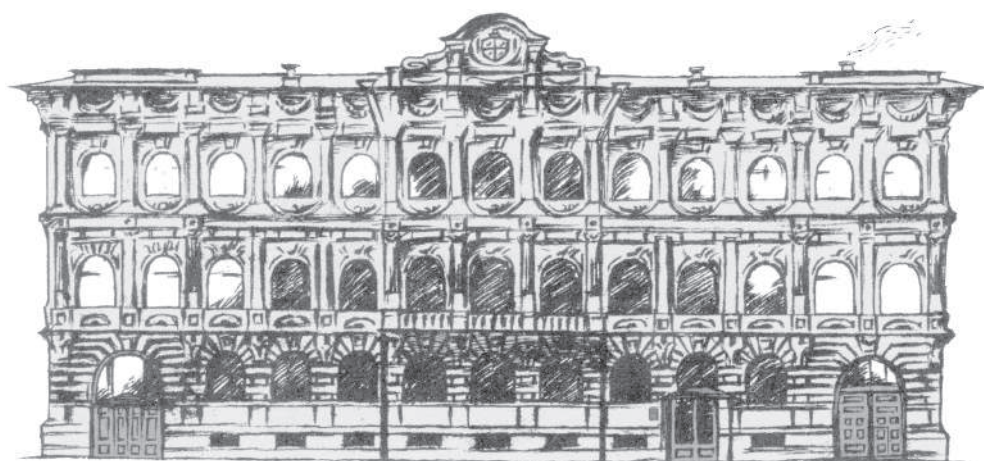


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 3 (46) / 2024



*Санкт-Петербург
2024*

Учредитель и издатель:

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

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

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-83300 от 07 июня 2022 г.

Редакционная коллегия:

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

С. В. Кучепатова — зам. главного редактора

Л. Н. Березовчук — канд. иск.

Д. А. Булатова — канд. иск.

Р. Гилиз — PhD

А. Д. Дудина

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.

А. А. Тимошенко — канд. иск.

С. В. Хлыстунова — канд. иск.

С. Е. 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. Д. Ермакова — директор Департамента региональной политики, образования
и проектного управления Министерства культуры Российской Федерации,
почетный сопредседатель 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

А. В. Денисов — 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. С. Клюев — доктор философских наук, профессор, Российский государственный
педагогический университет имени А. И. Герцена

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

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

У. Моргентерн — 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. Палагуца* — доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой
искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица
- В. Ф. Познин* — доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором кино и
телевидения, Российский институт истории искусств
- Н. С. Серегина* — доктор искусствоведения, Российский институт истории искусств
- Е. А. Скоробогачева* — доктор искусствоведения, профессор,
и. о. проректора по научной работе, директор научно-исследовательского музея
Российской академии живописи, ваяния и зодчества имени Ильи Глазунова
- Г. В. Скотникова* — доктор культурологии, профессор,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
- Н. И. Тетерина* — кандидат искусствоведения,
Государственный институт искусствознания
- Н. А. Хренов* — доктор философских наук, профессор, Государственный институт
искусствознания
- Т. В. Цареградская* — доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела
международных связей и творческих проектов,
Российская академия музыки имени Гнесиных
- Е. П. Яковлева* — доктор искусствоведения, профессор,
Российский институт истории искусств

Содержание

Исследования

Фундаментальные проблемы искусствознания

- Д. А. Шумилин.* Искусство и наука: взгляд в будущее..... 9
- Г. В. Петрова.* Задача искусствоведения — создавать перспективное поле для дальнейших исследований25
- А. С. Клюев.* Российское музыкознание: дискуссия о методе31

Музыка

- М. В. Сергеев, Д. М. Бенюмова, С. А. Щёкина.* Русский рояль, пленивший Париж: к атрибуции беккеровского фортепиано43
- Н. Ю. Катанова.* Идея четырехручного дуэта как аспект творчества Стравинского63
- А. М. Анучин.* Мотивная разработка в квартете Мэрилин Шруд «Transparent Eyes» как способ создания целостности композиции79

