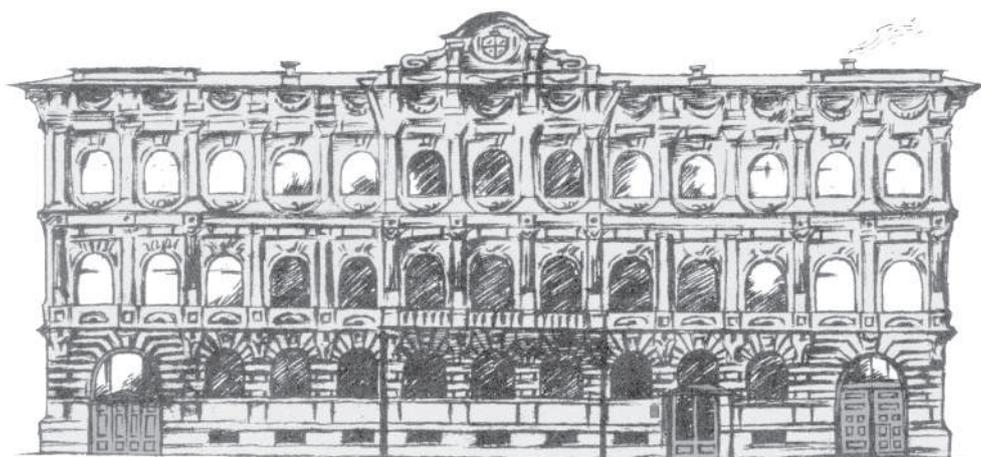


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 1 (36) / 2022



*Санкт-Петербург
2022*

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

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

Редакционная коллегия:

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

С. В. Кучепатова — зам. главного редактора

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. Палагута* — 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

От редактора.....	7
Юбилей. Памятные даты.	
К 110 -летию Российского института истории искусств	
А. Л. Казин. Наука об искусстве: логос и эстетизис	11
Исследования	
<i>Музыка</i>	
Т. С. Исупова. Андреас Веркмайстер и Лоренц Кристоф Мицлер: по стопам одной исторической дискуссии о параллельных квинтах и октавах	29
Ю. П. Медведева. Китай в западноевропейских оперных либретто XVIII — первой половины XIX века	43
Н. И. Верба. Архетипические образы оперы «Ундина» Прокофьева в контексте музыкальных реализаций сюжетов о морской девице.....	54
Д. Г. Ломтев. Фирма «Юлий Генрих Циммерман» как поставщик армии и флота Российской империи.....	84
С. Б. Наумович. Программная статья Франца Бренделя (1845): контексты тогдашние — контексты сегодняшние.....	98
<i>Киноискусство</i>	
Ю. Ю. Смирнова. Смысловое поле понятия «киноавангард» в практике и кинотеории 1920-х годов.....	122
Е. М. Кучинская, П. В. Самсонова. Культурные коды фильма Нагисы Осимы «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс».....	138
<i>Театр</i>	
М. А. Константинова. Театры ушедших эпох. К истории Малого Деревянного театра	154
А. Ю. Ряпосов. Спектакль М. А. Захарова «Ва-банк» (Ленком, 2004): сюжет, жанр, герой и способ существования актера.....	171
Обзоры, рецензии, хроники	
А. В. Королёв. Тихая радость XIX века. О выставке «Покой и радость» в Манеже (12 ноября 2021 — 30 января 2022).....	183
Документы и материалы	
Я. А. Гурецкая. О насущных проблемах преподавателя консерватории в «эпоху нестабильности» (из писем Р. М. Глиэра к Н. И. Гандольфи (1920–1922)).....	189
Информация для авторов	197

Contents

Leading Article 7

Commemorative Dates.

The 110th Anniversary of the Russian Institute for the History of the Arts

A. Kazin. Art Science: Logos and Aesthetics.....11

Research

Music

T. Isupova. Andreas Werkmeister and Lorenz Christoph Mizler:
Following in the Footsteps of a Historical Discussion
about Parallel Fifths and Octaves29

Y. Medvedeva. China in European Opera Librettos of the 18th
and Early 19th Centuries43

N. Verba. Musical Depictions of the Sea Maiden:
Archetypal Imagery in Prokofiev's *Undine*.....54

D. Lomtev. Jul. Heinr. Zimmermann: Supplying the Imperial Russian Military84

S. Naumovich. Franz Brendel's Article on Programmaticism (1845):
its Contexts Then and Now.....98

Cinematography

I. Smirnova. The Notion of 'Avant-garde Cinema' in Film Practice
and Theory of the 1920s..... 122

E. Kuchinskaya, P. Samsonova. The Cultural Codes of Nagisa Oshima's
Merry Christmas, Mr. Lawrence..... 138

Theatre

M. Konstantinova. Performances from Bygone Eras:
The History of the Maly Wooden Theatre 154

A. Ryaposov. Mark Zakharov's Production of *All In (Va-bank, Lenkom, 2004)*:
Plot, Genre, Hero, and Acting Methods..... 171

Reviews and Chronicles

A. Korolev. The Quiet Delight of the Nineteenth Century:
'Serenity and Delight' at the Saint Petersburg Manege
(12 November 2021—30 January 2022)..... 183

Documents and Materials

Y. Guretskaya. The Problems of a Conservatoire Teacher in a 'Time of Instability':
The Letters of Reinhold Glière to Nadezhda Gandolfi (1920–1922)..... 189

ОТ РЕДАКТОРА

**Главный редактор
«Временника
Зубовского института»,
и. о. директора
Российского института
истории искусств
Д. А. ШУМИЛИН**

В 2022 году научная общественность отмечает 110-летие Российского института истории искусств. С первых дней существования институт выполняет важнейшую миссию формирования и развития отечественного искусствоведения как самостоятельной отрасли знания. Время показало, насколько жизненным оказалось начинание основателя РИИИ — графа Валентина Платоновича Зубова. За прошедшие сто десять лет сфера деятельности института многократно расширилась, укрепился его авторитет в мировой науке. Научные достижения РИИИ отражены в более чем десяти тысячах публикаций различного масштаба — от статей до фундаментальных энциклопедий.

Сегодня старейший в России искусствоведческий центр продолжает вести планомерную и продуктивную работу по изучению истории мирового искусства и культурного наследия. Слаженно работают восемь научных секторов, сфера деятельности которых охватывает все отрасли искусствознания; аспирантура успешно готовит научные кадры для многих регионов нашей страны и других государств; высокопрофессиональную научно-экспертную деятельность осуществляют Ученый и Диссертационный советы. Только за последнее десятилетие сотрудниками института создано более двухсот пятидесяти крупных научно-исследовательских работ — коллективных и индивидуальных монографий, словарей, энциклопедий, а также около двух тысяч научных статей. Подготовлено и проведено свыше семисот научных мероприятий — семинаров, конференций, конгрессов, симпозиумов. Труды сотрудников института востребованы в сфере науки, культуры, образования, истории, политики

не только в нашей стране, но и за рубежом. Научное наследие и научный потенциал Российского института истории искусств являются ценнейшей составляющей отечественной и мировой культуры.

В дни юбилея рад возможности сказать слова благодарности всем сотрудникам Российского института истории искусств. Мощный рывок, осуществленный за последние 7–8 лет, вывел институт на высокий уровень интенсивности, продуктивности и качества выполняемых работ. Коллектив ученых РИИИ щедро и неустанно пополняет мировую сокровищницу знаний об искусстве и культуре и в полной мере выполняет стоящие перед ним задачи.

С благодарностью обращаюсь и к нашим партнерам. Как центр общения исследователей задумывался институт графом Зубовым. Эта идея воплощена в действительность: институт сотрудничает со многими учеными и научными организациями как нашей страны, так и всего мира. Масштаб сотрудничества выражается в огромном количестве совместных исследований и мероприятий.

Слова благодарности адресую и учредителю института — Министерству культуры Российской Федерации. Выстроить эффективную формулу взаимоотношения и взаимодействия по всей линии, объединяющей государственный управленческий аппарат и коллектив ученых-искусствоведов, весьма непросто. За последние годы плодотворной работы эта формула не только выстроена, но и с успехом отработана на практике.

В юбилейный год институтом запланировано множество публикаций и научных мероприятий различного масштаба. Специальная рубрика, посвященная 110-летию Российского института истории искусств, с программными статьями выдающихся ученых, историческими обзорами, публикациями раритетных документов и материалов будет вестись во «Временнике Зубовского института» в течение всего года.

Ждем и приветствуем наших читателей, зрителей, слушателей! Вместе мы обогащаем мир знаниями, совершенствуем культурное пространство, меняем жизнь к лучшему!

№ 1 / 2022

**ЮБИЛЕИ.
ПАМЯТНЫЕ
ДАТЫ**

К 110-летию
Российского института
истории искусств

Наука об искусстве: ЛОГОС И ЭСТЕЗИС

КАЗИН АЛЕКСАНДР ЛЕОНИДОВИЧ

Доктор философских наук, профессор, ведущий научный сотрудник, научный руководитель, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

KAZIN ALEXANDER L.

Doctor of Philosophy, Professor, Scientific Supervisor, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: alkazin@yandex.ru

Не следует называть искусством то, что называется не так.

А. Блок

Введение

Российский институт истории искусств был основан, как известно, графом В. П. Зубовым в 1912 году по образцу немецкого института искусств во Флоренции для изучения прежде всего великих образцов европейской живописи и скульптуры, особенно эпохи Итальянского Ренессанса. Замысел создания РИИИ восходит к тем классическим временам, когда под искусством в собственном смысле понимали нечто прекрасное — примерно как Моцарт в маленькой трагедии А. С. Пушкина, причислявший себя и Сальери к сыновьям гармонии и «единого прекрасного жрецам». Правда, уже в XIX веке в Европе появляются работы, в которых феномен искусства начинает рассматриваться не столько субстанционально (ценностно), сколько релятивно, как совокупность определенных предметных — зрительных, слуховых и т. д. — *отношений*¹. В 1898 году в России Лев Толстой, находившийся тогда в зените всемирной славы, опубликовал свой трактат «Что такое искусство», где призвал «откинуть путающее все дело понятие красоты»². Искусство, с его точки зрения, это передача чувств с помощью внешних знаков от одного человека к другому³. Из этого определения следует, во-первых, что чувства, передаваемые искусством, могут быть, строго говоря, *любыми*, а во-вторых, что наука об искусстве сводится, по существу, к *науке о знаках*, к семиотике (хотя, конечно, граф не употреблял тогда этого слова). Иначе говоря, в толстовском

¹ См. об этом соответствующие труды И. Ф. Гербарта (*Herbart J. F. Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*. Hamburg: Meiner, 1993. S. 143), Э. Ганслика, А. Ригля и др.

² Толстой Л. Н. Что такое искусство // Толстой Л. Н. *Собрание сочинений*: В 22 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 15. С. 76.

³ Там же. С. 79.

трактате конца позапрошлого века заключаются в зерне (in puce) те тенденции отечественной эстетики / искусствоведения, которые через несколько лет позволят основателю русской «формальной школы» В. Б. Шкловскому утверждать, что «литературное произведение есть чистая форма. Оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение и это — отношение нулевого измерения... противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой»¹. С точки зрения «нулевого измерения» образцовым художественным произведением явился, например, в 1915 году «Черный квадрат» Казимира Малевича, который целиком состоит из отношений. Во всяком случае, он полностью открыт релятивно-семиотической трактовке художественности. В шестидесятых годах прошлого столетия пришло время отечественного *структурализма*, который, опираясь на теорию семиотической относительности «формальной школы», предложил своего рода эстетический круг, когда идея искусства рассматривается как принадлежащая самому искусству, и только ему. «Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры»², — писал в 1970 году Ю. М. Лотман, воспроизводя, в сущности, ключевую интенцию Шкловского.

Все дело, однако, в том, что идеи и даже отношения искусства принадлежат *не только искусству*, что бы по этому поводу ни полагали сторонники отождествления устройства с сущностью. Не существует никаких формальных (структурных) признаков, относящих предмет (звук, слово, мизансцену, кинокадр) к разряду художественных творений. Искусство не отличается от неискусства с точки зрения имманентно-знакового подхода. Как и всякий продукт культуры, *художественное произведение (artefact) имеет свой исток не в себе, а в отпущившем его на свободу — через посредство человека — мире и потому входит в мир, лишь перестав быть исключительно самим собой*. Крупный русский языковед Г. О. Винокур, обсуждая свойства художественного слова, писал, что основная особенность поэтического языка «в том и заключается, что более широкое или более далекое содержание не имеет своей собственной раздельной звуковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания»³. Художественный образ — это *бесконечное, данное в конечном, вечное во временном*; отсюда заведомая неполнота его структурного описания⁴. Бесконечное в образе никогда не высказывается до конца, оно в принципе не может быть высказано, оно *несказанно*.

¹ Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 226.

² Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 19.

³ Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959. С. 390.

⁴ Аналогом этого положения в логике выступает известная теорема Гёделя о неполноте. См. об этом: Бирюков Б. В., Тростников В. Н. Жар холодных чисел и пафос бесстрастной логики. Формализация мышления от античных времен до эпохи кибернетики. М.: Едиториал УРСС, 2004. 232 с.

Как раз последнее имел в виду М. Хайдеггер, когда утверждал, что в искусстве «истина сущего полагает себя в творении»¹. На языке Хайдеггера истина бытия выступает псевдонимом Бога. Еще лучше об этом у А. К. Толстого:

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!
Вечно носились они над землей, незримые оку².

Искусство-в-себе и искусство-для-другого

Обратимся к области присутствия искусства — точнее, к тому измерению бытия, которое образ занимает в качестве идеального предмета. С самого начала необходимо подчеркнуть, что искусство в целом, как и его виды в отдельности, функционирует как норма (сторона, грань) определенной цивилизации, обладающей собственными социальными, экономическими и технологическими характеристиками. Однако, поскольку художественное произведение (образ) в своем ядре является элементом *духовно-ценностного* мира, оно в-себе-и-для-себя (*an-und-fur-sich*) обретается *по ту сторону* эмпирического пространства / времени, сохраняя самоидентичность в условиях всего диапазона персональных, психологических, информационных, социально-политических, коммерческих и прочих его интерпретаций (использований). Более того, творение искусства в принципе может обойтись без подобных интерпретаций, поскольку потенциально заключает их в себе в качестве порождающей модели (архетипа), отсекая при этом ложные и поддерживаемые приемлемые³. Вся сложность — но и главный интерес — исследования искусства в контексте цивилизации / культуры и состоит в этом фундаментальном противоречии: *как нравственно-эстетическая ценность оно принадлежит духовной вертикали бытия (sub specie aeternitatis), а как феномен восприятия⁴, единица информации⁵ и товар оно циркулирует в соответствующих горизонтальных функциональных сетях*. Трансцендентный логос (аура, по терминологии В. Бенямина) произведения и его психологический

¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М.: МГУ, 1987. С. 278.

² Толстой А. К. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Правда, 1969. С. 121—122.

³ Задача художественной критики в таком плане заключается именно в прояснении отношений между имманентным ядром произведения и шлейфом его синхронных и диахронных истолкований.

⁴ Феноменологическая эстетика, вслед за Э. Гуссерлем, вообще отождествляет произведение с актом его восприятия (интенционального конструирования). См., например: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.

⁵ См., например: Соловьев А. В. Новая эстетика информационной эпохи: искусство как база данных. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-estetika-informatsionnoy-epochi-iskusstvo-kak-baza-dannyh> (дата обращения: 15.10.2021).

и социокультурный способ предъявления в реальном времени не совпадают — напротив, нередко противоречат друг другу.

Изобразим на схеме структурную иерархию наличного — природного и социального — существования, на ключевых планах которого проступает идеальное ядро искусства (ил. 1).

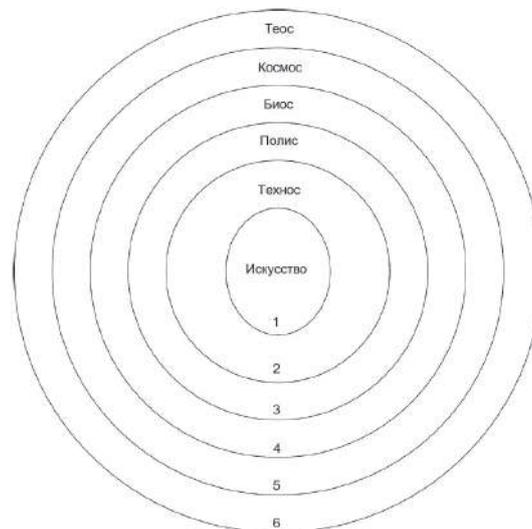
1. **Образ-в-себе:** уникальное как всеобщее, символ восхождения.
2. **Технос:** образ как элемент технико-информационной системы.
3. **Полис:** образ как функциональная единица культурной, политической и экономической жизни общества.
4. **Биос:** образ как проекция биологической природы человека.
5. **Космос:** образ как экзистенциальный срез бытия.
6. **Теос:** образ как сверхбытийная ценность.

Каждый из выделенных уровней цивилизационной системы оказывает мощное воздействие на искусство. Весь вопрос в том, 1) остается ли оно при этом *искусством*, или 2) приобретает другое функциональное качество, или 3) одновременно осуществляет различные функции в относительно независимых сегментах цивилизационной практики?

Начнем с **Техноса** — наиболее очевидного, чувственного уровня человеческой деятельности. Каждый вид искусства — это прежде всего материал: камень, дерево, холст, звук, движение, слово. В этом плане выделяются музы XX века — кино, телевидение и др. Кинематограф часто называют «машиной для воспроизведения жизни», от синема братьев Люмьер до новейших систем 5D и др. Сюда же относится СМК — система массовой коммуникации как носитель художественной информации (компьютер, интернет, видео и др. системы электронной виртуальности).

Далее, следует **Полис** в широком смысле этого слова — общество как конкретная система социальных отношений, включающая в себя, во-первых, *экономику*, во-вторых, *политику* и, в-третьих, *культуру*, которая, в свою очередь, распадается на искусство, науку и нравственность. Как рыночная стоимость, как товар, производство отражает актуальную символику и динамику богатства в данном обществе и само выступает его носителем (искусство как бизнес, экономика искусства). В качестве политического феномена искусство опирается на символику силы и воли к власти, предлагая себя как канал пропаганды / пиара (социология и политология искусства). Наконец, как продукт культуры, производство концентрирует в себе символику смыслов в поле противостояния красоты—безобразия, добра—зла, старого—нового и др. (культурология искусства).

Вместе с тем произведение искусства выходит за пределы Техноса и даже Полиса как антропологический феномен. Любое художественное изображение / выражение имеет дело с видимой реальностью человека, телесностью его существования и в качестве такового отражает **Биос** — прежде всего че-



Ил. 1. Смысловые уровни искусства как элемента бытия

ловеческое лицо и тело. Тело есть материализация человеческого архетипа (от Евы и Афродиты до тела аскета). На этом уровне рождаются, например, парадные портреты или «кинозвезды» как носители социокультурных и жизненных запросов человека (антропология искусства).

Наряду с человеком, искусство имеет особую связь с **Космосом**. По самой своей природе произведение есть запечатленное время, как его назвал Андрей Тарковский — крупнейший метафизик мирового кино. Образ человека в романе, в спектакле, в кинофильме — это не просто знак сущего, это его увековеченный *след*. В искусстве хранится живое пространство / время мироздания. В искусстве человеческий взгляд встречается с несчетным масштабом вселенной.

Высшим уровнем смысловой структуры, в которую вписано искусство, является **Теос** — область божественных энергий, творящих и поддерживающих бытие и активно в нем участвующих. Всякая вещь и тем более человек в искусстве имеют свою идею, свое место в Теосе. Художник — писатель, живописец, композитор, режиссер, актер — и выступает в искусстве от имени Теоса. Иначе это неискусство или постискусство. Художественный образ — это чувственный проект трансценденции, *это как всё*.

Обобщая эти рассуждения, можно сказать, что *произведение искусства (образ) есть уникальный ценностно-смысловой феномен, в рамках которого взаимодействуют, поддерживая и оспаривая друг друга, его духовные (идеальные), онтологические (бытийные), биологические (телесные), социокультурные (эстетические, познавательные, нравственные), экономические (рыночные) и технические (информационные) стороны и аспекты*. Процессуальное

накопление и разрешение указанных противоречий и есть социально-историческая жизнь искусства.

Согласно указанной методологии может быть описан практически любой фрагмент мировой художественной культуры. Вместе с тем не подлежит сомнению, что начинаться такое описание должно с установления *субстанции* исследуемого феномена («самое самó», по выражению А. Ф. Лосева)¹, то есть с определения того, что является его объектом: *искусство, постискусство или неискусство*. Соединяя в себе, как было показано выше, по меньшей мере 5 (пять) фундаментальных цивилизационных практик — ее религиозные, антропологические, социокультурные, экономические и технологические характеристики, произведение (образ) оказывается их символическим синтезом, *их совокупным ансамблем*. Благодаря такому единству, искусство моделирует цивилизацию как целостность *и опознаётся ею — или не опознаётся — как собственное перспективное отражение, как свое-другое*. Наряду с этим в рамках каждой из названных практик произведение искусства предстает как *относительно самостоятельная* вещь — аналитический предмет социологии, культурологии, феноменологии, психологии, семиотики и прочих наук. Важно не исказить в данном случае предмет (и, соответственно, метод) исследования — иначе мы получим что угодно, только не науку об искусстве. К сожалению, в наше время это происходит довольно часто. В истоке любого высказывания об искусстве должен присутствовать *ценностно-эстетический логос* — предпосылка и одновременно итог собственно искусствоведческого дискурса. Иначе он по меньшей мере непродуктивен.

Искусство-молитва

Исходя из всего вышесказанного, можно констатировать, что искусство в строгом смысле — в отличие от постискусства или неискусства — есть *один из ключевых видов религиозной практики*. Неверующих людей, как и неверующих цивилизаций, не бывает. Одни верят в Бога, другие — в материю, в искусственный интеллект, в прогресс, наконец, в ничто, в черную дыру небытия («бесовская текстура» постмодерна). Каждой из названных псевдорелигиозных установок соответствует своя эстетика, свое искусство и свое искусствознание. *Прекрасное — это чувственно воплощенный «бог» (идеал) человека и цивилизации, их эстезис*. Под *красотой* мы понимаем энергию идеала, явленную как вещь, а под *искусством* — деятельность человека, направленную к такому явлению. Искусство и красота могут присутствовать везде. Сама вселенная — универсум — есть абсолютное произведение божественного Художника. Что касается человеческого мира, то красота его обнаруживает

¹ См.: Лосев А. Ф. Вещь и имя. Самое само. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2016. 576 с.

ся в любых личных и социокультурных практиках, где имеет место *предметная встреча несовершенного с совершенным*. Такова, прежде всего, история, культура и государственность того или иного народа. Даже так называемое «рамочное» (музейное) искусство не существует само по себе — есть нечто справа и слева, вверху и внизу. В России, по крайней мере до сих пор, поэт был больше, чем поэт: от него ждали ответов на серьезные вопросы, к примеру, что выше — сапоги или Шекспир?¹ В некотором смысле искусство в России никогда не хотело быть просто искусством, так же как наука — только наукой, а философия — только философией. Отечественное искусство, как и миропонимание, — лишь грани единого, по существу, вероисповедного акта. *Разделение духовной деятельности по ее способу (модусу) не привело у нас к разделению самой деятельности*, как это произошло в Европе. «Чистое» искусство, как и «чистая» наука, в России — нелепость.

Исторически и логически началом искусства-молитвы в Европе является античность, поместившая искусство в центр космоса (космоцентрическая классика). По Гераклиту, основу космоса — он же единственное сущностное произведение художества — составляет огонь-логос, мерами вспыхивающий и мерами потухающий. Проблемы соотношения бесконечного и конечного (духа и символа) здесь фактически не существует. В античности мы встречаемся с круговой мерой мироздания как причиной и целью самого себя («вечное возвращение»). Афинский Парфенон полностью завершен — его дело в нем самом закончено.

Приход христианства в Европу и Россию означал приближение к иной трактовке искусства. В христианском духовном поле во главу угла ставится именно энергичное взаимораскрытие духа и символа, твари и Творца — их таинственный и вместе с тем доверительный диалог («я и Ты»). В отличие от язычества, христианство есть усыновление твари небесным Отцом, и потому мерой взаимоотношения всеобщего и уникального здесь оказывается любовь (она же истина и красота). К сожалению, в Западной Европе христоматричная мера художественности — в силу влияния мощной цивилизации языческого Рима — все более смещалась с течением времени в антропологическую сферу: готический шпиль, при всем своем архитектурном совершенстве, есть преимущественно *человеческий* феномен, символизирующий рационально-волевой порыв к трансцендентному как внешнему объекту. В этом источник метафизического холода, исходящего от средневековых созданий европейской размерности («священных камней Европы»). В отличие от готического шпиля, золотая луковка православного храма предстает

¹ Знаменитая формула Ф. М. Достоевского «сапоги выше Шекспира» пародирует взгляд на искусство «реальной критики», в частности высказывания Д. И. Писарева о вреде «эстетики», а также превознесение им принципа утилитаризма. Впервые данное выражение употреблено в статье: *Достоевский Ф. М.* Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах // Эпоха. 1864. № 5. С. 274–294.

как таинственное место встречи взаимонаправленных энергий — от Творца к твари и от твари к Творцу. Жесткая креативность ветхозаветного типа сменяется здесь любовным предчувствием возврата к раю.

Понятно, что исследователь такого искусства как личность должен быть по меньшей мере причастен к воплощенной в нем вере, иначе он будет не более успешен в своем деле, чем врач, не ведающий, что такое боль. Философ и богослов Сергей Булгаков в своей статье «Труп красоты» (книга «Тихие думы», 1918 год) описал ряд картин Пикассо, выставленных в московском музее, — он увидел исходящую от этих полотен «черную благодать». Как мыслитель-христианин, он заявил, что рядом с этими изображениями нельзя поместить икону Божией Матери¹.

Искусство-творчество

Ту же кардинальную для искусства проблему трансцендентного и имманентного по-своему решала эпоха Возрождения, с гуманистической точки зрения которой смысловую (знаковую) меру их соотношения в культуре определяет уже сам человек. Прямая (зрительная) перспектива Ренессанса, собор Святого Петра в Риме, «Мона Лиза» Леонардо — это титанические автопортреты победившего гуманизма: безмерное здесь определено, то есть определено мерным. Духовное соприкосновение «я — Ты» переведено в антропоцентрическое по модусу третьего лица: «Я — он».

Человекобожеский характер новоевропейской культуры с особой силой проявился в постренессансную эпоху. В барокко, романтизме и реализме как раз имманентное (явленное) в возрастающей степени делается мерой трансцендентного (являющегося). Бог-художник в барокко, художник-бог в романтизме, чувственная ткань существования в реализме — это псевдонимы безмерного на службе у мерного. Человек как мера всех вещей, к радости древнего софиста Протагора, утверждает себя и в картезианском «*cogito*», и в кантовской «целесообразности без цели», и в фаустовских играх с Мефистофелем, и в гегелевской абсолютной идее. Тематизация бесконечного как проекции конечного (живого как рода мертвого) — такова субстанция новоевропейского века Разума, закономерно разрешившегося в 1883 году танцующим над пропастью Заратустрой. «Бог умер», его место занял самодостаточный человек.

Если говорить о смысловом пределе модернистской культуры (а духовным началом ее было именно Возрождение и Просвещение), то наиболее полно он представлен образом европейского человекобога, которому не нужно и невозможно общаться с кем-либо, кроме себя самого. Модернизм — это

¹ См.: *Булгаков С. Н.* Труп красоты (по поводу картин Пикассо) // Булгаков С. Н. Сочинения: В 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 2. С. 527–545.

стратегия космического нарцисса, влюбленного в свое отражение. Элитарные концепции цивилизации, теории «башни из слоновой кости», презрение к «восстанию масс» черпают свою силу именно из запасников метафизического нарциссизма. Всматриваясь в уходящие от него «две бездны» (термин Д. С. Мережковского), модернизм находит там собственные проекции — отсюда смертельная тоска великих модернистов, от Эдгара По и Шарля Бодлера до Марселя Пруста, Луиса Бунюэля и Ингмара Бергмана. Кстати, кинематограф, изобретенный в середине модернистской эпохи, явился любимым (и последним) детищем модерна, когда утомленной своим *ratio* Европе показалось, что бесхитростной машине под силу будет привести в соприкосновение на экране отъединенные друг от друга полюсы сущего — натуру и фантазию, число и хаос, даже гения и толпу. Между тем высшего своего цветения кино достигло в Голливуде — этой столице американизированного буржуазного мифа, оставив на откуп Старому Свету индивидуальные попытки повенчаться с миром как с собственным порождением. Крупнейший коммуникативный замысел модерна — «демократический театр будущего от Калькутты до Петербурга»¹ — понес на себе родимые пятна цивилизации, очарованной смертью уже на постхристианской территории.

С указанной точки зрения, авангард начала XX века не стал чем-то радикально новым в культурной судьбе Европы. Собственно модернистский проект антропоцентрической цивилизации уже был засвидетельствован гением Возрождения и барокко во всех видах творчества. Авангарду осталось лишь довести эту установку до метафизического финала. Проблематика авангарда в искусстве — это именно проблематика конечного (тварного) «бога», переместившего основание своей деятельности из диалога в монолог. Мерой творческого опыта авангарда становится уже не строительство, а разрушение личного космоса. Авангард в этом плане отличается от модерна лишь тем, что приближает антропоцентрическую драму к ее нигилистическому финалу. Мимикой авангарда владеет «человек без лица» или с заимствованным лицом, как это показано, в частности, на картинах Малевича.

Искусство как творчество требует к себе, соответственно, творческого отношения при условии, разумеется, что личный космос художника хотя бы частично пересекается с личной вселенной ученого, претендующего на его анализ (по-русски «разложение»). Вместе с тем искусствовед, стремящийся в своей работе к общезначимому, должен обладать, по выражению М. М. Бахтина, определенной «вненаходимостью» или «избытком видения»², дающими ему возможность, во-первых, вести равноправный диалог с автором,

¹ *Андрей Белый. Арабески // Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 319.*

² *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 23.*

а во-вторых, делать это ввиду присутствия (действительного или возможного) других авторских версий бытия, составляющих, по сути, единственный адресат модерна. Иначе он попадет в положение одного из персонажей В. Набокова, утверждавшего, что в мире нет ни одного человека, говорящего на его языке.

Искусство-игра

В XXI веке искусство *назначается* сообществом кураторов, критиков, медиакратов и хозяев арт-рынка. В таком плане искусство — *всё и ничего*: критериев и границ арт-мира не существует. Конечно, любой критик-искусствовед представляет при этом себя, свою культуру (или субкультуру), обнаруживает свой эстетический, а значит и мировоззренческий кругозор. Создатель теории словесных игр Л. Витгенштейн в этой связи прямо писал, что искусство сущности не имеет и о нем не следует говорить ничего, что нельзя сказать языком эмпирического описания¹. Такова установка лингвистического неопозитивизма, целиком соответствующая вышеуказанной практике «назначения», и на этом всякую теорию искусства как такового можно было бы закончить.

Постмодерн явил миру абсолютный полицентризм истин, построенный на ощущении, что Истины нет. В таком плане нынешняя постмодернистская семиодинамика напоминает древний восточный пантеизм, согласно которому «ты есть то» («тат твам аси»)², а противоположность любой истины — тоже истина. Как бы то ни было, постмодерн как философско-культурно-художественно-этически-коммуникативная практика есть совершенный инструмент у-ничтожения (приведения к ничто) «бога» и человека. В постмодерне любой автор, язык, речь, произведение, коммуникативный жест, хэппенинг, перформанс и так далее — звезда, но светимость бесконечного числа звезд создает ночь, в которой все кошки серы. М. Фуко, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Бодрийяр, Ж. Делез и другие отцы постмодерна теоретически обосновали коммуникацию без общения, смысл поверх (помимо) смыслоразличения, чтение и письмо как операции с «телефонной книгой», абоненты которой слышат не голоса друг друга, но только собственное эхо. «Другой» в постмодернизме заменил *ближнего*, но с «другим» мы как раз не в состоянии общаться именно потому, что он другой. Бесконечная перекодировка в иномыслие, перманентная реинтерпретация несчетного множества текстов (интертекст, гипертекст, библиотека-лабиринт) — таково единственное реальное

¹ См. об этом: *Витгенштейн Л.* Лекции и беседы об эстетике, психологии и религии. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 92 с.

² Одно из изречений Упанишад, намекающих на глубинное тождество человека с последним основанием мира.

занятие поставангарда. В духовно-онтологическом плане происходящая на наших глазах драма западной цивилизации есть духовная революция, действительно отменяющая различие между верхом и низом, правым и левым, белым и черным, мужским и женским, просветлением и наваждением, жизнью и смертью, Богом и сатаной. Согласно современному теоретику, в нынешней культуре, «возможно, присутствует даже некий императив горизонтальности; символические структуры типа „высшее / низшее“ заведомо кодированы как скомпрометировавшие себя, как не работающие, апелляция к ним расценивается как дурной вкус и обречена на поражение»¹. Ради этого поражения много потрудились в свое время маркиз де Сад и Шарль Бодлер, Артюр Рембо и Морис Бланшо, Антонен Арто и Жорж Батай, Генри Миллер и Чарльз Буковски...

Искусство-смерть

Начиная с 1917 года (дата выставления в Нью-Йорке скульптуры М. Дюшана «Фонтан»), искусство XX века практикует то, что впоследствии получило название «реди-мейд» — эстетику «готовой вещи», когда статус произведения искусства автоматически получает *любой* предмет, коль скоро он назван «картиной», «скульптурой», «симфонией», «спектаклем» и, соответственно, представлен на той или иной «арт-площадке» — в музее, на экране, в концертном зале. Если писателю нашего времени захочется назвать «романом» телефонную книгу, он это сделает без труда, ибо такова его авторская воля, помноженная на *структурную неотличимость* художественного текста от нехудожественного. Любая из перечисленных практик — и тем более их совокупность — дает основание полагать, что к началу текущего столетия «историческая миссия (чья миссия? — А. К.) разборки любой разумно обоснованной целостности успешно выполнена»². Наука, искусство, философия, язык разобраны, «разомкнуты из текста в контекст», и единственное, что их еще объединяет — это контакт (символическая регрессия) с хаосом, уничтожением, смертью³. Впрочем, об этом давно писал один из учителей нынешних танатологов М. Бланшо: «Смерть вместе с нами совершает свое действие в мире; это та самая сила, что очеловечивает природу и возвышает существование до бытия, она пребывает в нас как самое человеческое, что в нас есть, она есть смерть лишь постольку, поскольку имеется мир, человеку же она ведома лишь постольку, поскольку он человек, и человек он лишь постольку, поскольку в нем совершается становление смерти... <...> Разве

¹ Матвеева А. Пустые места: топография // Культурология — как она есть и как ей быть. СПб.: Эйдос, 1998. Вып. 5. С. 167.

² Савчук В. Режим актуальности. СПб.: СПбГУ, 2004. С. 49.

³ См.: Там же. С. 54.

смерть не есть высшее завершение свободы? В смерти заключена суверенность человека, свобода — это смерть»¹.

С точки зрения религиозно-философской традиции описанное состояние «информационного общества» представляет собой пародийное воспроизведение абсолютной Всевозможности бытия при утрате божественного субстрата последнего. «Будете как боги» (Быт. 3: 51) — на эту *полуправду* хитрого змея поддалась «фаустовская» евроатлантическая технология существования, управляющая в эпоху тотальной коммуникации полом, возрастом, мыслями, «ласковой смертью» человека...

Однако неверующих людей не существует; не верующие в Бога верят в гибель. Такова уже прижизненная цена люциферианского нарциссизма *cogito*, заменяющего сущности отношениями и очарованного симуляционной игрой с собственными двойниками. Отказ от духоподъемного усилия в искусстве означает утверждение себя на ровной бескачественной плоскости ризомы. Классика хочет *быть*, модерн — *владеть*, а постмодерн — *казаться*. Совершенно прав В. В. Бычков: «XX век — особый, уникальный век в человеческой истории; последний век традиционной Культуры (Культуры Книги, Культуры творческой Личности, в частности) и одухотворенного Искусства и первый век какой-то грядущей глобальной ИНАКОВОСТИ, которая пока на уровне искусства знаменуется, прежде всего, хаосогенной (почти энтропийной) вакханалией артефактов — плодов атомно-компьютерной цивилизации, обоготворившей материю и материальность, вещь и вещьность, тело и телесность и отринувшей Дух и духовное, нравственное, эстетическое, да и собственно человеческое в его традиционном гуманистическом смысле»².

Заметим в данной связи, что искусствоведу-эстетику на этом поле делать почти нечего, разве что комментировать пути схождения искусства от молитвы и творения к играм перед лицом небытия. Приходится констатировать, что в современном «мире количеств» (выражение Р. Генона) и «обществе спектакля» (Г. Дебор) путешествия на край ночи стали настолько обычным делом, что подчас даже не фиксируются в таком качестве. Что такое свет? — спрашивают люди, привыкшие к тьме, и моргают.

Эстезис настоящего

Итак, на границе XX—XXI столетий искусство в постмодернистском изводе покинуло Дух и само оказалось покинуто Духом. Это был закономерный процесс, заслуженная плата за переход от богочеловечества к челове-

¹ Бланишо М. Литература и право на смерть // Новое литературное обозрение. 1994. № 7. С. 100.

² Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. С. 344.

кобожеству. Постмодерн не выскочил неизвестно откуда, как чертик из табакерки, и не явился маргинальным продуктом злых недоумков — в зерне своем он заключался уже в высоком Модерне как возможность доведения до конца «свободы от» всего, что не есть человек, что в последнем счете привело к свободе от человека как такового. «Бог умер», а вслед за ним умер и человек, и автор, и искусство, и наука о нем. Точнее, все это осталось, но в игровом исполнении, в пародии, в симулякре. Наука об искусстве, казалось бы, есть и в то же время ее нет, так как *ныне почти нет самого искусства* — восходящего символического движения к Абсолюту, зато есть утонченные психологические, нарратологические, семиотические, структурные и прочие «дискурсы», описывающие то место, где когда-то находилось искусство и где теперь находится его труп¹.

Так или иначе, судьба атеистического (нигилистического) искусства, как и науки о нем, предстает сегодня как *ценностно нисходящая*. Их финальный смысл ведет к концу истории. Прав итальянский мыслитель Джорджо Манганелли, когда устами одного из своих персонажей говорит, что мы не замечаем, что конец света уже наступил, поскольку сам этот конец «порождает некоторое время, в котором мы пребываем, и это время исключает для нас опыт конца»².

Еще радикальнее высказываются некоторые отечественные авторы. В романе петербургского прозаика П. Крусанова «Голубь белый» основные персонажи — художники, ученые, философы, музыканты — в финале как бы держат ответ перед Богом (вернее, перед его посланцем *желтым зверем*) за то, как они жили и что творили. Оправдания бесполезны: Зверь всех убивает. Но характерны сами эти оправдания. В них звучит сомнение в праве и даже необходимости бесконечного (в плане гегелевской «дурной бесконечности») *творчества* перед лицом Абсолюта, и уж во всяком случае не остается не только модернистской гордыни, но даже и постмодернистской игры. «Я так и думал, так и жил», — говорит главный герой. «Стремился не соперничать с Творцом, а претворять с Ним вместе замысел, прислушиваясь к изначальной ноте, чтобы случайно не слажать, не осквернить тональность и тоже сделать красоту... Все уже создано, и в этом рае просто нужно было жить, не отделяясь от него дурным умом и порожденной в муках творчества помойкой. Все, что портачит соблазненный разум, — скверна»³. В эпилоге романа герои все-таки «воскресают» — правда, совсем в других лицах и в других мирах, но это уже произвольная авторская «отмазка»: основной сюжет заканчива-

¹ О близости искусства XX века к границе смерти писал еще в 1930-х годах Владимир Вейдле. См.: Вейдле В. В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб: Аxioma, 1996. 332 с.

² Цит. по: Агамбен Дж. Оставшееся время. Комментарий к Посланию к римлянам / Пер. с ит. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 95–96.

³ Крусанов П. Ворон белый. История живых существ. СПб.: Эксмо, 2012. С. 212.

ется аннигиляцией. Рушится вавилонская башня цивилизации Каина, занятой *игрой с нулевой суммой, игрой в ничто*. Нечто подобное — правда, в виде «наваждения» — изобразил в своем апокалипсическом сочинении «Пирамида» (1988) великий русский писатель Леонид Леонов. Речь идет об *уходящем свете*, об ангеле, улетающем с Земли. Однако суть дела в том, что ангел с нами *был*, а значит, есть надежда на его возвращение. Особенно в русской православной культуре, где спор между классикой, модерном и постмодерном, в отличие от Запада, еще не окончен.

В заключение сформулируем несколько положений, определяющих Логос искусства — и, соответственно, науки о нем.

1. Искусство — это вечное во временном, конечное в бесконечном. Этим искусство отличается от неискусства и постискусства. Поскольку вечность и бесконечность суть атрибуты совершенства, можно сказать, что художественное событие есть символ божественного — совершенного и завершенного — сверхбытия.
2. В качестве предметного носителя такого символа может выступить любая вещь или жест (звук, слово, изображение, объемная пластика, человеческое тело) как порождающая модель неограниченной смысловой мощи. Художник и его эпоха вольны символизировать Абсолют в меру своего видения. Для одного это будет икона, для другого — знаменный распев, для третьего — лирическое стихотворение, для четвертого — симфония, для пятого — мизанкадр или мизансцена, для шестого — черный / белый квадрат, для седьмого — консервная банка на пьедестале. Этот ряд характеризует собой расхождение (эволюцию и инволюцию) культур / цивилизаций, рассматривающих названные создания в качестве событий (произведений) искусства.
3. В свою очередь, зритель / слушатель / читатель / искусствовед / критик вправе принять или отвергнуть предлагаемую символику как художественную истину (совершенство) или ложь (безобразие). В обоих случаях осуществляется ценностно-цивилизационный акт избрания искусства — классического, модернистского или постмодернистского. Цивилизация говорит ему: «Аксиос!» (достойно есть). И от этого выбора зависит ее судьба.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агамбен Дж. Оставшееся время. Комментарий к Посланию к римлянам / Пер. с ит. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 224 с.
2. Андрей Белый. Арабески // Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 7–449.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
4. Бирюков Б. В., Тростников В. Н. Жар холодных чисел и пафос бесстрастной логики. Формализация мышления от античных времен до эпохи кибернетики. М.: Едиториал УРСС, 2004. 232 с.

5. *Бланио М.* Литература и право на смерть // Новое литературное обозрение. 1994. № 7. С. 71–101.
6. *Булгаков С. Н.* Труп красоты (по поводу картин Пикассо) // Булгаков С. Н. Сочинения: В 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 2. С. 527–545.
7. *Вейдле В. В.* Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб: Аxiома, 1996. 332 с.
8. *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959. 492 с.
9. *Витгенштейн Л.* Лекции и беседы об эстетике, психологии и религии. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 92 с.
10. *Достоевский Ф. М.* Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах // Эпоха. 1864. № 5. С. 274–294.
11. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
12. *Крусанов П.* Ворон белый. История живых существ. СПб.: Эксмо, 2012. 352 с.
13. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с.
14. *Лосев А. Ф.* Вещь и имя. Самое само. СПб. Изд-во Олега Абышко, 2016. 576 с.
15. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
16. *Матвеева А.* Пустые места: топография // Культурология — как она есть и как ей быть. СПб.: Эйдос, 1998. Вып. 5. С. 167–173.
17. *Савчук В.* Режим актуальности. СПб.: СПбГУ, 2004. 277 с.
18. *Соловьев А. В.* Новая эстетика информационной эпохи: искусство как база данных. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-estetika-informatsionnoy-epohi-iskusstvo-kak-baza-dannyh> (дата обращения: 15.10.2021).
19. *Толстой А. К.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Правда, 1969. С. 121–122.
20. *Толстой Л. Н.* Что такое искусство // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 15. С. 41–221.
21. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М.: МГУ, 1987. С. 264–312.
22. *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 266 с.
23. *Herbart J. F.* Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie. Hamburg: Meiner, 1993. 453 S.

Аннотация

Статья посвящена методологическим основаниям современного искусствознания. С точки зрения автора, наука об искусстве не может ограничиваться ни структурно-семиотическим, ни психологическим, ни культурно-историческим подходом к феномену искусства. В центре внимания эстетики и искусствознания XXI века должно находиться ценностное ядро произведения, которое по своей онтологии превышает любые материально-смысловые структуры, служащие его чувственными носителями. Критерии и границы искусства определяются глубинным смысловым качеством цивилизации, продуктом которой оно является и в котором цивилизация / культура видит свой идеал.

Abstract

This article addresses the methodological foundations of contemporary art history. The author argues that art-historical research cannot be reduced to either the structural-semiotic dimension, nor to psychological, cultural, or historical approaches to the phenomenon of culture. Aesthetics and cultural research in the 21st century should focus on the spiritual nucleus of the artwork, which ontologically means more than its material form. The criteria and boundaries of art are defined by the characteristics of the civilisation in which it was created, and reflect the cultural ideal of the respective civilisation.

- ✓ *Ключевые слова:* искусство, идеал, структура, цивилизация, культура, ценность, смерть.
- ✓ *Keywords:* art, ideal, structure, civilisation, culture, value, death.

№ 1 / 2022

ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК
78.072.2

Андреас Веркмайстер и Лоренц Кристоф Мицлер: по стопам одной исторической дискуссии о параллельных квинтах и октавах

ИСУПОВА ТАТЬЯНА СЕМЕНОВНА

*Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыкального воспитания и образования,
Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена
(Санкт-Петербург, Россия)*

ISUPOVA TATIANA S.

*PhD (Musicology),
Associate Professor of the Music Education Department,
Herzen State Pedagogical University of Russia
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: isupovv@pochta.tvoe.tv

Музыкально-теоретическое наследие Андреаса Веркмайстера является знаковой вехой в истории музыкальной мысли. И это подтверждается активным обсуждением изложенных в его трактатах достижений на страницахopusов XVIII столетия — исторического времени, последовавшего после ухода из жизни в 1706 году столь незаурядного мастера. К его научным приобретениям в области музыкальной теории и практики не остались безучастными знаменитые музыканты-исследователи эпохи Просвещения, как то: Якоб Адлунг¹,

¹ *Adlung J.* Musica Mechanica organoedi. Das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung, & c. der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente, in so fern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nöhtig ist / vorgestellt von M. Jakob Adlung, weil. der Churfürstl. Maynzis. Akademie nützklicher Missenschaften in Erfurt ordentl. Mitglieder, des evangel. Rathsgymnasii ordentl. Lehrer, wie auch Organisten an der evangel. Raths- und Predigerkirche daselbst; Aus der hinterlassen Handschrift des seel. Hrn. Verfassers in Ordnung gebracht, mit einigen Anmerkungen und einer Vorrede versehen, und zum Drucke befördert von M. Johann Lorenz Aibrecht, kaiserl. gekrönten Dichter, Collegen der vierten Classe am Gymnasio, wie auch Cantor und Musikdirektor bey der oberstädtlichen Hauptkirche, Beatä Mariä Virginis, zu Mühlhausen in Thüringen, und der hochlöbl. deutschen Gesellschaft zu Altdorf Ehrenmitglied / nebst zwei Tabellen und vielen Figuren. Berlin: gedruckt und verlegt von Friedrich Wielhelm Birnstein, königl. privil. Buchdtücker, 1768. Bd. 1. S. 13—14, 28, 34—35, 47, 50, 56, 71, 168, 170. Bd. 2. S. 51, 79—80.

Георг Андреас Зорге¹, Фридрих Вильгельм Марпург² и Иоганн Маттезон³.

Но пожалуй, самая обстоятельная оценка достижений Андреаса Веркмайстера как теоретика, являющегося автором одиннадцати трактатов, четыре из которых были созданы в кведлинбургский период, а остальные в период его службы в должности королевско-прусского инспектора по органным делам княжества Гальберштадт, представляется на страницах фундаментального научно-просветительского проекта Лоренца Кристофа Мицлера фон Колофа (1711–1778), выдающейся и многогранной личности, чей вклад в музыкальную жизнь Германии XVIII века и развитие западноевропейской науки о музыке трудно переоценить.

Масштабность деятельности Лоренца Кристофа Мицлера во многом была предопределена фактом рождения в семействе судебного исполнителя маркграфа Ансбаха в Хайденхайме Иоганна Георга Мицлера и его супруги Барбары Штумпф из Санкт-Галлена, что позволило ему получить достойное образование. Он изучал богословие, математику, право, медицину, музыкаль-

¹ *Sorge G. A. Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausfürliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Baß, durch welche ein Studiosus Musices zu einer gründlichen Erkänntniß aller in der Composition und Clavier vorkommenden con- und dissonirenden Grund-Säße, und wie mit denenselben Natur- Gehör-, und Kunst-mäßig umzugehen, kommen, folglich nicht nur ein gutes Clavier als ein Compositor extemporaneus spielen lernen, sondern auch in der Composition selbst wichtige und gegründete Profectus machen kan. Eröffnet von Georgio Andrea Sorgio, p. t. Gräfl. Reuß- Pl. Hof- und Stadt-Organisten zu Lobenstein. Erster Theil. Lobenstein: Im Verlag des Autoris, [1745]. S. 9, 50; Sorge G. A. Der dritte Theil von dem Vorgemach der musicalischen Composition in welchem der mannichfaltige Gebrauch der Dissonanßen, wie nemlich solche 1.) frei und ungebunden gebraucht, 2.) am obern Ende, und 3.) am untern Ende gebunden und regelmäßig aufgelöset werden, gelehret, und dabey zum besondern Vortheil, als ein Arcanum musicum gezeiget wird, daß Von den Säßen der Septime alle andere dissonirende Säße abstammen, und also Die Septime, als die erste Dissonanß, so die Natur mit der siebenden Zahl gibt, Als der Ursprung aller andern Dissonanßen anzusehen sey. Nebst einer Anweisung, wie man aus dem Kopffe könne spielen lernen. Denenjenigen, welche das Clavier, den General- und die Composition studiren, zu Nuß eröffnet, von Georgio Andrea Sorgio, Gräfl. Reuß- Plauischen Hof- und Stadt-Organisten zu Lobenstein, und der correspondirenden Societät der musicalischen Wissensschäften in Deutschland Mitglieder. Lobenstein: Im Verlag des Autoris, [1747]. S. 136; Sorge G. A. Gespräch zwischen einem Musico Theoretico und einem Studioso Musices von der Prätorianischen / Printzischen / Werckmeisterischen / Neidhardtischen und Silbermannischen temperatur / wie auch von dem neuen Systemate Herrn Capellmeister Telemanns. Lobenstein: Im Verlag des Autoris, 1748. S. 31–33, 43, 49, 70.*

² *Marburg F. W. Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbaß, und vier Tabellen. Breslau: Johann Friedrich Korn, 1776. S. 160.*

³ *Mattheson J. Das forschende Orchestre oder desselben dritte Eröffnung. Darinn Sensus vindiciae et quatae blanditiae, d.i. der beschirmte Sinnen-Rang und der schmeichelnde Quartenklang allen unpartheyischen Syntechnitis zum Nutzen und Nachdenken; keinem Menschen aber zum Nachtheil / sana ratione et autoritate untersucht / und vermühtlich in ihr rechtes Licht gestellt werden von Joanne Mattheson. Hamburg: bey Benjamin Schillers Wittwe, und Joh. Christoph Kissner im Dom. 1721. S. 528–582.*

ную теорию и композицию, занимался переводом и издательской деятельностью, создал ассоциацию *Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften* (Корреспондентское общество музыкальных наук) и длительное время руководил ею¹.

Весьма показательна деятельность Лоренцо Кристофа Мицлера в качестве обозревателя музыкальных трактатов, созданных в исторический период, ограниченный второй половиной XVII века и современной ему эпохой. Эти усилия нашли свою реализацию в организованной им же периодической серии, издававшейся с 1736 по 1754 год. Уже из полного названия этого научного обозрения усматривается грандиозность замысла проекта немецкого просветителя: «*Neu eröffnete Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht, nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern, Worin alles, was aus der Mathematik, Philosophi und den schönen Wissenschaften zur Verbesserung und Erläuterung sowohl der theoretischen als practischen Musik gehöret, nach beygebracht wird*» — «Новая открытая Музыкальная библиотека, или Основательное донесение, наряду с беспристрастной оценкой музыкальных рукописей и книг, в которых истолковывается все, что имеет отношение к математике, философии и прекрасным наукам для рационализации и пояснения как теоретической, так и практической музыки». Именно на страницах этого издания в разное время появились обзоры пяти теоретическихopusов Андреаса Веркмайстера с достаточно репрезентирующими комментариями².

Но в контексте заявленной темы повествования представляется симптоматичной встреча с именем немецкого музыкального теоретика в четвертой части второго тома этой фундаментальной серии. И в данном случае обсуждается не определенный трактат Андреаса Веркмайстера, а происходит двукратная апелляция к его имени как сведущему эксперту в связи с дискуссией по не потерявшему и ныне своей актуальности вопросу о параллельных квинтах и октавах³.

¹ *Damschroder D., Williams D.* Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1990. P. 204.

² *Mizler L.* Neu eröffnete Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von Musikalischen Schriften und Büchern. Erster Band, welcher bestehet aus sechs Theilen, nebst den darzu gehörigen Kupfern und Registern. Leipzig: Im Verlag des Verfassers und bey Brauns Erben in Commission, 1739. Th. 1 (1736). S. 19–25, 45–57; Th. 2 (1737). S. 49–68; Th. 3 (1737). S. 52–59; Th. 4 (1738). S. 27–45; *Mizler L.* Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen Musikalischen Büchern und Schriften, Worin alles, was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschaften zur Verbesserung und Erläuterung sowohl der theoretischen als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird. Dritter Band, welcher bestehet aus vier Theilen, nebst denen darzu gehörigen sieben und fünfzig Kupfertafeln und Registern. Leipzig: Im Mizlerischen Bücherverlag, 1752. Th. 3 (1747). S. 521.

³ *Mizler L.* Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen Musikalischen Schriften und Büchern, Worin alles, was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschaften zur Verbesserung und Erläuterung sowohl der theoretischen als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird. Zweiter Band, welcher bestehet aus vier Theilen, nebst den darzu gehörigen XXXVI Kupfertafeln und Registern. Leipzig: Im Mizlerischen Bücherverlag, 1743. Th. 4 (1743). S. 8–95.

В заголовке раздела указанного выше издания четко определен ракурс полемики, острота и злободневность которой ощутима в каждой строке последующих рассуждений¹:

Sieben Schrifften, welche an die Societät der musikalischen Wissenschaften eingesendet worden, über die Frage: warum zwey unmittelbar auf einander folgende Quinten und Octaven in der geraden Bewegung nicht wohl ins Gehöre fallen? Mit Anmerkungen von den Mitgliedern der Societät.

Семь рукописей, которые представлены в Общество музыкальных наук по вопросу «Почему две квинты и октавы, следующие друг за другом в прямом движении, не приемлемы для слуха?» с комментариями членов общества.

Весьма показательно, что из семи обсуждаемых рукописей, номинированных под литерами «А», «В», «С», «D», «Е», «F» и «G», четыре, по сути, анонимны. В рукописи «А» имя автора скрывается за инициалами С. R., а рукописи «Е», «F» и «G» хранят авторскую тайну под псевдонимами, в качестве которых выбраны имена исторических личностей античной эпохи — соответственно, философа Платона, поэта и музыканта Терпандра, математика Архимеда. Из эксплицита работы последнего автора становится известно, где он жил (местечко Онольцбах в Баварии) и дата написания работы (16 января 1742 года).

И только три опубликованных Мицлером опуса имеют конкретную атрибуцию. Рукопись «В» принадлежит магистру Иоганну Фридриху Готлибу Эрдмансу, рукопись «С» — М. Г. Спайтфри из Лондона с датировкой от 29 февраля 1740 года, а рукопись «D» — Иоганну Георгу Хиллену, кантору и школьному коллеге в приходе Блауха близ Галле.

О чем может свидетельствовать вышесказанное?

Во-первых, факт существования таковой полемики по музыкально-теоретическим вопросам свидетельствует об интенсивности научной жизни Западной Европы в первой половине XVIII столетия.

Во-вторых, становится очевидной достаточно широкая география участников научных прений: от Германии до берегов Туманного Альбиона.

В-третьих, фактически представляется механизм дебатов по животрепещущим вопросам музыкальной теории и практики.

Последнее обретает явственность из небольшого авторского приложения к рукописи «Е» и позволяет составить понятие о форме научного общения между членами мицлеровского общества, которая предполагала постановку проблемы и последующую рассылку участвующим в дискуссии соответствующего задания для начертания доказательств²:

¹ Mizler L. Musikalische Bibliothek. Bd. 2. Th. 4. S. 2.

² Ibid. Bd. 2. Th. 4. S. 77.

