие множественных контуров страха, проявленных по отношению к той или иной опасности. В частности, было доказано, что существуют отдельные нервные системы для страха боли, хищников, высоты и т. д.³ Каждый из них может быть обработан через отдельный сенсорный канал (зрительный, обонятельный, соматосенсорный и т. д.), воздействуя при этом на различные участки головного мозга, что, в свою очередь, приводит к различным реакциям организма.

Исходя из этого факта, психологами была осознана необходимость обнаружения «фундаментального страха». Под этим словосочетанием подразумевается «страх, который управляет всеми другими страхами и объединяет их»⁴. В качестве основного претендента на это звание психологом и приверженцем теории концептуального акта Николасом Карлтоном был предложен страх неизвестности. Доводы ученого состоят в том, что этот вид страха, в отличие от страха смерти и боли, также претендующих на фундаментальность, во-первых, не требует априорного обучения, а во-вторых, человек действительно опасается «воспринимаемого отсутствия информации на лю-

¹ См.: Barrett L. F. Emotions are Real // *Emotion*. 2012. Vol. 12. Iss. 3. P. 413–429; Barrett L. F. Solving the emotion paradox: categorization and the experience of emotion // *Personality and Social Psychology Review*. 2006. Vol. 10. Iss. 1. P. 20–46.

² LeDoux J. E. Coming to terms with fear // *PNAS*. 2014. Vol. 111. Iss. 8. P. 2876.

³ См.: Adolphs R. The Biology of Fear // *Current Biology*. 2013. Vol. 23. Iss. 2. P. 82–84.

⁴ Carleton R. N. Fear of the unknown: One fear to rule them all? // *Journal of Anxiety Disorders*. 2016. Vol. 41. P. 7.

бом уровне сознания»¹. Согласно этому определению Карлтона, неизвестность «является основополагающим и необходимым ключевым компонентом нескольких тесно связанных слов и конструкций, таких как неопределенность, новизна, незнакомство и странность. <...> Все остальные страхи, по-видимому, требуют обучения, включающего непосредственное присутствие воспринимаемой или вспоминаемой информации»². Ученый, в частности, указывает на то, что страх по своей природе неоднороден и ему присуща определенная мера интенсивности, моделируемая контекстом, то есть объективным и субъективным объединением известной и неизвестной информации. С этой точки зрения «страх рассматривается не как абсолютное дихотомическое состояние (т. е. полностью переживаемое как парализующий ужас или полностью переживаемое как невозмутимость), а скорее как континуум»³. Такой континуум интенсивности характеризуется возрастанием, начинающимся с легкой тревоги, далее переходящим к охватывающей панике и заканчивающимся состоянием полного ужаса. Подчеркнем, что тревога, паника, ужас — это не разные виды страха, а слова, используемые человеком для описания меры интенсивности переживаемой им эмоции страха.

Напомним, что действие фильма «Иди и смотри» происходит в 1943 году в оккупированной немцами Белоруссии. Деревенский подросток по имени Флориан (Флёра), вопреки уговорам матери, добровольно отправляется в лес к партизанам. Однако бойцы не спешат брать его с собой в бой, оставляя парня в лагере. Флёра, обидевшись, решает уйти из отряда. Но в этот момент немцы начинают контрпартизанскую операцию. Далее — до самого конца фильма — зрители не могут с уверенностью предположить, что случится с подростком и выживет ли он.

Так, по киноповествованию зритель видит последовательность событий, исход которых для него является неизвестным: он не может с уверенностью определить, что будет в следующий момент действия, как это случится, когда и где это произойдет. Такое нарушение прогностических процессов (ожидание, предсказание, предвосхищение)⁴, предложенных психологами в качестве основных принципов человеческого познания и функционирования мозга, в фильме призвано способствовать возникновению эмоции страха у зрителя, ведь при просмотре кинокартины «Иди и смотри» мы сталкиваемся с тотальной неизвестностью.

¹ Carleton R. N. Into the unknown: A review and synthesis of contemporary models involving uncertainty // Journal of Anxiety Disorders. 2016. Vol. 39. P. 31.

² Carleton R. N. Fear of the unknown... P. 11.

³ Ibid. P. 8.

⁴ См.: Lehne M., Koelsch S. Toward a general psychological model of tension and suspense // Frontiers in Psychology. 2015. Vol. 6. Iss. 79. P. 2.

Неизвестность обнаруживается уже с первых кадров фильма. Сразу же после начальных титров на экране возникает крупный план, на котором мы видим стоящего спиной к зрителю человека. Он, переваливаясь с ноги на ногу, гневным голосом, явно ругаясь, кричит куда-то вдаль, задавая кому-то вопросы, которые остаются без ответа. Проходит более двадцати секунд, прежде чем человек повернется вполоборота на зрителей, и еще дополнительно десять секунд, когда нам удастся рассмотреть его лицо полностью. Только в этот момент мы можем в точности идентифицировать персонажа. Это престарелый мужчина пятидесяти-шестидесяти лет, со щетиной на лице и выбитым передним зубом. Таким образом, почти тридцать секунд экранного времени мы не понимаем, что за человек перед нами стоит, где он находится и, самое главное, кого он гневно вопрошает. Затем на общем плане мы видим все того же рассерженного мужчину, держащего в руке палку с хлыстом. Озираясь по сторонам и разыскивая кого-то, он медленно идет по пустынной песчаной местности, на которой виднеются скрюченные сосны, сухие корни деревьев и тонкие ветви кустарников. При этом мужчина яростно требует, чтобы те, к кому он обращается, немедленно предстали перед ним. Далее из-за холма выходит уверенным шагом с палкой в руках парнишка, на вид лет десяти. Когда же он начинает говорить, то у зрителя в буквальном смысле возникает когнитивный диссонанс: речь ребенка по своим тембральным характеристикам (низкий хриплый голос) кардинальным образом не соответствует его возрасту. Только через семантику речи нам удастся понять: мальчик намеренно изменил окраску голоса для того, чтобы спародировать взрослого человека, того самого гневного мужчину, который, как выяснится позже, является его отцом.

Столь подробное описание начальной сцены было вызвано необходимостью продемонстрировать работу Климова с фундаментальным страхом — неизвестностью. Из описания отчетливо видно, что режиссер всеми художественными средствами стремится погрузить зрителя в эмоциональное состояние тревоги. При этом, возможно интуитивно, Климов, снимая этот кусок фильма, в точности воспроизвел основные этапы становления страха, выявленные и описанные психологами¹.

Первое, что делает зритель, — это оценивает релевантность наблюдаемых стимулов, пытаясь определить, какие они: отрицательные, положительные или нейтральные. Такая оценка происходит в ориентирующем режиме, который является предсознательным и автоматическим. В анализируемой сцене все стимулы можно квалифицировать как негативные и потенциально угрожающие (мужчина и мальчик всем своим видом выражают агрессию, при этом ребенок говорит противоестественным для его возраста голосом). Если же перцепт идентифицирован зрителем как негативный (а в нашем случае

¹ См.: Scherer K. R. The dynamic architecture of emotion...; Carleton R. N. Into the unknown...

это именно так), то далее происходит активация режима «первичной угрозы», включающего в себя несколько базовых эволюционно обусловленных схем¹ (когнитивно-концептуальных, поведенческих, физиологических, мотивационных, аффективных). Как отмечает Карлтон: «Эти схемы являются жесткими, автоматическими и гипервалентными, предназначенными для максимизации безопасности и минимизации опасности»².

За активацией первичного режима оценки угрозы следует вторичный процесс — переоценка, которая протекает гораздо медленнее. Основная цель переоценки — уменьшение интенсивности страха и тревоги. Но такого состояния возможно достичь лишь в том случае, когда зрителю удастся понизить фактор неизвестности. В контексте разворачивающегося в сцене действия для нас так и остаются загадками 1) место и время показываемого события (вплоть до появления на экране титра с надписью: «Белоруссия, 1943»); 2) характер взаимоотношений между отцом и сыном; 3) причина, обусловившая нахождение этих людей в данном месте.

Процесс оценки заканчивается поиском известных по опыту зрителя сигналов безопасности. Однако если такие сигналы безопасности отсутствуют, то страх лишь усиливается. В финале анализируемой сцены нам удастся увидеть на экране такое условно безопасное место. Им становятся заросли кустарника, за колючими ветвями которого скрывается силуэт подростка. Собственно, в этот момент мы впервые встречаемся с главным героем фильма — Флёррой. Из-за того, что лицо ребенка перекрыто ветками, мы можем видеть лишь правую его часть: глаз подростка закрыт припухшим нижним веком, рот, напротив, открыт так, что виднеются верхние зубы, при этом нижняя челюсть конвульсивно трясется. Создается полное впечатление, что мы наблюдаем не за человеком, укрывшимся в безопасном месте, а за загнанным в угол зверьком, испытывающим полный ужас и в целях защиты обнажившим свой оскал.

Только благодаря звуку становится понятно, что подросток вовсе не испуган, а, напротив, ему очень весело — об этом свидетельствует его смех. Та-

¹ Карлтон объясняет, что когнитивно-концептуальные схемы включают отбор, хранение, извлечение и интерпретацию информации, связанной с угрозой. Поведенческие схемы включают мобилизацию и оценку ранних защитных реакций (например, борьба или бегство). Физиологические схемы ответственны за функционирование вегетативной нервной системы, «в частности, первичная активация режима угрозы включает повышенное автономное возбуждение, защитные тормозные реакции (например, бегство, избегание, оцепенение)», когнитивные ошибки обработки (недооценка способности справляться, сосредоточение на беспомощности, неподдерживаемые катастрофические мысли) и автоматические мысли, связанные с угрозой (например, произвольные мысли и образы опасности). Мотивационные схемы включают правила, которые позволяют избежать угрозы, уменьшают непредсказуемость и неизвестность. Аффективные схемы предполагают сознательное восприятие эмоции как субъективных чувств, которые могут быть описаны. См.: *Carleton R. N. Into the unknown...* P. 35.

² Ibid.

кая неоднозначность между изображением и звуком лишь усугубляет общее тревожное ощущение от сцены. Можно было бы предположить, что Климов посредством показа этого кадра стремился к частичному снятию психологической напряженности, возникшей у зрителя ранее. Однако обнаруживаемый нами звукозрительный контрапункт в сочетании с дальнейшим действием противоречат такому выводу. Климов продолжает сохранять неизвестность: частично перекрытое лицо не только не позволяет зрителю разглядеть внешность наблюдаемого персонажа, понять, что за личность скрывается в кустах, но также и распознать, в каком эмоциональном состоянии находится этот человек.

Отметим, что выражение лица является социально значимым стимулом для передачи сигналов о наших эмоциональных состояниях. Большинство людей искусно распознают их, а неудачи в распознавании являются симптомами серьезных когнитивных и неврологических нарушений. Человеческое лицо демонстрирует огромное разнообразие выражений, включая набор из шести основных так называемых «базовых эмоций» — это радость, гнев, горе, страх, отвращение и удивление (Пол Экман)¹. Изменения в мимике лица сигнализируют об этих состояниях и отражают сильно стереотипизированные паттерны действий, которые в значительной степени являются общими для разных культур, что предполагает их врожденный и универсальный статус.

Учитывая данный аспект визуального восприятия, отметим, что рассмотреть лицо главного героя на крупном плане нам удастся лишь на пятой минуте экранного времени. До этого момента мы видим Флёру, сидящего на коленях и копающего лопатой песок; он производит это действие, развернувшись к зрителю вполоборота. Его лица не видно из-за того, что он склонил голову. К тому же глаза подростка закрыты челкой. В этой сцене мы наблюдаем за выкапыванием военных трофеев. Это становится понятно, когда парень достает из-под песка сначала патроны, а затем кожаный военный ремень. Данное действие продолжается до тех пор, пока откуда-то из-за кадра не раздастся высокоинтенсивный звук мотора. Режиссер не показывает источник звука, зрителю остается лишь строить догадки относительно его локализации.

В этот момент Флёра и его друг судорожно ползут на коленях, а затем подсакивают, начиная панически бегать по открытой местности в поисках укрытия, и главному герою ничего не остается, как упасть в неглубокую яму. Когда же звук стихает, мы видим, как второй мальчишка, передвигаясь на четвереньках с каской на голове и костью в зубах, рыча, подползает к лежащему Флёре. Тот сначала не двигается, но затем оживает, его тело начинает конвульсивно дергаться, подобно червяку. Уже на крупном плане его лицо приподнимается и гипертрофированно искажается в гримасе, а изо рта

¹ См.: *Экман П.* Психология эмоций / Пер. с англ. В. Кузин. СПб.: Питер, 2010. 336 с.

вырывается пронзительный крик. Другой мальчик, слегка опешив, отодвигается назад. Далее мы видим, как Флёрины руки напряженно тянут что-то из-под песка. После нескольких усилий подросток вытягивает винтовку. Собственно, первая в деталях различимая эмоция, которую мы видим на лице главного героя, не поддается точной идентификации. Зрители снова вынуждены гадать, что подобной гримасой, сопровождаемой криком, выражал Флёра. Это был ужас, боль или реакция на невозможность достать из-под земли винтовку?

Распознавание эмоций человека по выражению его лица — это проблема, которую в большей степени (нежели театроведы и киноведа) решают психологи, опирающиеся на коммуникативный подход к исследованию когнитивных процессов. В нашей стране значительными трудами в этой области являются исследования В. А. Барабанщикова «Восприятие выражений лица»¹ и «Перцептивная категоризация выражений лица»², написанная им в соавторстве с А. В. Жегалло и О. А. Корольковой. Представленный в этих книгах обширный экспериментальный материал в сочетании с достижениями зарубежных коллег, работающих в данной области, позволил ученому обобщить и создать оригинальный метод, дающий возможность по выражению лица человека судить об испытываемых им эмоциях. Для нас важным оказывается инструментарий, посредством которого можно анализировать эмоции, неосознаваемо считываемые зрителем, когда он видит изменения мимики, происходящие на лицах актеров в фильме.

Наиболее яркая особенность восприятия состояния человека по выражению его лица, видимого в изображении, по мнению Барабанщикова, заключается в том, что «оно строится по логике непосредственного общения, т. е. обмена информацией, состояниями и действиями наблюдателя и виртуального коммуниканта. В ходе восприятия мимики наблюдатель „заглядывает“ во внутренний мир другого, соотнося с ним собственные знания, переживания и формы активности»³. Такие формы мимической активности были названы Барабанщиковым экзонами. В классификации же Экмана они определяются как «формулы».

По ходу развития сюжета фильма можно выделить практически все базовые эмоции, проявленные в мимике Флёры. Подтверждением этому служит таблица, в которой мы соединили между собой перечень эмоциональных состояний, экзоны и их локализацию, а также кадры из фильма, иллюстрирующие проявления той или иной эмоции.

¹ См.: Барабанщиков В. А. Восприятие выражений лица. М.: Институт психологии РАН, 2009. 448 с.

² См.: Барабанщиков В. А., Жегалло А. В., Королькова О. А. Перцептивная категоризация выражений лица. М.: Когито-Центр, 2016. 376 с.

³ Барабанщиков В. А. Восприятие выражений лица. С. 145.

<i>Эмоция</i>	<i>Экзоны</i>	<i>Иллюстрирующий пример</i>
Радость (счастье, удовлетворение)	«— уголки губ оттянуты в стороны и приподняты; — рот может быть приоткрыт или закрыт, а зубы обнажены или прикрыты губами; — от носа к внешнему краю губ (позади уголков губ) тянутся морщины — носогубные складки; — щеки подняты; — под нижними веками образуются морщинки, нижние веки могут быть приподняты, но не напряжены; — у наружного края уголков глаз появляются морщинки („гусиные лапки“).	
Удивление	— брови округлены и высоко подняты; кожа под бровями натянута; — горизонтальные морщины пересекают весь лоб; — веки раскрыты: верхние веки подняты, а нижние — опущены так, что над радужной оболочкой глаза, а часто и под ней, видна склера; — напряжения или натяжения в области рта нет, челюсть опущена так, что рот открыт и губы и зубы разъединены.	
Отвращение	— верхняя губа поднята; нижняя губа приподнята и выдвинута вверх по направлению к верхней губе или же опущена и слегка выпячена; — нос наморщен; — щеки подняты; — под нижними веками образуются морщинки, нижние веки приподняты, но не напряжены; брови и верхние веки опущены.	

<i>Эмоция</i>	<i>Экзоны</i>	<i>Иллюстрирующий пример</i>
Горе	— внутренние уголки бровей подняты вверх; — кожа под бровями становится треугольной формы; — внутренние уголки верхних век приподняты; — уголки губ опущены, или же губы расслаблены.	
Гнев	— брови опущены и сведены; — между бровями появляются вертикальные складки; нижние веки напряжены и могут быть как подняты, так и оставаться без изменений; — верхние веки напряжены и могут не изменить своего положения или же опуститься вследствие движения бровей; — глаза неподвижны и могут казаться выпученными; — губы находятся в одном из двух положений: а) крепко сжаты, причем уголки губ могут быть прямыми или опущенными, или же б) раскрыты и напряжены в квадратобразной форме, как при крике; — ноздри могут быть расширены;	
Страх	— брови приподняты и сдвинуты; — в центре лба появляются морщины; — верхние веки подняты так, что видна склера, а нижние — напряжены и приподняты; — рот раскрыт, губы или слегка напряжены и оттянуты в стороны, или значительно напряжены и растянуты»¹.	

¹ Барабанищikov В. А., Жегалло А. В., Королькова О. А. Перцептивная категоризация выражений лица. С. 62—63.

Таблица отчетливо демонстрирует изменение психологических состояний, проживаемых Флёркой, а также их происхождение по ходу развития сюжета кинокартины «Иди и смотри». Если в начальных эпизодах фильма лицо главного героя преимущественно «излучает» радость, то в дальнейшем эмоциональные состояния, выражаемые мимикой, становятся более сложными и комплексными¹.

Таким примером может служить сцена, в которой Флёрка, обидевшись на партизан, сбегает из лагеря. В этот момент мы видим, что лицевые экзоты подростка одновременно передают и горе, и гнев. Первая эмоция в значительной степени фиксируется в верхней части лица, а вторая в нижней. Когда же Флёрка встречает в лесу страдающую так же, как и он, Глашу, его экзоты парадоксальным образом и в считанные секунды меняются. Как результат, зрители видят эмоциональный морфинг: прежде «бушевавшие» на лице подростка горе и гнев сменяются радостью, сопровождаемой смехом. Похоже, что такой Флёркиной переменой в лице режиссер хотел показать эмоциональную открытость главного героя, а также его большую подверженность воздействию окружающего мира. Флёрка по-детски психически неустойчив, на что указывает комплексный характер выражаемых им эмоций. Ведь только ребенок с еще не развитой психикой может одновременно переживать диаметрально противоположные эмоциональные состояния.

Нельзя не отметить, что внешние данные Алексея Кравченко, сыгравшего главную роль в фильме «Иди и смотри», в значительной степени помогают формированию такой оценки зрителем личности Флёрки. Мы имеем здесь в виду морфотип лица актера. В антропологии под этим словосочетанием подразумевают сходство его контуров с основными геометрическими фигурами (квадратом, кругом, прямоугольником, ромбом, треугольником), а также комбинированной фигурой — ромбовидно-треугольной. Как показали эксперименты, проведенные Барабанщиковым, именно этот морфотип наиболее сложен для восприятия наблюдателями: практически все параметры личностных характеристик у людей с ромбовидными лицами просматриваются крайне сложно либо не определяются вообще². С этой точки зрения можно предвидеть и понять сложности, с которыми сталкивается зритель, пытаясь идентифицировать личностные характеристики персонажа, которого он видит на экране в «Иди и смотри». Как результат, мы не можем в точности от-

¹ Для понимания того, как эмоциональные экспрессии соотносятся между собой и как между ними наблюдателем обнаруживаются границы, Барабанщиков совместно с коллегами провел исследование, установив, что смежными являются «удивление» и «страх», «страх» и «гнев», «горе» и «отвращение». «Радость» и нейтральная экспрессия обособлены от остальных категорий и не имеют пересечений. См. об этом: *Барабанщиков В. А., Жегалло А. В., Королькова О. А.* Перцептивная категоризация выражений лица. С. 237.

² *Барабанщиков В. А.* Восприятие выражений лица. С. 329.

ветить на вопрос: «Что собою как личность представляет Флёра?» Судить о нем мы вынуждены только исходя из контекста переживаемых подростком эмоций, а также поступков, совершаемых им по киноповествованию.

Тем не менее если задуматься над тем, что же конкретно на протяжении всей киноленты делает Флёра, то станет понятно: значительную часть экранного времени он перемещается из одного места в другое, будто участвуя в своеобразном квесте, требующем выполнения ограниченных задач. Он должен найти оружие, добраться до партизанского лагеря, вернуться в деревню, попасть на остров, найти продовольствие, выбраться из горящего амбара и т. д. Создается полное впечатление, что основная миссия главного героя заключается в том, чтобы быть невольным очевидцем событий, которые случаются, когда он попадает в определенную по сценарию точку пространства. Окружающее Флёру пространство можно идентифицировать только в общих чертах: где-то в лесу (на болоте, в поле), в какой-то деревне, на проселочной дороге и т. д. При этом пейзажи, на фоне которых разворачивается действие в фильме, лишены глубины. Линейная перспектива в фильме практически отсутствует: ее чаще всего скрывает туман, а в середине фильма это природное явление сменяется смогом, распространяющимся от подожженных немцами деревень.

Получается, что в киноповествовании подросток своими действиями и перемещениями буквально реализует формулу, лаконично выраженную в названии киноленты: «Иди и смотри». Он приходит и видит собственными глазами то, что случается в том или ином месте. Не будучи в силах что-либо изменить, Флёре остается лишь эмоционально на это реагировать, а зрителю — следить за этими переживаниями. Самой же часто наблюдаемой нами на лице подростка эмоцией оказывается страх.

Психологи Матиас Дж. Уизер и Андреас Кейл утверждают, что лица, выражающие страх, усиливают у наблюдателей основные перцептивные процессы, такие как контрастная и ориентационная чувствительность, а также пространственное разрешение. Ученые связывают подобное усиление с сигнальным характером испуганных лиц: страх у другого человека, которого мы видим, предполагает наличие потенциальной угрозы, находящейся в окружающей среде. Они пишут: «Присутствие испуганных лиц повышает бдительность при просмотре визуальных сцен, которые могут содержать информацию о потенциальных источниках опасности в окружающей среде. Бдительность к угрозе отражается в усилении крупномасштабной нейронной активности в зрительной коре»¹. Данные, полученные психологами в ходе эксперимента, также свидетельствуют о том, что контекстуальные стимулы влияют на обработку выражений лица специфичным образом: конгруэнт-

¹ Wieser M. J., Keil A. Fearful faces heighten the cortical representation of contextual threat // *Neuroimage*. 2014. Vol. 1. Iss. 86. P. 321.

ный контекст¹ облегчает и ускоряет распознавание эмоций, в то время как неконгруэнтный контекст, напротив, препятствует этому.

С этой точки зрения контекст, в котором мы видим испуганное выражение лица Флёры, является ему конгруэнтным. Окружающая подростка среда в буквальном смысле таит в себе угрозу, локализовать которую зачастую оказывается невозможно. По фильму мы очень часто слышим звуки, но не видим их источника. Архитектоника показываемого на экране пространства в деталях не просматривается. Таким образом, восприятие зрителя сталкивается с неизвестностью — фундаментальным страхом, явленным через аудиовизуальный контекст, в котором пребывает главный герой фильма. В этой ситуации единственным достоверным источником информации становится для нас лицо Флёры, помогающее нам в понимании того, что происходит в окружении персонажа. События же, которые случаются с подростком, имеют яркий негативный эмоциональный оттенок: Флёра узнает о смерти своих близких, видит насилие и страдания людей, причем страдают по ходу действия не только люди, но и животные. Подтверждением этому служит эпизод с убийством коровы.

Психологи Мориц Лене и Стефан Кёльш указывают на то, что «события с положительной валентностью вызывают эмоцию надежды, в то время как негативные события порождают страх»². Но надежда в фильме тотально отсутствует, ее проблески можно наблюдать лишь в начале кинопроизведения, когда Флёра еще по-детски живет романтизацией войны. Потом же зритель вместе с подростком видит ее совершенно иначе. Словно предвосхищая эмоциональную реакцию киноаудитории, Алесь Адамович, соавтор Климова по сценарию фильма «Иди и смотри», говорил: «Они онемеют, когда дойдет до пика событий — до ужаса хатынской сцены. К этой трагедии они придут через всю гамму переживаний и чувств. Через всю Флёрину „партизаниаду“»³.

И действительно, после этого во всех смыслах шокирующего эпизода сознание подростка изменяется окончательно. При этом такое изменение сказывается и на его внешности: из жизнерадостного ребенка он превращается

¹ В повседневной жизни лицо человека редко можно увидеть вне окружающего его визуального контекста, который, в свою очередь, влияет на восприятие и интерпретацию выражения лица. И наоборот, испуганные лица могут служить сигналом, повышая чувствительность зрительной системы наблюдателя для эффективного обнаружения потенциальной угрозы, которая, вероятно, наличествует в окружающей среде. Под словосочетанием «конгруэнтный контекст» понимается соответствие между выражением лица, в нашем случае мы видим на нем эмоцию страха, и средой, в которой находится данное лицо, например, мы отмечаем за ним пылающий дом или сцену военного сражения и т. п. Неконгруэнтный контекст будет в том случае, когда мы будем наблюдать за испуганным лицом, а за ним будет проглядывать, скажем, поле, покрытое яркими цветами, или новогодний утренник. Такой контекст не будет соответствовать выражаемой на лице эмоции.

² *Lehne M., Koelsch S.* Toward a general psychological model of tension and suspense. Р. 4.

³ Цит. по: *Климов Э., Адамович А.* «...Труд по сгущению добра». С. 53.

в постаревшего человека, на лице которого проступают морщины, а волосы окрашиваются сединой. Посредством такого, достаточно условного, кинематографического приема (изменение внешности персонажа при помощи грима) Климову удалось показать на экране психологическую трансформацию, произошедшую во внутреннем мире главного героя, что для искусства кино, по своей образной природе изобразительному, — результат труднодостижимый. Режиссер так говорил об этом: «Он увидел своими глазами, во что могут превратиться люди: он был в сарае, он выполз оттуда, его человеческое достоинство было растоптано. И теперь он сам уже совсем иной»¹. Но как подобного рода трансформация, произошедшая с обликом Флёры, сказывается на восприятии зрителя?

Нейрокогнитологи Семир Зеки и Томохиро Исидзу утверждают, что лицо и тело человека, по сравнению с другими визуальными стимулами, при их переработке мозгом человека имеют привилегированный статус². Они воспринимаются нами сознательно и, как следствие, имеют эмоциональное измерение, которое переживается также осознанно. Повреждение или искажение облика человека «приводит к паттерну активации, который последовательно отличается от паттерна, полученного при просмотре конфигураций, удовлетворяющих шаблону того, что составляет обычное лицо или тело»³.

В случае же с постаревшим лицом Флёры можно с уверенностью говорить, что у зрителя при восприятии такого изображения параллельно активизируются две нейронные системы: корковая (сознательное измерение) и подкорковая (бессознательное измерение), с явным эмоциональным доминированием последней. Посредством первой системы мы пытаемся рационализировать ситуацию, в результате которой столь радикально изменился облик подростка. При этом, вследствие того что лицо Флёры противостоит естественному искажению, нам не удастся в точности распознать эмоции, им выражаемые. В этот момент мы впервые сталкиваемся с ситуацией, когда «сигнальный» механизм, подсказывавший нам, каким образом необходимо воспринимать увиденное на экране, не работает. Теперь зритель должен сам решать, как ему следует оценивать ситуацию. Вторая же система, регистрируя преувеличенную экспрессию и гипертрофию в облике подростка, способствуют усилению у зрителя чувства эмпатии⁴. При этом такое бессознательное сопереживание экранному персонажу связано не с умственным моделированием и предсказанием чувств других людей, которые на самом деле зритель может не разделять (подобное состояние мы переживаем при просмотре большинства фильмов),

¹ Климов Э., Адамович А. «...Труд по сгущению добра». С. 55.

² См.: Zeki S., Ishizu T. The „Visual Shock“ of Francis Bacon: an essay in neuroesthetics. 2013. Vol. 7. Iss. 850. P. 3–4.

³ Ibid. P. 12.

⁴ Ibid. P. 10.

а с включением принудительной репликации в своем собственном сознании и теле наблюдаемого в изображении эмоционального состояния персонажа.

Так, в самом финале фильма мы видим крупный план измученного и постаревшего Флёры. Он, держа винтовку в руках, прицеливается в плавающий в грязной луже портрет Гитлера. Затем Флёра начинает яростно в него стрелять. Кадры с лицом подростка-старика чередуются хроникой, в обратном временном порядке воспроизводящей жизненный путь фюрера Германии. Исторические события отматываются вспять, пока на экране не появляется фотография, на которой изображен сидящий на материнских руках, еще будучи младенцем, Гитлер. Флёра в этот момент словно цепенеет. Подросток не в силах выстрелить в ребенка. Гнев на его лице сначала переходит в страх, затем в удивление, далее в горе и снова в страх. И весь этот комплекс эмоций реплицируется зрителю на бессознательном уровне восприятия.

В итоге мы в буквальном смысле оказываемся подлинными соучастниками показанной на экране войны: она внедряется в наше сознание и становится частью нашего личного опыта и памяти, с ярко выраженным негативным эмоциональным содержанием. Но, похоже, именно к этому результату и стремился Климов, снимая фильм «Иди и смотри». Режиссер в одном из интервью говорил, что своим фильмом он обращался к такому виду людской памяти о войне, «которая во всех последующих поколениях незримо изменила состав крови, сознание и даже подсознание. И разбудить эту подсознательную память необходимо — чтобы невозможен был рецидив. Нам хотелось бы понять механизм его „бужения“, овладеть им и воспользоваться в своей работе»¹. В этом смысле Климову удалось достичь поставленной цели. Искомым же средством «бужения» для него стала эмоция страха, которую, как демонстрирует проведенный нами анализ фильма, порождает образный строй в военной драме «Иди и смотри».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барабанищikov В. А.* Восприятие выражений лица. М.: Институт психологии РАН, 2009. 448 с. (Экспериментальные исследования).
2. *Барабанищikov В. А., Жегалло А. В., Королькова О. А.* Перцептивная категоризация выражений лица. М.: Когито-Центр, 2016. 376 с.
3. *Климов Э., Адамович А.* «...Труд по сгущению добра» // Искусство кино. 1984. № 6. С. 50—65.
4. *Экман П.* Психология эмоций / Пер. с англ. В. Кузин. СПб.: Питер, 2010. 336 с.
5. *Adolphs R.* The Biology of Fear // *Current Biology*. 2013. Vol. 23. Iss. 2. P. 79—93.
6. *Arnold M. B.* Emotion and personality. New York: Columbia University Press, 1960. 402 p.
7. *Barrett L. F.* Emotions are Real // *Emotion*. 2012. Vol. 12. Iss. 3. P. 413—429.
8. *Barrett L. F.* Solving the emotion paradox: categorization and the experience of emotion // *Personality and Social Psychology Review*. 2006. Vol. 10. Iss. 1. P. 20—46.
9. *Bishop S. J. et al.* Seeing the world through non rose-colored glasses: Anxiety and the amygdala response to blended expressions // *Frontiers in Human Neuroscience*. 2015. Vol. 9. Iss. 152. P. 1—9.

¹ Цит. по: *Климов Э., Адамович А.* «...Труд по сгущению добра». С. 56.