Драматический театр

- А. В. Владимирский.* Театр в истории Центрального института труда: многогранное взаимодействие (1920-е годы).....95
- М. В. Кожекина.* Три типа отношений «фабулы» и «сюжета» в спектакле Питера Брука «Махабхарата» 112

Киноискусство

- И. В. Лабутин.* Образы экзистенциального кризиса в кинематографе Кристиана Мунджиу 127

Изобразительное искусство

- П. Ю. Климов.* «Всемирный экзамен» (к истории организации отделов русского искусства на всемирных выставках второй половины XIX века) 145

Юбилей. Памятные даты

К 710-летию святого Сергия Радонежского

- П. Ю. Климов.* «Посмотрим, что дала мне Европа». Первое заграничное путешествие М. В. Нестерова и первый «Сергиевский цикл» (к проблеме формирования образа преподобного Сергия Радонежского в творчестве художника конца 1880-х — 1890-х годов)..... 159
- Е. А. Скоробогачева.* Интерпретация образа святого Сергия Радонежского художниками России конца XIX — первой половины XX века 172

Обзоры, рецензии, хроники

- D. L. Perkins.* Review of the Works of Alexander Klugev [Russian Philosophy of Music: 2010s and 2020s Articles (Transl. from Russ.). Ostrava: Tuculart Edition & European Institute for Innovative Development, 2023. 154 p. (In English); Russian Philosophy of Music: Articles of the 2010–2020s. Moscow: Progress-Tradition, 2024. 240 p. [1]]..... 183

- Информация для авторов**..... 187

Contents

Research

Fundamental Problems of Art Studies

D. Shumilin. Art and Science. The Prospection 9

G. Petrova. The Task of Art History and Theory is to Create
an Advantageous Field for Further Research25

A. Klujev. Russian Musicology: a Discussion about the Method31

Music

M. Sergeev, D. Benyumova, S. Shchekina. The Russian Piano
that Captivated Paris. On the Attribution of J. Becker Piano43

N. Katonova. The Idea of Four-Handed Duet
as an Aspect of Stravinsky's Work63

A. Anuchin. The Motivic Development in the Marilyn Shrude's Quartet
Transparent Eyes as a Means of Creating Compositional Unity79

Dramatic Theatre

A. Vladzimirskyy. A Theater in the History of the Central Institute
of Labor: Multifaceted Interaction (1920s)95

M. Kozhekina. Three Types of Fabula and Plot Relations
in Peter Brook's Production of *The Mahabharata* 112

Cinematography

I. Labutin. Images of Existential Crisis in Cristian Mungiu Films 127

Fine Art

P. Klimov. The World Examination: On History of the Russian Art
Departments Organization at the Universal Exhibitions
in the Second Half of the 19th Century 145

Anniversaries and Important Dates

710th Anniversary of Saint Sergius of Radonezh

P. Klimov. "Let's See What Europe Gave Me." The First Foreign Trip
of Mikhail Nesterov and the First Sergius Cycle. On the Problem
of Representing the Image of Saint Sergius of Radonezh
in the Artist's Works of the Late 1880s — 1890s..... 159

E. Skorobogacheva. Interpretation of the Image of Saint Sergius of Radonezh
by Russian Artists of the Late 19th — First Half of the 20th Century..... 172

Reviews and Chronicles

D. L. Perkins. Review of the Works of Alexander Klujev [*Russian Philosophy of Music: 2010s and 2020s Articles* (Transl. from Russ.). Ostrava: Tuculart Edition & European Institute for Innovative Development, 2023. 154 p. (In English); *Russian Philosophy of Music: Articles of the 2010–2020s*. Moscow: Progress-Tradition, 2024. 240 p. [1]]..... 183

№ 3 / 2024

ИССЛЕДОВАНИЯ

Искусство и наука: взгляд в будущее

ШУМИЛИН ДМИТРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ

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

SHUMILIN DMITRIY A.