Da die im verwichenen Augustmonate ausgeschriebene Frage mir erst in der Mitte des Februarii eingehändigt worden; und ich zu selbiger Zeit schon zu anderer, unausseßlichen, Arbeit verbunden war; so habe bey wenig Nebenstunden meinen Zweck nicht völlig erreichen können, welchen ich mir, in Absicht auf die Vibrationen, vorgenommen hatte.

Поскольку очерченный в прошедшем августе вопрос мне вручили только в середине февраля и я в то же время уже был связан с другой непреложной работой, то при небольших дополнительных часах я не смог полностью достичь своей цели, которую задумал осуществить с вибрациями.

В данном случае в аргументации нуждалась, как отмечалось ранее, правомочность параллельных квинт и октав в многоголосии. Текст каждой представленной рукописи подвергается обсуждению членами музыкального сообщества, которые в своих комментариях выступают инкогнито. Читателю заявлены лишь псевдонимы, имеющие опять-таки античное происхождение. В полемике участвуют Пифагор, Аристотель и Сократ. Кто из членов музыкального сообщества скрывается за этими столь известными историческими именами, остается загадкой.

В комментарии к рукописи «А» Сократ по случаю обсуждения представленных доводов о целесообразности параллельных квинт и октав упоминает Андреаса Веркмайстера¹:

Der Herr Verfasser der Schrift A mag wohl des seeligen Werkmeisters Schriften fleißig gelesen haben, in welchen ein solcher erbaulicher Vortrag auf den meisten Blättern sehr hoch getrieben worden. Ich halte es für was leichtes in allen Wissenschaften und Künsten, ia noch mehr in den Werken der Natur unzählige Abbildungen der göttlichen Dreyeinigkeit zu finden; Allein unsere Societät nimmt nichts ohne hinlänglichen Beweis an.

Socrates

Господин автор рукописи «А» вполне мог прилежно читать сочинения благословенного Веркмайстера, в которых таковое назидание на большинстве страниц было продвинуто очень высоко. Я считаю, что бесчисленные образы Божественной Троицы легко найти во всех науках и искусствах, а тем более в произведениях природы. Но наше общество ничего не принимает без достаточных доказательств.

Sokrat

По всей видимости, смысловые интенции этого столь небольшого комментария апеллируют к тем текстовым фрагментам рукописи «А», где некий автор С. Р. пытается объяснить невозможность параллельных квинт единой сущностью божественного начала²:

Dannhero da nur Ein vollkommen Wesen in der Ewigkeit ist, so ist von der ewigen Weisheit Gottes unserm Gehör schon einmal eingepflanzt, daß, wenn eine einzelne Quinte oder Octave angeschlagen wird, unser Gehör vollkommen damit zufrieden ist, wo aber schon zwey

И тогда если в вечности есть только одно совершенное существо, то вечная мудрость Бога уже внедрила в наш слух следующее: когда воспроизводится одна квинта или октава, наш слух полностью удовлетворяется ею, а там, где уже две

¹ *Mizler L.* Musikalische Bibliothek. Bd. 2. Th. 4. S. 14.

² *Ibid.* Bd. 2. Th. 4. S. 10.

oder mehrere vollkommene Quinten und Octaven ohne mediateur aufeinander folgen, dem Gehör unerträglich fallen, also mit einem Wort: Da in der Gottheit nur ein vollkommen Wesen ist, es diesem vollkommenen Lichte zuwider, wenn in der Musik zwey perfecte Quinten oder Octaven unmittelbar aufeinander folgen.

или более совершенных квинты и октавы следуют одна за другой без посредника, они невыносимы для слуха. Так что, одним словом: поскольку в Божестве есть только одно совершенное существо, таковое идет вразрез с этим совершенным Светом, когда в музыке две совершенные квинты или октавы следуют друг за другом.

При этом автор С. Р. обращает внимание, что квинтовое и октавное звучание в микстурах органа вполне приемлемо¹:

Daß aber in denen Orgeln die Quinten und Octaven das Gehör auf keine Weise touchiren, rühret daher, weil erstlich die Quinten und Octaven, welche in der Mixtur auf jedem Clavi befindlich sind, wegen Höhe der Pfeifen nicht können penetrirt werden.

Но то, что в органах квинты и октавы никоим образом не оскорбляют слух, смешивают здесь, так как, прежде всего, квинты и октавы, которые находятся в микстуре на каждой клавише, не могут быть преисполнены из-за высоты труб.

И более того, он пытается объяснить легитимность обертоновых интервалов божественным происхождением²:

Endlich aber frage ich, woher kommt es, daß in den tiefsten Saiten oder Pfeifen, die Tertie und Quinte vollkommen zu hören ist? Thue ich unrecht, wenn ich sage, daß daraus die heilige Dreyfaltigkeit GOTTes zu schließen, und hingegen daraus unsere menschliche Unvollkommenheit gar zu gewiß zu erkennen sey, wenn man durch Reinstimmung der Quinten uimmer zu einer passablen Stimmung, denn in dieser Welt ist es nicht besser zu hoffen, gelangen wird? Also da nun dieses beydes nicht zu läugnen, so ist auch nicht anders zu glauben, als daß der einige GOTT auch in der Musik durch Uebelklang zweyer aufeinander unmittelbar folgenden Quinten und Octaven will erkannt werden.

Но, наконец, я спрашиваю, откуда это, что на самых низких струнах или трубах терция и квинта слышны полностью? Разве я ошибусь, если скажу, что из этого следовало бы представлять Святое Троиединство Бога и, напротив, из этого непременно следовало бы признать наше человеческое несовершенство, как лучше не уповать в этом мире на то, что посредством чистой настройки квинт можно все же к подобающему строю прийти? Итак, поскольку ныне оба эти утверждения нельзя отрицать, так другого и нельзя полагать, как то, что Бог единый в музыке желает быть познанным по зловещему звучанию двух квинт и октав, следующих друг за другом.

Из изложенных выше положений рукописи «А» по проблеме употребления параллельных квинт и октав вполне логичным является продемонстрированный выше комментарий Сократа, которого не удовлетворили представленные аргументы автора, имеющие столь противоречивый характер даже в «божественном ракурсе» и опирающиеся, по существу, на слуховые ощущения³:

¹ Mizler L. Musikalische Bibliothek. Bd. 2. Th. 4. S. 10.

² Ibid. Bd. 2. Th. 4. S. 11.

³ Ibid. Bd. 2. Th. 4. S. 11–12.

Am Ende aber will ich doch der musikalischen Gesellschaft meine musikalische Muthmaßung, denn gründliche Demonstration kan man es auf keine Weise nennen, eröffnen, wenn ich sage: Zwey Quinten oder Octaven können aus der Ursache aufeinander nicht klingen, weiln man gleichsam aus einem modo, ohne selbigen zu endigen, zu iähling in einen andern fällt, als zum Exempel: Wenn man aus dem c dur, ohne den modum zu schliessen, sogleich in secundum modum fallen wollte, so würde es dem Gehör unerträglich fallen, und also auch gehet es mit zwey aufeinander unmittelbar folgenden Quinten und Octaven. Dergleichen vieler anderen Raisonnements zu geschweigen, die doch nichts anders sind als Muthmaßungen, und am Ende nichts anders als was oben angeführt worden, zum Grunde haben.

Однако в заключение я хочу все же открыть свои музыкальные догадки музыкальному сообществу, ибо это никоим образом нельзя назвать основательной демонстрацией, когда я говорю следующее: две квинты или октавы не могут звучать вместе по причине следования друг за другом, потому что это подобно тому, как внезапно приходиться в другой модус, не заканчивая прежний; в частности, например, если намеревались бы попасть тотчас во второй модус, не завершая модус до мажор, то это было бы невыносимо для слуха, и таким образом это происходит с двумя квинтами и октавами, непосредственно следующими друг за другом. Не говоря уже о подобных многих других аргументах, которые являются не чем иным, как предположениями и, в конце концов, ничего, кроме того, что было указано выше, в основе не имеют.

В обсуждениях к рукописи «D» вновь подтверждается высокий экспертный статус Андреаса Веркмайстера. Комментатор Пифагор, достаточно подробно анализируя содержание 54 параграфов в работе кантора из прихода Блауха, весьма возмущен его позицией по вопросу следующих друг за другом в прямом движении октав и квинт¹:

Was der Herr Verfasser §. 48 und 49. vorträgt, ist ganz unerhört, und vermutlich noch keinem Componisten bekannt. Weil die Octave mit den mittlern und untern Stimmen schöne Veränderung macht, so darf man in der Oberstimme vier, aber nicht mehr Octaven nach einander in der geraden Bewegung seßen, und weil die Quinte mit den übrigen Stimmen schöne Veränderung macht, so sind vier Quinten in den mittlern und untern Stimmen in der geraden Bewegung erlaubt. Mein GOtt, wo bleibet der Beweis! und was hat der Herr Cantor in aller Welt gedacht, daß er solche keßerische Gedanken in der Musik drucken zu lassen sich nicht enthalten! Die Exempel von n. 18 bis 23 sind unleidlich und abscheulich, und sonderlich krönet das leßte Exempel das Werk, als in welchem nach Werkmeisters Redensart, Kuhoctaven und Roßquinten zugleich vorkommen. Man glaubet, daß Herr Hill

То, что говорит автор в § 48 и 49, совершенно неслышанно и, вероятно, неизвестно ни одному композитору. Поскольку октава вносит приятные изменения в средние и нижние голоса, можно разместить четыре, но не более, октавы в верхних голосах одну за другой в прямом движении, а так как квинты вносят хорошие изменения в оставшиеся голоса, то четыре квинты разрешаются между средним и нижним голосами в прямом движении. Боже мой, где доказательства! И что принес господин кантор всему миру тем, что он такие абсурдные мысли в музыке не воздержался отдать в печать! Примеры с 18-го по 23-й ужасны и отвратительны, и особенно последний пример, венчающий работу, поскольку в нем, согласно выражению Веркмайстера, «коровьи октавы» и «лошадиные квинты» появляются одновременно. Полагаем, что господин Хилл заявил о себе

¹ Mizler L. Musikalische Bibliothek. Bd. 2. Th. 4. S. 64–65.

sich auf eine wunderliche Art bekannt gemacht, und den Schülern der Composition ein großes Aergerniß gegeben. Diese Verbrechen zu büßen wünschen wir ihm, daß er Zeitlebens keine Octaven und Quinten in der geraden Bewegung hinter einander mehr machen möge.

Pythagoras

странным образом и ввел изучающих композицию в большое искушение. Во искупление этого преступления мы желаем ему, чтобы на протяжении всей жизни он более никогда не устанавливал октавы и квинты в прямом движении друг за другом.

Пифагор

Таким образом, эти два факта упоминания имени Андреаса Веркмайстера в рамках дискутируемой проблемы среди членов мицлеровского общества наилучшим образом свидетельствуют о весомости взглядов музыкального теоретика в вопросах голосоведения в аккордовых структурах, которые в те времена скрывались за понятием *Saffe* (склад).

Но возникает вопрос, какова суть этих взглядов? В чем же заключается обстоятельство веркмайстерской концепции, которая столь горячо приветствовалась музыкальной общественностью XVIII столетия?

Прежде всего, важно обратить внимание на функциональность числовой логики, которая регулирует механизм структурирования интервалов, тем самым, во-первых, дифференцируя их сообразно типологии (консонанс / диссонанс) и, во-вторых, определяя природу совершенства простых консонирующих созвучий относительно соответствующих составных. И в этом аспекте представляется знаковой числовая последовательность **1, 2, 3, 4, 5, 6 и 8**¹.

Действительно, именно последовательностью «звучащих чисел» (*numeri sonori*) **1, 2, 3, 4, 5, 6 и 8**, восходящей к *естественному делению* струны монохорда, организуется двадцать один консонанс² (ил. 1):

1	2	3	4	5	6	8	in Clavi- bus also	C	c	g	c	e	g	c
1	—	3	4	5	6	8		C	—	g	c	e	g	c
	2	—	4	5	6	8			c	—	c	e	g	c
		3	—	5	6	8				g	—	e	g	c
			4	—	6	8					c	—	g	c
				5	—	8					e	—	c	

¹ *Werckmeister A. Musicalische Paradoxal-Discourse, oder Ungemeine Vorstellungen / wie die Musica einen Hohen und Göttlichen Ursprung habe / und wie hingegen dieselbe so sehr gemißbraucht wird. Dann wie dieselbe von den lieben Alten mit großer Schwürig- und Weitläufftigkeit / welche uns zum theil noch anhanget / ist fortgeseßet worden / und wie man hingegen in vielen Stücken / in heutiger Musica Practica eines nähern Weges und Vortheils sich bedienen könne. &c. So wohl denen so Ihre Music zur Ehre GOTTes gedencken anzuwenden / auch andern Gott- und Kirchen-Music Liebenden zum weitem Nachdencken Mathematicè, Historicè, und Allegoricè, durch die Musicalischen Proportional-Zahlen entdeckt / und vorgestellt von Andrea Werckmeister. Musico und Organ. zu S. Martini in Halberstadt. Quedlinburg: Verlegts / Theodor. Phil. Calvisius, Buchhändl. ANNO 1707. S. 90.*

² *Ibid.* S. 97.

Опираясь на числовой порядок и руководствуясь тезисом о сопредельности с *Единством* (*die Unität*), а именно с *Единицей*, можно судить о совершенстве интервалов и аккордов. Поэтому интервал октавы, выраженный числовой пропорцией $1 : 2$ (C—c), представляется более совершенным, нежели интервал квинты в числовой пропорции $2 : 3$ (c—g). Последняя же совершеннее *составной* (*composita*) квинты в отношении $1 : 3$ (C—g). Если следовать числовой логике, то возникает правомерный вопрос: почему именно так, ведь в данном случае это противоречит постулату «о сопредельности с *Единством*»?

В действительности же здесь включается еще одно концептуальное положение, суть которого заключается в соблюдении последовательности числовой логики, не допускающей наличия порождающих «пустоты» «скачков»¹. Именно в обозначенной выше пропорции *составной квинты* (C—g) обнаруживается «числовой вакуум» — звуки этого интервала представлены отношением $1 : 3$, в котором нарушена непрерывность числовой последовательности вследствие отсутствия числа 2. И этот постулат непрерывности в совокупности с тезисом о сопредельности с *Единством* определяют иерархию совершенства интервальных созвучий в соответствии с числовым значением их членов², тем самым участвуя в организации гармонической логики.

Ранжирование консонансов выстраивается, согласно Веркмайстеру, в определенную последовательность, где отправным импульсом представляется унисон (*unisonus*) как символ воплощения идеи *Единства*, сравнимой лишь со Всевышним³. Абсолют функциональности унисона регламентирует его положение в рейтинге совершенства особым образом — это и *не консонанс*,

¹ *Werckmeister A.* Hypomnemata Musica oder musikalisches Memorial / welches bestehet in kurßer Erinnerung dessen / so bißhero unter guten Freunden discurs-weise / insonderheit von der Composition und Temperatur möchte vorgangen seyn / zu eigener Nachricht auffgesezset / und denen Musical-Lernend- und Liebenden zum besten / dem Druck übergeben von Andrea Werckmeister / Benicosteinensi Cherusc : jezziger Zeit bey der Haupt-Pfarr-Kirche St. Martini in Halberstadt / bestallten Musico, und Organisten. Quedlinburg: in Verlegung Theodori Philippi Calvisii, im Jahr 1697. S. 3—4.

² Ibid.

³ *Werckmeister A.* Musicae Mathematicae Hodegus Curiosus oder Richtiger Musicalischer Weg-Weiser / das ist Wie man nicht alleine die natürlichen Eigenschafft der Musicalischen Proportionen / durch das Monochordum, und Ausrechnung erlangen / Sondern auch vermittelts derselben / natürliche und richtige rationes über eine Musicalische Composition vorbringen könne. Benebenst einem allegor-moraloschem / von der Music entspringendem Anhang. Gott zu Ehren / einiger curiösen Music-Liebenden so wol Theoreticis, als practicis zu sonderbahrem Nassen und Gefallen / dann Zu mehrer Aufnahme der Music küßlich / jedoch gründlich vorgestellt / und dem Drucke übergeben. von Andrea Werckmeistern / ißiger Zeit Hoff-Organisten zu Quedlinburg. Franckfurt und Leipzig: In Verlegung Theodori Philippi Calvisii. Merseburg / gedruckt bey Christian Gottschicken / F. S. Hoff-Buchör. Im Jahr 1687. S. 142.

и не диссонанс, а, в сущности, *основание интервалов (principium intervallorum)*¹. Первым же совершенным консонансом, как следует из таблицы (см. ил. 1), заявлен интервал октавы, образованный пропорцией, члены которой выражены числами **1** и **2**. А следующим по совершенству созвучием представлена квинта в отношении **2 : 3**. И эти два совершенных консонанса в определенные исторические вехи становились камнем преткновения в репрезентации гармонической логики.

Выстроенная Веркмайстером прогрессия совершенства отчасти пересекается в своих основаниях с пифагорейским учением об интервалах, где постулируется тезис о том, что «симфонии выражаются исключительно в кратных и эпиморных пропорциях, причем в наименьших числах, не превышающих 4»². Вместе с тем отмечаемое немецким теоретиком совершенство консонансов тетрактиса сопряжено с рядом нюансов, ибо, несмотря на свое совершенство, октава и квинта становятся причиной скверного звучания³, получив даже на страницах его опусов весьма нелестную дефиницию — *Kuh-Octaven* (коровьи октавы) и *Roß-Quinten* (лошадиные квинты)⁴.

Столь противоречивое отношение к таковым созвучиям было обусловлено художественной практикой и напрямую связано с реализацией звучания на определенном инструменте. Дело в том, что воспроизведение на органе параллелизмов октав и квинт приводило в определенных ситуациях к оскудению гармонических красок, которое выражалось, собственно, в последовательности унисонов. Это становилось реальным ввиду настройки органичных труб, а именно, согласно констатации Веркмайстера, когда открытая труба подчеркивала октавный обертон или же гедактная труба воспроизводила квинтовый призыв⁵.

¹ *Werckmeister A. Musicalische Temperatur, oder deutlicher und warer Mathematischer Unterricht / wie man durch Anweisung des Monochordi ein Clavier / sonderlich die Orgel-Wercke / Positive, Regale, Spinnetten / und dergleichen wol temperirt stim en könne / damit nach heutiger manier alle Modi ficti in einer angenehm- und erträglichen Harmonia mögen genommen werden / Mit vorhergehender Abhandlung von dem Vorzuge / vollkommen- und weniger Vollkommenheit der Musicalischen Zahlen / Proportionen / und Consonantien, welche bey Einrichtung der Temperaturen wohl in acht zu nehmen sind : Benebst einem darzu gehörig- in Kupffer vorgebildeten deutlichen und völligem Monochordo beschrieben / und an das Tages- Licht gegeben durch Andreas Werckmeistern / Stiftts-Hof- Organisten zu Quedlinburg. Franckfurt und Leipzig: In Verlegung Theodori Philippi Calvisii, Buch-Händler in Quedlinburg / ANNO 1691. S. 17; *Werckmeister A. Hypomnemata Musica. S. 4–5.**

² Герцман Е. В. Пифагорейское музыкознание. СПб.: Гуманитарная Академия, 2003. С. 160.

³ *Werckmeister A. Hypomnemata Musica... S. 6.*

⁴ *Werckmeister A. Cribrum Musicum oder Musicalisches Sieb / Dariñen einige Mängel eines halb Gelehrten Componisten vorgestellet / und das Böse von dem Guten gleichsam ausgesiebet und abgesondert worden / In einem Sendschreiben An einem guten Freund dargestellt / Dann denen unzeitigen Componisten zur Nachricht und fleißigern Nachsinnen zum Druck befördert Durch Johann Georg Carl / bestalten Stadt-Musicum in Halberstadt. Quedlinburg und Leipzig: Verlegt Theodor. Philipp Calvisius, 1700. S. 3.*

⁵ *Ibid. S. 5.*

Если рассматривать теоретическое обоснование Веркмайстером нежелательности обозначенных выше параллелизмов, то в качестве аргументации естественного фундамента музыки выдвигается хорошо известное латинское изречение *Varietas delectat* («Разнообразие доставляет удовольствие»)¹, принадлежащее перу римского баснописца Федра². Смысловую сущность этого тезиса репрезентирует категория «изменение» (*die Veränderung*)³. В последней, как представляется, заложена важная интенция — необходимость контраста и обновления, обуславливающих процессуальность гармонии.

Таким образом, обозначенные импульсы умозрений Андреаса Веркмайстера выстраиваются в системную триаду «единство — изменчивость — непрерывность», нелинейный характер которой в совокупности с числовой матрицей **1, 2, 3, 4, 5, 6 и 8** репрезентирует полотно его теоретической концепции. Как показала научная дискуссия на страницах фундаментального научно-просветительского проекта Лоренца Кристофа Мицлера фон Колофа, именно столь насыщенная колористическая палитра гармонических воззрений Андреаса Веркмайстера приводила, с одной стороны, к поверхностному прочтению его теории, но с другой — способствовала глубокому постижению ее основ для аргументации неприемлемости движения параллельными квинтами и октавами.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Герцман Е. В.* Пифагорейское музыкознание. СПб.: Гуманитарная Академия, 2003. 384 с.
2. Крылатые латинские выражения / Авт.-сост. Ю. С. Цыбульник; Художн.-оформ. Б. Ф. Бублик, В. А. Мурлыкин. М.; Харьков: АСТ; Фолио, 2003. 830, [2] с.
3. *Adlung J.* Musica Mechanica organoedi. Das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung, & c. der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente, in so fern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nöhtig ist / vorgestellt von M. Jakob Adlung, weil. der Churfürstl. Maynzis. Akademie nützkicher Missenschaften in Erfurt ordentl. Mitglieder, des evangel. Rathsgymnasii ordentl. Lehrer, wie auch Organisten an der evangel. Raths- und Predigerkirche daselbst; Aus der hinterlassenen Handschrift des seel. Hrn. Verfassers in Ordnung gebracht, mit einigen Anmerkungen und einer Vorrede versehen, und zum Drucke befördert von M. Johann Lorenz Aibrecht, kaiserl. gekrönten Dichter, Collegen der vierten Classe am Gymnasio, wie auch Cantor und Musikdirektor bey der oberstädtlichen Hauptkirche, Beatä Mariä Virginis, zu Mühlhausen in Thüringen, und der hochlöbl. deutschen Gesellschaft zu Altdorf Ehrenmitgliede / nebst zwei Tabellen und vielen Figuren. Berlin: gedruckt und verlegt von Friedrich Wielhelm Birnstein, königl. privil. Buchdtücker, 1768. Bd. 1. II, 285 S.; Bd. 2. [6], XX, 185, [13] S.
4. *Damschroder D., Williams D.* Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1990. 522 p.

¹ *Werckmeister A.* Musicae Mathematicae Hodegus Curiosus... S. 79.

² Крылатые латинские выражения / Авт.-сост. Ю. С. Цыбульник; Художн.-оформ. Б. Ф. Бублик, В. А. Мурлыкин. М.; Харьков: АСТ; Фолио, 2003. С. 31.

³ *Werckmeister A.* Hypomnemata Musica... S. 5.

5. *Marpurg F. W.* Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbaß, und vier Tabellen. Breslau: Johann Friedrich Korn, 1776. 319 S.
6. *Mattheson J.* Das forschende Orchestre oder desselben dritte Eröffnung. Darinn Sensus vindiciae et quartae blanditiae, d.i. der beschirmte Sinnen-Rang und der schmeichelnde Quartenklang allen unpartheyischen Syntechnitis zum Nutzen und Nachdenken; keinem Menschen aber zum Nachtheil / sana ratione et autoritate untersucht / und vermuthlich in ihr rechtes Licht gestellet werden von Joanne Mattheson. Hamburg: bey Benjamin Schillers Wittwe, und Joh. Christoph Kissner im Dom. 1721. [46], 789, [71] S.
7. *Mizler L.* Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen Musikalischen Schriften und Büchern, Worin alles, was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschaften zur Verbesserung und Erläuterung sowohl der theoretischen als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird. Zweiter Band, welcher bestehet aus vier Theilen, nebst den darzu gehörigen XXXVI Kupfer tafeln und Registern. Leipzig: Im Mizlerischen Bücherverlag, 1743. Th. 1 (1740). S. 1–158 [VI]; Th. 2 (1742). S. 161–296 [X]; Th. 3 (1742). S. 1–176 [VIII]; Th. 4 (1743). S. 1–124 [20, XII].
8. *Mizler L.* Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen Musikalischen Büchern und Schriften, Worin alles, was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschaften zur Verbesserung und Erläuterung sowohl der theoretischen als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird. Dritter Band, welcher bestehet aus vier Theilen, nebst denen darzu gehörigen sieben und funfzig Kupfertafeln und Registern. Leipzig: Im Mizlerischen Bücherverlag, 1752. Th. 1 (1746). S. 1–170 [XVIII]; Th. 2 (1746). S. 171–373 [XVI]; Th. 3 (1747). S. 377–604 [XIV]; Th. 4 (1752). S. [8] 605–796 [XIII].
9. *Mizler L.* Neu eröffnete Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von Musikalischen Schriften und Büchern. Erster Band, welcher bestehet aus sechs Theilen, nebst den darzu gehörigen Kupfern und Registern. Leipzig: Im Verlag des Verfassers und bey Brauns Erben in Commission, 1739. Th. 1 (1736). [XX+XVII] 64 S.; Th. 2 (1737). 78 S.; Th. 3 (1737). 78 S.; Th. 4 (1738). 88 S.; Th. 5 (1738). 76 S.; Th. 6 (1738). 101 [29] S.
10. *Sorge G. A.* Gespräch zwischen einem Musico Theoretico und einem Studioso Musices von der Prätorianischen / Printzischen / Werckmeisterischen / Neidhardtischen und Silbermannischen temperatur / wie auch von dem neuen Systemate Herrn Capellmeister Telemanns. Lobenstein: Im Verlag des Autoris, 1748. 85 [1] S.
11. *Sorge G. A.* Der dritte Theil von dem Vorgemach der musicalischen Composition in welchem der mannichfaltige Gebrauch der Dissonanßen, wie nemlich solche 1.) frei und ungebunden gebraucht, 2.) am obern Ende, und 3.) am untern Ende gebunden und regelmäßig aufgelöset werden, gelehret, und dabey zum besondern Vortheil, als ein Arcanum musicum gezeiget wird, daß Von den Sätzen der Septime alle andere dissonirende Sätze abstammen, und also Die Septime, als die erste Dissonanß, so die Natur mit der siebenden Zahl gibt, Als der Ursprung aller andern Dissonanßen anzusehen sey. Nebst einer Anweisung, wie man aus dem Kopffe könne spielen lernen. Denenjenigen, welche das Clavier, den General- und die Composition studiren, zu Nuß eröffnet, von Georgio Andrea Sorgio, Gräfl. Reuß- Plauischen Hof- und Stadt- Organisten zu Lobenstein, und der correspondirenden Societät der musicalischen Wissenschaften in Deutschland Mitgließe. Lobenstein: Im Verlag des Autoris, [1747]. [IX], 133–232 [71] S.
12. *Sorge G. A.* Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausfürliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Baß, durch welche ein Studiosus Musices zu einer gründlichen Erkänntniß aller in der Composition und Clavier vorkommenden con- und dissonirenden Grund-Sätze, und wie mit denenselben Natur- Gehör-, und Kunst-

- mäßig umzugehen, kommen, folglich nicht nur ein gutes Clavier als ein Compositor extemporaneus spielen lernen, sondern auch in der Composition selbst wichtige und gegründete Profectus machen kan. Eröffnet von Georgio Andrea Sorgio, p. t. Gräfl. Reuß- Pl. Hof- und Stadt-Organisten zu Lobenstein. Erster Theil. Lobenstein: Im Verlag des Autoris, [1745]. 1–66 [37] S.
13. *Werckmeister A.* Cribrum Musicum oder Musicalisches Sieb / Dariñen einige Mängel eines halb Gelehrten Componisten vorgestellt / und das Böse von dem Guten gleichsam ausgesiebet und abgesondert worden / In einem Sendschreiben An einem guten Freund dargestellt / Dann denen unzeitigen Componisten zur Nachricht und fleißigern Nachsinnen zum Druck befördert Durch Johann Georg Carl / bestalten Stadt-Musicum in Halberstadt. Quedlinburg und Leipzig: Verlegts Theodor. Philipp Calvisius, 1700. VII, 60 S.
 14. *Werckmeister A.* Hypomnemata Musica oder musikalisches Memorial / welches bestehet in kurßer Erinnerung dessen / so bißhero unter guten Freunden discours-weise / insonderheit von der Composition und Temperatur möchte vorgangen seyn / zu eigener Nachricht auffgesezset / und denen Musical-Lernend- und Liebenden zum besten / dem Druck übergeben von Andrea Werckmeister / Benicosteinensi Cherusc : jezziger Zeit bey der Haupt-Pfarr-Kirche St. Martini in Halberstadt / bestallten Musico, und Organisten. Quedlinburg: in Verlegung Theodori Philippi Calvisii, im Jahr 1697. VI, 47 S.
 15. *Werckmeister A.* Musicae Mathematicae Hodegus Curiosus oder Richtiger Musicalischer Weg-Weiser / das ist Wie man nicht alleine die natürlichen Eigenschafften der Musicalischen Proportionen / durch das Monochordum, und Ausrechnung erlangen / Sondern auch vermittels derselben / natürliche und richtige rationes über eine Musicalische Composition vorbringen könne. Benebst einem allegor-moraloschem / von der Music entspringendem Anhang. Gott zu Ehren / einiger curiosen Music-Liebenden so wol Theoreticis, als practicis zu sonderbarem Nassen und Gefallen / dann Zu mehrer Aufnahme der Music kürßlich / jedoch gründlich vorgestellt / und dem Drucke übergeben. von Andrea Werckmeistern / ißiger Zeit Hoff-Organisten zu Quedlinburg. Franckfurt und Leipzig: In Verlegung Theodori Philippi Calvisii. Merseburg / gedruckt bey Christian Gottschicken / F. S. Hoff-Buchör. Im Jahr 1687. VIII, 160 [12] S.
 16. *Werckmeister A.* Musicalische Paradoxal-Discourse, oder Ungemeine Vorstellungen / wie die Musica einen Hohen und Göttlichen Ursprung habe / und wie hingegen dieselbe so sehr ge-
meißbrauchet wird. Dann wie dieselbe von den lieben Alten mit großer Schwürig- und Weitläufftigkeit / welche uns zum theil noch anhanget / ist fortgesezset worden / und wie man hingegen in vielen Stücken / in heutiger Musica Practica eines nähern Weges und Vortheils sich bedienen könne. &c. So wohl denen so Ihre Music zur Ehre GOTTes gedencken anzuwenden / auch andern Gott- und Kirchen-Music Liebenden zum weitem Nachdencken Mathematicè, Historicè, und Allegoricè, durch die Musicalischen Proportional-Zahlen entdecket / und vorgestellt von Andrea Werckmeister. Musico und Organ. zu S. Martini in Halberstadt. Quedlinburg: Verlegts / Theodor. Phil. Calvisius, Buchhändl. ANNO 1707. 120 S.
 17. *Werckmeister A.* Musicalische Temperatur, oder deutlicher und warer Mathematischer Unterricht / wie man durch Anweisung des Monochordi ein Clavier / sonderlich die Orgel-Wercke / Positive, Regale, Spinetten / und dergleichen wol temperirt stim en könne / damit nach heutiger manier alle Modi ficti in einer angenehm- und erträglichen Harmonia mögen genommen werden / Mit vorhergehender Abhandlung von dem Vorzuge / vollkommen- und weniger Vollkommenheit der Musicalischen Zahlen / Proportionen / und Consonantien, welche bey Einrichtung der Temperaturen wohl in acht zu nehmen sind : Benebst einem darzu gehörig- in Kupffer vorgebildeten deutlichen und völligem Monochordo beschrieben / und an das Tages- Licht gegeben durch Andreas Werckmeistern / Stiffts- Hof- Organisten zu Quedlinburg. Franckfurt und Leipzig: In Verlegung Theodori Philippi Calvisii, Buch-Händler in Quedlinburg / ANNO 1691. XVI, 96 [1] S.

Аннотация

Предметом рассмотрения в настоящей статье является гармоническая концепция немецкого теоретика Андреаса Веркмайстера (1645–1706), которая невольно оказала воздействие на научную полемику о параллельных квинтах и октавах, развернувшуюся спустя несколько десятилетий после его смерти на страницах периодической серии «Neu eröffnete Musikalische Bibliothek» Лоренца Кристофа Мицлера. Организованная последним ассоциация Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften (Корреспондентское общество музыкальных наук) приобрела статус фундаментального научно-просветительского проекта, объединившего в своих рядах профессиональных музыкантов. Представленный механизм научных дебатов по животрепещущим вопросам музыкальной теории и практики и собственно факт существования таковой дискуссии ярко свидетельствует об интенсивности научной жизни Западной Европы в первой половине XVIII столетия.

Abstract

This article considers the German theorist Andreas Werkmeister's (1645–1706) concept of harmony, which unwittingly influenced a polemical debate on parallel fifths and octaves that unfolded decades after his death in the pages of the periodical series *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek* by Lorenz Christoph Mizler. Founded by Mizler in 1738, the society 'Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften' became known as a foundational educational project that united professional musicians. This mechanism for academic debate on pressing issues of musical theory and practice clearly testifies to the intensity of academic life in Western Europe during the first half of the 18th century.

- ✓ *Ключевые слова:* параллельные квинты, параллельные октавы, Андреас Веркмайстер, Лоренц Кристоф Мицлер, Корреспондентское общество музыкальных наук.
- ✓ *Keywords:* parallel fifths, parallel octaves, Andreas Werkmeister, Lorenz Christoph Mizler, Correspondent Society of Musical Sciences.

УДК
82.293

Китай в западноевропейских оперных либретто XVIII — первой половины XIX века

МЕДВЕДЕВА ЮЛИЯ ПЕТРОВНА

*Кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки,
Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки
(Нижний Новгород, Россия)*

MEDVEDEVA YULIA P.

*PhD (History of Arts), Associate Professor of the Music History Department,
Nizhny Novgorod State Conservatory Named M. I. Glinka
(Nizhny Novgorod, Russia)*

E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru

В европейских оперных либретто с удивительным постоянством на протяжении многих веков возникали и возникают образы Китая. Увлечение китайской культурой началось со второй половины XVII века в результате расширения торговых и религиозных контактов между Европой и Азией. Так в искусстве возник шинуазри, или китайский стиль, вскоре давший яркие и впечатляющие плоды в опере. *Chinoiserie* в переводе с французского означает «китайщина»; в современном искусствознании под этим термином понимаются «европейские имитации и подражания» китайскому искусству и литературе, а также «произведения европейской литературы, в которых фигурировал экзотизированный Китай»¹. Как отмечает автор капитальных трудов по шинуазри в пластических искусствах М. А. Неглинская, «явление шинуазри, образовавшее тонкий сплав с барокко, рококо, классицизмом и романтизмом, в реальности обозначило первую последовательную попытку Запада и Востока найти общий художественный язык»².

В музыке явление шинуазри сложилось лишь к рубежу XVII—XVIII веков, то есть заметно позже, чем в других видах художественного творчества. Его развитие во многом происходило под влиянием смежных искусств — и неслучайно в музыке этого времени шинуазри полнее всего представлено в опере. В музыкальном материале экзотический «локальный колорит» до начала XIX века почти не воплощался: далекий мир был представлен прежде всего в либретто и сценическом оформлении спектаклей. Китай поразил европейцев прежде всего своей многотысячелетней историей: оказалось, что

¹ *Фриман О. Л.* Китай в Европе: миф и реальность (XIII—XVIII вв.). СПб.: Петербургское востоковедение, 2003. С. 398.

² *Неглинская М. А.* Китайский стиль Цинского двора (1644—1911) и европейский предмодернизм. М.: Спутник, 2018. С. 289.

колыбелью культуры человечества была не только античность; Поднебесная имеет не менее давнюю историю — Вольтер с восхищением называет Китайскую империю самой древней в мире¹. В оперных либретто XVIII века китайские сюжеты легко замещают собой привычные сюжеты из античной истории: и то и другое воспринимается теперь как великое прошлое человечества и ориентир для потомков. При этом декорации, детали обстановки и костюмы в операх на китайские сюжеты вызывали особый интерес у публики, так как позволяли создать модную обстановку в духе шинуазри: фонарики, вазы, статуэтки, ширмы. Созданием пышных антуражей оперного Китая занимаются в это время самые именитые декораторы: Мауро («Теудзон» А. Вивальди), Квальо («Китайянки» К. В. Глюка), Бибьена («Китайский герой» И. А. Хассе), Галлиари («Враг женщин» Б. Галуппи)².

Искусство шинуазри возникло в результате встречи культур, поэтому не столько воспроизводило китайские оригиналы, сколько отражало европейское восприятие далекой Поднебесной. Анализ оперных либретто XVIII — начала XIX века позволяет выделить два сменяющих друг друга и исторически обусловленных подхода к образу Китая: 1) как идеальному государству, руководимому разумным монархом; 2) как к «кривому зеркалу» Европы.

Первый из подходов определен взглядами просветителей на общество и власть. Вопрос о разумном государственном управлении и фигуре идеального монарха был одним из центральных в трудах просветителей. В поисках **образцовой модели общественного устройства** взгляды Европы обратились к Китаю — не столько реальному, сколько описанному в трудах миссионеров-иезуитов Иоахима Буве, Луи Леконта, Жан-Батиста Дюальда. Опираясь на их труды, Вольтер пришел к выводу, что Китайская империя — не только древнейшая, но и «несомненно, лучше всех управляемая»³. Во главе ее, пишет он, стоит «государь-философ», и его государство может считаться «несравненно более цивилизованным, чем европейские варварские страны»⁴. Ему вторил Дени Дидро, утверждавший, что Китай «даровал покой гражданам путем воспитания мирных добродетелей»⁵. Лучшим комплиментом европейскому монарху было сравнение его с мудрым китайским императором. Зачастую такому сравнению и служило искусство шинуазри. Так, один из законодателей европейской моды на шинуазри — «король-солнце» Людовик XIV — окружил себя предметами из Китая, чтобы «ассимилировать

¹ См.: *Державин К. Н.* Китай в философской мысли Вольтера // Вольтер: Статьи и материалы / Под ред. М. П. Алексеева. Л.: Изд-во ЛГУ, 1947. С. 88.

² *Ward A.* Pagodas in Play: China on the Eighteenth-century Italian Opera Stage. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010. P. 65.

³ *Державин К. Н.* Китай в философской мысли Вольтера. С. 88.

⁴ *Никифоров В. Н.* Восток и всемирная история. М.: Наука, 1975. С. 88.

⁵ *Фшман О. Л.* Китай в Европе... С. 284.

его блеск с собственным»¹. В китайском стиле различными монархами было построено множество дворцов, парковых домиков и беседок. Оперы о китайских правителях тоже были призваны служить идеализации европейской монархической власти. В Таблице 1 представлены некоторые примеры.

Таблица 1. Китай как образец идеального государственного управления²

Название оперы	Дата создания либретто	Либреттист	Композиторы, написавшие оперы на данное либретто, даты премьер
«Теудзон» («Teuzzone»)	1706	А. Дзено	П. Магни (1706), А. Лотти (1707), Дж. Казанова и С. А. Фьоре (1716), Ф. Чампи (1717), А. Вивальди (1718), Ф. Фео (1720), А. Ариости (1727), Д. Замперелли (1753), Дж. Николини (1825)
«Тайкан, король Китая» («Taican, Rè della Cina»)	1707	У. Риччи	Ф. Гаспарини (1707)
«Татарин в Китае» («Il Tartaro nella Cina»)	1715	А. Сальви	Ф. Гаспарини (1715)
«Камаида, император Китая» («Camaide, imperatore della Cina»)	1722	Д. Лалли	А. Кальдара (1722)
«Китайский герой» («L'eroe cinese»)	1752	П. Метастазιο	Дж. Бонно (1752), Д. Перес (1753), Б. Галуппи (1753), И. А. Хассе (1753), Н. Конфорти (1754), Г. Баллабене (1757), Г. Пьяцца (1757), Ф. А. Уттини (1757), Т. Джордани (1766), К. Ленци (1768), А. Саккини (1770), Дж. Манго (1771), Дж. Колла (1771), А. Бахшмидт (1775), Р. Кекки (1775), В. Рауццини (1782), Д. Чимароза (1782)

Многие из опер о Китае посвящались монархам или исполнялись при поддержке «свыше», в рамках придворных празднеств. В частности, опера «Та-

¹ Ward A. Pagodas in Play... С. 41.

² Здесь и далее информация об операх приводится в соответствии с данными из следующих источников: Информационная система Болонского университета (Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900. URL: <http://corago.unibo.it/> (дата обращения: 11.10.2021)); Немецкая цифровая библиотека (Deutschen Digitalen Bibliothek (DDB). Kultur und Wissen online. URL: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/> (дата обращения: 10.10.2021)).

тарин в Китае» Ф. Гаспарини на либретто А. Сальви была посвящена правителю Модены и Реджо Ринальдо д'Эсте. Опера «Китайский герой» («L'eroe cinese») Дж. Бонно на либретто П. Метастазии исполнялась в австрийской императорской резиденции Габсбургов Шёнбрунн силами придворных в присутствии августейшей семьи, а опера Ф. А. Уттини на это же либретто — в Придворном театре королевской резиденции Дротнингхольм в Швеции. Этот ряд можно продолжить. Многочисленность примеров — не только следствие того, что оперное искусство в целом находилось под покровительством властей. Это действительно так, но сюжеты о Китае ассоциировались с величием монархии и с образом разумного и справедливого правителя.

Самый яркий пример сказанному — опера Вивальди «Теудзон» — один из самых ранних образцов музыкального шинуазри. Использованный в опере текст знаменитого А. Дзено — первое известное итальянское оперное либретто с подлинными китайскими мотивами (в частности, в нем отражены древние китайские ритуалы и законы, о которых, как указывает Р. Штром, Дзено узнал от историков и этнографов). Источниками вдохновения для либреттиста явились также классицистские драмы, не имеющие никакого отношения к Китаю: «Баязет» Ж. Расина и «Граф д'Эссекс» Т. Корнеля. В дальнейшем «Теудзон» Дзено, как доказывает Р. Штром, послужил образцом для таких крупнейших либреттистов XVIII века, как А. Сальви и П. Метастазии¹.

Премьера «Теудзона» состоялась в 1718 году в Мантуе, где Вивальди находился на службе у губернатора, принца Филиппа Гессен-Дармштадтского. Главный герой оперы — мудрый и справедливый Теудзон, он же легендарный император Тай-цзун. Несмотря на козни генерала Сивенио, губернатора Чино и коварной претендентки на престол Зидианы, Теудзон возвращает себе законную власть и демонстрирует все мыслимые добродетели: он с оружием в руках бесстрашно противостоит интриганам, не поддается на шантаж и даже под угрозой смерти отказывается изменить своей невесте Зелинде, а в конце, получив законный трон, великодушно прощает злодеев. Образ Теудзона должен был ассоциироваться у публики с щедрым покровителем Вивальди — принцем Филиппом Гессен-Дармштадтским. Финальная сцена оперы не оставляла сомнений в данной аналогии. Ставший императором герой праздновал на сцене соединение с принцессой Зелиндой; в реальности же премьера оперы Вивальди была приурочена к помолвке принца Филиппа с принцессой Элеонорой Гонзага-Гвастальской². Тем самым параллели оперных персонажей с реальными лицами были каждому очевидны, а торжественная хвала в адрес законного китайского правителя в действительности была адресована европейскому принцу.

Китайское общество виделось европейцам не только как справедливое, но и как исключительно разумное. Большое впечатление произвела в XVIII ве-

¹ См.: *Strohm R.* The operas of Antonio Vivaldi. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2008. P. 244.

² Несмотря на пышные торжества в честь помолвки, эта свадьба так и не состоялась.

ке информация о том, что китайские чиновники, чтобы получить свой пост, должны были сдавать государственный экзамен. По мнению просветителей, это означало, что власть в Китае получали только достойные, вне зависимости от их родовитости или богатства, Поднебесная империя стала для них «воплощением Платонова „государства мудрецов“»¹. Более того, по словам Вольтера, жители Китая «достигли понимания всего, что полезно для общества... достигли совершенства в морали — главной из всех наук»².

В связи с подобными представлениями «китайские» сюжеты были идеальной основой для классицистского морализаторства. Самым популярным в опере стал сюжет из китайской истории VI века до н. э., отраженный в драме Цзи Цзюньсяна «Сирота из рода Чжао» (Jì Jūnxiáng «Zhàoshì gūér», 紀君祥 «赵氏孤儿»). На ее основе Вольтер написал драму «Китайский сирота», а Пьетро Метастазιο создал свое знаменитое либретто «Китайский герой», на которое было написано множество опер.

В основе либретто лежат трагические события пьесы Цзи Цзюньсяна: ради спасения Чжао У — потомка императорского рода Цзинь — придворный врач Чэн Ин пожертвовал жизнью собственного маленького сына. В либретто Метастазιο отразились идеальные представления о верности долгу, справедливости и готовности к личной жертве — а с ними и представления о святости законной власти. В отличие от пьесы Вольтера, либретто Метастазιο завершается счастливым финалом: главный герой — Леанго — жертвует своим сыном, однако в конце выясняется, что ребенок спасся. Имена героев тоже изменены на оперный манер и звучат вполне по-европейски: китайские вельможи названы Леанго, Сивено и Минтео, а вымышленные татарские принцессы — их возлюбленные — получают имена Лисинга и Улания. Каждый из персонажей-мужчин демонстрирует идеальную бескорыстность и благородство, отказываясь от трона в пользу другого, более достойного: Леанго и Минтео — ради Сивено, а Сивено — ради Минтео. И только обнаружение спасенного наследника ставит точку в этой цепочке самоотречений.

Исторический сюжет в либретто теряет достоверные детали и превращается в притчу об идеальной верности долгу. От китайского первоисточника остается лишь исходный мотив: герой спасает благородного наследника через отказ от жизни собственного ребенка. Такая исключительная, небывалая стойкость и пренебрежение личным чувством почти нереальны — и потому требуют экзотической, китайской «оправы»: Китай как бы дает нравственный урок Европе.

Среди многочисленных опер на либретто «Китайского героя» самой известной стала опера Иоганна Адольфа Хассе. Ее премьера состоялась в 1753 году в замке Губертусбург в Саксонии — и, как того требовал сюжет, исполнялась в честь королевской особы: на празднике по случаю дня рождения

¹ Фишман О. Л. Китай в Европе... С. 236.

² Там же. С. 237.

Фридриха Августа II (также вошедшего в историю как Август III Саксонец). Идеализированный Китай и здесь оказался вполне уместен.

Наряду со взглядом на Китай как на идеальное «государство мудрецов», к середине XVIII века возникает и иной подход к нему — **как к антиподу Европы, как к ее «кривому зеркалу»**. По словам историка Е. С. Цисельской, во второй половине XVIII века «отношение к Поднебесной у европейцев меняется, синофилия сменяется синофобией»¹. Причинами подобного поворота во взглядах, по мнению Цзоу Янь, стали и начавшийся постепенный упадок империи Цин, и развитие колониальной политики Европы². В трудах Монтескье, Руссо, Гердера ставятся под сомнение сделанные иезуитами восторженные описания Китайской империи. Монтескье в своей работе «О духе законов» пишет о приверженности китайцев к деспотизму и насилию — в отличие от Европы. Подобные взгляды быстро находят отклик в умах европейцев: недостатки чуждой культуры как бы оправдывают в их глазах собственные пороки, чужое кажется комичным и потому вызывает интерес. Не случайно Б. Гай отмечает, что европейцы второй половины XVIII века ценили китайские фарфоровые статуэтки «за их уродство, так искусно контрастирующее своим загадочным и абсурдным отношением гармоничной концепции и обстановке жизни»³. Китайской культуре постепенно приписывается игривый, комический потенциал. А кроме того, с развитием торговли в печати появляются впечатления купцов, которые столкнулись в Китае с неотделимым от торговли обманом. Обман и плутовство оказались востребованы в комических сюжетах.

Таблица 2. Китай как «кривое зеркало» Европы

Название оперы	Дата создания либретто	Либреттист	Композиторы, написавшие оперы на данное либретто, даты премьер
«Китайки» («Le cinesi»)	1735	П. Метастазио	А. Кальдара (1735), Н. Конфорти (1750), К. В. Глюк (1754), И. Хольцбауэр (1756), Л. Мисон (1757), П. П. Салес (1757), Д. Перес (1769), Дж. Астарита (1773), Дж. Миллико (1780), М. Гарсия (1831)

¹ Цисельская Е. С. Формирование и трансформация образа Китая в Европе (середина XIII — конец XVIII вв.). Автореф. дис. ... канд. исторических наук: 07.00.03 / Российский университет дружбы народов. М., 2009. С. 22.

² *Zōu Yǎnyàn*. 13–18 shìjì Xīfāng Zhōngguó xíngxiàng yǎnbiàn. Tiānjīn: Nánkāi dàxué chūbǎnshè, 2016. 326 yè. (邹雅艳. 13–18 世纪西方中国形象演变. 天津, 南开大学出版社, 2016. 326 页; Цзоу Янь. Эволюция образа Китая на Западе с XIII по XVIII в. Тяньцзинь: Изд-во Нанкайского университета, 2016. 326 с.; на кит. яз.).

³ Guy B. The French Image of China Before and After Voltaire. Genève: Institut et Musée Voltaire, 1963. С. 206.

Таблица 2 (продолжение)

Название оперы	Дата создания либретто	Либреттист	Композиторы, написавшие оперы на данное либретто, даты премьер
«Китаец, вернувшийся на родину» («Il Cinese rimpatriato»)	1753	Ш. С. Фавар	Дж. Селлитто (1753)
«Вежливый китаец во Франции» («Le Chinois poli en France»)	1754	Л. Ансом	Дж. Селлитто (1754)
«Необитаемый остров» («L'Isola disabitata»)	1757	К. Гольдони	Дж. Скарлатти (1757)
«Китайский идол» («L'idolo cinese»)	1767	Дж. Б. Лоренци	Дж. Паизиелло (1767), Дж. Руст (1773), Й. Шустер (1774), П. Дженерали (1808)
«Враг женщин» («L'inimico delle donne»)	1771	Дж. Бертати	Б. Галуппи (1771), Дж. Гаццанига (под названием «Зон Зон, принц Кибин-Кин-Ка») (1773)
«Чудовище, или Любовь из благодарности» («Das Ungeheuer, oder Liebe aus Dankbarkeit»)	1786	К. Маццола	Ф. Зейдельманн (1786)
«Кулуф» («Koulouf»)	1806	Р. Ш. Пиксе-рекур	Н. М. Далеирак (1806)
«Турандот» («Turandot»)	1811	Ф. Шиллер	Ф. Данци (1817)
«Турандот» («Turandot»)	1762	К. Гоцци	К. Г. Рейссигер (1835)
«Бронзовый конь» («Le cheval de bronze»)	1835	Э. Скриб	Д. Обер (1835)

С середины XVIII века и далее Китай все чаще начинает фигурировать в операх в комическом ключе (см. Таблицу 2). Среди примеров — трагикомическое либретто Дж. Б. Лоренци «Китайский идол», веселый текст театральной серенады П. Метастазо «Китайянки», комические оперы «Необитаемый остров» К. Гольдони¹ и «Враг женщин» Дж. Бертати, либретто оперы-интермедии «Вернувшийся на родину китаец» Ш. С. Фавара и пародия на него — «Вежливый китаец во Франции» Л. Ансома. Во всех этих произведениях комические ситуации сопровождают столкновение двух далеких культур: в «Китайском идоле» в Поднебесную империю попадают итальян-

¹ В XVIII веке исключительной популярностью пользовалось другое либретто с тем же названием: «L'Isola disabitata» П. Метастазо (на которое было написано более двадцати опер, в частности Н. Иомелли, Дж. Паизиелло, Й. Гайдна), но в нем Китай и китайцы не фигурируют. В отличие от него, в либретто Гольдони и созданной на его основе опере Дж. Скарлатти главная героиня — попавшая на необитаемый остров китайская девушка Джангира. Влюбленный в нее голландец Роберто заставляет своих слуг переодеться в китайцев: они изображают посланников отца Джангиры, дающего дочери прощение и согласие на брак с иностранцем.

цы и французы, во «Враге женщин» в Китае оказывается итальянская девушка, в «Необитаемом острове» речь идет о любви китайки и голландца и т. д.

Остановимся в качестве примера на «Китайнках» Метастазии и Глюка. Комизм в этой опере создается не совсем обычными средствами: все герои оперы — китайцы, находящиеся в родной стране. Конфликт связан с появлением путешественника — китайца Силанго, повидавшего далекую Европу. Он рассказывает своим соотечественницам о европейском музыкальном театре и предлагает самим поставить музыкальные спектакли в четырех необычных для них жанрах: трагедия, пастораль, комедия и балет. Возникает эффект двойного зеркального отражения: авторы изображают китайскую культуру, которая, в свою очередь, удивляется чудесам европейской. В этом либретто Метастазии можно видеть интересное преломление популярного тогда жанра «писем иностранца», когда привычную читателям жизнь европейца авторы рассматривают извне, глазами представителя иной культуры. Аналогами могут служить не только популярные «Персидские письма» Монтескье, но и «Китайские письма» маркиза д'Аржана и «Письма китайского философа» Оливера Голдсмита.

Восприятие Китая в комическом ключе сохраняется и в оперных либретто начала XIX века. Так, в числе первых оперных постановок «Турандот» — зингшпиль Ф. Данци по драме Ф. Шиллера и «трагикомическая опера» К. Г. Рейссигера на текст сказки К. Гоцци.

Наибольшая популярность выпала на долю комической оперы Д. Обера на текст Э. Скриба «Бронзовый конь». О том, как родился сюжет оперы, А. Н. Серов писал следующее: «Рассказывают, что творцы этой оперы — Обер и вечный либреттист его Скриб — в 1835 году шли рука об руку по одной из парижских площадей и толковали, какую бы выдумать новинку для театра комической оперы. Разговаривая так, они очутились в двух шагах от конной статуи Людовика XV. Для затейливой шутки — как пишут, например, стихи на заданное слово — Обер и Скриб тотчас же порешили, что главной пружиной нового их произведения будет „конь из бронзы“. Сказано и сделано»¹.

Изображенный в этой опере Китай имеет очень малое отношение к реальности: перед нами веселая сказка в экзотическом антураже. Главные герои — китайский принц Янг, мандарин Цинг-Синг, батрак Ян-Ко и его невеста Пеки — поочередно улетают на волшебном бронзовом коне из сказочного Китая на планету Венеру, в заоблачное царство принцессы Стеллы, где происходит проверка их стойкости в любовных чувствах. Многие мотивы либретто Скриба удивительным образом напоминают об одном вовсе не китайском сюжете: о сказке «Волшебный конь» из сборника «Тысяча и од-

¹ Серов А. Н. «Бронзовый конь» в Театре-цирке // Серов А. Н. Статьи о музыке: В 7 вып. Вып. 3: 1857–1858. М.: Музыка, 1987. С. 57.

на ночь», где возникает и чудесная летающая лошадь, и спасение благодаря ей от нежеланного брака, и разлука, а затем и последующее воссоединение влюбленных. Также очевидны параллели и с еще одной сказкой из этого же сборника – «Рассказом третьего календера», где речь идет о лошади из меди и о чудесном летающем коне. Образ чудесного сада принцессы Стеллы, как доказывает Х. Копчик-Спенсер, тесно связан с образами восточного гарема и кораническими описаниями рая¹. Таким образом, сюжет оперы не столько китайский, сколько обобщенно-восточный, при этом еще и сказочный. Эта «двойная доза экзотики» становится для создателей оперы «предлогом для демонстрации всех возможных визуальных чудес»² – не случайно бóльшая часть постановок «Бронзового коня» и в XIX веке, и позже акцентировала в первую очередь внешнюю декоративность (на это, в частности, указывают отзывы на парижскую премьеру 1835 года, впечатления публики от петербургской премьеры 1837 года с декорациями А. Роллера, а также отклики на петербургскую постановку 1920 года, где на первом плане оказались режиссерские находки К. Марджанова)³.

Несмотря на акцентирование экзотического и чудесного, Скриб в этом либретто все же использует и появившуюся в Европе к началу XIX века некоторую достоверную информацию о Китае: так, в 1-м акте мы узнаем, что претендующий на руку Пеки мандарин Цинг-Синг, по китайскому обычаю, уже имеет несколько жен, а основное место действия оперы обозначено очень конкретно: Чатун (Chatong) – небольшой город в провинции Цзянси. Правда, дальнейшие комические перипетии, в сочетании с абсолютно европейским музыкальным языком Обера, полностью нивелируют национальный колорит оперы.