10. Carleton R. N. Fear of the unknown: One fear to rule them all? // *Journal of Anxiety Disorders*. 2016. Vol. 41. P. 5–21.
11. Carleton R. N. Into the unknown: A review and synthesis of contemporary models involving uncertainty // *Journal of Anxiety Disorders*. 2016. Vol. 39. P. 30–43.
12. Fredrickson B., Kiken L. Cognitive aspects of positive emotions: A broader view for well-being // *The Happy Mind: Cognitive Contributions to Well-Being* / Eds. Robinson M., Eid M. Cham: Springer International Publishing AG. 2017. P. 157–175.
13. Lazarus R. S. *Emotion and adaptation*. New York: Oxford University Press, 1991. 557 p.
14. LeDoux J. E. Coming to terms with fear // *PNAS*. 2014. Vol. 111. Iss. 8. P. 2871–2878.
15. Lehne M., Koelsch S. Toward a general psychological model of tension and suspense // *Frontiers in Psychology*. 2015. Vol. 6. Iss. 79. P. 1–11.
16. Malcolm G. *Multidisciplinary Approaches to Visual Representations and Interpretations*. Vol. 2. Liverpool: Elsevier Science, 2004. 450 p.
17. Nummenmaa L. et al. Emotions promote social interaction by synchronizing brain activity across individuals // *PNAS*. 2012. Vol. 109. Iss. 24. P. 9599–9604.
18. Schachter S., Singer J. Cognitive, Social, and Physiological Determinants of Emotional State // *Psychological Review*. 1962. Vol. 69. Iss. 5. P. 379–399.
19. Scherer K. R. The dynamic architecture of emotion: Evidence for the component process model // *Cognition and Emotion*. 2009. Vol. 23. Iss. 7. P. 1307–1351.
20. Wieser M. J., Keil A. Fearful faces heighten the cortical representation of contextual threat // *Neuroimage*. 2014. Vol. 1. Iss. 86. P. 317–325.
21. Zeki S., Ishizu T. The „Visual Shock“ of Francis Bacon: an essay in neuroesthetics. 2013. Vol. 7. Iss. 850. P. 1–15.

Аннотация

Статья посвящена исследованию фильма Э. Климова «Иди и смотри». Посредством полидисциплинарного подхода производится анализ эмоции страха, обнаруживаемой на различных уровнях этого кинопроизведения. Во-первых, по киноповествованию мы следим за событиями, появление и исход которых не поддаются прогнозированию, что способствует возникновению состояния тревоги у зрителя. Во-вторых, страх интенсифицируют образы с ярко выраженной негативной коннотацией (убийство, насилие, смерть и т. д.). В-третьих, страх оказывается доминирующей эмоцией, проявленной через мимику лица Флёры, главного героя фильма. Все эти факторы указывают, что Климов стремился к тому, чтобы зритель стал непосредственным очевидцем войны, явленной ему через экран.

Abstract

This article explores Elem Klimov's film *Come and See*. A multidisciplinary approach is used to analyse the emotion of fear found at various levels of the film. First, according to the film narrative, we follow a series of events, the appearance and outcome of which cannot be predicted, eliciting a state of anxiety in the viewer. Second, fear is intensified by visual images with pronounced negative connotations (murder, violence, death, and so on). Third, fear is the dominant emotion, expressed through the facial expressions of Fleur, the main character of the film. All these factors indicate that Klimov sought to ensure that the viewer became a direct eyewitness to the war as experienced through the screen.

- ✓ **Ключевые слова:** «Иди и смотри», Элем Климов, Великая Отечественная война, страх, неизвестность, выражение лица, условность.
- ✓ **Keywords:** *Come and See*, Elem Klimov, the Great Patriotic War, fear, uncertainty, facial expression, convention.

УДК
791.2

«Обрядовый фольклор» как структурный элемент пластического решения фильмов в советском многонациональном кинематографе 1960—1970-х годов

ВОРОБЬЕВА АННА ЕВГЕНЬЕВНА

Сотрудник кафедры кинофотоискусства,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
(Санкт-Петербург, Россия)

VOROBIEVA ANNA E.

*Researcher, Department of Cinematography and Photographic Art,
Saint Petersburg State Institute of Culture (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: pauzatacta@bk.ru

В период 1960—1970-х годов в Советском Союзе происходило обновление стилистики кинематографического языка. Этот процесс закономерно находился в контексте обновления авторского кинематографа во всем мире, обогатившего палитру выразительных средств киноискусства. Возникает множество самобытных авторов, которые, впитав на рубеже 1950—1960-х годов достижения мирового кино, изменили представления о кинопроцессе в нашей стране. Не случайно именно этот период в истории советского кино является одним из самых ярких и одновременно самым дискуссионным с точки зрения определений и терминов, применяемых к обширному спектру стилистического многообразия. В советском кинематографе это обновление также связано с активным развитием республиканских киностудий в данный период и проявлением феномена *кинематографической фольклоризации*¹.

Для многонационального кинематографа было характерно взаимовлияние культур разных республик и национальных режиссеров, имевших различный опыт, но единую кинематографическую базу — Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК). Под воздействием этих и других факторов республиканские кинематографии превратились в центральное пространство художественного эксперимента.

Если подробно рассмотреть представленный период, то можно заметить магистральную ориентацию многих режиссеров советского авторского кино именно на поэтическое иносказание (аллегория). Поколение, которое имело новый кинематографический опыт, стало работать в ключе специфиче-

¹ *Кинофольклоризация* — это процесс переосмысления кинематографического образа в привычных для традиционного сознания категориях.

ской *мифопоэтичности*¹ с привлечением материала *фольклорных традиций*, в частности, используя притчу с ее повышенным потенциалом условности и тяготением к метафорическим образам воплощения экранной пластики.

Притча была востребована в творчестве режиссеров, самобытно развивающих и обновляющих повествовательные возможности кинематографа, а народные традиции и свойственные обрядам (ритуалам) образы, все чаще возникающие на экране в то время, стали выступать как структурный элемент не только изобразительно-пластического решения фильмов, но и их сюжетов, а также жанровой специфики.

Например, в фильме режиссера Ю. Ильенко «Белая птица с черной отметиной» (1970) историческое событие возникает на фоне обрядового действия — свадьбы (объявление войны происходит в момент танца невесты), в результате эти две сферы соприкасаются, обостряя тему нераздельности персональной человеческой судьбы с общей судьбой народа, что приводит к органичному соединению в фильме разных уровней: традиционный обряд и военная реальность, фольклор и современность.

Фильмы, использующие в основе своего повествования фольклорный материал, ориентировались на иконическую (знаковую) доминанту, что выражалось прежде всего в использовании жанрово-стилистической модели кинопритчи. Это наиболее явно обнаруживается на примере фильмов советского многонационального кино шестидесятых-семидесятых годов, представляющих собой так называемое *«живописно-символическое» направление*, ориентирующееся в первую очередь на иконическую изобразительность.

«Тени забытых предков» и «Цвет граната» С. Параджанова, «Мольба» и «Древо желания» Т. Абуладзе, «Родник для жаждущих» и «Вечер на кануне Ивана Купала» Ю. Ильенко, «Тризна» и «Состязание» Б. Мансурова, «Каменный крест» и «Кто вернется — долюбит» Л. Осыки и многие другие фильмы, «при всей ориентации на какой-нибудь один художественно-изобразительный стиль, обнаруживали эклектику стилей и поразительное мировоззренческое единство»².

Их изобразительная стилистика, соответствующая поэтике, ориентирующейся на такой жанр, как притча, формировалась вследствие специфической работы с кинематографическим временем, выраженным в двух полюсах экспериментальной работы с изображением:

- *динамичная камера*, формирующая живописность изображения, преимущественно в стиле съемки (продолжительные панорамы, снятые с рук; сложные ракурсы, как, например, в фильмах «Тени забытых предков»

¹ Метафорическая природа поэтических образов в исследуемых фильмах за счет своей иносказательности приобретает символичность, именно поэтому фильмы «живописно-символического» направления (с иносказательной, притчевой структурой) иногда и называют «мифопоэтическим кино».

² *Евтеева И. В.* О взаимодействии киновидов. СПб.: РИИИ, 2011. С. 57.

С. Параджанова, «Белая птица с черной отметиной» Ю. Ильенко и «Вечер накануне Ивана Купала», «Материнское поле» Г. Базарова; и др.);

- *статичная камера*, создающая художественную стилистику, когда изображение уподоблялось живописному полотну, прочитываемому как отдельное самостоятельное произведение («Мольба» Т. Абуладзе, «Цвет граната» С. Параджанова).

Оба подхода отражались в специфической работе с мизансценой, композицией, монтажом и являлись стилистическим ключом, ставшим основой нового повествования в кинематографе. При этом в контексте обеих тенденций обращает на себя внимание органичность и закономерность подобной формы, которая соответствует специфике этнографического и фольклорного материала, положенного в основу фильмов. Например, *графичность и статуарность* пластики фильма Т. Абуладзе «Мольба» (1967), когда изображение тяготеет к построению статичных фронтальных кадров, обусловлено сюжетами поэм и философских миниатюр В. Пшавелы. Художественная задача выражения суровых обычаев и беспощадной «вечной» вражды усиливает строгость образов и декораций экранной среды. «Никогда и всегда» — так можно было бы охарактеризовать время, к которому обращается и в котором происходит фильм.

Истоки подобной стилистики можно обнаружить еще ранее — в работе Б. Мансурова «Состязание» (1963). В основу сюжета фильма положена повесть Н. Сарыханова «Шукур-бахши» (1941). Туркменский музыкант Шукур, узнав, что его брат попал в плен к персидскому хану, отправляется вызволять его, взяв с собой вместо оружия только свой музыкальный инструмент — дутар. Хан устраивает состязание между Шукуром и своим придворным музыкантом Гуламом, пообещав освободить пленника только в случае победы Шукура. Фольклорное начало, проявленное в фильме, преобразовывает сюжет, выявляя его близость к народному эпосу.

В этой картине ощущается владение режиссером современным языком кино и знание древней культуры Востока. Кадры фильма уподобляются восточным миниатюрам, а персонажи, олицетворяя архетипические образы, несмотря на то что фильм переполнен музыкой и песнями, практически безмолвны.

В основе подобного метода организации художественного пространства лежит разрушение двухмерности и создание иной экранной плоскости, что придает новое значение вещам в художественном мире, созданном режиссером. Ю. М. Лотман характеризовал подобную стилистику как *иллюстративную*, где первичный словесный текст (сюжетный и повествовательный) переводится на язык изобразительного искусства: «...единый непрерывный словесный текст превращается в цепочку изображений, композиционно разделенную перерывами, некую серию стоп-кадров»¹.

¹ Лотман Ю. Новизна легенды: [О худож. фильме «Легенда о Сурамской крепости» Д. Абашидзе — С. Параджанова] // Искусство кино. 1987. № 5. С. 64.

Данный метод получает развитие в фильме С. Параджанова «Цвет граната» (1968) и в более поздних картинах «Легенда о Сурамской крепости» (1984) и «Ашик-Кериб» (1985). Киноязык режиссера словно ориентирован на иллюстративность материала, содержащего этнические художественные элементы. Например, в фильме «Цвет граната» это выразилось в виде включения в «текст» фильма образов, схожих со стилистикой армянской средневековой графики.

К кинематографу, использующему такую художественную форму киноязыка, применимо определение «кадр-картина»¹. Связь между «кадрами-иллюстрациями», с одной стороны, осуществляется за счет обращения к первичному тексту, а с другой — «за счет стилистического единства рисунков, их последовательности и композиционной спаянности, образующих своеобразно связный текст, единое повествование-иллюстрацию»².

Как отмечает С. Тестова, «ковровая» природа организации художественного пространства предполагает сосуществование всех его элементов вписанными в окружность мозаики: «Орнаментальная композиция предполагает синтез разнородных предметов, но только не фиксацию предмета в его историческом контексте»³.

Так, в фильме «Цвет граната» С. Параджанов воссоздает условное мифологическое пространство, в котором нет лишних предметов и которое лишено реальных географических ориентиров. Несмотря на то что сцены сняты в конкретных монастырях Ахпат, Санаин, Гегард⁴, в фильме они предстают вне своего географического положения. Они интегрированы в воссоздаваемый мир художественного восприятия поэта Саят-Нова, что подчеркнуто и отсутствием панорамной съемки.

Ю. М. Лотман отмечал, что при рассмотрении образов на экране зритель понимает их как воспроизводящие предметы реального мира. Это означает формирование *семантических отношений между образом и предметом*. Кинообразы приобретают новые метафорические, метонимические, символические и другие значения посредством монтажа, скорости кадров, постановки планов, освещения и других кинематографических приемов.

В свою очередь, смысловая концентрированность «кадров-картин» насыщена метафоричностью цвета, пластики и *элементами народных обрядов*. Обширные пласты символических значений, включенные в фильмы, берут свои истоки из всей мировой культуры, но с установкой на значимость конкретных деталей, действий или их сопоставлений. Все это наделяет филь-

¹ О нем в разной терминологии говорили Ю. М. Лотман, А. Кончаловский, И. В. Евтеева.

² Лотман Ю. Новизна легенды... С. 64.

³ Тестова С. Художественный метод Параджанова. URL: <https://proza.ru/2014/07/17/1341> (Дата обращения: 20.04.2021).

⁴ Там же.

мы многозначностью. Внутри сложной структуры таких кинокартин многое не поддается расшифровке, а сама стилистика порождает глубокий *метафоризм* визуальных образов.

В одном ряду с подчеркнутой изобразительностью многих фильмов «живописно-символического» направления мы обнаруживаем также глубокую *мифологическую* основу именно за счет включения *национального* материала (элементов обрядового фольклора разных этнических традиций). Это не удивительно, так как жанр притчи¹ имеет фольклорные корни.

Поскольку притча, используя конкретные жизненные реалии, выражает абстрактные понятия, всякий простой и естественный жизненный факт становится в итоге символичным и аллегоричным, а за счет обобщенности образов, универсальности героев и типичности ситуаций она проявляется как бытийная история.

Фольклорный материал становился основой таких кинопритч, а на экране воспроизводились различные элементы *обряда*. В свою очередь, обрядовый фольклор, который включает словесно-музыкальные, драматические, игровые, хореографические жанры², является как бы комментарием самого обряда, раскрывая его семантику.

Так как в кинематографе воспроизведение обрядов, преобразованное художественной реальностью, не могло быть полным и точным, оно ограничивалось их элементами — песнями, танцами, отдельными ритуальными действиями.

Таким образом, «обрядовый фольклор» рассматривается нами как структурный элемент фильмов, и мы говорим только о его *имитации* на экране, выполняющей в кинематографической реальности аналогичные традиционным представлениям задачи.

Например, обрядовые песни, как древнейший пласт музыкально-поэтического фольклора, актуально проявлены в кинематографе. В некоторых фильмах мы встречаем «обрядовый фольклор» в виде включения песни-плача в структуру сюжета. Так, в фильмах М. Убукеева «Белые горы» (1964) и Б. Мансурова «Тризна» (1972) плач формирует развитие сюжета, обогащая его дополнительным смыслом, и наполняет повествование национальным колоритом. Использование элементов обрядового фольклора и в дру-

¹ В западном киноведении притча именуется параболой или кинопараболой. Для русского литературоведения термин «парабола» является переводным и часто заменяется термином «притча». Иногда параболу называют «символической притчей». Парабола представляет собой развернутую метафору, а параболочность — это способ смыкания воедино прошлого и настоящего (см.: *Тугуши С. А.* Иносказание в художественной структуре авторского фильма (на материале киноискусства второй половины XX века): Дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Всероссийский гос. институт кинематографии им. С. А. Герасимова. М., 2016).

² См.: Обряды и обрядовый фольклор: Сборник / Отв. ред. В. К. Соколова. М.: Наука, 1982. 282 с.

гих фильмах обостряло их форму, образы и сам художественный стиль воплощения.

В повествовании таких фильмов элементы «обрядового фольклора» были, с одной стороны, закономерным следствием самого используемого материала, а с другой — наиболее подходящей формой для изобразительного выражения фольклора в кинематографическом виде искусства. Это означает, что материал определял изобразительное воплощение или форму (декорации, звучание, костюм), а форма требовала проявления этого материала в экранной реальности в виде элементов обрядового фольклора (ритуальное действие, танец, песня). То есть материал подобного рода определял и сам *сюжет*.

Общеизвестно, что основой притчевого конфликта является дихотомия добра и зла. Анализируя фильмы «живописно-символического» направления, мы обнаруживаем множество примеров включения в фильм элементов обрядового фольклора, что обусловлено именно наличием подобного сюжета. Однако некоторые фильмы усложнялись и конфликтами другого рода, которые формулируются как противостояние устоявшейся традиции и личной свободы человека. Это хорошо иллюстрирует последний кадр фильма «Тени забытых предков» С. Параджанова: зритель видит окно, рама которого образует подобие клетки, в каждой «ячейке» расположен, а по смыслу «заключен» мальчик. Таким образом, в финале смысл картины прочитывается как отсутствие свободы выбора в обстоятельствах традиционного уклада.

То есть дихотомия добра и зла, являющаяся наиболее удобной для выражения символического смысла в кинопритче, приобретала иное качество в зависимости от *культурного или национального контекста*. Рассмотрим, например, сюжетный тип, в котором возлюбленные не могут быть вместе¹ (он встречается в фильмах заявленного направления: «Тени забытых предков» С. Параджанова, «Древо желания» Т. Абуладзе и др.).

Проблематика этого сюжета берет начало из традиционной модели построения взаимоотношений, в основе которой лежало стремление сообщества сохранить социальную устойчивость. Поэтому брак «по любви» в народной традиции «угрожал» воспроизводству привычного материального мира, поскольку любовь символически устремлена за пределы любых обусловленностей. В такой логике было естественным выдавать девушек по стовору старших или решению родителей, что гарантировало предсказуемые и взаимовыгодные условия брака (основное условие поддержания стабильности модели традиционного общества). Поэтому можно сказать, что в фильме Т. Абуладзе «Древо желания» главная героиня картины Марита отступает от этой традиции и на символическом, и на смысловом уровне. Режиссер дополнительно нагружает ее образ рядом признаков, по которым и возможно «опознать» ее страдание как страдание мученицы. Это подчеркивается ком-

¹ Который закрепился как архетипический сюжет «Ромео и Джульетты». В фильмах «Древо желания» это Марита и Гедиа, в фильме «Тени забытых предков» — Иван и Маричка.

позиционным и визуальным решением истории: в начале фильма девушку в деревню привозит отец на осле, а в конце картины ее, посаженную на осла задом наперед, везут на публичное поругание.

Такое прочтение образа героини укрепляют и второстепенные персонажи картины, которые нарочито противопоставлены «нормальности» деревенской жизни изображаемого мира. По общим представлениям они — безумны, а значит, находятся вне общих правил. Таким образом, в кинематографическом пространстве второстепенные персонажи своим присутствием обнаруживают биполярную противоположность миров и реальностей — свободомыслие воспринимается в мире традиции как безумие. Так в этом сюжете реализуется притчевый и мифологический уровень сюжета дихотомии добра и зла, находящийся соответствующие ему изобразительно-пластические образы.

Подобного рода «отступничество» демонстрирует и персонаж более раннего фильма Т. Абуладзе «Мольба», когда главный герой отказывается отрубить десницу поверженному врагу. Режиссер усиливает *противостояние личной свободы и традиции* следующим изобразительным решением: героя окружают члены общины и безмолвно велят ему следовать вековой традиции. Закадровые голоса многократно повторяют текст указания, но губы персонажей неподвижны, то есть через их образ проявлен голос традиции.

Можно сделать вывод о том, что в этих фильмах образ мученика уподобляется герою мифологического или библейского порядка, а сам «мученик» — тот, кто не отрекается от своей правды (или веры) даже под страхом смерти. Поэтому в этих фильмах героев неминуемо ожидает только смерть.

Логичным финалом взаимоотношений, которые начинают разрушать устоявшийся порядок, является смерть. Она является тем «знамением», которое в рамках сюжетной конструкции притчи реализуется как развернутая мораль, необходимая для поддержания ее смыслового поля. Нравоучительность является «несущей» конструкцией, удерживающей хрупкий каркас, состоящий из нанизывания изобразительно-художественных образов и символов, которые, в свою очередь, в фильмах «живописно-символического» направления выражены в подчеркнуто изобразительном плане и имеют многозначность прочтения.

Когда мы прочитываем таким образом, например, фильм «Древо желания», становится очевидно, что жители деревни, забрасывающие грязью Мариту, в своем инстинктивном следовании традиции уподобляются животным¹.

¹ Из этого следует, что происходит «переворачивание» смыслов, характерное для советского поэтического кинематографа, который использовал *эзопов язык*. Так древний фольклорный жанр оказался востребованным в реалиях советского времени. Исследовавший использование эзопова языка литературовед Л. Лосев определил его как систему взаимодействия автора с читателем, при которой смысл остается скрытым от цензора (См.: *Loseff L. On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1984. 289 p.).

Несмотря на то что в подобных фильмах противопоставление традиции духовной и личной свободе необходимо для конструирования нравственного вывода притчи, мы обнаруживаем примеры картин, которые в рамках логики этого сюжета ведут к иной «морали».

Например, в фильме А. Кончаловского «Первый учитель» (1965) повествование строится по принципу указанной доминирующей тематики: традиционное общество противится изменениям. В финале молодой учитель, олицетворяющий героя, противопоставленного традиционному обществу, выражает свой бунт открыто и агрессивно (эпизод, когда Дюйшен на глазах у всей деревни рубит священный тополь), но его действие не вызывает ожидаемой реакции и воспринимается скорее как метафора. Те, для кого, казалось бы, это дерево обладает ценностью, просто стоят и смотрят, а затем один из смотрящих подключается к Дюйшену и тоже начинает рубить дерево. Можно сказать, что такой финал фильма одновременно манифестирует две идеи. Первая связана с революционным сознанием необходимости трансформации общества. Вторая, более тонкая и неоднозначная мысль связана с тем, что люди могут и сами не помнить, почему тот или иной «культурный объект» обладает для них ценностью, почему они на протяжении многих веков следуют традиции предков.

Еще один подобный пример — фильм грузинского режиссера Г. Шенгелая «Алавердоба» (1962). В картине акцентируется внимание на том, что на христианский религиозный праздник съезжаются самые разные участники: люди разных национальностей, разных вероисповеданий и даже неверующие. В результате можно предположить, что в фильме подчеркивается утрата сакрального смысла традиционного праздника. Именно поэтому повествование, иллюстрирующее события возле храма, делится на два четко разграниченных времени: ночь, под покровом которой совершается таинство по-настоящему религиозными людьми (художественно это время выделено традиционной религиозной музыкой), и день, когда праздник имеет *профанный* смысл, что подчеркивает и звучание народной музыки, сопровождающей торговлю и развлечения возле храма.

Так, благодаря использованию самых различных художественных средств в ряде фильмов подчеркивается разделение социального мира и личностно-духовного. Это выражено в модификации доминирующего мифологического сюжета дихотомии добра и зла, который в условиях кинофольклоризации проявляет национальные особенности повествования, формирующего и стиль фильма.

Итак, помимо примеров фильмов, в которых традиционный контекст формировал содержательную и изобразительную основу элементами *фольклора*, обнаруживается другой способ, когда национальная специфика является в фильмах структурообразующей.

Приведем примеры фильмов, в которых ритуалы и обряды, включенные в структуру картин, становятся исходным событием в формировании сюже-

та. Фильм Б. Мансурова «Тризна» (1972) — пример картины, сюжет которой разворачивается в рамках погребального обряда — тризны (похорон и поминовения властителя Сагиная). Интересным является и тот факт, что *тризна* обозначает также жертвоприношение¹. В контексте такого определения поиному прочитывается и смерть коня, который участвует в состязании, и приобретенная немота главного героя — поэта Ахана. Дополнительной линией в картине является то, что состязание-скачка — это тоже национальный обряд — байге². Таким образом, «Тризна» продолжает линию, начатую режиссером в его раннем фильме «Состязание», где в центр сюжетной композиции помещено народное состязание поэтов-музыкантов — айтыс³. В обеих картинах сюжет определяется традиционным обрядом.

Другим примером сюжета и изобразительной пластики, сформированных обстоятельствами традиционного уклада, является фильм Л. Осыки «Каменный крест» (1968), где главный герой фильма, отступая от обычаев, обнажает мифологически-притчевый конфликт противопоставления. Условно картину можно разделить на две части: первая — суд над вором, который забрался к главному герою Ивану из Галичины. По традициям Покутья его должны судить — таков вековой закон общины. Но Иван отступает от закона, испытав христианское сострадание к такому же бедняку, как он сам. Однако его соседи все равно решают совершить правосудие — убить виновника, что становится причиной отчуждения между Иваном и общиной. Эта исходная ситуация порождает и символизм происходящего дальше. Иван ставит каменный крест, который в последовательности событий может прочитываться как памятник убитому Человеку (вору) или личное искупление греха убийства, к которому он оказывается сопричастен. Однако в конце фильма становится ясно, что этот крест Иван ставит самому себе, так как он покидает родные земли, отправляясь в эмиграцию. Вторая часть фильма — это сцена прощания. За счет выразительной пластики, монохромной цветовой гаммы с уклоном в темные оттенки она похожа на похоронный обряд, что подтверждает и звучащая в конце фильма панихида вслед уезжающим. Иван и его семья одеты в европейский костюм, который резко контрастирует с традиционными одеждами жителей села. В этом одеянии он уже принадлежит другой традиции, другой реальности и другому миру. Так этот фильм реализует одновременно несколько уровней работы с фольклорным материалом, которые формируют его метафоричность.

¹ См.: Трубачев О. Н. Следы язычества в славянской лексике (1. Trizna. 2. Pěti. 3. Kobь) // Вопросы славянского языкознания. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Вып. 4. С. 134–135.

² Скачка по пересеченной местности на длинную дистанцию или один из древнейших и популярнейших видов конных скачек у многих тюркских народов (татар, башкир, алтайцев, казахов, киргизов, узбеков).

³ Импровизированное состязание двух акынов (народных поэтов-импровизаторов у казахов и киргизов) с аккомпанементом на народных струнных инструментах.

Немаловажен и тот факт, что в некоторых фильмах, использующих в своей структуре фольклор, уровень аутентичности поддерживался *непрофессиональными актерами*, а точнее, жителями тех мест, где происходили съемки. Своими традиционными костюмами и натуральностью поведения они придавали художественную достоверность происходящему, как бы воссоздавая аутентичность времени и места. Фиксация их органичного и естественного поведения, с одной стороны, соответствовала режиссерской задаче, а с другой — обусловила уместность применения термина «обрядовый фольклор» в отношении фольклорных элементов, включенных в структуру фильмов.

Итак, можно сказать, что режиссеры фильмов, сделанных на основе фольклорного материала, усложняют фильмы тем, что на основе традиции они формируют некое свое наполненное фантазией условное кинематографическое пространство, но стремящееся уподобляться в своей реалистичности традиционному.

В свою очередь, «обрядовый фольклор» был воплощен в фильмах за счет стилистики изображения, выраженной на цветовом и звуковом уровнях. Например, свойственная притче противопоставленность категорий выражалась в черно-белой цветовой гамме, в ее сдержанности и строгости, как, например, в фильмах «Мольба» Т. Абуладзе и «Каменный крест» Л. Осыки. Пестрота, буйство цвета, этнографичность костюмов и декораций работали на усиление ирреальности событий в фильме «Тени забытых предков» С. Параджанова или выражались в цветовом искажении естественных цветов, вплоть до перекрашивания вручную натуры съемок, как, например, в фильмах «Вечер накануне Ивана Купала» Ю. Ильенко и «Тризна» Б. Мансурова.

Обряд в классическом проявлении в данном кинематографе переосмысливается посредством пластического воплощения. В свою очередь, *ритуал* для режиссеров становился эмпирическим материалом, при помощи которого они создавали свою реальность. Несмотря на то что режиссер мог исказить или привнести в фольклорную историю какие-то детали, сами предметы, используемые в кадре, должны были быть достоверными в соответствии с периодом времени. Подобным способом пользовался С. Параджанов, придумав гуцульские ритуалы и интегрировав их в реальный быт. То есть фильмы режиссера, с одной стороны, этнографичны, а с другой — вымышлены, но на основе народного и традиционного представления. Так, в фильме «Тени забытых предков» режиссер придумывает элемент свадебного обряда — надевание на жениха и невесту ярма. Благодаря этой детали эпизод приобретает символический смысл, что Иван женится на Палагне, заведомо зная, что им обоим придется тянуть ярмо собственного брака — не по любви. Можно предположить, что в фильмах, использующих широкое множество образов, красноречиво проявлен и диалог между различными культурами. Например, во всем фильме «Тени забытых предков» усматривается сплетение в единое смысловое поле христианства и язычества как некоего

синкретического мировоззрения: в частности, праздник Крещения превращается в праздник солнцестояния. В фильме «Цвет граната» сплетаются в единое целое христианская и исламская (персидская) традиции. Сцены в храмах подчинены канону христианской поэтики, а сцены во дворце — канонам мусульманского мира. Сам режиссер о «Цвете граната» говорил так: «...фильм не армянский, напрасно вы обольщаетесь, что он армянский, он скорее украинский. <...>

...истоки культуры Армении и Украины идут от Византии, и стилистика построения кадров света напоминает и киевские фрески в Софии Киевской, и миниатюры...»¹

Эти примеры приводят нас к еще одному выводу: внутренняя эклектика фильмов является одним из подтверждений самобытности периода развития многонационального кинематографа, являющегося следствием взаимовлияния и взаимообогащения различных культур.

Итак, в заключение подчеркнем, что именно национальная традиция и ее художественно представленные элементы формировали стилистические, пластические и жанровые особенности кинематографа «живописно-символического» направления.

В некоторых фильмах советского многонационального кинематографа положенный в их основу фольклорный материал формирует один из доминирующих сюжетов мифологического порядка — дихотомия добра и зла. Организация художественного материала в рамках данного сюжета нуждалась в высокой степени условности, что влияло на изобразительную стилистику картины.

Однако, обнаруживая в фильмах элементы обрядового фольклора, мы видим, что они проявлены за счет того, что сами картины основаны на каком-либо национальном материале режиссерами, имеющими свой специфический культурный опыт, свое представление о культурном наследии народа, к корням которого они обращаются. Все это в совокупности оказывает основополагающее влияние как на пластическое воплощение этих фильмов, так и на их жанрово-стилистическую специфику, ориентирующуюся на жанр притчи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Евтеева И. В.* О взаимодействии киновидов. СПб.: РИИИ, 2011. 154 с.
2. *Лотман Ю.* Новизна легенды: [О худож. фильме «Легенда о Сурамской крепости» Д. Абашидзе — С. Параджанова] // Искусство кино. 1987. № 5. С. 63–67.
3. Обряды и обрядовый фольклор: Сборник / Отв. ред. В. К. Соколова. М.: Наука, 1982. 282 с.
4. *Параджанов С.* Выступление перед творческой и научной молодежью Белоруссии 1 декабря 1971 года. Запись из архива ЦК КПСС // Континент. 1994. № 4 (82). С. 305–327.

¹ *Параджанов С.* Выступление перед творческой и научной молодежью Белоруссии 1 декабря 1971 года. Запись из архива ЦК КПСС // Континент. 1994. № 4 (82). С. 315.

5. *Тестова С.* Художественный метод Параджанова. URL: <https://proza.ru/2014/07/17/1341> (Дата обращения: 20.04.2021).
6. *Трубачев О. Н.* Следы язычества в славянской лексике (1. Trizna. 2. Pěti. 3. Kobь) // Вопросы славянского языкознания. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Вып. 4. С. 130—139.
7. *Тугуши С. А.* Иносказание в художественной структуре авторского фильма (на материале киноискусства второй половины XX века): Дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Всероссийский гос. институт кинематографии им. С. А. Герасимова. М., 2016. 320 с.
8. *Loseff L.* On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1984. 289 p. (Arbeiten Und Texte Zur Slavistik. № 31).

Аннотация

В статье рассматривается процесс адаптации фольклорного материала к структуре фильмов. Исследуется включение в фильмы элементов обрядового фольклора (словесных, словесно-музыкальных, хореографических, игровых), которые явились в указанный период основой пластического повествования многонационального кино СССР. На примере фильмов «живописно-символического» направления, опирающихся на жанрово-стилистическое образование — кинопритчу, обнаруживается формирование повествования именно за счет изобразительных и смысловых элементов, имеющих фольклорную и этнографическую природу.

Abstract

This article discusses the use of folkloric material in cinema and the presence of elements of 'ritual folklore' (verbal, musical, choreographic, acted out) as the basis of cinematographic narration in the multinational cinema of the USSR. The study explores films of a 'pictorial-symbolic' nature that rely on the construction of a 'cinematic parable', suggesting that their narrative is formed on the basis of visual and semantic elements of a folkloric and ethnographic nature.