Итак, под влиянием меняющихся взглядов Европы на крупнейшего восточного соседа, Китай в оперных либретто XVIII – начала XIX века претерпевает значительную трансформацию, связанную с постепенным «приземлением» или «принижением». Как писал Р. Доусон, в XIX веке «великолепный гобелен Китая был изношен и изодран в клочья вследствие сатирических нападок, неизбежного изменения вкуса и накопления подлинных знаний о стране»⁴. Действительно, из возвышенного образца идеального государства Китай превращается в повод для игры или шутки, и на смену серьезным операм приходят комические. Начиная с 1840-х годов, в результате поражения

¹ См.: *Kopchick Spencer H. The Jardin des Femmes as Scenic Convention in French Opera and Ballet. A Dissertation for the degree of PhD. University of Oregon, 2014. P. 114–118.*

² *Ibid.* P. 117.

³ См.: *Гозенпуд А. А. «Бронзовый конь» // Гозенпуд А. А. Оперный словарь. М.; Л.: Музыка, 1985. С. 60.*

⁴ *Dawson R. S. The Chinese chameleon: an analysis of European conceptions of Chinese civilization. London; New York [etc.]: Oxford University Press, 1967. P. 132.*

Китая в двух Опиумных войнах, его престиж в Европе еще сильнее падает — и с этого времени в операх XIX века он практически не фигурирует. Новый виток интереса к Поднебесной и следующая волна музыкального шинуазри возникнет на рубеже XIX—XX столетий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гозенпуд А. А.* «Бронзовый конь» // Гозенпуд А. А. Оперный словарь. М.; Л.: Музыка, 1985. С. 59–60.
2. *Державин К. Н.* Китай в философской мысли Вольтера // Вольтер: Статьи и материалы / Под ред. М. П. Алексеева. Л.: Изд-во ЛГУ, 1947. С. 86–114.
3. *Неглинская М. А.* Китайский стиль Цинского двора (1644–1911) и европейский предмодернизм. М.: Спутник, 2018. 432 с.
4. *Никифоров В. Н.* Восток и всемирная история. М.: Наука, 1975. 350 с.
5. *Серов А. Н.* «Бронзовый конь» в Театре-цирке // Серов А. Н. Статьи о музыке: В 7 вып. Вып. 3: 1857–1858. М.: Музыка, 1987. С. 56–68.
6. *Фишман О. Л.* Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). СПб.: Петербургское востоковедение, 2003. 544 с.
7. *Цисельская Е. С.* Формирование и трансформация образа Китая в Европе (середина XIII — конец XVIII вв.). Автореф. дис. ... канд. исторических наук: 07.00.03 / Российский университет дружбы народов. М., 2009. 24 с.
8. *Dawson R. S.* The Chinese chameleon: an analysis of European conceptions of Chinese civilization. London; New York [etc.]: Oxford University Press, 1967. 235 p.
9. *Guy B.* The French Image of China Before and After Voltaire. Genève: Institut et Musée Voltaire, 1963. 468 p. (Studies on Voltaire and the eighteenth century: Vol. 21).
10. *Kopchick Spencer H.* The *Jardin des Femmes* as Scenic Convention in French Opera and Ballet. A Dissertation for the degree of PhD. University of Oregon, 2014. 381 p.
11. *Strohm R.* The operas of Antonio Vivaldi. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2008. 790 p.
12. *Ward A.* Pagodas in Play: China on the Eighteenth-century Italian Opera Stage. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010. 231 p.
13. *Zou Yuyàn.* 13–18 shìjì Xīfāng Zhōngguó xíngxiàng yǎnbiàn. Tiānjīn: Nánkāi dàxué chūbǎnshè, 2016. 326 yè. (邹雅艳. 13-18世纪西方中国形象演变. 天津, 南开大学出版社, 2016. 326 页; Цзоу Яянь. Эволюция образа Китая на Западе с XIII по XVIII в. Тяньцзинь: Изд-во Нанкайского университета, 2016. 326 с.; на кит. яз.).

Аннотация

Первая волна увлечения европейцев Китаем в музыке приходится на XVIII — начало XIX века. В операх этого периода далекий мир почти не отражался в музыке и был представлен прежде всего в текстах и сценическом оформлении спектаклей. На основании анализа оперных либретто этого периода автор выделяет два исторически обусловленных подхода к восприятию Поднебесной: 1) Китай как «царство разума» и образец идеального правления; 2) Китай как комический двойник Европы, ее «кривое зеркало».

Abstract

The first wave of European enthusiasm for China in music peaked during the 18th and early 19th centuries. In the operas of this period, the Far East was almost entirely represented through the texts and stage design, with only a negligible amount reflected in the music. Based on the analysis of opera librettos from this period, this article identifies two historically conditioned approaches to the perception of Tianxia: 1) China as a 'kingdom of reason' and an example of ideal government; 2) China as a comic doppelganger of Europe, its 'distorting mirror'.

- ✓ *Ключевые слова:* Китай в музыке, Восток и Запад, Китай и Европа, шинуазри, либретто, «Теудзон» Вивальди, «Китайский герой» Хассе, «Китаянки» Глюка, «Бронзовый конь» Обера.
- ✓ *Keywords:* China in music, East and West, China and Europe, chinoiserie, libretto, Vivaldi's *Teuzzone*, Hasse's *L'eroe cinese*, Gluck's *Le cinesi*, Auber's *Le cheval de bronze*.

Архетипические образы оперы «Ундина» Прокофьева в контексте музыкальных реализаций сюжетов о морской дева

УДК
78.072

ВЕРБА НАТАЛЬЯ ИВАНОВНА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

VERBA NATALIA I.

PhD (History of Arts), Associate Professor at the Education and Study Department, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: verba.natalia@yandex.ru

Юношеская опера Сергея Прокофьева «Ундина» важна для исследователей как ступень в формировании собственного почерка композитора и его оперной эстетики; до последнего времени этот ракурс изучения ранних сочинений был основополагающим. Оконченная в 1907 году в период обучения в Петербургской консерватории, «Ундина» отразила постепенно кристаллизующиеся стилистические константы начинающего композитора. Так, М. Тараканов обращается к написанной сразу после «Ундины» опере «Мадалена», выявляя важные траектории развития Прокофьева как оперного композитора¹; этим же путем следует и М. Сабинина, раскрывая особенности его оперного стиля²; в том же ракурсе изучает ранние оперы Прокофьева Н. Савкина, формулируя важные в контексте будущих произведений композитора выводы об основаниях его оперного творчества³. В отличие от музыковедов, широкому слушателю опера неизвестна: «Ундина» существует в виде карандашной рукописи, да и то не в полном объеме. Первые два акта утрачены, рукопись клавира третьего и четвертого действия находятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ)⁴.

¹ Тараканов М. Е. Ранние оперы Прокофьева. М.; Магнитогорск: Гос. ин-т искусствознания, Магнитогорский муз.-пед. ин-т, 1996. 199 с.

² Сабинина М. Д. Об оперном стиле Прокофьева // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы (1953–1963) / Сост. и ред. И. В. Нестьев и Г. Я. Эдьдман. М.: Советский композитор, 1962. С. 53–92.

³ Савкина Н. П. Становление оперного творчества С. С. Прокофьева (оперы «Ундина» и «Мадалена»): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: МГК, 1989. 24 с.

⁴ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Либретто М. Г. Кильштедт по поэме В. А. Жуковского (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 2). Рукопись (клавир) включает в себя следующие картины сохранившихся третьего и четвертого действий: Действие 3-е. Картина 1-я: «Двор замка с колодцем». Картина 2-я: «Лодка на Дунае». Действие 4-е: «Зала замка Рингштеттен».

История создания опуса отражена в «Автобиографии»¹, переписке с Н. Я. Мясковским². К лету 1904 года относится знакомство Прокофьева по совету М. Г. Кильштедт³ с переводом В. А. Жуковского «Ундины» Ф. де ла Мотт Фуке, обсуждение плана оперы в Петербурге и начало работы над ней по возвращении на лето в Сонцовку⁴.

Музыкальный контекст, в котором создавалась «Ундина», совпавший по времени с обучением в консерватории и знакомством с Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым, А. К. Лядовым, Р. М. Глиэром, Н. Н. Черепниным, С. И. Танеевым, очень важен, поскольку дает возможность понять стилистические особенности оперы, естественным образом претерпевающие воздействие этого плодотворного общения⁵. Однако стилистика оперы — периферийная, вспомогательная задача настоящей работы, тем более что это уже

¹ Прокофьев С. С. Автобиография / Ред. М. Г. Козлова. М.: Советский композитор, 1982. С. 139–140, 146–147 и далее.

² Время окончания оперы указано в письме С. С. Прокофьева Н. Я. Мясковскому от 26 июня 1907 года: «а пока дописываю тот 4-й акт «Ундины», что давал Вам в мае...» (С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / Редкол.: Д. Б. Кабалевский, А. И. Хачатурян; вступ. статья Д. Д. Шостакович. М.: Советский композитор, 1977. С. 37–38).

³ Мария Григорьевна Веселкова-Кильштедт (1861–1931) — русская поэтесса Серебряного века, прозаик, драматург. Как отмечал сам Прокофьев, стихи Кильштедт «большой оригинальностью не отличались, но были написаны гладко, грамотно и читались легко» (Прокофьев С. С. Автобиография. С. 138). Исследователи отмечают малую поэтичность и откровенную нежизнеспособность (в сравнении с оригиналом Фуке) созданного Кильштедт либретто (см.: Савкина Н. П. Становление оперного творчества С. С. Прокофьева... С. 5).

⁴ Летом 1904 года был окончен первый акт. В «Автобиографии» композитор раскрывает некоторые особенности оперы. Например, приемного отца Ундины Рыбака Прокофьев «сделал тенором, может быть, под влиянием Берендея из „Снегурочки“». Композитора, по его собственному признанию, смущали некоторые мотивы присланного либретто: «Из лесу выезжает рыцарь Гульбранд, который рассказывает, как всякая нечисть приставала к нему по дороге. В лес же послала его, чтобы испытать, красавица Бергальда. Ундина слушает, сидя у ног, а при упоминании Бергальды пускается на всякие шалости: то плеснет водой, то убежит. Когда же разыгрывается непогода, Ундина скрывается в потоках дождя и воды. „Послушай, послушай, как рвется поток!“ — восклицает рыбак и вместе с рыцарем спешит на поиски Ундины. Между тем поток переходит в балет водяных струек, на чем и кончается акт (или картина). Превращение рвущегося потока в балет породило во мне сомнения — остальное было ясно. Но как же поток, который я воспринял как грозное явление природы, должен был перейти в невинный и изящный балет струек?» (Прокофьев С. С. Автобиография. С. 146–147).

⁵ В «Автобиографии» Прокофьевым описаны этапы работы над оперой: внимание к уже созданному и инструментованному первому акту, проявленное Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым, кому автор играл созданное; поправки, вносимые непосредственно во время исполнения Н. А. Римским-Корсаковым в партитуру, показ «Ундины» С. И. Танееву в Москве, рождение второго акта, который был «менее наивен чем первый, в нем были гармонические замыслы и даже находки», общение с Н. Черепниным и его воздействие на продолжение работы над «Ундиной», обсуждение оперы в целом и ее финала с постоянным шахматным партнером и другом В. М. Моролёвым и т. д. См.: Прокофьев С. С. Автобиография. С. 158–160, 185–186, 220, 262–263, 294, 306–307.

обстоятельно, в деталях было осуществлено исследователями¹. Цель предлагаемой статьи состоит в том, чтобы рассмотреть раннюю оперу Прокофьева в контексте музыкальных реализаций *сюжетов о морской деве* и *архетипических образов*, составляющих основу этих сюжетов.

Исторической реалией становится тот факт, что в культуре XIX века большое распространение приобрела русалочья тематика. Это обусловлено вниманием романтиков к фольклору, сюжетам, противопоставляющим реальный и идеальный (или же фантастический) миры, актуализацией христианских / идеалистических аспектов в произведениях, пиететом к природе и персонификацией стихий, то есть всем тем, что в совокупности составляет мировоззренческие константы эпохи. В течение XIX столетия создано огромное число разножанровых произведений, претворяющих сформировавшиеся в различных культурах образы морских дев. Это стихотворения, поэмы, баллады, повести, рассказы, драмы, романсы, оперы, инструментальные и живописные полотна о Мелузине, Русалке, Ундине, Лорелее и т. д.²

Вследствие частого обращения художников к подобным сюжетам происходит процесс накопления соответствующих выразительных средств. Важно, что разные авторы независимо друг от друга обращаются к *схожему арсеналу* способов претворения в музыке (и других искусствах)³ волшебного, волнующего и в то же время опасного архетипического образа морской девы и породившей ее морской стихии, у которой она унаследовала подобную амбивалентность. Определяются способы изображения других персонажей легенд, поверий, сказок; соответствующие образам выразительные средства обретают *типичность*, что объясняет многочисленные интертекстуальные переключки между произведениями на сюжеты о морской деве.

Расслоение музыкальной ткани на «дно» и «поверхность»⁴; всевозможные тремоло, арпеджированные пассажи, иллюстрирующие «дрожь», «мерцание», «вълны»; динамические нагнетания и спады, претворяющие различные градации водной стихии, — вот неполный перечень естественно возникающих в воображении способов звуковой реализации мифологемы воды как неотъ-

¹ См.: *Савкина Н. П.* О некоторых чертах стиля в раннем оперном творчестве С. С. Прокофьева (на примере оперы «Ундина») // Вопросы жанрового и стилистового многообразия советской музыки: Сборник научных трудов / Редкол.: И. Е. Попов и др. М.: МГК, 1986. С. 32–47.

² См.: *Верба Н. И.* Сюжет о морской деве в музыкальной культуре XIX века // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: Сборник научных трудов. Кемерово: КемГУКИ, 2017. С. 47–53.

³ Последовательница К. Г. Юнга Мод Бодкин акцентирует закономерность использования разными авторами схожих средств выразительности для воплощения в поэзии архетипических образов. См.: *Бодкин М.* Архетипические паттерны в поэзии / Пер. Г. Мортанна. М.: Клуб Касталия, 2019. 402 с.

⁴ Самостоятельный статус рельефно выделяющегося тематизма в низком регистре (зачастую «ползущие» вверх мотивы) и волнообразные или же тремолирующие «фигуры» в верхних — часто присутствующий в музыкальных маринах разных авторов прием.

емлемой спутницы морской девы и ее могущественного родственника, владыки морской стихии. Образ самой героини воплощается при помощи особых тембровых решений (как правило, это духовые и арфа), кольцеобразных, замкнутых мотивов в мелодике¹, ярко олицетворяющих ее способность увлечь, заманить, околдовать, а также общей тенденции к повторности музыкального материала, что еще более усиливает гипнотическое воздействие круговых интонаций вокальных и инструментальных «русалочьих» партий².

Образ возлюбленного героини — рыцаря Хульбранда (в разных операх он назван разными авторами Гульбрандом, Ольбрандом, Хуго и т. д.) неизменно претерпевает значительную метаморфозу — решительный и бравый властитель в начале, он предстает в финале страдающим и раскаивающимся в несоблюдении обета верности и любви. Эта трансформация вызывает соответствующие изменения в музыке — от типично-волевых экспонирующих интонаций до ламентозных, меланхоличных в заключительных сценах.

Обращение разных композиторов независимо друг от друга к аналогичным способам претворения образов легенды об Ундине объясняется *архетипической их природой*, обуславливающей само существование схожих сюжетов в фольклоре и культуре разных наций³ и наличие сопоставимых средств их воплощения в художественной практике.

Очевидно, не остался вне этого и юный Прокофьев: его опера являет собой еще один яркий образец воздействия на творческие поиски художника

¹ Под круговыми и замкнутыми понимаются мотивы и фразы закругленного характера, в которых очевидна тенденция возврата мелодии к своему истоку; как правило, такие мотив или фраза представляют собой некое графическое изображение круга (шаг вверх на небольшой интервал и его постепенное нисходящее заполнение либо цепь таких мелких мотивов). По наблюдениям, основанным на анализе большого числа музыкальных произведений, именно такого рода мотивы, фразы представляют наиболее репрезентативный интонационный эквивалент характерных образу морской девы сем, составляют важнейшую часть ее характеристики (наряду с соответствующими фактурными и тембровыми решениями).

² Автором статьи рассмотрено большое число разножанровых произведений, претворяющих русалочий образ в музыкальном искусстве. На основе анализа интонационных, фактурных, драматургических, тембровых и других особенностей произведений были сделаны выводы о *типичности* выразительных средств, используемых разными композиторами для воплощения образа морской девы в музыке. См.: *Верба Н. И. Сюжет об Ундине в опере XIX века. Проблема архетипических образов.* СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 220 с.

³ Имея различные национальные корни, сюжеты о морских девах тем не менее демонстрируют *общую* схему. Примерная фабула большинства сказаний, преданий, легенд об Ундине, Лорелее, Мелузине, русалке в том виде, в каком они известны в XIX веке, такова: непереносимое родство со стихией воды, выход в наш, человеческий мир, связь с человеком (любовь, брак, нередко — рождение детей как в браке, так и вне его), предательство со стороны человека (как правило, сопряженное с недоверием к героине, невыполнением обета или с наличием соперницы) и возвращение в родную стихию, месть либо, напротив, прощение человека. Отдельно отметим то, что мотив предательства со стороны человека сначала присутствует не во всех фольклорных и мифологических образцах — он выкристаллизовывается в народной традиции, а затем активно развивается в пласте художественных произведений именно века романтизма.

феномена архетипического, поскольку начинающий композитор интуитивно обращается к тому же самому арсеналу выразительных средств, что европейские (Э. Т. А. Гофман, А. Лорцинг, А. Дворжак, Ф. Мендельсон, К. Рейнеке и др.) и русские (А. Ф. Львов, П. И. Чайковский, А. С. Даргомыжский, Н. А. Римский-Корсаков и др.) авторы в создании музыкальных образов своих морских дев — русалок, ундиин, мелузин и т. д.

Так, круговой замкнутый мотив¹ присутствует и в драматургически важных моментах действия, и в подчеркнуто бытовых эпизодах. Например, в репликах первой сцены третьего акта (Ундина и Бертальда сидят на скамье во внутреннем дворе замка) уже слышится эта интенция к закругленности (в преимущественно квинтовом диапазоне), замкнутости ее фраз (пример 1)².

Эти же замкнутые мотивы составляют и начало большой сольной сцены Бертальды: Ундина ушла, и Бертальда остается наедине со своими мыслями, облекая их — словно находясь еще под воздействием впечатления от общения с Ундиной — в сходные круговые мотивы³, служащие здесь прекрасной иллюстрацией слов «окрутила Гульбранда нечистая сила» (пример 2)⁴.

И далее, возвращаясь ко все той же неотступной мысли об околдованности Гульбранда, она задает себе горестный вопрос, закругленные контуры которого родственны ее прежним фразам (пример 3)⁵.

Круговая природа вокальной партии Ундины проявляется и в кульминации третьего акта — в сцене на воде, когда Гульбранд, вне себя от ярости, прокликает и Ундины, и весь род ее, нарушая тем самым обет никогда не ругать ее на воде. Замкнутость и повторность этих мотивов приобретает здесь выраженный заклинательный характер (пример 4)⁶.

Однако, пожалуй, наибольшую выразительность они приобретают в самой драматически напряженной сцене, когда страшные слова Гульбрандом

¹ Различные национальные варианты одного образа морской девы имеют своеобразные особенности, продиктованные «закрученным» вокруг образа сюжетом. У каких-то морских дев этот чувственно-манящий оттенок выражен ярче (например, Сирена К. Дебюсси, Свите-зянка, Волхова и русалка Н. А. Римского-Корсакова, русалка А. С. Даргомыжского и др.), в других вариантах (например, образ Ундины) колдовской завлекающей оттенок не обладает такой фатальной силой. И все же, при естественных нюансах, общая для морских дев круговая природа мелодики в их вокальных и инструментальных воплощениях очевидна.

² Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Либретто М. Г. Кильштедт по поэме В. А. Жуковского (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 1—1 об.).

³ Помимо приведенного фрагмента, в «Ундине» содержатся еще примеры «расширения сферы влияния» интонаций Ундины и их появление в партиях не только Бертальды, но и Гульбранда. Подобный прием «прорастания» интонаций одного героя в партиях других станет затем одной из важных черт оперного стиля Прокофьева. Так, ярким образцом такого рода «прорастаний» становится партия Наташи Ростовской, чьи интонации проникают в партии Андрея Болконского, Пьера Безухова и даже Анатоля Курагина. См. также: *Сабинина М. Д.* Об оперном стиле Прокофьева. С. 65—66.

⁴ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 1 об. — 2.

⁵ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 2 об.

⁶ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 17 об.

Занавес поднимается. Двор замка с колодезем.
Кругом вал. На терновой скамье сидят Ундина и Бергальда.

Ундина

Всю ду - шу те - бе я отк -

dolce

Встает

ры - ла! Ты ви - дишь, вов-се я не бес! Про-

Поцеловав Бергальду,

уходит

шай, мне по - ра!

Piano

The musical score for Example 1 consists of three systems. The first system shows the voice part for 'Ундина' (Undine) singing 'Всю ду - шу те - бе я отк -' (All my soul I give to you) over a piano accompaniment. The piano part features a 'dolce' marking and a steady eighth-note bass line. The second system shows the voice part for 'Встает' (Rises) singing 'ры - ла! Ты ви - дишь, вов-се я не бес! Про-' (riddle! You see, I am not a demon at all! Pro-). The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The third system shows the voice part for 'Поцеловав Бергальду,' (After kissing Bergelda,) singing 'шай, мне по - ра!' (farewell, it's time for me to go!). The piano part concludes with a final chord.

Пример 1

Бергальда

Ок - ру - ти - ла Гуль - бран - да не - чис - та - я си - ла!

Ах, — ес-ли б не ез-дил он в лес, хо - зяй - кой быть в зам - ке мог - ла я!

Voice

The musical score for Example 2 features a single voice part for 'Бергальда' (Bergelda). The lyrics are 'Ок - ру - ти - ла Гуль - бран - да не - чис - та - я си - ла!' (I have bewitched the witch, she is an impure power!) and 'Ах, — ес-ли б не ез-дил он в лес, хо - зяй - кой быть в зам - ке мог - ла я!' (Ah, if only he hadn't gone into the forest, I could have been the mistress of the castle!). The music is in a 6/8 time signature and a minor key.

Пример 2



Пример 3



Пример 4

произнесены и Ундина должна возвращаться в свою родную стихию. Зная об ожидающей Гульбранда участи, она хочет дать ему шанс все исправить и молит быть верным ей (пример 5)¹. Здесь те же замкнутые мотивы, гипнотический эффект которых усилен статикой гармонического комплекса, а особую выразительность придают волнообразные, «кружащиеся» арпеджиато (по-видимому, в партитуре они бы предназначались арфе), естественно иллюстрирующие волнующуюся водную стихию.

Очевидна интонационная близость этих прокофьевских мотивов со знакомым всем эпизодом из «Лебединого озера»² П. И. Чайковского — явлением Одетты на бал в замок в момент, когда Зигфрид танцует с Одиллией, что сопровождается звучанием знаменитого лейтмотива. Немой укор-предупреждение Одетты перекликается со смысловым наполнением сцены, в которой Ундина предостерегает Гульбранда о последствиях его измены. Появляясь повторно, будто на новом витке, тот же круговой мотив в таком же гармоническом и фактурном обрамлении вновь звучит как мольба, как исступленное заклинание³ (пример 6)⁴.

¹ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 21 об.

² См. также: Савкина Н. П. О некоторых чертах стиля в раннем оперном творчестве С. С. Прокофьева... С. 44—45.

³ Интонационно и семантически близким представляется также тематизм главной партии Неоконченной симфонии Ф. Шуберта: на наш взгляд, образно-смысловое поле рассматриваемых тематических комплексов и Шуберта, и Чайковского, и юного Прокофьева родственно. Замкнутость квинтового хода создает напряженность, а постоянная повторяемость сменяющих друг друга императивного движения от доминанты к тонике и затем поступенного, с оттенком просьбы, мольбы (в зависимости от контекста) движения вверх обуславливает исключительную выразительность мотива.

⁴ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 22.

Ундина

Друг мой ми - лый!

Муж мой воз - люб - ливый! Я у - хо -

жу... прос - ти, прос - ти!

Рно.

Рно.

Пример 5

Ундина

Будь ве - рен мне! Я тай - ной

си - лой те - бя мо - гу тог - да спас - ти!

Voice

Пример 6

Отметим использование Прокофьевым того же интонационного принципа, что и в лейттеме гобоя из «Лебединого озера», — квинтовый ход вниз и его восходящее заполнение, что создает иллюзию кружения. Впервые тема появляется в инструментальном вступлении ко второй картине третьего акта, словно предвосхищая грядущие события¹. После драматического возвращения Ундины в подводное Отечество эта же тема снова звучит на свадьбе Гульбранда с Бергальдой (первая картина четвертого акта), заставляя вспомнить очень схожую ситуацию, а именно — песню Наташи-русалки на свадьбе Князя и Княгини из оперы Даргомыжского.

Прокофьев наделяет лейттему Ундины аналогичными функциями: она служит тревожащим совесть героя напоминанием-упреком, пробуждающим сожаление о несбывшемся счастье. Лейттема проникает в неотступные думы рыцаря об ушедшей возлюбленной, иллюстрирует развернутую и красочную сцену появления героини из фонтана². Поскольку в данном фрагменте рукопись достаточно отчетлива, считаем возможным привести выдержку непосредственно оттуда (пример 7)³.

Круговые мотивы — зримые, осязаемые — присутствуют и в последнем явлении Ундины Гульбранду: фрагментарно они сопровождают стук Ундины в дверь⁴, полностью звучат в ее выразительнейшем последнем монологе (пример 8)⁵.

Круговые мотивы, помимо запечатления в музыке самых характерных сем образа морской девицы (околдовать, заморозить), придают всей партии интонационную цельность, выразительно выделяют ее среди других действующих лиц. Данный тезис характерен не только для оперы Прокофьева, но — в целом — для опер на русалочью тематику. В музыкально-сценических, вокально-хоровых и камерно-вокальных версиях на сюжет или же стихи об Ундине, Русалке, Мелузине, Свитезянке, Лорелее различных композиторов, представителей, что важно, разных национальных культур, очевидна общая тенденция дифференцировать интонационный словарь героини, отличить его от других персонажей. основополагающую роль в этой *отличности* партии главной героини играют круговые мотивы. Думается, что причиной аналогичных направлений поисков, в данном случае — имманентных образу круговых, замкнутых мотивов, выступают архетипические основания образа, который словно подсказывает творцам средства своего запечатления.

Архетипическими основаниями объясняется просветленная концовка оперы Прокофьева; импульсы к такому умиротворенному финалу присутству-

¹ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 12 об.

² Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 44— 46 об.

³ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 33 об. — 34.

⁴ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 51 об.

⁵ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 52 об.



Пример 7

ют в сказке Фуке. Однако следует учитывать и бóльший контекст. Одним из ключевых в русалочьих сюжетах является мотив обета верности и его нарушения рыцарем. В более узком — сюжетном — смысле это влечет за собой трагичную для обеих сторон разлуку героев (превращение героини в морскую деву, ухода Ундины и Мелузины от своих рыцарей и т. д.). В широком

Ундина (входит)

Andante assai

Voice

Нет, Гульбранд, хо-лодная постель!

Друг — мой — не — заб-вен — ный! от-крыт ко-ло-дец ро-ко-вой,

И в э-тот час тво-ей из-ме-ны я за то-бой приш-ла

Piano

mp *fp*

Pno.

f *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Пример 8

смысле есть основания рассматривать саму морскую деву как персонификацию водной стихии, то есть часть Природы; в таком свете нарушение «договора» / обета между Природой и человеком влечет катастрофические для него последствия, примерами чему в наши дни выступают серьезные экологические проблемы, вызванные небрежным, а в большинстве своем — потребительским отношением человека. По-видимому, этот актуальный сегодня смысл издавна подразумевается в мифологии вообще, коль скоро последняя представляет собой сокровищницу многовекового человеческого опыта и универсализации его в определенных сюжетах.

Многие *вечные* сюжеты, в том числе о морской деве, сохраняются до наших дней, выявляя важные для современной реальности смыслы. В приложении к сюжету об Ундине просветленная концовка свидетельствует, скорее, об обретении нарушившим свое обещание рыцарем потерянного им покоя и так желанного им прощения. Именно этот, поистине христианский, аспект заключен в сказке Фуке и наследуется обращающимися к ней авторами, о чем свидетельствуют катарсические финалы опер Гофмана, Лорцинга, Львова.

Еще одним важным вектором интерпретации сюжета о морской деве, определяющим в том числе особенности просветленного финала оперы Прокофьева, может и должен выступать краеугольный принцип любой мифологии вообще — восстановление Космоса из Хаоса¹. Личный «космос» Рыцаря восстанавливается тогда, когда Ундина прощает его предательство, то есть созданную им самим, его малодушием ситуацию «хаоса»: обретение покоя даже за чертой смерти концептуально важно для всего сюжета и заключенных в нем христианских смыслов. Последние слова Ундины и ее умиротворяющая колыбельная, с характерным баюкающим, покачивающимся аккомпанементом, исчерпывающе иллюстрируют воссоздающий, прощающий, смыывающий все тяготы бытия и грехи земной жизни смысл (пример 9)².

В опере Прокофьева, как и в предшествующих произведениях по сказке об Ундине, претворен еще один важный аспект сюжетов о морской деве, понимание которого встраивает произведение в широкий контекст других смыслово близких ему опусов и тем самым дает ключи к интерпретациям. Так, финальная колыбельная в опере Прокофьева, на наш взгляд, имеет выраженные переключки с заключительными песнями цикла Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха»: их роднит общая тема утешения природой, последнего приюта и пристанища в ней. Между начальными тактами девятнадцатой песни цикла «Мельник и ручей» и колыбельной Ундины существуют и вполне очевидные интонационные, ладовые и гармонические параллели (вплоть до такого нюанса, как функция доминанты на тоническом органном пункте в нижеприведенном фрагменте), обусловленные одним образом, одним эмоциональным содержанием (пример 10)³. Думается, объяснить неслучайность наличия таких интертекстуальных связей можно тем, что ком-

¹ Приведем в пример емкое выражение Е. М. Мелетинского: «Преобразование хаоса, т. е. состояния неупорядоченности, в организованный космос... составляет, в принципе, главный внутренний смысл всякой мифологии» (*Мелетинский Е. М. Поэтика мифа*. 2-е изд., репринт. М.: Восточная литература, 1995. С. 205).

² *Прокофьев С. С.* «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 55 об.

³ *Шуберт Ф.* Прекрасная мельничиха: Цикл песен на слова В. Мюллера. М.: Музыка, 1981. С. 69.

Voice *p*
 Да, я приш - ла, Гиль - бран - да у - ка -
 ча - ла, е - го ду - ша чис - та от зла, как в день Бо -
 Ундина на коленях всматривается в каменные черты мужа.
 Ее одежда, как белые волны, окружает их обоих. Занавес
 жест - вен - ный на ча - ла.

Piano *p*
 Pno.
 Pno.

Пример 9

Voice
 Wo ein treu-es Her - ze
 Piano

Пример 10

позиторы интуитивно исходят из общего импульса, который продуцирует столь схожие воплощения¹.

Однако стихия воды издавна закрепились в человеческом сознании не только как благожелательная по отношению к человеку. Связанные с нею крещенские смыслы и мотив утешения, очищения ею — лишь одна сторона трактовки этого древнего и могучего образа. Разумеющейся выступает ее амбивалентность: вода дарит жизнь (вспомним мифы о происхождении жизни / мира из воды), но в то же время вода может выступать и символом смерти (мифы о всемирном потопе есть практически в каждой культуре)².

Такая трактовка воды естественным образом заключена в операх на сюжет об Ундине: сама расстановка сил в литературном первоисточнике — Ундина и Кюлеборн (у Прокофьева — Струй³) — определяет выраженные *полюса* (жизнь — смерть). Неудивительно, что музыкальные портреты героини и ее могущественного родственника в операх, в том числе и прокофьевской, принципиально различны, поскольку акцентируемый разными авторами контраст иллюстрирует эту эффектную в драматургическом плане бинарную оппозицию.

Кюлеборн — частный вариант богатого в семантическом плане, древнего, архетипического образа морского божества, который обрел в мифологии, фольклоре, религии разных народов различные имена⁴, однако сохранил основные семы, связанные преимущественно с грозной, могущественной его сущностью. Эти черты обуславливают выбор выразительных средств, что продуцирует многочисленные интертекстуальные связи между произведениями.

¹ Интертекстуальные связи между сочинениями, в центре которых стоит архетипический образ, представляют собой неизбежное *следствие*. Выраженные параллели между различными русалочьими произведениями или же опусами, претворяющими морскую стихию, также определяются лежащими в их основе схожими, сопоставимыми образами, направляющими движение творческой мысли по аналогичным «маршрутам».

² Выдающийся исследователь мифа Е. М. Мелетинский так комментирует сложную в образном смысле мифологему воды: «Для многих космогонических мифов характерен мотив подъятия мира (земли) со дна первичного океана. <...>. Вода — символ плодородия, зачатия и рождения... выступает аналогом материнского лоно и чрева... В то же время водная бездна или олицетворяющее ее чудовище — символ опасности или метафора смерти. <...> Наконец, в эсхатологических мифах о потопе вода приносит конец мира» (Вода // Мифологический словарь: Основные мифологические мотивы и термины / Ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 661). Близкая озвученной трактовка воды принадлежит Н. М. Терехину: «Вода — это не только порождающее лоно и крестильная купель мира и человека, но и та смертная материя, в которую они облакаются и претворяются — „на берегу“ времени и пространства. Являясь универсальной сокровищницей всего религиозного опыта человечества, памятуя о своем происхождении из вод мирового океана, водный или морской комплекс представлений по-разному осваивался и продуцировался, выражался, воплощался в мифопоэтических моделях разных народов мира» (Терехин Н. М. Метафизика Севера. Архангельск: Поморский университет, 2004. С. 63).

³ Имя *Струй* представляет собой несколько огрубленный перевод имени *Кюлеборн*, что означает «рожденный в прохладных струях».

⁴ К примеру, Океан, Нерей, Протей, Посейдон (у греков), Нептун (у римлян), Сусаноо, Рюдзин (у японцев), Нут (у египтян), Водяной, Морской Царь (собирательное имя у славян) и т. д.

Voice
 Появляется Струй
 Piano *ff*
 Гульбранд
 Что с Ва-ми? Вам дур-но?
 Выпоб - лед - не-ли?
 Pno. *mf*
 Pno.

Пример 11

Не становится исключением и «Ундина» Прокофьева. Появление Струя в момент лирического объяснения Гульбранда и Бертальды (Гульбранд делает ей комплименты и дарит ожерелье) композитор облакает в эффектную сцену: здесь и тревожное тремоло, и медленно, но неуклонно движущийся вверх нижний мелодический голос, будто иллюстрирующий «вырастание» зловещей фигуры Струя в водах фонтана, и выразительная цепь уменьшенных трезвучий (пример 11)¹.

¹ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 7 об. — 8 об.

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line and piano accompaniment (Pno.).

- System 1:** The vocal line is in bass clef. The lyrics are: "Во - ды при - нес - ти? Смо - три - те!". The piano accompaniment features a steady eighth-note tremolo in the bass register and chords in the treble register.
- System 2:** The vocal line is in treble clef. The lyrics are: "Стра -". The piano accompaniment includes a "cresc." marking and features a more complex, arpeggiated texture in the bass register.
- System 3:** The vocal line is in treble clef. The lyrics are: "рик э - тот длин - ный, что спо - рил с Ун - ди - ной!". The piano accompaniment continues with the eighth-note tremolo in the bass register.

Пример 11 (продолжение)

Ритмический рисунок «четверть с точкой – восьмая – четверть» на тремолирующем фоне и уменьшенные гармонии выступают «визитной карточкой» Кюлеборна на протяжении третьего-четвертого актов оперы: именно такой музыкальный материал сопровождает сцену на воде, когда Кюлеборн

Andante.
 (Bei dem letzten Schlag „zwölf“ fürchterlicher Donnerschlag, alle Lichter verlöschen, Sturmwind von außen, allgemeiner Schreckensruf der Anwesenden. Ein bläulicher Lichtschein leuchtet von der Seite, von welcher



Пример 12

Вода в озере колеблется. Из глубины поднимается Царь Морской.



Пример 13

выхватывает из рук Бергальды подаренное Гульбрандом ожерелье¹. Важно и то, что схожий ритмический рисунок с укрупнением итоговой третьей ноты (восьмая с точкой — шестнадцатая — целая с точкой), будто придающей большую весомость, категоричность, неотвратимость, пронизывает и последнее слова Ундины как посланницы мести Струя (пример 8).

Симптоматичны аналогии (фактурные, регистровые, ритмические и т. д.) между рассмотренным лейткомплексом Струя в прокофьевской опере и лейттемой Кюлеборна в опере Лорцинга (пример 12)²: здесь очевидна общая интенция авторов выразить в музыке могущественное и угрожающее начало. Схожий образ определяет близкие средства художественной реализации.

¹ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 16 об.

² Lortzing A. Undine: Romantische Zauberoper in 4 Aufzügen: Klavierauszug. Leipzig: Peters, s. a.

The image shows a musical score for Example 14. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef, 3/4 time, with the lyrics: "По-ра вам в о - му - ты глу - бо-ки-е из подне - бес-ны - их вы - сот." The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part features a prominent tremolo in the right hand, with a *cresc.* marking. The left hand has a steady bass line. The key signature has one sharp (F#).

Пример 14

Красноречивы параллели между принципами обрисовки Струя Прокофьевым и тем, как схожие образы экспонируются в других операх. Так, появление Морского Царя в «Садко» Н. А. Римского-Корсакова обнаруживает использование аналогичных средств — расслоение музыкальной ткани на «дно» и «поверхность» при помощи регистровой дистанции, тремоло, соответствующая мелодическая фигура в нижнем голосе как звуковая инсталляция неуклонного подъема, уменьшенные гармонии (примеры 13¹, 14²).

Показательны явные переключки между аналогичными сценами в операх Прокофьева и Гофмана. Появление Кюлеборна из фонтана Гофман живописует при помощи поступенного движения «из глубины» наверх. С прокофьевским Струем гофмановского Кюлеборна сближает и наличие пунктирного ритма, придающего энергию, упругость этому «восхождению», а также наличие все тех же уменьшенных гармоний (пример 15)³.

Все рассмотренные выше примеры касались именно внешнего антуража появлений Струя / Кюлеборна. Вокальных реплик в имеющихся третьем и четвертом актах у прокофьевского Струя очень мало: он предстает как немногословный ужасный призрак, устрашающий, внушающий трепет, что реализовано в музыке при помощи соответствующих средств. Несмотря на скудость вокальной характеристики этого героя в опере Прокофьева, очевидно, что он обрисован теми же самыми способами, что и в операх других композиторов. Не будет преувеличением тезис о том, что именно архетипические основания грозного образа внушали разным композиторам, в том

¹ *Римский-Корсаков Н. А.* Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавір. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 119.

² Там же. С. 120.

³ *Hoffmann E. T. A.* Undine: Zauberoper in drei Akten / Im Klavierauszug neu bearbeitet von H. Pfitzner. Leipzig: C. F. Peters, s. a. S. 98.

Andante con moto
(Kuleborn steigt langsam
aus dem Brunnen herauf)

Vclli Fag. Horn

Bertalda: Was ist das? Was
bedeutet der wunderliche Mann?

Ob. Vcl. Str.

Пример 15

числе и Прокофьеву, имманентные владыке морскому решительные, весомые, категорические интонации, припечатывающие ходы и статичность (пример 16)¹.

Выраженная декламационность партии Струя очевидна во фрагменте, в котором он появляется из вод Дуная, забирая из рук Бертальды дорогой ее сердцу подарок Гульбранда. Саркастические, злобные реплики морского духа представляют собой мстительный, угрожающий ответ на заданный Бертальдой риторический вопрос — «Кто мне даст ответ желанный? Кто узел разрубит?». Несмотря на краткость данного фрагмента, все же он играет важную роль в драматургии образа: здесь вновь появляется уже знакомый по сцене во дворе замка лейткомплекс Струя, впечатление от которого усугубляется «рваными», короткими, припечатывающими фразами (пример 17)².

Образ Струя реализован Прокофьевым только лишь с грозной стороны. В имеющихся третьем и четвертом актах нет никаких намеков на то, чтобы показать другие его грани, например как любящего родственника, заботящегося о благополучии своей Ундины. Между тем Кюлеборн в операх Гофмана и Львова демонстрирует человеческие, родительские черты, а этот же образ в «Ундине» Лорцинга на написанное им самим либретто раскрыт настолько полно и разносторонне, что заставляет актуализировать вопрос о своем

¹ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 9.

² Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 16 об.

Струй - Ундине,
указывая на Бергальду

Voice

В ней ги - - - бель тво - я!

Piano

f

Пример 16

Струи. (Возвращаясь из воды и беря восторг от нее.)

Allegretto. Струидло ево! Ха-ха-ха-ха!

Морская вода (супер-супер)

(некогда...)

Терпимости.

Улыбайся, потише! Зови от этого сиянья видана стариеи!

Пример 17

доминирующем положении в драматургии произведения в целом. Струй же в прокофьевской «Ундине» не отличается такой многозначностью: его образ выдержан в одном ключе, выпукл, рельефен.

Еще одной важной драматургической особенностью оперы Прокофьева становится отсутствие хоров водных духов (обязательных персонажей в «Ундинах» Гофмана, Львова, Лорцинга): лишение такой важной «поддержки», по-видимому, обуславливает усиление в образе Струя мстительных черт, заостренную одноплановость его характеристики.

Однако духи, как порождение водной стихии, играют в драматургии опер на сюжет об Ундине очень важное значение — они не только усиливают роль морского владыки, делая ее более выразительной из-за наличия целой «армии», но и олицетворяют собой всю фантастическую сферу. Именно таким образом выстраивалась драматургия в операх Гофмана, Лорцинга, Львова, Чайковского. Без водных духов представителями ирреального мира оставались бы только Ундина и ее могущественный дядя. По-видимому, желанием уравновесить в драматургическом смысле реальный мир и мир водный определяется наличие в прокофьевской опере вместо водных духов других сказочных персонажей с противоположным эмоциональным полюсом — волн. Именно к волнам обращается за помощью Ундина, прося их вернуть отнятое Струем ожерелье: «Волны милые, жемчужные, сестры милые, сестры дружные, помогите мне! Струем схвачена, цепь утрачена, но для друга неизменно поищите, что есть ценного на глубоком дне»¹. И если хоры духов в других операх представляют собой сферу Кюлеборна, а потому звучат угрожающе, мстительно, мощно и исполняются мужским составом, то в прокофьевской «Ундине» волны — соратницы героини, сочувствующие ей и не выказывающие никакого враждебного отношения к кому-либо. Эти женские хоры — изящные, мягкие — обрамляют собой трагическую сцену возвращения Ундины в подводный мир после нарушения рыцарем своего обета.

Светлый, невесомый, ирреальный характер первого хорового интермеццо, с отчетливым *волнообразным*, мягким рисунком мелодики, во многом определяется камерной динамикой и отсутствием сопровождения — хор волн, ответивших на просьбу Ундины, исполняется *a cappella* (пример 18)².

Другой хор волн замыкает собой сцену ухода Ундины — он комментирует произошедшее, вновь демонстрируя сочувственное отношение к героине. Отметим выразительные гармонические решения, «взбирающиеся» секвенции, красноречивую ритмическую формулу, что вкупе являет собой живописные звуковые эквиваленты плача, причитаний, вздохов над судьбой бедной Ундины (пример 19)³.

¹ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 18.

² Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 18 об. — 19.

³ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 25—25 об.

Зорь валид.

Словно сь камнями вьрбь вальд

альдм, Озеррине камни мь вьорансам. Вь каудой бьст ан

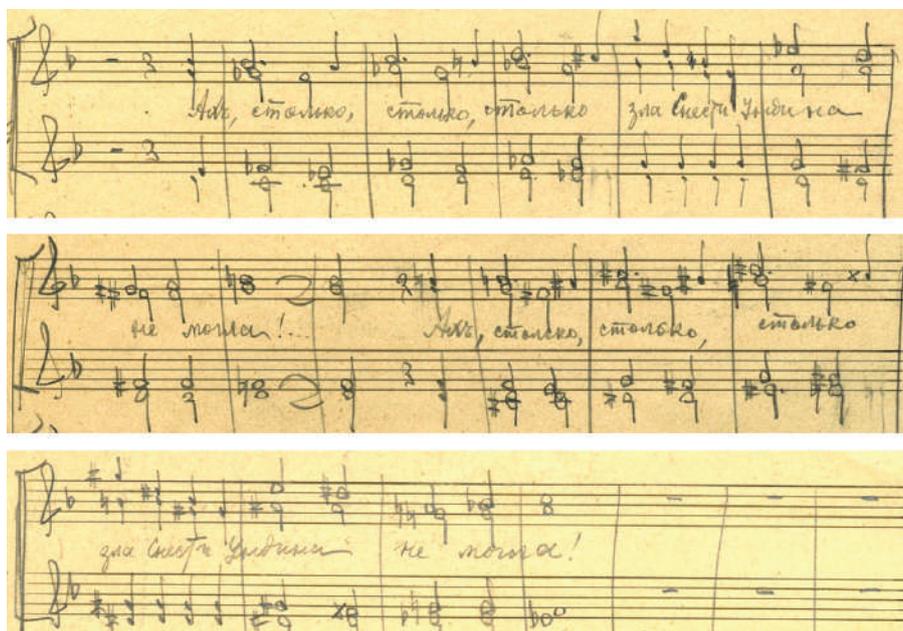
назбирасинкамь Глеуць тожно мьскельд мьзункамь. Иди

Зорь мь оурабьт мьрско ои прикосит послушной рьрды! Словно

сь камнямь вьрбь вальд альдм Озеррине камни мьскельд

рамсам!

Пример 18



Пример 19

Архетипическими основаниями объясняются явные параллели между музыкальными портретами прокофьевского Гульбранда и рыцарями из опер Гофмана, Лорцинга, Львова: этот феномен объясним обращением композиторов к одному образу, который диктует единый драматургический вектор его раскрытия. Неверный возлюбленный морской девы предстает как сильный, могущественный в социальном смысле персонаж и в то же время как герой, демонстрирующий определенную духовную слабость, оказывающийся не в состоянии сдержать данный обет и впоследствии страдающий от собственного малодушия. Такая траектория развития образа определяет экспозицию рыцаря поистине блестящим правителем — сильным, решительным, властным (что запечатлевается в музыке при помощи соответствующих интонаций в его партии) и затем, в финале — сломленным, кающимся, что явствует из полных боли монологов.

Таков — вслед за Гульбрандом Гофмана, Хуго Лорцинга и Ольбрандом Львова — и Гульбранд Прокофьева. И пусть нет никаких сведений о том, каким его показывает композитор в самом начале оперы, все же его реплики из большой лирической сцены с Бертальдой и драматической сцены на воде (первая и вторая картины третьего акта, примеры 20¹, 21²) в сравнении с от-

¹ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 4—4 об.

² Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 17—17 об.

Гульбранд - Бертальде

Voice

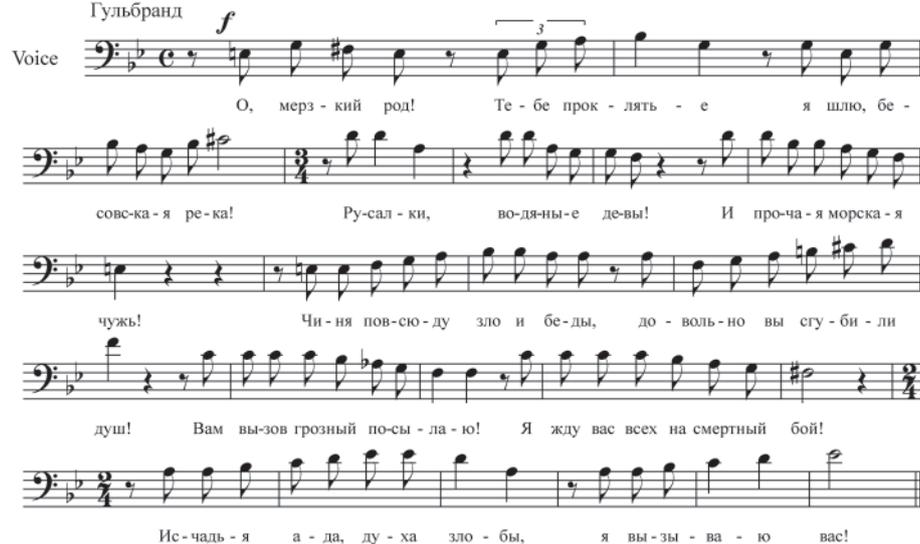


Вы здесь? А суп - ру - га? Э-ти ро - зы я при -
нес в ка-чест-ве неж - но - го дру - га для Ва-ших ду-шистых во-лос. При-
ми - те их с маленьким да-ром: вот цепь, ку-пец мне по-пал-ся с то - ва - ром.

Пример 20

Гульбранд *f*

Voice



О, мерз - кий род! Те - бе прок - лять - е я шлю, бе -
совс-ка - я ре - ка! Ру-сал - ки, во-дя-ны-е де-вы! И про-ча - я морска - я
чужь! Чи - ня пов-сю - ду зло и бе-ды, до - воль-но вы сгу - би - ли
душ! Вам вы-зов грозный по-сы - ла - ю! Я жду вас всех на смертный бой!
Ис-чадь - я а - да, ду - ха зло - бы, я вы-зы - ва - ю вас!

Пример 21

кровенным, исполненным сожалений монологом (заключительная картина четвертого действия, пример 22)¹ дают основания ощутить произошедшую с ним метаморфозу.

Однако переключки между прокофьевским Гульбрандом и его собратьями-рыцарями из других опер на тот же сюжет вполне естественны, поскольку драматургия развития образа объяснима самим первоисточником. На наш взгляд, гораздо большую весомость в процессе поиска архетипических оснований образа придадут очевидные параллели приведенного мо-

¹ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 49–50.

Гульбранд

Voice

p О-кон-чен пир. В парадном за-ле ца - рит о-пять сы-ра-я мгла,
и те-ни, пол-ны - я пе - ча-ли гля-дят из каж-до - го уг - ла. Лу-ны не
вид - но... Не-бо в ту-чах... Все ти - хо. Слы-шен лишь по -
лет под по-тол - ком мы-шей ле - ту-чих, да кры-са - ста-рый пол гры-зет.
Piu animato
Гры - зет, не спит... не спят стра - дань - я все-силь-но вновь вла - де-я
мною... а меж-ду тем сбы-лись же - лань-я Бер - таль-ду я зо - ву же-ной.
Же-ной? Где вос-торг безб - реж - ный? Где ра-дость, слад-ка - я до
слёз? От э-тих клятв, что го-лос неж - ный мне раз уж в жиз-ни про-из-нес?!
||

Пример 22

нолога Гульбранда с очень схожей в эмоциональном и смысловом плане сценой и Каватиной Князя из третьего действия «Русалки» А. С. Даргомыжского¹. Покаянные настроения героев — и Князя, и Гульбранда — определяют музыкальную оболочку для таких состояний и соответствующие им элегические фразы с опадающими, никнущими концовками, паузы-вздохи, метроритмическую свободу и речевую выразительность мелодики и т. д. Сходство между двумя героями усиливается в момент, когда Гульбранд искренне и прямо, уже без метафор, признается себе же в своих тайных помыслах (пример 23)².

¹ Даргомыжский А. С. Русалка: Опера: Клавир. М.: Музыка, 1984. С. 220—226.

² Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 50 об. — 51 об.

Piu lento Гульбранд

Voice

И сно-ва я у пе-ре - путь-я, гла-вой в сом-не-ни-ях по - ник... О,
 ес - ли б мог всю жизнь вер - нуть я, я в ней вер - нул о - дин бы миг, тот
 миг волшебный, миг е - ди - ный, где ме - сяц се-реб-рил стру-ю, где я на ост-ро-ве Ун-ди - ны
 об-рел жем - чу-жи-ну сво - ю! Где да-ли рай мо-и объ - ять - я, где ду-шу я вдох-нул в цве-
 ток За - чем? зачем не мог, за - чем, за-чем немог е - го здесь боль-ше у-дер-жать я?
 Бе - зумь-е, Слепленъ-е гне-ва... И ло-тос скрылся под водой...
 Я раб зем - ных страс - тей... - и де - ва зем - на - я ста - ла мне же -
 ной А счастье - е? Счасть - я нет. С тос-кой вста-ют от-живши-е меч - ты...

Пример 23

Удивительными словесными параллелями, которые во многом обуславливают и музыкальные, выступают заключительные пассажи про счастье. Для наглядности приведем их:

Гульбранд

А счастье? Счастья нет. С тоской встают от-жившие мечты...

Князь

Не сам ли, безумец, я счастье утратил? А было так близко, возможно оно...

Данные вербальные переключки (отнюдь не единственные) выступают следствием воздействия феномена архетипического на творческие поиски

поэта, художника, композитора. Симптоматично, что и в музыкальном плане схожие тексты облачаются разными композиторами, разделенными временными и стилистическими дистанциями, в родственные музыкальные одеяния — сам образ (как и в случаях с Ундиной, Кюлеборном) провоцирует на это.

Архетипическими основаниями обусловлены особенности запечатления Бертальды. Парность женских образов — один из знаковых драматургических приемов, который отличает многие оперы¹; в сюжете об Ундине (или о русалке) он приобретает свой сакральный, эзотерический смысл. При помощи этого эффектного контраста материализуются в музыкальной ткани такие оппозиции, как «реальная — иная», «морская — земная», «светлая — темная», «жизнь — смерть» и т. д. В христианском контексте сказки об Ундине контрастный женский образ несет в себе важнейшую драматургическую функцию — оттенить главную героиню, создать ей выгодный фон, на котором более рельефно проступают важнейшие семы ее образа. Смысл контакта Ундины с рыцарем заключается в том, чтобы через брак получить душу, которой она, дух воды, от природы не обладает. Многочисленные антиномии этого сюжета заключаются также и в том, что Ундина, не христианка от рождения, с благоговением принимает этот драгоценный дар, а также демонстрирует подлинные христианские качества — любовь, смирение, кротость, способность к прощению, которые в соседстве с имеющей от рождения душу, но фактически бездушной Бертальдой² выглядят рельефнее, выпуклее, выразительнее.

Прокофьевская пара Ундина — Бертальда также заключает в себе изначально данный в сюжете вектор. Композитор разграничивает певческие тембры (Бертальда — меццо-сопрано, Ундина — сопрано), эмоциональный фон их выходов, пытаясь максимально подчеркнуть разность двух героинь³.

¹ Хрестоматийными примерами выглядят выразительные контрастные противопоставления, составляющие магистральные драматургические стержни опер Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского: Любава и Волхова, Любава и Марфа, Снегурочка и Купава, Княгиня и Настасья и т. д.

² Сам Фуке ярко обнажает эту бездушность Бертальды в сцене с настоящими родителями. Узнав, что она по крови простая рыбацкая, Бертальда отрекается от своих вновь приобретенных отца и матери: «Она набросилась на Ундину с упреками, а на стариков — с бранью; злобные слова „обманщица“ и „продажный сброд“ сорвались с ее губ... <...> Ундина, смертельно бледная, металась от стариков к Бертальде, от Бертальды к старикам; внезапно ее словно низвергнули с небес, что грезилось ей в мечтах, в пучину ужаса и страха, какая ей и во сне не снилась. — Да есть ли у тебя душа? Есть ли у тебя на самом деле душа, Бертальда? — выкрикнула она в лицо разгневанной подруге, словно для того, чтобы привести ее в чувство...» (Фуке Ф. *де Ла Мотт*. Ундина / Пер. с нем. Н. А. Жирмунской и В. А. Дымшица. М.: Издательский дом Мещерякова, 2019. С. 111–112).

³ По мнению исследователей, данные парные образы суть первые образцы условных «двух полюсов» лирики Прокофьева: первый из полюсов тяготеет к лирике Ренаты, второй — к Джульетте-девочке. Фактически эти градации уже представлены (пусть в зачаточном виде) в образах Ундины и Бертальды. См.: *Савкина Н. П.* Становление оперного творчества С. С. Прокофьева... С. 22–23.

Voice

Нет! Вста-ли бы-лы-е же- лань-я! Гуль-бранд об-ма-нул-ся в же-
не... — Со мно-ю он и-щет сви-дань-я! Он бле-ден,
а я... я го-рю, как в ог-не... Все ча-ще он, встре-
ча-я-ся взо-ром, гля-дит на ме-ня с без-молв-ным у-ко-ром, О,
ры-царь! Как счаст-ли-во о-ба сто-бо-ю б мы жи-ли, по-верь!

Пример 24

Партия Бертальды демонстрирует отличные от круговой природы Ундины интонационные решения: изломанность мелодической линии, большее использование речитативности. В имеющихся третьем и четвертом актах Бертальды много «говорит»: ее партия включает монолог перед большой лирической сценой с Гульбрандом, где она предаётся размышлениям о потерянном счастье, собственно сам диалог с рыцарем, также выдержанный в речитативном «ключе» (первая картина третьего акта), балладу из сцены в лодке, которая сменяется гневно-испуганными фразами при появлении Струя (вторая картина третьего акта), отдельные реплики в диалоге с Гульбрандом в сцене свадьбы и со служанками в спальне (четвертый акт).

Информативным в плане выявления декламационной природы партии Бертальды и ее отличия от партии Ундины выглядит упомянутый выше монолог, предваряющий сцену с Гульбрандом из первой картины третьего акта: здесь и ладовый контраст, и речевые «пассажи», и решительные широкие ходы (пример 24)¹.

Подобное *качественное* противопоставление, представляющее собой один из магистральных драматургических нервов разных опер на сюжет об Унди-

¹ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Л. 2 об. — 3.

не и обуславливающее соответствующие модусы партий обеих героинь, неукоснительно соблюдается и в операх Гофмана, Лорцинга, Львова. Гордость, надменность, решительность, с одной стороны, отчаяние от сокрушенных надежд — с другой, — эти черты характера и эмоциональные состояния Бертаальды воплощаются в ее музыкальном портрете императивными ходами по тонам трезвучий, широкими скачками, тенденцией к речитативности, что, во-первых, резко контрастирует с преимущественно закругленными, полными лирики мотивами Ундины и, во-вторых, объясняет выраженные переключки между музыкальными портретами Бертаальды разных композиторов — переключки, определяемые лежащим в их основе одним и тем же, имеющим архетипические основания образом соперницы.

Резюмируя аналитические наблюдения, подчеркнем, что архетипические основания образов — важнейшая причина кристаллизации их отличительных, *типических* особенностей, которые будут претворяться в художественных произведениях разными авторами. Не становится исключением и «Ундина» Прокофьева: в опере *начинающего* композитора обнаруживаются многие закрепившиеся в практике приемы, средства, мотивы в характеристике основных действующих лиц. Исследователями раннего оперного творчества Прокофьева отмечалось, что господствующим творческим методом в «Ундине» можно назвать «ассимилирование интонационного искусства 19 века»¹. Думается, что, в свою очередь, причинами такой ассимиляции выступает не только ученический статус Прокофьева в годы написания «Ундины», определяющий естественный процесс плодотворного собирательства и освоения опыта предшественников, учителей, кумиров, но и глубокие, архетипические основания образов легенды о морской деве, определяющие выбор авторами, в том числе и Прокофьевым, соответствующих выразительных средств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодкин М. Архетипические паттерны в поэзии / Пер. Г. Мортанна. М.: Клуб Касталия, 2019. 402 с.
2. Верба Н. И. Сюжет об Ундине в опере XIX века. Проблема архетипических образов. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 220 с.
3. Верба Н. И. Сюжет о морской деве в музыкальной культуре XIX века // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: Сборник научных трудов. Кемерово: КемГУКИ, 2017. С. 47–53.
4. Вода // Мифологический словарь: Основные мифологические мотивы и термины / Ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 661.
5. Даргомыжский А. С. Русалка: Опера: Клавир. М.: Музыка, 1984. 308 с.
6. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 2-е изд., репринт. М.: Восточная литература, 1995. 408 с.
7. Прокофьев С. С. Автобиография / Ред. М. Г. Козлова. М.: Советский композитор, 1982. 600 с.

¹ Савкина Н. П. О некоторых чертах стиля в раннем оперном творчестве С. С. Прокофьева... С. 37.

8. *Римский-Корсаков Н. А.* Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 334 с.
9. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / Редкол.: Д. Б. Кабалевский, А. И. Хачатурян; вступ. статья Д. Д. Шостакович. М.: Советский композитор, 1977. 597 с.
10. *Сабина М. Д.* Об оперном стиле Прокофьева // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы (1953—1963) / Сост. и ред. И. В. Нестьев и Г. Я. Эдьдман. М.: Советский композитор, 1962. С. 53—92.
11. *Савкина Н. П.* О некоторых чертах стиля в раннем оперном творчестве С. С. Прокофьева (на примере оперы «Ундина») // Вопросы жанрового и стиливого многообразия советской музыки: Сборник научных трудов / Редкол.: И. Е. Попов и др. М.: МГК, 1986. С. 32—47.
12. *Савкина Н. П.* Становление оперного творчества С. С. Прокофьева (оперы «Ундина» и «Мадалена»): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: МГК, 1989. 24 с.
13. *Тараканов М. Е.* Ранние оперы Прокофьева. М.; Магнитогорск: Гос. ин-т искусствознания, Магнитогорский муз.-пед. ин-т, 1996. 199 с.
14. *Теребихин Н. М.* Метафизика Севера. Архангельск: Поморский университет, 2004. 272 с.
15. *Фуке Ф. де Ла Мотт.* Ундина / Пер. с нем. Н. А. Жирмунской и В. А. Дымшица. М.: Издательский дом Мещерякова, 2019. 184 с.
16. *Шуберт Ф.* Прекрасная мельничиха: Цикл песен на слова В. Мюллера. М.: Музыка, 1981. 80 с.
17. *Hoffmann E. T. A.* Undine: Zauberoper in drei Akten / Im Klavierauszug neu bearbeitet von H. Pfitzner. Leipzig: C. F. Peters, s. a. 246 S.
18. *Lortzing A.* Undine: Romantische Zauberoper in 4 Aufzügen: Klavierauszug. Leipzig: Peters, s. a. 226 S.

Аннотация

Статья посвящена неизвестному широкой аудитории произведению на русалочью тему — юношеской опере «Ундина» Сергея Прокофьева, написанной по мотивам сказки Фридриха де ла Мотт Фуке. Автор рассматривает либретто и рукописные материалы уцелевших третьего и четвертого актов оперы, анализирует образы оперы в контексте других произведений на сюжет о морской деве, созданных различными композиторами, обосновывает закономерность интертекстуальных связей между произведениями на русалочью тематику архетипическими основаниями образов.

Abstract

This article is devoted to a relatively unknown work by Sergei Prokofiev, his youthful opera *Undine*, based on a fairytale by Friedrich de la Motte Fouquet. It examines the libretto and surviving handwritten materials of the third and fourth acts, analyses the opera's imagery in relation to other composers' works on the theme of the sea maiden, and addresses the frequency of intertextual connections between these works through a consideration of archetypal imagery related to this theme.

- ✓ *Ключевые слова:* архетип, образы художественного произведения, архетипичный образ в музыке, интертекстуальные связи, музыкальные произведения на русалочью тематику.
- ✓ *Keywords:* archetype, imagery, archetypal imagery, intertextuality, musical works on the mermaid theme.

Фирма «Юлий Генрих Циммерман» как поставщик армии и флота Российской империи

УДК
781.1

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 сборнике воспоминаний и материалов о русских кадетских корпусах за рубежом, издание которого (1970) было приурочено к пятидесятилетию создания этих военно-учебных заведений в эмиграции, упоминается основанный 11 октября 1924 года балалаечный оркестр при Русском кадетском корпусе в Сараеве. Инструменты для него заказали у фирмы «Юлий Генрих Циммерман», причем пришедшая вскоре посылка из Германии военных очень обрадовала: «Вместо скромного набора самых необходимых инструментов был получен полный набор с письмом от хозяина фирмы. В нем г-н Циммерман сообщал, что всю свою карьеру и капитал он составил на заказах для Российской армии и поэтому он с удовольствием посылает полный набор для струнного оркестра, который просит принять от него в подарок»¹.

«Хозяином фирмы» ко времени образования кадетского музыкального коллектива был уже сын основателя Август Циммерман (1877–1952), при жизни отца, Юлиуса Генриха (1851–1923), курировавший предприятия по изготовлению музыкальных инструментов и ставший полноправным их владельцем после его смерти. Слова о поставках военным как чуть ли не основном источнике приумножения капитала являлись, конечно, преувеличением, ведь первые семь лет своего существования фирма, обосновавшаяся с 1875 года в Санкт-Петербурге, занималась изданием нот и, как дополнение к этому роду деятельности, торговала музыкальными инструментами, ввозимыми не крупными партиями из-за границы².

¹ Кадетские корпуса за рубежом. 1920–1945. Нью-Йорк: Изд. Объединения кадет российских зарубежных кадетских корпусов, [1970]. С. 448.

² См.: 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.

Собственное же производство музыкальных инструментов Юлиус Генрих Циммерман открыл только в 1883 году¹, руководствуясь, очевидно, идеей создания комбинированного ассортимента. Таковой включал отличные друг от друга группы товаров, связанные общностью спроса у самого широкого круга потребителей. С переносом центрального офиса в Лейпциг (1896) концерн вышел на международный уровень. Среди дальнейших значимых событий из его истории – покупка фабрики немецко-американских музыкальных шкатулок *Adler* (1900)² и фортепианной фабрики *Gustav Fiedler* (1904) в Лейпциге, открытие филиалов в Лондоне (1896) и Риге (1905), создание мастерских струнных инструментов в небольшом саксонском городе Маркнойкирхене (1908)³.

Деятельность концерна в России прервала Первая мировая война. Ради сохранения предприятий, принадлежавших гражданину враждующей державы, в марте 1915 года они были проданы двум российским подданным, Адольфу Лембергу (родственнику супруги Циммермана) и Гавриилу Гаврииловичу Лекае. Торговый дом «Лемберг, Лекае и К°» просуществовал два года, взяв на себя обязательства прежнего владельца. Однако многие ведущие специалисты покинули страну, продолжив работать у Циммермана в Лейпциге.

Российская армия стала регулярным заказчиком фирмы с 1890-х годов. Изготовление комплекта инструментов для полкового оркестра приносило несколько тысяч рублей чистой прибыли, поэтому поддержание контактов с такими клиентами имело для Циммермана стратегическое значение. Так, по истечении полугода со дня поставки фабрика командировала ведущего мастера для проверки строя инструментов и осмотра их на предмет возможных дефектов.

Кроме того, Циммерман просил письменно оценить приобретенные у него товары. В большинстве откликов, по объему не превышающих трех предложений, преобладали стандартные формулировки о «чистоте и мягкости тона», «изящной отделке» и «солидной работе». Тем более ценны на этом фоне развернутые отзывы. Один из них, написанный военным капельмейстером

¹ *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.

² Там Циммерман наладил производство музыкальных шкатулок и автоматов «Фортуна», пользовавшихся высоким спросом у покупателей в России. См.: *Ломтев Д. Г.* Механические музыкальные инструменты в ассортименте фирмы «Юлий Генрих Циммерман» // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 2 (45). С. 48–65.

³ Одна из мастерских в Маркнойкирхене занималась изготовлением домр и балалаек, потому вполне возможно, что Русский кадетский корпус в Сараеве получил инструменты именно оттуда. См.: *Ломтев Д. Г.* Русские народные музыкальные инструменты в ассортименте фирмы «Юлий Генрих Циммерман» // Временник Зубовского института. 2021. № 3 (34). С. 212–213.

итальянского происхождения Викентием Гаэтановичем Сабателли, содержит, к примеру, помимо подробностей о конструкции инструментов, упоминания о престижной концертной площадке, где они часто звучали — возглавляемый им оркестр Первого лейб-гвардейского Его Величества стрелкового батальона на протяжении более четверти века участвовал в летних концертных сезонах Павловского музыкального вокзала.

20 сентября 1894 года

Милостивый Государь г-н Циммерман!

Духовые инструменты, поставленные Вашей фабрикой для военного оркестра Л[ейб] Гв[ардии] 1-го Стрелкового Его Величества батальона, в котором я состою капельмейстером, оказались вне всякой похвалы. Будучи замечательно стройными, что самое главное для инструментов, они, кроме того, крайне мягкого и приятного тона и очень чистой работы. После приемки инструментов я неоднократно благодарил Ваших старших мастеров фабрики, что они исполнили мою просьбу и требование, и так как я просил сделали все инструменты с более широкою мензурою, какой не было раньше, что представляло конечно очень большую работу ввиду перемены совершенно прежних форм. Но все это было преодолено с большим успехом. Вследствие этого инструменты вышли замечательно мягкие, сохранив стройность. Мне как капельмейстеру конечно более знать их достоинства, нежели другому, а в особенности после того, как пришлось на них проиграть весь летний сезон в Павловском вокзале, после чего они не только не потеряли строя и своих прежних качеств, но сделались еще мягче. Во время игры публика в Павловске не раз обращалась ко мне, чтобы узнать, откуда у нас такие стройные и хорошие инструменты, и знатоки сего дела отдавали преимущества инструментам Вашей фабрики перед другими. Имея такие инструменты, я считаю своим нравственным долгом принести Вам, Милостивый Государь, и со своей стороны глубочайшую признательность и благодарность за столь добросовестное исполнение заказа. Буду надеяться, что и впредь, когда понадобится инструмент для оркестра батальона, что он будет исполнен так же безукоризненно как и теперь, и все указания будут приняты во внимание. В настоящее же время считаю своею обязанностью всем капельмейстерам, каких только знаю, рекомендовать инструменты Вашей фабрики.

Примите уверения в искреннем к Вам почтении и преданности.

Ваш покорный слуга

Капельмейстер Л[ейб] Гв[ардии] 1-го Стрелкового Его Величества батальона
*В. Сабателли*¹

Придворный музыкантский хор (в 1897 году переименован в Придворный оркестр) также входил в число постоянных клиентов Циммермана. Учрежденный в 1882 году указом императора Александра III, коллектив состоял большей частью из служащих расформированных оркестров Кавалергард-

¹ ЦГИА СПб (Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга). Ф. 1549. Оп. 1. Д. 10. Л. 71–72 об.

ского и лейб-гвардии Конного полков. И хотя Циммерман был не единственным поставщиком, тем не менее к нему обращались и для покупки отдельных духовых инструментов, и для починки имеющихся. Об этом упоминает главный дирижер оркестра, генерал-майор Константин Карлович Штакельберг (Konstantin Nikolai Freiherr von Stackelberg, 1848–1925) в оценке оказанных фирмой услуг (документ датирован 20 марта 1897 года):

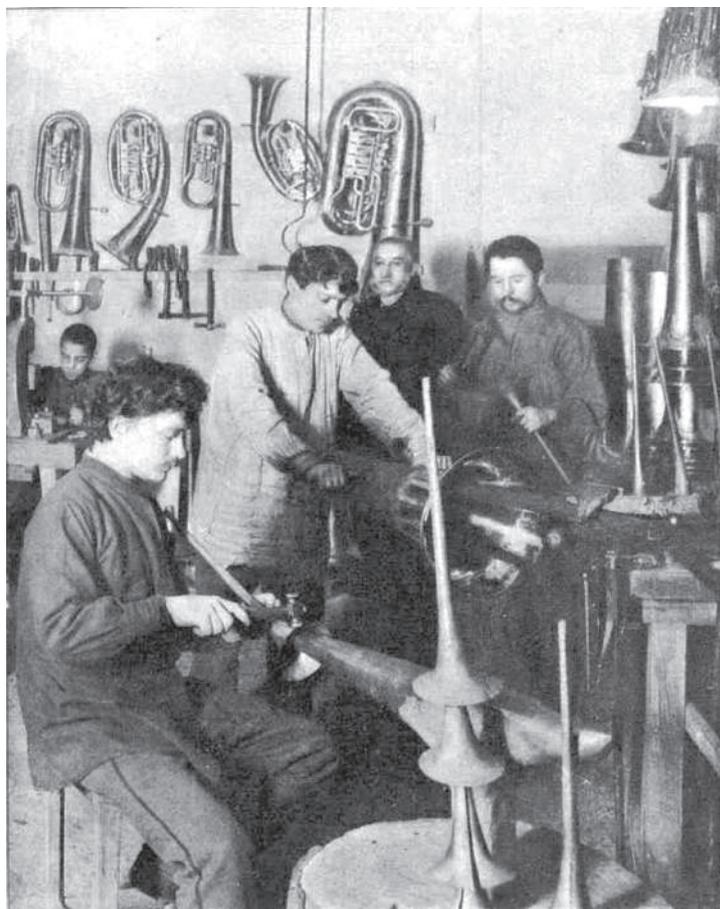
Доставленные Вами для вверенного мне хора медные инструменты: тенор[горн], четыре альтгорна и геликон, оказались, как по тону и строю, так и по качеству материалов, во всех отношениях прекрасными. Отличное выполнение этого заказа, а равно и поставка и ремонт различных музыкальных инструментов, произведенных Вами в течение 14 лет существования хора, вполне заслуживают похвального моего отзыва¹.

Покупка у Циммермана упомянутых инструментов была продиктована не только их превосходными тембровыми характеристиками и надежностью конструкции, но и, скорее всего, соображениями экономии казенных денег, ведь его товары обычно обходились дешевле импортных. Насколько широк был ассортимент, из которого отбирались перечисленные Штакельбергом медные духовые? В России фирма предлагала две модели теноргорна за 60 и 70 рублей, причем каждую в двух вариантах — с пистонами (стоячими вентилями) или с цилиндрами (лежащими вентилями). Самым дорогим в этом ряду значился теноргорн овальной формы с четырьмя (вместо распространенных трех) лежащими вентилями за 80 рублей. В тех же вариантах, то есть с пистонами или с цилиндрами, продавались и две модели альтгорнов за 50 и 60 рублей; мундштуки к ним — за рубль (медные) и полтора рубля (из нейзильбера или посеребренные). Геликон-басы были представлены в варианте с тремя пистонами или цилиндрами за 120 рублей и с четырьмя пистонами или цилиндрами за 135 рублей, медные мундштуки к обоим моделям стоили 1 рубль 25 копеек (медные) или 2 рубля (из нейзильбера или посеребренные)².

Для производимых фабрикой медных духовых, включая перечисленные выше, издательство Циммермана выпустило школы игры, рассчитанные в том числе на использование их в военной среде. Одна из первых, опубликованная в 1885 году «Новая практическая школа для корнета с пистонами (альтгорна и баритона), удобная также для самоучения» с параллельным текстом на русском и немецком языке, принадлежала Александру Федоровичу Баганцу (Alexander Christian Bagantz, 1838–1893), учителю музыки во Втором Санкт-Петербургском кадетском корпусе. В 1891–1895 годах вышла целая серия подобных пособий с параллельным изложением учебного

¹ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 10. Л. 160.

² См.: Юлий Генрих Циммерман. Главное депо музыкальных инструментов и нот. Иллюстрированный преискурант. М.: Тип. А. И. Мамонтова, 1901. С. 70, 73, 81–82.



Ил. 1. Изготовление раструбов медных духовых музыкальных инструментов на фабрике Ю. Г. Циммермана (фотография из Иллюстрированного прейскуранта фирмы на 1901 год)

материала уже на трех языках (немецком, русском и английском). Фридрих Вильгельм Роберт Китцер (Friedrich Wilhelm Robert Kietzer, 1826–1893), военный капельмейстер на прусской, а затем на русской службе, составил таковые для туб разных строев, геликона, корнета в строе *Es*, альтового и тенорового тромбона, а также альтгорна и теноргорна¹.

Не менее востребованы в военных оркестрах были и деревянные духовые инструменты производства Циммермана. В частности, они отмечены в датированной 6 апреля 1902 года оценке закупленных у фирмы товаров за под-

¹ См.: 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. 76–78.

письму командира 113-го пехотного Старорусского полка Виктора Павловича Зыкова (1854 — около 1923):

После восьмимесячного практического испытания высланного Вашей фабрикой музыкального инструмента для оркестра вверенного мне полка в количестве 47 штук, оказалось, что весь инструмент во всех деталях не оставляет желать ничего лучшего. Отделка прочная и изящная, строй великолепен. Особенного внимания заслуживают великолепные фагот, басеты [то есть бассетгорны], гобой, английский рожок и басы [то есть басовые тубы], особенно рекомендуемые Вами широкой мензуры. Флейты Вашей системы «Модель Циммермана» также заслуживают особенного внимания, как дающие возможность исполнителю разрешать труднейшие технические пассажи — на флейтах других систем совершенно невозможные. За каковое добросовестное исполнение заказа считаю своим нравственным долгом выразить Вам мою искреннюю благодарность¹.

Согласно прейскуранту 1901 года, актуальному на момент покупки упомянутых инструментов, циммермановские фаготы продавались в России за 160 рублей². Чуть ли не главным их достоинством считалось каучуковое покрытие внутри малого колена, защищавшее древесину от влаги и несколько смягчавшее тембр. Среди прочих преимуществ в прейскуранте отмечается чистота строя вне зависимости от громкости, в особенности в извлечении звуков *cis*, *cis*¹, *fis*¹ и *gis*¹. Цена на бассетгорны в строях *F* и *Es* была одинакова — 125 рублей.

Английский рожок «с двойным самодействующим октавным клапаном»³ стоил 110 рублей. Снабженный таким же клапаном гобой собственной марки *Zimmermann* — 100 рублей. Помимо этой, самой дорогой, модели фирма предлагала гобой пражской системы за 75 рублей и венской системы за 60 рублей. Необходимые для игры трости продавались отдельно: для фагота — по 60 копеек, для бассетгорна — по 20 копеек, для гобоя и английского рожка — по 50 копеек.

Упомянутая в отзыве басовая туба — единственный медный духовой инструмент среди перечисленных В. П. Зыковым — выпускалась фабрикой Циммермана и со стоячими, и с лежачими вентилями. Трехвентильные тубы обоих вариантов в строе *B* стоили 75 рублей, они же в строе *Es* — 90 (стандартная оркестровая модель) или 100 рублей (улучшенная модель). Четырехвентильные тубы в строях *B* и *Es* стоили 85 и 115 рублей соответственно⁴.

Слова полковника Зыкова о флейте марки *Zimmermann* фактически повторяли десятки подобных похвальных отзывов в рамках массивной

¹ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 10. Л. 104–105.

² См.: Юлий Генрих Циммерман. Главное депо музыкальных инструментов и нот. С. 102.

³ Там же.

⁴ См.: Там же. С. 79.



Ил. 2. Производство деревянных духовых музыкальных инструментов на фабрике Ю. Г. Циммермана (фотография из Иллюстрированного прейскуранта фирмы на 1901 год)

рекламы нового инструмента. Однако это была вовсе не оригинальная разработка фирмы, а умелая имитация модели, созданной в середине 1880-х годов солистом Лейпцигского оркестра Гевандхауса Максимилианом Шведлером совместно с инструментальным мастером из Эрфурта Вильгельмом Круспе и ныне носящей их имена (Schwedler-Kruspe-Reformflöte). Модели *Zimmermann* изготавливались в трех вариантах: из черного дерева с головкой из слоновой кости (85 рублей), в том же исполнении, но с механикой из серебра (120 рублей) и, наконец, целиком из слоновой кости с механикой из серебра (250 рублей)¹.

Разумеется, в ответ на просьбы об оценке покупателей его продукции Циммерман получал и негативные отзывы. И если недостатки одного товара было относительно легко исправить путем обмена или ремонта, то жалоба на весь инструментарий могла навредить репутации. Именно такому случаю посвящено адресованное Циммерману письмо от 8 октября 1902 года². Его автор, капельмейстер 149-го пехотного Черноморского полка Иван Михайлович Шадрин, характеризует полученные инструменты как трудно

¹ См.: Прейскурант музыкальных инструментов, употребляемых в войсковых частях, и каталог нот. Юлий Генрих Циммерман. Фабрика и главное депо музыкальных инструментов. СПб.: Тип. инженера Гершуна, 1895. С. 12–13; Юлий Генрих Циммерман. Главное депо музыкальных инструментов и нот. С. 92–94.

² ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 10. Л. 118–119 об.

настраиваемые, обладающие резким и «трескучим» тембром. Более того, дефекты клапанной механики и трещины, обнаруженные им и его коллегами уже в первый год эксплуатации, по его словам, не удалось полностью устранить даже после двух дорогостоящих ремонтов.

С одобрением отзываясь о приятном «бархатном» тембре инструментов чешской фирмы «В. Ф. Червеный и сыновья» (V. F. Červený & synové), которая также специализировалась на поставках российским военным оркестрам, Шадрин, очевидно, хотел дать понять, что, если каких-либо шагов для исправления ситуации со стороны Циммермана не последует, командование полка, разочарованное его продукцией, охотно обратится к чешскому конкуренту.

Ответ на столь нелестный отзыв вряд ли последовал, хотя полковой капельмейстер об этом настоятельно просил. Его письмо составлено ровно за день до смены командования, а новый начальник, похоже, не интересовался военной музыкой, во всяком случае, никаких других писем Шадрина, как и копий ответов ему, в архиве не обнаружено.

Подобные случаи не могли существенно омрачить репутацию Циммермана как надежного поставщика российских военных формирований. Так считали, очевидно, и в Морском министерстве Российской империи, утвердив его кандидатуру в качестве изготовителя сигнальных рожков, хотя для Циммермана контракт этот являлся в первую очередь престижным, а не выгодным финансово.

Сторону заказчика представлял Отдел заготовлений Главного управления кораблестроения и снабжений. Оттуда в фирму поступил запрос под № 32853 от 3 сентября 1908 года с просьбой разъяснить, по какой цене за штуку и в какой кратчайший срок возможно изготовление 520 сигнальных рожков с последующей их отправкой в порты Санкт-Петербурга (320 штук) и Кронштадта (200 штук)¹.

Исполнение заказа оказалось сопряжено с рядом бюрократических препон. Отдел Заготовлений потребовал, чтобы сигнальные рожки были исключительно российского производства. В случае, если заявленные расценки устроят министерство, то уведомленному об этом подрядчику в трехдневный срок предписывалось внести в Главное казначейство залог в размере одной пятой части от стоимости поставки. Ему же предстояло нести все расходы по подготовке документации, необходимой для заключения сделки, включая печать оригинала договора на специальной актовой бумаге достоинством в 25 рублей и шестидесяти копий с него на простой бумаге.

Показавшаяся Циммерману абсурдной процедура внесения залога не заказчиком, а подрядчиком была им расценена как оскорбительный для предприятия жест недоверия, на что министерство ответило категорическим от-

¹ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 5. Л. 4.

казом изменять условия, пригрозив прекращением дальнейших переговоров¹. Более того, сторона заказчика перешла к наступательной тактике.

Запросом от 3 сентября сего года за № 32853, Отдел Заготовлений просил сообщить, по какой цене и в какой срок Вы согласны поставить сигнальные рожки русского производства, на что Вы заявлением от 13 сего Сентября уведомили, что согласны поставить рожки по 8 р. 50 к. за штуку, причем не оговорили, будут ли эти рожки русского производства или заграничного, но по смыслу запроса надо предположить, что Вы заявили цену на рожки русского производства.

В этом заявлении Вы не указали срока поставки, а также просили освободить от внесения залога, поэтому Отдел отношением от 18 сего Сентября за № 34607, на основании ст[атьи] Положения о казенных подрядах и поставках, просил представленное Вами заявление дополнить указанием срока поставки и о том, что в случае, если подряд останется за Вами — Вы согласны предъявить залог в размере $\frac{1}{5}$ части подрядной суммы.

На этот запрос Вы 20 сего Сентября ответили, что цена 8 р. 50 к. показана Вами на рожок заграничного производства и что, если изготовлять рожки в Петербурге, то цена будет 9 р. 50 к., причем Вы опять просите об освобождении Вас от залога.

Такое Ваше заявление Отдел находит противоречивым первому Вашему заявлению, поэтому Отдел просит Вас уведомить не позже 27 Сентября, согласны ли Вы поставить рожки русского производства, по цене, заявленной Вами на конкуренции по 8 р. 50 к. за штуку или нет и к какому сроку, причем Отдел присовокупляет, что освобождение Вас от внесения залога не может быть допущено, так как все подряды и поставки для Морского ведомства обеспечиваются залогами и никому исключения не делается.

Неполучение от Вас ответа к означенному сроку будет считаться, что Вы совершенно отказываетесь принять заказ рожков².

В результате напряженных переговоров стороны все-таки достигли компромисса: Циммерман получает заказ, вносит полагающийся залог, но продает сигнальные рожки по 9 рублей 50 копеек, то есть на рубль дороже первоначально заявленной цены. Объем поставок (520 штук) остается неизменным и должен быть полностью выполнен к 1 марта 1909 года.

Выручка фирмы по договору составила 4940 рублей, однако еще до начала работ Циммерману пришлось нести немалые расходы на подготовку документации и изъять из финансового оборота предприятия 988 рублей для внесения залога. И этим бюрократические препоны не закончились.

В тексте предварительного заказа от 4 октября 1908 года к уже оглашенному требованию изготовлять сигнальные рожки исключительно на русских предприятиях добавилось еще одно — использовать при этом исключительно отечественные материалы. В целях контроля за исполнением данных

¹ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 5. Л. 1.

² ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 5. Л. 2.

предписаний «при поставке необходимо будет представить доказательства, что рожки эти действительно изготовлены в России из материалов русского происхождения»¹. Очевидно, Циммерман выполнил и эти условия, во всяком случае, в последующей деловой переписке никаких напоминаний со стороны министерства о предъявлении доказательств происхождения продукции не содержится.

Стороны заключили договор 27 октября 1908 года, а уже две недели спустя, 11 ноября, министерство незначительно сократило объем поставок на пять сигнальных рожков². Через месяц, 10 декабря, Отдел заготовлений неожиданно потребовал поставить в Санкт-Петербургский порт 24 инструмента не позднее 15 февраля 1909 года, то есть двумя неделями ранее установленного срока, и в случае отказа пригрозил купить их у другого производителя, но за счет Циммермана³. В неожиданно вежливом тоне изложено министерское уведомление от 10 января 1909 года с просьбой поставить 50 сигнальных рожков по возможности в пятидневный срок, то есть к 15 января, на полтора месяца ранее установленного срока. Просьбу эту, судя по приписке служащего фирмы, удовлетворили⁴.

Требования министерства касались не только происхождения материалов и места производства сигнальных рожков. Даже сама конструкция инструментов строго регламентировалась приложением к Приказу по морскому ведомству от 24 апреля 1908 года о расширении контингента горнистов. Производитель должен был следовать следующему предписанию:

Сигнальный рожок (горн) для горниста, в тоне Б, изготавливается из красной меди; издает семь звуков по приложенным нотам. К раструбу снаружи припаивается ободок из желтой меди шириною от $\frac{5}{8}$ до $\frac{3}{4}$ вершка [от 2,8 до 3,3 см], а края раструба обведены кантом из желтой же меди; диаметр раструба от краев канта $2\frac{1}{2}$ вершка [11,1 см]. Рожок свивается в два загиба и соприкасающиеся части их спаиваются; посредине первого и в начале второго загибов припаиваются гайки из желтой меди шириною от $\frac{9}{16}$ до $\frac{11}{16}$ вершка [от 2,5 до 3 см]; для утолщения верхней части трубы, в которую вставляется мундштук, к ней припаивается трубка из желтой меди длиною от $1\frac{3}{4}$ до $1\frac{7}{8}$ вершка [от 7,7 до 8,3 см] с утолщением вверху; для предохранения же рожка от помятостей, в верхней части его в начале первого загиба, припаивается медная бляшка длиною от $3\frac{7}{8}$ до $4\frac{1}{8}$ вершка [от 17,2 до 18,3 см] и шириною от $\frac{9}{16}$ до $\frac{5}{8}$ вершка [от 2,5 до 2,7 см]; в верхней части второго загиба, против мундштука, припаивается желтой меди бляшка длиною $\frac{1}{2}$ вершка [2,2 см] и шириною $\frac{3}{8}$ вершка [1,6 см], с наглухо закрепленным посредине колечком диаметром ок[оло] $\frac{1}{8}$ вершка [0,5 см]; на колечко надета желтой меди цепочка длиною $1\frac{3}{8}$ вершка [6,1 см]; к концу же цепочки прикреплено

¹ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 5. Л. 8.

² ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 5. Л. 5.

³ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 5. Л. 9.

⁴ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 5. Л. 6.

другое кольцо для соединения с мундштуком; мундштук желтой меди длиной в 2 вершка [8,9 см]; на нижнем конце трубы, у раструба, на расстоянии $\frac{1}{4}$ вершка [1,1 см] от ободка из желтой меди, — припаявается из такой же желтой меди круглая бляха в диаметре $1\frac{3}{8}$ вершка [6,1 см], с выбитым на ней Государственным гербом и с двумя накрест положенными под гербом якорями. Длина рожка от верхнего конца мундштука до края раструба по прямой линии $6\frac{1}{2}$ вершков [28,9 см]. Вес рожка, вместе с мундштуком, 1 фунт 60 золотников [665 г], с тем, что вес его допускается и легче на 10 золотников [около 42 г]. Не бракуются и такие рожки, которые имеют раструб на $\frac{1}{8}$ вершка [0,5 см] в диаметре уже или шире, а также если гайки и бляшки на трубе будут припаяны несколько выше или ниже против образца¹.

В музейных собраниях Санкт-Петербурга сохранились два сигнальных рожка, замеры которых соответствуют приведенным выше. Один находится в Военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи (инв. № 16/385)², другой — в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства (ГИК 16516/181, инв. № А-112, ил. 3)³.

Шесть лет спустя, уже в самый разгар Первой мировой войны, предложение об исполнении аналогичного крупного заказа поступило торговому дому «Лемберг, Лекае и К°», то есть упомянутому в начале статьи преемнику циммермановского концерна на территории России. Прежде чем дать согласие заказчику — на этот раз им был Петроградский военный округ, — руководство тщательно взвесило возможные выгоды и убытки, которые такое сотрудничество могло повлечь за собой в военное время. 25 апреля 1915 года фирма заявила о готовности исполнить заказ на следующих условиях:

В ответ на Ваше почтенное отношение от 16-го сего месяца <...> и в дополнение нашего письма от 20-го сего месяца имеем честь сообщить, что мы готовы принять на себя заказ на изготовление сигнальных пехотных рожков 11.000 в тоне Це и 700 в тоне Де по цене шесть рублей за штуку согласно доставленному при сем образцу. Означенное количество рожков мы можем доставлять частями, причем первая партия будет изготовлена через 3 месяца, а остальное количество периодически партиями не менее 500 штук в разные сроки не далее 9—12 месяцев.

Заказ будет исполнен нами с обычной аккуратностью и тщательностью.

Ввиду явной тенденции к дальнейшему повышению цен на медь и другие материалы считаем наше предложение действительным в течение двухнедельного срока от сего дня⁴.

¹ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 5. Л. 35—36.

² См.: Лазарев С. А., Малышев В. Н. Гром победы раздавайся: выставка посвящается 250-летию создания Достопамятного зала [Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи]. СПб.: ВИМАИВиВС, 2006. С. 38—39.

³ Автор статьи и редакция журнала выражают сердечную благодарность руководству Санкт-Петербургского государственного музея музыкального и театрального искусства за безвозмездное предоставление фотоизображения экспоната и права его публикации.

⁴ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 5. Л. 14.



*Ил. 3. Сигнальный рожок производства фабрики Ю. Г. Циммермана. 1909.
Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
(ГИК 16516/181, инв. № А-112)*

Предложение торгового дома не удовлетворило Петроградский военный округ, который информировал общественность о возобновлении поиска поставщиков. Тактический ход оправдал себя: 3 июля фирма сообщила о снижении цены до 5 рублей 50 копеек за штуку при сохранении прежних условий поставки несколькими партиями, а 14 июля отправила два образца сигнальных рожков в строях *C* и *D*¹.

Через несколько дней стороны утвердили сроки сдачи инструментов. Первую тысячу штук фирма обязалась поставить к 1 сентября, затем по тысяче — к первому дню каждого месяца до 1 февраля 1916 года включительно и оставшиеся 5700 — к 1 марта и 14 апреля 1916 года равными партиями по 2850 штук². Эта разрядка вошла в текст контракта на сумму 64 350 рублей, заключенного 31 июля 1915 года³.

Однако с поставками возникли задержки. Одной из причин тому была ненадежность железной дороги, по которой сигнальные рожки, произведен-

¹ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 5. Л. 12, 13 и 15.

² ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 5. Л. 11.

³ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 5. Л. 28–29.

ные в Москве, должны были перевозиться в Петроград. Уже первая партия, отправленная 24 августа, достигла пункта назначения только 7 сентября, то есть с шестидневным опозданием¹. С наступлением зимы и все последующее время в снабжении фабрики необходимыми материалами и электричеством случались постоянные перебои. Наделение ее статусом стратегически важного объекта ситуацию не улучшило, потому Петроградский военный округ был вынужден перенести сроки отправки готовой продукции на более позднее время, назначив сдачу последней партии на 16 июля 1916 года. Но фактически она была осуществлена еще позже, 29 июля².

Несмотря на проблемы со снабжением, фирма некоторое время продолжала обеспечивать инструментами армейские оркестры, принимая заявки непосредственно от военных формирований страны. Согласно сохранившимся сметам³, в среднем двенадцать таких заказов приносили даже больший доход, нежели вышеупомянутая сумма контракта с Петроградским военным округом. Примечательно, что поток желающих не уменьшили даже обусловленные военным временем возросшие цены: торговый дом ввел двадцатипроцентную надбавку «вследствие вздорожания материала и платы за работы»⁴.

Первоначально бесперебойное выполнение заказов оказалось возможным благодаря запасам материалов и готовых инструментов, накопленным еще в предвоенное время. Как только они иссякли, фирма сразу ощутила на себе ухудшение экономического положения в стране. Из-за частых сбоях электроснабжения и поставок сырья производственные процессы быстро застопорились. Попытка спасти компанию путем радикального сокращения персонала потерпела неудачу, поэтому к весне 1917 года работа была окончательно прекращена⁵.

Концерн Циммермана в Германии продолжал существовать, хотя и потерял значительную часть рынка сбыта в России после Октябрьской революции. Не удивительно, что поступивший из Сараева заказ от кадетского корпуса всколыхнул ностальгические чувства руководства и сподвиг его на столь щедрый поступок. Вполне возможно, что этим предприятие решило напомнить о себе представителям русской эмиграции как потенциальным покупателям. Циммермановские же инструменты из расформированных военных оркестров еще долго использовались профессиональными и самостоятельными коллективами в Советской России, что стало очередным доказательством их надежности.

¹ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 5. Л. 21 и 22 об.

² ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 5. Л. 10 и 27.

³ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 3.

⁴ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 3. Л. 52.

⁵ См.: *Отюгова Т., Галембо А., Гурков И.* Рождение музыкальных инструментов... С. 150.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кадетские корпуса за рубежом. 1920—1945. Нью-Йорк: Изд. Объединения кадет российских зарубежных кадетских корпусов, [1970]. 502 с.
2. Лазарев С. А., Мальшев В. Н. Гром победы раздавайся: выставка посвящается 250-летию создания Достопамятного зала [Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи]. СПб.: ВИМАИВиВС, 2006. 48 с.
3. Ломтев Д. Г. Механические музыкальные инструменты в ассортименте фирмы «Юлий Генрих Циммерман» // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 2 (45). С. 48—65.
4. Ломтев Д. Г. Русские народные музыкальные инструменты в ассортименте фирмы «Юлий Генрих Циммерман» // Временник Зубовского института. 2021. № 3 (34). С. 205—216.
5. 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.
6. Отогорова Т., Галембо А., Гурков И. Рождение музыкальных инструментов (Из истории Ленинградского производственного объединения по изготовлению музыкальных инструментов): Очерки. Л.: Музыка, 1986. 192 с.
7. Прейскурант музыкальных инструментов, употребляемых в войсковых частях, и каталог нот. Юлий Генрих Циммерман. Фабрика и главное депо музыкальных инструментов. СПб.: Тип. инженера Гершуна, 1895. 64 с.
8. Юлий Генрих Циммерман. Главное депо музыкальных инструментов и нот. Иллюстрированный прейскурант. М.: Тип. А. И. Мамонтова, 1901. 232 с.
9. 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.

Аннотация

На основании архивных документов и опубликованных прейскурантов впервые исследуется ассортимент торгового дома «Юлий Генрих Циммерман», адресованный военным оркестрам дореволюционной России. Раскрываются непростые деловые отношения между фирмой Циммермана и Морским министерством, а также между фирмой-преемником «Лемберг, Лекае и К°» и Петроградским военным округом в ходе исполнения заказов на поставку сигнальных рожков.

Abstract

Making use of archival documents and published price lists, this article presents the first exploration of Jul. Heinr. Zimmermann's activities in supplying military bands of the Russian Empire. The discussion focusses on the conflict-prone business relations between Zimmermann's company and the Naval Ministry, and also explores the relationship between its successor, Lemberg, Lekaе, & Co., and the Petrograd Military Department in fulfilling orders for the supply of bugle horns.

- ✓ *Ключевые слова:* Юлиус Генрих Циммерман, армия и флот Российской империи, производство музыкальных инструментов, сигнальный рожок.
- ✓ *Keywords:* Julius Heinrich Zimmermann, Imperial Russian Army and Navy, manufacture of musical instruments, bugle horn.

Программная статья Франца Бренделя (1845): контексты тогдашние — контексты сегодняшние

УДК
78.072.2

НАУМОВИЧ СТЕПАН БОРИСОВИЧ

Кандидат искусствоведения, преподаватель,
Свободная вальдорфская школа (Дрезден, Германия)

NAUMOVICH STEPHAN B.

PhD (Musicology), Teacher, The Independent Waldorf School
(Dresden, Germany)

E-mail: stnaumovich@gmail.com

1

При переезде в конце 1844 года из Лейпцига в Дрезден Шуман передал руководство основанным им за 10 лет до этого «Новым музыкальным журналом» (*Neue Zeitschrift für Musik, NZfM*) Францу Бренделю (Franz Brendel, 1811–1868). Брендель оставался редактором до конца жизни; он не только сделал журнал рупором идей «прогрессивных» музыкантов, прежде всего Вагнера и Листа, но и в огромной степени способствовал организационному оформлению «новонемецкой школы» (термин Бренделя) в качестве первого президента Всеобщего немецкого музыкального союза. Он был учрежден в 1861 году в Веймаре на съезде, в котором приняли участие более 700 музыкантов, — отсюда и принятое у нас понятие «веймарская школа»; однако сама идея родилась на празднестве 25-летия *Neue Zeitschrift für Musik* в Лейпциге в 1859 году, тогда же Брендель предложил и название «Neudeutsche Schule». В связи со взятием на себя обязанностей редактора Брендель публикует в первом номере *NZfM* 1845 года программную статью, воспроизведенную в 2006 году в журнале *Musiktheorie*¹. Републикация статьи высветила ряд интересных параллелей и неожиданных переключений, анализ которых составляет собственно тему предлагаемой работы.

Начнем, однако, с контекстов «тогдашних». Кто такой был Франц Брендель? В самом сжатом виде сведения о нем читатель может получить из статьи О. Т. Леонтьевой в первом томе «Музыкальной энциклопедии»², одна-

¹ *Brendel F.* Einleitung anlässlich der Übernahme der Redaktion der Neuen Zeitschrift für Musik [1845] // *Musiktheorie* Jg. 21 (2006), Heft 1. S. 37–55.

² *Леонтьева О. Т.* Брендель Карл Франц // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 1: А—Гонг / Глав. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1973. Стб. 572.

ко в целом в русскоязычной литературе его имя встречается чрезвычайно редко. Так, в совершенно, казалось бы, профильном издании – трехтомном учебном пособии «Музыка Австрии и Германии XIX века»¹ – он упоминается всего один раз, и вовсе не как выдающийся организатор музыкального дела, а как один из авторов музыкально-исторических работ, что выходило в середине XIX века. Некоторую информацию о нем можно извлечь из двухтомника писем Шумана² – и из самих писем, адресованных Бренделю, и из комментариев Д. В. Житомирского. Но самое полное и взвешенное суждение о Бренделе принадлежит О. В. Лосевой во вступлении к публикации рецензии Бренделя на шумановскую биографию В. фон Василевского³. Желая узнать о не всегда безоблачных отношениях Шумана и Бренделя не сможет пройти ни мимо бренделевского текста, ни мимо комментария Лосевой.

Хотя в немецком музыкознании имя видного музыкального деятеля всегда оставалось «на слуху» и в 1960–1980-х годах в ряде работ – включая статьи Карла Дальхауса, вошедшие впоследствии в его книгу «Классическая и романтическая музыкальная эстетика» (1988)⁴, – освещалась позиция Бренделя, в особенности в связи с проблемой формирования историзма в музыке, в последние десятилетия увидела свет лишь одна специальная книга о его взглядах: «Роберт Шуман и Рихард Вагнер в историко-филологической оценке Франца Бренделя»⁵. Книга полезна в отношении систематизации критического наследия Бренделя, но особого внимания не привлекла. Энциклопедическую статью⁶ написал канадский музыковед Джеймс Дивилл (James Deaville) – начиная с доклада 1983 года на конференции, посвященной Листу⁷, наиболее авторитетный специалист по данной тематике.

¹ Музыка Австрии и Германии XIX века: В 3 кн. / Под общей ред. Т. Э. Цытович. Кн. 1. М.: Музыка, 1975. 511 с.; Кн. 2. М.: Музыка, 1990. 525 с.; Кн. 3. М.: Композитор, 2003. 456 с.

² Шуман Р. Письма: В 2 т. / Сост., вступ. статья, коммент. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. А. Штейнберг. Т. 1: 1817–1840. М.: Музыка, 1970. 719 с.; Т. 2: 1840–1856. М.: Музыка, 1982. 525 с.

³ См.: Воспоминания о Роберте Шумане / Сост., коммент., предисл. О. В. Лосевой. М.: Композитор, 2000. С. 92–93.

⁴ Dahlhaus C. Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, 1988. 512 S.

⁵ Ramroth P. Robert Schumann und Richard Wagner im geschichtsphilosophischen Urteil von Franz Brendel. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1991. 255 S.

⁶ Deaville J. Brendel, (Karl) Franz // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Auflage. Personenteil, Bd. 3. Kassel: Bärenreiter, 2000. Sp. 834–840.

⁷ Deaville J. F. Brendel – ein Norddeutscher aus der Sicht von Wagner und Liszt // Gut S. (Hg.). Franz Liszt und Richard Wagner: musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule; Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1983. München: Katzschler, 1986. S. 36–47.

Как принято в энциклопедии *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, в статьях о крупных деятелях сначала излагаются биографические факты, затем идет перечень работ, затем интерпретация наследия вкупе с литературой. Подробно изложенная биография завершается цитатой из письма Листа к княгине Сайн-Витгенштейн, написанного в день смерти Бренделя: «Раньше и лучше других Брендель понял „идею Веймара“ и полностью посвятил себя ей»¹. Столь же весомо начинается вторая часть статьи Дивилла: «Брендель достиг в жизни такой известности в качестве издателя журнала, музыкального критика, историка, эстетика и педагога, что и друзья, и недруги должны были признать его ведущую позицию и влияние на музыкальный мир 1850–1860-х годов»². Здесь же цитируется один из центральных постулатов именно той работы, о которой ниже пойдет речь: «ясно видеть требования времени, действовать в направлении их реализации, предостерегать от обходных путей и движения вспять»³ — такова была цель, которую Брендель ставил перед собой, перенимая от Шумана руководство журналом.

Брендель начал, указывает Дивилл, переориентировать *NZfM* как средство для достижения этих целей и осторожно дистанцироваться от Шумана. Окончательного разрыва в рецепции шумановского творчества, однако, не наступило — Шуман играл в XIX веке важную роль как связующее звено между венской классикой и новонемецкой школой, хотя и не отвечал более «требованиям времени». Отвечал им Вагнер, назначением которого, в понимании Бренделя, был выход за рамки прежнего течения искусства и возведение нового здания на новом же фундаменте. Энтузиазм «вагнерианца» сменило в 1850-х годах преклонение перед листовскими симфоническими поэмами как новым историческим идеалом. Движение «Молодой Германии», с ее требованием обновления на основе единства свободы и национального самосознания, также оставило след в мировоззрении Бренделя. «Он был либералом, привлекавшим к оценке культурных достижений такие концепты, как *прогресс*, *протестантизм*, *разум*, с одной стороны, и *национальный характер* — с другой. Это окрашивало в снисходительные тона его оценку немецкой музыки, в особенности музыки Италии и Франции, о которых он судил как о „преодоленной точке зрения“, характерной для прежних периодов»⁴.

В своей философской ориентации Брендель всегда оставался гегельянцем, всюду ищущим доказательства автономного развития мирового духа и строившим диалектические конструкции. Все черты миропонимания и художественной позиции Бренделя отразились в программной статье, которая открыла первый вышедший под его руководством номер *Neue Zeitschrift*

¹ *Deaville J.* Brendel, (Karl) Franz. Sp. 836.

² *Ibid.* Sp. 837.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* Sp. 838–839.

für Musik. Примечательно, что разночтения имеются уже в заголовке статьи. Официальное название ее кратко: *Zur Einleitung* («В качестве введения»). В перечне содержания отдельных томов журнала статья была названа: *Programm. Kritik der bisherigen musikalischen Kritik* («Программа. Критика музыкальной критики прежнего времени»)¹. При републикации 2006 года мы видим заголовок: *Einleitung anlässlich der Übernahme der Redaktion der Neuen Zeitschrift für Musik* («Введение в связи с вступлением в должность редактора...») с пояснением публикатора, что подзаголовок является добавлением редакции *NZfM*. Уже в этой многоликости заглавия можно усмотреть некоторый конфликт намерений — работа является одновременно «введением», информацией о «взятии на себя функций редактора», «критикой прошлого» и программой на будущее.

2

Язык статьи достаточно сложный, местами вычурный, однако систематичность мышления Бренделя проявляется в ясности ее структуры. Текст четко делится на три раздела. К основным положениям первого² относятся следующие:

- а) Критика является отражением (Reflex) искусства, проходя те же ступени развития и базируясь на тех же «точках зрения» или «подходах» (Standpunkte), что и оно. Первые попытки научного установления не одних лишь правил композиции, но общих принципов музыки относятся к середине XVIII века; в это время господствовал контрапункт, «фугированная» техника письма, а критика ограничивалась технической стороной, контролируя «соответствие правилам». В очень быстром развитии, словно бы стремясь наверстать упущенное за время Тридцатилетней войны и догнать итальянскую музыку, немецкое искусство эпохи Филиппа Эмануила Баха, Глюка, Гайдна достигло новой ступени, критика же еще долгое время пыталась судить о нем со старой («преодоленной») точки зрения.
- б) Но благодаря Канту, Гёте и другим великим мужам в науку и искусство пришел поворот, сказавшийся и в принципах художественной критики. В музыке это стало заслугой в первую очередь Фридриха Рохлица (Johann Friedrich Rochlitz, 1769–1842), основателя *Allgemeine musikalische Zeitung* («Всеобщая музыкальная газета», *AMZ*) в Лейпциге

¹ Ramroth P. Robert Schumann und Richard Wagner im geschichtsphilosophischen Urteil von Franz Brendel. S. 10.

² См.: Brendel F. Einleitung anlässlich der Übernahme der Redaktion der Neuen Zeitschrift für Musik [1845]. S. 37–42.

(выходила до 1848; редакторство Рохлица: 1798—1818). И так же, как контрапункт потерял свою власть, как музыка вышла из своей ограниченности в открытый и красочный мир, так и для критики главным интересом стало не соответствие «техническим нормам», а понимание содержания, то есть воплощения в музыке чувств и духа в целом. Рохлиц обосновал и развил психологическое описание, психологический анализ в критике, когда на место объективного, опирающегося на твердые правила и природные законы, но духовно пустого суждения пришло субъективное, менее устойчивое, колеблющееся, но зато полное духа. Критика стала видеть теперь свою задачу в описании смены чувствований в композиции.

- в) Именно Рохлиц впервые открыл немцам осознание значения их героев — Генделя, Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена. Вслед за ним на стезю психологического описания музыки и утверждения высокой роли этих и других немецких композиторов вступили и прочие мужи — Брендель называет здесь Готфрида Финка (1783—1846; редактор *AMZ* в 1827—1841), Людвига Рельштаба (1799—1860), Адольфа Бернхарда Маркса (1795—1866); основатели *NZfM*, подчеркивает автор, тоже следуют этой традиции. Итог первого раздела, подведенный автором: заслугой Рохлица стало то, что он основал и два десятилетия руководил современной критикой. *Прогресс* ее (именно это слово использует Брендель) заключается в постановке высоких духовных вопросов, недостаток — в шаткой основе субъективных чувствований. А раз объективная определенность отсутствует, то и духовное содержание эпохи в целом, проявляющееся в музыке так же, как и во всем остальном, остается неосознанным. Таким образом, задача нынешней критики — на место индивидуальных вкусовых предпочтений поставить осознание запросов духовной жизни.

Во втором разделе¹ Брендель поворачивает от общих вопросов к искусству сегодняшних дней, говоря не об отдельных художниках, а о «направлениях» (под этим подразумеваются жанры). Он начинает с оперы и фиксирует пять главных ее слабых мест. Это: 1) смена речи и пения — варварство, не терпимое, при всей ее тривиальности, в итальянской опере; 2) лишённые смысла фиоритуры вместо драматической выразительности и поэтической истинности («мы снова оказались там же, что и в доглюковские времена»); 3) слишком малое число хороших оперных текстов — несмотря на пример Гёте, видные поэты не считают нужным писать либретто; 4) мелкобуржуазные сюжеты превалируют, а высокодуховная тематика обходится стороной; в отношении 5) Брендель подчеркивает: до него еще никто не отмечал, что

¹ См.: *Brendel F.* Einleitung anlässlich der Übernahme der Redaktion der Neuen Zeitschrift für Musik [1845]. S. 42—50.

имеются три принципа, лежащие в основе образования певческой мелодии, — итальянский, где музыкальная сторона господствует над словесной (Брендель называет его *общим*); французский, где декламация и ясность донесения слова важнее мелодии (по Бренделю, *особенный*); немецкий, представленный у Моцарта и *объединяющий* сильные стороны итальянского и французского. Моцарт, по мнению Бренделя, дал органическое единство элементов, существовавших до него порознь. Однако у пришедших вслед за ним это единство было утеряно, превратившись в простое смешение, отсюда и впечатлительное беспринципность и безвкусы сегодняшней оперы.

Брендель считает, что причина такого впечатления оставалась нераспознанной, ему же удалось ее сформулировать (при помощи, как мы увидели, гегелевской диалектической категориальности). Трудно возразить против вывода, сделанного автором: и в этом случае следует судить на основе разума, а не чувства. Брендель выражает сожаление, что отношение критики к опере проникнуто пассивностью; однако критика бывает неоправданно активна, когда бросается на защиту старых подходов, сражаясь против пробивающего себе дорогу нового (примером, который автор подробно рассматривает в связи с этим, является бесполезная борьба Рельштаба против композиционного обновления песни в творчестве Шуберта и Лёве). Невозможно затормозить исторически оправданный процесс и вернуть его на уровень «преодоленной» ступени. Здесь и звучит та максима, что вошла в статью о Бренделе в *MGG*: критике необходимо «ясно видеть требования времени, действовать в направлении их реализации, предостерегать от обходных путей и движения вспять».

В третьем разделе¹, как и следовало ожидать от гегельянца, дано обобщение и сделаны выводы. Критика уже в течение длительного времени не выполняет своего предназначения, ограничиваясь обсуждением музыкальной повседневности без постановки общих вопросов. Она осталась позади точно так же, как это произошло в конце XVIII века при переходе от «первой» ко «второй» точке зрения. Еще раз повторяя, словно впечатывая в сознание читателя свою схему «ступеней развития критики» (первая пребывала на уровне обсуждения техники, вторая давала психологическое описание впечатлений; первая обладала определенной всеобщностью, объективностью, но дух там отсутствовал, вторая была субъективной, неустойчивой, но проникнутой духом), Брендель настаивает на том, что их объединение в органическом единстве может быть провозглашено современной задачей критики. Этот «третий» подход, долженствующий *синтезировать* постижение содержания, характерное для «второй ступени», с объективностью «первой», — не что иное как гегелевское диалектическое снятие на новом уровне, — иллю-

¹ См.: *Brendel F.* Einleitung anlässlich der Übernahme der Redaktion der Neuen Zeitschrift für Musik [1845]. S. 50–55.

стрируется Бренделем на примере Бетховена. Невозможно отделить беспокойный дух бетховенской музыки от ее технических особенностей, например от нагромождения и свободного обхождения с диссонансами. Если симфония Моцарта воздействует грацией, гармонией, соразмерностью, в любом последовании тонов находясь в единстве с данными природой правилами, то Бетховен ведет борьбу против природных законов; он покидает почву правил, надо всем царит его властная воля.

Искусство есть глубинное объединение духа и материи, идеи и материала, изолированно они существовать не могут. И поскольку главное стремление современности — понять многообразные проявления («дисциплины») духа на основе общих подходов, объединив в одно Целое различные области, в которых он себя являет, то задача критики сейчас — ввести великие создания прошлого в мыслящее сознание нации. Современной музыке необходимо вновь приблизиться к своему истинному назначению, а все пишущие о музыке должны содействовать преодолению пропасти между наукой, литературой и музыкой. Всё субъективное, все любительские симпатии и антипатии должны быть изгнаны, а их место должно занять то, что имеет всеобщую значимость. Необходимо проследить проходящие через историю нити всеобщих законов развития; тогда окажется возможным показать действующие в музыке закономерности, общие с законами других искусств. Критика должна привлечь и ввести в мир искусства любителей, музыкантов же вывести из их узенького мирка во всеобщую жизнь. В этом направлении начнет работать журнал, хотя столь же приветствоваться будут и «традиционные» материалы, посвященные практическим вопросам повседневности.