- ✓ *Ключевые слова:* кинематограф СССР, кинопритча, фольклор, поэтическое иносказание, живописно-символическое направление, ритуал, обряд.
- ✓ *Keywords:* cinema of the USSR, film parable, folklore, poetic allegory, cinematography, pictorial and symbolic direction, ritual, ceremony.

УДК
398.8

Личная песня в культуре коренных народов Севера: сакральное значение

БУЛГАКОВА ТАТЬЯНА ДИОМИДОВНА

*Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор,
Институт народов Севера, Российский государственный
педагогический университет имени А. И. Герцена
(Санкт-Петербург, Россия)*

BULGAKOVA TATYANA D.

*Doctor of Cultural Studies, PhD (Musicology), Professor, Institute for Peoples of
the North, Herzen State Pedagogical University of Russia
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: tbulgakova@gmail.com

НАБОК ИГОРЬ ЛЕОНТЬЕВИЧ

*Доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой
этнокультурологии, президент Института народов Севера,
Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)*

NABOK IGOR L.

*Doctor of Philosophy, Professor, Chief of the Ethnocultural Studies Department,
Institute for Peoples of the North,
Herzen State Pedagogical University of Russia
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: inabok@narod.ru

Традиционный песенный фольклор коренных народов Севера существенно отличается от европейского фольклора преобладанием в нем песен одного певца, так называемых личных песен, в результате чего «неявной и спорной оказывается коллективная основа такого творчества, в котором отсутствует практика фиксации текстов и передачи их от одного исполнителя к другому и в котором импровизация замещает собою обычную вариативность даже при попытках „повторить уже спетую ранее песню“»¹.

Анализируя жанровые системы музыкального фольклора народов Севера, исследователи обычно разделяют их на две сферы — обрядовую (шаманскую и ритуально-промысловую) и необрядовую (светскую), различающиеся «по типу исполнения, типам интонирования, особенностям поэтического стихосложения, мелодике» (об обрядовой и необрядовой сферах нганасан-

¹ Булгакова Т. Д. На грани фольклора и индивидуального творчества: коллективное начало в традиционной нанайской песенной импровизации // Музыка и время. 2019. № 12. С. 33.

ского фольклора пишет, например, О. Э. Добжанская¹). Личные песни выражают состояние человека, его чувства и потому как будто должны быть отнесены к лирическому роду фольклора, к необрядовой жанровой его сфере. Что до строгих регламентаций, относящихся к условиям исполнения и бытования отдельных текстов, они должны, казалось бы, касаться только обрядового фольклора. Между тем исполнение не только обрядового, но и необрядового фольклора у коренных народов Севера обусловлено множеством ограничений и запретов. Так, нанайцы, например, не могли раньше петь за едой, нельзя было петь ночью, не позволялось петь женщинам в присутствии мужчин и т. д. На наш взгляд, это объясняется тем, что так называемый «необрядовый фольклор» имеет в традиционной культуре существенное сакральное значение, что делает разделение музыкального фольклора на две вышеуказанные сферы весьма проблематичным.

Сакральное значение музыкального фольклора коренных народов Севера проявляется не только в обрядовой сфере, но касается и такой жанровой универсалии, как «личная песня». Исследователями недооценивается степень распространения личной песни в культуре разных народов Севера. Так, например, практически не замечалось ее присутствие в том же нанайском фольклоре. Даже в обстоятельной, обобщающей предыдущие музыковедческие исследования докторской диссертации Н. А. Соломоновой, защищенной в 2000 году, наличие личной песни в нанайском фольклоре не отмечается². Только в 2016 году, то есть к тому времени, когда нанайская песенная традиция фактически полностью исчезла, Ю. В. Лиморенко публикует свою статью, в которой, к сожалению, не аргументируя это, но лишь основываясь на содержании еще не опубликованных, собранных Т. Д. Булгаковой песен, приходит к верной идее о том, что песни нанайцев также следует называть личными³. Именно принадлежность таких песен к жанровой универсалии личных песен и объясняет наличие запретов, строгую регламентацию и табуированность на определенные условия их исполнения. Важнейший из запретов, ограничивающих свободу исполнения личных песен, — это запрет на исполнение их *другими* лицами, кроме автора или узкого круга тех лиц, *которым они автором предназначены*. Поскольку же все авторы указывают на то, что в личной песне устойчивым (или относительно устойчивым) компонентом является мелодия (а словесный текст варьируется), речь мо-

¹ Добжанская О. Э. Шаманская музыка самодийских народов в синкретическом единстве обряда: Дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2008. С. 50.

² Соломонова Н. А. Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX–XX вв.: Этномузыкологические очерки: Дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2000. 353 с.

³ Лиморенко Ю. В. Личные песни нанайцев как источник исторической памяти // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2016. № 2 (31). С. 71–78.

жет идти о принадлежности исполнителю и запрете на трансляцию ее посторонним лицам именно *мелодии*. Такой особый статус мелодии в личной песне, очевидно, составляет важнейшую отличительную особенность музыкального фольклора северных народов. По словам Г. Н. Грачевой, «мелодия составляла такую же принадлежность человека, как его мысли, его дыхание, одежда... Человек, запевший не свою мелодию, мог ожидать наказания от ее владельца»¹. Ограничения касались также исполнения личной песни «посторонним слушателям». Так, Е. Л. Тирон указывает на то, что исполнение корякской песни «не предполагает присутствия слушателей. Чаще всего песня исполняется наедине с собой»².

Одно из существующих в литературе объяснений данного феномена заключается в указании на осуществляемую личной песней функцию этносоциальной идентификации и самоидентификации³. Исследователи указывают на то, что «в этномузыкаловедческом контексте „личная песня“ означает мелодическое построение, репрезентирующее человека на манер его личного имени, принадлежности к роду (фамилии) или месту обитания (прописки), что по функции, вольно говоря, напоминает паспорт»⁴. Личный напев сопровождает человека на протяжении всей его жизни, «становясь, таким образом, как бы маркером, знаком, символом его индивидуального исполнительского стиля»⁵. Между тем данное объяснение оставляет в стороне вопрос о том, почему идентификатором человека служит именно *пение*, тогда как, казалось бы, далеко не все члены традиционной общины должны быть способны и склонны к пению. На важность личной песни как *идентификатора личности*, служащей не только поддержанию у человека «самосознания в стрессовых ситуациях (особенно в одиночестве) и чувства сохранности»⁶, указывает практика исполнения личной песни родственниками человека, неспособного петь. Такое объяснение не учитывает также, что нарушающий запрет исполнитель, запевший чужую песню без указания на ее авторство и

¹ Грачева Г. Н. Традиционное мировоззрение охотников Таймыра (на материалах нганасан XIX — начала XX в.). Л.: Наука, 1983. С. 56.

² Тирон Е. Л. Личные песни коряков: представления современных носителей традиции // Сибирский филологический журнал. 2020. № 1. С. 40.

³ Венстен-Тагрина З. В. Феномен личной песни в традиционной культуре чукчей: Автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Российский гос. педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб., 2008. С. 3.

⁴ Никольский А. В., Алексеев Э. Е., Алексеев И. Е., Дьяконова В. Е. О чем говорит «говорящий варган»: варган и личная песня как основание темброво-ориентированных музыкальных систем // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2019. № 1 (37). С. 7.

⁵ Павлова Т. В. Обрядовый фольклор эвенов Якутии (музыкально-этнографический аспект). СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена. 2001. С. 39.

⁶ Никольский А. В., Алексеев Э. Е., Алексеев И. Е., Дьяконова В. Е. О чем говорит «говорящий варган»... С. 10.

без разрешения на это автора или его родственников, не просто присваивает себе *чужую идентичность*, но называется «вором», наносящим автору вред через его песню, нарушающим охранительную функцию песни¹.

Сакральное значение личной песни подчеркивается существующей у некоторых народов Севера практикой исполнения личных песен во время обрядов². Указывая на поочередное исполнение личных песен участниками обряда, Ю. И. Шейкин подчеркивает, что «поочередное пение всех участников подтверждает обычай поочередного музыкального выражения участников обряда»³. Между тем речь в данном случае идет, по-видимому, не просто о самовыражении. На это указывают два обстоятельства. Во-первых, порой исполнение личных песен проходит не поочередно, но одновременно, и при этом эстетический и идентификационный моменты явно отходят на второй план, если вовсе не теряются. По описанию О. Э. Добжанской нганасанской практики одновременного пения разных мелодий, «возникает своеобразное многоголосие, которое скорее можно назвать разноголосицей: все поют одну мелодию, не согласуя между собой ни время вступления голоса, ни тональность пения... Вследствие гетерофонии — наложения друг на друга разных голосов — возникает „звуковое облако“, с трудом расчлняемое слухом на отдельные партии»⁴. Во-вторых, такое пение функционально сходно с практикой поочередного или одновременного битья в бубен присутствующих на шаманском камлании лиц, и значение этой практики объясняется информантами необходимостью установить контакт присутствующих с теми духами, которые вызываются исполнителем обряда (полевые материалы Т. Д. Булгаковой). Можно предположить, что и личные песни, исполняемые при определенных обстоятельствах, могут выполнять функцию установления контакта с духами и воздействия на них.

Следует отметить также и то, что, с одной стороны, личная песня принадлежит одному определенному лицу, а с другой стороны, она является частью типа интонирования, характерного для партилиниджа, которому относится данное лицо. Помимо личных песен, исследователи называют также песни семейные и родовые, соотношение между которыми остается недостаточно изученным. Пока возможно только предположить, что эти три вида песни в их взаимосвязи следует рассматривать как разные проявления одного и того же феномена. С одной стороны, в чукотской традиции «родовая (семейная)

¹ Венстен-Тагрина З. В. Феномен личной песни в традиционной культуре чукчей. С. 18.

² Шейкин Ю. И. Музыкальная культура чукчей / Отв. ред. О. Э. Добжанская, Т. И. Игнатьева. Новосибирск: Наука, 2018. 208 с.; Венстен-Тагрина З. В. Феномен личной песни в традиционной культуре чукчей.

³ Шейкин Ю. И. Музыкальная культура чукчей. С. 70.

⁴ Добжанская О. Э. Шаманская музыка самодийских народов в синкретическом единстве обряда. С. 70.

песня является личной песней умершего человека, наследуемой его потомками по мужской линии»¹. С другой стороны, личная песня не сочиняется человеком *произвольно*, но «вырастает» из родовых напевов, является одним из вариантов мелодий того или иного клана. Е. Л. Тирон отмечает, что, согласно сообщениям ее информантов, «иногда бывает, что мелодия вырывается из тайников памяти, хотя и не дарили ее. И часто оказывается, что это твоя мелодия, родовая. Ее пели когда-то твой отец или мать, бабушка или дедушка»². Информанты признаются, что и личные мелодии являются модификацией родового напева. Обобщая высказывания информантов, можно сказать, что мелодия, будучи средством контакта человека с духами, закрепляется за определенным родом (преимущественно патрилиниджем) и что относительная стабильность и узнаваемость этой мелодии обусловлена тем, что мелодия становится одним из каналов связи с ними (полевые материалы Т. Д. Булгаковой). Наследники человека, певшего личную песню и одновременно контактировавшего с духами, воспринимают ту же мелодию (ее узнаваемые варианты). Мелодия становится для родового духа неким *материальным вместилищем*, посредством которого он транслируется к потомкам. Поскольку же носители традиционных культур убеждены в том, что духи переходят от старших к младшим, от отцов к детям, от мужей к женам (полевые материалы Т. Д. Булгаковой), то такое же направление наследования касается и родовых напевов, порождающих в определенном патрилинидже множество личных мелодий, являющихся фактически вариантами этих родовых напевов. Так, нанайцы верят, что в своих сновидениях люди «путешествуют» по определенным «дорогам своего рода», также называемым «дорогами слов и мелодий». Содержание сновидений какого-либо человека, с одной стороны, и мелодический тип используемых им песенных импровизаций — с другой, могут дать достаточно информации для того, чтобы точно определить, к какому именно клану принадлежит этот человек. Когда нанайка Када еще в детстве начинала напевать и рассказывать людям о содержании своих сновидений, ее отец стал подозревать, что она не принадлежит к его линиджу и не является его настоящей дочерью. Мать Кады вынуждена была признаться, что биологическим отцом Кады был действительно другой человек³.

По мнению Шейкина, «две жанровые позиции „семейные“ и „клановые“ напевы закрепляют в культуре „в качестве общепринятой мелодической нормы“». Они «являются эталонирующим мелодическим фондом, способству-

¹ Венстен-Тагрина З. В. Феномен личной песни в традиционной культуре чукчей. С. 11.

² Тирон Е. Л. Личные песни коряков: представления современных носителей традиции. С. 41.

³ Bulgakova T. Nanai Shamanic Culture in Indigenous Discourse. Furstenberg/Havel: Verlag Der Kulturstiftung Sibirian, 2013. P. 44–45.

ющим формированию традиционного представления о „наших мелодиях“¹. З. Венстен-Тагрина утверждает, что родовая / семейная песня обеспечивает «внутриродовую и межпоколенную трансляцию этнической культуры в ее личностном и, одновременно, социальном измерениях», а также играет «этноконсолидирующую роль»². Нет сомнений в верности данных утверждений, хотя, принимая их, следовало бы также не упускать из виду и то обстоятельство, что сами носители песенной традиции ориентируются в процессе песенного творчества не только на необходимость создавать «свои личные» и «наши мелодии», выделяющие их из среды других лиц и представителей других родов, но они часто бессознательно подчиняются действующим в традиционном обществе законам трансляции таких мелодий. Ссылаясь на своего информанта, Т. И. Уркачан утверждает, что у коряков сопровождающая человека всю жизнь родовая песня «подобна душе человека», она «бессмертна»³ и что, «когда покойника сжигают (кремируют), песня-душа⁴ первой вылетает в иные миры»⁵.

Следует отметить, что не только представители того или иного рода имеют личные напевы, считается, что с личными напевами (с напевами, ассоциирующимися с определенным конкретным духом) являются к человеку и некоторые родовые духи. И. Н. Гемуев и А. М. Сагалаев полагают, что у ляпинских манси эти мелодии посвящены «отдельным персонажам их пантеона и фольклора», что они, являясь «своеобразными музыкальными портретами... духов-покровителей, должны были привлекать внимание последних»⁶. Но можно предположить, что наличие таких личных песен духов означало явление к человеку этих духов, установление с ними контакта. На чукотском материале это подтверждает Ю. И. Шейкин. По его словам, «чукотский вариант северо-восточного типа шаманской сонорики в мелодическом отношении не выделяется из системы личных напевов, но эти напевы репрезентируют не исполнителя, а духа, транслирующего свой напев через шамана»⁷. О том, что песня человека транслирует голоса невидимых духов, говорят материалы А. Е. Дьячкова, утверждавшего, что он сам слышал эти голоса. Когда шаман в его присутствии бил в бубен, «по-

¹ Шейкин Ю. И. Музыкальная культура чукчей. С. 41.

² Венстен-Тагрина З. В. Феномен личной песни в традиционной культуре чукчей. С. 11.

³ Уркачан Т. И. Танец Ворона. Неоконченная повесть / Соавт. Г. Ю. Уркачан. М., 2006. С. 54.

⁴ Поскольку песня считается бессмертной, переходящей из поколения в поколение, можно предположить, что в данном случае речь идет все-таки о материализовавшемся в песне духе.

⁵ Уркачан Т. И. Танец Ворона. Неоконченная повесть. С. 69.

⁶ Гемуев И. Н., Сагалаев А. М. Религия народа манси: Культовые места XIX — начала XX в. Новосибирск: Наука, 1986. С. 68.

⁷ Шейкин Ю. И. Музыкальная культура чукчей. С. 77.

слышался в юрте за пологом голос, разговаривающий с шаманом... Невидимый собеседник напевал чукотскую песню, потом он умолк, но вместо него послышался другой голос, совсем не похожий на первого... Я и сам себе не могу дать ответа, действительно в шамане действовала какая-нибудь сверхъестественная сила, или они совершают какой-нибудь фокус, обманывающий нас»¹.

Таким образом, несмотря на то, что разделение музыкального фольклора коренных народов Севера на две жанровые сферы — обрядовую и внеобрядовую — отчасти оправдано, выражено оно значительно меньше, чем, скажем, в европейском фольклоре. В первую очередь следует отметить, что эти две сферы не являются рядоположенными, обрядовая сфера явно доминирует и обуславливает собою многие явления внеобрядового фольклора. В том числе личная песня, содержание которой оценивается в основном как лирическое, касающееся сокровенных переживаний, мыслей и чувств ее автора, несет в себе *преимущественно сакральное значение и не свободна от ритуальности и обрядового характера*.

Это касается не только личных песен. Так, например, застольные песни коряков во многих своих проявлениях «сродни молитвам-заклинаниям: человек просит богов (духов) о благополучии, выражает надежду на удачу»². Косвенным подтверждением этому является замечание Т. В. Павловой относительно эвенского фольклора, которое можно распространить и на фольклор других коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока. По ее словам, обрядовый фольклор «обладает неким интонационным единством, точнее, слабой дифференцированностью в характере интонирования и особенностях мелодического строения. Интересно, что это касается как комплекса обрядовых жанров, так и соотношения обрядового и необрядового блоков традиционной музыкальной культуры в целом»³.

Осознание сакрального значения личной песни в северном музыкальном фольклоре способствует выявлению роли такой песни в современной культуре, во многом утратившей обусловленные анимистическим и шаманским мировоззрением особенности и обретающей новый десакрализованный облик в контексте современного возрождения традиций коренных народов.

¹ Дьячков А. Е. Анадырский край. Рукопись жителя села Марково. Магадан: Магаданское книжное изд-во, 1992. С. 237. (1-е изд.: Записи общества изучения Амурского края. Т. 2: Анадырский край: рукопись жителя села Маркова Г. Дьячкова / С предисл. г. Ф. Ф. Буссе. Владивосток: Тип. Сибирского флотского экипажа, 1893. XXVIII, 158 с.).

² Костёркина Н. Т., Добжанская О. Э. Песни нганасан // Певцы и песни авамской тундры. Музыкальный фольклор нганасан / Сост., статьи, коммент., нотирование — О. Э. Добжанская. Запись текстов на нганасанском яз. и пер. нганасанских текстов — Н. Т. Костёркина, К. И. Лабанаускас, В. Ю. Гусев, М. М. Брыкина. Норильск: АПЕКС, 2014. С. 12.

³ Павлова Т. В. Обрядовый фольклор эвенов Якутии... С. 163.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгакова Т. Д. На грани фольклора и индивидуального творчества: коллективное начало в традиционной нанайской песенной импровизации // Музыка и время. 2019. № 12. С. 33–36.
2. Венстен-Тагрина З. В. Феномен личной песни в традиционной культуре чукчей: Автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Российский гос. педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб., 2008. 24 с.
3. Гемуев И. Н., Сагалаев А. М. Религия народа манси: Культовые места XIX — начала XX в. Новосибирск: Наука, 1986. 190 с.
4. Грачева Г. Н. Традиционное мировоззрение охотников Таймыра (на материалах нганасан XIX — начала XX в.). Л.: Наука, 1983. 174 с.
5. Добжанская О. Э. Шаманская музыка самодийских народов в синкретическом единстве обряда: Дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2008. 677 с.
6. Дьячков А. Е. Анадырский край. Рукопись жителя села Марково. Магадан: Магаданское книжное изд-во, 1992. 270 с.
7. Записи общества изучения Амурского края. Т. 2: Анадырский край: рукопись жителя села Маркова Г. Дьячкова / С предисл. г. Ф. Ф. Буссе. Владивосток: Тип. Сибирского флотского экипажа, 1893. XXVIII, 158 с.
8. Костёркина Н. Т., Добжанская О. Э. Песни нганасан // Певцы и песни авамской тундры. Музыкальный фольклор нганасан / Сост., статьи, коммент., нотирование — О. Э. Добжанская. Запись текстов на нганасанском яз. и пер. нганасанских текстов — Н. Т. Костёркина, К. И. Лабанаускас, В. Ю. Гусев, М. М. Брыкина. Норильск: АПЕКС, 2014. С. 8–23.
9. Лиморенко Ю. В. Личные песни нанайцев как источник исторической памяти // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2016. № 2 (31). С. 71–78.
10. Никольский А. В., Алексеев Э. Е., Алексеев И. Е., Дьяконова В. Е. О чем говорит «говорящий варган»: варган и личная песня как основание темброво-ориентированных музыкальных систем // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2019. № 1 (37). С. 5–32.
11. Павлова Т. В. Обрядовый фольклор эвенов Якутии (музыкально-этнографический аспект). СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена. 2001. 260 с.
12. Соломонова Н. А. Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX–XX вв.: Этномузыкологические очерки: Дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2000. 353 с.
13. Тирон Е. Л. Личные песни коряков: представления современных носителей традиции // Сибирский филологический журнал. 2020. № 1. С. 36–48.
14. Уркачан Т. И. Танец Ворона. Неоконченная повесть / Соавт. Г. Ю. Уркачан. М., 2006. 122 с.
15. Шейкин Ю. И. Музыкальная культура чукчей / Отв. ред. О. Э. Добжанская, Т. И. Игнатъева. Новосибирск: Наука, 2018. 208 с.
16. Bulgakova T. Nanai Shamanic Culture in Indigenous Discourse. Furstenberg/Havel: Verlag Der Kulturstiftung Sibirian, 2013. 261 p.

Аннотация

Условия исполнения и бытования лирических по содержанию личных песен у коренных народов Севера строго регламентированы и связаны с рядом запретов, важнейшим из которых является недопустимость передачи их от одного исполнителя к другому. В настоящей статье обсуждаются причины таких предписаний и ограничений в исполнении личных песен, которые более характерны для обрядового, а не лирического фольклора, и доказываются, что сакральное значение распространяется в традиционной культуре народов Севера не только на обрядовую, но отчасти и на необрядовую сферу. Отличительной особенностью личной песни является то, что относительно

устойчивым ее компонентом является варьируемая мелодия, притом что словесный текст может каждый раз меняться. Запрет на трансляцию личной песни посторонним лицам касается именно *мелодии*. В традиционном же мировоззрении народов Севера музыкальное интонирование связано с представлениями о личных и родовых «дорогах», по которым «поют», перемещаясь в пространстве духовного мира. Таким образом, сакральное значение личной песни обусловлено особым статусом мелодии, соединяющей индивидуальность (или клановую принадлежность человека) с духовным миром.

Abstract

The conditions for performing lyrical personal songs in the culture of indigenous peoples of the North are strictly regulated through a number of restrictions, the most important of which is the unacceptability of transferring personal songs from one performer to another. This article discusses the reasons for such regulations and restrictions, which are more typical of ritual rather than lyrical folklore. It suggests that in the traditional culture of the peoples of the North, the sacred meaning extends not only to the ritualistic, but also partly to the non-ritualistic sphere. A distinctive feature of personal songs is that the flexible melody remains a relatively stable component, while the verbal text can be changed every time. The restriction that prevents a personal song being sung by any other person than its author applies specifically to the melody. In the traditional worldview of the peoples of the North, musical intonation is associated with ideas about personal and ancestral 'roads' along which they 'sing', 'traversing' the space of the spiritual world. Thus, the sacred meaning of a personal song is determined by the special status of the melody that connects the individual (or clan affiliation of a person) with the spiritual world.

- ✓ *Ключевые слова:* личная песня, музыкальный фольклор народов Севера, лирический фольклор, сакральное значение песни, пространство духовного мира.
- ✓ *Keywords:* personal song, musical folklore of the peoples of the North, lyrical folklore, sacred meaning of song, space of the spiritual world.

Спектакль М. А. Захарова «Королевские игры» (Ленком, 1995): опера для драматического театра

УДК
792.03

РЯПОСОВ АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

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

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, Russia)*

E-mail: alexandrryaposov@gmail.com

Инициатором обращения к исторической хронике Максвелла Андерсона «Тысяча дней Анны Болейн» 1948 года (перевод В. Воронова) выступил Марк Анатольевич Захаров (1933–2019), рассматривая это драматическое сочинение как исходный материал для будущего спектакля. Г. И. Горин (1940–2000) вспоминал, что режиссер приступил к репетициям, но «вскоре убедился, что она (пьеса М. Андерсона. — А. Р.) не вполне соответствует его режиссерскому замыслу (М. Захаров задумал спектакль в жанре „оперы для драматического театра“). Театр обратился ко мне с просьбой сделать новую редакцию пьесы, дабы диалоги могли не только произноситься, но трансформироваться в вокальные дуэты и хоры»¹. В результате совместного творчества Г. Горина и композитора Ш. Каллоша получилась пьеса «Королевские игры» — сочинение по мотивам андерсоновской пьесы, написанное специально для Ленкома.

Ленкомовская «опера для драматического театра», вслед за спектаклем «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1993), продолжила линию, как шутил Захаров, его «музично-драматичных» постановок. Данная статья посвящена изучению таких аспектов *сценической поэтики* «Королевских игр», как сюжет и жанровая природа постановки. Ключевым источником для изучения спектакля служит видеозапись постановки, а приступить к анализу данного спектакля имеет смысл с рассмотрения его специфики именно как «оперы для драматического театра».

Действительно, драматические артисты в «Королевских играх» поют. Это пение — микрофонное, как и в захаровских рок-операх «Звезда и смерть Хо-

¹ Горин Г. Как задумал автор // Современная драматургия. 1997. № 4. С. 18.

акина Мурьеты» (1976) и «Юнона и Авось» (1981). Но если там сольные вокальные номера исполнялись у микрофонов на специальных стойках, что намеренно подчеркивало условность разворачивающегося действия и «рок-оперную» манеру пения главных партий, то в «Королевских играх», как и в «Женитьбе Фигаро», принцип иной: индивидуальными мини-микрофонами были снабжены все поющие исполнители (у мужчин микрофоны выводились на щеку и прикреплялись там же скотчем, у женщин — микрофонный кабель протягивался через прическу ко лбу).

В «Королевских играх» пели если и не все действующие лица, то большая их часть, даже старый вояка и лихой рубака герцог Норфолк в исполнении Леонида Броневго (1928—2017) при первом появлении на сцене напевал что-то наподобие «ля-ля-ля-ля-ля...». Музыка Ш. Каллоша была написана с учетом достаточно скромных вокальных данных большинства драматических актеров, занятых в постановке «оперы для драматического театра». Опера получилась *речитативная*, по ходу исполнения той или иной роли обычная речь могла переходить в вокальную фразу, после чего при необходимости исполнитель роли мог возвратиться снова к обычной речи. Самые серьезные и продолжительные вокальные номера были предусмотрены для Ирины Мусаэлян, музыкального руководителя спектакля и исполнительницы роли Поющей фрейлины. Ее вокальные партии-вокализы использовались в тех эпизодах, где сил поющих драматических артистов оказывалось недостаточно.

Строго говоря, оперы как таковой все равно не получилось. «Королевские игры» — это спектакль, по сути своей, *драматический*, основное содержание постановки определялось именно драматическими коллизиями, вокальные составляющие ролей и танцевальные номера не вносили в спектакль сколько-нибудь существенных приращений смыслов.

История Анны Болейн, четвертой жены Генриха VIII, была перенесена Захаровым на сцену Ленкома за год до президентских выборов 1996 года — выборов, отмеченных острой политической борьбой действующего президента России Б. Н. Ельцина и кандидата от КПРФ (Коммунистической партии Российской Федерации) Г. А. Зюганова. Режиссер, будучи членом ельцинского президентского совета, живо интересовался происходящими в стране общественно-политическими процессами. Пьеса Г. Горина, построенная на столкновении личных и государственных интересов, привлекла внимание режиссера возможностью проанализировать механизмы функционирования власти, мотивы принятия тех или иных управленческих решений.

В программке к спектаклю «Королевские игры» можно было прочитать следующую режиссерскую декларацию: «Чем больше мы пытаемся исключить политику из собственной жизни, тем с большим сожалением наблюдаем за ее насильственным вторжением в глубоко интимную сферу нашего бытия и духа. Политика бесцеремонно атакует нашу жизнь и будущее наших детей, желание уйти от нее, дистанцироваться от государственных

процессов — чаще всего лишь самообман, может быть химера, порожденная избытком информации, в которой мы обитаем. При всем национальном своеобразии путей и судеб у нынешних землян одна общая планетарная история»¹.

Захаров стремился заострить политическую составляющую сюжета. Для режиссера главным представлялись отнюдь не личные отношения Генриха и Анны, но способы функционирования «королевских игр». Захаров выстроил на сцене «собственный вариант... вечной зависимости человеческой судьбы от зловещего молоха государственных механизмов»². Горин, напротив, подчеркивал, что в историческом сюжете о Генрихе VIII и о четвертой жене короля Анне Болейн его в первую очередь интересовали коллизии любовной страсти, которых, по мнению драматурга, недоставало современной действительности: «Дефицит сильных чувств и страстей... губителен для человеческой природы. Рассудочность и унылость бытия, в которую все больше погружается человечество, мне кажется, способны повернуть эволюцию в обратную сторону и превратить нас всех в хладнокровных рептилий»³. Противоречия, имевшие место в высказываниях постановщика и драматурга, на деле противоречиями не являлись. В художественной ткани «Королевских игр» политические и личные мотивы действующих лиц были переплетены настолько тесно, что отделить одни от других было не слишком-то просто.

Декорация спектакля была выполнена художником-постановщиком Ю. Хариковым (он же — художник по костюмам) в виде странного, необычной формы белого тканевого балдахина с несколькими выступающими острыми «рогами» и могла означать что угодно. Тут Захаров был верен себе и своему принципу держать зрителя на голодном информационном пайке, когда зритель не должен был понимать все из им увиденного на сцене, ибо, если публика все понимает, она скучает, а для лидера Ленкома скука в зрительном зале — это самое страшное, что может случиться в театре. Белые и вычурные костюмы большей части персонажей, как и собственно декорация, никоим образом не были привязаны к эпохе Генриха VIII ни по временным, ни по географическим параметрам. Лишь сам король Генрих (А. Лазарев), кардинал Вулси (Ю. Колычев), герцог Норфолк (Л. Бронева), Томас Мор (В. Кузнецов) и еще ряд второстепенных персонажей были одеты в костюмы, стилизованные под средневековую старину. Только вот Норфолк Бронева своими полухамскими манерами, замашками «простого рубахи-парня» и особенностями речи подозрительно напоминал некоторых российских политических лидеров середины 1990-х годов.

¹ Захаров М., Махаев Ю. Программка спектакля «Королевские игры». 1995.

² Там же.

³ Горин Г. Как задумал автор.

Спектакль показывал картину крайнего падения нравов. В семье королевского казначея Томаса Болейна (П. Капитонов) одна из двух его дочерей, Мэри (Е. Степанова), подчинившись капризу Генриха, уже родила королевского отпрыска. И хотя Мэри именovala его принцем, истинное положение дел грубо и недвусмысленно сформулировала ее сестра Анна (Н. Стукалина), обозвав племянника ублюдком. Но Генрих VIII с молчаливого согласия родителей, опасавшихся потерять свое положение при дворе, уже положил глаз на Анну, а в качестве сводника использовал не кого-нибудь, а кардинала Вулси, — именно ему поручено объяснить строптивой Анне, что королю не принято отказывать.

Впрочем, когда лорд Перси (К. Петухов), жених Анны, спрашивал, девственница ли она, Анна в ответ делала характерный жест ладонью, который можно было понять так: девственна, мол, но более или менее... И поясняла, что как-то она с одним мальчиком играла в эротические игры и немного заигралась. Стоит ли удивляться, что в ответ на увещание матери, Елизаветы Болейн (Л. Матюшина), которой, как выяснилось в ходе беседы с дочерью, в далеком прошлом выпала «высокая» и «завидная честь» стать первой женщиной юного Генриха и обучить его всем тонкостям любовных игр, Анна заявляла, что она всего лишь не хотела бы повторить участь сестры. Анна прямо и дерзко объявляла королю, что не хочет, дабы ее, как и сестру, выбросили на свалку с очередным королевским ублюдком, что стихи короля плохие, что он плохо ест... И Генрих VIII принимал вызов, брошенный ему Анной, активно включался в любовную игру.