3

Строгая логика статьи, с одной стороны, убеждает, с другой — оставляет впечатление некоторого фанатизма. Брендель явно принадлежит к тем, кто, по формуле Александра Галича, «знает, как надо» (неслучайно и сподвижники, и недруги отмечали его высокомерную манеру держаться¹). Занимателен вопрос о том, почему текст Бренделя был воспроизведен в 2006 году в, казалось бы, далеком по тематике журнале *Musiktheorie* (критические статьи не являются его профилем), к тому же в выпуске, тема которого была озаглавлена «Канон». Обратившись к предпосланному тексту введению Вильгельма Зайделя², сразу отметим различие задач автора и публикатора. Зайдель вовсе не стремится приблизить к сегодняшнему читателю именно бренделевские

¹ См.: *Deaville J.* Brendel, (Karl) Franz. Sp. 839.

² *Seidel W.* Musikalische Publizistik und Kanonbildung. Über Franz Brendels Entwurf einer neuen Musikkritik // *Musiktheorie — Zeitschrift für Musikwissenschaft* Jg. 21 (2006), Heft 1. S. 27–36.

положения. Он помещает их в исторический контекст и как раз потому использует понятие канона (в культурологическом, а не в музыкально-технологическом смысле), отсутствующее, разумеется, у Бренделя. «Не далекие от жизни эстетические нормы служат легитимацией музыки настоящего, но истинность, с которой она отражает мироустройство. Ни на одном из своих положений не настаивал Брендель с таким пылом, как на этом. Если сложить его высказывания в теорию музыкального канона, то можно сказать: Брендель рассматривает канон не как замкнутую в себе, а значит и законченную, надвременную институцию. Его большое исследование о Гайдне, Моцарте и Бетховене¹ с очевидностью преследует цель открыть границы канона. Оно привлекает внимание к эпохальному расстоянию, лежащему между Гайдном и Моцартом, с одной стороны, и Бетховеном – с другой, относит Гайдна и Моцарта к старому миру, а Бетховена к новому, к эпохе кризисов и революций»².

Характерно, что лишь первые две страницы введения Зайделя (S. 27–28) отведены комментарию бренделевского противопоставления объективной и субъективной критики, а о его проекте новой критики идет речь только на последних двух страницах (S. 34–36, где и находится вышеприведенная цитата). А что же составляет центральный раздел текста Зайделя? В нем идет речь о Фридрихе Рохлице (S. 28–32), о возглавлявшей им в первые 20 лет выхода *Allgemeine Musikalische Zeitung* (S. 32–33) и об обстановке в музыкальном мире Лейпцига в тридцатых–сороковых годах XIX века (S. 33–34). Последняя отмечена движением, «неопределенностью» («Unsicherheit», по выражению Зайделя). Претензии *AMZ* на выражение «общественной» позиции в отношении музыки поколеблены с созданием *NZfM*, и представители различных институтов, чувствующие ответственность за судьбы города, ищут каждый в своем направлении: университет – профессора для чтения лекций по истории музыки, издательство Breitkopf & Härtel – редактора для *AMZ*, Гевандхаус – руководителя концертов. Все они приходят в результате к одной и той же персоне, но Мендельсон, как известно, первые два предложения отвергает, а принимает лишь третье (S. 34)³.

Лейпциг к этому времени становится ведущим музыкальным городом в германских землях. Огромную роль здесь сыграла *AMZ*, и трогательный текст прощания ее авторов с читателями в 1848 году, после 50 лет успешной истории, цитируемый Зайделем, заслуживает быть услышанным также и современным русским ухом: «Всеобщая музыкальная газета была основана во времена в высшей степени богатой и благородной продуктивности музыки;

¹ *Brendel F.* Haydn, Mozart und Beethoven. Eine vergleichende Charakteristik // *NZfM* 28 (1848). S. 1–3, 13–15, 25–27, 37–39, 49–53.

² *Seidel W.* Musikalische Publizistik und Kanonbildung... S. 35.

³ См. об этом также: *Wiesenfeldt. Chr. (Hg.). Mendelssohn Handbuch.* Kassel; Berlin: Bärenreiter; Metzler, 2020. S. 77.

только еще умер Моцарт, Гайдн был еще полон сил, Бетховен в начале своего пути. Распространять творения такого времени среди знатоков и любителей музыки, просвещая, способствовать их пониманию и достойной оценке, на их примере содействовать образованию публики — такова была задача музыкальной газеты, и можно без стеснения сказать, что она была решена, так что газета займет свое место в истории. Однако с того времени обстоятельства внутри музыкального мира сильно изменились. При всем участии широких кругов в сегодняшней музыкальной жизни, при высоком уровне исполнительства, при надежности критериев его оценки — каждый все же вынужден будет признать, что сила и объем творческой продуктивности ни в коей мере не возросли в той же степени; что и участие, и продуктивность раздроблены и распылены во все концы. В этом водовороте нет более места всеобщей музыкальной газете»¹.

Главная ценность *AMZ*, по словам Зайделя, заключалась в том, что она реагировала на требования эпохи рубежа веков — а именно тогда, и именно в Лейпциге, причем во многом благодаря деятельности музыкальных издательств, начинает впервые складываться «немецкий» канон творцов и их произведений — «выдвижением грандиозной музыкальной образовательной программы, наиболее полной и наиболее высоко „держущей планку“ из когда-либо существовавших»². Разумеется, со временем газета стала оплотом консерваторов, против которых были направлены, в числе других, и критические перья как Шумана, так и Бренделя. Но в первые десятилетия, под редакторством Рохлица, деятельность газеты служит доказательством справедливости тех слов признания, которые произносит в адрес Рохлица Брендель. Зайдель считает даже, что Рохлиц «кардинальным образом изменил музыкальную жизнь. Вместе со своими сподвижниками он пропагандировал и закрепил в общественном сознании ядро того, что мы сегодня называем каноном музыки»³.

Итак, предуведомление публикатора к статье Бренделя в главной своей части посвящено не ему, а его историческому предшественнику. При всей значимости фигуры Фридриха Рохлица возникает, однако, вопрос: почему в журнале *Musiktheorie* с темой «Канон» нельзя было ограничиться публикацией только этого текста Зайделя о Рохлице, о его роли в музыкальной жизни Лейпцига и в становлении канона музыкальных произведений? Зачем потребовалось публиковать документ, в котором — при всей важности высказанных автором положений еще и сегодня — о каноне речь вовсе не идет? Тем более что фигура Бренделя не является для Зайделя предметом длительного научного интереса. Упоминания о нем возникают время от времени в его

¹ *Seidel W.* Musikalische Publizistik und Kanonbildung... S. 32.

² *Ibid.* S. 30.

³ *Ibid.* S. 29.

работах, поскольку Зайдель, будучи с 1993 по 2002 год профессором Лейпцигского университета, пристально занимался историей Лейпцига как музыкального центра, писал о роли Римана в утверждении лейпцигского университетского музыкознания¹, наконец, был одним из издателей полного собрания (более 5000) писем Мендельсона².

Решающим фактором, как представляется, выступил в этом случае некоторый параллелизм событий: Брендель публикует программный текст при вступлении в 1845 году на пост редактора *NZfM* (и мы в курсе, сколь сильно изменил он направленность журнала) — Зайдель вступает в 2006 году на должность одного из двух ответственных редакторов журнала *Musiktheorie* — вторым стал Матиас Шмидт (Matthias Schmidt), — и декларируемой целью новой команды становится изменение профиля журнала от «узко» понимаемой проблематики теории музыки к «широкой палитре» музыковедения в целом. Первый номер посвящен не «технологическим», а «культурологическим» дискуссиям о каноне. Какое отношение может иметь это к теории музыки? К истории — да, к эстетике — да, но к теории? Приходится, тем не менее, признать неслучайность выбора именно данного текста Бренделя и в этом аспекте: напомним его мысль, что искусство есть глубинное объединение духа и материи, идеи и материала, которые не могут существовать изолированно. Не в соответствии ли — возможно, возникшем невольно — с этим тезисом начиная с 2006 года достаточно резко меняется направленность *Musiktheorie*? Полностью журнал называется теперь так: *Musiktheorie — Zeitschrift für Musikwissenschaft* («Теория музыки — журнал по музыкознанию»).

Затронем кратко предысторию сопутствующей этому второй в истории журнала смены редакторского «штаба». *Musiktheorie* заступила в 1986 году место издававшегося в 1970—1978 годах журнала *Zeitschrift für Musiktheorie*. Руководство нового издания осуществляется коллегией из трех-четырёх видных деятелей науки. Первая смена коллегии произошла в 1997 году и вовсе не сопровождалась дискуссиями о необходимости изменения направления. При смене коллегии в 2006 году руководитель издательства Laaber доктор Х. Мюллер-Бушер благодарил, разумеется, уходящую команду за работу, но сами члены этой команды, авторитетные представители теоретического цеха Петер Кан, Клеменс Кюн, Дитер Торкевиц (Peter Cahn, Clemens Kühn, Dieter Torkewitz), по устному свидетельству Кюна, отнюдь не были рады смене направления вкуче со сменой вывески. Незадолго до этого, в 2000 году,

¹ См., например: *Seidel W.* Hugo Riemann und die Institutionalisierung der Musikwissenschaft in Leipzig // *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft, damals und heute: Internationales Symposium (1998) zum Jubiläum der Institutsgründung an der Universität Wien vor 100 Jahren.* Tübingen: Hans Schneider, 2005. S. 187—196 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 40).

² *Mendelssohn Bartholdy F.* Sämtliche Briefe / Hg. von H. Loos und W. Seidel. 12 Bände. Kassel, 2008—2017.

усилиями многих известных музыковедов, позиционирующих себя как чистые «теоретики» (того же Клеменса Кюна в их числе), было основано Общество теории музыки (*Gesellschaft für Musiktheorie* — *GMTH*), а с 2003-го оно издает «Журнал Общества теории музыки» (*Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* — *ZGMTH*), одинаково доступный как в интернете, так и в печатном варианте. Возможно, параллельное существование *Musiktheorie* и *ZGMTH* несколько «перегревало» журнальный рынок. Но то, что именно со страниц *ZGMTH* прозвучала критика в адрес решения журнала *Musiktheorie* о приведении содержания, а также и заглавия в соответствие с расширительной интерпретацией понятия «теория музыки», не удивляет.

В том самом первом номере 2006 года, где мы читаем Бренделя, имеется введение новых редакторов (*Zur neuen Musiktheorie*; понимать следует: «Об обновленном журнале „Теория музыки“»), где они сухо информируют, что первоначальная узкая музыкально-теоретическая проблематика журнала, трактующая вопросы фактуры, ритма, формы, с годами постепенно расширялась, включив эстетические исследования, статьи об истории и о методах теории музыки. Потому и было решено привести заголовок в соответствие с изменившимся содержанием. На той же странице в «Предисловии от издательства» новых редакторов поддерживает и Х. Мюллер-Бушер: «Теория музыки интерпретируется как широкое понятие <...> В журнале *Musiktheorie* дисциплина „музыковедение“ должна быть представлена в полноцветной палитре»¹. В ответ Штефан Рорингер, президент *GMTH* и один из издателей журнала *ZGMTH*, опубликовал специальную колонку «Новая старая Теория музыки»². Цитируя одну из формулировок Мюллер-Бушера, близкую по смыслу вышеприведенной, Рорингер делает справедливый вывод о том, что теория музыки и музыковедение в понимании новых издателей *Musiktheorie* практически становятся синонимами, а специфика термина «теория музыки» исчезает; потому новый подзаголовок журнала не уточнение, а тавтология: «Журнал называется, собственно говоря: „Музыковедение. Журнал по музыковедению“». Факт изменения названия побуждает Рорингера к глубокому анализу сегодняшнего положения теории музыки в системе отраслей музыковедения. Остановимся лишь на двух важных мыслях автора:

- а) В связи с «теоретическим» и «историческим» модусом исследования теоретической проблематики Рорингер отмечает: «Музыковед-историк представляет теоретические системы прошлого и современности, задается вопросом, какие проблемы стремилась решить та или иная теория, или называет новые проблемы, вырастающие из них. Только одним, и

¹ *Musiktheorie* Jg. 21 (2006), Heft 1. S. 2.

² *Rohringer St.* Die neue alte Musiktheorie. Eine Glosse // *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/1 (2006). S. 139–144. URL: <https://doi.org/10.31751/211> (дата обращения: 02.11.2021).

это можно утверждать с полной уверенностью, он не занят: формулированием теорий в собственном смысле слова»¹. А именно это, добавим от себя, должно быть задачей теоретика, а значит, по всей видимости, и журнала с названием *Musiktheorie*;

- б) Соотношение исторического и систематического музыкознания Рорингер видит наиболее полно обоснованным в написанной Карлом Дальхаусом главе из 10-го тома «Нового руководства по музыкознанию», откуда и заимствует одно из центральных положений — для теории музыки, как для каждой отрасли *систематического* музыкознания, действует предпосылка: «музыка есть в некотором отношении категориальное формование слухового восприятия»². Однако сегодня, по мнению Рорингера, консенсус в отношении того, что и теория музыки вносит свой вклад в подобное «категориальное формование», все в большей мере утрачивается, и это означает «ни больше ни меньше как то, что в эпоху „современных наук о культуре“, когда любое категориальное формование понимается в свете широкой культурной контекстуализации, теория музыки — и, очевидно, изучение ее истории — в музыковедческих науках не интерпретируются больше как модус контекстуализации. Содержательное обоснование этому дать трудно, но политическое предположить легко: горизонты понимания, „измеряемые“ теорией музыки, обычно считаются слишком абстрактными, чтобы стать составной частью релевантного общественного дискурса»³.

В качестве комментария заметим, что подтверждением этому являются дискуссии о месте теории музыки внутри «космоса музыкознания», которые ведутся в Германии начиная с 1970-х годов с неослабевающей интенсивностью. Корнем проблемы является институциональное разделение, которое несколько огрубленно можно свести к следующему: дисциплины, связанные с «материей» музыки, с нотной бумагой, движением пера, дирижерским жестом, преподаются в высших школах музыки, и, хотя при многих из них есть институты музыкознания (членами которых являются, например, профессора, читающие курсы истории музыки для студентов-музыкантов), а в некоторых имеется даже возможность защищать диссертации, это вовсе не норма. Все же, что связано с «духом», а значит и с «культурным контекстом» музыки, преподается в университетах на факультетах с самыми различными названиями — философском, культурологическом, «медийном» и т. д.,

¹ Rohringer St. Die neue alte Musiktheorie...

² См.: Dahlhaus C. Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft // Systematische Musikwissenschaft / Hg. von C. Dahlhaus u. H. de la Motte-Haber (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 10). Laaber, 1982. S. 26.

³ Rohringer St. Die neue alte Musiktheorie...

где имеется множество звуко- и видеовоспроизводящей аппаратуры последнего поколения и прекрасные библиотеки, но зачастую лишь две-три аудитории с инструментом, чтобы студенты могли на практике прикоснуться к азам гармонического языка.

Самоопределение теории музыки, которому в огромной степени способствовала педагогическая деятельность Дитера де ла Мотта (1928–2010) и написанные им учебники практически по всему циклу теоретических дисциплин, а также работа в высших школах музыки ряда выдающихся теоретиков послевоенных лет рождения, увенчались, как говорилось, созданием Общества теории музыки. Но споры о соотношении теории музыки с музыковедением в целом, разумеется, продолжаются. Укажем на две яркие публикации последнего времени, дающие ясное представление о современном уровне дискуссии: одна принадлежит перу профессора Университета Цюриха, который, как о том говорит нам уже заглавие («„А что же тогда есть музыка?“ О необходимости маргинальной науки»), выступает в защиту музыковедения «университетской чеканки», отнюдь не преуменьшая, однако, значимости чистой теории, исходно лежавшей в его основе¹; другая — перу профессора-теоретика из Гамбургской высшей школы музыки и театра, «упорядочивающего» взаимоотношения музыковедения в целом и теории музыки².

Возвращаясь к обсуждаемому номеру *Musiktheorie*: в нем действительно нет ни одного материала, где бы шла речь о значении собственно теории музыки в становлении или эволюции канона как культурологического понятия. Можно предположить, что замысел выпуска журнала с *таким* названием, трактующего *такую* тему — при всей «встроенности» в ряд публикаций о «каноне» и «канонах» в культуре, искусстве и искусствознании, о которых будет сказано чуть ниже, — призван был выполнить «внутреннюю», сугубо тактическую задачу, поскольку у читателя неизбежно возникали бы ожидания работ по канонической технике в музыкальном письме, а ожидания эти оказывались бы обмануты. Точно так же, как в статье «Canon / Канон» в «Словаре музыкальной терминологии»³ ни словом не упоминается возможность «культурологического» понимания термина, здесь ни в одном материале (даже в предисловии Матиаса Шмидта «Об этом выпуске») нет и намека на то, что канон в музыке может в принципе пониматься иначе, нежели только «культурологически». Что могло бы ярче проде-

¹ Lütteken L. „Und was ist denn Musik?“ Von der Notwendigkeit einer marginalen Wissenschaft // Lütteken L. (Hg.). Musikwissenschaft: Eine Positionsbestimmung. Kassel: Bärenreiter, 2007. S. 40–66.

² Sprick J. Ph. Musikwissenschaft und Musiktheorie // Calella M., Urbanek N. (Hg.). Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven. Stuttgart — Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2013. S. 130–146.

³ Sachs K.-J. Canon / Канон // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1999. 22 S.

монстрировать отношение новых редакторов к «узости» теории музыки и ее проблематики?

Авторы представленных в журнале текстов (всего их 7) соотносят свои положения с почти дюжиной предшествующих публикаций: от монографии Лидии Гёр «Воображаемый музей музыкальных произведений» (1992) через несколько англо- и немецкоязычных сборников литературоведческой направленности вплоть до посвященного актуальной музыке журнала *Positionen* (вып. 58 «Каноничности», 2004). В нескольких материалах упоминается вышедшая на рубеже веков основополагающая музыковедческая публикация на немецком языке — статья Ансельма Герхарда «„Канон“ в музыкальной историографии. Националистические привычки после конца националистической эпохи», обобщившая, помимо прочего, американские публикации в литературоведческой области, а из музыковедческих впервые в Германии привлекавшая внимание к сборнику «Disciplining Music»¹.

Но помимо упомянутой «тактической», выходу журнала суждено было сыграть и сугубо позитивную «стратегическую» роль. Он стал, по всей вероятности, одним из импульсов для созыва специальной конференции по канону в мюнхенском Центре Карла Орфа в 2008 году, материалы которой послужили основой обширного «руководства» по канону музыки². В том объеме 950 страниц вошли статьи, сгруппированные по следующим темам: I. Актуальные дебаты по поводу канона. К определению предмета (8 работ). II. К истории музыкальных канонов (19 работ). III. Медийные и систематические аспекты образования канона (6 работ). Книга содержит «избранную библиографию», включающую около 170 наименований, подразделяющуюся, что характерно, на «литературу иных областей» (первая часть) и «литературу о музыке» (вторая). Несколько статей (но не все) из журнала *Musiktheorie* 2006 года также вошли туда, в их числе и предуведомление Зайделя к тексту Бренделя. Сам этот текст, разумеется, не упомянут — ведь к проблематике канона он не имеет отношения.

¹ См., например: *Goehr L. The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophie of Music. Oxford: Oxford University Press, 1992. 314 p.*; *Positionen. Texte zur neuen Musik. (Berlin) Bd. 58 (2004). Sonderheft „Kanonbildungen“*; *Gerhard A. „Kanon“ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche // Archiv für Musikwissenschaft Jg. 57, 2000. S. 18–30*; *Bergeron K., Bollman Ph. V. (Ed.). Disciplining Music: Musicology and its Canons. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 220 p.*; *Bloom H. The Western Canon: The Books and School of Ages. New York: Harcourt Brace & Company, 1994. 578 p.*; *Heydebrand R. von (Hg.). Kanon — Macht — Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. DFG-Symposium 1996. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 1998. 662 S.*; *Górák J. (Ed.). Canon vs. Culture. Reflections on the Current Debate. New York; London: Garland, 2001. 304 p.*; *Danuser H., Münkler H. (Hg.). Kunst — Fest — Kanon: Inklusion und Exclusion in Gesellschaft und Kultur. Schliengen: Edition Argus, 2004. 168 S.*

² *Pietschmann K., Wald-Fuhrmann M. (Hg.) Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch. München: edition text+kritik, 2013. 950 S.*

4

Казалось бы, на этом можно было бы и закончить повествование о републикации статьи Франца Бренделя и попытке связать ее с актуальной тематикой. Но эта републикация имела одно важное следствие — ее фактическим «эхом» стало то, что в книге «Канон музыки» также представлен архивный документ: это принадлежащая перу Эрнста Людвиг Гербера (Ernst Ludwig Gerber, 1746–1819) статья «О способах сохранить память о заслуженных творцах музыки также и в последующие времена» (автограф 1805)¹. Автор множества критических статей, печатавшихся в том числе и в *AMZ*, Гербер значителен прежде всего как собиратель музыкальных раритетов, нот, рукописей и портретов музыкантов. Два его словаря служат еще и сегодня практическим целям тех, кто занимается музыкой барочной и классической эпохи (факсимильное переиздание: Graz, 1966; 1977). Это «Историко-биографический лексикон художников звука [*Tonkünstler* — Гербер использует это слово как собирательное понятие для музыкантов любых областей], содержащий известия о жизни и деятельности музыкальных писателей, знаменитых композиторов, певцов, мастеров игры на инструментах, любителей, создателей органов и иных инструментов» (*Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. В 2 т. Лейпциг, 1790–1792) и «Новый историко-биографический лексикон художников звука, содержащий известия о жизни и деятельности музыкальных писателей, знаменитых композиторов, певцов, мастеров игры на инструментах, искусных любителей, нотных издателей, создателей органов и иных инструментов старого и нового времени и всех наций» (*Neues Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. В 4 т. Лейпциг, 1812–1814). Пусть в тексте Гербера читатель также не встретит слова «канон», публикация его, в отличие от бренделевского, вызвана содержательными, а не «тактическими», как в случае с *Musiktheorie*, причинами. «Мы предваряем нашу книгу этим... текстом как еще неизвестным документом все более разгоравшихся около 1800 года дискуссий, имевших непосредственное касательство к вопросу о закреплении, действительности и релевантности музыкального канона, а именно дискуссий об историческом сознании в музыке, о способности тех или иных композиций закрепиться в репертуаре, о ценности музыки и о средствах музыкально-исторической науки, видевшей на первом этапе свою задачу в безоговорочном служении посмертной славе выдающихся художников»², — в этих словах публикаторов текста Гербера названы причины, побудившие их добавить к 33 голосам современных авторов «Канона

¹ Gerber E. L. Ueber die Mittel das Andenken an verdiente Tonkünstler auch bey der Nachwelt zu sichern [1805] // *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*. München: edition text+kritik, 2013. S. 28–44.

² Fuhrmann W., Wald-Fuhrmann M. Kommentar der Herausgeber // *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*. München: edition text+kritik, 2013. S. 25.

музыки» голос их коллеги более чем двухсотлетней давности, рассуждавшего на сходные темы.

Таким образом, перед мысленным взором немецкого читателя актуальных дискуссионных материалов предстают три значительные фигуры времени формирования и «расщепления» немецкого музыкального канона, остающегося действенным по сей день: Эрнст Людвиг Гербер (1746–1819), Иоганн Фридрих Рохлиц (1769–1842), Карл Франц Брендель (1811–1868). Они олицетворяют собой три этапа критического осмысления наследия и современного состояния музыкальной жизни. Гербер не только дотошно коллекционирует мельчайшие подробности, стремясь всюду докопаться до подлинных фактов, а не мнений, но и сознательно встраивает свою работу в давнюю традицию музыкальных компендиумов — он и первый выпуск своего лексикона рассматривал как дополнение «Музыкального лексикона, или Музыкальной библиотеки» (1732) Иоганна Готфрида Вальтера (1684–1748). Рохлиц, главным событием молодых лет которого осталась встреча в Лейпциге в 1789 году с Моцартом (Рохлиц, бывший ученик Томасшуле, присутствовал при первом просмотре Моцартом баховских нот и прослушивании мотета *Singet dem Herrn ein neues Lied*, приведшего Моцарта в восторг), разрабатывает, по словам Зайделя, программу просвещения лейпцигской образованной буржуазии на основе некоей идеализированной «всеобщности» устремлений. Ядро пропагандируемого им канона составляли произведения «великих мужей» — Моцарта, Баха и Гайдна. Брендель же, признавая заслуги предшественников в критике, но редко, по словам современников, отзываясь сочувственно о той музыке, что принадлежала для него к отжившей эпохе, начинает подлинную борьбу за переформирование вкусов публики в том направлении, которое видится ему прогрессивным.

Нетрудно заметить, что различными были исходные импульсы, направившие каждого из них на ту стезю, в конце которой находится памятная надпись для потомков: «видный / выдающийся музыкальный деятель». Но и Гербер, и Рохлиц движимы были любовью к музыке и ее творцам, им несомненно знакомы были моменты воспарения — при чтении ли нот, при находке ли неизвестной биографической детали или изображения, — и благородное стремление сделать подобные моменты доступными другим в огромной степени определяло все их «коллекционирование» и «образовательные программы». Чем был движим Брендель? Идеей прогресса? Стремлением достроить до логического конца систему критических подходов? Любил ли он по-настоящему ту музыку, в борьбе за главенство которой в музыкальном сознании нации он стал «выдающимся музыкальным деятелем», поскольку борьба была обречена на успех, — ведь он принял сторону новаторов? Был ли он тем, что сегодня принято называть «функционером»?

Нетрудно заметить (если мы так или иначе затрагиваем тему «канона», «каноничности» того или иного произведения либо исторической фигуры)

и то, что уровни «вхождения» в сегодняшний «канон» Гербера, Рохлица и Бренделя также различны. Герберу, проведшему всю жизнь в провинциальной княжеской резиденции Зондерсхаузен (сегодняшняя Тюрингия), суждена, тем не менее, высокая степень научной «каноничности» — его основные труды переизданы спустя полтора века после выхода в свет, ими пользуются, их цитируют. Для Рохлица, который сам собрал основные свои публицистические работы в сборник «Для друзей музыки»¹, пользовавшийся популярностью и после его смерти и переизданный в 1868 году, последующее столетие стало временем постепенного забвения и вытеснения из рамок «канона музыкальных писателей». Он оставался в нем в лучшем случае как автор биографических заметок и анекдотов из жизни Моцарта. Однако в последние десятилетия имя Рохлица все чаще привлекает внимание исследователей. Это происходит в том числе и благодаря находкам, сделанным в рамках проекта Института музыкознания Лейпцигского университета «Становление Лейпцига как современного музыкального города. Музыкальная жизнь буржуазии и музыкальная публицистика начала XIX века» (проект разрабатывался в первые годы текущего столетия под руководством Вильгельма Зайделя)². Яркое свидетельство такого внимания — высококачественная, снабженная первоклассным научным аппаратом книга Каролин Кран «Топография воображаемого. Музыкальная Италия Иоганна Фридриха Рохлица времени около 1800 года»³. Она, несомненно, может послужить тому, что Рохлиц вновь займет подобающее место в «каноне».

Фигура Бренделя находится, с одной стороны, в тени таких гигантов, как Вагнер и Лист, с другой стороны, именно их «покровительство» позволяло ей никогда не исчезнуть полностью из поля зрения музыкознания. Но значит ли это, что Брендель сегодня пребывает в «каноническом» статусе? Вернее сказать, является ли то, что имя того или иного исторического персонажа остается на слуху, *достаточным* для признания за ним этого статуса? Случай Гербера показывает, что это условие не является *необходимым* — его имя во все не на слуху, оно известно узкому кругу специалистов, но ценность трудов очень высока, Гербер для них — и сегодня канонический источник. Случай Рохлица иной: его имя известно большинству серьезных историков музыки, но ясно очерченными представлениями о его разносторонней одаренности, о направлении и результатах деятельности они (не исключая, боюсь, и немецких) вряд ли смогут поделиться. Хотя и имеются некоторые *Stichworte* (как принято говорить в Германии; по-русски назовем их по старой педагогиче-

¹ *Rochlitz J. F. Für Freunde der Tonkunst*. 2 Bde. Leipzig, 1824–1825; 4 Bde. ² Leipzig, 1830–1832.

² См. результаты работы над проектом в: *Horlitz St. (Hg.) Musik und Bürgerkultur: Leipzigs Aufstieg zur Kulturstadt*. Leipzig: Ed. Peters, 2007. 439 S.

³ *Krahn C. Topographie der Imaginationen. Johann Friedrich Rochlitz' musikalisches Italien um 1800*. Wien: Hollitzer, 2021. 414 S.

ской традиции «опорными сигналами»), помогающие удержать в культурной памяти общества важные факты его биографии — как то: Моцарт, AMZ, Гёте, в переписке с которым Рохлиц состоял, — их, пожалуй, недостаточно для признания за Рохлицем статуса «канонической» фигуры на сегодняшнем этапе. Но вряд ли что-нибудь может помешать ему снова стать таковой в будущем, как ничто не препятствовало его несомненному нахождению в рамках канона в XIX веке. Случай Бренделя похож: имя известно большинству историков музыки, он безоговорочно входил в канон «музыкальных деятелей» в XIX веке и постепенно покинул его вместе с угасшей актуальностью противостояния школ «браминов» и «вагнерианцев». Разница лишь в воспринимаемых обществом, иногда подспудно, «опорных сигналах».

5

Интересующиеся получают их сегодня из интернета, в первую очередь, вероятно, из Википедии (в качестве собрания фактов, оценок и визуальных материалов выполняющей ту же роль, что словарь Гербера на рубеже XVIII—XIX веков). Возвращаясь к вопросу, прозвучавшему в начале статьи: Кто такой был Франц Брендель? — переформулируем его: Кто такой Брендель для сегодняшнего русско- или немецкоязычного пользователя? А кто он для англоязычного «остального мира»? Из английской страницы Википедии мы сможем узнать, что Брендель читал лекции по истории музыки в Лейпцигской консерватории, написал учебник об этом и книгу о Листе. Что он издавал *NZfM* после Шумана и выдвинул термин «новонемецкая школа» для обозначения прогрессивного движения в немецкой музыке, возглавлявшегося Вагнером и Листом. Из немецкой — что Брендель был редактором, причем изменившим направление *NZfM* и сделавшим его гласом новонемецкой школы. Что, помимо собственных, он публиковал множество статей представителей этого направления, в том числе получивший дурную славу вагнеровский опус «Иудейство в музыке». Что он находился в постоянном споре с противниками «музыки будущего», прежде всего с Гансликом, а его лекции охотно посещались теми, кто интересовался «новой» музыкой. И наконец, что Брендель стал одним из сооснователей и первым президентом Всеобщего немецкого музыкального союза. К сему приложен перечень его шести прижизненных крупных публикаций. Согласно русской Википедии, Брендель известен прежде всего как преемник Роберта Шумана на посту главного редактора *NZfM*, что в качестве такового он способствовал распространению антисемитских взглядов Вагнера, что он популяризировал идеи новаторов, выступал пропагандистом творчества Вагнера и Листа, сформулировал идею «новой немецкой школы» и преподавал историю музыки в Лейпцигской консерватории.

Для русского автора страницы о Бренделе в Википедии, как мы видим, несущественно (точнее сказать, он, этот автор, считает несущественным для

своих возможных читателей знание об этом), что Брендель стал президентом Всеобщего немецкого музыкального союза и что он в качестве долголетней подготовки к этому изменил направление *NZfM*. Малосведущему студенту, например, легко можно будет сделать вывод, что журнал оставался таким же, как при Шумане, только вот напечатана там была антисемитская статья Вагнера. А для английской версии несущественно и это (кстати говоря, упоминание о том, что Брендель в 1850 году опубликовал в *NZfM* статью *Das Judentum in der Musik*, написанную неким автором по имени Karl Freigedank, отсутствует и в словаре Гроува). Современное «каноническое» представление о Бренделе — а именно Википедия, и в первую очередь ее англоязычный сегмент, сегодня в огромной мере выступает средством канонизации личностей, явлений и понятий — следующее: это немецкий профессор из середины XIX века, бывший также редактором журнала, автором по меньшей мере двух книг и одного термина. Это представление сугубо статично: за исключением отсылки к именам Вагнера и Листа в нем нет ничего индивидуального. Таких немецких профессоров-редакторов середины XIX века было немало. Динамику этой «картинке» придает информация, имеющаяся на немецкой, наиболее полной странице Википедии: направление журнала *менялось*, лекции пользовались успехом у *прогрессивно* мыслящих студентов-композиторов, а книги были не только учебной литературой.

Итак, на фоне вполне ординарных сведений, которые никак не индивидуализируют его фигуру (профессор, редактор, автор книг), имеются несколько «особенных» (автор термина, первый президент общества) и ОДИН сигнал, который запоминается мгновенно: опубликовал работу Вагнера «Иудейство в музыке». (В английской Википедии, как сказано, это не упомянуто, но ведь и Брендель никак не претендует на то, чтобы быть канонической фигурой для англоязычного музыкального мира; информацию о публикации вагнеровского текста пользователь англоязычной Википедии при желании найдет в статье о *Neue Zeitschrift für Musik*.) Поскольку прямые и косвенные разрушительные последствия вагнеровского антисемитизма затверждены в общественном сознании (в этом отношении антисемитизм Вагнера, так сказать, «каноничен»), постольку и Брендель, сторонник свободы высказывания мнений, несет свою долю ответственности за них.

Йенс Мальте Фишер в книге о вагнеровском «Иудействе в музыке» обосновывает мнение, что «грех» Вагнера состоит не в том, что он напечатал (под псевдонимом) в сентябре 1850-го эту статью в *NZfM*, а в том, что он «без внешней необходимости настоял на переиздании 1869 года в виде брошюры под собственным именем»¹, сопроводив чуть отретушированный текст 1850 года вступлением и дополнением, почти равным по объему основному

¹ Fischer J. M. Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2000. S. 89.

разделу. Именно это дополнение начинается с хвалы (только что умершего) Бренделя, который-де не испугался, будучи профессором Лейпцигской консерватории, этого рассадника постмендельсоновского «еврейства», напечатать в 1850 году статью¹. Продолжая мысль Фишера, можно сказать, что и «грех» Бренделя не в том, что он напечатал статью Карла Фрайгеданка, а в том, что после ряда критических отзывов он выступил в своем журнале в июле 1851 года в ее защиту. Он выступил не в защиту права журнала публиковать в том числе и то, с чем редакция может быть не согласна (уж это он, искусный журналист, мог бы сформулировать так, чтобы даже его согласие со взглядами Вагнера выглядело как «право на свободу прессы»), а именно в защиту тезисов Вагнера, которые он подробно разъясняет.

Осталась ли републикация в 2006 году действительно ценного «Введения» Бренделя в журнале *Musiktheorie* локальным фактом биографий самого журнала и, возможно, Вильгельма Зайделя? На сегодняшний день, пожалуй, да. Имя Бренделя осталось пока покоиться в архивах, а споры идут дальше. И что касается «канона музыки» — одного из предметов горячих дискуссий начала нашего столетия, то упоминавшаяся книга с таким названием стала на сегодняшний день их промежуточным итогом (о некоем подлинном итоге можно будет, вероятно, говорить, когда обобщающая статья «Канон», трактующая понятие в культурологическом, а не в специфическом музыкально-технологическом смысле, появится в энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», чего пока не произошло; некоторые намеки на это можно, правда, наблюдать в статье «Musik und Kulturtransfer», опубликованной в октябре 2020 года²).

Прозвучавшее только что понятие «архива» в его соотношении с понятиями «канона» и «репертуара» научно обосновано выдающимися культурологами Алейдой Ассман и Яном Ассманом. В статье, опубликованной в книге «Канон музыки», Ян Ассман выражается лапидарно: «Противоположность канону — архив, и эта противоположность канона и архива может образоваться лишь в письменных культурах»³. Разумеется, нельзя утверждать, что Бренделю суждено остаться в архивах навсегда, но то, что ему было бы труднее вернуться в рамки канона, чем тому же Рохлицу, на мой взгляд, несомненно. За посмертную память о себе человек отвечает сам. Википедия

¹ См.: Fischer J. M. Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. S. 173–174.

² Keym St., Meyer M. Musik und Kulturtransfer // MGG-online (2020). URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg20115&v=2.0&rs=mgg20115> (дата обращения: 2.11.2021).

³ См.: Assman J. Kanon und Klassik in allgemeiner und musikwissenschaftlicher Hinsicht, am Beispiel Georg Friedrich Händels // Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch. München: edition text+kritik, 2013. S. 102. См. также взгляды Ассмана более развернуто в главе «Канон — к прояснению понятия» в: Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М. М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 111–138.

способна многократно раздуть значимость некоего «актуального» феномена, но ни преувеличить, ни преуменьшить в радикальной степени значение исторического явления она не в состоянии.

Разумеется, и внешние, прежде всего политические, интересы могут влиять на вычеркивание имени из пантеона — в советской и постсоветской истории достаточно таких примеров (те же интересы прослеживаются в ряде случаев и в популярных сегодняшних акциях вроде *me too* или *BLM*). Если обратиться к близкой нам области: как убедительна в своей наивной информативности уличная табличка в берлинском Груневальде — районе, который предпочитала национал-социалистическая аристократия! Среди многих улиц там, названных именами композиторов, имеется одна, на которой можно прочесть: «Улица Регера (до 1935 года улица Малера)». Табличка информирует нас одновременно и о том, что Регер и Малер были в 1930-х годах столкнуты в позорном поединке за место в «каноне», и о том, что Регер был куда более «своим» для режима, чем Малер, и о весьма вероятной растерянности отцов города, а что же делать с переименованием после 1945 года? Переименовывать обратно? Но чем виноват Регер? В итоге ситуация разрешилась с объединением двух Берлинов в 1990 году — в Восточном Берлине уже существовала с 1951 года улица Малера.

Пример подобного «противостояния канонов» вызывает в памяти предостережение, завершающее глубокую и несколько проникнутую резиньяцией работу литературоведа Норберта Миллера «Потерянная тень и тени Парнаса. К вопросу о становлении канона в музыке». Обращаясь к интерпретации понятия классики Хорхе Луисом Борхесом (воплощенной им в метафоре Вавилонской библиотеки) и в связи с этим к предельной изменчивости канона, Миллер пишет: «С одной стороны, канон — как бы он ни возник — отбрасывается в силу его невозможности: классических произведений нет. Все подвластно времени. <...> Предпосылкой здесь и для Борхеса служит то, что не должно возникать сомнений в постоянно растущей библиотеке строителей Вавилонской башни, что никто не станет оспаривать в качестве мыслительной модели расширение античной, западной или восточной традиции, как и их дальнейшее развитие в синкретической форме.

Вопрос же заключается в следующем: что произойдет, если никто не станет больше посещать великую библиотеку, если последующие поколения человеческих существ будут равнодушно проходить мимо глубин познаний и образования? <...> Не может ли случиться так, что после конца той эры, когда зрители в передачах бессмысленно проверяются на предмет знаний, которыми они не обладают, а различие между Е и У навсегда стерто, неразрушенные строения и хранилища Вавилонской библиотеки останутся стоять рядом с жизнью так же, как в уэллсовской „Машине времени“ Зеленый Фарфоровый Дворец — исчезнувшая из сознания руина в лживом раю элов? <...> Они спят в забвении, из которого их еще долго можно было бы пы-

таться пробудить подобно спящей красавице. Но что, если время пробуждения навсегда упущено? Нужен ли творцам *их* канон для того, чтобы защитить себя от забвения, или для того, чтобы пробудить прошлое?»¹

Бесконечное пребывание в условиях пандемии с отменой культурных мероприятий, с длительными перерывами в деятельности тех учреждений, что являются кровеносной системой культуры, — не приближает ли это нас к вообразенному Миллером моменту, когда время пробуждения, а значит и время трансфера культурных ценностей из архивов в канон, из «потенциально-го» модуса в «актуальный», будет «упущено навсегда»?

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М. М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
2. Воспоминания о Роберте Шумане / Сост., коммент., предисл. О. В. Лосевой. М.: Композитор, 2000. 556 с.
3. *Леонтьева О. Т.* Брендель Карл Франц // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 1: А—Гонг / Глав. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1973. Стб. 572.
4. Музыка Австрии и Германии XIX века: В 3 кн. / Под общей ред. Т. Э. Цытович. Кн. 1. М.: Музыка, 1975. 511 с.; Кн. 2. М.: Музыка, 1990. 525 с.; Кн. 3. М.: Композитор, 2003. 456 с.
5. *Шуман Р.* Письма: В 2 т. / Сост., вступ. статья, коммент. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. А. Штейнберг. Т. 1: 1817—1840. М.: Музыка, 1970. 719 с.; Т. 2: 1840—1856. М.: Музыка, 1982. 525 с.
6. *Assman J.* Kanon und Klassik in allgemeiner und musikwissenschaftlicher Hinsicht, am Beispiel Georg Friedrich Händels // *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch.* München: edition text+kritik, 2013. S. 101—118.
7. *Bergeron K., Bollman Ph. V. (Ed.).* Disciplining Music: Musicology and its Canons. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 220 p.
8. *Bloom H.* The Western Canon: The Books and School of Ages. New York: Harcourt Brace & Company, 1994. 578 p.
9. *Brendel F.* Einleitung anlässlich der Übernahme der Redaktion der Neuen Zeitschrift für Musik [1845] // *Musiktheorie* Jg. 21 (2006), Heft 1. S. 37—55.
10. *Brendel F.* Haydn, Mozart und Beethoven. Eine vergleichende Charakteristik // *NZfM* 28 (1848). S. 1—3, 13—15, 25—27, 37—39, 49—53.
11. *Dahlhaus C.* Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft // *Systematische Musikwissenschaft* / Hg. von C. Dahlhaus u. H. de la Motte-Haber (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 10). Laaber, 1982. S. 81—108.
12. *Dahlhaus C.* Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, 1988. 512 S.
13. *Danuser H., Münkler H. (Hg.).* Kunst — Fest — Kanon: Inklusion und Exklusion in Gesellschaft und Kultur. Schliengen: Edition Argus, 2004. 168 S.
14. *Deaville J. F.* Brendel — ein Norddeutscher aus der Sicht von Wagner und Liszt // *Gut S. (Hg.).* Franz Liszt und Richard Wagner: musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neu-deutschen Schule; Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1983. München: Katzschler, 1986. S. 36—47.

¹ *Miller N.* Der verlorene Schatten und die Schatten des Parnas. Zur künstlerischen Kanonbildung in der Musik // *Danuser H. (Hg.).* Kunst — Fest — Kanon: Inklusion und Exklusion in Gesellschaft und Kultur. Schliengen: Ed. Argus, 2004. S. 160—161.

15. *Deaville J.* Brendel, (Karl) Franz // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Auflage. Personenteil, Bd. 3. Kassel: Bärenreiter, 2000. Sp. 834–840.
16. *Fischer J. M.* Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2000. 380 S.
17. *Fuhrmann W., Wald-Fuhrmann M.* Kommentar der Herausgeber // Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch. München: edition text+kritik, 2013. S. 25–27.
18. *Gerber E. L.* Ueber die Mittel das Andenken an verdiente Tonkünstler auch bey der Nachwelt zu sichern [1805] // Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch. München: edition text+kritik, 2013. S. 28–44.
19. *Gerhard A.* „Kanon“ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche // Archiv für Musikwissenschaft Jg. 57, 2000. S. 18–30.
20. *Goehr L.* The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophie of Music. Oxford: Oxford University Press, 1992. 314 p.
21. *Górák J. (Ed.)*. Canon vs. Culture. Reflections on the Current Debate. New York; London: Garland, 2001. 304 p.
22. *Heydebrand R. von (Hg.)*. Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. DFG-Symposium 1996. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 1998. 662 S.
23. *Horlitz St. (Hg.)*. Musik und Bürgerkultur: Leipzigs Aufstieg zur Kulturstadt. Leipzig: Ed. Peters, 2007. 439 S.
24. *Keym St., Meyer M.* Musik und Kulturtransfer // MGG-online (2020). URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg20115&v=2.0&rs=mgg20115> (дата обращения: 15.09.2021).
25. *Krahn C.* Topographie der Imaginationen. Johann Friedrich Rochlitz' musikalisches Italien um 1800. Wien: Hollitzer, 2021. 414 S.
26. *Lütteken L.* „Und was ist denn Musik?“ Von der Notwendigkeit einer marginalen Wissenschaft // Lütteken L. (Hg.). Musikwissenschaft: Eine Positionsbestimmung. Kassel: Bärenreiter, 2007. S. 40–66.
27. *Mendelssohn Bartholdy F.* Sämtliche Briefe / Hg. von H. Loos und W. Seidel. 12 Bände. Kassel, 2008–2017.
28. *Miller N.* Der verlorene Schatten und die Schatten des Parnaß. Zur künstlerischen Kanonbildung in der Musik // *Danuser H. (Hg.)*. Kunst – Fest – Kanon: Inklusion und Exklusion in Gesellschaft und Kultur. Schliengen: Ed. Argus, 2004. 165 S.
29. *Pietschmann K., Wald-Fuhrmann M. (Hg.)* Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch. München: edition text+kritik, 2013. 950 S.
30. Positionen. Texte zur neuen Musik. (Berlin) Bd. 58 (2004). Sonderheft „Kanonbildungen“.
31. *Ramroth P.* Robert Schumann und Richard Wagner im geschichtsphilosophischen Urteil von Franz Brendel. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1991. 255 S.
32. *Rohringer St.* Die neue alte Musiktheorie. Eine Glosse. Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 3/1 (2006). S. 139–144. URL: <https://doi.org/10.31751/211> (дата обращения: 23.07.2021).
33. *Sachs K.-J.* Canon / Kanon // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1999. 22 S.
34. *Seidel W.* Hugo Riemann und die Institutionalisierung der Musikwissenschaft in Leipzig // Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft, damals und heute: Internationales Symposium (1998) zum Jubiläum der Institutsgründung an der Universität Wien vor 100 Jahren. Tutzing: Hans Schneider, 2005. S. 187–196 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 40).
35. *Seidel W.* Musikalische Publizistik und Kanonbildung. Über Franz Brendels Entwurf einer neuen Musikkritik // Musiktheorie – Zeitschrift für Musikwissenschaft Jg. 21 (2006), Heft 1. S. 27–36.

36. Sprick J. Ph. Musikwissenschaft und Musiktheorie // *Carella M., Urbanek N. (Hg.). Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven.* Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2013. S. 130–146.
37. *Wiesenfeldt. Chr. (Hg.). Mendelssohn Handbuch.* Kassel; Berlin: Bärenreiter; Metzler, 2020. 506 S.

Аннотация

При переезде в конце 1844 года из Лейпцига в Дрезден Шуман передал руководство журналом *Neue Zeitschrift für Musik* Францу Бренделю. В первом номере 1845 года Брендель публикует программную статью, воспроизведенную в журнале *Musiktheorie* 21 (2006), № 1. В работе прослеживаются основные положения статьи Бренделя, отмечается параллелизм событий, по всей видимости послуживший импульсом для републикации: перенятие Бренделем редакторства *Neue Zeitschrift für Musik*, приведшее к постепенному изменению его эстетической направленности, и приход в *Musiktheorie* в 2006 году новой команды редакторов, которые декларировали смену ориентации журнала от узко понимаемой теории музыки в сторону ее расширительного толкования. Актуальный контекст републикации текста Бренделя — ведущиеся в немецком музыкознании дискуссии о каноне музыки и о соотношении теории музыки и музыкознания в целом.

Abstract

When leaving for Dresden at the end of 1844 Schumann had given the reins of *Neue Zeitschrift für Musik* to Franz Brendel. In the 1st issue of 1845 Brendel had published the program article, reproduced in the *Musiktheorie* 21 (2006), No. 1. In my paper I observe the main theses of Brendel's work, while studying the related events which obviously were the reason for the republishing in 2006: Brendel's takeover of editor's role which gradually lead to the shift of journal's aesthetic position, and creation of a new editorial team in *Musiktheorie* that declared the change of its orientation from the 'narrow' interpretation of the music theory to the 'wide' one. The republishing of the original Brendel's article should be seen in the context of the current discussions in German musicology concerning the canon of music and the correlation between the music theory and the musicology on the whole.

- ✓ *Ключевые слова:* *Neue Zeitschrift für Musik*, Карл Франц Брендель (1811–1868), Иоганн Фридрих Рохлиц (1769–1842), Эрнст Людвиг Гербер (1746–1819), работа Р. Вагнера «Иудейство в музыке», Вильгельм Зайдель (1935–2020), Лейпциг, место теории музыки в музыкознании, канон музыки, немецкое музыкознание XXI века.
- ✓ *Keywords:* *Neue Zeitschrift für Musik*, Karl Franz Brendel (1811–1868), Johann Friedrich Rochlitz (1769–1842), Ernst Ludwig Gerber (1746–1819), Richard Wagner's publication 'Judaism in Music'; Wilhelm Seidel (1935–2020), Leipzig, the place of the music theory in the musicology, the canon of music, German musicology of the 21st century.

Смысловое поле понятия «киноавангард» в практике и кинотеории 1920-х годов

УДК
791.43.01

СМИРНОВА ЮЛИЯ ЮРЬЕВНА

*Аспирантка, Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)*

SMIRNOVA IULIA I.

*Post-graduate Student, Russian Institute for the History of the Arts
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: iuliasmirnova@gmail.com

Понятие «киноавангард» сегодня используется для обозначения множества различных художественных феноменов. В частности, в киноведении оно нередко употребляется применительно к экспериментальному, поэтическому, независимому, параллельному кино, а также видеоарту. К тому же семантическое поле понятия «киноавангард» охватывает ряд терминов, маркирующих такие исторические художественные движения, как андерграунд, киноимпрессионизм, сюрреалистическое кино, чистое кино, структурное кино и т. д. Также смысловое поле понятия «авангардное кино» включает в себя ряд обозначений, указывающих на ключевые особенности художественной формы авангардных фильмов: абстрактное кино, нерепрезентативное кино, неповествовательное кино и т. д.

Однако историк кино, бывший директор Французской синематеки Д. Паэни справедливо отмечает, что при попытке определения критерия, позволяющего отнести то или иное произведение или ряд произведений к категории «авангард», любой теоретик и историк кино терпит неудачу: «Ни экономика (дешевое или дорогое), ни способ производства (кустарное или индустриальное), ни степень „авторского“ участия (субъективность или индифферентность), ни проблема завершенности (законченность или незаконченность), ни референциальность (абстрактное или миметическое), ни темпоральная завершенность (нарративное и ненарративное) — я опускаю многие другие парадигмы — не могут решить проблемы»¹. Другой критерий авангардного кино, который предлагает выделять Паэни, является результатом простого критического наблюдения и поэтому, казалось бы, не претендует на теоре-

¹ *Païni D.* Cherchez l'homme, vous trouverez le cinéma expérimental // *Jeune, dure et pure, une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* / Brenez N. et Christian L. C. (dir.). Milan: Mazzotta; Paris: Cinémathèque française, 2001. P. 13.

тическую разработку, связан со спецификой зрительского восприятия авангардного фильма. «Для того чтобы определить время их [авангардных фильмов] создания, необходимо обладать эрудицией искусствоведа. „Обычный зритель“ часто не знает, как их датировать, не способен этого сделать, в отличие от зрителя „обычного кино“, когда он обнаруживает фильм предшествующих десятилетий»¹. Нетрудно заметить, что это «вневременное» качество авангардного кино принадлежит авангардному искусству в целом.

Впервые эту особую темпоральность авангарда отметил немецкий искусствовед и литературовед Петер Бюргер. В хрестоматийном труде «Теория авангарда» (1974) он утверждает, что литературно-художественные движения 1910—1920-х годов, ознаменовавшие появление новой художественной парадигмы, упразднили категорию «исторического стиля», благодаря которой в прошлые эпохи устанавливались границы эстетической сферы. Стиль, согласно Бюргеру, определял саму возможность использования того или иного средства выразительности и полагал определенную художественную форму в качестве закона искусства. Авангард как радикально новая художественная парадигма элиминировал этот исторический аспект искусства. «Никакая форма сама по себе не может притязать ни на вечную, ни на временную значимость. Исторический авангард ликвидировал подобное притязание как таковое»². Именно это не позволяет исследователям найти устойчивые, то есть не связанные с конкретным историческим художественным движением, формальные характеристики авангарда, в частности киноавангарда, вновь и вновь переизобретающего художественные формы и имеющего возможность воспроизводить их прошлые вариации *ad infinitum*. Именно в этом смысле авангард является «вневременным» искусством, а киноавангард, по выражению Паэни, — кинематографом, который «никогда не выходит из моды»³.

Отрицание существования каких-либо *художественных законов как законов самого искусства* и составляет сущность этой художественной парадигмы. Так, возникновение такого явления, как авангард, привело к беспрецедентному расширению семантического поля самого понятия «искусство». Декларируемый художниками-авангардистами «конец искусства» состоял: сущность искусства (Прекрасное, эстетическое как таковое) и его границы были утрачены. Сегодня статус авангардистских произведений как художественных объектов не вызывает сомнений, однако, как отмечает бельгийский искусствовед Тьерри де Дюв, «хотя авангарды стали историческим объектом класса „искусство“, понятие авангарда по-прежнему воплощает смысл истории, согласно которому искусство есть диалектический процесс своего соб-

¹ Païni D. Cherchez l'homme, vous trouverez le cinéma experimental. P. 13.

² Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C Press, 2014. С. 136.

³ Païni D. Cherchez l'homme, vous trouverez le cinéma experimental. P. 13.

ственного деклассирования»¹. В этом смысле наиболее точное определение киноавангарда как понятия, обозначающего весьма подвижный художественный феномен, должно учитывать его функцию, заключающуюся в процессе исследования самих границ кино посредством радикальной трансформации уже устоявшихся и наиболее существенных, базовых художественно-эстетических принципов кинематографа как искусства, а также его фундаментальных основ как технологии и института. Именно такое функциональное определение позволяет осмыслить то, каким образом в авангардном кинематографе происходит диалектическое снятие оппозиций, маркирующих его художественную специфику, — повествовательное / неповествовательное, репрезентативное / абстрактное, монтажное / немонтажное и т. п.

Киноавангард как часть художественных движений исторического авангарда и этап становления кино как искусства

Кино — это самое могучее средство поэзии, самое реальное средство ирреального, «сюрреалистического», как сказал бы Аполлинер. Вот почему мы связали с ним нашу самую глубокую надежду².

Жан Эпштейн

Слово «авангард» применительно к новым тенденциям в немом кино, как отмечает И. Кристи, начинает употребляться не раньше начала 1920-х годов³. Примечательно, что в фундаментальной антологии ранней французской киномысли Р. Абеля первый теоретический текст, в котором употребляется понятие «авангард», датируется лишь 1925 годом⁴. К этому времени почти все ключевые фильмы различных авангардных направлений уже вышли на экран: «Лихорадка» (1921) — фильм, который можно отнести к реалистическому авангарду; «Колесо» (1922) — фильм, сделанный в стилистике

¹ Де Дюв Т. Именем искусства. К археологии современности. М.: ВШЭ, 2014. С. 35.

² Эпштейн Ж. О некоторых условиях фотогении // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1933 гг. / Пер. с фр.; сост. М. Б. Ямпольский; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 128.

³ Christie I. The Avant-gardes and European Cinema Before 1930 // The Oxford Guide to Film Studies / Ed. Hill J., and Gibson P. C. Oxford: Oxford University Press, 1998. P. 449.

⁴ Epstein J. For a New Avant-Garde // French Film Theory and Criticism: a history / anthology, 1907–1939. Vol. 1: 1907–1929 / Abel R. ed. and intro. New Jersey: Princeton University Press, 1988. P. 349–353. Это, безусловно, не первая статья, в которой употребляется данное понятие, однако весьма вероятно то, что это первый прецедент использования слова «авангард» в названии статьи.

киноимпрессионизма, открывший дискуссию о функции ритмического монтажа; дадаистский фильм «Возвращение к разуму» (1923), тяготеющий одновременно и к абстракции, и к сюрреалистической образности; «Механический билет» (1924) — по выражению Ж. Шарансоля, «первый абстрактный фильм»¹; «Бесчеловечная» (1924) — фильм, ознаменовавший слияние движений исторического авангарда и киноавангарда; пародийный и бурлескный дада-фильм «Антракт» (1924).

Только при возникновении исторической дистанции (пусть и малой) и ретроспективного взгляда на этот короткий период чрезвычайно интенсивного развития французского кино появляется необходимость в «зонтичном» термине, способном охватить практически неисчислимое количество концепций, подкрепляющих художественный поиск 1920-х годов и «оправдывающих» радикальные новаторские техники создания фильма. Можно сказать, что понятие «авангард» в ранней киномысли появляется лишь тогда, когда попытка создания независимого кинематографического института (то есть определенной системы производства, дистрибуции и экспонирования фильмов, которые нашли собственную аудиторию и освещаются в специализированных СМИ) увенчалась относительным успехом. Этот институциональный аспект авангарда как независимого кинематографа, в сущности, является ключевым при любой попытке дефинирования понятия «авангардного кино» (как в рамках европейских авангардов 1920-х годов, так и в более поздние периоды). Однако специфику французского авангарда, как и авангардную эстетику в целом, нельзя определить исключительно через институциональный и стилистический аспекты. Как отмечал автор классической теории авангардного искусства П. Бюргер, «характерная черта исторических авангардных движений заключается как раз в том, что они не развили определенного стиля; не существует дадаистского или сюрреалистического стиля. Возможность единого стиля эпохи эти движения, напротив, ликвидировали, возведя доступность художественных средств прошедших эпох в принцип»².