Приходило известие: «Перси на охоте, и вдруг олень, кабан и дикий вепрь, и Перси превратился в труп». Томас Болейн спрашивал, случилось ли уже несчастье? На что кардинал Вулси отвечал, что несчастье случается теперь, чтобы стать предупреждением. Появлялся король с человеком на плечах, одетым как Перси, но выяснялось, что это всего лишь кукла, изображающая мертвого жениха Анны, ведь Генрих еще не решил, каким именно сценарием игры ему стоило бы воспользоваться. Король был уязвлен отказом Анны, он не привык отступать. Дуэль с Перси для помазанника Божия была невозможна, и тогда Генрих предложил Перси игру: они на охоте выберут по кабану, кто проиграет в этом соревновании, добровольно оставит Анну. Для короля это была очередная злая шутка, и пока Перси гонялся за диким зверем, Генрих полюбовно решил почти все проблемы с Анной.

Потому что проблема, в сущности, была одна: Генрих несвободен, его дети от брака с Екатериной умерли в младенчестве. Единственного, чего категорически не желала Анна, — это стать очередной любовницей короля, плодящей ублюдков. Король, вопреки возражениям кардинала Вулси, пообещал Анне развестись и сделать ее королевой. Елизавета Болейн роняла фразу: «Не зря я сделала его мужчиной!..» Анна пообещала, что, как только станет королевой, она нарожает Генриху мальчишек. Комическим контрапунктом

выступало завершение этой сцены, когда появлялся Перси, прибежавший сообщить, что убитый им кабан остался в лесу, и он готов показать добычу. Только никому это уже не было интересно...

Анна попыталась облагородить нравы двора, привить окружению Генриха VIII интерес к поэзии и музыке; она говорила Томасу Мору, что пригласила его ко двору короля, дабы «власть и просвещение, словно возлюбленные руки, обняли страну». Контрастным противовесом данному мотиву стала комедийно-балаганная сюжетная линия герцога Норфолка, который по-родственному, незванным гостем явился в дом к Болейнам, чтобы получить свою долю свалившейся на семью удачи. Норфолк Броневого выступал в королевских играх в образе старого солдата, вояки-грубияна, для которого поэты и музыканты — «мудозвоны», игра в шахматы — «занятие для повстанцев голожо...х». Настойчивость Вулси, приехавшего на аудиенцию к королю с известием о невозможности развода короля с Екатериной, герцог расценивал как наглость, за которую «при Генрихе IV, V и особенно VI отрубали язык, а иногда — и кое-что другое...»

Генрих VIII оказался в растерянности; с одной стороны, Анна его околдовала, вошла в кровь, влезла в душу; но, с другой стороны, план Кромвеля (В. Раков), секретаря Вулси, по превращению короля в главу Англиканской церкви пугала Генриха, он опасался проклятий тех, кто неизбежно прольет кровь в результате реформирования церкви. Королю необходима была всеобщая поддержка. Отвертеться от необходимости публично одобрить королевскую политику не удалось даже Томасу Мору, он промолчал, но молчание его, как отметил Генрих, было весьма красноречивым. Анна Болейн между тем непреклонна, и король решился на радикальный шаг — на разрыв с Римской католической церковью. Финал первой части спектакля венчала следующая мизансцена: «...Генрих VIII... самопровозглашенный глава англиканской церкви, с крестом в руках склоняется над обнаженным телом Анны Болейн»¹. Б. М. Поюровский отмечал, что Захаров «с некоторых пор не может обходиться без „оголяжа“ и „раздеванса“...»² И тем самым, как считал рецензент «Вечерней Москвы», шел навстречу ожиданиям публики.

Король реформировал церковь, король развелся с Екатериной, но семейство Болейн до поры скрывало ото всех, включая и короля, что Анна родила девочку, Елизавету. За комедийную составляющую сюжета в спектакле отвечать был призван герцог Норфолк в исполнении короля репризы Леонида Броневого. На вопросы кардинала Вулси о наследнике Норфолк предпо-

¹ Ямпольская Е. Жестокие королевские игры в «Ленкоме» // Известия. 1995. 14 окт.

² Поюровский Б. М. Игры для королей. «Королевские игры» Г. Горина и Ш. Каллоша в Театре Ленком (Веч. Москва. 1995. 21 окт.) // Поюровский Б. М. Что осталось на трубе... или Хроники театральной жизни второй половины XX века: Сборник статей, очерков, фельетонов, дневников. М.: Центрполиграф, 2000. С. 317.

читал использовать нейтральное слово «дитя», но, будучи прижатым к стенке, объяснял: «Шло дитя, как мальчик, а вышла девочка». Поскольку Вулси не пожелал участвовать в обмане короля, сбегал и «вояка» Норфолк, ведь одно дело — делить с Болейнами семейные удачи и совсем другое — разделить семейные беды.

Король предложил Анне подменить родившуюся девочку сыном ее сестры, Мэри. Анна была категорически против, трагизм сюжета четвертой жены Генриха VIII заключался в ситуации парадоксальной: она и обманула короля, обещая родить ему мальчика, и вместе с тем не обманывала его, родив ему наследника — точнее, наследницу, будущую Елизавету Английскую. И ради дочери, которой, как верила Анна, суждено было стать королевой, четвертая жена Генриха VIII готова была пожертвовать собой.

Анну обвинили в измене королю и заключили в Тауэр, комендантом которого, чтобы подтвердить легитимность происходящего, был назначен герцог Норфолк; и герой Л. Броневого во время суда над Анной выполнял функции судьи — «гаранта справедливости». Обвиняемые в интимной близости с королевой Генри Норрис (А. Скуратов) и Марк Смитон (И. Агапов), на лицах которых видны были следы пыток, готовы были признаться в чем-угодно и, вопреки очевидному, все твердили и твердили: «Пыток не было... Пыток не было... Пыток не было...» Чтобы прекратить абсурд происходящего, Анна брала вину на себя.

В спектакле Захарова был вполне по-захаровски открытый и в каком-то смысле счастливый финал. Судьба Анны была решена, Генрих готовился после казни Анны вступить в новый брак с Джейн Сеймур (А. Сергачева), однако король так и не освободился от чар Анны, он предлагал ей помилование и ссылку. Анна просила Генриха доказать свою любовь к ней казнью, после ее смерти король будет любить ее больше, и ее дочь взойдет на трон, Елизавета станет Елизаветой Первой. Сцена пустела, и на нее Поющая фрейлина выводила девочку — будущую Елизавету Английскую...

Спектакль «Королевские игры» не смог повторить успеха рок-оперы «Юнона и Авось», и это было вполне закономерно. В партитуре Ш. Каллоша не было таких в полном смысле этого слова шлягеров, как рыбниковские «Ты меня на рассвете разбудишь», «Песенка о белом шиповнике» и особенно «Аллилуйя возлюбленной паре...». Вместо очень простой, в сущности, истории любви Резанова и Кончиты — и вместе с тем истории великой любви, сюжет в «Королевских играх» достаточно сложный, для музыкального спектакля — избыточно сложный. Здесь любовные капризы короля доминировали над любовью как таковой, любовные мотивы были настолько тесно переплетены с мотивами политическими, что делало весьма затруднительным для зрителя идентификацию с героями спектакля, эмоциональную включенность в происходящее, как это происходило и происходит на представлениях «Юноны и Авось», особенно — в финале, при хоровом испол-

нении партии «Аллилуйя возлюбленной паре...». И все же «опера для драматического театра» Г. Горина и Ш. Каллоша смогла выйти за рамки своего времени и перешагнула четвертьвековой рубеж пребывания на сцене. Одни исполнители сменяли других, но по-прежнему «Королевские игры» вместе с «Юноной» и «Женитьбой Фигаро» неизменно и ежемесячно присутствуют в афише театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горин Г. Как задумал автор // Современная драматургия. 1997. № 4. С. 18.
2. Захаров М., Махаев Ю. Программка спектакля «Королевские игры». 1995.
3. Поюровский Б. М. Игры для королей. «Королевские игры» Г. Горина и Ш. Каллоша в Театре Ленком (Веч. Москва. 1995. 21 окт.) // Поюровский Б. М. Что осталось на трубе... или Хроники театральной жизни второй половины XX века: Сборник статей, очерков, фельетонов, дневников. М.: Центрполиграф, 2000. С. 315—317.
4. Ямпольская Е. Жестокие королевские игры в «Ленкоме» // Известия. 1995. 14 окт.

Аннотация

Статья посвящена изучению сценической поэтики спектакля М. А. Захарова (1933—2019) «Королевские игры» (Ленком, 1995). Режиссер в сотрудничестве с драматургом Г. Гориным (1940—2000) и композитором Ш. Каллошем представил музыкальную постановку по мотивам пьесы М. Андерсона «Тысяча дней Анны Болейн» в жанре «опера для драматического театра». В центре исследования — прежде всего анализ сюжета спектакля и жанровой природы постановки, особенности исполнительской манеры поющих драматических артистов. В статье определяется место и значение спектакля в творчестве Захарова в ряду его музыкальных постановок и в контексте театрального процесса середины 1990-х годов.

Abstract

This article is devoted to the stage poetics of Mark Zakharov's (1933—2019) production of *Royal Games* (Lenkom, 1995). In collaboration with the playwright Grigori Gorin and the composer Sándor Kallós, Zakharov put together a musical production based on Maxwell Anderson's *Anne of the Thousand Days* in a genre described as 'opera for dramatic theater'. The research focuses primarily on the analysis of the plot, the nature of its genre, and the peculiarities of the performing methods used by the singers on stage. Ultimately, this article defines the significance of the performance alongside Zakharov's other musical productions within the context of theatrical processes of the mid-1990s.

- ✓ **Ключевые слова:** М. А. Захаров, Ленком, «Королевские игры», Г. Горин, Ш. Каллош, опера для драматического театра, речитативная опера, политические аллюзии.
- ✓ **Keywords:** Mark Zakharov, Lenkom, *Royal Games*, Grigori Gorin, Sándor Kallós, opera for dramatic theater, recitative opera, political allusions.

№ 3 / 2021

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИМЕНА**

УДК
78.072.3

Роман Ильич Грубер. Штрихи к «петербургскому портфолио»

ЛОГУНОВА АНАСТАСИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки,
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия)*

LOGUNOVA ANASTASIA A.

*PhD (History of Arts), Associate Professor,
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: ventolibero@mail.ru

13 декабря 2020 года исполнилось 125 лет со дня рождения Романа Ильича Грубера. Жизнь ученого разворачивалась по необычному сценарию: профессиональную карьеру длиной в 42 года — с 1920-го до смерти в 1962-м — «разрезало» пополам Великой Отечественной войной. 21 год Грубер проработал в Петрограде—Ленинграде и столько же — в Москве. «Петербургско-Петроградско-Ленинградский период» жизни Грубера стал темой развернутой статьи Евгения Владимировича Герцмана¹. В настоящей публикации, не претендующей на столь широкий охват документальных источников, акцент сделан на работе Грубера в Ленинградской консерватории через обращение к воспоминаниям учеников и документам из Архива консерватории.

Родился Роман Ильич в Киеве, согласно личной карточке сотрудника Ленинградской консерватории — в семье банковского служащего². Музыкальные связи будущего исследователя со столицей уходят корнями в киевское детство, поскольку его учителем фортепиано был профессор Киевской консерватории Мариан Павлович Домбровский, окончивший Петербургскую консерваторию у Анны Николаевны Есиповой³. Теорию музыки Роман Ильич изучал под руководством преподавателя музыкальной школы имени Н. В. Лысенко Григория Львовича Любомирского, обучавшегося в Московской и Петербургской консерваториях⁴.

¹ Герцман Е. В. Петербургское Portfolio Р. И. Грубера // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов / Ред.-сост. М. В. Воронной, науч. ред. Р. Г. Шитикова. СПб.: Скифия-принт, 2018. Вып. 9. Ч. II. С. 10—32.

² Архив СПбГК. Д. 43. Личные карточки профессорско-преподавательского состава, рабочих и служащих Лен. гос. консерватории 1930—1942. Л. 68—70.

³ Н. К. Метнер: воспоминания, статьи, материалы / Сост.-ред. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1981. С. 61.

⁴ Г. Л. Любомирский был автором популярного учебника (Руководство к практическому изучению элементарной теории музыки, приспособленное к самообучению и изложенное в 32 уроках / Сост. Г. Л. Любомирский. Киев: Тип. И. И. Чоколова, 1906. 114 с.).

В 1912 году Роман Ильич переезжает в Петербург, где живет у своего дяди Иосифа Владимировича Гессена. Так юноша сразу попадает в чрезвычайно благоприятную для будущего музыковеда атмосферу: в доме юриста, публициста¹, активного общественного деятеля бывали А. К. Глазунов, Ф. И. Шаляпин², В. Д. Набоков, с которым, по словам Гессена, его «связывали узы 20-летней совместной и согласованной общественной деятельности и все крепнущей безоблачной дружбы»³. Вместе с отцом будущего писателя Гессен принимал участие в создании Конституционно-демократической партии, в годы эмиграции, в Берлине, учредил газету «Руль». После смерти Набокова-старшего Гессен продолжал поддерживать его сына. В. В. Набоков вспоминал: «Иосиф Владимирович Гессен был моим первым читателем. Задолго до того, как в его же издательстве стали выходить мои книги, он с отеческим попустительством мне давал читать „Руль“ незрелыми стихами. Синева берлинских сумерек, шатер углового каштана, легкое головокружение, бедность, влюбленность, мандариновый оттенок преждевременной световой рекламы и животная тоска по еще свежей России, — все это в ямбическом виде вошло в редакторский кабинет, где И. В. близко подносил лист к лицу»⁴.

Как следует из личной карточки, Грубер заканчивает Вторую гимназию, которая в эти годы именовалась Гимназией Императора Александра I. Школа, располагающаяся на Казанской улице, существует по сей день, являясь старейшей в России государственной гимназией. Первое высшее образование Грубер получил на экономическом факультете Политехнического института⁵. В своей автобиографии Роман Ильич пишет об этом времени: «...Попутно интенсивно занимался изучением музыкальной литературы, музыкального творчества, истории и теории искусства, главным образом, под

¹ И. В. Гессен жил в Петербурге с 1895 года, входил в редакцию «Журнала Министерства юстиции», был депутатом Второй Государственной думы, в 1917 году — членом Временного совета Российской Республики. Печатался в изданиях «Жизнь», «Русские ведомости», «Сын отечества», «Наши дни», с 1906 года был соредактором газеты «Речь». Главным его созданием стал 22-томный документальный сборник «Архив русской революции», выходивший за границей в 1921—1937 годах.

² Крауклис Г. В. Роман Ильич Грубер. Критико-биографический очерк // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1 / Ред.-сост. В. Н. Юнусова. М.: МГК, 2008. С. 14.

³ Цит. по: Детство во время войны: Игорь Всеволодович Архангельский // Ровесники. Немцы и русские: Сборник / Авт.-сост. Б. П. Лашков. 2-е изд. СПб.: Скифия, 2020. С. 8—9.

⁴ Набоков В. В. Другие берега. СПб.: Азбука-классика, 2018. С. 86.

⁵ Как установил Е. В. Герцман, Грубер обучался в Политехническом институте с 1914 по 1921 год. Герцман обращает внимание на то, что диплом об окончании института выдан на имя «Роман Константинович», однако сведений о родителях ученого, а также более ранних документов обнаружить пока не удалось (см.: Герцман Е. В. Петербургское Portfolio Р. И. Грубера. С. 10—11).

руководством музыкального критика В. Г. Каратыгина, регулярное общение с которым оказало огромное влияние на формирование моих музыкальных взглядов в дореволюционные годы»¹. Вячеслав Гаврилович Каратыгин, по признанию Грубера, содействовал его превращению в «горячего поклонника» произведений позднего Скрябина и Прокофьева, под его руководством Роман Ильич писал свои первые рецензии².

К 1914–1916 годам относятся занятия в Петроградской консерватории³, где Грубер-пианист остается в русле есиповской школы, занимаясь в классе ее ученицы Натальи Николаевны Позняковской⁴. Вероятно, в это время Роман Ильич знакомится с Прокофьевым на «Вечерах современной музыки». В Отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории хранится копия «Сарказмов», переписанная рукой Грубера⁵ с пометками: «Списано: май 1915 г», «Собственность Р. И. Грубера!!! [Обложка по рисунку собственника]». Примечательно, что копия была сделана до издания пьес и раньше публичной премьеры⁶. Не исключено, что Грубер мог сблизиться с Прокофьевым через своего дядю — Иосиф Владимирович разделял восхищение племянника молодым композитором, утверждая, что ему посчастливилось встретить в жизни двух гениев: С. С. Прокофьева и В. В. Набокова⁷.

Общение с Каратыгиным продолжилось в Российском институте истории искусств. Грубер стал одним из первых студентов открывшегося в 1919 году Музыкального факультета; среди его соучеников был Семен Львович Гинзбург, оставивший воспоминания об этом периоде: «Студенты-музыковеды в институте долгое время насчитывались единицами: эта профессия являлась для России совершенно новой, подготовка требовалась солидная, работать следовало много, а перспективы по окончании казались неясными. Поэтому поступали на факультет только те, кто был бескорыстно предан музыке и жаждал серьезных познаний в любимой области. Среди нескольких моих сотоварищей первого приема я хотел бы здесь добрым словом вспомнить Р. И. Грубера»⁸.

¹ Архив СПбГК. Д. 70. Л. 134.

² Крауклис Г. В. Роман Ильич Грубер. С. 14–15.

³ Грубер ушел с последнего курса, о чем сообщается в «Личном листке по учету кадров» из архива РИИИ (Архив РИИИ. Д. 76). См.: Герцман Е. В. Петербургское Portfolio Р. И. Грубера. С. 11.

⁴ См.: Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 153.

⁵ ОР СПбГК. № 7464. См. об этом: Ахонен А. Н. Сергей Прокофьев в Петербургской консерватории (новые документы) // Musicus. 2006. № 6. С. 53–54.

⁶ 27 ноября / 10 декабря 1916 года, Малый зал Петроградской консерватории.

⁷ Детство во время войны: Игорь Всеволодович Архангельский. С. 9–10.

⁸ Гинзбург С. Л. Основатель музыковедческого образования // Музыкальные кадры. 1964. 25 декабря (цит. по: Крауклис Г. В. Роман Ильич Грубер. С. 15).

Наряду с Каратыгиным, важная роль в формировании Грубера-музыковеда принадлежала Борису Владимировичу Асафьеву. Как отмечает Г. В. Крауклис, Грубер продолжал традиции Асафьева, подчеркивая значение «социальной среды, форм музицирования и сопутствующих факторов»¹. Грубер неоднократно анализировал научно-педагогические установки Асафьева, о чем свидетельствуют темы выступлений ученого². «Сам ученик Бориса Владимировича Асафьева, — вспоминала Елена Михайловна Орлова, — Роман Ильич до конца своей жизни сохранил к нему высокое уважение и любовь и с большой охотой в минуты творческих бесед рассказывал об отдельных эпизодах из своего многолетнего общения с этим выдающимся советским музыкантом-исследователем»³. По словам Орловой, Грубер и своих учеников стремился связать с Борисом Владимировичем: «Часто Роман Ильич направлялся к Борису Владимировичу лично, с интересной, с его точки зрения, свежей мыслью работой своего питомца, или же организовывал личные с ним консультации и встречи»⁴. В «Автобиографии» из архива РИИИ своими учителями Грубер называет также Антонина Викторовича Преображенского и Максимилиана Осеевича Штейнберга⁵.

Научная карьера Грубера в институте развивалась стремительно: еще до окончания учебы⁶, в 1922 году, за работу «Проблема художественной критики» Грубер получил должность научного сотрудника 2-го разряда, пока «без содержания»⁷; уже в следующем году за статью «Проблема музыкального воплощения»⁸ назначен научным сотрудником 1-го разряда «сверх штата и без содержания»⁹. Дважды Грубер командировался за рубеж — в 1922 году провел два месяца в Германии, посетив Берлин и Бонн, в 1925 году провел

¹ Крауклис Г. В. Роман Ильич Грубер. С. 19.

² Выступление на исторической секции ЛОГАИС «Критика методологических трудов по истории музыки», посвященное Л. Л. Сабанееву, Е. М. Браудо, Б. В. Асафьеву (1931); участие в дискуссии «Глебов и его школа» в ЛОГАИС (1932).

³ Орлова Е. М. Мастерство педагога // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. С. 263.

⁴ Там же.

⁵ Герцман Е. В. Петербургское Portfolio Р. И. Грубера. С. 13.

⁶ Свидетельство об окончании Российского института истории искусств № 149/3 было выдано 19 февраля 1923 года (см.: Герцман Е. В. Петербургское Portfolio Р. И. Грубера. С. 14).

⁷ Научными сотрудниками 2-го разряда становились бывшие студенты, преподававшие на курсах. См.: Кумпан К. А. Институт истории искусств на рубеже 1920–1930-х гг. // Институты культуры Ленинграда на переломе от 1920-х — к 1930-м годам: Материалы проекта (2011). С. 586. URL: <http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10460> (Дата обращения: 13.12.2020).

⁸ Грубер Р. И. Проблема музыкального воплощения // De Musica: Сборник статей / Под ред. И. Глебова. Л., 1923. С. 35–110.

⁹ Цит. по: Герцман Е. В. Петербургское Portfolio Р. И. Грубера. С. 14.

два месяца в Париже. Архивные документы РИИИ не дают информации о целях командировок¹, несколько проясняет историю упоминание посещения Грубером Франции в статье М. Фроловой-Уокер². Доклады и статьи Грубера получают широкий резонанс, отмечаются А. В. Луначарским, в частности «Установка музыкально-художественных понятий в социально-экономической плоскости»³. Исследования Грубера оказались в центре магистральной линии в научной деятельности института. Луначарский указывал на решающее влияние Грубера, отмечая, что работа «Современное музыкознание и диалектический материализм» «привела, в конце концов, к созданию в Разряде⁴ в 1924 году социологической секции»⁵. В этом направлении развивалась и административно-научная деятельность Грубера, в конце 1920-х занимавшего посты председателя комиссии по изучению музыкальной жизни Ленинграда, музыкальной психофизиологической комиссии, заведующего Кабинетом музыкального быта, председателя Секции музыкальной культуры⁶. О Кабинете музыкального быта вспоминал один из первых студентов Грубера Павел Александрович Вульфийус: «Чрезвычайно любопытным начинанием была организация „Кабинета быта“. Целью представлялось изучение потребностей нового слушателя путем фиксации его отклика на музыкальные впечатления. Ради этого студенты курсов, мобилизованные для работы по заданию „Кабинета быта“, посылались на концерты в клубы фабрик и заводов, на демонстрации, чтобы по заранее разработанному Романом Ильичом плану вести учет реакции слушателя»⁷. В начале 1930-х, после реформирования института в Ленинградское отделение Государственной академии

¹ См.: *Герцман Е. В.* Петербургское Portfolio Р. И. Грубера. С. 15.

² М. Фролова-Уокер пишет о пребывании Грубера в Севре. См.: *Фролова-Уокер М.* Эффект присутствия: Прокофьев в России 1920-х годов // С. С. Прокофьев: К 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016. С. 317.

³ *De musica*. Л., 1925. С. 28–51.

⁴ «Разрядами» с 1921 по 1926 год назывались факультеты. См.: *Кумпан К. А.* Институт истории искусств на рубеже 1920–1930-х гг. С. 544.

⁵ *Луначарский А. В.* В мире музыки. М., 1958. С. 207 (цит. по: *Крауклис Г. В.* Роман Ильич Грубер. С. 17).

⁶ Архив СПбГК. Д. 70. Л. 134. Автобиография (27.12.1932). Согласно архивным документам РИИИ, именно в это время Грубер впервые получает «штатные должности» с содержанием: с 1 января по 1 марта 1926 года временно исполнял обязанности заведующего кабинетом сравнительного музыкознания и заведующего теоретической секцией МУЗО (Отдел истории музыкальных искусств и музыкального отделения Высших государственных курсов искусствоведения), в марте 1926 года назначен на штатную должность Ученого секретаря МУЗО, в январе 1928-го назначен заведующим «Кабинета изучения музыкального быта и форм музыкальной действительности и Секции музыкальной культуры». См.: *Герцман Е. В.* Петербургское Portfolio Р. И. Грубера. С. 16.

⁷ *Вульфийус П. А.* Человек, учитель, друг // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. С. 254.

искусствознания, Грубер выполнял административную работу, будучи заместителем председателя Сектора современного искусства, заместителем заведующего МУЗО-секции¹. Согласно справке от 23 декабря 1932 года, Роман Ильич вел «активную общественную работу», занимая следующие должности: «1. Член месткома / зав. Производственно-экономическим сектором / в период реорганизации ЛОГАИСа; 2. Член ВКК и тов. суда; 3. Член бюро ячейки ВАРНИТСО»². Экономическое образование, полученное в Политехническом институте, отражалось и в направленности научных работ; показательны уже некоторые названия, например: «Установка музыкально-художественных понятий в социально-экономической плоскости» или «О возможности и пределах использования в музыковедении экономических категорий».

Наряду с «Кабинетом быта» к середине 1920-х относится и другое важное начинание Романа Ильича, а именно — организация лекций-концертов для рабочей аудитории, в которых сам Грубер участвовал и как ведущий, и как исполнитель-пианист. Концерты устраивались в клубе Путиловского завода, «Печатном Дворе» на Садовой, на Судостроительном заводе имени Андре Марти, а в числе исполнителей были такие крупные музыканты, как И. В. Ершов, С. В. Акимов, В. И. Шер, Е. В. Вольф-Израэль³. Постоянной соратницей Грубера в эти годы была его супруга Наталья Николаевна Позняковская, которая так вспоминала об этом периоде: «Нам надо было войти в контакт с рабочей аудиторией. Трудно было подобрать репертуар для концертов на заводах, в клубах. Композиторы стали сочинять музыку, имитируя работу машин — стук, треск, а ведь рабочим и так этот шум надоедал, а мы еще добавляли. Спасали песни — песни, посвященные рабочей жизни. Несмотря на это, наши концерты в первые годы рабочим не нравились. Мы очень волновались: даешь от сердца, а они плюются. Позже стали проводить короткие лекции-концерты. <...> Приглашались известные певцы: Акимов, Ершов, хорошие скрипачи. По плану этих лекций мы знакомили рабочих с историей музыки. Лекции-концерты были недолгими, и это привлекало рабочих...»⁴

Параллельно Роман Ильич занимался утверждением в репертуаре новейших произведений. О той энергии, с которой Грубер отнесся к организации концертов из сочинений современных авторов, пишет Юрий Николаевич Тюлин: «Еще в молодые годы я испытал на себе эту „железную руку“ Романа Ильича, когда он в середине 20-х годов был инициатором и организатором первых демонстраций и концертов современной музыки — он отнюдь

¹ МУЗО — сокращенное наименование Сектора музыки ГАИС.

² Архив СПбГК. Д. 70. Л. 124.

³ См.: Наталья Позняковская. Воспоминания. Статьи / Ред.-сост. В. Д. Биберган, А. Н. Шадрин. СПб.: Композитор, 2014. С. 337.

⁴ Там же. С. 287–288.

не замыкался в своих интересах к музыкальному прошлому. Я был до отказа занят повседневной педагогической и другой работой, но противостоять длительному, терпеливому и, как всегда, деликатному напору Романа Ильича не было никаких сил. И я покорился. В ущерб всему остальному принял участие в ансамблевом исполнении (с ним самим — Роман Ильич был хорошим пианистом — и с другими)»¹. Груберу принадлежала заметная роль в пропаганде музыки Прокофьева в начале 1920-х годов. Как пишет М. Фролова-Уокер, Роман Ильич стал одним из первых советских корреспондентов Прокофьева, встречался с композитором в Севре, где у него шли переговоры с С. А. Кусевицким. 16 мая 1924 года Роман Ильич организовал концерт из новых сочинений Прокофьева в Капелле². Грубер содействовал распространению музыки Прокофьева и в консерватории, о чем пристрасно осведомлялся композитор, особенно интересовавшийся реакцией принадлежащих школе Н. А. Римского-Корсакова «бергов» (так Прокофьев называл М. О. Штейнберга и Ю. Л. Вейсберг). 18 мая 1924 года Грубер писал Прокофьеву: «Мы с женой решили приняться за консерваторию; в конце концов, при содействии [Л. В.] Николаева, удалось достаточно крепко „внедрить“ Вас в программы, „рекомендуемые к изучению“. Вы стоите одним из первых в ряду новых русских авторов, предложенных для исполнения при окончании. В ближайшую среду один из учеников Натальи Николаевны, некий Герц (вообще талантливый юноша) будет играть в своей программе Ваши „Сказки старой бабушки“, а на публичном классном будет исполнен Ваш ор. 32. Сама Нат. Ник. разобрала вполне Ваш 3-й концерт и мы его играли как-то в воскресенье вечером [В. Г.] Каратыгину. Каратыгин в большом восторге. На днях собираемся играть его Николаеву, [А. Н.] Оссовскому и некоторым другим профессорам консерватории»³.

Осенью 1920 года Грубер начинает свою преподавательскую деятельность, сначала в школах МУЗО Наркомпроса и музыкальных техникумах⁴, затем — в Институте искусствознания. В «Автобиографии» 1932 года Грубер пишет: «На протяжении этого времени вел следующие основные курсы и семинары:

¹ Тюлин Ю. Н. Воспоминания о Р. И. Грубере // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. С. 271.

² В программу вошли сочинения, которые еще не звучали в Ленинграде: Увертюра на еврейские темы ор. 34, Романсы ор. 36, Пять песен без слов ор. 35, Сказки старой бабушки ор. 31, Четыре пьесы для фортепиано ор. 32. Грубер обсуждает программу в письме к Прокофьеву от 3 января 1924 года (SPA (the Serge Prokofiev Archive). F. 5a, it. 85—87). См.: Фролова-Уокер М. Эффект присутствия: Прокофьев в России 1920-х годов. С. 317—318.

³ SPA. F. 5b, it. 197—198 (цит. по: Фролова-Уокер М. Эффект присутствия: Прокофьев в России 1920-х годов. С. 318). Как отмечает Фролова-Уокер, в мае 1925 года Позняковская сыграла премьеру этого концерта в Ленинграде.

⁴ В частности, в 1925—1931 годах Грубер преподавал в 3-м Государственном музыкальном техникуме. См.: Герцман Е. В. Петербургское Portfolio Р. И. Грубера. С. 16.

1. Общий курс истории музыки (в разных пропорциях и аспектах).
2. Истории музыкальной критики и семинарий по муз. критике.
3. Истории симфонии с начала XVII века до наших дней.
4. Профсеминарий по социологии музыки.
5. Семинарий по современным музыкальным течениям»¹.

Как пишет К. А. Кумпан, согласно мемуарам бывших студентов, в институте царил «живой и свободный дух», дух «высокого горения», «особые „не-академические“ отношения между студентами и преподавателями, которые провоцировали серьезную самостоятельную научную работу, с одной стороны, а с другой, сопричастие и соучастие их в жизни современного искусства»². Павел Александрович Вульфийус впервые увидел Романа Ильича на Высших государственных курсах искусствоведения при ГИИИ в 1924 году³: «В те годы Роман Ильич уже принадлежал к числу наиболее активных работников Института, был одним из близких учеников Б. В. Асафьева, возглавлявшего как Разряд истории музыки института, так и Музыковедческое отделение курсов. Несмотря на свои молодые годы, он казался нам, только что вступившим в соприкосновение с музыковедением, совершенно недостижимой по значительности фигурой»⁴.

Согласно удостоверению⁵ и справке⁶ из архива Санкт-Петербургской консерватории, в 1932 году Грубер уже является профессором ГАИС. Он — один из руководителей исторической кафедры и специального семинара для аспирантов по истории музыки. В 1934-м его аспиранткой стала Тамара Эрастовна Цытович, которая делилась своими впечатлениями от руководителя в письмах к мужу: «Прежде всего должна высказать свое удовлетворение Грубером. Он уделяет мне много времени, делает это весьма охотно, выкапывает массу интересной литературы (конечно, на немецком яз[ыке]) и муз[ыкальной]

¹ Архив СПбГК. Д. 70. Л. 154.

² Кумпан К. А. Институт истории искусств на рубеже 1920—1930-х гг. С. 586.

³ Формально Высшие государственные курсы искусствознания с 1923 года не относились к Институту истории искусств, а были включены в сеть учебных заведений Наркомпроса и подчинялись Петропрофобру. Институт же как научно-исследовательское учреждение подчинялся Главнауке, но, по сути, курсы оставались неотъемлемой частью института, поскольку лекции и семинары вели его сотрудники. См.: Кумпан К. А. Институт истории искусств на рубеже 1920—1930-х гг. С. 213—214.

⁴ Вульфийус П. А. Человек, учитель, друг. С. 253.

⁵ Архив СПбГК. Д. 70. Л. 128.

⁶ Архив СПбГК. Д. 70. Л. 130. Примечательно, что в самом институте не сохранилось документов, подтверждающих наличие ученых степеней и званий: Е. В. Герцман приводит постановление «Локального Бюро» Совета научных работников Государственного института искусствознания «Рекомендовать и ходатайствовать о представлении ученых званий и степеней... Грубера Р. И.», которое датируется только 21 сентября 1935 года. См.: Герцман Е. В. Петербургское Portfolio Р. И. Грубера. С. 17.

литературы также. Кроме того, оказывает всяческое содействие в добывании этой литературы, что может — дает свое. Словом, энциклопедический подвижной словарь. Позавчера он делал в секции доклад о творчестве Генделя. Представь — доклад был интересный. Он проработал неплохо вопросы, связанные с идейными течениями в среде английской аристократической и буржуазной интеллигенции того времени, дал анализ и демонстрировал (он прилично играет на рояле) малоизвестные произведения Генделя»¹. Письма Цытович дают представление и о характере проведения семинаров: «Вчера 5 час[ов] подряд работали в семинаре Грубера. Он, оказывается, гораздо более интересный, чем я думала. У него широкий подход, большое знание культуры и б[ольшая] начитанность философии и марксистских работ. Семинар проходит живо, с активным нашим участием в обсуждении его точек зрения и знакомством с музыкой за роялем и в вокальном (убогом) нашем воспроизведении»².

В 1931 году началась работа ученого в Ленинградской консерватории, продолжавшаяся ровно 10 лет. Грубер вступил в должность доцента для преподавания «истории музыкальной культуры и литературы» 26 марта 1931 года, что следует из личной карточки³. Роман Ильич вел семинары по музыкальному романтизму, творчеству Вагнера, Генделя, Баха; руководил методической работой в качестве заведующего сектором научно-методического бюро, затем — и. о. заведующего кафедрой. Совместно с Х. С. Кушнаревым готовил специальные курсы и тезисы «Методологические предпосылки анализа музыкального произведения и их историческое обоснование»⁴, весной 1932 года вместе с Кушнаревым выступил с докладом «К вопросу о логике музыкального мышления Баха в ее социальной обусловленности»⁵.

В 1934 году в число консерваторских студентов Грубера попала поступившая на первый курс Елена Михайловна Орлова, которая отмечала, что Роман Ильич с самого начала систематически направлял работу над источниками, при этом литература по курсу включала труды по философии, общей истории, эстетике и музыковедческие работы, в том числе иностранные⁶. Сам профессор, согласно анкете в личной карточке, владел немецким и французским языками и переводил с английского и итальянского. Лекции Грубера были «всегда логично, четко спланированными и тщательно документиро-

¹ Письмо Т. Э. Цытович к М. Б. Храпченко от 23 ноября 1934 года («Дорогая Тамара Эрастовна...». Памяти профессора Т. Э. Цытович. Страницы жизни и творчества. Воспоминания / Ред.-сост.: Ю. С. Бочаров, М. А. Сапонов (отв. ред.), В. М. Храпченко, Т. В. Храпченко. М.: МГК, 2020. С. 213).

² Письмо Т. Э. Цытович к М. Б. Храпченко от 27 ноября 1934 года («Дорогая Тамара Эрастовна...». Памяти профессора Т. Э. Цытович. С. 215).

³ Архив СПбГК. Д. 43. Л. 68—69 (личная карточка).

⁴ Орлова Е. М. Мастерство педагога. С. 265.

⁵ Архив СПбГК. Д. 70. Л. 153.

⁶ Орлова Е. М. Мастерство педагога. С. 259.

ванными широким кругом привлеченных фактических материалов», потому, как пишет Орлова, «давали студентам не только сумму конкретных новых знаний, но одновременно учили самому пути познания исторических явлений музыкальной культуры»¹. Так же тщательно работал Грубер и при руководстве педагогической практикой, непременно присутствуя на занятиях и разбирая уроки². Трепетное отношение к подготовке новых педагогических кадров отличало профессора и в дальнейшем. По воспоминаниям Софьи Николаевны Питиной, когда она начинала преподавать в Московской консерватории, Роман Ильич ходил на все ее занятия, делал замечания, «все очень конкретно, подробно рассказывал»³.

Будучи профессором в ГАИС, в консерватории Роман Ильич занимал должность доцента, причем обеспокоенность вопросом утверждения Грубера профессором проявляло само руководство вуза. В личном деле хранится ходатайство следующего содержания⁴:

Инспектору НАРКОМПРОСА т. Пшивышевскому

Лен. Гос. Консерватория не получила результатов представления в профессуру т. Грубера в силу этого работающего до настоящего времени в Консерватории доцентом, в то время как по ГАИСу утвержден профессором.

Принимая во внимание, что т. Грубер является одним из выдающихся научных работников Консерватории ведущим работу на ответственном участке Ист. Теоретич. Отдела, а также имея в виду ряд его научных докладов и печатных трудов, Консерватория просит ускорить разрешение вопроса о переводе г. Грубера в профессуру.

Наконец, 1 октября 1935 года Грубер был утвержден в ученом звании «профессора по кафедре истории музыки Ленинградской гос. консерватории»⁵, а приказом от 14 сентября 1936 года — заведующим кафедрой истории музыки⁶. Официально совмещение работы в двух учреждениях регулирует приказ по Ленинградской консерватории от 25 сентября 1937 года, согласно которому «проф. Оссовский А. В. и Грубер Р. И.» назначаются «консультантами Института»⁷, а 13 декабря 1937 года Грубер становится руководителем Отделения истории западноевропейской музыки в институте⁸.

¹ Орлова Е. М. Мастерство педагога. С. 259—260.

² Там же. С. 260.

³ «Дорогая Тамара Эрастовна...». Памяти профессора Т. Э. Цытович. С. 249.

⁴ Архив СПбГК. Д. 70. Л. 136.

⁵ Архив СПбГК. Д. 70. Л. 143.

⁶ Архив СПбГК. Д. 70. Л. 154.

⁷ Архив РИИИ. Д. 76 (цит. по: Герцман Е. В. Петербургское Portfolio Р. И. Грубера. С. 18).

⁸ Приказ от 13 декабря 1937 года по Государственному научно-исследовательскому институту № 150 (см.: Герцман Е. В. Петербургское Portfolio Р. И. Грубера. С. 18).

Грубер-преподаватель был фигурой колоритной. Живо описывала профессора Т. С. Бершадская: «Невысокого роста, коренастый, очень подвижный, с впечатляюще густой черной бородой (редкость по тому времени преимущественно гладко выбритых). Из бороды выглядывали ярко-розовые щечки и крупные белые зубы. У меня он почему-то ассоциировался с профессором Челленджером из конандойлевского „Затерянного мира“. На свои лекции он не шел, а торжественно шествовал, сопровождаемый процессией учеников, сверх головы нагруженных фолиантами разных размеров!»¹ Страсть Грубера к книгам проявляется даже в сухих документах личного дела, в целой серии ходатайств руководства вуза в «Комиссию содействия ученым» о предоставлении профессору разрешения выписать из-за границы необходимую литературу². Так, в прошении от 9 ноября 1934 года указано, что «профессор Грубер ведет ответственный курс истории музыки со специалистами историками-теоретиками и, в частности, крайне нуждается в „Истории музыки“ Гвидо Адлера (2-ое издание)»³. Именно эта книга стала основным источником материалов для подготовленного Грубером сборника «Музыкальная культура Древнего мира», выпущенного в 1937 году⁴. В воспоминаниях учеников непременно фигурируют знаменитые портфели, которые он носил с собой на занятия, — как минимум, два, а по воспоминаниям Т. С. Бершадской — даже три. «Сам Роман Ильич нес не менее трех портфелей, один из которых особенно поражал воображение: это был старинный школьный ранец из оленьей шкуры. <...> Содержимое портфелей вместе с материалом, принесенным учениками, выгружалось на два стоявших в классе концертных рояля и... ни разу не открывалось. Вероятно, его объем должен был подействовать на аудиторию психологически»⁵. Как пишет П. А. Вульфius, книги эти были уникальными экземплярами из фондов Публичной библиотеки, библиотеки Академии наук, университета: «Он прекрасно знал, что, увидев интересный труд, полистав его, молодой исследователь скорее возгорится желанием прочитать рекомендованную книгу, чем зная о ее существовании лишь по библиографическому описанию»⁶. По словам Ю. Н. Тюлина, «знаменитые „груберовские“ портфели, ставшие героями многих шаржей и эпиграмм, не только служили свидетельством тщательной подготовки к лекциям, огромного трудолюбия и обширной эрудиции — они стали символом педагогической щедрости...»⁷

¹ Бершадская Т. С. Статьи разных лет — 2. СПб.: Композитор, 2019. С. 146—147.

² Архив СПбГК. Д. 70. Л. 138, 146.

³ Архив СПбГК. Д. 70. Л. 138.

⁴ Музыкальная культура Древнего мира: Сборник статей / Под ред. и с вступ. статьей проф. Р. И. Грубера. Л., 1937. См. подробнее: Герцман Е. В. Петербургское Portfolio Р. И. Грубера. С. 23—25.

⁵ Бершадская Т. С. Статьи разных лет — 2. С. 147.

⁶ Вульфius П. А. Человек, учитель, друг. С. 255—256.

⁷ Тюлин Ю. Н. Воспоминания о Р. И. Грубере. С. 268.

Другим источником легенд, окружающих облик Грубера, был ряд вопросов, которым уделялось повышенное внимание на лекциях. По воспоминаниям Т. С. Бершадской, в курсе истории музыки до венского классицизма «участок от Возрождения до Бетховена умещался в последние месяц-полтора... <...> Основное время курса, от сентября до середины апреля, мы слушали вдохновенные повествования Романа Ильича о музыке ирокезов, папуасов, племен кубу и ведда, о музыке Древнего Египта, Вавилонии, Аравии, Древней Греции и так далее. Он упоенно описывал характер музыки празднеств, обрядов, танцевальные фигуры и ритмы, тембры звучания инструментов, а потом лекция кончалась словами: „Музыка этого периода до нас не дошла“»¹. Татьяна Сергеевна приводит стихотворения коллеги Грубера М. М. Чернова² — вот одно из них:

Краткий курс истории музыки

Период первый — от появления на земле первого музыковеда до начала музыки

До наших дней за миллионы лет,
Едва лишь жизни первое дыханье
Родил животворящий солнца свет
И вызвал первых трав благоуханье,
Уж по земле бродил музыковед,
Хоть не было еще музыкознанья.

Затем, что пеняя птиц веселый звук
Еще не разбудил ни лес, ни луг.

И вдруг раздался первый птицы клич,
И рек Господь: «Внимай, Роман Ильич!
Великое на долю назначенье
Тебе дарит история Земли:
Ты музыки момент происхожденья
Немедленно в блокнот запечатали!»

Роман Ильич, портфель набив свой туго,
У врат истории стоял века.
И грезилось ему: сам Риман Гуго
Приветствует времен издалека
Его, музыкознанья друга³.

¹ Бершадская Т. С. Статьи разных лет — 2. С. 147—148.

² Михаил Михайлович Чернов преподавал теорию композиции, заведовал кафедрой инструментовки.

³ Цит. по: Бершадская Т. С. Статьи разных лет — 2. С. 145.

Любимая область профессора — происхождение музыки и культура Древнего мира — была названа проректором консерватории А. В. Оссовским «от Грубера до ледникового периода»¹: «борьба руководства с не в меру увлекающимся профессором не приводила к „должному“ результату»². Е. М. Орлова, отмечая удивительное противоречие между тщательным выстраиванием отдельной лекции Грубером, «любившим во всем логичность, точность, порядок, четкую организованность и соразмерность», и нестандартным построением курса в целом, находит причину в чрезвычайной увлеченности и стремлении зажечь студентов: «его облик педагога можно охарактеризовать как облик педагога-романтика, влюбленного в свой предмет, свою профессию и не жалеющего сил и энергии (поистине неистощимой!), чтобы увлечь своим делом и учеников!»³

Татьяне Сергеевне Бершадской суждено было оказаться в числе последних студентов Ленинградской консерватории, которым Грубер читал курс истории музыки. 22 июня Бершадская с однокурсницами готовилась к завершающему сессии экзамену, «самому „страшному“ — истории зарубежной музыки у профессора Романа Ильича Грубера»⁴. Сам Роман Ильич узнал о войне, находясь в Академии наук, на квартире филолога Владимира Федоровича Шишмарева, в очередной раз проверяя русские транскрипции имен трубадуров для второй части I тома «Истории музыкальной культуры» — важнейшего и уникального в своем роде труда, над которым исследователь работал уже много лет⁵. Накануне, 21 июня 1941 года, был отпечатан сигнальный экземпляр первой части. Ради того чтобы довести до печати вторую часть, Грубер отказался от эвакуации и остался в Ленинграде. Осенью 1941 года занятия в консерватории продолжались: «Мы хотели учиться, а наши учителя, оставшиеся в Ленинграде, хотели нас учить. И, сбившись в группы, мы продолжали заниматься, несмотря на холод, на отсутствие света, на мучительное, непроходящее чувство голода»⁶, — вспоминала Т. С. Бершадская. В консерваторском бомбоубежище Роман Ильич читал лекции по спецкурсу бывшим ученикам, оставшимся в Ленинграде. По воспоминаниям ученого, «к авиабомбежкам постепенно привыкли настолько, что после воздушной тревоги оставались на своих местах»⁷.

¹ Тюлин Ю. Н. Воспоминания о Р. И. Грубере. С. 268.

² Там же.

³ Орлова Е. М. Мастерство педагога. С. 261.

⁴ Ленинградская государственная консерватория в годы Великой Отечественной войны. 1941—1945: Сборник статей / Ред.-сост. Е. А. Пономарева. СПб.: Скифия-принт, 2015. С. 78.

⁵ Еще в 1931 году Грубер выступил с докладом «О происхождении музыки» (Архив СПбГК. Д. 70. Л. 152).

⁶ Ленинградская государственная консерватория в годы Великой Отечественной войны. 1941—1945. С. 80.

⁷ Грубер Р. И. Как печаталась книга // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. С. 234.

История выхода из печати второй части главной монографии Грубера подробно описана в мемуарах самого Романа Ильича¹, а также в рассказе ленинградского журналиста Олега Владимировича Рисса². Поскольку с началом войны публикация книги была приостановлена, 15 августа Грубер взял пятидневный отпуск и выехал в Москву, чтобы получить разрешение на выход из печати. От председателя Комитета по делам искусств М. Б. Храпченко, мужа своей бывшей аспирантки Т. Э. Цытович, Грубер узнал об эвакуации Ленинградской консерватории в Ташкент и получил приглашение занять место профессора Московской консерватории. Но ученому было необходимо добиться издания книги, и при первой возможности, благодаря содействию Л. Е. Шаповалова, который замещал эвакуированного Храпченко, Грубер получил поручение отправиться в Ленинград для передачи и. о. уполномоченного Комитета по делам искусств в Ленинграде П. И. Рачинскому образца подписи для распоряжения денежными кредитами. Поскольку регулярное сообщение было прервано, Грубер смог вылететь только на спецрейсе с матрицами газеты «Правда» 23 октября 1941 года. Рачинский помог Груберу попасть в Смольный к заведующему отделом печати горкома. По счастливому стечению обстоятельств, именно типография имени Володарского, куда была отдана рукопись Грубера, единственная продолжала работать в осажденном Ленинграде для печати продовольственных карточек и газеты «Правда». Тем не менее «в пику Гитлеру» директору типографии Фридлянду было дано указание напечатать «Историю музыкальной культуры» к 7 ноября 1941 года³.

Параллельно с чтением лекций первой блокадной осенью Грубер, как и другие ленинградцы, рыл окопы у больницы Огюста Фореля⁴, располагавшейся в старом особняке (Дача Сиверса), где позднее открылся дворец культуры «Кировец»⁵. С собой Роман Ильич всегда брал листы корректуры для печатающейся книги. «В таком виде — с лопатой в руке и пачкой верстки в кармане — моя фигура в те дни хорошо запомнилась товарищам по консерватории», — писал Грубер⁶.

Книгу не успели отпечатать к 7 ноября — положение в Ленинграде становилось все более тяжелым. Когда в типографии закончилась бумага, Роман

¹ *Грубер Р.* Как печаталась книга. С. 234.

² *Рисс О. В.* Подвиг человеческого духа // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. С. 244–250.

³ См.: Ленинградская государственная консерватория в годы Великой Отечественной войны. 1941–1945. С. 25.

⁴ Дореволюционное название — Больница Всех Скорбящих Радости, первая государственная психиатрическая больница.

⁵ Современный адрес — пр. Стачек, д. 158.

⁶ *Грубер Р. И.* Как печаталась книга. С. 228–229.

Ильич с большим трудом достал подводу и сам привез бумагу со склада Музгиза. Грубер, который лично помогал сотрудникам, вспоминал: «Я без усталости носился то в типографию, то в консерваторию, то домой на Васильевский остров. Проходя по площадям, улицам Ленинграда, я готов был упасть ниц и целовать асфальт и плиты панелей дорогого мне города»¹. Ежедневный пеший маршрут ученого (общественный транспорт уже не работал) составлял, таким образом, 10—12 километров, которые Грубер преодолевал в самые морозные дни зимы 1941/42 года. Работая в типографии, профессор не забывал о своих учениках. Павел Александрович Вульфийус, который был незаконно арестован в 1938 году, вспоминая заботу своего учителя, писал: «...самым трогательным, неизгладимым в памяти было появление Романа Ильича в конце 1941 года, когда интересы людей были сосредоточены на том, чтобы как-нибудь выжить самим, — на нашей ленинградской квартире. Больной, с распухшими ногами, опираясь на палку, он поднялся на пятый этаж, чтобы узнать у моих родственников, оставшихся в блокадном Ленинграде, нет ли каких-либо новостей обо мне. И все это сделал тот самый человек, которого большинство считали боязливым, нерешительным, а некоторые упрекали в склонности к компромиссам...»²

На фоне дистрофии у Грубера развилась гнойная флегмона, из-за которой он уже не мог ходить. Роман Ильич добился того, чтобы его госпитализировали в стационар для работников искусств, который располагался рядом с типографией, на верхнем этаже БДТ имени М. Горького, и не соглашался на операцию, пока не была завершена работа. «Никакой, самый строгий приказ не мог бы побудить измученных и голодных людей сделать то, что они сделали в знак уважения к автору, теперь лежавшему тут же в печатном цехе на стульях, тоже измученному, тяжело больному, сроднившемуся за много месяцев с коллективом типографии. К утру по 200 экземпляров недостающих листов были отпечатаны, а меня на скорой отвезли в Смольнинскую больницу, где немедленно оперировали. Через пару часов на одеяле моей койки лежал свежееотпечатанный экземпляр второй части»³. Послесловие Грубер зачитывал прямо в типографии в ту же ночь с 28 февраля на 1 марта: он уже не мог держать в руках карандаш, так что наборщица Антонина Александровна Семенова собирала его под диктовку. Как писал Олег Владимирович Рисс, который в 1941 году был литературным секретарем фронтовой газеты «На страже Родины», «авторский текст, минуя бумагу, воплотился в металл наборной кассы»⁴; печатать стали без подписной корректуры.

¹ Грубер Р. И. Как печаталась книга. С. 235.

² Вульфийус П. А. Человек, учитель, друг. С. 257.

³ Грубер Р. И. Как печаталась книга. С. 240.

⁴ Рисс О. В. Подвиг человеческого духа. С. 249.

В апреле Грубер уехал в Москву, вернувшись в июле, чтобы допечатать полный тираж второй книги. Но уже в марте появляется заметка с подзаголовком «Фундаментальный труд по истории музыкальной культуры»:

В ближайшее время выходит в свет 2-я часть первого тома капитального труда проф. Р. И. Грубера «История музыкальной культуры». Заслуживает внимания уже сам по себе факт издания в Ленинграде Музгизом, в труднейших условиях войны и блокады, объемистой книги в 65 печатных листов. Она прекрасно отпечатана типографией имени Володарского при самом непосредственном участии во всем производственном процессе автора, для этой цели прилетевшего в октябре 1941 года на самолете из Москвы в Ленинград. Главным образом, за этот свой труд проф. Р. И. Грубер в настоящее время выдвинут Научно-исследовательским институтом театра и музыки в кандидаты на Сталинскую премию.

«История музыкальной культуры» — первая попытка создания на русском языке всеобщей истории музыки, охватывающей музыкальную культуру всех стран мира. Труд проф. Грубера является плодом двенадцатилетней работы автора над исследованием истории музыки¹.

А в журнале «Огонек» выпуск книги по истории музыкальной культуры в осажденном Ленинграде был поставлен в один ряд с рождением Седьмой симфонии Шостаковича².

После окончательного переезда в Москву летом 1942 года связи с Ленинградом не прекращались. Параллельно с работой в Московской консерватории 4 марта 1944 года Грубер был зачислен в родной Ленинградский институт истории искусств на должность старшего научного сотрудника, которую занимал вплоть до 16 марта 1949 года³. До конца дней Грубер сохранял дружбу со своими ленинградскими учениками. П. А. Вульфius вспоминал: «С момента моего незаконного ареста в 1938 году по день реабилитации он старался помочь мне и словом, и делом. Поддерживал постоянную связь с моей женой; нанял за свой счет адвоката; когда только представлялся случай, писал мне в лагеря; неоднократно был инициатором прошений о пересмотре моего дела. Именно благодаря ему ходатайство о моем освобождении подписал Н. Я. Мясковский, с которым я не был знаком. Он же, совместно с Е. М. Орловой, добился подписи под этим прошением у Б. В. Асафьева»⁴. В дальнейшем, уже после возвращения Вульфiusа в консерваторию, Грубер продолжал беспокоиться о своем студенте, убеждая Е. М. Орлову не допустить чрезмерной административной нагрузки на Вульфiusа в первые годы после восста-

¹ Ленинградская правда. 1942. 12 марта. № 59 (8165). С. 2.

² См.: Русс О. В. Подвиг человеческого духа. С. 249.

³ См.: Герцман Е. В. Петербургское Portfolio Р. И. Грубера. С. 28–29.

⁴ Вульфius П. А. Человек, учитель, друг. С. 257.

новления научно-преподавательской деятельности¹. Такую же заботу проявлял Грубер и по отношению к самой Елене Михайловне Орловой, о чем свидетельствуют полные искреннего участия письма профессора².

С осени 1942 года и до конца жизни Роман Ильич работал в Московской консерватории, с 1943 года занимая пост заведующего кафедрой истории зарубежной музыки. Московский период деятельности Грубера, безусловно, требует отдельного очерка, хотя он не был столь насыщен событиями. Ведь именно в Северной столице ученый пережил годы человеческого и профессионального взросления, годы проб и ошибок, годы поисков своего трудного пути на фоне трагических, поворотных событий истории страны, завершив петербургско-петроградско-ленинградский период на героической ноте торжества науки.

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ Р. И. ГРУБЕРА ДО 1932 ГОДА (СОГЛАСНО АВТОРСКОМУ ПЕРЕЧНЮ)³

ПЕЧАТНЫЕ

- Проблема музыкального воплощения // De musica: Сборник статей / Под ред. И. Глебова. Л., 1923. С. 35–110.
- Установка музыкально-художественных понятий в социально-экономической плоскости // De Musica. Временник разряда истории и теории музыки Государственного института истории искусств. Вып. 1. Л.: Academia, 1925. С. 28–51.
- О музыкальной критике, как предмете теоретического и исторического изучения // De musica. Временник отдела истории и теории музыки Государственного института истории искусств. Вып. 2. Л.: Academia, 1926. С. 43–59.
- «Rossica» в германской музыкально-периодической литературе второй половины восемнадцатого и первой половины девятнадцатого века // De musica. Временник отдела истории и теории музыки Государственного института истории искусств. Вып. 2. Л.: Academia, 1926. С. 103–129.
- В. Г. Каратыгин как музыкальный критик // В. Г. Каратыгин. Жизнь, деятельность, статьи и материалы / Под ред. А. Н. Римского-Корскова, В. Ф. Шишмарева, Р. И. Грубера; ГИИИ. Л.: Academia, 1927. С. 41–65.

¹ В письме к Е. М. Орловой от 5 ноября 1957 года Грубер писал «...перехожу к тому, чтобы Вас основательно побранить за некоторые соображения, высказанные в Вашем последнем письме. Дело идет о самой возможности помыслить в данных условиях Павлика как заведующего кафедрой. Неужто Вы не учитываете, что этот учебный год, когда человек после 16-летнего перерыва должен вести два труднейших предмета (народное творчество и советскую музыку), когда он с величайшим напряжением сил дает эти занятия, готовится к ним и (так я полагаю) шаг за шагом завоевывает былую любовь и уважение студентов, — что в таких условиях заставить его стать заведующим кафедрой... — это значит буквально погубить его» (цит. по: Елена Михайловна Орлова — известная и неизвестная: Сборник к 100-летию со дня рождения / Отв. ред. З. М. Гусейнова; ред.-сост. Л. А. Скафтымова, Г. А. Некрасова, Т. А. Хопрова. СПб.: СПбГК, 2008. С. 131).

² Часть писем Грубера, охватывающая период с 1955 по 1962 год опубликована. См.: Елена Михайловна Орлова — известная и неизвестная. С. 124–150.

³ Архив СПбГК. Д. 70. Л. 131–132.

- О «формальном методе» в музыковедении // Временник отдела истории и теории музыки Государственного института истории искусств. Вып. 3. Л.: Academia, 1927. С. 39–53.
- О возможности и пределах использования в музыковедении экономических категорий // Музыкознание. Временник отдела музыки. Вып. IV. Л.: Academia, 1928. С. 40–62.
- Из области изучения музыкальной культуры современности // Музыкознание. Временник отдела музыки. Вып. IV. Л.: Academia, 1928. С. 164–167.
- Как слушает музыку рабочая аудитория // Музыка и революция. 1928. № 12. С. 11–16.
- Der musikalische Gestaltungsprozess und seine Erforschungsmöglichkeit // Melos. Berlin, 1926. Heft 6 (1925/1926). S. 188–200.
- Die Musikkritik in Russland // Melos. Berlin, 1927. S. 233–242.
- Die Musikverhältnisse und das Problem der Musikkultur in Leningrad // Melos. Berlin, 1929. Heft 8/9. S. 379–384.
- Разбор исторической концепции Л. Сабанеева // Пролетарский музыкант. 1931. № 10.

ОСНОВНЫЕ НАУЧНЫЕ РАБОТЫ И ДОКЛАДЫ (НЕ ОПУБЛИКОВАННЫЕ В ПЕЧАТИ)

- Проблема художественной критики (1923).
- Современное музыкознание и диалектический материализм (1924, Пленум МУЗО ГИИИ).
- Арнольд Шёнберг и его школа (1924, Пленум МУЗО ГИИИ).
- Советское музыкознание и диалектический материализм (1925, Пленум ГИИИ).
- Основные музыкальные направления современного Запада (1926, Историческая секция ГАХН).
- Критика понятия «специфической звуковой энергии» (1927, Теоретическая секция МУЗО, Теоретическая секция ГАХН).
- Рабочий слушатель Московского Нарвского дома культуры (на основании работы по изучению рабочей аудитории) (1928, Пленум МУЗО ГИИИ).
- К постановке вопроса об изучении радиослушателя (1928, МУЗО ГИИИ).
- Основные проблемы изучения советской музыкальной культуры (1929, Первая Всероссийская музыкальная конференция, Ленинград).
- Об увязке музыкально-исторических и общественно-политических дисциплин в музыкально-учебных заведениях (1929, Всероссийская конференция музыкальных педагогов, Ленинград).
- О преподавании истории музыки в связи с преподаванием истории классовой борьбы (1930, Опорно-методический кабинет профобра).
- Критика методологических основ трудов по истории музыки: Сабанеев, Браудо, Глебов (1931, Исторический сектор ЛОГАИС).
- Методологические и методические принципы построения музыкально-исторического пособия (совместно с В. И. Тоболькевичем; 1931, Музыкально-историческая секция, Пленум ГАИС; Общество историков-марксистов при Коммунистической академии, Москва, 1931).
- О творческом методе Баха в аспекте музыкального реализма (1934, сессия ГАИС «Социалистический реализм и музыкальное наследие»).
- О проблеме происхождения музыки (совместно с В. И. Тоболькевичем; 1931, Музо-секция ЛОГАИС; Коммунистическая академия, Москва).
- Принципы построения историко-теоретического цикла в музыкальном вузе (1931, Научно-методическое бюро ЛГК и Музо-секции ЛОГАИС).
- Выступление и дискуссия «Глебов и его школа» (весна 1932, ГАИС)¹.

¹ В «Перечне научных работ Р. И. Грубера», хранящемся в архиве РИИИ, числится под № 14, дата отмечена не до конца «193...» (см.: *Герцман Е. В.* Петербургское Portfolio Р. И. Грубера. С. 13), но в перечне в Личном деле ЛГК дата проставлена полностью, с пометкой: «работа ныне подготовлена к печати, объем — 6 печ. л.». По всей видимости, работа так и не была опубликована.

- К вопросу о логике музыкального мышления Баха в ее социальной обусловленности (весна 1932, совместно с Х. С. Кушнаревым, ЛГК).
- Методологические и методические принципы построения музыкально-исторического пособия (совместно с В. И. Тоболькевичем, 1931, пленум ГАИС; «Общество историков-марксистов» при Коммунистической академии в Москве).
- Методологические и исторические предпосылки анализа музыкального произведения (в соавторстве с Х. С. Кушнаревым, февраль-март 1934, дискуссия в ЛГК совместно с ГАИС).

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ Р. И. ГРУБЕРА, ОПУБЛИКОВАННЫЕ В ЛЕНИНГРАДЕ С 1933 ПО 1941 ГОД

- Рихард Вагнер и проблема его творческого метода. К 50-летию со дня смерти // Советская музыка. 1933. № 2. С. 32–48.
- Вагнер Р. Избранные статьи / Ред., примеч., вступит. и пояснит. статья Р. И. Грубера; пер. Н. Леви, В. Попова, Д. Усова и И. Каценеленбогена. М.: Музгиз, 1935. 106 с.
- На Дрезденских баррикадах. Художник в дни восстания // Советское искусство. 1933. № 7. С. 11–15.
- Скованный гений // Советское искусство. 1933. № 7. С. 28–31.
- «Золото Рейна» в Ленинграде // Советская музыка. 1933. № 3. С. 12–14.
- Рихард Вагнер (1883–1933). М.: Музгиз, 1934. 144 с.
- Гендель. Л.: Научно-исследовательский институт искусствознания (2 тип. изд-ва ЛОИС), 1935. 125 с.
- Музыкальная культура древнего мира: материалы и исследования по истории музыкальной культуры: Сборник статей / Под ред. и с вступ. статьей проф. Р. И. Грубера. Л.: Музгиз, 1937. 258 с.
- История музыкальной культуры: Учебное пособие / Проф. Р. И. Грубер; Гос. науч.-иссл. ин-т театра и музыки, Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория. М.; Л.: Музгиз, 1941. Т. 1. Ч. 1: С древнейших времен до конца XVI века. 595 с.
- История музыкальной культуры: Учебное пособие / Проф. Р. И. Грубер; Гос. науч.-иссл. ин-т театра и музыки, Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория. М.; Л.: Музгиз, 1941. Т. 1. Ч. 2: Германия XIV–XVI вв., Нидерланды XVI — начала XVII в., Англия вторая половина XVI — начала XVII в. и западнославянские культуры до XVII в. 492 с.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- БДТ — Большой драматический театр.
- ВАРНITCO — Всесоюзная ассоциация работников науки и техники для содействия социалистическому строительству в СССР.
- ГАИС — Государственная академия искусствознания.
- ГАХН — Государственная академия художественных наук.
- ГИИИ — Государственный институт истории искусств.
- Главнаука — Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями.
- ЛГК — Ленинградская государственная консерватория.
- ЛОГАИС — Ленинградское отделение Государственной академии искусствознания.
- МУЗО — Музыкальный отдел.
- Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения.
- ОР СПбГК — Отдел рукописей Санкт-Петербургской государственной консерватории.