Данное утверждение справедливо и для кинематографических авангардных движений, не обладающих стилистическим единством, однако тезис Бюргера применительно к кино нуждается в одной существенной поправке: кинематограф не мог обращаться к «художественным средствам прошедших эпох», поскольку таковых в его распоряжении не было. Авангардные кинематографические движения 1920-х годов (в Италии, Франции, Германии, Советском Союзе, Бельгии) были заняты «первичной» разработкой художественных средств кино, что и определяет своеобразие процесса концептуализации понятия «авангард» в данный период.

¹ Шарансоль Ж. Абстрактный фильм // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1933 гг. С. 199.

² Бюргер П. Теория авангарда. С. 29.

Осмысление кино как нового технологического искусства было сопряжено с глобальной трансформацией художественного процесса и эстетического дискурса. Авангардные и модернистские литературно-художественные движения так же, как и новая технология репродуцирования и проекции движущихся изображений, подрывали сами границы сферы эстетического. Ранняя французская киномысль, развивающаяся в рамках авангардной художественной парадигмы, таким образом, была призвана ответить на два фундаментальных вопроса: является ли кино искусством (или может ли оно им быть) и как в таком случае «киноискусство» соотносится с самим понятием «искусство», переживающим, по выражению Адорно, процесс «утраты самоочевидности»¹?

Для того чтобы стать искусством (и в онтологическом, и в институциональном смысле), кино должно было быть вписано в традицию Искусств (например, в качестве «седьмого искусства», как это предлагал сделать в 1911/12 году Р. Канудо²). Фотографическая природа кино бросала вызов классическому эстетическому сознанию эпохи: механическое воспроизводство реальности рассматривалось в качестве антихудожественного феномена *par excellence*. Чтобы выявить эстетическое измерение кинематографического изображения, было необходимо разработать новый (пара)эстетический дискурс.

Как убедительно показал М. Ямпольский, кино входило в категорию «искусство» под знаком романтической эстетики XIX века, в рамках которой состоялось «открытие художниками самоценной значимости внешнего мира»³, а научная оптика сомкнулась с художественным видением природы (Д. Констебль, У. Вордсворт). Так, романтическая эстетика позволила ранней французской кинотеории преодолеть следующие оппозиции: механическое репродуцирование — ручное производство, техническое — художественное.

Современное искусство 1910–1920-х годов постулировало радикальный разрыв с традицией, утверждая собственную природу «художественности» через отрицание или переопределение самой категории «искусства». Таким образом, ранняя теория кино была вынуждена закреплять эстетический статус кинематографа в период тотального кризиса эстетической сферы как таковой. Одним из первых теоретиков, отметивших парадоксальность этой ситуации, был В. Беньямин. Для немецкого философа дискуссия по поводу эстетического статуса фотографии (и, соответственно, кинематографа) не имеет никакого эвристического потенциала, поскольку, с точки зрения теоре-

¹ Адорно Т. В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 5.

² См.: Канудо Р. Манифест семи искусств // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1933 гг. С. 24–27.

³ Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: Киноведческие записки, 1993. С. 8.

тика, вопрос поставлен неправильно: фотография, как и кино, не является искусством именно потому, что с появлением этих технологий трансформируется «весь характер искусства»¹. Согласно философу, авангардные движения (а именно кубизм, дадаизм, футуризм) предвосхитили радикальное преобразование художественной сферы. Как пишет Беньямин: «Дадаизм пытался достичь с помощью живописи (или литературы) эффекты, которые публика сегодня ищет в кино»². Дадаистский коллаж, в котором используются «профаные» объекты (пуговицы, вырезки из газет и журналов), разрушал ауру произведения искусства с не меньшей неистовостью, чем нехудожественная газетная фотография или продукция активно развивающейся американской киноиндустрии. Именно поэтому дискуссии об эстетической специфике кино в конечном счете оборачивались разработкой авангардной эстетики как таковой, а представители авангардных художественных движений узнавали в кино «авангардистское» средство выразительности по преимуществу. Открываемые теоретиками и режиссерами онтологические свойства кинематографа и специфические характеристики его восприятия могли совпадать с базовыми эстетическими принципами нового авангардного искусства (таковы, например, категории монтажа и визуальности, беньяминовского «шока», «остранения» Шкловского). В приведенной в качестве эпиграфа цитате Ж. Эпштейна предлагаемое режиссером понятие «фотогении», призванное обозначить онтологическую характеристику кино как технологического искусства, концептуализируется с помощью авангардистского неологизма: фотогеническое, согласно Эпштейну, есть также сюрреалистическое. Подобное обращение к словарю авангардистов свидетельствует о том, что ранняя теория кино, решая фундаментальные, сугубо «внутренние» проблемы, имела с общей теорией и практикой искусства единый (и новый) эстетический дискурс или по крайней мере в стремлении выработать язык описания кино как нового эстетического феномена во многом ориентировалась на происходящие в «изящных» искусствах процессы.

Также примечателен в этом отношении манифест «Футуристическое кино» (1916), подписанный Т. Маринетти, Б. Корра и др.: «На первый взгляд кино, родившееся всего несколько лет назад, может показаться уже футуристическим, лишенным прошлого и свободным от традиций. Собственно, появившись в облике *театра без слов*, он унаследовал все самые традиционные черты литературного театра. Следовательно, все, что мы говорили о сцене и делали на ней, применимо и к кино... Кино — это автономное искусство. Поэтому кино никогда не должно копировать сцену. Кино, *будучи преимущественно визуальным* (курсив мой. — Ю. С.), должно прежде всего пройти эволюцию живописи, оторваться от реальности, от фотографии, от изящного и

¹ Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 95.

² Там же. С. 121.

торжественного. Оно должно стать антиизящным, деформирующим, импрессионистическим, синтетическим, динамичным, свободным. НЕОБХОДИМО ОСВОБОДИТЬ КИНО КАК СРЕДСТВО ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ...»¹ Историк экспериментального кино А. Л. Рис утверждает, что, несмотря на утрату главных футуристических фильмов (среди них — «Футуристическая жизнь» 1916 года Арнальдо Джинна, «Мой труп» 1917 года Антона Джулио Брагэглии, «Драма в кабаре футуристов № 13» 1913 года Владимира Касьянова) и невозможность оценить художественный уровень этих работ, можно говорить о том, что именно футуристы «создали прецедент для будущего авангардного кино, поскольку эти первые эксперименты были свободны в отношении стиля и производились коллаборативно»². Исследователи неоднократно отмечали, что поэтика футуристических фильмов предвосхитила возможность существования не только сюрреалистических и дадаистских киноэкспериментов, сохраняющих рудиментарную повествовательность, но и появление абстрактного кино. Именно утверждение кино в качестве *автономного искусства*, осмысление его как *визуального* средства выразительности по преимуществу позволили футуристам впервые обозначить пути к развитию авангардного кинематографа. Таким образом, поиск уникальной выразительности кино как нового вида искусства смыкался с авангардистским исследованием, тестированием границ искусства, его «очищением» от влияния «традиционных» художественных практик.

Как отмечает А. Л. Рис, раннее авангардное кино (в данном случае речь идет именно об абстрактном кино, впервые появившемся в рамках кинематографических практик авангардных художников — Б. Корра и А. Джинна (1911–1912), Л. Сюрваж (1913), Х. Рихтер (1921), В. Эггелинг (1924), Ф. Леже (1924)) во многом ориентировалось на «неоимпрессионистское убеждение в том, что живопись — это прежде всего плоская поверхность, покрытая краской; точно так же авангард подразумевал, что фильм — это пленка из прозрачного материала, которая проходит через проектор»³. Если представить тезис Риса в развернутом — теоретическом — виде, то речь, несомненно, идет о специфической категории «плоскостности» в модернистской живописи, как ее концептуализировал Клемент Гринберг. В статье «Модернистская живопись» (1961) американский критик вводит понятие *специфики выразительного средства*, под которым понимает присущее тому или иному виду искусства уникальное свойство, являющееся для него конститутивным. Для живописи таковым, согласно Гринбергу, является «плоскостность» (flatness). Чем больше живопись интересуется собственными же конститутивными ха-

¹ Цит. по: *Hein B. The Futurist Film // Film as Film: Formal Experiment in Film, 1910–1975.* London: Arts Council of Great Britain, 1979. P. 19.

² *Rees A. L. A History of Experimental Film and Video.* London: British Film Institute, 1999. P. 28.

³ *Ibid.*

раактеристиками, тем она «сильнее укрепляется в сфере своей компетенции»¹ и тем больше становится «чистым» искусством.

В сущности, именно такого рода поиск специфики кино как нового средства выразительности, «укрепление кино в сфере его компетенции» определяет облик всех «киноавангардов» 1910–1920-х годов — от экспериментов футуристов до немецкого «абсолютного кино» и экспрессионизма, советского авангарда, бельгийского авангарда, а также, безусловно, французского киноимпрессионизма и «чистого кино», сюрреалистических и дадаистских фильмов. Таким образом, концептуализация понятия «авангард», авторефлексивная теоретизация авангардистской кинопоэтики в ранней теории кино не может быть отделена от таких фундаментальных проблем, как эстетическое измерение кинематографического и фотографического изображения, а также перцепция кинематографического образа и социокультурное функционирование кинематографа как искусства.

Понятие «авангарда» во французской кинотеории 1920-х годов

Французский кинематограф 1910–1920-х годов является самым репрезентативным в этом отношении художественным феноменом, наиболее полно отразившим динамику развития авангардного кино. Множество «авангардов», подкрепленных самыми разными концепциями кино («фотогении» Л. Деллюка и Ж. Эпштейна, «синеграфии» Л. Муссиака и Л. Деллюка, «визуальная симфония» или «интегральное кино» Ж. Дюлак, «чистое кино» А. Шометта, «синепоэма» М. Рэя—Р. Десноса), лишь на первый взгляд представляют собой гетерогенное художественное пространство. С позиции сегодняшнего дня дискуссии 1910-х годов вокруг художественного статуса кинематографа, внутренняя полемика представителей «первого авангарда» 1920-х годов, спор конца 1920-х годов, развернувшийся между сторонниками повествовательного и «чистого кино», выглядит как поиск уникальной «киновыразительности», в конечном счете заканчивающийся волюнтаристским, сугубо «авторским» выбором лишь одной конститутивной характеристики кино. Как однажды заметил М. Л'Эрбье: «Никто из нас — Дюлак, Эпштейн, Деллюк или я — не имели общих эстетических взглядов. Но мы имели общий интерес, который состоял в исследовании знаменитой „кинематографической специфики“. В этом мы были совершенно согласны друг с другом»². Под категорию «специфики выразительного средства» подводилось несколь-

¹ Greenberg C. *Modernist Painting // Modern art and modernism: a critical anthology* / Frascina F., Harrison C. eds. New York: Harper and Row, 1982. P. 5.

² Цит. по: Christie I. *French Avant-garde Film in the Twenties: from 'Specificity' to Surrealism // Film as Film: Formal Experiment in Film, 1910–1975*. P. 38.

ко свойств, присущих кино как временному и пластическому искусству, однако ни одна из выстроенных на их основе концепций не покидала пределов общей теоретической рамки — своего рода визуального эссенциализма. Предлагаемые в качестве уникальной «сущности» кино какие-либо средства выразительности или онтологические свойства — монтажный ритм или фотогеническая ритмическая организация фильма (Л. Муссиак, Э. Вюйермоз, Ж. Дюлак, Р. Клер, А. Ганс), пространство и пластика кадра (Ф. Леже, М. Л'Эрбье) или визуальность как таковая (скрывающаяся под именем «фотогении» у Ж. Эпштейна, Л. Деллюка или же названная собственным именем у Ж. Дюлак¹) — являлись реальными физическими характеристиками кино: «киноспецифика» трактовалась исключительно материалистически (примечательно, что так же «живописную специфику» трактует и Гринберг, когда пишет о «плоскостности»).

Ссылки на другие «традиционные» искусства при попытке определения «кинематографической специфики», а именно обращение к музыке и поэзии как к временным искусствам (авангардистский словарь был переполнен музыкальной и поэтической метафорикой: «визуальная симфония», «визуальный ритм», «музыка изображений», «синепозэзия»), — были призваны не расширить компетентностные границы кинематографа как искусства, но, напротив, сузить их. Наиболее красноречиво о вспомогательной роли музыки в процессе теоретизирования кино как визуального искусства говорит концепция абстрактного кино Жермен Дюлак, которую она именовала «интегральным кино» и определяла с помощью музыкальной метафоры: «Интегральный фильм, о котором мы мечтаем, — это визуальная симфония, составленная из ритмизированных образов, подчиняющихся лишь чувству художника»². Примечательно, что музыкальная аналогия появилась еще в 1910-е годы в работах таких авторов, как Р. Канудо (1911) и Л. Деллюк (1919)³, защищающих, казалось бы, отнюдь не «пуристические» взгляды на кинематограф. Тем не менее концепция «синтеза искусств» Канудо, опирающаяся на музыкальную аналогию, обернулась «чистым кино» Дюлак, кинематографом, «способным жить без опеки иных искусств, без всякой темы, без актерского исполнения»⁴. Таким образом, музыкальные метафоры, обращение к самому абстрактному из искусств (С. Кьеркегор) помогали теоретикам «отчистить» кинематогра-

¹ *Dulac G.* The Essence of the Cinema: The Visual Idea // *The Avant-Garde Film* / Sitney A. ed. New York: New York University Press, 1978. P. 36–42.

² Цит. по: *Ямпольский М. Б.* Вокруг «чистого кино» // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1933 гг. С. 193.

³ *Канудо Р.* Манифест семи искусств; *Delluc L.* Écrits cinématographiques II, Cinéma et Cie. Paris: Cinémathèque française, 1986. 447 p.

⁴ *Дюлак Ж.* Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1933 гг. С. 186.

фическое изображение от его референциальной природы и осмыслить его в качестве (абстрактного) визуального «материала».

Как отметил киновед И. Кристи в конце 1970-х годов, в период расцвета семиотических кинотеорий, последующее развитие кинематографа доказало, что «импрессионистам критически не хватало теоретического понимания того факта, что в фильме присутствуют различного рода составные элементы, каналы и коды. <...> Их приверженность принципу фотогении привела к тому, что они постоянно мыслили категорией „кинематографического знака“ одного типа или артикуляции на основе изображения»¹. Тем не менее попытку выстроить некую «нормативную» поэтику на основе материальной конститутивной характеристики кино можно рассматривать как авангардистскую художественную стратегию по преимуществу, полностью принадлежащую художественному мышлению эпохи. Ведь в подобном наивном визуальном эссенциализме и материализме, при котором такая сложная знаковая система, как живопись, сводится (порой в буквальном смысле) к раскрашенному холсту, можно упрекнуть и искусство 1920-х годов. Как писал тот же К. Гринберг в более ранней статье «Авангард и китч» (1939), «содержание должно полностью раствориться в форме до такой степени, что „живописное“... произведение не может быть редуцировано — частично или в целом — к чему-либо, кроме него самого»². Только авангардные движения в изобразительном искусстве открывают категории «цвета» или «плоскостности» в качестве самодовлеющих средств выразительности, которые лишаются своего «инструментального» характера: точно так же кинематографический авангард стремился к тому, чтобы предъявить зрителю саму кинематографическую «физиологию».

Примечателен в этом смысле комментарий Б. Сандрара относительно творчества М. Л'Эрбье: «Все то, что вносят в кино другие искусства, это уже не кино. Строить кубистические декорации или что-нибудь в этом роде, уже не означает быть авангардистом: декорации — это одно, а кино — это другое. Изменения в одном не ведут к прогрессу другого, здесь одно от другого не зависит»³. Такой важный художественный элемент, как декорации, Сандрар неожиданно относит к «некинематографическим» средствам выразительности именно потому, что в качестве объекта предкамерной реальности декорации напрямую связаны с репрезентативной функцией кино, которую «настоящее» авангардное кино должно было или подавлять, или вовсе устранить. Авангардные фильмы, таким образом, должны были придержи-

¹ Christie I. French Avant-garde Film in the Twenties... P. 41.

² Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. № 60. URL: <http://vcsi.ru/files/grinberg.pdf> (дата обращения: 22.06.2021).

³ Сандрар Б. Интервью о кино // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911—1933 гг. С. 54.

ваться своего рода визуального материализма, то есть основываться на художественных эффектах, построенных на десемантизации кинематографического (всегда конкретного) образа, на (абстрактных) чисто пластических свойствах киноизображения.

Отрицание репрезентативной функции кинематографа влекло за собой и отвержение повествовательности как «антикинематографического» элемента. Авангардная живопись отрекалась от сюжетности — киноавангард пытался избавиться от влияния литературы, которой в качестве «специфики» вменялась повествовательность. Поэзия рассматривалась как альтернатива повествовательному прозаическому тексту, в котором нашел поддержку так называемый «классический голливудский кинематограф». Оппозиция кино повествовательного — поэтического и голливудского — авангардного сохранилась в киноведении на долгие годы. Фактически термин «поэтическое кино» служил синонимом «авангардного» кинематографа. Впервые эту связь установили французские авангардисты, однако на более высоком теоретическом уровне она была разработана представителями русской формальной школы¹.

В 1921 году в книге «Поэзия сегодня» Ж. Эпштейн утверждал, что современная модернистская литература, в частности произведения французских поэтов (Ж. Кокто, П.-Ж. Туле), и кинематограф разделяют общие эстетические принципы (о совпадении процессов становления авангардных и модернистских художественных методов и художественно-эстетических аспектов искусства кино говорилось выше). Уже здесь Эпштейн выступает за идею сближения поэзии и кинематографа как радикального нового искусства, подрывающего логоцентризм европейской культуры: «Современная литература пропитана кинематографом... Современная литература и кино — в равной степени враги театра... Чтобы поддержать друг друга, развивающиеся эстетики литературы и кино должны наложиться друг на друга [superposer]»².

Кино и поэзия, согласно французскому теоретику, в равной мере должны опираться на такой троп, как метафора. Эпштейн, как пишет К. Уолл-Романа, трактует ее в психоаналитическом ключе: «Метафора для Эпштейна обозначает действие свободных ассоциаций, при которых одно слово или выражение полуавтоматически соединяется с другим посредством „игры интеллектуальных перебоев“, чтобы сформировать поэтический образ. Эпштейн, которому был хорошо знаком греческий язык, использует метафору в ее буквальном динамическом смысле как „перемещение“, тем самым соединяя темпоральность и движение в поэтическом образе»³. Сам Ж. Эпштейн пи-

¹ См.: Шкловский В. Б. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». СПб.: РИИИ, 2001. С. 90—92.

² Цит. по: Wall-Romana C. Cinemetry: Imaginary Cinemas in French Poetry. New York: Fordham University Press, 2013. P. 120.

³ Ibid. P. 132.

сал: «Метафора — это способ понимания, внезапного понимания, понимания в движении... <...> Образ должен быть внезапным или его не должно быть вовсе. Эта внезапность создает движение»¹. Подобного рода определение «метафоры» не только удивительно похоже на формулу сюрреалистического образа, но также предельно близко к другой ключевой концепции Эпштейна — «фотогении», которую теоретик также определял через понятия движения и времени, добавляя к ним сущностный элемент кино — визуальность: «...фотогенично то, что умножает свое моральное качество за счет кинематографического воспроизведения. А сейчас я говорю: лишь движущаяся сторона мира, вещей и душ может умножить свое моральное качество за счет кинематографического воспроизведения»². Таким образом, фотогения как свойство, принятое за «кинематографическую специфику», обуславливает отказ от логики линейного рассказа (повествовательности) в пользу метафорической ассоциативной поэтической образности. Антиповествовательность, следовательно, понимается как неотчуждаемое свойство кино. Как пишет М. Ямпольский: «Динамизм экранного мира в концепции Эпштейна вступает в острое противоречие с фабулой как рациональным, дискурсивным, в конечном счете, литературным способом мышления, навязываемым традицией новому, качественно иному искусству»³.

Против кино как инструмента рассказа истории выступали все киноимпрессионисты (несмотря на то, что никто из них, кроме Ж. Дюлак, не снял бессюжетного фильма). Так, А. Ганс в статье «Время изображений пришло!» ссылается на специфику повествования в таком жанре, как *chansons de geste*, выделяя антипсихологизм в качестве базовой характеристики средневековой поэзии и киноповествования: «Кино хочет шестого акта трагедии или книги, разворачивающейся после конца психологического романа. Оно берет персонажей в целостности, так, что сразу взгляд схватывает их психологию и проясняются поступки и конфликт. <...> Шансон де жест выводили ясно очерченных и ограниченных несложным психологическим контуром персонажей и сразу переходили к действиям, и через действия мы понимали психологию лучше, чем через слова»⁴. Подобное требование к кинематографическому повествованию обосновывается все тем же представлением об особой «кинематографической специфике». Визуальная природа кино, по А. Гансу, предполагает совершенно особую форму восприятия «истории». Высказывание режиссера о том, что «кино берет персонажей в целостности»

¹ Wall-Romana C. Cinepoetry... P. 132.

² Эпштейн Ж. О некоторых условиях фотогении. С. 121.

³ Ямпольский М. Б. Жан Эпштейн // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911—1933 гг. С. 105.

⁴ Ганс А. Время изображений пришло! // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911—1933 гг. С. 82.

(и потому не требует их драматургической проработки, собственно, истории, разъясняющей характер или поступки героя), весьма близко к идее, высказанной авторами хрестоматийной книги «Эстетика фильма»: «Кино как записывающее устройство предлагает репрезентативное изображение, на котором, благодаря соблюдению определенных конвенций, снятые объекты представлены так, что являются узнаваемыми. Однако сам процесс репрезентации и демонстрации объекта, при котором объект может быть узнаваем, уже является актом презентации, предполагающим, что кто-то желает нечто по поводу этого объекта сказать. <...> Любой объект уже сам по себе дискурс»¹. В концепции Ганса под «целостностью» подразумевается именно эта специфическая информационная экономика кинематографа как визуального искусства: объект (например, персонаж) уже дан в качестве своего рода автоповествовательного элемента. Можно сказать, что зрительная информация, согласно Гансу, всегда избыточна по отношению к драматургическому действию, и именно поэтому его необходимо редуцировать.

Как отмечают авторы «Эстетики фильма»: «В конечном итоге для того, чтобы фильм мог быть полностью неповествовательным, ему необходимо быть нерепрезентативным»². Развитие французского авангарда полностью подтверждает этот тезис. Тенденция к ослаблению литературного элемента в кинематографе импрессионистов развивалась и нашла свой логический конец в гораздо более радикальных киноэкспериментах «чистого кино», сюрреалистических и дадаистских фильмах: степень потери сюжетного содержания была пропорциональна уровню снижения репрезентативности. Объекты, представленные на экране, становились все менее «узнаваемыми» (с помощью самых разнообразных техник деформации киноизображения, монтажа или светотеневых эффектов), развоплощаясь в чистую визуальность («Механический балет» Ф. Леже, «Пять минут чистого кино» А. Шометта, «Башня» Р. Клера, «Эмак-Бакия» М. Рэя, «Арабески» Ж. Дюлак и др.).

Итак, процесс концептуализации понятия «киноавангард» (и, соответственно, становление киноавангарда в качестве особого художественного феномена) в кинопроцессе 1910—1920-х годов был сопряжен с поиском онтологических свойств нового искусства. Несмотря на то что дискурс ранней французской теории кино во многом строился вокруг проблемы взаимодействия искусств (особенно важную функцию выполняли музыкальные термины-метафоры), подобные попытки осмысления кино приводили к формированию концепции «кинематографической специфики». Этим понятием пользовались для обозначения уникальных онтологических свойств кино как искусства, однако трактовались таковые сугубо материалистически — как

¹ Aumont J., Bergala A., Vernet M., Marie M., Neupert R. *Aesthetics of Film*. Texas Film Studies Series. 2004. P. 68–69.

² Ibid. P. 71.

реальные физические характеристики кино (визуальность, монтаж, время). Задача разработки «языка» кино в понимании авангардистов 1920-х годов состояла в том, чтобы элиминировать все средства выразительности кино, которые якобы не принадлежат полю «кинематографической специфики» (интертитры, длинные планы, повествовательность, сценический характер пространственной организации кадра и т. п.). В сущности, вся форма фильма должна была подчиняться тому, что можно назвать принципом «визуальности», осмысленной в специфическом ключе — в качестве некой зрительной субстанции, которая может не иметь никакой референциальной связи с реальностью. Подобного рода подход к кино — предполагающий постановку проблемы специфики средства выразительности и ее материалистическую трактовку — полностью принадлежит художественному мышлению 1910–1920-х годов, то есть авангардной художественной парадигме (как это показал такой теоретик, как К. Гринберг). Безусловно, подобного рода «визуальность», подведенная под категорию киноспецифики, подавляла репрезентативную функцию кино (отсюда антиповествовательность авангардных фильмов). Однако стремление киноавангарда 1920-х годов к переосмыслению кино как технологии репрезентации было частью естественного процесса становления кино в качестве искусства: автоматический мимесис, совершенное подражание, на которое было способно кино, не могло быть осмыслено в качестве художественного процесса. Технология механической записи реальности должна была или вписаться в традицию Искусств, или же войти в качестве совершенного нового искусства в новый (пара)эстетический дискурс. Два этих процесса происходили одновременно: киноавангард, с одной стороны, пытался осознать кинематограф искусством среди других искусств, ища собственную уникальную специфику и выявляя онтологические свойства кино, а с другой стороны, их трактовка полностью принадлежала кризисному эстетическому сознанию эпохи. Если бы киноизображение не осмыслялось материалистически, то онтологическим свойством кино в 1920-е годы, выполняющим формообразующую функцию, вполне могла бы стать репрезентативность (поскольку киноизображение всегда предполагает предельную конкретность визуального образа). Таким образом, понятие «киноавангард» в 1920-е годы претендовало на право стать синонимом понятию «киноискусство».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 526 с.
2. *Беньямин В.* Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 165 с.
3. *Бюргер П.* Теория авангарда. М.: V-A-C Press, 2014. 200 с.
4. *Ганс А.* Время изображений пришло! // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1933 гг. / Пер. с фр.; сост. М. Б. Ямпольский; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 78–87.

5. *Гринберг К.* Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. № 60. URL: <http://vcsi.ru/files/grinberg.pdf> (дата обращения: 22.06.2021).
6. *Де Дюв Т.* Именем искусства. К археологии современности. М.: ВШЭ, 2014. 192 с.
7. *Дюлак Ж.* Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1933 гг. / Пер. с фр.; сост. М. Б. Ямпольский; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 181–192.
8. *Канудо Р.* Манифест семи искусств // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1933 гг. / Пер. с фр.; сост. М. Б. Ямпольский; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 24–27.
9. *Сандрар Б.* Интервью о кино // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1933 гг. / Пер. с фр.; сост. М. Б. Ямпольский; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 52–55.
10. *Шарансоль Ж.* Абстрактный фильм // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1933 гг. / Пер. с фр.; сост. М. Б. Ямпольский; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 197–200.
11. *Шкловский В. Б.* Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». СПб.: РИИИ, 2001. С. 90–92.
12. *Эпштейн Ж.* О некоторых условиях фотографии // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1933 гг. / Пер. с фр.; сост. М. Б. Ямпольский; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 119–125.
13. *Ямпольский М. Б.* Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: Киноведческие записки, 1993. 216 с.
14. *Ямпольский М. Б.* Вокруг «чистого кино» // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1933 гг. / Пер. с фр.; сост. М. Б. Ямпольский; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 193–196.
15. *Ямпольский М. Б.* Жан Эпштейн // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1933 гг. / Пер. с фр.; сост. М. Б. Ямпольский; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 105–108.
16. *Aumont J., Bergala A., Vernet M., Marie M., Neupert R.* Aesthetics of Film. Texas Film Studies Series. 2004. 288 p.
17. *Christie I.* French Avant-garde Film in the Twenties: from 'Specificity' to Surrealism // Film as Film: Formal Experiment in Film, 1910–1975. P. 37–45.
18. *Christie I.* The Avant-gardes and European Cinema Before 1930 // The Oxford Guide to Film Studies / Ed. Hill J., and Gibson P. C. Oxford: Oxford University Press, 1998. P. 449–454.
19. *Delluc L.* Écrits cinématographiques II, Cinéma et Cie. Paris: Cinémathèque française, 1986. 447 p.
20. *Dulac G.* The Essence of the Cinema: The Visual Idea // The Avant-Garde Film / Sitney A. ed. New York: New York University Press, 1978. P. 36–42.
21. *Epstein J.* For a New Avant-Garde // French Film Theory and Criticism: a history / anthology, 1907–1939. Vol. 1: 1907–1929 / Abel R. ed. and intro. New Jersey: Princeton University Press, 1988. P. 349–353.
22. *Greenberg C.* Modernist Painting // Modern art and modernism: a critical anthology / Frascina F., Harrison C. eds. New York: Harper and Row, 1982. P. 5–10.
23. *Hein B.* The Futurist Film // Film as Film: Formal Experiment in Film, 1910–1975. London: Arts Council of Great Britain, 1979. P. 19–21.
24. *Paini D.* Cherchez l'homme, vous trouverez le cinéma expérimental // Jeune, dure et pure, une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France / Brenez N. et Christian L. C. (dir.). Milan: Mazzotta; Paris: Cinémathèque française, 2001. P. 13–15.
25. *Rees A. L.* A History of Experimental Film and Video. London: British Film Institute, 1999. 152 p.
26. *Wall-Romana C.* Cinemopoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry. New York: Fordham University Press, 2013. 480 p.

Аннотация

В статье предпринята попытка определения смыслового поля понятия «киноавангард» в практике и кинотеории 1920-х годов. Особое внимание уделено французскому авангарду. Автор рассматривает художественную программу французских режиссеров-экспериментаторов, заключающуюся в поиске уникальной киновыразительности, как авангардную художественную стратегию, способствовавшую раскрытию потенциала кинематографа как нового вида искусства.

Abstract

Today, the highly problematic notion of 'avant-garde cinema', which arose from several European cinematic movements of the 1920s, refers to a wide range of phenomena. By addressing the 'authentic' avant-garde cinema of the 1920s, this article aims to define the main features of so-called 'avant-garde cinema' and reconnect it with its historical context and aesthetic. The article focusses on French avant-garde cinema of the 1920s as one of the most representative examples of the movement, and suggests that the search for a unique 'cinematic expressivity' within early French film theory and practice is characteristic of an avant-garde approach to cinema.

- ✓ *Ключевые слова:* киноавангард, кинематографическая специфика, киновыразительность, французский киноимпрессионизм, теория кино, визуальность, неповествовательное кино.
- ✓ *Keywords:* avant-garde cinema, cinematic specificity, French impressionist cinema, film theory, visuality, non-narrative films.

Культурные коды фильма Нагисы Осимы «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс»

УДК
791.43

КУЧИНСКАЯ ЕКАТЕРИНА МИХАЙЛОВНА

*Кандидат медицинских наук, независимый исследователь
(Санкт-Петербург, Россия)*

KUCHINSKAYA EKATERINA M.

*PhD (Medical Sciences), Independent Researcher
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: kuchinskaya.link@gmail.com

САМСОНОВА ПОЛИНА ВЛАДИМИРОВНА

*Кандидат искусствоведения, независимый исследователь,
театр «Коноситаями» (Киото, Япония)*

SAMSONOVA POLINA V.

*PhD (History of Arts), Independent Researcher,
Konoshitayami Theatre (Kyoto, Japan)*

E-mail: polina_spb@mail.ru

Враги

Поражение во Второй мировой войне, завершившее период японского колониализма, сильно повлияло на национальное самосознание японцев: деятели искусства, анализируя поведение соотечественников во время завоевательных войн, начали переосмысливать основы родной культуры. Взгляд режиссеров как военного, так и антивоенного кино долгое время был направлен на сограждан, «своих».

Фильмы 1937–1945 годов, одобренные цензурой Отдела массовой информации имперской армии, казалось бы, радикально отличались от фильмов, созданных в период американской оккупации (1945–1952) и после него. В 1940-е годы в кинотеатрах демонстрировались пропагандистские фильмы, рассказывающие о непобедимой императорской армии, героизме и дружбе, солдатской верности («Война на море от Гавайских островов до Малайи», режиссер Кадзиро Ямамото, 1942; «Отряд соколов Като», режиссер Кадзиро Ямамото, 1944). Целая отрасль киноиндустрии разъясняла, что войны на континенте, хоть и ложатся тяжким грузом на простой народ, являются для японцев делом чести и ведутся ради освобождения азиатских стран от

западных колонизаторов («Опиумная война», режиссер Масахиро Макино, 1943; «Атаковать этот флаг!», режиссер Ютака Абэ, 1944). В послевоенных же фильмах появился мотив развенчания идеалов, жалости к себе и страдания от унижений, протест против войны как социального явления («Утро в доме Осонэ», режиссер Кэйсукэ Киносита, 1946; «Война и люди», режиссер Сацуо Ямамото, 1970–1973).

Общим для картин этих двух периодов было отсутствие образа врага. Война изображалась абстрактным злом, противника показывали, как правило, издали или не показывали вовсе, а виновниками народных бед признавали в итоге высшее руководство страны. После окончания американской оккупации и отмены цензуры ситуация радикально не изменилась: за преступления военного времени отвечало командование, а простые японцы были всего лишь жертвами.

К началу 1980-х годов стали появляться произведения, у авторов которых хватило смелости посмотреть на проблему извне, объективно, прекратить заниматься самоутешением, попробовать признать ошибки. Пожалуй, наиболее «холодный» взгляд на роль японцев в войне был представлен в документальном фильме 1983 года «Токийский процесс» (режиссер Масаки Кобаяси), посвященном международному военному трибуналу для Дальнего Востока — суду над японскими военными преступниками, который проходил в Токио с 1946 по 1948 год. В 1982 году вышла совместная с Китаем лента «Незаконченная партия в го» (режиссеры Дзюнья Сато, Джи-Сюн Дуань). Сценаристы показали историю мастера игры в го с точки зрения как японской стороны-агрессора, так и пострадавшего от высокомерия противника Китая. В 1985 году появился фильм Кона Итикавы «Бирманская арфа», в котором герой-японец переходит на сторону Британии, чтобы попытаться уговорить «своих» сдаться во избежание бессмысленных смертей. Однако японские солдаты настроены враждебно, и главный герой терпит неудачу; впоследствии он становится буддийским монахом и остается в Бирме, чтобы оплакивать души погибших соотечественников. К такому типу фильмов относится и работа Нагисы Осимы «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» (1983).

Режиссер Нагиса Осима считал ситуацию, сложившуюся в японском кинематографе, следствием синдрома послевоенной «виктимизации», избавлявшего от чувства индивидуальной моральной ответственности за произошедшее и поэтому губительного. Оба его фильма, действие которых происходит во время войны, стали критикой существующего подхода¹. Если первый из них, «Содержание скотины» (1961), — попытка объективного взгляда на проблему жестокого обращения с военнопленными, то второй, «Счастливого

¹ См.: *Turim M.* The films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese iconoclast. Berkeley etc.: University of California Press, cop. 1998. 317 p.

Рождества, мистер Лоуренс», представляет собой нечто большее — попытку встать на позицию противника, смотреть глазами чужака.

После войны в театральном мире особенно актуально звучали идеи Бертольда Брехта. В своей теории «эпического театра» он предлагал отказаться от «старой» системы, где зритель сопереживает, вместе с героями драмы проходит их путь; посмотреть на все — и события, и героев — отстраненно. Именно после мировой катастрофы, когда идеи гуманизма разбились о реалии пропаганды, национализма и шовинизма, возникла острая необходимость отойти на расстояние и проанализировать произошедшее объективно, без лишних эмоций. Нагиса Осима уже обращался к методу Брехта при работе над фильмами «Смертная казнь через повешение» (1968) и «Летняя сестра» (1972), когда смешивал реальную историю с вымыслом, театральность с документальностью, противопоставлял индивида политической системе¹. «Эффектом отчуждения» он воспользовался и при размышлении над темой «врага» относительно Японии и Второй мировой войны.

Японцы известны своим интересом ко всему заграничному. Почти все феномены национальной гордости (поэзия, архитектура, чайное действо, керамика, многие блюда) изначально были заимствованы и адаптированы под привычки островитян. Начиная с периода Мэйдзи (1868—1912) японцы безоглядно влюбились во все западное: кинематограф, паровозы, конституция, газовые фонари, дома из кирпича в европейском стиле... Они активно учились и перенимали все самое лучшее у Европы. Но наиболее интенсивный культурный обмен происходил между Японией и Британией. В 1902 году возник англо-японский союз — первый в истории альянс западной и восточной державы, подразумевавший равенство сторон; но «старшим братом» в нем, несомненно, была Англия. К 1914 году Япония, единственная классическая колониальная империя Азии, господствовала в Азиатско-Тихоокеанском регионе, и во время Первой мировой войны японский флот сражался на стороне своего союзника.

На Западе не выходил из моды ориентализм, однако народ Страны восходящего солнца оставался в понимании европейцев некими экзотическими, недоразвитыми, дикими варварами. Такая позиция была характерна не только для обывателя — она была свойственна и тем, кто обладал властью принимать исторические решения. В 1919 году в ходе Парижской мирной конференции японская делегация попыталась внести статью о расовом равенстве в устав формирующейся Лиги Наций — им было отказано. А в 1921 году англо-японский союз был расторгнут по инициативе Англии.

¹ См.: майкуру рэйн. «нан-но, соситэ дарэ-но-тамэни» сэngo игирису-ни окэру нихон эйган-но дзюэ:-но сай-ко:сацу (マイケル・レイン. 『何の,そして誰のために』戦後英国における日本映画の受容の再考察; Рэйн М. «Для чего и для кого»: переосмысление восприятия японских фильмов в послевоенной Англии; на яп. яз.). URL: https://www.meijigakuin.ac.jp/gengobunka/bulletins/archive/pdf/2018/31michael_raine.pdf (дата обращения: 10.11.2021).

Сейчас сложно сказать, в какой степени японский империализм и стремление к экспансии выросли из реваншистских настроений; но многие исследователи рассматривают те события двадцатых годов как некую поворотную точку, после которой участие Японии во Второй мировой войне на стороне Германии стало неизбежным.

В основе фильма «Счастливого рождества, мистер Лоуренс» лежат взаимоотношения четырех героев. При этом основной груз культурных и исторических аллюзий несут двое — начальник лагеря капитан Ёнои и военнопленный майор Селльерс; их противостояние часто рассматривают в контексте конфликта Востока и Запада. Но с учетом исторических реалий это противостояние выглядит куда менее абстрактным: Япония и Британия, две колониальные империи, связанные взаимными интересами и разделенные историей. Молодой офицер, участник националистического мятежа — и старший брат, предавший младшего.

При этом в первоисточнике сценария, романе «Семя и сеятель» (1963), Джек Селльерс отнюдь не англичанин. Он, как и автор романа Лоренс Ван дер Пост (Laurens Jan van der Post, 1906–1996), — африканер, потомок белых (по преимуществу голландских) колонистов Южной Африки. Но в фильме этот факт, немаловажный для книги, принесен в жертву целостности повествования; материал был радикально перекомпонован и обогащен новыми смыслами до такой степени, что местами фильм вступил с книгой в неприкрытую полемику.

Лоренс Ван дер Пост написал «Семя и сеятель» и «Ночь новолуния» (1970), основываясь на собственном опыте пребывания в японском лагере для военнопленных на острове Ява с 1942 по 1945 год. Для Нагисы Осимы, который пытался понять механизмы, управлявшие японцами во время войны, была важна точка зрения «инога», бывшего врага. Режиссер взял за основу сценария эти произведения именно потому, что в них представлен такой образ японцев, которому самим японцам будет сложно сопереживать (подобный подход крайне близок идеям Брехта об отчуждении).

Современному читателю представление Ван дер Поста о японцах как носителях примитивного, архаичного коллективного сознания может показаться довольно диким. «...Они, как животные, насекомые и растения, оставались глубоко погруженными в бессознательное следование смене часов, перетеканию дня в ночь, круговороту дней в лунном месяце и месяцев во временах года. Космические ритмы и процессы управляли ими, и природные силы бесконтрольно господствовали над их волей до степени, невообразимой для европейского ума и философии»¹. Эта же особенность одновременно служит и оправданием жестокости японцев в глазах просвещенных европейских воен-

¹ Van Der Post L. The seed and the sower. London: Penguin Books, 1973. Пер. И. Михайловой.

нопленных: «И благодаря тому, что мы знали об этом темном порабощении, для нас даже в самые худшие моменты в тюрьме было невозможно испытывать личные чувства против наших надсмотрщиков, ибо мы понимали, что под действием сил необъятных и безличных сами японцы были марионетками до такой степени, что едва ли отдавали себе отчет в своих действиях»¹.

Однако для своего времени (а «Решетка тени», первая из частей романа «Семя и сеятель», была опубликована в 1954 году) даже такой подход к проблеме был весьма прогрессивным. Японцев времен Второй мировой войны в западной массовой культуре изображали, как правило, стереотипно или карикатурно (примером может послужить фильм Дэвида Лина «Мост через реку Квай» 1957 года). Считать упомянутую выше концепцию японской души объективной по меньшей мере странно: бывший военнопленный вообще вряд ли может быть объективным, его взгляд — не извне; это взгляд изнутри *conditio inhumana*, искаженный по определению.

Удивительно: сам Осима считал концепцию Ван дер Поста чрезвычайно интересной, а японскую душу — отлично описанной. Режиссер признавался, что у него был список текстов, с которыми он планировал работать, а роман Ван дер Поста стал неожиданным открытием, которое заставило Осиму поменять планы. Его внимание привлек крайне неприглядный с точки зрения самолюбия японца образ: «японский солдат, демон-сержант Хара...», после чего режиссер решил снять на основе этого произведения кино². Однако концепция Ван дер Поста в фильме практически не нашла отражения. Остались слова подполковника Лоуренса: «Они — нация тревожных людей... Ничего не могли делать поодиночке и коллективно сошли с ума». Но слова эти универсальны и могут быть отнесены к любому народу, породившему на каком-то историческом этапе одну из многочисленных разновидностей фашизма.

Боги

Главный объект фильма «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» — столкновение двух цивилизаций, двух мировоззренческих моделей. Одна из них — западная — опирается на христианские догмы и ценности, другая — на конфуцианские идеи долга и чести. Из четырех главных героев «Счастливого

¹ *Van Der Post L.* The night of the new moon. London: The Hogarth Press, 1970. Пер. И. Михайловой.

² См.: осима нагиса. ронгу интабю: «сэндзё:-но мэри:курисумасу» // WOWOWнонфикшэн «сэндзё:-но мэри:курисумасу»: 30 нэн-мэ-но синдзицу (大島渚.ロンゲインタビュー「戦場のメリークリスマス」 // WOWOWノンフィクション「戦場のメリークリスマス: 30年目の真実」. Tokyo news mook. 466. 2015. P. 152–199; *Осима Нагиса*. Полное интервью «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» // WOWOWнонфикшэн «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс»: правда о создании фильма спустя 30 лет; на яп. яз.).

Рождества» двое представляют Запад, двое — Восток, при этом каждый «отвечает» либо за символический, либо за этический аспект своей культуры.

В романе «Семя и сеятель» майор Селльерс — олицетворение одновременно Иуды и Христа в процессе становления, неспособного родиться без участия Иуды. От этой достаточно сложной юнгианской конструкции фильм наследует разве что сочетание образов предателя (с таким характерным элементом иконографии, как поцелуй, отмечающий Избранного) и искупителя в пределах одной личности. В остальном же Селльерс Осимы — характерный для произведений массовой культуры мессианский архетип, обладающий множеством типичных атрибутов. Он — трикстер, появившийся в темные времена, прирожденный лидер, умерший и воскресший (при этом в сцене несостоявшегося расстрела присутствует «поза распятия»); рядом с ним никогда не было женщины, и ему сопутствует простодушный друг. Противник (с которым они очень похожи и прочно связаны) предлагает ему союз и в процессе конфронтации уничтожает самое себя.

Сюжеты, в которых участвует такой персонаж, определяют западную цивилизацию: как правило, он выступает в качестве носителя прогресса, а его противник олицетворяет консервативные ценности (долг, традиция, род)¹. Именно поэтому Селльерс и подобные ему герои практически никогда не обладают тем, что называют «христианскими добродетелями». Они — возмутители спокойствия, несущие «не мир... но меч».

В японский прокат фильм вышел под названием «Рождество на фронте» (『戦場のメリークリスマス』, *сэндзё: но мэри: курисумасу*). В кинотеатрах мира он шёл как «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» (Merry Christmas, Mr. Lawrence): в заглавие была вынесена заключительная реплика. Японское название более точно отражает идею фильма: рождение нового Христа в военных условиях. Титул, под которым известен фильм в мире, путает зрителя (существует вероятность, что это название — своего рода ироническая отсылка к режиссеру Дэвиду Лину, чей «Мост через реку Квай» снят в тех же декорациях, что и «Счастливого Рождества...», но радикально отличается от него и стилем, и замыслом; второе появление фамилии Лоуренс в названии фильма вряд ли можно считать случайным совпадением).

Носителем христианских добродетелей (во всяком случае, одной из них) в фильме выступает именно Лоуренс. Он отчаянно старается если не возлюбить врагов своих, то хотя бы их не возненавидеть (это непросто, потому что японцы над ним постоянно издеваются, а свои считают коллаборационистом).

В Японии религия не оказывает непосредственного влияния на коллективные представления об этике. Взаимоотношения японцев выстраива-

¹ Быков Д. Л. Плутовской роман нашего времени // Профиль. 2017. № 24. С. 57.

ются по конфуцианским правилам долга по отношению к старшему, будь то отец или старший брат, начальник или император. Даже японские боги имеют свою иерархию, во главе которой находится богиня солнца Аматэрасу. Сами же божества крайне разнообразны и просты в обращении. В храмы и святилища японцы ходят для того, чтобы попросить у них о чем-нибудь, замолвить за себя и родных словечко, угостив sake или другими подношениями. Японские боги любят хмельные напитки и очень любят веселье. Они могут быть как добрыми (как буддийская богиня милосердия Каннон), так и коварными, с вредным характером (как синтоистский бог ветра Сусаноо).

Нагиса Осима в одном из интервью поделился своими замыслами: «Мое общее представление о фильме такое: Ёнои — один из видов японских богов, Хара — тоже один из их представителей. Им не может противостоять только лишь европейский рационализм [в образе Лоуренса]. Драма начинается тогда, когда появляется еще один, чужеземный бог, „другой“ бог, когда появляется Селльберс»¹. Но если капитан Ёнои — воплощение конфуцианской этики, человек чести и долга, то сержант Хара — скорее, именно мелкий локальный божок, «гений места»: обаятельный и совершенно аморальный, иррациональный и в своей жестокости, и в своем милосердии.

Одна из ключевых сцен фильма — разрушение алтаря: в отчаянии Лоуренс считает причиной бесчеловечности японцев жестокость их богов. Им движет логика европейца, согласно которой религиозная культура пронизывает все сферы жизни. Таким образом, фильм демонстрирует трагическое столкновение двух качественно различных сил: японской этики иерархии и европейской этики абсолюта.

Театральные alter ego

Японский кинематограф изначально был тесно связан с театром. Из традиционного театра *кабуки* в кино перешла система амплуа мужских ролей, искусство ведения сценического боя (преимущественно в фильмах на исторические темы) и некоторые приемы актерской игры (особенно на крупных планах). Иногда при создании своих фильмов кинорежиссеры (например, Акира Куросава) использовали композиционные и ритмические принципы другого классического театра — театра *но*. Из-за исторических особенностей развития японского кинематографа сложились некоторые негласные традиции. В самом начале японские фильмы представляли собой записанные на пленку театральные представления: по этой причине появилось предпочтение общих планов крупным, тяготение к объективности, некой докумен-

¹ о:сима нагиса. ронгу интабю: «сэндзэ:-но мэри:курисумасу» (*Осима Нагиса*. Полное интервью «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс»; на яп. яз.).

тальности и в то же время театральности построения кадра. Принцип «одна сцена — один кадр» (一場一ショット, *итиба итисётто*) часто используется в японском кино; однако этот кадр выстроен крайне содержательно и функционально, как декорации на сцене.

Японский театр и сформировавшиеся под его воздействием традиции кино оказали сильное влияние на творчество Нагисы Осимы. Многие кадры в фильме «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» выстроены как театральные декорации. Например, в оформлении сцены принудительного самоубийства охранника-корейца присутствует образ алтаря, места жертвоприношения, которое обозначено камнями, ограждающими пространство казни. На образ «жертвы» работает и сам ритуал самоубийства: после того как приговоренный с почтением берет нож со специальной подставки, используемой в японских храмах как поднос для подношения богам, он сам садится на нее. Две армии строятся одна напротив другой, образуя живой коридор. На одном его конце — «жертва» на фоне волнующегося моря, что помогает создать атмосферу тревоги, страха перед смертью, на другом — капитан Ёнои со своей «свитой», как военный бог, требующий подношений. Эта сцена снята общими планами, что создает эффект документальности, объективного взгляда на происходящее, без эмоций и оценок.

Японский кинематограф унаследовал от театра *кабуки* систему амплуа мужских ролей, на которую также опирался и Нагиса Осима при создании фильма. Ведущий актер в труппе *кабуки* исполнял амплуа *татияку* (立役, «роль стоя») — идеализированный самурай, справедливый, храбрый, деловитый, ярый приверженец соблюдения кодекса *бусидо*. Однако ему совершенно не свойственны романтические чувства к противоположному полу. Образ капитана Ёнои отвечает характеристикам амплуа *татияку*. Он — ответственный, строгий, с уважением относится к соблюдению церемоний, увлечен идеалами *бусидо*.

Если посмотреть на дуэт капитана Ёнои и сержанта Хара, то можно заметить в нем некоторое сходство с другими полуполюгендарными героями, о которых написано много пьес и которым посвящены разнообразные сказания: с доблестным полководцем Минамото-но Ёсицунэ (源義経, 1159—1189) и воином-монахом Бэнкэем (西塔の武蔵棒弁慶, 1155—1189). Ёсицунэ был превосходным военным стратегом и мастерски обращался с оружием, что позволило ему разбить клан Тайра. Однако за свои недюжинные способности он попал в немилость своего старшего брата Ёритомо, который изгнал «соперника». Во многих пьесах и сказаниях Ёсицунэ имеет черты не только бравого воителя, но утонченного аристократа, в образе которого звучат нотки печали и скорби, ведь он несет незаслуженное бремя изгнанника. Ему преданно служил удалой смекалистый Бэнкэй. В легендах говорится, что он был груб, нахален, остроумен и обладал неистовой силой, которую смог одолеть лишь Ёсицунэ, чем и заслужил верность богатыря.

В фильме «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» есть мотив, напоминающий историю из знаменитой пьесы театра *кабуки* про Ёсицунэ и Бэнкэй — «Кандзинтё» (勧進帳). По сюжету Ёсицунэ попал в немилость брата и ему нужно бежать. Перед ним препятствие — застава, начальник которой получил распоряжение тщательно проверять каждого. Бэнкэй, изначально будучи монахом, предлагает притвориться странствующими горными отшельниками *ямабуси* (монахи, отличительной чертой костюма которых являются пушистые помпоны на груди и небольшая шапка *токин*, закрепляемая на голове с помощью шнуров), путешествующими по северным провинциям, собирая пожертвования для храма. Подозревающий неладное начальник заставы решает проверить их и просит предоставить *кандзинтё* — подписной лист тех, кто уже сделал пожертвования. Бэнкэй умело импровизирует и зачитывает имена несуществующих благодателей; чтобы развеять сомнения, он прикрикивает на Ёсицунэ, переодетого в мелкого служку, и дает тому грубый пинок. Пораженный изворотливостью и слепой верностью Бэнкэй, начальник заставы пропускает группу, хоть и прекрасно понимает, что это был Ёсицунэ.

В фильме перед капитаном Ёнои встает неразрешимый конфликт чести и долга: он должен казнить невиновных, потому что по уставу за радиоприемник, найденный на территории лагеря для военнопленных, должен быть кто-то наказан. На помощь ему приходит грубый, часто жестокий сержант Хара. Однако его образ не столь однозначен. В сцене поминовения денщика Ёнои молитву по нему читает Хара в облачении монаха *ямабуси*. Буддийские четки в руках сержанта присутствуют и в его предсмертной встрече с Лоуренсом в конце фильма. Как и в пьесе *кабуки*, Хара-Бэнкэй через комедийную импровизацию находит выход из опасной ситуации: он освобождает невиновных Лоуренса и Селльерса, оправдывая вольный поступок собственным опьянением по случаю празднования Рождества. Подставляя себя под удар, он помогает капитану, не позволяя ему совершить бесчестный поступок.

В картине Нагисы Осимы нет женских персонажей. Косвенно этот факт можно связать с театральными традициями двух стран: в японском традиционном театре и в шекспировском театре на сцене выступали только мужчины. Отсылки именно к шекспировскому театру есть в фильме. Ёнои в суде цитирует «Гамлета», обращаясь к майору Селльерсу: тот, как и принц датский, пытается вправить «вывихнутый сустав» истории, совершая безрассудные, часто граничащие с безумием поступки. Образ Селльерса романтичен: светлые волосы, гладко выбритое лицо, зеленый шарф. Он в одиночку противостоит абсурду и жестокости войны. Как у Гамлета есть Горацио, так и у майора есть лишь один друг — Лоуренс. Именно он остается жить для того, чтобы поведать миру историю, где обе стороны конфликта считали себя правыми, когда на самом деле никто не прав.

Легенды

По отношению к героям фильма, оперирующего символами и собирательными образами, поиск исторических прототипов — занятие, как правило, бессмысленное. Исключение составляют исторические личности, которые сами являются символами и собирательными образами — культурные деятели, чьи судьбы породили миф.

Нагиса Осима, подбирая актеров на роли Ёнои и Селльерса, опирался на два совершенно определенных образа: Юкио Мисимы и Лоуренса Аравийского в исполнении Питера О’Тула¹. При сопоставлении этих двух образов в едином смысловом пространстве, созданном фильмом, становится очевидной их странная симметричность. Дело даже не в том, что оба были писателями, политиками, людьми скандальной славы и трагической судьбы. И Мисима, и Лоуренс были легендами переломного времени — периода краха империй. Тот самый «вывихнутый сустав» истории каждый из них пытался вправить по-своему — как водится, с печальными для себя последствиями.

Юкио Мисима (三島由紀夫, 1925—1970) был восторженным приверженцем восстановления самурайского духа, имперского величия, что подтолкнуло его к попытке военного переворота, в высшей степени театрализованного и заранее обреченного. Политические взгляды Мисимы были неотделимы от его представлений о прекрасном, неизменно связанных с эротической стороной смерти и страдания. После провала переворота и совершения ритуального самоубийства писателя Нагиса Осима писал о нем: «...его эстетическое сознание абсолютно конвенционально, стереотипно. Но если бы проблема заключалась только в этом, тут не было бы ничего страшного, потому что такому умному человеку, как Мисима, хватило бы интеллекта понять свою ограниченность. Но тут исток его преклонения перед искусственным, фальшивым. И его смерть — результат его выстраивания собственной судьбы именно по этим канонам»². Многие черты характера и судьбы Юкио Мисимы узнаваемы в образе капитана Ёнои, который слепо поклоняется императорской власти и постоянно корит себя за провал национал-социалистического мятежа, известного как инцидент 26 февраля (Мисима был автором

¹ См.: исикума серджо. субэте-но го-хатто-о ябутта отоко о:сима нагиса! сё:тику бл-эйга-но кэйфу-о цугу нибусаку «сэндзё:-но мэри:курисумасу» то «го-хатто» (石熊セルジオ.すべての「御法度」を破った男・大島渚! 松竹BL映画の系譜を継ぐ二部作『戦場のメリークリスマス』と『御法度』; *Исикума Серджо*. Нагиса Осима — человек, который нарушил все табу! «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» и «Табу»: два фильма, продолжающие традицию фильмов о любви мужчин компании Сётику; на яп. яз.). URL: <https://www.banger.jp/movie/32818/> (дата обращения: 08.09.2021).

² *Нагиса О.* Статьи разных лет // Киноведческие записки. 2005. № 75. С. 189.

рассказа «Патриотизм», посвященного тем событиям, а также режиссером одноименного фильма, где он исполнял главную роль). Внешний образ капитана списан с Мисимы в его предсмертный день: идеально подогнанная по фигуре военная форма, белые перчатки, педантичность в каждом аксессуаре. И его одержимость Селльберсом вполне сродни той завороченности красотой, страданием и обреченностью, что была в высшей степени свойственна творчеству Юкио Мисимы.