Петропрофобр — Петроградский отдел профессионального образования.

РИИИ — Российский институт истории искусств.

СПбГК — Санкт-Петербургская государственная консерватория.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ахонен А. Н.* Сергей Прокофьев в Петербургской консерватории (новые документы) // *Musicus*. 2006. № 6. С. 49—57.
2. *Бершадская Т. С.* Статьи разных лет — 2. СПб.: Композитор, 2019. 197 с.
3. *Вульфийс П. А.* Человек, учитель, друг // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1 / Ред.-сост. В. Н. Юнусова. М.: МГК, 2008. С. 251—258.
4. *Герцман Е. В.* Петербургское Portfolio Р. И. Грубера // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов / Ред.-сост. М. В. Воротной, науч. ред. Р. Г. Шитикова. СПб.: Скифия-принт, 2018. Вып. 9. Ч. II. С. 10—32.
5. *Грубер Р. И.* Как печаталась книга // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1 / Ред.-сост. В. Н. Юнусова. М.: МГК, 2008. С. 228—243.
6. Детство во время войны: Игорь Всеволодович Архангельский // *Ровесники. Немцы и русские: Сборник* / Авт.-сост. Б. П. Лашков. 2-е изд. СПб.: Скифия, 2020. С. 8—23.
7. «Дорогая Тамара Эрастовна...». Памяти профессора Т. Э. Цытович. Страницы жизни и творчества. Воспоминания / Ред.-сост.: Ю. С. Бочаров, М. А. Сапонов (отв. ред.), В. М. Храпченко, Т. В. Храпченко. М.: МГК, 2020. 328 с.
8. Елена Михайловна Орлова — известная и неизвестная: Сборник к 100-летию со дня рождения / Отв. ред. З. М. Гусейнова; ред.-сост. Л. А. Скафтымова, Г. А. Некрасова, Т. А. Хопрова. СПб.: СПбГК, 2008. 270 с.
9. *Крауклис Г. В.* Роман Ильич Грубер. Критико-биографический очерк // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1 / Ред.-сост. В. Н. Юнусова. М.: МГК, 2008. С. 14—30.
10. *Кумпан К. А.* Институт истории искусств на рубеже 1920—1930-х гг. // Институты культуры Ленинграда на переломе от 1920-х — к 1930-м годам: Материалы проекта (2011). С. 540—637. URL: <http://www.pushkinskij-dom.ru/Default.aspx?tabid=10460> (Дата обращения: 13.12.2020).
11. Ленинградская государственная консерватория в годы Великой Отечественной войны. 1941—1945: Сборник статей / Ред.-сост. Е. А. Пономарева. СПб.: Скифия-принт, 2015. 240 с.
12. *Набоков В. В.* Другие берега. СПб.: Азбука-классика, 2018. 288 с.
13. Наталия Позняковская. Воспоминания. Статьи / Ред.-сост. В. Д. Биберган, А. Н. Шадрин. СПб.: Композитор, 2014. 380 с.
14. Н. К. Метнер: воспоминания, статьи, материалы / Сост.-ред. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1981. 352 с.
15. *Орлова Е. М.* Мастерство педагога // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1 / Ред.-сост. В. Н. Юнусова. М.: МГК, 2008. С. 259—266.
16. *Раку М. Г.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.
17. *Рисс О. В.* Подвиг человеческого духа // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1 / Ред.-сост. В. Н. Юнусова. М.: МГК, 2008. С. 244—250.
18. *Тюлин Ю. Н.* Воспоминания о Р. И. Грубере // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1 / Ред.-сост. В. Н. Юнусова. М.: МГК, 2008. С. 267—271.
19. *Фролова-Уокер М.* Эффект присутствия: Прокофьев в России 1920-х годов // С. С. Прокофьев: К 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016. С. 317—329.

Аннотация

Статья посвящена петербургскому периоду деятельности выдающегося российского историка музыки Романа Ильича Грубера. Страницы биографии ученого раскрываются на основании мемуарных источников и документов из архива Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Abstract

This article is devoted to the prominent music historian Roman Ilych Gruber and his activities in Saint Petersburg. His biography is based on material drawn from his memoirs and documents from the archives of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatoire.

- ✓ *Ключевые слова:* Роман Ильич Грубер, история музыки, Ленинградская консерватория.
- ✓ *Keywords:* Roman Ilych Gruber, music history, Leningrad Conservatoire.

Симфоническое творчество Бориса Тищенко и ленинградская композиторская школа

УДК
78.071

СЕРОВ ЮРИЙ ЭДУАРДОВИЧ

Кандидат искусствоведения, преподаватель,
Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М. П. Мусоргского
(Санкт-Петербург, Россия)

SEROV YURI E.

PhD (Musicology), Professor,
Saint Petersburg Mussorgsky Music College (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: serov@nflowers.ru

В симфоническом творчестве Бориса Тищенко естественно уживаются самые разные образы и идеи, жанры и формы. «Стремление все познать и суметь позволяет Тищенко впитать и переплавить в своем искусстве многообразные художественные явления. Диапазон интересов композитора велик, но он отбирает главное, непреходящее, делая это своим», — писал В. Сыров в начале 1970-х годов, когда композитор еще только раскручивал спираль своего симфонизма¹. Стиль Тищенко многосоставен, многолик, многомерен, он одухотворен высоким нравственно-этическим смыслом, и все, что отвечает этому смыслу, расширяет, углубляет, развивает его, — годится для работы, для дела всей жизни.

В самых первых статьях и рецензиях, посвященных музыке Тищенко (а их было немало, композитор будоражил умы критиков своей ранней зрелостью, неординарностью, буйством фантазии, стихийным напором, новизной технологических решений и при этом удивительной искренностью высказывания), исследователи отмечали разнообразные **стилевые и языковые влияния** на его творчество, выявляли истоки его яркого, оригинального и свежего художественного мышления, задавались вопросами о корневых связях сочинений композитора с мировым музыкальным наследием.

В первую очередь называли *С. Прокофьева*², в моторике и лирике ранних сочинений ленинградского автора чувствуется и слышится его энергетика.

¹ Сыров В. Н. Борис Тищенко и его симфонии // Композиторы союзных республик: Сборник статей / Ред.-сост. М. И. Нестьева. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1976. С. 5.

² «Влиянием Прокофьева, впрочем, была отмечена не только моторика, но и лирика ранних тищенко-ских сочинений. Темы, открывающие Первую симфонию или Фортепианный концерт, по-прокофьевски свежи, прозрачны, распевны и близки к тем образцам прокофьевского лирического мелоса, где ясно прослушиваются отзвуки русской народной песни» (Кац Б. А. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л.: Советский композитор, 1986. С. 11).

Упоминали ритмику *И. Стравинского*¹ и некоторые технологические заимствования у автора «Весны священной»². Говорили о многогранных преломлениях у Тищенко явлений западноевропейской музыки, в их числе — *импрессионизм*, *Г. Малер*³ и *А. Веберн*⁴, подчеркивали важнейшее значение для Тищенко *баховского наследия*⁵. Многочисленные *фольклорные* экспедиции дали молодому композитору понимание сути народной импровизационности, спонтанности, непринужденности⁶. Особое место *древнерусского искусства*⁷ у Тищенко не оспаривалось никем, но, наоборот, неоднократно подчеркивалось Б. Кацем, В. Сыровым, В. Холоповой, М. Бяликом и М. Нестьевой. В ряду тищенковских стилевых поисков есть и *восточная традиция*⁸: японская ритуальная музыка гагаку⁹, древнекитайские памятники музыкально-

¹ «Тищенко стал преемником и продолжателем наиболее сложных его [Стравинского] ритмических асимметрий» (*Холопова В. Н.* Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне рационализма // Музыка из бывшего СССР: Сборник статей / Ред.-сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1994. Вып. 1. С. 60).

² «Сильны связи со Стравинским — не в идейно-эмоциональной, а в технологической сфере, частично — в характере образности» (*Нестьева М. И.* Эволюция Бориса Тищенко в связи с музыкально-театральным жанром // Композиторы Российской Федерации. М.: Советский композитор, 1981. Вып. 1. С. 302).

³ Любовь к Малеру Тищенко пронес через всю жизнь, и не только как наследство Д. Шостаковича. Борис Иванович много и тщательно разбирал сочинения Малера со своими консерваторскими студентами-композиторами, рассматривая творчество австрийского композитора в качестве абсолютного образца.

⁴ Влияние Веберна сказалось, прежде всего, в типе организации музыкальной ткани. Мало кто из композиторов отечественной «новой волны» прошел мимо веберновской афористичности, жесткой конструктивной схемы, строгости и возвышенности ирреальных образов.

⁵ Композитор В. Биберган вспоминал: «Борис Иванович показывал мне Сюиту [„Суздаль“], и она мне понравилась. Я сказал, что хорошая, самобытная музыка, в ней опосредованно отражено впечатление от древнерусского зодчества. Он улыбнулся, поблагодарил меня за оценку и ответил с гордостью: „А знаешь, здесь сплошные «зеркала» и «раки»“. В переводе на русский язык это означает методы работы с тематизмом. То есть он гордится в первую очередь тем, что вся эта музыка построена на сплошных тематических преобразованиях... по существу, это один из методов работы И. С. Баха» (*Биберган В. Д.* Слово о друге // Лики музыки XXI века: Приношение Галине Уствольской и Борису Тищенко / Науч. ред. и сост.: Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. С. 317).

⁶ «В это время возник пристальный, практический интерес к своему народному искусству, начались поездки в глубинку, в фольклорные экспедиции» (*Ручьевская Е. А.* К 70-летию Б. И. Тищенко // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: Сборник статей: В 2 т. Т. I: Статьи. Заметки. Воспоминания / Отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор, 2011. С. 145).

⁷ Знаменный распев у Тищенко, в числе других интонационных источников, служит конструктивным и эстетическим прототипом его музыкального материала.

⁸ В. Сыров рассуждает о графичности у Тищенко, идущей от восточного искусства, о принципах восточной медитации в его симфониях (см.: *Сыров В. Н.* Борис Тищенко и его симфонии. С. 7).

⁹ В 1972 году Тищенко расширявает для оркестра две пьесы гагаку, соч. 52.

го искусства юэфу¹. М. Бялик (вероятно, имея больше информации) добавляет в этот список еще и народную музыку Тибета². В. Холопова говорит о важности для технического оснащения Тищенко знакомства с сочинениями *К. Штокхаузена* и *П. Булеза, электронной музыки*³.

Представляется, что трудно найти молодого музыканта 1960-х, не испытывавшего очарования *джазовой импровизации* или жестких ритмов *рока*⁴. Тищенко был глубоко привязан к музыке *Л. ван Бетховена*, об этом нам сообщает Е. Ручьевская⁵. Его горячая любовь к *Ф. Шуберту* также общеизвестна⁶.

Мало говорилось о впечатлении, которое производило на молодого композитора симфоническое творчество русских музыкантов XIX века. Лишь в статье С. Слонимского 1963 года мы встречаем замечание о «тяжелозвонком» тематизме⁷ его Второй симфонии. Действительно, в оркестровой и хоровой стихии этой монументальной вещи можно услышать многое от богатырских статей бородинского симфонизма, от неистовой скачки «Сечи при Керженце» Н. А. Римского-Корсакова, даже от народных хоровых сцен М. Мусоргского. Таким образом, мы смело можем говорить и о *традициях «кучкистов»*, преломленных у Тищенко через М. Штейнберга (учителя Д. Шостаковича) и его ученика В. Щербачева (учителя В. Волошинова).

Необходимо сказать о сильнейшем *внемузыкальном влиянии* на творчество Тищенко. Ежедневное чтение и изучение литературы стало для композитора такой же естественной потребностью, как и сочинение музыки, а сочинение музыки было ему необходимо как воздух. *Литература, поэзия* сделались полноценной частью его творческой работы, художественного мышления, глубоко укоренились в его композиторском языке. Он обращался в своих произведениях к более чем пятидесяти авторам литературных и поэтических произведений — случай уникальный в истории музыки. И это не просто цифра:

¹ «Юэфу», четыре хора а саррелла на древние китайские юэфу, соч. 14 (1959).

² Бялик М. Г. Борис Тищенко // Музыка России: Сборник статей / Сост. А. В. Григорьева. М.: Советский композитор, 1982. Вып. 4. С. 73.

³ Холопова В. Н. Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне рационализма. С. 56–71.

⁴ В Первую симфонию Тищенко вводит четыре саксофона, ударную установку и электроорган.

⁵ Ручьевская Е. А. К 70-летию Б. И. Тищенко. С. 144.

⁶ В своей Третьей симфонии Тищенко цитирует Шуберта — фортепианные фигурации из «Прекрасной мельничихи», а Восьмая и вовсе продолжает, преломляет в XXI веке шубертовскую «Неоконченную».

⁷ «Мощные набатные звучания, могучие хоровые массивы и воинствующие песенные мелодии словно воссоздают огненные страницы русской истории, разбойные набеги и пожары Смутного времени. Рельефный „тяжелозвонкий“ тематизм близок драматическим народным сценам прокофьевской „Войны и мира“» (Слонимский С. М. За творческую дружбу // Советская музыка. 1963. № 11. С. 26). Метко названный С. Слонимским «тяжелозвонкий» тематизм органично входит в симфонизм Тищенко, очень скоро он проявится и в «Ярославне», и в Симфонии Robusta, и в Четвертой симфонии.

у Тищенко нет случайных текстов, каждый оказался для него новым этапом осмысления своего творческого процесса. О богатстве библиотеки Тищенко в Ленинграде слагали легенды — сотни томов, которые постоянно пополнялись. Яркие молодые ленинградские поэты — И. Бродский¹, Е. Рейн, А. Найман² — были ближним кругом его общения, подпитывали его, настраивали его лиру на современный поэтический лад. Через Бродского и Наймана Тищенко познакомился с А. Ахматовой, которую, наряду с Шостаковичем, называл самым важным человеком своей жизни³.

Тищенко обладал удивительной способностью ассимилировать многообразные достижения музыкальной культуры, совмещать несовместимое. Любой материал он был способен сделать своим, а жизнь «заимствований» в его музыке начиналась заново, рождалось уже совершенно иное искусство. Раз услышанное, просмотренное в партитуре могло стать (пройдя сложный путь обогащения глубоким интеллектуализмом, путь духовного познания) свежим музыкальным строительным материалом, органично входило в образную и стилевую систему координат композитора. Как итог — творчество Тищенко становится целостным художественным организмом, многочисленные компоненты которого стремятся к уравновешенности. Но возникает и определенная взаимозависимость разнообразных частей целого, которая, в свою очередь, требует непрерывной напряженной работы, определенных самоограничений и предельно точного, скрупулезного отбора новых выразительных средств.

Приведем глубокую и ценную мысль Э. Денисова о композиторском творчестве, высказанную в дневниках уже в 1990-е годы, на закате жизни: «У нас слишком часто утверждается ложная идея, что после периода „поисков“ идет процесс „упрощения“ музыкального языка... <...> У настоящих художников идет постепенный процесс уточнения своего языка. Отсюда и возникает ощущение классической ясности. Это — совсем другое»⁴. Складывается стойкое ощущение, что Тищенко «уточнял» свой язык на протяжении всей жизни.

Путь композитора не начинается и не заканчивается в стенах учебного заведения. Истинный творец развивается в большей степени самостоятельно, по крупицам накапливая профессиональные навыки отовсюду, где может

¹ Выразительная деталь общения Тищенко и Бродского: последний свой ленинградский вечер перед эмиграцией Бродский провел на квартире Тищенко, это было 3 июня 1972 года.

² На очень сильное, сложное и пронзительное стихотворение Наймана «Сентиментальный марш» написана грандиозная по размеру и оркестровым средствам первая часть Шестой симфонии Тищенко, соч. 105 (1988).

³ Другими словами, но об этом же пишет М. Нестьева, называя Блока, Цветаеву и Ахматову ближайшими «соратниками» Тищенко (*Нестьева М. И. Эволюция Бориса Тищенко в связи с музыкально-театральным жанром. С. 302*).

⁴ Неизвестный Денисов: Из записных книжек (1980/81—1986, 1995) / Публ., сост., вступ. статья и коммент. В. Ценова. М.: Композитор, 1997. С. 57.

взять для себя что-то новое и необходимое. Так, средневековый подмастерье, смешивающий краски гению, копирующий работы мастеров прошлого, вырабатывал свой собственный неповторимый почерк и затем, уже в одиночестве, шаг за шагом поднимался к вершинам ремесла. И все же в век профессиональных учебных заведений и разнообразных педагогических школ важно и даже нужно проследить влияние непосредственных наставников Бориса Тищенко, его композиторского окружения, среды профессионального общения — словом, ленинградского мира, в котором развивался и созрел герой нашего исследования.

Тищенко ворвался в музыкальное сообщество стремительно, ступени мастерства и композиторской карьеры преодолевал как будто прыжками. Он начал заниматься музыкой в двенадцать лет, а в девятнадцать уже создал произведения значительного художественного и профессионального уровня. В музыкальном училище ему посчастливилось несколько лет заниматься композицией с Г. Уствольской, в консерватории его учителями были В. Салманов, В. Волошинов и О. Евлахов. Природа наградила Тищенко большим талантом, огромным трудолюбием, феноменальной памятью, но непростым характером. Не все складывалось поначалу гладко для него в академической консерваторской среде. Но все это случилось «до Шостаковича». О главном учителе его жизни необходим, без сомнения, отдельный разговор.

Тищенко попал в класс к **Галине Ивановне Уствольской** пятнадцатилетним юношей и занимался с ней композицией три года в Музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова. Сочинений ее он тогда не знал. Она ничего своего не показывала, да и понять и оценить их ему было бы непросто¹. «Но он ощутил незаурядную силу характера этой женщины, убежденной в том, что ее жизненные и художественные установления — единственно правильные, категоричной в суждениях, не склонной к компромиссам»². Встреча со столь значительной личностью стала для юного музыканта неожиданным даром судьбы. Следующим даром стала встреча с Шостаковичем, но она была уже самым серьезным образом подготовлена стремительным развитием таланта молодого композитора и его напряженным трудом.

Сочинения Галины Ивановны много позже Тищенко неоднократно исполнял в России и за рубежом в качестве пианиста-солиста и участника

¹ Г. Уствольская приучала своих учеников слушать сочинения других выдающихся авторов. «Бывая у Галины Ивановны дома, ученик слушал на имевшемся у нее магнитофоне Днепр 5 „Песнь о Земле“ Малера, Десятую симфонию Шостаковича — и входил в новый мир, который стал для него дорогим» (Бялик М. Г. Заметки небеспристрастного критика // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 4).

² Там же.

камерных ансамблей. Он написал несколько предисловий к пластинкам, выходившим одно время на Ленинградском отделении «Мелодии», неоднократно высказывался о ее творчестве в интервью в самых восторженных тонах¹. «Она была — сама жесткость, сила! Все, что я до сих пор сочинял, оказалось детским лепетом. Она все, что я приносил, безжалостно громила. Я приносил ей какие-то пассажи в до миноре с доминантами, а она безо всяких обиходов сказала: „Это — банально! Это — тривиально!“ И так она меня два года била справа налево и слева направо! Потом я как-то, шутки ради, написал такой канончик, показал ей. Она взглянула, ни слова не сказала, взяла этот листок и поставила: „5“! А потом, на третий год питания этой небесной манной, я написал наконец первый свой опус, который и сейчас у меня называется „Опус № 1“² и даже издан. <...> „Все, — она сказала. — Хватит с тебя. Иди в консерваторию“. И с третьего курса я прыгнул в консерваторию»³.

Со своим первым «официальным» сочинением Тищенко поступал в консерваторию, играл Вариации на вступительном экзамене. Главная тема напоминает тематизм и мужественную поступь сочинений кумира юного Тищенко — Бетховена. В процессе развития мы встречаем в этой достаточно развернутой (длительностью более 20 минут) пьесе и энергичные токатные эпизоды, и гротесковое скерцо, и колокольные звучания. «Несмотря на то, что композитору в то время было всего 17 лет, уже в этом первом опусе слышны все основные черты авторского стиля — ясный и рельефный тематизм, построенный на брутальных и четких интонациях, роль драматургии крупного плана, активно-конфликтный тип развития»⁴.

Добавим, что в этом же году в классе Устовольской юный Тищенко сочинил очень интересное Рондо для скрипки и фортепиано⁵, ясное по фактуре, с трогательной первой темой и драматической кульминацией. Поражает чрезвычайно разнообразная темброво-красочная палитра этой небольшой пьесы, превосходное знание скрипичных возможностей, прихотливое голо-

¹ «А такое уникальное явление, как симфонии Галины Ивановны Устовольской! Ведь из них на традиционную симфонию похожа только Первая (на стихи Джанни Родари). Там используются детские голоса и симфонический оркестр, хотя музыка все равно совершенно уникальная, ни на что не похожая. Последующие же длятся иногда всего несколько минут и написаны подчас для 4—5 инструментов. Вот действительно, что это? Галина Ивановна называет эти произведения симфониями, и значит это действительно симфонии. Я бы добавил, что это симфонии, которые делают честь этому жанру» (*Степановская В. А. Музыка большой идеи. Беседа с Борисом Тищенко // Журнал любителей искусства. 1997. Март. С. 7*).

² Вариации для фортепиано, соч. 1 (1956).

³ *Скорбященская О. А.* Борис Тищенко: интервью Robusta. СПб.: Композитор, 2010. С. 9.

⁴ *Денисов А.* Борис Тищенко. Собрание сочинений для фортепиано. Предисловие к компакт-диск. Northern Flowers: NF/PMA 99110, 2014. С. 3.

⁵ Рондо для скрипки и фортепиано, соч. 2 (1956).

соведение, непредсказуемость и тщательная проработка тематизма, ладогармоническая свежесть.

Педагогические методы (или отсутствие их) Уствольской Тищенко достаточно подробно описал в статье-воспоминаниях в «Советской музыке» в 1988 году¹. Поначалу отношения складывались трудно. «Два года в классе композиции происходили драмы. Галина Ивановна отвергала мою писанину, я не понимал и не принимал ее требований, считал себя правым»². Однако нет никаких сомнений, что именно бескомпромиссность Уствольской, ее личностные качества оказали самое важное, возможно, решающее значение для становления начинающего композитора. Нонконформизм, тяга к новому, поиск — это все она в него вложила своим существованием³. «Ее воздействие оказалось столь же магнетично, как и сама натура композитора. Воля, ясность, полное отсутствие лепнины, как бы суть сама по себе, без внешних атрибутов. Предельная экспрессия при минимуме средств»⁴. По свидетельству композитора, на третьем году обучения в классе Уствольской он начал создавать весьма «левые» произведения. Его путь новатора был расчерчен именно Галиной Ивановной.

Стиль Уствольской абсолютно индивидуален, ее музыка ни на что и ни на кого не похожа, но при этом необычайно выразительна, мужественна, наполнена духовным поиском, интеллектуализмом и трагична по своей глубинной сути. Отбор выразительных средств — аскетичных, экономных, лапидарных — столь тщателен, что сам по себе становится яркой стилевой приметой. Музыкальный мир произведений Уствольской — явление сугубо замкнутое.

¹ «Педагогический метод (если это можно назвать методом, Галина Ивановна говорила, что не представляет, как это можно научить сочинять музыку) был крайне лаконичен и прост. „Это плохо“, — говорила она. „Это банально“, „квадратно“. „Это тривиально“. Все мои величественные и тщеславные замыслы разбивались о насмешливое: „Боря, дайте журнал, я Вам кол поставлю“. <...> О том, что она ученица Шостаковича, я узнал некоторое время спустя. Это было то время, когда ядовитые пары 1948 года еще не развеялись. Считалось модным и нужным на каждом углу поносить Прокофьева и Шостаковича. Даже на некоторых занятиях в училище можно было услышать такое: „После Шестой симфонии Чайковского хочется жить, а после Десятой Шостаковича кинуться в Мойку“. Этим частично был заполнен вакуум и моей музыкальной культуры. Никак не отреагировала Галина Ивановна на один мой выпад „в духе времени“, только проскользнула чуть заметная усмешка. „Вам надо слушать как можно больше музыки. Почаще ходите в филармонию“, — говорила она» (Тищенко Б. И. С любовью и нежностью // Советская музыка. 1988. № 2. С. 110).

² Там же. С. 109.

³ «Теперь я понимаю силу влияния Уствольской-педагога. Эта таинственная сила, зарядившая меня тогда, действующая до сих пор, даже чем дальше, тем больше, исходила от ее человеческой личности, от некоего магнита, который излучает энергию без видимых средств связи, без внешних атрибутов передачи, самим своим существованием, как гравитация. Сама Галина Ивановна говорила о своем учителе Д. Д. Шостаковиче: „Разве он преподавал? Он — просто персона!“» (Там же. С. 110).

⁴ Там же. С. 113.

Его нельзя копировать, ему невозможно следовать или подражать. Трудная судьба ее произведений была предопределена их сложностью, несвоевременностью, духовной концентрацией высшего порядка и ее личным выбором творческого и человеческого одиночества.

Тищенко — совсем иной художник: он формировался в открытой борьбе за право на современное искусство, его музыка полемична, она совпала со временем, более того, она его отражала. Встреча с такой необычной, яркой и замкнутой в себе женщиной на самом важном отрезке творческого пути перевернула его музыкантское сознание и направила на трудную стезю композиторского обновления.

Вадим Николаевич Салманов был прирожденным симфонистом, стилистическими корнями прочно вросшим в русскую классику. Симфония как жанр обладала для него особой притягательной силой, представляла возможность наиболее полного и всестороннего высказывания, раскрытия некоторой целостной музыкальной концепции, позволяла выразить себя в настоящему широких обобщениях. Четыре симфонии, созданные Салмановым, чрезвычайно разнообразны и внесли серьезный вклад в развитие отечественной симфонической музыки. Сочинения композитора отличаются безупречным вкусом, некоторой рафинированностью стиля и фактуры. Его хоровой концерт «Лебедушка» — одна из вершин русского хорового искусства и содержит многие технологические приемы, характерные для сочинений позднего XX века и даже века нынешнего. Нет никаких сомнений: у Салманова было чему поучиться начинающему симфонисту Борису Тищенко.

О педагогических талантах Вадима Николаевича сказано и написано довольно много. Он преподавал в Ленинградской консерватории несколько десятилетий (1951—1978), среди его учеников — известные, признанные композиторы Ленинграда—Петербурга. По их воспоминаниям, на уроках интересно и достаточно тщательно анализировались сочинения Г. Малера, Б. Бартока, П. Хиндемита, И. Стравинского, А. Шёнберга, А. Берга, А. Онеггера, даже джазовые композиции. Словом, занятия были вполне «продвинутыми». Почему Салманов так резко и остро реагировал на энергичные поиски собственного музыкального языка своего юного ученика Тищенко — сказать по прошествии стольких лет достаточно сложно.

«Вадим Николаевич Салманов, только что создавший „Двенадцать“ и впервые заслуживший полное признание влиятельных „реалистов“, был раздражен и даже напуган дерзкими бутадами своего нового ученика. Он резко осудил Тищенко... за нигилистическое ниспровержение традиционных устоев мелодики, гармонии и формы... Салманов выступил и на собрании композиторского клуба, и в факультетской стенгазете, а на экзамене по специ-

альности категорически отказался продолжать занятия с Борисом»¹. Из воспоминаний С. Слонимского о Салманове мы видим, что Вадим Николаевич отказывал в таланте и другим молодым ленинградским композиторам. «Вадим Николаевич был интересным, тонким собеседником, человеком большого ума и художественного опыта... отрицательно относясь к моей композиторской работе (особенно к той ее части, которая связана с претворением фольклора, по его мнению, эстетским и поверхностно-декоративным), Салманов резко критиковал и тех композиторов, которые мне дороги и близки»². Приведем цитату из письма Слонимского Э. Денисову: «Особую свистопляску вызвала [моя] рояльная Соната. Салманыч [Салманов] и Евлахыч [Евлахов] учинили донос, что-де молодежь поддерживает не то, и все „демократы“ во главе с Дзержинским лаяли, как псы, что-де „посмотрим еще, кто из нас имеет мировое значение“»³.

Тищенко не оставил заметок, хотя бы самых кратких и лишенных эмоциональной окраски, в вышедшей в 1982 году содержательной книге статей и воспоминаний о Салманове. Он не упоминает Салманова ни в одном из своих интервью, даже в самом последнем, в котором довольно много говорит о годах обучения и которое отделено полувеком от болезненных консерваторских воспоминаний⁴. Создается впечатление, что имя это оказалось просто вычеркнутым из жизни и всех «списков» Бориса Ивановича. Как жаль, что умный, интеллигентный, мастеровитый⁵ Салманов не смог переступить через свои собственные художественные и композиторские пристрастия, не захотел разглядеть огромный талант в таком непокорном, бунтарского характера, но искреннем и трудолюбивом молодом человеке. Впрочем, подобных примеров в истории мировой культуры и науки мы знаем немало.

На отечественную музыкальную сцену и в Москве, и в Ленинграде выходило новое талантливое послевоенное поколение композиторов⁶. Многие из

¹ Слонимский С. М. Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. СПб.: Композитор, 2012. С. 74.

² Там же.

³ Эдисон Денисов и Сергей Слонимский: переписка (1962–1986) / Публ. Е. Купровской и Р. Слонимской; коммент. к письмам Э. Денисова — Е. Купровской и А. Вульфсона, к письмам С. Слонимского — С. Слонимского и А. Вульфсона; предисл. С. Слонимского. СПб.: Композитор, 2017. С. 11.

⁴ Скорбященская О. А. Борис Тищенко: интервью Robusta.

⁵ «Как много дают партитуры Салманова для музыканта, стремящегося познать тайны мастерства» (Арановский М. Г. Симфоническое творчество В. Н. Салманова // В. Н. Салманов. Материалы, исследования, воспоминания: Сборник статей / Сост. С. Салманова, Г. Белов. Л.: Советский композитор, 1982. С. 65).

⁶ «Сильные личности — Шнитке, Слонимский, Губайдулина, приехавший из Франции Андрей Волконский и, конечно, Борис Тищенко — в этой обстановке сопротивления новому со стороны ретроградов, сопротивления новаторов косной среде — окрепли и возмужали, обрели силу и самостоятельность» (Ручьевская Е. А. К 70-летию Б. И. Тищенко. С. 145).

них (и Тищенко в первую очередь) достаточно рано и крепко овладели богатой палитрой современных средств выразительности, внешне полностью игнорировали завоевания старых композиторских школ и устоявшихся языковых ценностей (только внешне, глубинная связь с отечественной традицией не прерывалась никогда), фонтанировали новыми инструментальными и тембровыми идеями, смело обсуждали свои мысли о будущем музыкальном устройстве в прессе, поддерживали друг друга, неустанно трудились, идя по выбранному пути, ясно осознавали, что за ними будущее, и приближали это будущее всеми своими молодыми силами. Добавим сюда еще и заказы на музыку к кинофильмам, балетам, театральным постановкам, которые уходили к молодым; места в коттеджах композиторских домов творчества в Репино и Сортавале, которые они занимали; интерес слушателей и исполнителей к их произведениям, и мы увидим вполне понятную и привычную картину конфликта поколений¹. Дополним ее открывшимися шлюзами политической «оттепели», раскрепостившей молодежь, появившейся возможностью изучать передовые западные партитуры и записи² — и получим мощнейшую новую композиторскую волну, или «второй авангард» в музыкальном искусстве.

Будучи сознательным и последовательным «традиционалистом», Салманов в начале 1960-х и сам отдал дань современному музыкальному письму, первым из композиторов «старой школы» попробовав себя в додекафонии. «Салманов не стал догматическим последователем додекафонии, тональная основа его мышления не позволяла ему отбросить традиционные способы высотной организации, и он предпринял попытку сочетания додекафонии с тональностью»³. Додекафония была интересна Салманову с точки зрения организации музыкальной ткани, его рациональный ум искал новые подходы. Это была для него скорее любопытная математическая задача, а не способ художественного самовыражения. С. Слонимский в письме к Э. Денисову в 1962 году достаточно жестко и остроумно отзывался о серийных трудах Салманова: «В союзе [композиторов] очередная склока, очень скверно ведет себя Салманов, „информирующий“ о загибах молодых и тем приккры-

¹ С. Слонимский вспоминал: «Импульсивный облик молодого Бориса Тищенко был разительно непохож на угловатые сутулые фигуры с беспомощно висящими руками, полуоткрытым ртом и вяло отвисшей нижней челюстью — фигуры многих „типичных композиторов“ сороковых годов и моего поколения. Экспансивный, спортивно подтянутый участник туристических походов, Борис был оживленно остроумен и весел. Он отнюдь не отличался скромностью, неразговорчивостью, застенчивостью, замедленностью речи с частыми „так сказать“ и долгими паузами — повадками того же привычного мне „типичного композитора“» (Слонимский С. М. Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. С. 73).

² «Время сложное, бурное, время, когда открылись двери в мир, и хлынул поток новой информации, новых исканий, возобновилась связь (прерванная в 30—50 годы) с зарубежным искусством» (Ручьевская Е. А. К 70-летию Б. И. Тищенко. С. 145).

³ Арановский М. Г. Симфоническое творчество В. Н. Салманова. С. 59.

вающий свои робкие опыты серийности»¹, «додекафонию он всерьез не понимает, но одно время кокетничал и с ней»².

Можем ли мы разглядеть связи Салманова и Тищенко в их общем обращении к «Двенадцати» Блока? А. Демченко утверждает, что Тищенко был хорошо знаком с салмановской версией, впрочем, его интересовали все возможные отклики на поэму: «В одной из бесед со мной Б. И. Тищенко подтвердил, что достаточно хорошо знал не только „Двенадцать“ Салманова, но и вокальный цикл Буцко, считал оба произведения весьма достойными по музыке. Задумав балет на тот же сюжет, он испытывал повышенный интерес ко всему, что было связано с интерпретациями блоковской поэмы. И поэтому, прослышав о только что написанной оратории Иосифа Неймарка³ „Двенадцать“ (1962), предпринял все усилия, чтобы ознакомиться с новой партитурой»⁴.

Подходы к воплощению Блока у Тищенко и Салманова настолько разнятся, что, кажется, найти какие-либо переклички невозможно. Салманов создавал эпическую вокально-симфоническую фреску, драматургия оратории во многом отлична от хода повествования и структуры поэмы. «Двенадцати» Салманова свойственно обобщенное выражение смысла стихов, законы музыкального развития здесь доминируют и часто ломают ритм поэтической строчки, многочисленные повторы отдельных слов искажают блоковские акценты. «В оркестре [Салманов] не создает для своей музыки эффектный наряд. Пишет музыку, мысля тембрально, ограничиваясь экономными средствами двойного состава, избегая экзотических инструментов»⁵. Добавим, что Салманов — сторонник классического оркестра, чистых тембров и четкого размежевания групп в соответствии с их драматическими функциями.

Тищенко, сочиняя балет, наоборот, следует за Блоком настолько точно, насколько это вообще возможно в сценическом произведении, развивающем литературную фабулу по законам театрального жанра и пластики танца. Это вообще его корневое свойство в работе с поэтическим текстом. Он берется только за то, что близко ему по духу⁶, но зато и перекладывает поэзию на му-

¹ Эдисон Денисов и Сергей Слонимский: переписка (1962—1986). С. 9.

² Там же. С. 16.

³ *Неймарк Иосиф Густавович* (1903—1975) — советский композитор, пианист, педагог. Окончил Московскую консерваторию у Ф. Blumenfelda и А. Александрова, преподавал в различных музыкальных заведениях Москвы. В 1950—1957 годах редактор Музфонда СССР. Среди сочинений: 2 симфонии, оратории и кантаты, оркестровые пьесы, многочисленные произведения для фортепиано, романсы и песни, музыка к драматическим спектаклям.

⁴ *Демченко А. И.* «Двенадцать» Бориса Тищенко: интертексты и контексты // *Musicus*. 2015. № 4. С. 39.

⁵ *Арановский М. Г.* Симфоническое творчество В. Н. Салманова. С. 61.

⁶ «Есть в русской культуре художник, с которым ленинградского композитора роднит само ощущение действительности и, как следствие, тяготение к сходным идеям, образно-смысловым, эмоциональным пластам. Художник этот — Александр Блок» (*Нестьева М. И.* Эволюция Бориса Тищенко в связи с музыкально-театральным жанром. С. 341).

зыку с трепетной тщательностью, стараясь не упустить ни одной детали или смысла. В данном случае Тищенко как будто сочиняет романс или свою собственную ораторию на блоковские стихи, многие эпизоды партитуры буквально интонируют строки поэмы, композитор опирается на ритм, на энергетику, на звучание слова. Оркестр Тищенко поражает своей красочностью, свежим подходом к инструментальным, тембровым решениям. Композитор прихотливо смешивает различные деревянные и духовые инструменты, изобретательно использует ударные, разбавляет огромный по размеру оркестровый массив арфой, челестой, органом, видовыми инструментами. Одно из самых важных свойств партитуры — смелая контрастность, чередование продолжительных сольных или ансамблевых эпизодов с могучими tutti, логика динамики становится здесь логикой развития. Согласимся также с А. Демченко в том, что «„тотальные“ звучности именно со времени создания балета „Двенадцать“ становятся важной приметой стиля Тищенко»¹.

Но и Салманов, и Тищенко черпают вдохновение в городском песенном фольклоре² в полном соответствии с Блоком, у которого в «Двенадцати» имеется и частушка, и грубоватый жаргонный стиль, и вульгаризмы городского фольклора, но и свежее лексическое и ритмическое разнообразие. М. Арановский идет еще дальше в анализе фольклорного начала оратории Салманова, заявляя, что «тема „Двенадцати“ основана на интонациях городской, окраинной лирики и в чем-то близка к тюремному, „блатному“ фольклору с его разухабистыми интонациями»³. Впрочем, «разухабистости» достаточно и в балете Тищенко, как и городской окраинной лирики.

«В консерватории отношения Бориса с учителями складывались неровно. Юноша жаждал в искусстве обновления. Он попал в класс композиции Вадима Николаевича Салманова, который в собственном творчестве тоже занят был поисками новизны, заигрывал с додекафонией. Между тем отно-

¹ Демченко А. И. «Двенадцать» Бориса Тищенко: интертексты и контексты. С. 40.

² Согласны с А. Демченко по поводу полнокровного участия Тищенко в исканиях «новой фольклорной волны», но никак не можем принять его мысль о скоморошьем начале в «Двенадцати»: «Будучи одним из „шестидесятников“, он открывал для себя энергетику авангардных средств выразительности и параллельно новациям западных „технологий“ активно участвовал в формировании „новой фольклорной волны“ сугубо отечественного „производства“. <...> Именно в этом контексте Тищенко избирает для своего балета „Двенадцать“ совершенно неординарный, даже неожиданный ракурс... он обращается к фольклорным истокам в их скоморошьем преломлении... перед нами балет-буфф в его сугубо национальном варианте, то есть в стиле русского ярмарочного представления, по-лубочному пестрого и цветистого» (Демченко А. И. «Двенадцать» Бориса Тищенко: интертексты и контексты. С. 39).

На наш взгляд, фольклор в балете Тищенко прежде всего городской, революционный.

³ Арановский М. Г. Симфоническое творчество В. Н. Салманова. С. 57.

шения у них не заладились, педагог не нашел со студентом общего языка и в конце первого курса от него отказался. Тищенко могли отчислить с композиторского факультета, оставив лишь на фортепианном. Его спас, взяв к себе в класс, **Виктор Владимирович Волошинов**, который с 1948 года, после изгнания его учителя В. В. Щербачева, возглавлял кафедру композиции. Новый педагог новизны не искал, да и характером был на Тищенко не похож, а между тем у них возник живой контакт, способствовавший эффективности уроков и стремительному разворачиванию дарования молодого композитора¹.

Как и большинство композиторов его поколения, Волошинов прошел непростой путь. Один из любимых учеников Щербачева, он в 1920-е годы сочинял острую, интересную музыку, наделенную ярким и содержательным тематизмом. Его значительный концерт для скрипки и органа исполняется до сих пор², как и некоторые вокальные произведения, хоры, массовые песни. В годы войны в Малом оперном театре шла опера Волошинова «Сильнее смерти». Его циклы на слова М. Лермонтова, Н. Гребачева отличает прекрасная вокальная мелодика, свежие гармонии, выразительное фортепианное сопровождение. В 1947 году Волошинов защитил диссертацию на тему «Принципы гармонизации русской народной песни в связи с особенностями ее ладового строения». Народной музыке он уделял внимание всю жизнь. Преподавать композицию начал очень рано, с двадцати одного года. Сначала в Центральном музыкальном техникуме (ныне Музыкальное училище имени М. П. Мусоргского), а с 1932 года уже вел теоретические дисциплины в Ленинградской консерватории.

«Умный Волошинов сам взял Борю Тищенко в свой класс композиции и начал его заботливо обучать и опекать, проникательно ощутив огромную одаренность юноши. Как-то на мой вопрос о Боре Виктор Владимирович радостно ответил: „Выработается композитор!“» — отмечал старший коллега Тищенко С. Слонимский³. Впрочем, по воспоминаниям современников,

¹ Бялик М. Г. Заметки небеспристрастного критика. С. 5.

² Первым, а затем и многократным исполнителем концерта был будущий тесть Тищенко, выдающийся советский органист И. Браудо (еще одна связующая Тищенко и Волошинова нить). Концерт отмечен глубоким знанием автором богатых органных возможностей, тщательной технологической выделкой. Не от Волошинова ли у Тищенко сильнейшая любовь к органу? Тищенко создал два цикла для органа соло: «Двенадцать инвенций» (1964) и «Двенадцать портретов» (1992), несколько отдельных сочинений. Орган становится важной частью оркестра в сценических произведениях композитора, в ряде его симфоний.

³ Слонимский С. М. Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. С. 74.

В продолжение темы Слонимский рассказал еще об одном забавном эпизоде «защиты» Тищенко Волошиновым от нападок коллег: «На одном из экзаменов, где Борис показывал весьма „левый“ ранний квартет, Волошинов шепотом обратился ко мне, пришедшему по приглашению младшего друга: „Сереза, останьтесь на обсуждение“. И я... рьяно защищал волошиновского ученика в споре со своим педагогом Евлаховым, с Салмановым и Чишко (соратником Волошинова по реалистическому направлению). На сердитый вопрос Чишко: „Что за сплошные глиссандо?“ Волошинов застенчиво ответил: „Скерцо... значит, должно быть смешно...“» (Там же. С. 75).

Волошинов заботился и о многих других, привлекал талантливую молодежь к композиторской учебе, поддерживал успехи студентов, отдавал должное ученикам других педагогов.

До наших дней дошли материалы различных выступлений Волошинова с мыслями о композиторском образовании¹. В них много дельного, интересного, даже современного. Он, безусловно, находился в постоянных раздумьях о профессии и о композиторском ремесле. Особенно привлекают его настоятельные советы начинающим композиторам прорабатывать материал своих сочинений, не возделывать первый пришедший в голову тематизм. Настаивал Волошинов и на более широком охвате художественных образов в произведениях молодых авторов, на уходе от штампов, от банальных, избитых интонационных или ладовых оборотов. Волошинов настойчиво продвигал идею изучения фольклора, именно по его инициативе были организованы первые поездки в русскую глубинку консерваторских студентов-композиторов. Представляется, что для Тищенко эти советы были важны, он внимал им. «Я начинал замечать, как чуть ли не на глазах росла моя, пусть еще очень незрелая, композиторская техника. Виктор Владимирович блестяще знал педагогическую диалектику»².

Волошинов был очень скромн, но никогда не скупен, полностью лишен позы или актерства, его теплота и человечность были абсолютны. Возможно, уступал в красноречии другим педагогам, но говорил всегда точно и продуманно. Он замечательно знал музыку, блестяще читал с листа: «На его уроках мы изучали оперы, например, „Любовь к трем апельсинам“ Прокофьева, „Нос“ Шостаковича, „Женитьбу“ Мусоргского. Все клавиры были легко сыграны и даже пропеты. Тщательно изучали мы музыку Мусоргского, подробно ознакомились под руководством Виктора Владимировича с его вокальными циклами»³. Важное замечание Тищенко: Мусоргский был в приоритетах у педагога.

Одним из первых сочинений Тищенко, законченных в классе Волошинова, оказалась симфония «Кренкебиль» (1958) по одноименному расска-

¹ *Тищенко Б. И.* О моем учителе // Портрет композитора В. В. Волошинова / Сост.: Т. В. Волошинова, И. В. Волошинова; ред. А. В. Денисов. СПб.: Союз художников, 2005. С. 72–83.

² Там же. С. 74.

«Однажды я принес ему на урок музыку, где некие загадочные зерна тематизма тонули в водовороте ходов и связок, безликих по своему интонационному строю. Он быстро сел за рояль и говорит: „Эти ваши ходы столь общи и невыразительны, что вместо них можно играть что угодно. Вы это сочинили по примерно такому принципу“: он сыграл начало темы, затем вместо моего хода он просто пошлепал ладонями по клавиатуре, затем, когда опять появился тематический материал, он опять сыграл его — затем опять пошлепал и т. д. Получилась карикатура, попавшая не в бровь, а в глаз. После этого я стал пытаться делать музыку так, чтобы все исходило из тематизма, чтобы не было общих мест. Это был урок на всю жизнь. И таких уроков было очень много» (Там же. С. 78).

³ Там же. С. 79.

зу Анатоля Франса. По словам автора, пьеса эта стала домашним заданием студента второго курса консерватории. Волошинов попросил написать программное оркестровое сочинение, для которого Тищенко выбрал остросоциальный сюжет Франса («Это моя тема, столкновение власти и личности, заботы и трагедия простого человека»¹).

Литературоцентристские концепции Тищенко, о которых принято говорить в связи с сочинениями середины 1960-х (балет «Двенадцать», Вторая симфония «Марина», Реквием на стихи А. Ахматовой), стали возникать у него значительно раньше, уже в классе Волошинова, и симфония «Кренкебиль» — яркое тому подтверждение. От первой и до последней ноты она пропитана словом и литературным смыслом, своего рода инструментальной речью, и в этом контексте становится важным этапом композиторского созревания Тищенко.

Симфония написана вполне традиционным языком, хотя и насыщена диссонансными звучаниями, неожиданными модуляциями, а подчас и вовсе обходится без какой-либо определенной тональности, пропадая в дебрях алеаторики.

Начальная тема Кренкебиля самобытна, превосходно сконструирована и представляет собой вполне законченный эпизод, проводят ее низкие струнные в унисон. Она заявляет о себе энергичным октавным ходом вверх, который и становится в результате главным опознавательным знаком бедняги Кренкебиля. В конце жизни Тищенко признался, что Волошинов «учил логике горизонтали» и что «это — самая главная логика композиции»². Тема Кренкебиля очень точно укладывается в заявленную логику горизонтали. Она полна возможностей для различного рода трансформаций и закрепила за собой право появляться там и тут: на оживленной улице Монмартр, в величественном зале суда, на говорливой рыночной площади и в тюремной камере. Из нее образуются и все остальные темы симфонии, вернее, все они оказываются ее элементами.

В начале 1990-х, на изломе всего устройства нашей академической музыки, автор возвращается к этой почти юношеской своей работе. «Рассказ Анатоля Франса — о маленьком человечке, этаким Акакии Акакиевиче, жертве общественного мнения, привлек меня своим реализмом. Прошло много лет, но мое отношение к этому сюжету осталось прежним. В симфонию я внес только технологические изменения»³. Нам важно здесь то, что композитор

¹ Монолог души. Борис Тищенко: документальный фильм (режиссеры И. Чаплина, Т. Андреева). СПб.: ГТРК «Санкт-Петербург», 2009.

² Скорбященская О. А. Борис Тищенко: интервью Robusta. С. 14.

Б. Тищенко: «Он научил меня сочинять как строить дом. Он говорил так: „Вот, ты начал сочинять, пошли фразки вверх, а вот здесь какой-то скачок, а зачем? Он здесь еще рановат, пусть он будет вот здесь“. И дополнял это еще какими-то фразами» (Там же).

³ Овсянкина Г. П. Не повторяя себя... // Музыкальная академия. 1995. № 4. С. 38.

оставил без изменений свою раннюю работу, счел сочинение вполне годным для концертной жизни. Это ли не знак уважения ко времени общения с Виктором Волошиновым и подтверждения серьезного участия учителя в становлении композитора?

Полная радостного света Первая симфония также создана под непосредственным руководством Волошинова-педагога: «Написанная хоть и не в классе Виктора Владимировича, но целиком под воздействием его мыслей, чувств и благодаря ему. Его памяти она с благодарностью посвящена»¹.

Значительное по продолжительности пятичастное сочинение с тройным составом оркестра, дополненным четырьмя саксофонами, ударной установкой, электроорганом и солирующим сопрано, продемонстрировала в полной мере талант Тищенко-симфониста. В ней отражена серьезная нравственная проблематика, столь важная для всего дальнейшего симфонического творчества композитора. В. Сыров говорит в связи с Первой симфонией еще об одном важном ее качестве, проявившемся и в последующие годы: «Пожалуй, впервые композитор воплотил так ярко сквозной процесс — все вырастает из одной мысли»². И это тоже результат занятий с Виктором Владимировичем.

После кончины Волошинова Тищенко на некоторое время попал в класс **Ореста Александровича Евлахова**. «Виктор Владимирович перед самой смертью распределил свой класс между педагогами кафедры; меня „завещал“ Оресту Александровичу. Его мудрость я оценил много позже»³. Ученик Шостаковича, прошедший муки ленинградской блокады⁴, он был ярким представителем петербургско-ленинградской композиторской школы, питающейся традициями большой русской культуры. Третья симфония Евлахова (1967) — в ряду самых значительных достижений советского симфонизма. Она посвящена блокадному подвигу Ленинграда, и композитор с глубиной и убедительностью воплотил в своем сочинении все выстраданное и пережитое в осажденном городе.

Из класса Ореста Александровича вышли многие замечательные композиторы, свое педагогическое дело он знал превосходно, но музыку Тищенко

¹ Тищенко Б. И. О моем учителе. С. 82.

² Сыров В. Н. Борис Тищенко и его симфонии. С. 17.

³ Тищенко Б. И. Воспоминания об О. А. Евлахове // Орест Евлахов — композитор и педагог. Статьи. Материалы. Воспоминания / Сост. А. Петров. Л.: Советский композитор, 1981. С. 112.

⁴ «Орест Александрович был трудолюбив, скромен, деловит, обязателен и пунктуален. Ему были свойственны дружелюбие, общительность, мягкий юмор. Лишь в глазах была затаянная печаль, как у людей, встретившихся со смертью задолго до смерти. Его интеллект никогда не оборачивался сухостью» (Тищенко Б. И. Воспоминания об О. А. Евлахове. С. 111).

не понимал, находил его сочинения «антигуманными», критиковал за выбор литературных текстов (был в ужасе от стихотворений Цветаевой), его отталкивала «серийность» и другие, по его мнению, «польские приемы»¹. Но у него хватало такта и врожденной интеллигентности не влезать в творческий процесс своего ученика. Когда в 1961 году в консерватории стал преподавать Шостакович, Евлахов сам предложил Тищенко ходить к нему на занятия и сам договорился об этом со своим учителем.

Это было уже особое время для Тищенко: автор яркой и во многом зрелой Первой симфонии, он замысливал вызывающе современную, грандиозную Вторую. Это было время знакомства и дружбы с И. Бродским, а значит, совершенно особого круга общения, который никак не сопрягался с консерваторскими академическими кругами. Нужда в постоянном педагогическом надсмотре отпала сама собой, дальше он шел уже самостоятельно. Впереди, конечно, был Шостакович, но это общение совершенно иного уровня. Добавим, что Тищенко оставил теплые, превосходно литературно оформленные и в высшей степени уважительные воспоминания о Евлахове в книге, собранной после его смерти другим выдающимся его учеником — А. Петровым².

Из непосредственных влияний ленинградского композиторского мира выделим фигуру замечательного музыканта **Люциана Абрамовича Пригожина**, старшего коллеги Тищенко, яркого новатора, бескомпромиссного, свободолобного и независимого. «В шестидесятые годы Пригожин нашел свой индивидуальный путь в русле музыкального авангардизма, не пожелав оказаться среди тех, кто остановился на полпути в своих поисках нового, современного»³. Формально не являясь педагогом консерватории⁴, Пригожин притягивал к себе молодых композиторов, вокруг него образовалась группа единомышленников, в которую входили С. Слонимский, В. Цытович, Г. Фиртич, Г. Банщиков, Б. Архимандритов. Тищенко формально к поклонникам Пригожина не принадлежал, но партитуры его изучал достаточно внимательно.

Главным сочинением Пригожина стала оратория «Слово о полку Игореве» (1966), первое музыкальное произведение, в котором памятник древнерусского искусства и сама Древняя Русь предстали в авангардном, остро-

¹ Речь идет о произведениях композиторов-авангардистов, регулярно звучащих с 1956 года на фестивале «Варшавская осень», единственном доступном международном форуме для композиторов соцлагеря. Задачей фестиваля было преодолеть отставание от западного музыкального авангарда и отойти от соцреализма.

² *Тищенко Б. И.* Воспоминания об О. А. Евлахове. С. 111–114.

³ *Слонимский С. М.* Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. С. 63.

⁴ Преподавать композицию в Ленинградской консерватории Л. Пригожин начал лишь в 1967 году.

современном композиторском воплощении. Интересно, что Пригожин сам перевел текст «Слова» с древнерусского на современный язык и даже заслужил похвалу академика Д. Лихачева¹. Е. Ручьевская (автор серьезной и содержательной книги о Пригожине), знающая Тищенко с юношеских лет, не раз отмечала непосредственное воздействие «Слова» Пригожина на балет Тищенко «Ярославна»². Говорит об этом и летописец ленинградской музыкальной жизни С. Слонимский³.

Обладая удивительной памятью и слухом, необыкновенно быстрым мышлением, тягой ко всякого рода новинкам⁴, ярко выраженным конструктивистским подходом к композиторскому труду и редкой концентрацией внимания на процессе сочинения⁵, Тищенко обращал на пользу каждому новому своему сочинению весь необъятный звуковой и музыкально-технологический⁶ мир, его окружавший. Это могла быть песня Шуберта или симфония Малера, яркая поэтическая строчка современника, детская сказка К. Чуковского или новелла классика прошлого столетия, неприметная музыкальная фраза, услышанная в сочинении коллеги-студента, fuga Баха или исполинская инструментальная концепция Шостаковича. Для Тищенко композиторское творчество — это определенный итог накопления всего того, что было создано до него и вокруг него⁷, просто на разных витках своего развития (а разви-

¹ Д. Лихачев, по воспоминаниям С. Слонимского, сказал на премьере оратории Л. Пригожина: «Музыка к этим текстам и должна быть самой что ни на есть современной» (*Слонимский С. М. Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. С. 65*).

² *Ручьевская Е. А. Люциан Пригожин. М.; Л.: Советский композитор, 1977. С. 145.*

³ «Оратория Пригожина предвосхитила... балет Тищенко „Ярославна“» (*Слонимский С. М. Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. С. 65*).

⁴ В том числе технического, научного характера. «Его истовый, но при этом выборочный интерес к тому, что происходило и происходит, необычайно цепкая память и быстрый ум, позволяющий, минуя очевидные непосредственные взаимоотношения явлений, устанавливать между ними связи высшего порядка — все это уже тогда восхитило (и продолжает восхищать) меня» (*Бялик М. Г. Заметки небеспристрастного критика. С. 2*).

⁵ Редкой концентрацией обладал и Шостакович.

⁶ «Знаменитый первый виолончельный концерт Тищенко (1963) по тематизму, развитию и форме, пожалуй, имеет кое-что общее с моей Фортепианной сонатой (1962). Борис это охотно признавал. Разумеется, его концерт самобытен и абсолютно оригинален» (*Слонимский С. М. Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. С. 76*).

⁷ «Понимаете ли, музыкальная материя — это та же пища для души. Она в меня входит, становится мною. И я могу сказать это не только о Шостаковиче. Есть много музыки, которую я присваиваю: Бах, Монтеверди, мы уже говорили о Малере, Бетховен, Моцарт, Гайдн, особенно Шуберт, Чайковский, Даргомыжский, Мусоргский — все это моя духовная пища. Как я могу не испытывать влияния того, во что я влюблен, на что я молюсь?» (*Степановская В. А. Музыка большой идеи. Беседа с Борисом Тищенко. С. 11*).

вался он непрерывно, до последних дней жизни, и это надо признать основополагающим его человеческим и музыкантским качеством) он пользовался все новыми и новыми артефактами из кладовых человечества, одновременно обращаясь и к наследию Данте¹, и к виршам самодеятельного литератора из украинской глубинки².

Тищенко с удовольствием окунался в новые возможности композиторских техник: отдал дань додекафонии, алеаторике, сонористике, пуантилизму, но не остался верен им до конца, все время «уточняя» свой музыкальный язык, вводя новое постольку, поскольку оно необходимо ему для создания музыкального образа, не забывая и баховскую полифоническую традицию, и интонационно-речевые завоевания Мусоргского, и оркестрово-тембральную революцию Шостаковича.

Нет никаких сомнений, что прочерченная нами в статье линия ученичества Тищенко важна для понимания его образа симфониста (симфонизм Тищенко — тема нашего большого исследования). Не затухающий ни на миг огонь³ его творчества был зажжен именно благодаря ленинградскому музыкальному миру, глубокому, талантливому, профессиональному и противоречивому, как и само время.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М. Г.* Симфоническое творчество В. Н. Салманова // В. Н. Салманов. Материалы, исследования, воспоминания: Сборник статей / Сост. С. Салманова, Г. Белов. Л.: Советский композитор, 1982. С. 52—65.
2. *Биберган В. Д.* Слово о друге // Лики музыки XXI века: Приношение Галине Уствольской и Борису Тищенко / Науч. ред. и сост.: Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. С. 315—321.
3. *Бялик М. Г.* Борис Тищенко // Музыка России: Сборник статей / Сост. А. В. Григорьева. М.: Советский композитор, 1982. Вып. 4. С. 71—87.
4. *Бялик М. Г.* Заметки небеспристрастного критика // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 1—6.
5. *Демченко А. И.* «Двенадцать» Бориса Тищенко: интертексты и контексты // Musicus. 2015. № 4. С. 37—41.
6. *Кац Б. А.* О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л.: Советский композитор, 1986. 168 с.
7. Лики музыки XXI века: Приношение Галине Уствольской и Борису Тищенко / Науч. ред. и сост.: Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. 378 с.
8. Неизвестный Денисов: Из записных книжек (1980/81—1986, 1995) / Публ., сост., вступ. статья и коммент. В. Ценова. М.: Композитор, 1997. 160 с.

¹ Речь идет о грандиозном цикле Данте-симфоний, важнейшем труде Тищенко-композитора.

² В вокальном цикле «Апельсинка» (2004) Тищенко использует шесть стихотворений самодеятельного поэта, учителя сельской школы Ф. Голубничего.

³ «Ученик — это не сосуд, который надо наполнить, а факел, который необходимо зажечь» (Плутарх).

9. *Нестьева М. И.* Эволюция Бориса Тищенко в связи с музыкально-театральным жанром // Композиторы Российской Федерации. М.: Советский композитор, 1981. Вып. 1. С. 299—356.
10. *Овсянкина Г. П.* Не повторяя себя... // Музыкальная академия. 1995. № 4. С. 38—41.
11. *Ручьевская Е. А.* К 70-летию Б. И. Тищенко // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: Сборник статей: В 2 т. Т. I: Статьи. Заметки. Воспоминания / Отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор, 2011. С. 144—146.
12. *Ручьевская Е. А.* Люциан Пригожин. М.; Л.: Советский композитор, 1977. 98 с.
13. *Скорбященская О. А.* Борис Тищенко: интервью Robusta. СПб.: Композитор, 2010. 40 с.
14. *Слонимский С. М.* Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. СПб.: Композитор, 2012. 84 с.
15. *Слонимский С. М.* За творческую дружбу // Советская музыка. 1963. № 11. С. 23—30.
16. *Степановская В. А.* Музыка большой идеи. Беседа с Борисом Тищенко // Журнал любителей искусства. 1997. Март. С. 7—11.
17. *Сыров В. Н.* Борис Тищенко и его симфонии // Композиторы союзных республик: Сборник статей / Ред.-сост. М. И. Нестьева. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1976. С. 3—48.
18. *Тищенко Б. И.* Воспоминания об О. А. Евлахове // Орест Евлахов — композитор и педагог. Статьи. Материалы. Воспоминания / Сост. А. Петров. Л.: Советский композитор, 1981. С. 111—114.
19. *Тищенко Б. И.* О моем учителе // Портрет композитора В. В. Волошинова / Сост.: Т. В. Волошинова, И. В. Волошинова; ред. А. В. Денисов. СПб.: Союз художников, 2005. С. 72—83.
20. *Тищенко Б. И.* С любовью и нежностью // Советская музыка. 1988. № 2. С. 105—113.
21. *Холопова В. Н.* Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне рационализма // Музыка из бывшего СССР: Сборник статей / Ред.-сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1994. Вып. 1. С. 56—71.
22. *Эдисон Денисов и Сергей Слонимский: переписка (1962—1986)* / Публ. Е. Купровской и Р. Слонимской; коммент. к письмам Э. Денисова — Е. Купровской и А. Вульфсона, к письмам С. Слонимского — С. Слонимского и А. Вульфсона; предисл. С. Слонимского. СПб.: Композитор, 2017. 180 с.

Аннотация

Статья посвящена творчеству выдающегося отечественного композитора второй половины XX века Бориса Ивановича Тищенко и рассказывает о времени становления музыканта. В исследовании анализируются разнообразные влияния на его композиторский стиль и язык в годы учения в Ленинградской консерватории. Учителями Бориса Ивановича были выдающиеся ленинградские музыканты: Г. Уствольская, В. Салманов, В. Волошинов и О. Евлахов. Отношения с ними у Тищенко складывались по-разному, но все они так или иначе внесли серьезный вклад в развитие таланта Тищенко, в дело формирования его авторского почерка, музыкантского мышления и ярких личностных качеств.

Abstract

This article explores the art of Boris Ivanovich Tishchenko, a prominent Russian composer of the second half of the 20th century, and considers his formative years as a musician. The study analyses the various influences on his compositional style and musical language during his years at the Leningrad Conservatoire. Tishchenko's teachers were the prominent Leningrad musicians Galina Ustvolskaya, Vadim Salomanov, Victor Voloshinov, and Orest Evlakhov. Tishchenko's relationship with each of them evolved in different ways, but all of them, one way or another, made a major contribution to the development of Tishchenko's talent, and played a role in the formation of his compositional style, musical thought, and his bright personal qualities.

-
- ✓ *Ключевые слова:* Борис Тищенко, Ленинградская консерватория, Уствольская, Салманов, Волошинов, Евлахов, Пригожин, симфония.
 - ✓ *Keywords:* Boris Tishchenko, Leningrad Conservatoire, Galina Ustvolskaya, Vadim Salmanov, Victor Voloshinov, Orest Evlakhov, Lucian Prigozhin, symphony.

№ 3 / 2021

**ЮБИЛЕИ.
ПАМЯТНЫЕ
ДАТЫ**

К 170-летию
Ю. Г. Циммермана

Русские народные музыкальные инструменты в ассортименте фирмы «Юлий Генрих Циммерман»

ЛОМТЕВ ДЕНИС GERMANOVICH

*Кандидат искусствоведения, независимый исследователь,
музыкальный издатель (Дрезден, Германия)*

LOMTEV DENIS G.

PhD (History of Arts), Independent Researcher, Music Editor (Dresden, Germany)

E-mail: degelo@mail.ru

В немногочисленной музыковедческой литературе о Юлиусе Генрихе Циммермане (Julius Heinrich Zimmermann, 1851–1923), как отечественной, так и зарубежной, на первое место обычно ставятся его заслуги как нотоиздателя¹, а об изготовлении и продаже музыкальных инструментов его фирмой упоминается без углубления в детали. Публикаций, посвященной этой, не менее крупной составляющей его концерна, тоже немного², так что ее изучение еще только предстоит. К малоизвестным страницам деятельности немецкого предпринимателя относится и производство русских народных инструментов, ставшее объектом предлагаемого ниже исследования.