Если Мисима оказался воплощением мечты о возврате к идеалам рухнувшей империи, то Т. Э. Лоуренс (Thomas Edward Lawrence, 1888—1935) стал легендой другого рода. Он был археологом, арабистом из той эксцентричной когорты британских ориенталистов, увлечение которых предметом изысканий выходило далеко за рамки профессии. Во время Первой мировой войны он стал одним из руководителей Арабского восстания, направленного против Османской империи, и по стечению обстоятельств так точно вписался в миф о белом предводителе благородных дикарей, что американская и европейская публика пришла в восторг. Собственно, именно эпический фильм Дэвида Лина (1962) с ослепительным красавцем-блондином Питером О'Тулом в главной роли и сформировал этот миф в массовом сознании второй половины XX века. Интересно, что при трансляции в сценарий «Счастливого Рождества» образ Лоуренса Аравийского распался на две неравные части: большая, разумеется, досталась Селльберсу. Но в фильме Лина Лоуренс не только харизматичный лидер и отважный диверсант — он контактер, переводчик, посредник между европейцами и Иными — людьми, которых он уважает и пытается понять. Эта ипостась нашла воплощение в его однофамильце, подполковнике Джоне Лоуренсе.

За рамками фильма у легенды Т. Э. Лоуренса есть вторая часть, не менее важная для понимания контекста. В ходе той же самой Парижской мирной конференции 1919 года, на которой японской делегации отказали в признании расового равенства, советник арабской делегации Лоуренс принял сторону отнюдь не Британской империи. Он так активно требовал соблюдения англичанами обязательств перед бывшими союзниками-арабами, что некоторыми был сочтен предателем родины. Но все усилия оказались на тот момент напрасны — арабская делегация получила отказ в праве на создание независимого национального государства.

Так колониальный миф о бремени белого человека, пройдя свою высшую точку, обернулся другой стороной — предчувствием неизбежного распада старого порядка, связанного с отмиранием прежних идентичностей — высшей и низшей расы, достойных и недостойных свободы народов. И на примере Джона Лоуренса фильм Нагисы Осимы показывает, как часто в темные времена выглядит предательством простой отказ от великодержавного шовинизма.

Любящие

Особенностью киноэстетики Нагисы Осимы стали жестокость, эротизм и болезненная сексуальность. Предыдущие фильмы режиссера (особенно «Империя чувств», 1976 и «Империя страсти», 1978) изобиловали сценами чувственной любви, намеренно шокируя зрителей. Однако откровенные сцены секса нужны режиссеру не просто для того, чтобы эпатировать публику. Он методично исследует силу, вызываемую страстью, силу, которая приводит к преступлению. Для Нагисы Осимы не важна любовная история: в «Империи чувств» животная одержимость героев сексом напрямую перекликается с безумием общества, охваченного страстью имперского величия; а в «Империи страсти» подробно показан путь запретной любви, ведущий к злодеянию.

В одном из интервью Нагиса Осима признался, что по окончании съемок «Империи страсти» понял: есть более выразительная вещь, чем секс. Это сексуальность. Он проверил это на практике в фильме «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс», прописав полунамеками влечение главных героев. «Очень сексуальна даже просто встреча двоих мужчин разной природы. А когда при этом еще и отличаются их жизненные, философские взгляды — появляются важные сексуальные взаимоотношения: кто из них сможет убедить другого или проиграет ему»¹.

Взаимоотношения капитана Ёнои и Селльерса крайне символичны: в них отражается роковое столкновение Восточной и Западной культур, двух противоположных мировоззрений и систем жизненных ценностей. Потерпевшая поражение нация ретроспективно оценивает ситуацию, в которой они оказались, с точки зрения бывшего врага. «...Япония видит себя глазами Запада, Запад смотрит на себя глазами Японии. Это такое всматривание друг в друга, как в зеркало, но для обоих отражение — это не свое лицо. Когда замечают различия, устанавливаются отношения гомосексуального характера между тем, кто смотрит, и тем, на кого смотрят. И каждый, находясь внутри подобных гомосексуальных отношений, выражает собственную индивидуальность и принимает особенности противоположного»². Гомосексуальными их можно считать потому, что из таких контактов не может быть ничего рождено, сотворено. Такая связь изначально обречена на существование в пространстве «настоящего», не распространяется на «будущее», потому что не может породить продолжение себя. В японском народном сознании отно-

¹ о:сима нагиса. ронгу интабю: «сэндзё:-но мэри:курисумасу» (Осима Нагиса. Полное интервью «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс»; на яп. яз.).

² онодзава нарухико. сэнсо:-но нака-дэ «тая» то дэау // онодзава нарухико. о:сима нагиса-но дзидай : дзидай-но нака-но о:сима (小野沢稔彦. 戦争の中で「他者」と出会う //小野沢稔彦 大島渚の時代 : 時代の中の大島. 東京 : 毎日新聞社、. 2013. P. 369–374; Онодзава Нарухико. Встреча с «другим» на поле боя // Онодзава Нарухико. Эпоха Осима Нагиса: Осима Нагиса в эпохе. Токио: Майнити симбун-ся, 2013; на яп. яз.).

шения, направленные друг на друга, губительны. Гораздо важнее, когда партнеры смотрят в одном направлении, на единую цель (именно поэтому кукол императора и императрицы, олицетворяющих символических родителей нации, на День девочек ставят параллельно друг другу).

Актеры

Как в композиции фильма, так и в подборе актеров Нагиса Осима руководствовался идеей зеркальности, дублирования, поэтому в фильме два протагониста и два «помощника» главного героя с английской и японской стороны.

Изначально Нагиса Осима видел в главной роли звезду Голливуда Роберта Редфорда (именно его рекомендовал Лоренс Ван дер Пост). Режиссер лично встречался с актером, однако получил отказ; Редфорд объяснил свое решение тем, что фильм будет непонятен американскому обывателю, а значит — не окупится. С японскими кинозвездами, на которых рассчитывал Нагиса Осима (Огата Кэн и Такита Сакаэ), работа также не сложилась из-за их плотной занятости на телевидении. Тогда режиссер пошел на риск: чтобы привнести новые черты в образы героев благодаря личностям исполнителей, он не стал звать на главные роли киноактеров.

На роли протагонистов — майора Селльерса и капитана Ёнои — были приглашены рок-звезды Дэвид Боуи (David Bowie, 1947–2016) и Рюити Сакамото (坂本龍一, род. 1952). Оба в то время были известными певцами свободы, властелинами молодых сердец, чье творчество отличалось новаторством форм и глубиной содержания. В своем творчестве Дэвид Боуи размывал границы мужского и женского, используя макияж, каблуки, стиль унисекс в одежде; а Рюити Сакамото — разницу восточной и западной музыки (из удачного эксперимента родился знаменитый саундтрек к фильму). Своими личностями рок-звезды привнесли в образы героев дух независимости, показали «голые отношения»¹ людей вне рамок гендера, нации, формальностей. Только через контакт двух свободных от стереотипов людей можно понять весь абсурд войны.

На роль сержанта Хара был приглашен популярный комедиант, мастер коротких фарсовых сценок-диалогов *мандзай* Бит Такэси (сценический псевдоним Такэси Китано, 北野武, род. 1947). В те годы он еще не снимал кино. В

¹ морита юсукэ. сакамото рюити х дэву:ддо бо:й х би:то такэси эйга «сэндзэ:-но мэри:-курисумасу» ко:сацу. санся-но эккё:-дэ дзию: то хэйва-о симэсу (森田悠介. 坂本龍一×デヴィッド・ボウイ×ビートたけし映画『戦場のメリークリスマス』考察。3者の越境で自由と平和を示す; *Морита Юсукэ*. Рюити Сакамото, Дэвид Боуи, Такэси Китано в фильме «Рождество на фронте». Свобода и мир на пересечениях границ образов трех героев; на яп. яз.). URL: <https://cinemarche.net/column/eigamichi-09/> (дата обращения: 18.06.2021).

своих выступлениях Бит Такэси объектом насмешек выбирал «слабых» людей: стариков, некрасивых женщин, провинциалов; не стеснялся крепких словечек из лексикона якудза, не боялся вульгарных шуток. Но при этом публика очень любила его, ведь, несмотря на обилие черного юмора и достаточно обидных выражений, у него был кодекс чести, «бандитские», немного кровожадные понятия о справедливости. Многие черты обаятельного сценического образа Бита Такэси перешли в фильм, придав фигуре сержанта Хара не только театральную жестокость, но и особого рода шарм.

Не менее известный у себя на родине комедиант Том Конти (Thomas Conti, род. 1941) был приглашен на роль подполковника Джона Лоуренса. Черты внешнего облика его героя — сутулого, с печальными добрыми глазами, с мягким голосом — помогают создать образ с мощным гуманистическим посылом. Это образ человека, который, отказываясь ненавидеть, выбирает тяжелую участь: быть посредником между двумя враждебными мирами и быть чужим для каждого из этих миров.

Скорее выбором актеров, чем сценарием, обусловлено и присутствие в фильме так называемого «квартета темпераментов», образованного четверкой главных героев (Селльерс-холерик, Ёной-меланхолик, Хара-сангвиник и Лоуренс-флегматик); скрепляет эту конструкцию враждебный всем четверым персонаж — честный служака Хиксли, в роли которого снялся Джек Томпсон, звезда австралийского кино. Этот прием создания стандартных типажей, используемый европейской массовой культурой со времен средневековых моралите, сближает фильм с комедией характеров.

В фильме «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» Нагиса Осима с маниакальной скрупулезностью разбирает идейные составляющие войны, образы «палача» и «жертвы», взаимоотношения враждующих сторон, относящихся к различным цивилизациям с различным культурным кодом. Он поднимает вопросы чести и справедливости в условиях тотального абсурда, жестокости боевых действий и бесчеловечности плена. Главные герои картины и их взаимоотношения складываются из множества составляющих: изначальный литературный источник, переосмысленный режиссером, театральные alter ego, черты исторических прообразов и черты, привнесенные исполнителями ролей. Способ работы Нагисы Осимы с камерой, построением кадра позволяет добиться эффекта псевдодокументальности и в то же время театральности происходящего.

Любой фильм является сочетанием различных семиотических систем и часто рассматривается современными исследователями как наиболее сложная форма текста — кинотекст. Его неотъемлемым свойством является аллюзивность, интертекстуальность — способность явно и неявно ссылаться

на другие тексты¹. Фильм «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» поразителен не только высокой плотностью внутренней «упаковки» — выверенностью композиции, кристаллической симметрией, математической точностью действий и противодействий, — но и густой сетью внешних связей. Благодаря ей фильм не просто цепко, многими способами сразу укоренен в проблематике двадцатого века — он непринужденно прорастает в век двадцать первый, где продолжает провоцировать полемику.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Быков Д. Л.* Плутовской роман нашего времени // Профиль. 2017. № 24. С. 57.
2. *Нагиса О.* Статьи разных лет // Киноведческие записки. 2005. № 75. С. 170—191.
3. *Федотова И. П.* Проявление интертекстуальности в кинодиалоге // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2015. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proyavlenie-intertekstualnosti-v-kinodialoge> (дата обращения: 26.09.2021).
4. *Turim M.* The films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese iconoclast. Berkeley etc.: University of California Press, cop. 1998. 317 p.
5. *Van Der Post L.* The night of the new moon. London: The Hogarth Press, 1970. 157 p.
6. *Van Der Post L.* The seed and the sower. London: Penguin Books, 1973. 224 p.
7. исикума серджо. субэте-но го-хатто-о ябутта отоко о:сима нагиса! сё:тику бл-эйга-но кэйфу-о цугу нибусаку «сэндзё:-но мэри:курисумасу» то «го-хатто» (石熊セルジオ.すべての「御法度」を破った男・大島渚! 松竹BL映画の系譜を継ぐ二部作『戦場のメリークリスマス』と『御法度』; *Исикума Серджо*. Нагиса Осима — человек, который нарушил все табу! «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» и «Табу»: два фильма, продолжающие традицию фильмов о любви мужчин компании Сётику; на яп. яз.). URL: <https://www.banger.jp/movie/32818/> (дата обращения: 08.09.2021).
8. майкуру рэйн. «нан-но, соситэ дарэ-но-тамэни» сэнго игирису-ни окэру нихон эйга-но дзюё:-но сай-ко:сацу (マイケル・レイン. 『何の,そして誰のために』戦後英国における日本映画の受容の再考察; *Рэйн М.* «Для чего и для кого»: переосмысление восприятия японских фильмов в послевоенной Англии; на яп. яз.). URL: https://www.meijigakuin.ac.jp/gengobunka/bulletins/archive/pdf/2018/31michael_raine.pdf (дата обращения: 10.11.2021).
9. морита юсукэ. сакамото рю:ити х дэву:ддо бой х би:то такэси эйга «сэндзё:-но мэри:курисумасу» ко:сацу. санся-но эккё:-дэ дзю: то хэйва-о симэсу (森田悠介. 坂本龍一×デヴィッド・ボウイ×ビートたけし映画『戦場のメリークリスマス』考察. 3者の越境で自由と平和を示す; *Морита Юсукэ*. Рюити Сакамото, Дэвид Боуи, Такэси Китано в фильме «Рождество на фронте». Свобода и мир на пересечениях границ образов трех героев; на яп. яз.). URL: <https://cinemarche.net/column/eigamichi-09/> (дата обращения: 18.06.2021).
10. онодзава нарухико. сэнсо:-но нака-дэ «тая» то дэау // онодзава нарухико. о:сима нагиса-но дзидай: дзидай-но нака-но о:сима (小野沢稔彦. 戦争の中で「他者」と出会う // 小野沢稔彦 大島渚の時代: 時代の中の大島. 東京: 毎日新聞社, . 2013. P. 369—374; *Онодзава Нарухико*. Встреча с «другим» на поле боя // Онодзава Нарухико. Эпоха Осима Нагиса: Осима Нагиса в эпохе. Токио: Майнити симбун-ся, 2013; на яп. яз.).
11. о:сима нагиса. ронгу интабю: «сэндзё:-но мэри:курисумасу» // WOWOWノンフィクション «сэндзё:-но мэри:курисумасу»: 30 нэн-мэ-но синдзицу (大島渚. ロングインタビュー「戦場のメリークリスマス」 // WOWOWノンフィクション「戦場のメリークリスマス»: 30

¹ См.: *Федотова И. П.* Проявление интертекстуальности в кинодиалоге // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2015. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proyavlenie-intertekstualnosti-v-kinodialoge> (дата обращения: 26.09.2021).

年目の真実」. Tokyo news mook. 466. 2015. P. 152—199; *Осима Нагиса*. Полное интервью «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» // WOWOW нонфикшен «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс»: правда о создании фильма спустя 30 лет; на яп. яз.).

Аннотация

«Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» — один из самых сложных фильмов военной тематики не только в японском, но и в мировом кинематографе XX века. Его сложность обусловлена многообразием культурных аллюзий и связей, включающих отсылки к литературным произведениям, театру, историческим событиям и персоналиям.

Abstract

Merry Christmas, Mr. Lawrence is one of the most complex military films of the 20th century, not only in Japanese cinema, but also in world cinema. Its complexity is due to the variety of cultural allusions and connections, including references to literature, theater, other movies, historical events and personalities.

- ✓ *Ключевые слова:* японский кинематограф, Нагиса Осима, военное кино, интертекстуальность.
- ✓ *Keywords:* Japanese cinema, Nagisa Oshima, military films, intertextuality.

Театры ушедших эпох. К истории Малого Деревянного театра

УДК
792.05

КОНСТАНТИНОВА МАРИАННА АЛЕКСАНДРОВНА

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

KONSTANTINOVA MARIANNA A.

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

E-mail: maryann.kon@gmail.com

Существование Малого Деревянного театра в Петербурге ознаменовало целую эпоху в театральной жизни города. Он был построен для нужд частной итальянской антрепризы в 1801 году, порицался современниками за внешнюю неказистость, неоднократно перестраивался, готовился к закрытию и сносу. И тем не менее просуществовал почти тридцать лет, повидав на своем веку известных отечественных артистов, выдающихся иностранных гастролеров, камерные постановки и яркие спектакли, вписанные в историю русского театра.

О Малом Деревянном театре в наши дни помнят лишь историки театра и краеведы, а сохранившиеся сведения разрознены, противоречивы и подчас труднодоступны. В рамках данной статьи предпринята систематизация и обобщение сведений о театре, как известных, так и ранее не публиковавшихся. Значительную часть материалов для статьи удалось почерпнуть из архивов и старинных афиш. Это позволило составить представление о Малом театре в общем и выписать детали, неизвестные до сего времени.

В самом начале XIX века в российской столице сосуществовали четыре театральных труппы: русская, немецкая, французская, итальянская. Интенсивность театральной жизни города нередко определялась политическими событиями или финансовыми обстоятельствами. Так, в 1812 году в связи с Отечественной войной на несколько лет прервалась деятельность французской труппы, а шестью годами ранее прекратила свое существование итальянская труппа¹.

¹ См.: *Финдейзен Н. Ф.* Боальдые и придворная французская опера в С.-Петербурге в начале XIX в. // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 5. С. 14–41. URL: http://mikv1.narod.ru/text/FindV_EIT10N5.htm (дата обращения: 27.12.2021); *Порфирьева А. Л.* «Дней Александровых прекрасное начало...» // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии. Т. 14 / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2017. С. 120.

При этом в распоряжении Дирекции императорских театров в первой четверти века было три общедоступных театра: Большой Каменный театр, построенный по проекту А. Ринальди и открытый в 1783 году, Немецкий театр, занимавший залы в доме Кушелева на Дворцовой площади еще с XVIII века, а также Малый (Деревянный) театр¹. Эти три здания в большей или меньшей степени сыграли существенную роль в развитии и усовершенствовании деятельности русского театра.

Вопросам строительства и функционирования этих театров посвящены отдельные страницы в разных исследованиях². На сегодняшний день по-прежнему наименее изучена история Малого Деревянного театра.

К началу XIX века европейские архитекторы накопили определенный опыт строительства театральных зданий. Прежде всего, перед зодчими ставились градостроительные задачи: рост и развитие городов, строительство общественных зданий. Новые тенденции в планировке городской застройки диктовали необходимость возведения единых архитектурных ансамблей с парадными фасадами и определенными смысловыми акцентами. Безусловно, одним из самых ярких образцов реализации подобных намерений в Петербурге в 1830-х годах станет ансамбль зданий, улиц и площадей, спроектированных К. Росси, когда именно здание театра (Александринский театр) оказалось архитектурной доминантой всего квартала³.

Однако для подготовки и реализации столь грандиозного проекта потребовалось почти три десятилетия. Тому причиной и денежный дефицит, и

¹ См.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии. [СПб.]: Тип. Сириус, 1910. С. 39; *Тарановская М. З.* Архитектура театров Ленинграда. Л.: Стройиздат, 1988. С. 68–70; *Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 221–224.

² О Малом Деревянном театре содержатся сведения в следующих изданиях и публикациях: *Аранов П. Н.* Летопись русского театра. СПб.: Тип. Н. Тиблена и Комп., 1861. С. 160, 208, 317; *[Зотов Р. М.]* Театральные воспоминания. Автобиографические записки Р. Зотова. СПб.: Тип. Я. Ионсона, 1859. С. 22–23; *Зотов Р. М.* Записки // Исторический вестник. 1896. Т. LXV. С. 301; *Данилов С. С.* Постоянные публичные театры в Петербурге в XIX веке // О театре. Временник отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств. Вып. III. Л.: Academia, 1929. С. 160–163; *Шуйский В. К.* Винченцо Бренна. Л.: Лениздат, 1986. С. 170–172; *Тарановская М. З.* Архитектура театров Ленинграда. Л.: Стройиздат, 1988. С. 82–83; *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург: Начало XVIII века — октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель / Под общ. ред. И. Ф. Петровской. СПб.: Санкт-Петербург, 1994. С. 100; *Лобанова И. В.* Театр Антонио Казасси // Театральный Петербург: интеркультурная модель. Иностранцы труппы и гастролеры в Петербурге XVIII—XX вв. Вып. 2. СПб.: Изд-во Академии театрального искусства, 2002. С. 280, 284; Первые театральные здания Петербурга // Петербургский театральный журнал. 2003. № 32. URL: <http://ptzh.theatre.ru/2003/32/18/> (дата обращения: 27.12.2021); *Петровская И. Ф.* Малый (Деревянный) театр // Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург 1801—1917: Энциклопедический словарь-исследование. Т. 11. Кн. 2: М—Я. СПб.: Композитор, 2010. С. 5–6; *Порфирьева А. Л.* «Дней Александровых прекрасное начало...». С. 102, 106–108.

³ См.: *Тарановская М. З.* Архитектура театров Ленинграда. С. 94.

Отечественная война 1812 года. Таким образом, Малый Деревянный театр при некоторых очевидных для современников недостатках оставался одной из главных театральных площадок города несколько десятилетий.

Очевидно, строительство нового общедоступного театра обсуждалось еще в 1797 году, когда прекратил свое существование Деревянный театр на Царицыном лугу (Марсово поле). Имеются данные, что для постройки нового театрального здания тогда были выделены средства (50 000 руб.), а также утвержден проект, разработанный В. Бренна. Проект, предполагавший возведение театра на Невском проспекте между Малой и Большой Морскими улицами, остался не реализованным¹, деньги потратили на иные нужды.

Строительство Деревянного театра у Невского проспекта² началось не ранее осени 1801 года³, а первые спектакли состоялись в июне 1802 года⁴. Задача архитектора В. Бренна усложнялась тем, что ему поручили перестроить для нужд театра стоявший на том месте деревянный Итальянский павильон, выстроенный ранее архитектором И. Е. Старовым⁵. Для сооружения зрительного зала, служебных помещений и пр. Бренна использовал уже имевшееся здание павильона, частично разобрав стены и встроив в него зрительный зал. Оставшиеся свободными боковые части павильона он разделил перекрытиями на два этажа, спроектировал внутренние лестницы и служебные помещения. Часть здания со сценической коробкой и артистическими уборными ар-

¹ См.: *Шуйский В. К.* Винченцо Бренна. С. 171.

² В 1799 году по указу Павла I Дирекции императорских театров была отдана часть территорий Аничкова дворца, а именно дворцового сада, простиравшегося тогда почти до Садовой улицы (здания нынешней Публичной библиотеки). Об этом см.: *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург: Начало XVIII века — октябрь 1917 года... С. 100; Аничков дворец // *Кириков Б. М., Кирикова Л. А., Петрова О. В.* Невский проспект: дом за домом. 3-е изд., испр. и доп. М.: Центрполиграф; СПб.: МиМ-Дельта, 2006. С. 125–130. URL: <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl02000011400?page=131&theme=white> (дата обращения 27.12.2021); *Зимин И. В.* Аничков дворец. Резиденция наследников престола. Вторая половина XVIII — начало XX в. Повседневная жизнь Российского императорского двора. М.: Центрполиграф, 2019. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=649869&p=1> (дата обращения: 10.12.2021).

³ В статье А. Л. Порфирьевой приведены подробности переговоров антрепренера А. Казасси с генерал-губернатором Петербурга М. И. Голенищевым-Кутузовым о передаче итальянской труппы и о постройке театра. В частности, указано, что строительство театра началось определенно после подписания упоминавшегося контракта с генерал-губернатором 31 августа 1801 года (см.: *Порфирьева А. Л.* «Дней Александровых прекрасное начало...». С. 106).

⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 136. Цит. по: *Порфирьева А. Л.* «Дней Александровых прекрасное начало...». С. 106.

⁵ Историк театра С. С. Данилов отметил, что в этом павильоне ранее помещалась картинная галерея Разумовского, а в одном из залов с 1794 года проходили концерты и маскарады. Привезенная в 1795 году из Варшавы в Петербург библиотека Залуских также хранилась в этом павильоне (см.: *Данилов С. С.* Постоянные публичные театры в Петербурге в XIX веке. С. 162; *Моричева М. Д.* Библиотека Залуских и Российская национальная библиотека. СПб.: РНБ, 2001. С. 4–17).

хитектор возвел заново¹. Возможно, предпринятая перестройка существовавшего павильона, вместо возведения нового здания для театра, определялась стремлением сократить расходы при строительстве. Работы производились на средства содержателя итальянской труппы в Петербурге А. Казасси, и в первые годы существования театр называли «театром Казасси». Спустя несколько лет, передавая театр и итальянскую труппу в ДИТ (1803 год), Казасси составил список своих расходов на строительство и обустройство театра. Этот архивный документ можно признать в некотором смысле строительной сметой. Из него следует, что архитектору Бренна за работу генерал-губернатор М. И. Голенищев-Кутузов заплатил 17 000 руб., а в целом стоимость строительства и внутренней отделки здания оценена антрепренером в 54 248 руб.²

Насколько возведенный театр соответствовал первоначальному замыслу архитектора Бренны — судить трудно, детальных сведений о более раннем проекте не сохранилось. Сопоставление денежных сумм, выделенных изначально казной и затраченных антрепренером на возведение Деревянного театра, позволяет заключить, что бюджет строительства в итоге оказался сопоставим с суммой, которую предполагалось потратить на возведение городского общедоступного театра. При этом важно помнить, что на этот раз перед архитектором была поставлена иная задача: не возведение нового театрального ансамбля, финансируемого из средств Дирекции театров или Императорского двора, а перестройка или адаптация имеющихся построек для нужд частной театральной антрепризы. Возможно, что внешняя неказистость театра, о которой нередко упоминали современники, стала результатом адаптации существовавшего ранее здания. По мнению В. К. Шуйского, архитектурная «неудача» Бренны оправдывалась в значительной мере тем, что работа изначально была обусловлена частичным сохранением существовавшей постройки: архитектурный облик театра получился малоудачным, дробным, представлявшим собой как бы механическое соединение разнотипных и разномасштабных объемов³.

Действительно, довольно известный рисунок К. Фр. Сабата (ил. 1)⁴, а также макет здания Малого театра, представленный в экспозиции Театрального музея (ил. 2), позволяют заключить, что данное строение не отвечало тем

¹ См.: *Шуйский В. К.* Винченцо Бренна. С. 171.

² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 74. Л. 6. Цит. по: *Порфирьева А. Л.* «Дней Александровых прекрасное начало...». С. 107–108. Интересно, что В. К. Шуйский, работавший с документами Кабинета Его Императорского Величества МИДв, указывал, что расходы на возведение театра поделили между собой Казасси (14 196 руб.), а также прежний содержатель итальянской труппы Ж. Астаритта (10 000 руб.) (РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3920. Л. 201. Цит. по: *Шуйский В. К.* Винченцо Бренна. С. 171).

³ См.: *Шуйский В. К.* Винченцо Бренна. С. 171.

⁴ *Пыляев М. И.* Старый Петербург. Репринтное воспроизведение издания А. С. Суворина 1889 г. М.: ИКПА, 1990. С. 153.



Ил. 1. К. Фр. Сабат (*Сабож*). Вид Малого Деревянного театра. 1821

По всей вероятности, на иллюстрации воспроизведен вид театра в 1821 году. Между зданием театра и Аничковым дворцом просматривается один из двух павильонов, построенных архитектором Росси в 1817–1818 годах. Оба павильона сохранились до наших дней. На данной иллюстрации павильон практически слился со зданием театра, отчего создается впечатление еще большей дробности постройки. Представляется, что акварель Сабата была выполнена накануне грандиозной перестройкой Малого театра в 1822 году

прогрессивным представлениям о театральных зданиях, с учетом которых примерно в то же время производили перестройку Большого Каменного театра. Здание не имело представительного вида и не взаимодействовало с окружающим его пространством (ил. 3¹, ил. 4²).

На основании архивных документов, опубликованных совсем недавно, можно заключить, что планом, кроме возведения театра, предполагалось строительство флигеля с жилыми помещениями, большого сарая для сохранения декораций и пр. В одном из флигелей театра было предусмотрено устройство жилых помещений («24 горницы») для театральных служащих. В упомянутой ранее «строительной смете» Казасси указывал, что во флигеле проживает он сам с семейством, артист Цамбони с супругой, артист (1-я скрипка) Итальянского театра, портной, а также хранится и весь гардероб труппы³.

9 апреля 1802 года, в связи с закрытием на перестройку Большого (Каменного) театра, последовало высочайшее повеление нанять театр Казасси для казенных представлений русской и французской трупп. Имеются сведения, что за каждый спектакль ДИТ платила Казасси 125 руб., что в несезон

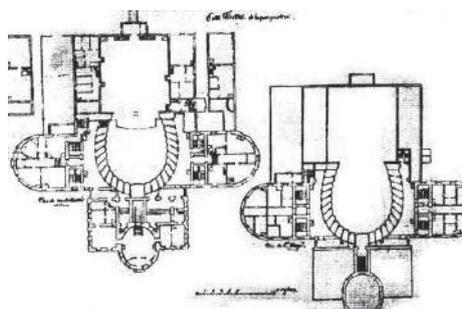
¹ Шуйский В. К. Винченцо Бренна. С. 172.

² Подробный план столичного города Ст. Петербурга снятый по масштабу 1: 4200 под начальством генерал-майора Шуберга. СПб.: Военно-Топографическое Депо. 1828.

³ См.: Порфирьева А. Л. «Дней Александровых прекрасное начало...». С. 107–108.



*Ил. 2. Макет здания Малого Деревянного театра.
Музей театрального и музыкального искусства. Санкт-Петербург*

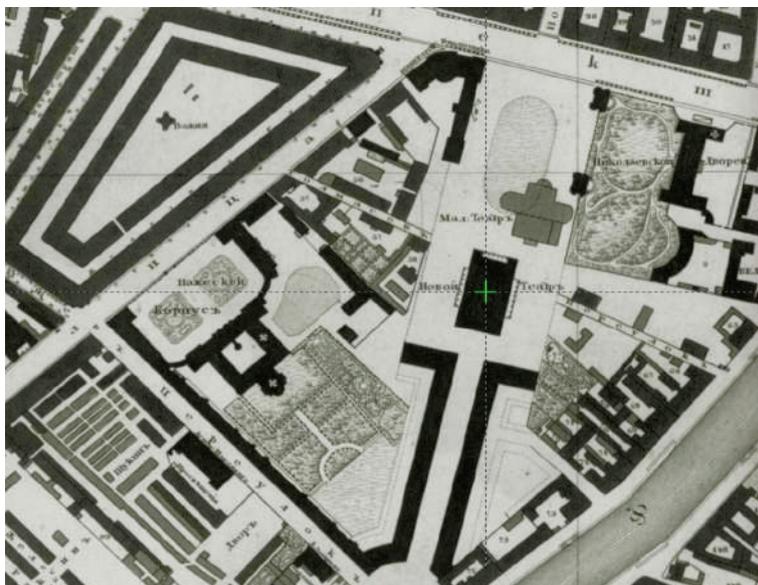


*Ил. 3. В. Бренна. Поэтажные планы Малого театра (театра Казасси).
Обмерный чертеж О. Монферрана*

оказывалось весьма невыгодным для ДИТ¹. В 1803 году вместе с принятием итальянской труппы в казенное ведомство Дирекция выкупила у Казасси и само здание². Театр стали называть Малым Деревянным в противоположность Большому Каменному.

¹ См.: Порфирьева А. Л. «Дней Александровых прекрасное начало...». С. 107; см. также: Танеев С. В. Из прошлого императорских театров: [Крат. ист. очерк]. Вып. 1: 1725—1825. СПб.: Тип. В. В. Комарова, 1885. С. 15—16.

² См.: Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург: Начало XVIII века — октябрь 1917 года. С. 100. А. Л. Порфирьева указывает, что в ДИТ весьма заинтересовались именно приобретением еще одного театрального здания для нужд Дирекции (см.: Порфирьева А. Л. «Дней Александровых прекрасное начало...». С. 106).



Ил. 4. Санкт Петербург. Фрагмент карты. 1828

Изучив подробную карту Петербурга от 1828 года, можно совершенно точно представить, где располагался Малый театр и как он соотносился с известными для нас зданием Александринского театра, первого здания Публичной библиотеки и павильонами Росси. Если центральным ориентиром избрать вид на Невский проспект от главного фасада Александринского театра (на карте он назван Новым театром и помечен крестиком), то очевидно, что Малый театр располагался в правой части площади, ближе к Аничковому дворцу, частично на месте нынешнего сквера с памятником Екатерине II. Фасад здания, выходящий на Невский проспект, находился на оси между вторым павильоном Росси и зданием Публичной библиотеки

В первое десятилетие XIX века репертуар Малого театра радовал посетителей разнообразием жанров: в течение театрального вечера могли исполнить драму, оперу и балет или дивертисмент. Но в Дирекции Императорских театров хорошо понимали различия в техническом оснащении Большого и Малого театров; сцена последнего предназначалась для небольших спектаклей, не требующих применения сложных машин и прочих технических театральных нововведений, тогда как в Большом театре регулярно давали представления с «великолепным спектаклем» и машинерией.

О размерах зала и сценического портала Малого театра пока точных данных отыскать не удалось. На основании описания Р. М. Зотова, знавшего хорошо этот театр по долгу службы в ДИТ, можно заключить, что глубина сценической коробки была невелика. Мемуарист указывал: «вся глубина его состояла из 6 кулис, а на 7 месте была уже самая последняя завеса»¹. Ширина сценического портала составляла по меньшей мере 12 м, как следует из утверждения Зотова о том, что в первом ряду у сцены находилось изначаль-

¹ [Зотов Р. М.]. Театральные воспоминания. С. 22.

но 24 кресла¹. Безусловно, Малый театр уступал Большому по этим показателям. Зато небольшой зал этого деревянного театра обладал преимуществом — хороший обзор сцены и замечательная акустика².

На основании архивных документов и данных из афиш, отражающих конструкционные особенности зала на 1810-е годы, можно заключить, что театр был ранговым (3 яруса) с небольшим залом, который вполне традиционно делился на сектора: паркет (ряды кресел у сцены для состоятельной публики), партер («стоячие» места за креслами, пространство было лишь частично оборудовано несколькими рядами скамей), амфитеатр (преимущественно стоячие места в самом конце зала). Цены на билеты зависели от близости к сцене и удобства мест. Первоначально кресел в паркете насчитывалось лишь 6 рядов³ (по 24 кресла в каждом), соответственно, там могли разместиться 144 зрителя. На точное количество кресел и стульев, закупленных для театра при строительстве, указал Казасси в своей «смете»: 10 дюжин кресел и 12 дюжин стульев⁴. Билет в кресла в 1810 году обходился в 2 руб. 50 коп. По абонементу выходило дешевле — 1 руб. 50 коп. За креслами предусматривалась возможность ставить дополнительные ряды кресел или стульев. Эти места в финансовых документах именовались как «места за креслами» и стоили столько же, сколько «кресла». Продажи на «места за креслами» осуществлялись в основном в дни аншлагов и, очевидно, зависели от популярности спектакля. В документах о ремонте театра указывалось также наличие нескольких рядов скамей «за креслами» (по крайней мере, 4 ряда скамей). В целом партер (середина зала) и амфитеатр (места в самом конце зала) изначально отводились в основном для «стоячих мест»⁵. Билет на стоячие места в партер в 1810 году стоил 1 руб., а в амфитеатр попасть можно было за 50 коп. Конструкция зала Малого театра в начале 1811 года предполагала наличие трех ярусов лож (ложи оборудованы скамьями). Казасси в «смете» указывал на существование трех лож для Высочайшего двора. Раек или галерея изначально не были предусмотрены и появились после основательной реконструкции театра в 1819—1822 годах.

О некоторых особенностях интерьера и внутреннего убранства будет сказано чуть позже, в связи с «переделками» Малого театра.

Данные о продаже билетов и абонементов в Малый театр позволяют в общих чертах рассчитать вместимость зала в первое десятилетие века. 26 февраля 1810 года в Малом театре наблюдался небывалый аншлаг. Давали комедию Мольера «Мещанин во дворянстве» и балеты. Тогда в партер (в основ-

¹ См.: [Зотов Р. М.]. Театральные воспоминания. С. 22.

² См.: Там же. См. также: Тарановская М. З. Архитектура театров Ленинграда. С. 82.

³ См.: [Зотов Р. М.]. Театральные воспоминания. С. 22.

⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 74. Л. 6. Цит. по: Порфирьева А. Л. «Дней Александровых прекрасное начало...». С. 107—108.

⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 845. Л. 33—33 об.

ном стоячие места) купили билеты 624 человека и 130 человек в амфитеатр. Если добавить к ним публику кресел — 209 человек, то можно заключить, что в зале, не считая зрителей в ложах, помещалось по меньшей мере 963 человека¹. Упомяну и свидетельство Зотова о том, что в начале века (до перестройки) вместимость Малого театра была столь велика, что партер мог вместить до 1000 человек².

После пожара Большого театра в новогоднюю ночь 1810/11 года последовали долгие семь лет восстановления здания. На это время нужно было распределить выступления столичных трупп (русской, французской и немецкой) по сценам двух небольших театров. П. Н. Арапов вспоминал, что уже 2 января русская труппа выступила на сцене Кушелевского (Немецкого) театра с оперой А. Н. Титова «Ям, или Почтовая станция» и комедией Д. И. Фонвизина «Недоросль». В последующие месяцы труппы поочередно давали представления на сценах Малого и Кушелевского театра, русский спектакль был ежедневно³.

Информация про Кушелевский театр (Немецкий, Новый, театр в доме Молчанова, Кушелев театр), располагавшийся на Дворцовой площади, достаточно подробно представлена в исследовании Н. В. Губкиной⁴. Немецкие представления проходили в нем уже в конце XVIII века. Аренду помещений в этом здании (всего 36 комнат) продолжили и после передачи немецкой труппы в состав Дирекции Императорских театров в XIX веке. А в 1811 году сменился владелец здания — его выкупили в казну для Главного штаба, что, впрочем, не существенно повлияло на условия аренды. И только в 1819 году Немецкий театр спешно покинул здание в связи с высочайшим повелением приступить к перестройке зданий Главного штаба⁵.

Структурные особенности зала Немецкого театра указаны в исследовании С. С. Данилова: «В период 1810—19 годов это был каменный двухъярусный театр, в котором имелись 4 литерные ложи, ложи партера, ложи 1 яруса или ранг-ложи, кресла, места за креслами, партер, амфитеатр и галерея»⁶. По описаниям современников можно составить представление о том, что зал Немецкого театра мало шел в сравнение с залом Большого театра, к размерам и роскошному убранству которого публика успела привыкнуть. «Зрительная зала этого театра была некрасива, — писал П. А. Каратыгин про Немецкий театр, — закоптёлая позолота, грязные драпри у лож, тусклая люстра, на сцене ветхие декорации и кулисы, в коридорах повсюду деревянные

¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 439. Л. 123.

² См.: [Зотов Р. М.]. Театральные воспоминания. С. 22—23.

³ См.: Арапов П. Н. Летопись русского театра. С. 208.

⁴ См.: Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 221—224.

⁵ См.: Там же. С. 222—223.

⁶ Данилов С. С. Постоянные публичные театры в Петербурге в XIX веке. С. 161.

лестницы, в уборных постоянная копоть от неисправных ламп, наполненных чуть ли не маслом»¹.

На основании архивных материалов можно заключить, что в то время и Малый театр имел весьма плачевный вид. Ветхость здания и потертость убранства оказались в числе причин для ремонта Малого театра, проведенного ДИТ в краткие сроки — в течение Великого поста 1811 года.

Лишившись сцены Большого театра, Дирекция лишилась и возможности давать популярные представления с великолепным спектаклем. По предложению директора А. Л. Нарышкина Малый театр переоборудовали. В своем послании к конторе директор прямо указал на необходимость переделки механических возможностей сцены для применения выдвижных кулис и пр.² Очевидно, в ДИТ стремились компенсировать потери и сохранить в репертуаре кассовые постановки, не желая принципиально изменять устоявшуюся репертуарную политику.

Рапорты и отчеты о проделанных ремонтных работах позволяют судить о том, в сколь плачевном состоянии находилось здание Малого театра в 1811 году. Рабочие удалили копоть и протечки на потолке при входе в «главные сени театра», заменили там пол; заделали и заштукатурили лаги между бревнами в зале (амфитеатре), коридорах, на лестницах и пр.; потолок зала с осыпавшейся штукатуркой заново отштукатурили и побелили; отштукатурили также стены в ложах, амфитеатре, на сцене; заменили протертые слои войлока и суконной обивки на скамьях в ложах, подобным же образом обновили в ложах полы; исправили «ветхое» протертое сукно на скамьях в партере и амфитеатре; почистили атласные занавесы Императорской ложи; починили кулисные машины; в комнате, где располагалась контора Дирекции, исправили печь и пр.³

«Дурной» и закоптевший вид театра отметил и сам директор Нарышкин. При этом цели масштабной реконструкции театр не ставилось, Нарышкин с самого начала сделал установку на ограниченный бюджет ремонта, призвав контору «сколь возможно соблюсти хозяйство в издержках»⁴.

На заключительном этапе реконструкции художник Антон Сульцер, нанятый Дирекцией по контракту, выполнил роспись потолка, украсил стены центральной Императорской ложи, расписал прочие ложи как внутри, так и снаружи и т. д.

Из общей суммы расходов на ремонт 12 098 руб. 25 коп. живописцу причиталось 1200 руб.; столько же отдали за новую люстру, выполненную фабрикантом Карло Тимпо⁵.

¹ Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. С. 223.

² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 845. Л. 1.

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 845. Л. 21–33 об.

⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 845. Л. 1.

⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 845. Л. 80–81. Люстра для зала насчитывала 24 лампы из полированной меди, а к каждой лампе крепилась стеклянная корзиночка, дабы «при случае не капали лампы на публику» (Там же).



Ил. 5. Неизвестный ранее эскиз росписи зала Малого Деревянного театра. 1811

Все работы проводились под руководством архитектора Леонтьева¹, состоявшего ранее на службе в Большом Каменном театре вместе с Ж.-Ф. Тома де Томоном.

В деле сохранился эскиз росписи зала (ил. 5)². Возможно, он выполнен архитектором Леонтьевым или художником А. Сульцер, производившим живописные работы в зале. На обороте листа с изображением имеется надпись: «По сему рисунку Малый Деревянный театр написать (?), то есть потолок онаго и ложи все вокруг (?), апреля (?) 5 дня 1811»³.

Предложение директора о ремонте было высказано 1 марта 1811 года, к 9 апреля предполагалось закончить ремонт и открыть театр для публики. Судя по регулярным рапортам и распискам, ремонт удалось провести в срок. Пока точно не выяснена дата первого спектакля в обновленном театре. Театральный сезон открылся после Великого поста спектаклями 10 и 11 апреля

¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 845. Л. 41. Инициалы архитектора пока не известны.

² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 845. Л. 19–19 об.

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 845. Л. 19–19 об.

(балет и опера «Любовная почта»)¹. На данный момент не установлено, в каком из двух театров шли эти спектакли. Известно из документов, что летом 1811 года спектакли в Малом театре давались регулярно и даже случился инцидент с поджогом театра, не имевший, впрочем, серьезных последствий. Однако в ДИТ завели «дело о поджоге» Малого театра, а виновные в халатности и недосмотре сотрудники театра были наказаны².

В связи с войной 1812 года и ростом патриотических настроений в обществе петербургскую французскую труппу распустили, и ее выступления прервались на несколько лет (до 1818 года). После прекращения французских спектаклей в столице осталось две труппы — русская и немецкая, выступавшие в Малом и Немецком театре соответственно³.

Очередной косметический ремонт Малого театра в 1814 году инициировал вице-директор Императорских театров князь П. И. Тюфякин. Ремонтные работы провели вновь в период Великого поста, когда театры не работали. Тюфякин писал: «Как в течение сего Великого поста настает самое удобное время для приведения в опрятность и чистоту внутренности Малого театра, почему и нашел я необходимо нужным потолок онаго, все ложи снаружи и внутри, портал, словом, всю внутренность того театра расписать вновь живописною работою»⁴.

В театре вновь штукатурили и белили стены, на этот раз не только внутри здания, но также обновили главный фасад, столбы и ограду у Невского проспекта; в Императорской и Директорской ложах заменили атлас, бархат, кисти; починили скамьи и в очередной раз заменили обивку сидений. Художник А. Сульцер заново расписал потолок, стены, ложи и пр⁵. В процесс ре-

¹ КР РИИИ. Ф. 5. Оп. 1. К. 13. № 1. Ч. 1.

² РГИА. Ф. 497. Оп. 1 Д. 875.

³ Выстроенная в данном разделе последовательность событий в истории Малого театра помогает более точному исследованию репертуара русской оперной труппы. Замечу, что история театральных зданий Петербурга того времени не исследовалась должным образом и потому, вероятно, от внимания авторов 4-го тома «Истории русской музыки» «укрылись» некоторые факты. Так, в хронике музыкальных спектаклей показано, что спектакли русской труппы с 1811-го и вплоть до 1814 года проходили на сцене Немецкого театра, а в 1814 году Немецкий театр стал называться Малым театром (см.: История русской музыки: В 10 т. Т. 4: 1800—1825 / Редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. М.: Музыка, 1986. С. 377). Архивные документы и афиши спектаклей в Малом театре после 1814 года этого высказывания не подтверждают. Конструкция зала Малого театра существенно отличалась от двухъярусного зала Немецкого (Кушелевского) театра, следовательно, предположения о функционировании одного и того же театрального здания под разными названиями в данном случае безосновательны. Кроме того, благодаря трудам Н. В. Губкиной мы намного лучше представляем, как и где функционировала в те годы немецкая труппа (см.: *Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века).

⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1336. Л. 1.

⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1336.

монта оказался вовлечен архитектор В. Беретти¹. Сведения о его участии в ремонтных работах Малого театра удалось извлечь из документов ДИТ, нигде ранее об этом не упоминалось².

Обновленный театр открылся после Великого поста 6 апреля 1814 года постановкой оперы (по афише — лирическая трагедия) Г. Спонтини «Весталка». Объявления в афише привлекали обещаниями новинок в театральном интерьере: «Занавеса вновь написанная приедем итальянским художником Каноби»³.

О новой реконструкции в ДИТ заговорили в августе 1816 года, когда архитектором Д. И. Висконти (1768—1838, в деле есть его автограф) был составлен план пристройки к пространству сцены (ил. 6)⁴. Основная причина реконструкции — риск обрушения стен сценической коробки. При этом в ДИТ получили высочайшее утверждение плана Висконти, предполагавшего не только укрепить стены, но и увеличить пространство вокруг сцены, пристроив по три «комнаты» с каждой стороны. Одобренный бюджет проекта составил 15 000 руб.⁵ Тогда же провели текущие ремонтные работы в Малом театре, Немецком театре и Театральной школе. По окончании строительных и ремонтных работ Висконти получил 33 799 руб. 50 коп.⁶

Спектакли в Малом театре продолжались до начала 1818 года, и уже осенью 1817 года в афишах между прочим указывалось, что в скором времени все представления будут перенесены на сцену Большого театра, который вот-вот готовился к открытию после многолетнего восстановления: «Дирекция Императорских театров сим извещает особ, желающих возобновить абонемент на ложи и кресла, также и тех, кому угодно будет вновь абонироваться, что по прекращению представлений на Малом театре и перенесением оных на Большой, теперь возобновляемый театр, воспользуются они на сем последнем теми же самыми номерами лож и кресел».

Однако закрытия Малого театра не последовало, ибо вскоре в Петербурге возобновились спектакли французской труппы, а весной 1819 года в Малый театр спешно перебравшись и немецкая труппа, лишившись здания на Дворцовой площади. Театральная жизнь столицы вновь сделалась насыщенной.

¹ *Викентий Иванович Беретти* (1781—1843) — русский архитектор итальянского происхождения. Он родился в Риме, а детство его прошло в России. Закончил Петербургскую академию художеств и в 1809 году получил степень академика архитектуры.

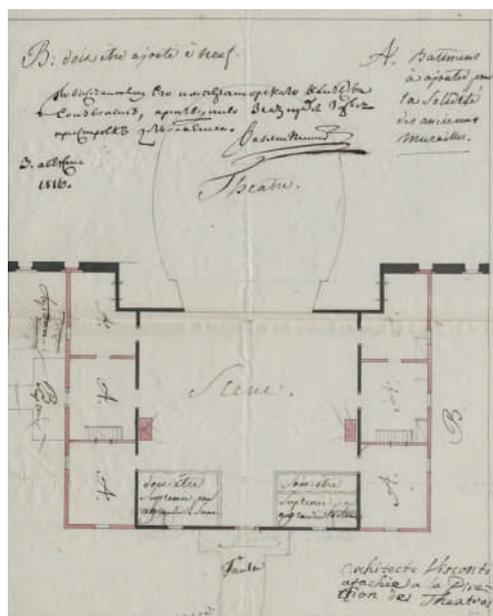
² РГИА. Ф 497. Оп. 1. Д. 1336. Л. 11.

³ Вероятно, назван Антонио Каноппи (1769—1832) — российский живописец и декоратор итальянского происхождения. Он приехал в Россию в 1812 году и изначально работал в Москве, затем приехал в Петербург, где стал декоратором Императорских театров.

⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1512. Л. 10.

⁵ РГИА. Ф 497. Оп. 1. Д. 1512. Л. 7—8.

⁶ РГИА. Ф 497. Оп. 1. Д. 1512. Л. 34.



Ил. 6. План архитектора Д. И. Висконти пристройки к сцене Малого театра. 1816
По всей вероятности, красным контуром отмечены границы пристройки
к существовавшей сцене Малого театра

В 1819 году, вероятно, в очередной раз предприняли ремонтные работы, это могло быть связано с нуждами немецкой труппы¹. Впоследствии в Малом театре выступали также русская и французская труппы. С этим театром связаны и выступления так называемых «молодых трупп» русского театра².

А в 1822 году ДИТ во главе с А. Майковым решила на очередную, на сей раз грандиозную реконструкцию театра с огромными расходами, в десять раз превысившими стоимость ремонта 1811 года. Этапы перестройки Малого театра в 1822 году отчетливо прослеживаются по документам огромного дела в 237 листов, из которого среди прочего узнаем про ремонт кровли, ремонт и замену полов, оконных рам, дверей, замков, отхожих мест, обновлении сценических машин, «исправленных» голландских и русских печак в ложах, вестибюле (в документе обозначен как «главные сени»), служебных комнатах; обивке зеленым сукном скамей партера и амфитеатра, изготовлении черных кожаных кресел и стульев из черной кожи и голубого бархата; о покупке голубого атласа для отделки Императорских и Директорской лож и разных шелковых материй для отделки прочих лож театра; о жирандолях в Императорских ложах и «вокруг лож»; вычищенной короне с лавровыми

¹ См.: Данилов С. С. Постоянные публичные театры в Петербурге в XIX веке. С. 161.

² О «молодых» труппах см.: [Зотов Р. М.]. Театральные воспоминания. С. 19.

листьями и вырезанных звездах, покрытых червонным золотом; появлении новых лож; штукатурке, покраске, побелке, новой люстре, превосходящей прежнюю в два раза по количеству ламп, и новых росписях интерьеров театра, выполненных под руководством художника и литографа Карла Беггрова¹. Об участии Беггрова в реставрации Малого театра ранее нигде не упоминалось. П. Н. Арапов назвал П. Гонзаго руководителем живописных работ. Он отметил, что обновленный театр открылся 10 апреля после Пасхи (Великого поста): «Зал был расписан совершенно заново, устроены новые декорации и машины, написана новая передняя занавеса знаменитым Гонзаго и вся живопись исполнена под его руководством»².

Вплоть до 1832 года на сцене Малого театра выступали артисты русской, немецкой и французской трупп. Имеются сведения о том, что Дирекция со временем позволила держателям абонированных лож в Малом театре украшать их и обставлять по своему вкусу³. В 1832 году Малый театр разобрали в связи с открытием Александринского театра⁴.

Очевидно, что идея возведения нового вместительного современного общедоступного театра оказалась актуальной для Петербурга уже в конце XVIII века, но ее реализации мешали в основном причины политического или экономического характера.

Театральные афиши, а также свидетельства архивных документов из фонда ДИТ позволяют заключить, что в Дирекции рассматривали здание Малого Деревянного театра в качестве временного пристанища для театральных трупп. И потому вполне объяснимы внешняя и внутренняя неказистость здания, отчетливо явленная на основании многочисленных рапортов и отчетов чиновников ДИТ.

В качестве временного пристанища здание Малого Деревянного театра оказалось очень кстати в годы ремонта Большого Каменного театра (1802, 1811–1817), а также в период, когда немецкая труппа вынужденно покинула здание на Дворцовой площади (1819). При этом предпринятые в разные годы реконструкции здания Малого театра следует отнести к категории полумер: ради сохранения в репертуаре популярных спектаклей, во избежание угрозы обрушения конструкций, из-за ветхости или плачевного состояния внутренних помещений. На этом фоне весьма выделяется факт масштабной

¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2278. Вероятно, Карл Петрович Беггров (1799–1875) — русский художник немецкого происхождения, родом из Риги, занимался литографией и акварелью. Он закончил Петербургскую академию художеств, в 1822–1823 годах издал альбом литографий с видами Санкт-Петербурга и окрестностей.

² Арапов П. Н. Летопись русского театра. С. 317. Пока не удалось установить, имел ли в виду Арапов Пьетро Гонзаго или его сына Паоло Гонзаго. И в целом не известно, в каком соотношении вели работы Беггров и Гонзаго.

³ См.: Данилов С. С. Постоянные публичные театры в Петербурге в XIX веке.

⁴ См.: Тарановская М. З. Архитектура театров Ленинграда. С. 82.

реконструкции здания, предпринятой ДИТ в 1822 году. Столь серьезное финансирование позволяет предположить, что в Дирекции осознали необходимость сохранения этого здания до той поры, пока не выстроят новый городской театр.

Рисунки и чертежи, архитектурные описания и характеристики зданий, извлеченные из архивных дел подробности о вместимости зала, иерархии в рассадке зрителей, системе абонирования и продажи билетов — все это расширяет наши представления о театральном быте того времени и позволяют судить о различных аспектах в организации театрального пространства, а также о Малом Деревянном театре, ставшем важной сценической площадкой для развития театрального искусства в России.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ДИТ — Дирекция Императорских театров.

КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

МИДв — Министерство Императорского двора.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аничков дворец // *Кириков Б. М., Кирикова Л. А., Петрова О. В.* Невский проспект: дом за домом. 3-е изд., испр. и доп. М.: Центрполиграф; СПб.: МиМ-Дельта, 2006. С. 125–130. URL: <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl02000011400?page=131&theme=white> (дата обращения 27.12.2021).
2. *Арапов П. Н.* Летопись русского театра. СПб.: Тип. Н. Тиблена и Комп., 1861. 387 с.
3. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии. [СПб.]: Тип. Сириус, 1910. 42 с.
4. *Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 564 с.
5. *Данилов С. С.* Постоянные публичные театры в Петербурге в XIX веке // О театре. Временник отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств. Вып. III. Л.: Academia, 1929. С. 153–182.
6. *Зимин И. В.* Аничков дворец. Резиденция наследников престола. Вторая половина XVIII — начало XX в. Повседневная жизнь Российского императорского двора. М.: Центрполиграф, 2019. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=649869&p=1> (дата обращения: 10.12.2021).
7. *Зотов Р. М.* Записки // Исторический вестник. 1896. Т. LXV. С. 301–321.
8. [*Зотов Р. М.*]. Театральные воспоминания. Автобиографические записки Р. Зотова. СПб.: Тип. Я. Ионсона, 1859. 130 с.
9. История русской музыки: В 10 т. Т. 4: 1800–1825 / Редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. М.: Музыка, 1986. 416 с.
10. *Лобанова И. В.* Театр Антонио Казасси // Театральный Петербург: интеркультурная модель. Иностранские труппы и гастролеры в Петербурге XVIII–XX вв. Вып. 2. СПб.: Изд-во Академии театрального искусства, 2002. С. 277–286.
11. *Моричева М. Д.* Библиотека Залуских и Российская национальная библиотека. СПб.: РНБ, 2001. 214 с.
12. Первые театральные здания Петербурга // Петербургский театральный журнал. 2003. № 32. URL: <http://ptzh.theatre.ru/2003/32/18/> (дата обращения: 27.12.2021).

13. *Петровская И. Ф.* Малый (Деревянный) театр // Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург 1801–1917: Энциклопедический словарь-исследование. Т. 11. Кн. 2: М–Я. СПб.: Композитор, 2010. С. 5–6.
14. *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург: Начало XVIII века — октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель / Под общ. ред. И. Ф. Петровской. СПб.: Санкт-Петербург, 1994. 450 с.
15. Подробный план столичного города Ст. Петербурга снятый по масштабу 1: 4200 под начальством генерал-майора Шуберга. СПб.: Военно-Топографическое Депо. 1828.
16. *Порфирьева А. Л.* «Дней Александровых прекрасное начало...» // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии. Т. 14 / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2017. С. 79–126.
17. *Пыляев М. И.* Старый Петербург. Репринтное воспроизведение издания А. С. Суворина 1889 г. М.: ИКПА, 1990. 498 с.
18. *Танеев С. В.* Из прошлого императорских театров: [Крат. ист. очерк]. Вып. 1: 1725–1825. СПб.: Тип. В. В. Комарова, 1885. 59 с.
19. *Тарановская М. З.* Архитектура театров Ленинграда. Л.: Стройиздат, 1988. 224 с.
20. *Финдейзен Н. Ф.* Боальдье и придворная французская опера в С.-Петербурге в начале XIX в. // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 5. С. 14–41. URL: http://mikv1.narod.ru/text/FindB_EIT10N5.htm (дата обращения: 27.12.2021).
21. *Шуйский В. К.* Винченцо Бренна. Л.: Лениздат, 1986. 200 с.

Аннотация

Существование Малого Деревянного театра в Петербурге ознаменовало целую эпоху в театральной жизни города. Он был построен для нужд частной итальянской антрепризы в 1801 году, порицался современниками за внешнюю неказистость, неоднократно перестраивался, готовился к закрытию и сносу. И тем не менее просуществовал почти тридцать лет, повидав на своем веку известных отечественных артистов, выдающихся иностранных гастролеров, камерные постановки и яркие спектакли, вписанные в историю русского театра.

В рамках данной статьи предпринята систематизация и обобщение сведений о театре, как известных, так и ранее не публиковавшихся. Значительную часть материалов для статьи удалось почерпнуть из архивов и старинных афиш. Это позволило составить представление о Малом театре в общем и выписать детали, неизвестные до сего времени.

Abstract

The Maly Wooden Theater existed in Saint Petersburg during the early 19th century. This article presents an exploration of the theatre's history through archival material relating to the construction and reconstruction of the building, the architects and artists involved, and the structure and capacity of the theater hall.

- ✓ *Ключевые слова:* Малый Деревянный театр, Петербург, музыкальный театр, театр Казасси, театральные здания, художники А. Сульцер, К. П. Беггров, архитекторы В. Беретти, Д. А. Висконти.
- ✓ *Keywords:* Maly Wooden theatre, musical theatre, Antonio Casassi's theatre, Saint Petersburg theater buildings, painters Karl-Joachim Beggrov, Anton Sulzer, architects Beretti, D. A. Visconti.

Спектакль М. А. Захарова «Ва-банк» (Ленком, 2004): сюжет, жанр, герой и способ существования актера

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: alexandrriyaposov@gmail.com

Марк Анатольевич Захаров (1933–2019) использовал комедию А. Н. Островского «Последняя жертва» как исходный материал для сочинения «сценической фантазии в 2-х частях» — остросовременного спектакля, которому было дано собственное авторское название: «Ва-банк». Классическое произведение Островского для лидера Ленкома по-прежнему — всего лишь, как заметил Г. Ситковский, «монтажный материал»¹.

Статья посвящена изучению сценической поэтики спектакля Захарова, прежде всего — анализу режиссерского сюжета, жанра постановки, ее сценографического и композиционного решения, способа существования актера, нового типа героя и места спектакля в творчестве лидера Ленкома в первой половине 2000-х годов. Помимо традиционных источников и, прежде всего, рецензионных материалов, важное значение для источниковой базы исследования захаровской постановки имеет видеозапись спектакля.

Драматургический текст комедии по сложившейся в творчестве лидера Ленкома традиции был переработан в режиссерский сценарий, во-первых, с целью его актуализации и, во-вторых, для его радикального сокращения. Р. Должанский писал: «Спектакль „Ва-банк“ стремителен и энергичен: подробная, полнометражная пьеса Островского „Последняя жертва“ умещается в два с небольшим часа, включая антракт. В начале десятого вы уже свободны, так что в принципе можно назначать на „после спектакля“ разные деловые встречи. Но лучше этого не делать, потому что Марк Захаров поставил Островского именно *про жизнь на бегу, про жизнь в погоне*. За счастьем, за успехом, за деньгами, за властью над ближними — неважно, за чем именно

¹ Ситковский Г. Русь застряла в пробке: «Ва-банк» в Ленкоме // Газета. 2004. 11 нояб.

(курсив мой. — А. Р.)»¹. Жанр ленкомовского спектакля, по мнению Елены Губайдуллиной, «детектив, поставленный как динамическое шоу»².

Среди рецензентов, как водится, нашлись и такие, кто, как, например, Е. Ямпольская, не разделяли взглядов режиссера. Обозреватель написала: «...„Ва-банк“ за вычетом антракта идет ровно два часа. То есть пролетает со сверхзвуковой антрепризной скоростью, в принципе не свойственной драматургии Островского. Ну что ж, в программке ясно указано: „сцены из комедии“. Зато чего в программке нет — так это фамилии человека или нескольких людей, предложивших себя Островскому в соавторы»³. Е. Ямпольская не скрывала своего интереса в связи с вопросом, кто на этот раз стал в Ленкоме новоявленным Шекспиром и сменил на этом посту покойного Г. Горина (1940—2000). Вряд ли стоит сомневаться, что в качестве Шекспира в сложившихся печальных обстоятельствах вынужден был выступать сам Захаров.

Постановка «Последней жертвы» имела, как это принято в Ленкоме, вполне внятный *социальный смысл*. Е. Губайдуллина констатировала: «...„Ва-банк“, представляющий сцены из комедии Островского „Последняя жертва“ в ярких картинках „под девятнадцатый век“, рассказывает о *сегодняшнем* обществе потребления. В мире можно купить абсолютно все и абсолютно все продать — эта убежденность героев доходит до опасных пределов. Тугина осыпает деньгами любовника, слепо надеясь привязать его к себе дорогостоящими благами и удовольствиями. Расчетливый Прибытков *вкладывает капитал* в блестящую жену (курсив мой. — А. Р.)»⁴.

Ленкомовский «Ва-банк» находился в определенной преемственности с двумя предшествующими постановками Захарова по Островскому — «Доходным местом» (Театр Сатиры, 1967) и «Мудрецом» (Ленком, 1989).

Новую версию «Последней жертвы» роднили с «Мудрецом» блеск и необычность постановки, в которой сцена Ленкома от кулисы и до кулисы была уставлена шикарными черными экипажами. Р. Должанский⁵, Г. Ситковский⁶, А. Соколянский⁷, Н. Агишева⁸ и другие критики, писавшие о захаровском спектакле, увидели в предложенной О. Шейнцисом сценографии

¹ Должанский Р. «Ленком» крутанул колесо: Марк Захаров поставил «Ва-банк» // Коммерсант. 2004. 11 нояб.

² Губайдуллина Е. Миллионы из ларца. «Ва-банк» по А. Островскому в «Ленкоме» // Современная драматургия. 2005. № 2. С. 159.

³ Ямпольская Е. Островский и Авось // Русский курьер. 2004. 12 нояб.

⁴ Губайдуллина Е. Миллионы из ларца... С. 159.

⁵ См.: Должанский Р. «Ленком» крутанул колесо...

⁶ См.: Ситковский Г. Русь застряла в пробке...

⁷ См.: Соколянский А. Зачем так много думать: Марк Захаров ставил Островского слишком долго // Время новостей. 2004. 17 нояб.

⁸ См.: Агишева Н. Ва-банк последней жертвы // Московские новости. 2004. 12 нояб.

современную и каждодневно привычную *уличную пробку*. Согласно еще одного толкования, смыслом представленного в Ленкоме оформления выступала ассоциация, связывавшая развернутое на подмостках столпотворение карет с современным дорогим *автосалоном*¹. Герои захаровской «Последней жертвы» по-прежнему вождели роскоши московской жизни, как и герои его же «Мудреца».

Сценическое решение в спектакле «Ва-банк» имело сходство с декорационным оформлением «Доходного места» (В. Левенталь) — и там, и там присутствовал сценический *лабиринт*. С наибольшей точностью облик лабиринта в захаровской постановке 2004 года зафиксировала Е. Губайдуллина: «...„Ва-банк“ не просто красив, он роскошен. Олег Шейнцис сложил его из нескольких планов. В центре теснятся лакированные экипажи, стилизованные под старину. Это их окна и двери перепутали привычные траектории, подсказали новый тип организации мизансцен. Заставленный предметами спектакль наполнен движением в самых разных направлениях — актеры влезают на крыши, проваливаются вглубь, обживают экипажи-комнатки. Кареты кажутся то странными шкатулками, то причудливыми зданиями, то вагонами поезда, застывшего в ожидании отправления. Поодаль от царства экипажей расположились покои Прибыткова. Бархат и ковры, драгоценные и изысканные букеты... напоминают о чудесном содержимом старинного ларца. Между множеством захлопнутых шкатулок-экипажей и открытым „сундучком“ богатея Флора Федулыча Прибыткова — громадное зеркало... В нем отражаются и спальня Тугиной, взволнованно ждущей Дульчина, и праздная публика, гуляющая в саду купеческого клуба. Личное мгновенно превращается в достояние толпы. В мире, заполненном предметами сверху донизу, люди становятся лишь малой его частью. Вещи подчиняют себе, диктуют стиль поведения, манеры, мировоззрение»².

В афише спектакля «Ва-банк» О. Шейнцис был обозначен как режиссер-сценограф, и в качестве такового художник высказался о своей работе над сценической версией «Последней жертвы», что дает дополнительные сведения о режиссерской трактовке комедии Островского. О. Шейнцис охарактеризовал Юлию Тугину (А. Захарова) как определенный женский тип, сердцевиной которого является искренняя вера в «романтическую, большую и чистую любовь»³. Далее режиссер-сценограф написал следующее: «Вызывают эти романтические вдовушки то ли ироническую улыбку, то ли насмешку. А если такая особа и при деньгах и к тому же готова во имя божественной любви на все, то не грех любому проходимцу обобщить такую. Главное — сладкая ложь и побольше клятв, чтобы подыграть ей. Но, как правило,

¹ См.: Соколянский А. Зачем так много думать...

² Губайдуллина Е. Миллионы из ларца... С. 160.

³ Шейнцис О. Айда разоряться! // Сцена. 2005. № 1 (33). С. 18.

проходимцев много, а вдовушек с таким романтическим настроем — мало. Вот и напоззли, кому не лень»¹. Напоззли эти проходимцы, словно «тараканьё», вот и заполнили сцену, прижав женский мирок Юлии Тугиной к правой кулисе. О. Шейнцис так пояснял спектр смыслов, которые были связаны с описанной выше сценической «пробкой», составленной из множества карет: «Запруда, если угодно, — пробка. Пробка, как паралич, как тромб, как безвыходность. Уже не жизнь, еще не смерть. Уничтожая — уничтожаемся. Пробка в сознании, во внутреннем сгорании. Адская энергия в никуда, таланты в песок, нервы в клочья. Пробка, как образ жизни. Брак по интернету, секс по телефону, косметика не для женщин, а для машин, а от женщин не любовь, а прибыль»². В развязке спектакля, напрочь лишенной какой-либо романтики, это были уже «не кареты и даже не экипажи... а скорее *катафалки* (курсив мой. — А. Р.)»³.

Занавес спектакля был выполнен как последовательность четырех черных плоскостей, расположенных друг за другом. Художник так пояснил задачу, которую он решал: «Занавес поднимается вертикально. Последовательно поднимаются каждая из четырех плоскостей. Поднявшись, занавес превращается в систему падуг над залом. Таким же образом занавес опускается, создавая впечатление гильотины»⁴.

По свидетельству О. Шейнциса, разные типы колясок и карет были поставлены на сцене так, чтобы возникла или иллюзия бесконечного движения, или впечатление бесконечного стояния «застывшей массы экипажей, которая пронзила театральное здание, не заметив этого»⁵. Их «общая светящаяся масса напоминает то ли развертку вечерней улицы с множеством светящихся окон и уличных фонарей, то ли затонувший „Титаник“, а может „Наутилус“ с оставшимися горящими глазницами»⁶. Над этим бесконечным потоком колясок и экипажей художником был сделан карниз, представляющий собой «живописный *коллаж* из женских головок... *Коллаж* состоит из копий фрагментов живописных шедевров старых мастеров: Рубенса, Буше, Бронзино, Ватто, Тициана (курсив мой. — А. Р.)»⁷.

С правой стороны сцены размещался женский мирок Юлии Тугиной, здесь располагалось старинное панно, множество мелких предметов и различных безделушек, а сверху данный уголок, отведенный главной героине сценической версии «Последней жертвы», освещали три люстры. О. Шейнцис опи-

¹ Шейнцис О. Айда разорваться!

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

сал такой использованный в спектакле прием: «...один из экипажей сорвется, „дав газу“ и врежется в вертикаль трюмо, деформируя композицию этого интерьерного пятка — места Юлии Тугиной»¹. Еще одна карета располагалась в другом углу сцены. Данный экипаж был выполнен в стиле XVIII века, в противовес остальным, реализованным в эстетике второй половины XIX столетия. Когда дверцы этой кареты (словно дверцы драгоценного ларца) раскроются, то выяснится, что перед нами своего рода «место обитания» Прибыткова, весьма состоятельного московского дельца. Флор Федулыч в трактовке постановщиков, режиссера Захарова и режиссера-сценографа Шейнциса, и в исполнении актера А. Збруева, во-первых, уже не в том возрасте, когда гоняются за последними новомодными моделями «карет», не к лицу ему подобная суета; а во-вторых, Прибытков был настолько богат, что предпочитал и вполне мог себе позволить то, что доступно совсем немногим, а именно — обладать «экипажами» уникальными и коллекционными; «какетами»-раритетами, которые всегда актуальны и всегда будут актуальны, поскольку находятся вне влияния сиюминутных колебаний моды, вкусовых капризов и пр.

Наконец, декорационное решение ленкомовской версии «Последней жертвы» завершала, как считал О. Шейнцис, движущаяся панорама старой Москвы, это была «копия с работы художника Д. Индейцева, Бенуа и Обрена, 1847 год»². Панорама, пояснял художник, никак не привязывалась к скопленнию на планшете колясок и экипажей, у данной панорамы была своя сценографическая функция: «В финале стремительно бегущая красно-огненная горизонталь (движущейся панорамы. — А. Р.) работает совместно с опускающимся задником-гильотиной»³.

В *способе существования актера*, предложенном постановщиком спектакля «Ва-банк» исполнителям соответствующих ролей, присутствовали элементы *техники маски*, то есть артистами использовались приемы, позволявшие им создавать *устойчивые образы* своих сценических персонажей. Е. Губайдуллина по этому поводу написала следующее: «Исполнительница главной роли Александра Захарова утрирует *кукольность* своей героини. На „игрушечность“ образа работает и богатое платье с множеством оборок, и затейливая прическа, и неправдоподобная наивность Юлии Тугиной. В рамках *заданной эстетики* очень точна *клоунесса* Олеся Железняк. Ее Ирина Лавровна похожа на *неуравновешенную марионетку* — то меланхоличную, то не в меру возбужденную. Потешного *увальня Ваньку-встаньку* напоминает ее папенька Лавр Миронович (С. Степанченко) (курсив мой. — А. Р.)»⁴. Р. Должанский напи-

¹ Шейнцис О. Айда разорваться!

² Там же.

³ Там же.

⁴ Губайдуллина Е. Миллионы из ларца... С. 160.

сал, что Вадим Дульчин Д. Певцова «пустой человек, как и говорит о нем Салай Салтаныч»¹; «*маска* откровенного *мерзавца* и *подлеца*, — заметила Н. Агишева, — у него (Д. Певцова; курсив мой. — А. Р.) выглядит как-то плоско»².

Центральным персонажем и, в сущности, главным и положительным героем спектакля «Ва-банк» режиссером был выведен Флор Федулыч. Нельзя отрицать наличия определенной логики в том, что актер А. Збруев, блестяще воплотивший образ «нечаянного либерала» Городулина в ленкомовской постановке «Мудреца», пятнадцать лет спустя в спектакле «Ва-банк» сыграл Прибыткова, *современного магната*, чуть ли не *олигарха*, «Господина Капитала», как написал А. Соломонов, под звуки фанфар «выраставшего из-под земли»³. Е. Ямпольская справедливо заметила, что в ленкомовской версии «Последней жертвы» это «коммерсант, который всему на свете знает цену и становится от этого не циником, а ЦЕНИТЕЛЕМ (женской красоты, душевного благородства, высокого искусства)»⁴. Благодаря *уникальной фактуре* (как сказали бы артисты) А. Збруева его сценический герой, его Флор Федулыч тактичен, молчалив, сдержан, по-своему элегантен. Н. Агишева написала: «...капиталист Прибытков, по пьесе покупающий расположение Тугиной, в спектакле его *завоевывает*. Сделать это ему не трудно, потому что он едва ли не единственный сохранил *чувство реальности* („из-за такой малости, как шесть тысяч, вы унижаетесь?“), *деликатность* (старается спрятать от Тугиной приглашение на свадьбу ее возлюбленного) и даже *доброту* (спасает племянника от долговой ямы). Правда, о любви и здесь речи нет: просто Прибытков *привык владеть* всем красивым и дорогим. „Ва-банк“ — спектакль без любви и даже без жертв, потому что никто не проигрывает: Тугина выходит замуж, а Дульчин устремляется в объятия купчихи Пивокуровой (курсив мой. — А. Р.)»⁵.

Захаровский спектакль немислим без традиционных для режиссерской методологии лидера Ленкома *аттракционов*, острокомедийных эпизодов и точно выстроенных *реприз*. По свидетельству Г. Ситковского, «больше всего зал смеется на репликах интриганки Глафиры Фирсовны (Анна Якунина) и угловатой нимфоманки Ирины Лавровны (Олеся Железняк). Да и глава организованной преступной группировки Салай Салтаныч в исполнении Сергея Чонишвили непременно произведет впечатление на всякого»⁶. В отличие от драматургического первоисточника, где Флор Федулыч просто приглашает Юлию Тугину послушать оперную знаменитость Аделину Патти, которая, как известно, неоднократно приезжала с гастролями в Россию и давала кон-

¹ Должанский Р. «Ленком» крутанул колесо...

² Агишева Н. Ва-банк последней жертвы.

³ Соломонов А. Марк Захаров пошел Ва-Банк // Известия. 2004. 16 нояб.

⁴ Ямпольская Е. Островский и Авось.

⁵ Агишева Н. Ва-банк последней жертвы.

⁶ Ситковский Г. Русь застряла в пробке...

церы, принимаемые российской публикой триумфально, в ленкомовской постановке «Последней жертвы» Прибытков *выписал* итальянскую оперную диву *специально* для Юлии. Захаров тут зло обыгрывает современную реальность, когда любую заграничную суперзвезду (Элтона Джона, Дженнифер Лопес, Кристину Агилеру и др.) или просто медийную знаменитость (как, например, Пэрис Хилтон) можно за тот или иной размер гонорара привезти в Москву, чтобы дать закрытый концерт; или — «попросить» поприсутствовать, как это было в случае с Пэрис Хилтон, на дебютном дефиле дочки, решившей стать дизайнером высокой моды; или — «пригласить» к семейному торжеству, собственному дню рождения например, да и просто к обеду, почему бы и нет, были бы деньги. В захаровском спектакле, как написал Р. Должанский, в качестве Аделины Патти «из кареты вылезает страшноватый мужик в парике и женском платье и поет что-то сомнительное»¹. Или еще весьма показательный для театра Захарова аттракцион, развернутый в доме вдовы Тугиной и выстроенный *на контрапункте* «визуальной картинки» и репризно произносимого текста реплики, а именно: выведена сценическая фигура «глубоко беременной горничной, которая еле-еле удерживает в руках собственный живот, но при этом (отвечая на вопрос Флор Федулча, отнюдь не праздно интересующегося личной жизнью Юлии. — А. Р.) пищит, что „мужчины к нам не ходят“»².

«Доходное место» 1967 года в Театре Сатиры принесло его постановщику успех у широкого зрителя и, что особенно важно, признание в среде шестидесятников и проложило Захарову дорогу к большому профессиональному режиссерскому будущему. А. Соломонов писал: «В 1989 году Захаров поставил „На всякого мудреца довольно простоты“... укоротив название пьесы: „Мудрец“. В мир, где блистают люстры, льется рекой шампанское, туда, где распределяют богатства, где избранные имеют права над остальными дрожащими тварями, прорывался молодой Глумов. В „Мудреце“ отразилась эпоха перераспределения благ, крушения репутаций, возникновения новых миллионщиков. Спектакль 2004 года по другой пьесе Островского наполнен иным воздухом. И хотя здесь тоже рвутся к деньгам и власти, но, кажется, „доходные места“ уже поделены, репутации устоялись, цены на все виды услуг установились, капиталы приобретены надолго. А кто беден — тому уж не разбогатеть. Поэтому и не тронутся с места кареты — кажется, уже приехали»³. Весьма справедливой представляется мысль Н. Агишевой о том, что в спектакле «Ва-банк» «есть *режиссерское послание*, прочитываемое и в его предыдущих спектаклях: что-то не то происходит. Может быть, *не туда бежим* (курсив мой. — А. Р.)»⁴. Заха-

¹ Должанский Р. «Ленком» крутанул колесо...

² Там же.

³ Соломонов А. Марк Захаров пошел Ва-Банк.

⁴ Агишева Н. Ва-банк последней жертвы.

ровская постановка, несомненно, содержала в своей художественной ткани элемент *морализаторства*. В. Гончарова написала: «Захаров противопоставляет любовь зрелого человека пошлости и глупости, инфантильности и малодушию, наглости и меркантильности. Он показывает, как важно не терять честь, достоинство, силу характера и т. д., и т. п.»¹.

В традиционных постановках «Последней жертвы», по мысли Е. Губайдуллиной, Дульчина было «принято изображать ходульным, избалованным красавцем»². И Дульчин в исполнении Д. Певцова (актера, которому амплу героя-любownika не очень подходит) оказался весьма близок общепринятой традиции. Не исключено, что именно это послужило причиной тому, что в спектаклях, последовавших вслед за премьерными представлениями, в роли Дульчина появился В. Раков. Дульчин в его исполнении предстал перед публикой таким, как если бы это был постаревший на пятнадцать лет Глумов из «Мудреца». Со всей очевидностью можно сказать, что судьба не была милостива к этому типу героя. Возможно, именно поэтому, как написала Е. Губайдуллина, «Дульчин Виктора Ракова — неумная натура, авантюрист... нищий, ловко играющий в богача. Комедия Островского, как сказка, кончается торжеством добродетели. Но последнее слово остается за бессовестным растратчиком чужого. В глубине сцены алым пожаром вспыхивает рисованная панорама старой Москвы. Дикий огонь загорается в безумных глазах Дульчина. Он рвется на охоту за новыми миллионами. История продолжается. В алчном мире купли-продажи подлинным героем способен стать тот, кто не имеет ни гроша за душой»³. Герой захаровской версии «Последней жертвы» 2004 года не только растерял юношеские идеалы и принципы, но и утратил те черты Дульчина из комедии Островского, которые делали его привлекательным и для женщин, и для читателей пьесы, и для зрителей ее сценических версий, а именно: Дульчин — человек отнюдь не плохой, но — *избалованный, инфантильный и слабый*. Новейшие времена ожесточили героя В. Ракова, он перестал быть *героем как таковым*.

В спектакле «Ва-банк» место центрального героя и отчасти героя *лирического* — занял другой персонаж, Прибытков. В исполнении А. Збруева он должен был стать, по мысли П. Б. Богдановой, выразителем *положительной программы* лидера Ленкома. Автор книги «Режиссеры-шестидесятники» подчеркивала, что Прибытков в захаровском спектакле «Ва-банк» «занят настоящим делом и не надеется на то, что деньги возникнут из воздуха. Его деловая сметка, трезвость ума, обаяние создают тип сильного и положительного человека. Прибытков умеет считать деньги. Возможно, он человек прижимистый. Но главное в нем то, что деньги он зарабатывает честным тру-

¹ Гончарова В. Спектакль «Ва-банк», Ленком // Time Out Москва. 2005. 22 сент.

² Губайдуллина Е. Миллионы из ларца... С. 160.

³ Там же.

дом и за это вполне достоин уважения»¹. Конечно, продолжила свою мысль П. Б. Богданова, «положительные качества Прибыткова в спектакле... *сильно преувеличены*. У Островского Прибытков не столь однозначный тип. <...> Но режиссеру... важен Прибытков именно как *положительный образ*. Ему нужен *пример*, нужен *идеал*, который можно было бы перенести на действительность. Потому что честные и трудолюбивые прибытковы — залог *процветания России* (курсив мой. — А. Р.)»².

Захаров-шестидесятник, которого искренне волновали судьбы родины, остро нуждался в *идеале*, в *подлинном герое*, которого он мог бы предложить новым поколениям граждан России в качестве *поведенческой модели*; героя, способного привести и граждан России, и саму Россию к успеху и процветанию. Флор Федулыч в трактовке М. Захарова и в исполнении А. Збруева — возможный вариант такого *положительного героя*, жизненная стратегия Прибыткова — возможный вариант такой *поведенческой модели*.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Агишева Н.* Ва-банк последней жертвы // Московские новости. 2004. 12 нояб.
2. *Богданова П. Б.* Формула успеха Марка Захарова // Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 155–168.
3. *Тончарова В.* Спектакль «Ва-банк», Ленком // Time Out Москва. 2005. 22 сент.
4. *Губайдуллина Е.* Миллионы из ларца. «Ва-банк» по А. Островскому в «Ленкоме» // Современная драматургия. 2005. № 2. С. 159–160.
5. *Должанский Р.* «Ленком» крутанул колесо: Марк Захаров поставил «Ва-банк» // Коммерсант. 2004. 11 нояб.
6. *Ситковский Г.* Русь застряла в пробке: «Ва-банк» в Ленкоме // Газета. 2004. 11 нояб.
7. *Соколянский А.* Зачем так много думать: Марк Захаров ставил Островского слишком долго // Время новостей. 2004. 17 нояб.
8. *Соломонов А.* Марк Захаров пошел Ва-Банк // Известия. 2004. 16 нояб.
9. *Шейнцис О.* Айда разоряться! // Сцена. 2005. № 1 (33). С. 18.
10. *Ямпольская Е.* Островский и Авось // Русский курьер. 2004. 12 нояб.

Аннотация

Статья посвящена изучению сценической поэтики спектакля «Ва-банк» (Ленком, 2004), который представляет вольную театральную фантазию в двух частях на темы комедии А. Н. Островского «Последняя жертва» (режиссер-постановщик и автор сценического текста — М. А. Захаров). В центре исследования — анализ режиссерского сюжета, жанра постановки, ее сценографического и композиционного решений, способа существования актера, нового типа героя и места спектакля в творчестве лидера Ленкома в первой половине 2000-х годов. Показана картина жизни общества, где все продается и все покупается, где люди — это вещи, и у каждой своя цена. В этом новом мире Захаров-шестидесятник искал поведенческую модель для нового положительного героя. Таким положительным героем лидеру Ленкома виделся образ Флора Федулыча Прибыткова, воплощенный А. Збруевым; его деловые способности, трудолюбие и честность — вот идеальная поведенческая модель для граждан новой России, ее будущее в руках умных, трудолюбивых и честных прибытковых.

¹ *Богданова П. Б.* Формула успеха Марка Захарова // Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 164.

² Там же.

Abstract

This article explores the stage poetics of *All In (Va-bank)*, Lenkom, 2004—Mark Zakharov's free theatrical interpretation of Alexander Ostrovsky's comedy *The Last Victim*. The research analyses the plot, the genre of the production, its scenographic and compositional elements, methods of acting, its novel type of hero, and considers the production in relation to Zakharov's activities as leader of Lenkom during the early 2000s. The production paints a picture of society in which everything is bought and sold and where people are commodities, each with their own price. In this new world, Zakharov (as part of a generation who came of age during the 1960s) was looking for a behavioral model for a new positive hero. Zakharov found a model for this new hero in the character of Flor Fedulich Pribitkov as embodied by Aleksandr Zburev. Pribitkov's business qualities, diligence, and honesty became the ideal behavioral model for the citizen of new Russia: its future is in the hands of intelligent, hardworking, and honest Pribitkovs.

- ✓ *Ключевые слова:* М. А. Захаров, «Ва-банк», А. Н. Островский, «Последняя жертва», шоу, аттракцион, реприза, маска, поведенческая модель, положительный герой.
- ✓ *Keywords:* Mark Zakharov, Lenkom, *All In (Va-bank)*, Alexander Ostrovsky, *The Last Victim*, show, attraction, reprise, behavioral model, positive hero.

№ 1 / 2022

**ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ**

УДК
75.01 + 069.152

Тихая радость XIX века. О выставке «Покой и радость» в Манеже (12 ноября 2021 — 30 января 2022)

КОРОЛЁВ АЛЕКСАНДР ВАЛЕРЬЕВИЧ

*Кандидат философских наук, старший научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

KOROLEV ALEXANDER V.

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

E-mail: ak7419@mail.ru

Как неочевидный и нетривиальный срез отечественной живописи XIX века выставка «Покой и радость» представляет большой интерес. Хотя этот слой лежит довольно глубоко в ее истории (местами археологически) и упоминается не всегда (за безликость и отсутствие идейности), выставка убедительно дает понять, что речь идет о чем-то весьма почвенном и историчном. В этом русском XIX веке, не изменяя традиции, *действительно* писали рядных детей и мечтательных барышень, пустынные кабинеты с темными фигурами, красивую русскую (и не только) природу и красивый русский народ; здесь не так чувствовалась разница между московской школой живописи и петербургской, между провинцией и столицей, между началом XIX века и концом, между заказным искусством и свободным. Это выставка о тех, кому служило такое искусство, о тех, «о ком твердили целый век: N. N. прекрасный человек». Таких людей было много в России XIX века, и ценности их, как показала выставка, имеют значительные художественные права. На выставке представлено около ста работ отечественных художников из сорока музеев, и, хотя первые имена русской живописи среди них тоже присутствуют, дело не в именах и не в высших достижениях русского искусства того времени, а в том, как это искусство служило эстетическим потребностям русского общества.

Что касается названия, то оно несколько уводит в сторону. Что значит «покой и радость»? Учитывая, что самая интересная часть выставки связана с первой половиной XIX века, пушкинские «покой и воля» возникают сами собой. Этот «покой» заставляет искать образы индивидуального, пафосного, фаустовского, но как раз такого очень мало на выставке, и точно не оно *объединяет*. Именно поэтому ключевая вроде бы картина «Над вечным покоем» не задает тон, а скорее кажется лишней (слишком мрачно на общем

фоне). Поэтому вместо покоя больше бы подошла тишина, которая, кстати, упоминается в кураторском слове. Конечно, «тихая радость» по сравнению с «покоем и радостью» звучит несколько бескрыло, почти по-мещански, зато имеет во всех европейских языках устойчивую и понятную семантическую структуру и, главное, задает нужный угол зрения. Открывается вид на весь тот бесконечный культурный бидермейер, каким и был по сравнению с XVIII и XX (или хотел быть) век XIX.

Никаких сомнений, целью куратора выставки, ректора института имени Репина Семена Ильича Михайловского было произвести на зрителя впечатление глубокой внутренней связности, схожести представленного искусства. Во-первых, об этом говорят дизайн и звук. Шесть залов имеют примерно одни и те же пропорции, одинаковый «классический» декор и выкрашены в сквозной серый цвет. Звук (Антон Батагов) — не просто абстрактные гармонизированные шумы, а нечто музыкально близкое XIX веку, одна из его интегральных формул — оказывает сильное объединяющее действие. Во-вторых, развеска и отбор вещей. Ампиры и романтизм висят здесь рядом с модерном и импрессионизмом; политики, идеологии, истории тоже нет, поэтому после первого тура кажется, что послание выставки действительно такое, как сказано во вступительном слове куратора: пока не начался модернизм (modernity), с его кризисами, рывками и прогрессом, была у нашего XIX века своя благодать, русское *dolce far niente*. В известном смысле вполне справедливое историко-культурное наблюдение.

Первая часть выставки — царство природы, и сначала мы попадаем в мир петербургской аристократической идиллии. Дворцы, утопающие в садах, тихие эскапические радости эпохи Просвещения и первой четверти XIX века для высшего света — семейное счастье, единение с природой, возвращение к идеалам древних, сентиментальное переживание красоты. Второй зал переносит идиллию на юг, прежде всего в Италию, и ближе к середине столетия. Природа остается главным источником тихих радостей, к числу которых добавились созерцание панорамы истории (руины), романтические грезы, блаженство знакомства с югом. Третий зал возвращает нас на север, в Россию. Русская природа, увиденная глазами наших лучших пейзажистов второй половины столетия (И. Шишкин, М. Клодт), убеждает зрителя, что нет ничего ценнее, чем те тихие радости, которые человек способен испытать на родине. Так исправляется наш век! Получился прекрасный и в известной мере правдивый рассказ о традициях взаимоотношений с природой в России у тех, кого можно назвать сначала высшим, а затем и просто — культурным *обществом* русского XIX века. Никаких противоречий. Разве что действительно слишком *просто* и как-то убаюкивающе.

На втором этаже природу сменяет, точнее, дополняет человек, и вот здесь рассказ приобретает оригинальный характер, достойный постмодернистской интерпретации. В первом зале в качестве лица русской природы появляется

русский народ. Это в основном некрасовские крестьянские дети, прямые потомки пушкинских («мальчишек радостный *народ* коньками звучно режет лед»). Сытые, здоровые, беззаботные, всегда на свежем воздухе, вечно чем-то заняты. Прекрасная картина, и взята как бы из самой жизни (реализм Некрасова и Пушкина). В следующем зале мы видим русское общество, в основном самое благополучное, и это общество также плавно вытекает из детства народа, как только что народ вытек из русской природы. И вот уже все счастливо живут в московском дворике (на выставке есть великолепный авторский вариант). Благодать! И ни одной фальшивой ноты. Недаром даже у Льва Толстого такое можно встретить. Другое дело, что Толстой знал, как на самом деле ужасно все устроено, и противопоставлял этому злу подобные чудесные картины (то есть идеальное и реальное различал). Да и Некрасов тоже противопоставлял своих крестьянских детей «балованным детям твоим» (в этом был его реализм), а выставка спешит этого не замечать.... Но, в конце концов, почему бы нет? Разве нельзя хоть на одной выставке забыть о проклятых вопросах. Разумеется, можно. Только стоило бы тогда доводить дело до конца, тем более что сколько не выбрасывай проклятый вопрос в дверь, он снова влезет в окно.

В последнем зале детство и юношество соседствуют с верой и церковью (подчеркнуто делят зал ровно пополам). Через Нестерова (к сожалению, экземпляр «Видения отроку Варфоломею» по техническим причинам не смог попасть на выставку) получилось довольно убедительно. Только кое-чего не хватает. Почему православие есть, народность есть, а самодержавия нет? Разве их можно друг без друга представить в русском XIX веке? И разве не русские цари были оплотом тех консервативных сил столетия, которые все еще сдерживали модернизацию Европы (а после модернизации, как видно по XX веку, какие тихие радости)? И разве не в семьях русских царей эти самые тихие радости были *самыми искренними, самыми желанными*?

Если бы было представлено на выставке это уютное домашнее самодержавие, сразу получился бы настоящий *русский XIX век* с его уваровской формулой, которая, очевидно, применима ко всей эпохе. Но тогда бы это была политика! А в таком виде, без самодержавия, политики нет? Разве его исчезновение из исторической реальности, где оно на самом деле в плоти всех вещей, этого не означает? Поэтому, чтобы снять подобные вопросы, нужно было ввести самодержавие, но сделать это хирургически, аккуратно. Например, на последней выставке русской пластики в Манеже («(Не)подвижность. Русская классическая скульптура от Шубина до Матвеева»)¹ была представлена небольшая статуэтка Александра III (А. Вернер, 1895). Идеальный вариант для раскрытия темы. Грозный царь, гнувший подковы, в этом образе такой

¹ Выставка проходила в Центральном выставочном зале «Манеж» в Санкт-Петербурге с 24 марта по 16 мая 2021 года.

близкий, маленький (как всякий обычный человек), и его можно подробно рассмотреть. Было бы видно, что он тоже не чужд тихих радостей (рыбалка, например), только покоя у него все равно не было.

Аннотация

Выставка посвящена камерному искусству XIX века, но рассказывает о нем не в привычном позитивистском ключе, а в формате социальной мифологии. В центре внимания не самоценность искусства, а его социальные и культурные функции. Показана высокая ответственность искусства в формировании положительного человека, однако многие его ценности остались вне поля зрения выставки, так как они требовали введения в нее связанного с серьезными противоречиями культурного архетипа российской культуры — образов семьи царствующей династии Романовых.

Abstract

The exhibition 'Serenity and Delight' is dedicated to the chamber art of the 19th century, approaching such art not in a positivist manner but rather through the lens of social mythology. The focus is on the social and cultural functions of this art rather than its intrinsic value, and highlights the high responsibility accorded to art in the formation of the individual. However, certain aspects of this art remain untouched since addressing them would have required a consideration of the Romanov Dynasty—a cultural archetype charged with serious contradictions.

- ✓ *Ключевые слова:* русское искусство, романтизм, идиллия, бидермейер, камерное искусство.
- ✓ *Keywords:* Russian art, romanticism, idyll, Biedermeier, chamber art.

№ 1 / 2022

**ДОКУМЕНТЫ
И МАТЕРИАЛЫ**

О насущных проблемах преподавателя консерватории в «эпоху нестабильности» (из писем Р. М. Глиэра к Н. И. Гандольфи (1920—1922))

ГУРЕЦКАЯ ЯНА АЛЕКСАНДРОВНА

Аспирант, Российская академия музыки имени Гнесиных (Москва, Россия)

GURETSKAYA YANA A.

Postgraduate Student, Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

E-mail: ya.guretskaya@gnesin-academy.ru

Потребность в создании данной статьи возникла не в связи с классической фабулой: *интерес к области темы — поиск материала — анализ материала*. Вначале были обнаружены и систематизированы архивные документы — письма Рейнгольда Морицевича Глиэра, обращенные к Надежде Игнатьевне Гандольфи¹. Фонды Российского государственного архива литературы и искусства фиксируют, что их переписка происходила в течение 18 лет (20.03.1919—01.11.1937) и со стороны Глиэра насчитывает 31 письмо.

Уникальность этих документов обусловлена широким спектром затрагиваемых в письмах тем, чего ранее не наблюдалось в архивах Глиэра. Помимо тем, посвященных личным интересам и быту, наиболее обстоятельно упоминаются сведения о критической обстановке отечественного музыкального образования в 1920—1922 годах. Как показали документы, Н. И. Гандольфи планировала переезжать в Москву из-за неблагоприятных условий в Киевской консерватории. Таким образом, в каждом письме Глиэр (местами отговаривая или, наоборот, приглашая) практически поэтапно описывал ситуацию в Москве.

Изучение этого периода кажется наиболее актуальным по нескольким причинам.

1. Опубликовано достаточное количество научных работ, посвященных истории отечественного музыкального образования (включая также смежные сферы музыкальной культуры, такие как музыкальная наука или история музыки), с опорой на архивные источники, относящиеся

¹ *Надежда Игнатьевна Калнынь-Гандольфи* (1855—1946) — преподаватель Киевской, а затем и Московской консерватории, певица. Жена известного оперного певца и педагога Гектора Гандольфи. Обширная многолетняя переписка Н. И. Калнынь-Гандольфи и Р. М. Глиэра указывает на доверительные дружеские отношения, сложившиеся между ними.

к 1920—1922 годам. В данном ракурсе необходимо учесть деятельность исследователей Т. И. Науменко в контексте изучения отечественной музыкальной науки, архивные изыскания Е. С. Власовой¹, посвященные перипетиям в советской музыке, исследования Л. Б. Бобылева, в которых рассматриваются исторические сведения о развитии композиторской педагогики, и Ю. А. Зильбермана², основанные на архивных документах в рамках изучения становления Киевской консерватории. С точки зрения историографического значения необходимо отметить сборник «Культура в нормативных актах Советской власти»³, диссертацию А. О. Аракеловой⁴, посвященную этапам становления отечественного музыкального образования, а также первый том труда Л. Г. Ковнацкой «Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919—1930»⁵. Тем не менее при наличии обстоятельной литературы дополнительное рассмотрение малоизученных фактов по-прежнему очень востребовано.

2. Благодаря введению в научный оборот подобных документов создается возможность частичной реконструкции некоторых событий, впоследствии оказавшихся ключевыми в истории отечественного музыкального искусства.
3. Обнаруженные документы позволяют дополнить эпизоды педагогической деятельности Глиэра.

В письмах представлены сведения о первых годах работы Глиэра в качестве профессора Московской консерватории (от первого лица). Глиэр описывает насущные проблемы, что помогает дополнить не только картину его профессиональной биографии в контексте одного из самых мятежных периодов отечественной культуры, но и частично продемонстрировать деятельность Главпрофобра⁶ по отношению к Московской консерватории.

С 1921 года заведующим музыкальным отделом Главпрофобра являлся Болеслав Леопольдович Яворский, известный не только как крупный музы-

¹ Власова Е. С. 1948 год в Советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.

² Зильберман Ю. А. Киевское музыкальное училище. Очерк деятельности. 1868—1924 годы. Киев: Клякса, 2012. 479 с.

³ Культура в нормативных актах Советской власти. 1917—1922 / Сост. К. Е. Рыбак. М.: Юридический Дом «Юстицинформ», 2009. 384 с.

⁴ Аракелова А. О. Отечественное образование в области музыкального искусства: исторический опыт, проблемы и пути развития: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. Магнитогорск: Магнитогорская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2012. 50 с.

⁵ Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919—1930: В 3 т. / Сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2013. Т. 1. 252 с.

⁶ Главное управление профессионального образования (Главпрофобр) — ведомство, регулирующее процессы образовательной деятельности в РСФСР в 1920—1930-х годах.

ковед и теоретик, но и как яркий реформатор отечественного музыкального образования¹. С позиции нынешнего времени его разработки, касающиеся популяризации народного музыкального воспитания (в том числе выражавшиеся в повсеместном внедрении предмета «Слушание музыки»), и принципы деления обучения по ступеням представляются вполне логичными и уместными. Как демонстрируют письма, проекты Яворского, проходящие наравне со многими послереволюционными нововведениями в консерватории, в действительности пришлось не по нраву некоторым маститым профессорам. В их числе оказался и Глиэр.

Первое письмо датировано 1920 годом. В нем отражена сложившаяся ситуация с оплатой труда педагогам и некоторые новшества, в частности внедрение групповых занятий по слушанию музыки. Исходя из опыта своей обширной профессиональной педагогической деятельности Глиэр считает введение подобных занятий не совсем убедительным, поскольку в них отсутствует специальная направленность, погружение в изучаемый материал, и относит их лишь к «модной» тенденции.

...Педагогические ставки — 900 р. час. Коллективные занятия 7500. Только педагогическим трудом (т. е. занятиями с отдельными учениками) жить трудно.

Очень в моде те, кто идет в массы и читает всякого рода лекции, цель которых научить слушать музыку. «Слушание музыки» — это модное слово у нас. А так как слушать музыку должны уметь все — и дети, и взрослые, то аудитория лиц, читающих лекции по «слушанию музыки» всегда очень большая. Что касается специальных занятий, специализации и углубления в сущность и технику того рода искусства, которому себя посвятил, то это теперь не в моде.

Очень в моде и очень прибыльно² занятия с детскими группами. Этому посвящается здесь очень много времени и средств. Для того, чтобы иметь практические занятия более интересные, нужно конечно занимать официальное положение в одном, двух или даже десяти учреждениях. При желании можно состоять «сотрудником» очень многих комиссий и очень многих отделов³. Конечно жалование на службе официальное, но педагогические занятия дополнят заработок⁴...

¹ *Коретина Н. А.* Историческое значение деятельности Б. Л. Яворского в период становления музыкального образования России // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Тамбов: Грамота, 2015. № 12 (62). Ч. 2. С. 112–115. URL: www.gramota.net/materials/3/2015/12-2/28.html (дата обращения: 15.09.2021).

² Орфография и пунктуация автора сохранены.

³ Знаковым фактором этого времени являлось вхождение многих видных деятелей искусства и культуры в состав различных комиссий, подкомиссий отделов и т. д., что, в свою очередь, отражало поиск ориентиров в контексте строительства нового государства.

⁴ Письма Глиэра Рейнгольда Морицевича к Н. И. Калнынь-Гандольфи. РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 729. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 7–8.

Второе письмо включает в себя несколько актуальных разделов: мысли Глиэра о переживаемых Киевской консерваторией проблемах, отношение к деятельности Главпрофобра и нестабильному положению в Москве.

...Мне очень жаль, что Киевская консерватория лишается хороших профессоров. Но где лучше быть и лучше будет предвидеть трудно. Здесь, в Москве заведующий Главпрофобром, Б. Л. Яворский. Темы и планы, которые ему не удалось провести в Киеве, старается всячески провести в жизнь. Конечно, главной мишенью избрана консерватория. Кто кого одолеет, не знаю, но думаю, что в конце концов Б. Л. шею себе свернет.

У меня очень хороший класс, сейчас больше двадцати учеников, очень серьезных. Главпрофобр хочет консерваторию разрезать на три части. Сейчас идет открытая борьба. Кто кого. Я по своему положению, к счастью, в этой борьбе не участвую, но если обстоятельства заставят, то я буду подготовлен и буду великолепно знать, с кем имею дело.

Мне очень жаль Киевскую консерваторию, но что же делать, если жизнь такова, что единственные Москва и Петроград в которых жизнь еще теплится. Всюду же она замирает и все боятся уезжать из центра. Теоретиков, о которых молил Константин Николаевич¹ — нет. У творческих деятелей я также спрашивал — никто в Киев не поедет. Мне лично хотелось бы на несколько дней съездить, но пока это очень трудно, так как почти ежедневно есть занятия, отложить которые никак невозможно.

Чуть ли не каждый день все реорганизуется, ликвидируется, и вот уже когда действительно нужно быть начеку. Ну, пока конечно. Желаю вам Люсе и маэстро всего наилучшего. В консерватории всем друзьям мой сердечный привет!²

5.11.1921 г.

Каждый абзац письма неоднократно фиксирует неблагоприятную обстановку в жизни двух близких Глиэру учреждений. В одном случае эта обстановка обусловлена дефицитом профессорско-педагогического состава, а в другом — регулярными нововведениями со стороны новой власти. Глиэр обладал дипломатическими качествами, это заключалось в умении сохранять нейтральную позицию и проявлялось в весьма умеренных комментариях по отношению к деятельности Главпрофобра во главе с Яворским. Дата письма указывает, что те самые «планы» Яворского тесно связаны с темой «типизации» учебных заведений и разделением ступеней обучения³.

Аналогичным отношение к «типизации» в Москве было и у профессора, заместителя директора Московской консерватории Александра Борисови-

¹ *Константин Николаевич Михайлов* (1882–1961) — пианист, профессор Киевской консерватории. В 1922–1926 годах являлся ее директором.

² Ф. 729. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 20–22.

³ См.: *Корепина Н. А.* Историческое значение деятельности Б. Л. Яворского в период становления музыкального образования России.

ча Гольденвейзера¹. Об этом свидетельствует отрывок из его письма, адресованного А. В. Оссовскому, о готовности Московской консерватории к этому процессу: «Все более убеждаюсь, что пока мы будем под начальством Яворского, нормальная жизнь не установится»².

В следующем письме снова упоминается ситуация взаимоотношений консерваторских преподавателей с Главпрофобром, в том числе и со стороны самого Глиэра:

...Отношения между учениками, профессорами, высшей инстанцией (Главпрофобром) сейчас очень запутаны. От Константина Николаевича [Михайлова] можно узнать, что у нас делается, волей-неволей и профессоров заставляют участвовать в общей жизни консерватории. Как я ни уклонялся, но сейчас и мне нужно бывать на советах и принимать различные решения. На днях приехал сюда Гринберг. Если он получит правильную информацию, то по его рассказам можно узнать, что тут происходит.

Мне писали из Америки, что Константину Николаевичу будет прислан лично американский паек. Получил ли он его. Получаете ли вы акад. паек? На жалование, конечно, сейчас существовать нельзя. Частные уроки сейчас оплачиваются лучше...³
20.06.1922 г.

Высказывание Глиэра, затрагивающее тему участия консерваторской профессуры в общественных делах, обусловлено не только проводимой им дополнительной работой в рамках реализации реформы Яворского, но и идеологической перестройкой академического учреждения в советское учебное заведение. Как отмечается в брошюре «Большой путь», посвященной истории партийной организации Московской консерватории, перемены коснулись и вектора общественной деятельности внутри вуза. В частности, это связано с организацией партийной ячейки в 1922 году, созданием комсомола и профсоюза⁴. Также стоит уточнить, что 3 июля 1922 года, через две недели после описанных Глиэром в письме событий, будет издано «Положение о высших учебных заведениях», которое послужило в дальнейшем основой для новых реорганизационных процессов в консерваториях⁵.

¹ Александр Борисович Гольденвейзер (1875–1961) — пианист, профессор Московской консерватории. На момент описываемых событий А. Б. Гольденвейзер являлся заместителем директора Московской консерватории, а в 1922 году стал ее ректором (директором) после отставки М. М. Ипполитова-Иванова.

² «Наш старик»: Александр Гольденвейзер и Московская консерватория / С. Я. Левит. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2015. С. 127.

³ РГАЛИ. Ф. 729. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 23–24.

⁴ См.: Большой путь (из истории партийной организации Московской консерватории) / Сост. Л. Веселовская, Н. Журавлева, А. Крюкова, Ф. Радкевич, С. Раппопорт, Г. Трелин. М.: Московская консерватория, 1969. С. 11.

⁵ См.: Московская консерватория. 1866–1991 / Сост. Г. А. Прибегина. М.: Музыка, 1991. С. 80.

Исходя из контекста, можно с уверенностью сказать, что в письме Глиэр упоминает и своего ученика в Киевской консерватории — музыковеда Матусида Мордуховича Гринберга, известного также как Маттиас Маркович Сокольский. В 1923 году Гринберг (Сокольский) переехал из Киева в Москву. Мы должны отметить данное обстоятельство, потому что к этому времени относится также и деятельность Захара Григорьевича Гринберга — советского партийного служащего, в 1918—1920 годах заместителя А. В. Луначарского, а позже члена коллегии Наркомпроса РСФСР¹. З. Г. Гринберг по долгу службы также мог иметь отношение к отображаемым Глиэром событиям.

В цитируемом ниже письме дата отсутствует. Однако перечисленные в нем темы в полной мере описывают события осени 1922 года.

...Я говорил с Ипполитовым² и с Гольденвейзером, который сейчас замещает ректора, но ничего определенного они сказать не могли. Ипполитов вторично подал в отставку и в следующий понедельник у нас назначены выборы и намечен Гольденвейзер. Вы пишете, что в Киевской консерватории же сейчас такая неразбериха, что неизвестно во что это все выльется.

Филармония сливается с консерваторией. Сейчас идут экзамены для учеников бывшей филармонии, а вскоре будут выборы филармонических профессоров, которые вступают в консерваторию. Только после этих выборов выяснится, какие будут вакансии и сейчас как мне сказал Гольденвейзер, он не может предложить кандидатуру нового профессора.

Не помню, писал я вам или нет, что профессора старше 60 лет сейчас считаются внештатными. В настоящую минуту, что значения не имеет, при тех спорах, какие нам часто теперь преподносят положения, нештатный профессор является до некоторой степени шатким.

Никто из нас еще не знает, что будет с консерваторией через неделю. Будет ли утвержден Гольденвейзер ректором³ и Игумнов членом правления, и каким образом сохранится влияние прежней консерватории. Или же Главпрофобр посадит кого-нибудь из своих. Сейчас жизнь консерватории изменилась, и я бы нисколько не упрекал профессора, который будет принят по предложению Главпрофобра. Теперь на сцену вступают профсоюз и РКП⁴ и имеют своих представителей в правлении.

Я сейчас отказался от участия в делах консерватории, так как начинаю большую работу по сочинению.

¹ Народный комиссариат просвещения.

² *Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов* (1859—1935) — композитор, профессор Московской консерватории. Являлся ректором (директором) Московской консерватории в 1906—1922 годах.

³ В октябре 1922 года А. Б. Гольденвейзер вступит в должность ректора (директора) Московской консерватории.

⁴ Российская коммунистическая партия.

Когда окончатся экзамены в консерватории, ученики разбредутся по частным преподавателям. Наплыв в этом году огромный. И частными занятиями при свободной оплате труда прожить можно будет...¹

В целом письмо включает в себя несколько разделов. Важно заметить, что Глиэр после отъезда из Киева регулярно интересуется событиями, происходящими в Киевской консерватории, которые, судя по описанию, как и в Москве, не совсем стабильны, хотя в монографии украинского музыковеда Ю. А. Зильбермана «Киевское музыкальное училище. Очерк деятельности. 1868–1924 годы» упоминается, что в 1921–1923 годах консерватория активно занималась концертной деятельностью и имела относительно спокойствие по сравнению с дореволюционными временами².

Нестабильность ситуации в Московской консерватории в этот период была обусловлена ожиданием перемен в жизни консерватории, в числе которых:

- возможность направления Главпрофобром или РКП рекомендованных «сверху» руководителей консерватории вопреки ожидаемым представителям в лице Гольденвейзера и Игумнова (при этом руководитель со стороны Главпрофобра кажется Глиэру несравненно более приемлемым вариантом, чем руководитель от Коммунистической партии);
- шаткая позиция профессорского состава, чей возраст превышал 60 лет. Не исключено, что она зависела не столько от состояния здоровья или профессиональных трудностей в силу возраста, сколько от невозможности (или нежелания) активно провозглашать революционные настроения консерватории.

Систематизация и анализ представленных материалов не только позволяют точно дополнить текущую ситуацию в отечественном музыкальном образовании начала 1920-х годов, но и в очередной раз побуждают к поискам других документов этого малоизученного периода с целью воссоздания более целостной картины происходящего. Изучение подобных документов в дальнейшем позволит реконструировать необходимые этапы развития отечественного музыкального образования.

В заключение было бы уместно процитировать статью Т. И. Науменко, посвященную истории советского музыкознания: «в итоге возникло ощущение не завершения, а начала пути»³.

¹ РГАЛИ. Ф. 729. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 43–44.

² Зильберман Ю. А. Киевское музыкальное училище... С. 198.

³ Науменко Т. И. Советское музыкознание: pro et contra. Работа над архивными материалами советской эпохи // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи: Сборник статей / Сост. Т. И. Науменко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2020. С. 562.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аракелова А. О.* Отечественное образование в области музыкального искусства: исторический опыт, проблемы и пути развития: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. Магнитогорск: Магнитогорская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2012. 50 с.
2. Большой путь (из истории партийной организации Московской консерватории) / Сост. Л. Веселовская, Н. Журавлева, А. Крюкова, Ф. Радкевич, С. Раппопорт, Г. Трелин. М.: Московская консерватория, 1969. 128 с.
3. *Власова Е. С.* 1948 год в Советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
4. *Зильберман Ю. А.* Киевское музыкальное училище. Очерк деятельности. 1868—1924 годы. Киев: Клякса, 2012. 479 с.
5. *Корепина Н. А.* Историческое значение деятельности Б. Л. Яворского в период становления музыкального образования России // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Тамбов: Грамота, 2015. № 12 (62). Ч. 2. С. 112—115. URL: www.gramota.net/materials/3/2015/12-2/28.html (дата обращения: 15.09.2021).
6. Культура в нормативных актах Советской власти. 1917—1922 / Сост. К. Е. Рыбак. М.: Юридический Дом «Юстицинформ», 2009. 384 с.
7. Московская консерватория. 1866—1991 / Сост. Г. А. Прибегина. М.: Музыка, 1991. 240 с.
8. *Науменко Т. И.* Советское музыкознание: pro et contra. Работа над архивными материалами советской эпохи // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи: Сборник статей / Сост. Т. И. Науменко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2020. С. 562—569.
9. «Наш старик»: Александр Гольденвейзер и Московская консерватория / С. Я. Левит. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2015. 704 с.
10. Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919—1930: В 3 т. / Сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2013. Т. 1. 252 с.

Аннотация

В статье, основанной на материалах переписки Р. М. Глиэра и Н. И. Калнынь-Гандольфи, хранящейся в Российском государственном архиве литературы и искусства, приводятся сведения о довольно напряженной обстановке в Московской консерватории в 1920—1922 годах. Она обусловлена рядом преобразований со стороны советской власти в лице Главпрофобра, проектной деятельностью Б. Л. Яворского, некоторыми реорганизационными процессами и в целом — картиной неопределенности в контексте метаморфоз «нового государства».

Abstract

This article is based on correspondence between Reinhold Glière and Nadezhda Kalnyn-Gandolfi currently held in the Russian State Archive of Literature and Art. The discussion illuminates the somewhat tense situation at the Moscow Conservatoire between 1920 and 1922. This is considered against the backdrop of a series of changes made by the Soviet government (namely by the General Directorate of Vocational Education), the activities of Boleslav Yavorsky, and various processes of reorganisation. In doing so, it explores the uncertainty that accompanied the metamorphosis of Russia into a 'New State' during the early Soviet period.

- ✓ *Ключевые слова:* Главпрофобр, Б. Л. Яворский, Р. М. Глиэр, Московская консерватория, музыкальное образование.
- ✓ *Keywords:* General Directorate of Vocational Education, Boleslav Yavorsky, Reinhold Glière, Moscow Conservatoire, musical education.

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. 1 (36). 2022

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 31.03.2022 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 16,25. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 27.04.2022 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

Сайт: amirit.ru