Музыкальный критик Н. Ф. Соловьев в своей рецензии на концерт Великолукского оркестра под управлением Василия Васильевича Андреева (1861–1918), прошедший 9 ноября 1897 года в зале Санкт-Петербургского

¹ Павлов Г. Н. Циммерман // Музыкальная энциклопедия. Т. 6. М.: Советская энциклопедия, 1982. Кол. 139–140; История русской музыки: В 10 т. Т. 10 Б: 1890–1917. М.: Музыка, 2004. С. 753; Ломтев Д. Г. Ассортимент и коммерческие стратегии музыкального издательства Юлиуса Генриха Циммермана // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 3 (42). С. 182–198; Ломтев Д. Г. Учебно-методические пособия в издательстве Юлиуса Генриха Циммермана: коммерческие интересы на службе музыкального образования // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 2 (41). С. 66–91; Schroth G. Die Geschichte des Musikverlags Zimmermann: 1876–1976. Der Weg von der Newa an den Main, nach Titelblättern zusammengestellt. Frankfurt am Main, 1976. 24 S.; Bieber S. Zimmermann (Musikverlag) // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil. Bd. 17. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 2004. Sp. 1491–1492.

² Отюгова Т., Галембо А., Гурков И. Рождение музыкальных инструментов (Из истории Ленинградского производственного объединения по изготовлению музыкальных инструментов): Очерки. Л.: Музыка, 1986. С. 147–150; Ломтев Д. Г. Механические музыкальные инструменты в ассортименте фирмы «Юлий Генрих Циммерман» // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 2 (45). С. 48–65; Heise B. Zwischen St. Petersburg und Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann und sein erfolgreiches Musikalien-Unternehmen // Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der musica sacra bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos. Hrsg. von Stefan Keym und Stephan Wünsche. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2015. S. 672–678.

городского кредитного общества, обратил внимание читателей на прозвучавший там новый инструмент — брёлку. Описав ее тембровые характеристики и конструктивные особенности, он заключил, что «брёлка хорошо сливается с балалайками и домрами и может считаться удачным нововведением в великорусском оркестре, придавая ему певучесть и служа для исполнения мелодии»¹. Отдельных похвал удостоился сделавший ее Алоиз Гёрль, сотрудник фабрики Ю. Г. Циммермана. Упоминание это тем ценнее, если учитывать, что сам Андреев не стремился афишировать имена производителей, чаще предпочитая говорить о своем собственном вкладе².

Премьера брёлки стала важным достижением в осуществлении его плана по расширению групп балалаек и домр другими тембровыми красками. Ведь претендовавшие на включение в состав Великорусского оркестра инструменты должны были пройти процесс подгонки под стандарты академической исполнительской практики, прежде всего, в отношении надежности конструкции и упорядоченности строя. Реализация данных задач оказалась возможной благодаря умениям мастеров фирмы Циммермана.

История этого предприятия восходит к 1875 году, когда двадцатичетырехлетний представитель берлинского банка *Mendelssohn & Co* Юлиус Генрих Циммерман, первоначально командированный в Санкт-Петербург для ревизии бухгалтерской отчетности и налоговых консультаций, решил остаться в России и основать здесь свое дело. Начал он с реализации нотной литературы собственного издания и мелких партий музыкальных инструментов, импортируемых из Западной Европы.

Организация производства музыкальных инструментов восемь лет спустя привела к быстрому разрастанию комбинированного ассортимента (то есть набора отличных друг от друга групп товаров, связанных общностью спроса) для самого широкого круга потребителей. В дополнение к тому или иному музыкальному инструменту предлагались школы и самоучители игры на нем, художественный репертуар, рассчитанный на самую разную аудиторию, а также многочисленные аксессуары и принадлежности, необходимые для комфортного музицирования. Изготовление и сбыт всей этой продукции осуществлялись в контексте общих для предприятий разного профиля коммерческих стратегий.

Перенос в 1886 году центрального офиса компании в Лейпциг вовсе не означал сворачивания ее деятельности в России. О размахе производства позволяет получить представление впечатляющий выбор одних только духовых инструментов, продемонстрированный предприятием на Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 года в Нижнем Новгороде:

¹ Соловьев Н. Концерт великорусского оркестра // Биржевые ведомости. 1897. 11 (23) нояб. № 308. С. 3.

² Андреев В. В. Материалы и документы / Сост., текстологическая подгот., примеч. Б. Б. Грановского. М.: Музыка, 1986. С. 36, 44, 53, 138.

Флейты и пиколки мастерской Циммермана из черного дерева, отделаны довольно чисто внутри и снаружи, колена из слоновой кости. Мыслью мастера была, очевидно, простота. Звук флейт и пиколок довольно приятный и полный. Есть один экземпляр флейты, сделанный весь из слоновой кости, с резными серебряными клапанами Бемской системы. Флейты приготавливаются по собственному фасону. Цены на них от 35 до 250 рублей.

Гобои Циммермана слишком узкой конструкции, что не может не отозваться на крикливости звука. Кларнеты, как водится, разных строев, включая в Еs и в D, употребляющиеся преимущественно в военных оркестрах. По звуку эти кларнеты довольно ровны и сочны, даже в верхнем регистре. Помимо кларнетов, сделанных из черного дерева, в витрине находятся обложенные белым металлом. Применение металла едва ли целесообразно, так как им заслоняется натуральный «деревянный» звук. В России почти не приготавливают саксофоны и бас-кларнеты. Мастерская занялась изделием их, а также английских рожков и фаготов.

Медные духовые начинаются у Циммермана с корнет-а-пистонов. В витрине есть выкованные из одной меди, пригодные для военных оркестров и посеребрённые, с резьбою, очень изящные. Тон их мягкий, открытого тембра. Трубы различных конструкций; за ними идут уже сигнальные полковые рожки. По красоте тона обратила внимание одна из валторн. Затем в витрине имеются раздвижные цуг-громбоны, баритоны, тубы и геликоны. Качества их различны, но в общем все они звучат свободно, ясно и открыто¹.

Неудивительно, что для изготовления усовершенствованных образцов русских народных духовых инструментов Андреев обратился именно к фирме Циммермана как к признанному лидеру отрасли. Для предприятия этот заказ был наверняка интересен в плане расширения ассортимента подобного рода моделями, которые вполне могли заинтересовать покупателей не только в России, но и за ее пределами.

Подходящий прототип для будущей брёлки, ставшей первым публично известным результатом их сотрудничества, Андреев обнаружил в своем имении Марьино Тверской губернии. На основе сделанного им схематического рисунка и устного описания упомянутый выше мастер Алоиз Гёрль (Alois Hörl, 1861—1940)² приступил к созданию фактически нового инструмента. При этом он опирался на знакомую ему конструкцию английского рожка — его внешнему виду и характеристикам предоставленные Андреевым данные подходили лучше всего³.

¹ *Липаев И.* Музыка на XVI-й Всероссийской выставке 1896 года в Нижнем Новгороде. СПб., 1896. С. 78—79.

² Уроженец Пресбурга (ныне Братиславы), Гёрль с 1886 года работал в Петербургском филиале концерта Циммермана, возглавив фабрику духовых инструментов. По окончании Первой мировой войны он переехал в Лейпциг, где с 1915 года руководил мастерской Циммермана по изготовлению духовых инструментов.

³ *Старостин С. Н.* В. В. Андреев, его брёлка (брёлка) и пастушья бирулка // Живая старина. 2018. № 3 (99). С. 21.

Благодаря системе клапанов брёлка издавала все звуки хроматического звукоряда в диапазоне f^1 — f^2 . Строение мундштука было идентично таковому у английского рожка и гобоя, однако трость состояла из пластинок разной толщины, причем пластинка потолще имела значительную выемку с внутренней стороны. На мягкость тембра влиял, очевидно, раструб близкой к грушевидной формы с канавками.

Данная модель представлена в немецкоязычных каталогах Циммермана под названием *Brelke* в разделе дополнительных инструментов для оркестра балалаек и домр (ил. 1). Согласно описанию, она была изготовлена из черного дерева, имела шесть клапанов из нейзильбера и рекомендовалась «для игры русских народных песен»¹.

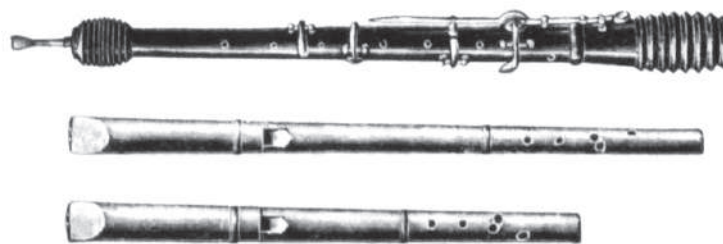
Следующие две позиции того же раздела каталога занимают парные (или двойные) свирели, состоящие из двух не скрепленных между собой трубок различной длины, на которых можно играть одновременно. Прототипом для них послужил инструмент из Смоленской губернии, предоставленный ближайшим сподвижником Андреева, музыкальным этнографом Николаем Ивановичем Приваловым (1861—1928).

Свирели фирмы Циммермана вытачивались из черного дерева длиной 34 см и звукорядом e^1 — fis^1 — g^1 — gis^1 — a^1 — h^1 для игры левой рукой и длиной 28 см и звукорядом квартой выше, a^1 — h^1 — c^2 — cis^2 — d^2 — e^2 , для игры правой рукой. Звукоряды обеих предполагали их использование в A-dur, a-moll, а также с некоторыми ограничениями в e-moll. Русская народная песня «Научить ли те Ванюша», в которой свирели впервые прозвучали 15 ноября 1898 года в концерте Великорусского оркестра, была инструментирована как раз в самом оптимальном для них A-dur.

Названные тональности фигурируют и в «Самоучителе для свирели» Н. А. Федорова, выпущенном в 1899 году издательством Циммермана². Из десяти двухголосных обработок русских народных песен, предлагаемых в качестве упражнений, семь аранжированы в A-dur, по одной в a-moll, e-moll и в переменном ладе a-moll/e-moll. Необычна обусловленная педагогическими целями публикации запись мелодий: пятилинейный нотный стан с двухголосным изложением песен дополнен сверху и снизу линиями со схематическим изображением соответствующей нотам аппликатуры в правой и левой руке (ил. 2). Указанное в издании имя составителя в действительности являлось псевдонимом Федора Августовича Нимана (Theodor Niemann, 1860—1936), солиста на гобое и английском рожке в оркестре Мариинского театра. С 1894 года он сотрудничал как исполнитель и аранжировщик с Ве-

¹ Jul. Heinr. Zimmermann Leipzig GmbH. Hochwertige Musikinstrumente. Katalog B: Zupfinstrumente. Leipzig, 1924. S. 46.

² Федоров Н. А. [Ниман Ф. А.]. Самоучитель для свирели. Древнерусский духовой инструмент (Смоленск. губ.), усовершенствованный В. В. Андреевым. СПб. [и др.]: Ю. Г. Циммерман, 1899. 15 с.



*Ил. 1. Изображение брёлки и парных свирелей
в немецкоязычном каталоге фирмы Ю. Г. Циммермана*



Ил. 2. Страница из «Самоучителя для свирели» Н. А. Федорова

ликорусским оркестром, а в 1919—1933 годах возглавлял этот коллектив за дирижерским пультом¹.

Фирма Циммермана выпустила еще одну пару свирелей длиной 27 и 22 см. В упомянутом каталоге они сопровождаются примечанием: «для вальса Андреева „Фавн“»². Партитура ставшего популярным сочинения основателя Великорусского оркестра действительно содержит голоса этих инструментов.

¹ «Самоучитель на свирели» — не единственное учебное пособие Нимана, опубликованное Ю. Г. Циммерманом. В том же году, но уже под настоящим его именем вышла «Школа для гобоя» с параллельным изложением материала на русском, немецком и английском языках. Ее русскоязычная версия неоднократно переиздавалась в советское время. См.: Ломтев Д. Г. Учебно-методические пособия в издательстве Юлиуса Генриха Циммермана... С. 79.

² Jul. Heinr. Zimmermann Leipzig GmbH. Hochwertige Musikinstrumente. S. 46.

Согласно пояснению на первой ее странице, это «свирели, специально изготовленные для вальса „Фавн“»¹. Их строи $a^1-h^1-cis^2-d^2-e^2$ (для левой руки) и $d^2-e^2-fis^2-g^2-a^2$ (для правой руки) вместе образуют диатоническую гамму в D-dur, тональности самого вальса. Меньшее в сравнении с предшествующими моделями количество звуков в диапазоне еще сузило возможности применения данных свирелей, вряд ли выходявшее за рамки указанного произведения.

По инициативе все того же Н. И. Привалова фирма Циммермана участвовала в изготовлении модернизированных гуслей. Поводом к тому послужило привлечение осенью 1902 года гусяра-самоучки О. У. Смоленского в качестве наставника игры на этом инструменте в организованных Приваловым бесплатных классах народной музыки при Санкт-Петербургском городском попечительстве о народной трезвости, а также, по приглашению В. В. Андреева, в войсках Санкт-Петербургского гарнизона. По разработанным Приваловым чертежам изготовлением гуслей занимался Иван Мартинович Норман (Johann Normann)².

В дальнейшем фирма ввела в свой ассортимент две разновидности гуслей³. Предназначенные для совместной игры (квartetом) инструменты крыловидной формы с 13 струнами производились в четырех размерах. Пикколо и примы из лакированной березы стоили 10 рублей, альты — 12 рублей, басы — 14 рублей. Те же модели из лакированного красного дерева обходились покупателю в полтора раза дороже. Кроме того, в ассортимент входили плектры (медиаторы) по 10, 20 и 25 копеек, а также наборы запасных струн по 50 копеек (для пикколо и прим), 2 рубля 50 копеек (для альты) и 3 рубля 50 копеек (для баса). «Симбирские» шлемовидные гусли с 21 струной для игры соло предлагались двух размеров по 15 и 25 рублей, полный набор струн к ним — по 3 рубля 50 копеек.

Ассортимент дополнял выпущенный издательством Циммермана в 1903 году «Самоучитель игры на гусях звончатых» — составленное Приваловым учебное пособие, охватившее все четыре упомянутых размера инструментов крыловидной формы⁴. Их строй был подогнан под условия совместного музицирования с балалайками и домрами и, за исключением самого нижнего звука, соответствовал диатоническому звукоряду в A-dur. Предпочтительно в этой тональности сочинялись и аранжировались пьесы с их уча-

¹ Великорусский оркестр. Сборник партитур для оркестра из русских народных инструментов. № 10. «Фавн». Вальс В. В. Андреева. СПб.: Винокуров, Зюзин и Синицкий, [ок. 1905]. С. 2.

² Андреев В. В. Материалы и документы. С. 68, 71.

³ Иллюстрированный прейскурант. Поставщик Двора Его Величества Юлий Генрих Циммерман. Фабрика музыкальных инструментов. Издание нот. М., 1911. С. 82.

⁴ Привалов Н. И. Самоучитель игры на гусях звончатых с приложением 35 пьес для хора из четырех гуслей. СПб. [и др.]: Ю. Г. Циммерман, 1903. 61 с.

стием. Гусли прима настраивались следующим образом: $\text{dis}^1\text{—e}^1\text{—fis}^1\text{—gis}^1\text{—a}^1\text{—h}^1\text{—cis}^2\text{—d}^2\text{—e}^2\text{—fis}^2\text{—gis}^2\text{—a}^2\text{—h}^2$. Гусли пикколо имели аналогичный строй октавой выше, гусли альт — октавой ниже, гусли бас — двумя октавами ниже. Также практиковалось изменение высоты нескольких звуков, что отражено в вышеназванном «Самоучителе» Привалова: из 35 пьес для квартета гуслей 15 требуют предварительной перенастройки от одной до пяти струн.

Если в производстве духовых народных инструментов Андреев предпочитал работать с фабрикой Циммермана как с предприятием, обладавшим высококвалифицированными кадрами и не побоявшимся идти на эксперименты, то в усовершенствовании балалаек и домр он опирался на отечественных мастеров (В. В. Иванова, С. И. Налимова, Ф. С. Пасербского). В датированных 1917 годом воспоминаниях он несколько критически описывает свой, очевидно, первый контакт с предприятием Циммермана, поводом к которому послужил как раз его любимый инструмент:

Лет пятнадцать тому назад, когда балалайка начала очень широко распространяться, ко мне поступило много писем с вопросами, почему у такой известной фирмы, как бывшая [фирма] Ю. Г. Циммермана, нет в продаже балалаек. Я зашел в магазин и, обратясь к заведующему, спросил его, отчего у них нет в продаже наших народных усовершенствованных инструментов, спрос на которые всё увеличивается. Заведующий ответил мне, что их фирма слишком серьезная и почтенная, чтобы торговать «балалайками». Что же касается народных инструментов, то у них имеются в достаточном количестве мандолины и гитары. Но не прошло и пяти лет, как Ю. Г. Циммерман организовал специальный отдел в г. Лейпциге для балалаек и домр, изготавливаемых там в огромном количестве. Эти немецкие балалайки и домры хотя и отличались чистотой работы и привлекательной внешностью, но «не звучали». У них не было надлежащей силы звука и соответствующего тона¹.

Если разговор с заведующим филиала и состоялся, то никак не «лет пятнадцать тому назад», то есть около 1902 года, а гораздо раньше. Ведь уже в 1894 году в ассортименте фирмы значились по крайней мере четыре модели этого инструмента и составленная И. Ф. Деккер-Шенком (Johann Decker-Schenk, 1826—1899) «Полная школа-самоучитель для балалайки» в двух частях — для простой пятиладовой балалайки и для новой усовершенствованной хроматической².

Высказывания Андреева об акустических возможностях инструментов Циммермана не лишены предвзятости. Причиной тому вполне могло быть нежелание фирмы привлекать его к процессу изготовления инструментов в качестве эксперта, чего он наверняка ожидал, опираясь на свой опыт обще-

¹ Андреев В. В. Материалы и документы. С. 121—122.

² Извлечение из полного иллюстрированного прейскуранта. Юлий Генрих Циммерман. С. 9; Деккер-Шенк И. Полная школа-самоучитель для балалайки. Ч. 1—2. СПб. [и др.]: Ю. Г. Циммерман, 1894. 20 с.; 32 с.

ния с отечественными мастерами. Кроме того, в ряде немецких моделей использовались наработки инструментального мастера Франца Станиславовича Пасербского (ум. 1904). Его сотрудничество с Андреевым, поначалу исключительно плодотворное, через несколько лет обернулось конфликтом вокруг принадлежности патентных прав на усовершенствования балалаек, переросшим в судебное разбирательство¹.

При всей критике циммермановских инструментов Андреев не преминул объяснить высокий спрос на них в Западной Европе плодами собственной деятельности. «Успехи оркестра и произведенное им впечатление на публику вызвали у нее интерес к русским народным инструментам. Так, фирмой Циммерман во время нашего пребывания в Париже были получены заказы на балалайки из Лейпцига, Лондона, Вашингтона и Нью-Йорка. <...> Таким образом положено было начало распространению балалайки за границей», — сообщил он в отчете о гастролях Великоорусского оркестра на Всемирной выставке в Париже в 1900 году².

Ассортимент циммермановских трехструнных балалаек прима со строем $e^1-e^1-a^1$ включал простые инструменты в ценовом диапазоне от 6 до 20 марок, модели *Kreml* среднего ценового сегмента от 24 до 85 марок и, наконец, элитные модели *Zimmermann* за 125 марок и дороже. Высокая цена на последние обуславливалась прежде всего использованием изысканных материалов (в частности, палисандра). Такие балалайки позиционировались как инструменты для профессиональных исполнителей и производились на заказ с учетом их пожеланий³. В дополнение к стандартным трехструнным предлагались и шестиструнные (двухорные) примы с настройкой каждой пары струн в унисон ($e^1e^1-e^1e^1-a^1a^1$). Цена на них простиралась от 15 до 63 марок.

Оркестровые балалайки были объединены модельной линейкой *Kreml*, в которую, помимо вышеупомянутой примы, входили пикколо, секунда, альт, бас, контрабас и даже субконтрабас (ил. 3). В разработке всех этих инструментов для Великоорусского оркестра в свое время принимал деятельное участие Ф. С. Пасербский⁴.

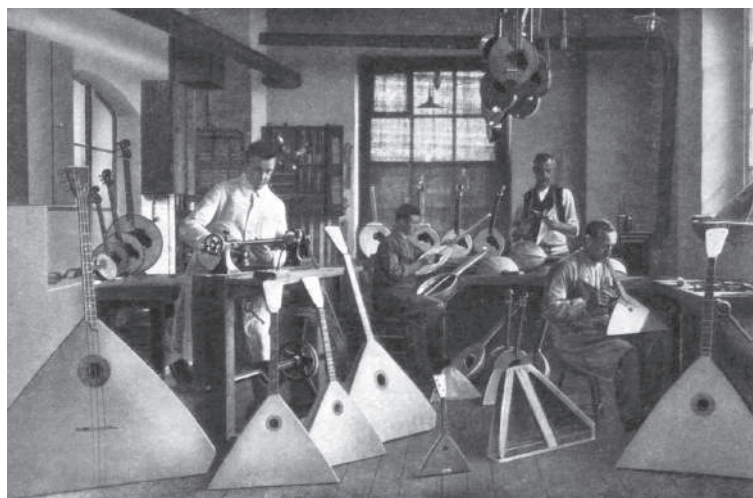
Он же занимался созданием семейства домр. Прототипом для них послужила обнаруженная в Вятской губернии весной 1896 года трехструнная ба-

¹ РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 500. За ценные указания на архивно-рукописные источники, раскрывающие взаимоотношения Пасербского и Андреева, автор сердечно благодарит Ольгу Михайловну Шабунину.

² Андреев В. В. Материалы и документы. С. 50—51.

³ Jul. Heinr. Zimmermann Leipzig GmbH. Hochwertige Musikinstrumente. Katalog B: Zupfinstrumente. S. 31.

⁴ Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. С. 166—167.



Ил. 3. Мастерская по изготовлению балалаек и домр моделей *Kreml* и *Zimmermann*.
Маркнойкирхен (Германия)

лалайка с полусферическим корпусом. В ней Андреев разглядел очертания давно исчезнувшей скоморошья домры XVI–XVII веков, известной по лубочным картинкам. Отдаленного визуального сходства оказалось достаточно, чтобы поручить Пасербскому смастерить усовершенствованную реплику. За отсутствием конкретных сведений о конструкции домры последний перенял многое из собственных наработок для балалайки и потому может по праву считаться если не автором, то по крайней мере соавтором нового инструмента со старым названием. В письме от 18 октября 1898 года Пасербский уведомил коллегу И. В. Винокурова о том, что недавно получил «Государственный Патент в Германской империи за № 102873 на русскую Домру в разных видах»¹.

Под указанным им номером 2 сентября 1898 года была зарегистрирована так называемая полезная модель (*Gebrauchsmuster*) «трехструнной гитары с овальной нижней декой», причем на имя Мартина Йоханнеса Рихтера, а не Пасербского². В 1892 году Рихтер основал в саксонском Маркнойкирхене небольшую фирму по производству струн с обмоткой, где также изготавливались в ограниченном количестве струнные инструменты. В число городов, куда отправлялась его продукция, входили обе русские столицы. Скорее всего, Рихтер был и поставщиком Пасербского, и, наряду с другими предприятиями Маркнойкирхена, поставщиком самого Циммер-

¹ РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 623. Л. 3. Подчеркивание слов воспроизведено по оригиналу.

² *Gebrauchs-Muster // Zeitschrift für Musikinstrumentenbau*. 1898/1899 (Jg. 19). Nr. 3. S. 81.

мана. Это обстоятельство могло обеспечить последнему доступ к разработкам Пасербского, избежав прямой конфронтации с Андреевым по поводу авторских прав.

Домры Циммермана были представлены в пяти размерах (в скобках указаны их строи) — пикколо ($h^1-e^2-a^2$), прима ($e^1-a^1-d^2$), альт ($e-a-d^1$), тенор ($H-e-a$) и бас ($E-A-d$). Недорогие инструменты продавались в ценовом диапазоне от 12 марок за пикколо до 36 марок за бас. Модели подороже входили в уже знакомую по балалайкам линейку *Kreml* и изготавливались в двух вариантах — с кузовом из клена или из палисандра. Такие домры стоили уже от 32 марок (пикколо из клена) до 100 марок (бас из палисандра).

Имена мастеров циммермановских балалаек и домр обычно не указывались. Однако один сотрудник, занятый на этом производстве, — Пауль Фишер (Paul Fischer, 1883—1959) — снискал известность благодаря исполнению инструментов на заказ для профессиональных музыкантов. Пройдя обучение в одной из скрипичных мастерских в Маркнойкирхене, в 1906 году он начал работать у Циммермана в Риге, где до Первой мировой войны занимался преимущественно изготовлением балалаек и домр. С 1918 года, в связи с потерями российских активов предприятия, Фишер продолжил свою деятельность в Маркнойкирхене, получил здесь квалификацию скрипичного мастера (1920), но прославился все же как изготовитель русских народных инструментов в высшей ценовой категории, в том числе — для осевших в Германии русских виртуозов-балалаечников Валерьяна Шумакова (1898—1948) и Михаила Игнатьева (1910—1991). Много лет спустя, уже после ликвидации фирмы, Фишер мастерил простые модели балалаек, которые поставлялись в Советский Союз ремесленным кооперативом *Migma* в рамках возмещения ущерба, нанесенного в ходе Второй мировой войны¹.

Подытоживая, можно отметить, что, несмотря на озвученные выше критические пассажи Андреева в адрес фирмы Циммермана, сотрудничество их в целом оказалось чрезвычайно плодотворным. Инвестиции в воссоздание брёлки, парной свирели и гуслей, запуск массового производства домр и балалаек, издание школ игры и сборников пьес для них обуславливались, конечно же, в первую очередь коммерческим интересом немецкого предпринимателя. Но как раз этим он и поспособствовал воплощению идеи Андреева «дать всем людям без изъятия возможность заниматься коллективно музыкой» посредством усовершенствованных русских народных музыкальных инструментов «как наиболее пригодных для этой цели благодаря исключительной легкости и доступности всем и каждому играть на них»².

¹ Jordan H. Paul Fischer — der „Stradivarius der Balalaika“ // Neikirnger Heimatbote. 1996. Heft 1. S. 38.

² Андреев В. В. Материалы и документы. С. 80.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреев В. В.* Материалы и документы / Сост., текстологическая подгот., примеч. Б. Б. Грановского. М.: Музыка, 1986. 351 с.
2. *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. 280 с.
3. *Деккер-Шенк И.* Полная школа-самоучитель для балалайки. Ч. 1–2. СПб. [и др.]: Ю. Г. Циммерман, 1894. 20 с., 32 с.
4. Извлечение из полного иллюстрированного прейскуранта. Юлий Генрих Циммерман. Главное депо музыкальных инструментов и нот. М., 1894. 48 с.
5. Иллюстрированный прейскурант. Поставщик Двора Его Величества Юлий Генрих Циммерман. Фабрика музыкальных инструментов. Издание нот. М., 1911. 220 с.
6. История русской музыки: В 10 т. Т. 10 Б: 1890–1917. М.: Музыка, 2004. 1071 с.
7. *Липаев И.* Музыка на XVI-й Всероссийской выставке 1896 года в Нижнем Новгороде. СПб., 1896. 86 с.
8. *Ломтев Д. Г.* Ассортимент и коммерческие стратегии музыкального издательства Юлиуса Генриха Циммермана // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 3 (42). С. 182–198.
9. *Ломтев Д. Г.* Механические музыкальные инструменты в ассортименте фирмы «Юлий Генрих Циммерман» // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 2 (45). С. 48–65.
10. *Ломтев Д. Г.* Учебно-методические пособия в издательстве Юлиуса Генриха Циммермана: коммерческие интересы на службе музыкального образования // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 2 (41). С. 66–91.
11. *Отюгова Т., Галембо А., Гурков И.* Рождение музыкальных инструментов (Из истории Ленинградского производственного объединения по изготовлению музыкальных инструментов): Очерки. Л.: Музыка, 1986. 192 с.
12. *Павлов Г. Н.* Циммерман // Музыкальная энциклопедия. Т. 6. М.: Советская энциклопедия, 1982. Кол. 139–140.
13. *Привалов Н. И.* Самоучитель игры на гусях звончатых с приложением 35 пьес для хора из четырех гуслей. СПб. [и др.]: Ю. Г. Циммерман, 1903. 61 с.
14. *Соловьев Н.* Концерт великорусского оркестра // Биржевые ведомости. 1897. 11 (23) нояб. № 308. С. 2–3.
15. *Старостин С. Н.* В. В. Андреев, его брёлка (брёлка) и пастушья бирулка // Живая старина. 2018. № 3 (99). С. 20–24.
16. *Федоров Н. А. [Ниман Ф. А.]* Самоучитель для свирели. Древнерусский духовой инструмент (Смоленск. губ.), усовершенствованный В. В. Андреевым. СПб. [и др.]: Ю. Г. Циммерман, 1899. 15 с.
17. *Bieber S.* Zimmermann (Musikverlag) // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil. Bd. 17. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 2004. Sp. 1491–1492.
18. *Gebrauchs-Muster* // Zeitschrift für Musikinstrumentenbau. 1898/1899 (Jg.19). Nr. 3. S. 81.
19. *Heise B.* Zwischen St. Petersburg und Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann und sein erfolgreiches Musikalien-Unternehmen // Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der musica sacra bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos. Hrsg. von Stefan Keym und Stephan Wünsche. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2015. S. 672–678.
20. *Jordan H.* Paul Fischer — der „Stradivarius der Balalaika“ // Neikirnger Heimatbote. 1996. Heft 1. S. 36–38.
21. *Jul. Heinr. Zimmermann Leipzig GmbH.* Hochwertige Musikinstrumente. Katalog B: Zupfinstrumente. Leipzig, 1924. 48 S.
22. *Schroth G.* Die Geschichte des Musikverlags Zimmermann: 1876–1976. Der Weg von der Newa an den Main, nach Titelblättern zusammengestellt. Frankfurt am Main, 1976. 24 S.

Аннотация

Исследуется малоизученная товарная группа в ассортименте фирмы Ю. Г. Циммермана, объединяющая русские народные музыкальные инструменты. В нее входили брёлка, парная свирель, гусли, широкий выбор балалаек и домр, включая элитные модели *Kreml* и *Zimmermann*. В дополнение к ним издавалась соответствующая учебно-методическая литература. Подчеркивается роль руководителя Великолукского оркестра В. В. Андреева, а также ведущих немецких мастеров А. Гёрля и П. Фишера в становлении данного ассортимента.

Abstract

This study is dedicated to the little-studied range of Russian folk instruments marketed by Julius Heinrich Zimmermann. It included wind instruments such as the 'bryolka' and the 'double svirel', a multi-string plucked instrument known as a 'gusli', and a wide selection of balalaikas and domras, including elite models called the *Kreml* and *Zimmermann*. In addition, accompanying tutorial method books were published. Vasily Vasilievich Andreyev (the director of the *Great Russian Orchestra*) played an important role in the development of this range, as did the prominent German masters Alois Hörl and Paul Fischer.

- ✓ *Ключевые слова:* Юлиус Генрих Циммерман, Василий Васильевич Андреев, брёлка, парная свирель, гусли, балалайка, домра.
- ✓ *Keywords:* Julius Heinrich Zimmermann, Vasily Vasilievich Andreyev, bryolka, double svirel, gusli, balalaika, domra.

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 ста-

ты на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 3 (34). 2021

Дизайн и верстка А. В. Келле-Пелле

Дизайн обложки А. М. Тюмеров

Адрес редакции и издателя:

190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

Тел.: (812)314-41-36

E-mail: [vremennik.riii@artcenter.ru](mailto: vremennik.riii@artcenter.ru)

www.artcenter.ru

Подписано к печати 27.09.2021 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 17,9. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 20.10.2021 г.

Цена свободная

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-43710 от 24 января 2011 г.

Подписной индекс 013362 в Каталоге подписки Урал-Пресс

© Российский институт истории искусств, 2021

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «Амирит», 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88.

Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33

E-mail: [zkaz@amirit.ru](mailto: zkaz@amirit.ru)

Сайт: amirit.ru