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

E-mail: dashumilin@gmail.com

«...Каждый настолько более человечен, насколько он более музюлюбивый»¹ — эти слова греческого монаха Евгения Вулгариса, призванного Екатериной Великой на службу в Петербург, являлись для своего времени непреложной максимой, определявшей развитие культуры и искусства со времен Пифагора². Человечность, человек — огромный объем знаний обо всем, что связано с этими категориями, сосредоточен в сфере искусствоведения. Потому осуществление научных программ, в рамках которых исследуются вопросы духовного развития и духовных ценностей человечества, не может оказаться в достаточной степени успешным без опоры на потенциал искусствознания и опыт, накопленный учеными-искусствоведами.

Не секрет, что для многих людей современного поколения такие понятия, как «красота», «прекрасное», «совершенство», «гармония», «порядок», представляются субъективными³. Между тем выдающиеся деятели культуры и философы различных эпох утверждали, что все они имеют объективные значения, коренящиеся в извечных законах бытия⁴. Понимание человеком всех глубинных смыслов и тайн, связанных с возникновением и влиянием на эволюцию мироздания этих и подобных им универсалий, вряд ли

¹ Герцман Е. В. Парафразы Евгения Вулгариса о музыке. М.: Музыка. 2002. С. 63.

² Подробнее об этом см. цитируемое издание, а также: Герцман Е. В. Синописис музыки или памятник агонии. М.: Композитор, 2000.

³ Филологический аспект проблемы соотношения значений некоторых из этих понятий рассмотрен в работе: Банькова Н. В. Соотношение понятий «искусство» и «красота» / „art“ и „beauty“ // Вестник Российского нового университета. Серия «Человек в современном мире». 2023. № 2. С. 3—11.

⁴ Как известно, тема эта тщательно разрабатывалась одним из столпов европейской культуры и философии — Платоном Афинским и его многочисленными последователями. О вечности и безотносительности прекрасного как идеи, «воспоминание» о которой доступно человеку посредством приобщения к красоте земной, подробно говорится, в частности, в диалогах Платона «Пир», «Гиппий Большой», «Федон», «Кратил», «Федр».

возможно. Тем не менее именно стремление к их осознанию, к воплощению в жизни и творчестве не одно тысячелетие вело человечество по пути эволюции и позволяло сохранять восходящий вектор развития.

Древнегреческий Космос (κόσμος) — это и Красота, и Вселенная одновременно. Отождествление Универсума с понятием «Красота» — важная идея-источник, насыщающая всю историю европейской культуры и философии. Из нее, в частности, произрастают концепции природосообразности и природоцентричности искусства¹.

«...В искусстве и существовала предварительно красота — та высшего рода красота, которая не способна нисходить ни в мрамор, ни во что другое, но остается в самой себе... <...> ...искусство допускает создание лишь того, что ему свойственно по существу, то есть только истинно прекрасного и разумосообразного...»² — такими словами в трактате «О сверхчувственной красоте»³ характеризовал искусство Плотин. В другом трактате — «О красоте»⁴ — философ писал: «Когда душа очистится, она становится эйдосом и логосом и всецело бестелесной и умной, всецело принадлежащей божественному, где и исток красоты, и всё, что ей родственно. <...> Потому истинно сказано, что благо и красота души состоят в том, чтобы стать ей подобной Богу, ибо от Него и красота, и удел, и иное, принадлежащее Сущим [божественным ипостасям]»⁵. Соответствующие идеи сохраняли актуальность и даже непреложность на протяжении многих веков (они отражены и в вышеприведенной цитате Вулгариса). Отождествление, слияние понятий Бога и Красоты для многих веков европейской культуры было естественным и востребованным⁶. Современный ученый В. В. Бычков о соответствующей идее как о доминирующей для христианской культуры говорит следующее: «Бог предстает, по христианскому учению, абсолютной красотой, первопричиной целой иерархии прекрасных феноменов и вещей духовного и материального миров. Отсюда патристика уделяет большое внимание красоте во всех ее проявлениях как объек-

¹ Конечно, понятие «природа» используется в данном контексте в самом широком значении, как все сущее в бесконечном многообразии явлений, включая самого человека.

² Плотин. Эннеады: В 2 т. / Перев. с древнегреч. и англ.; сост. и отв. ред. С. И. Еремеев. Т. 1. Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1995. С. 191–192.

³ В ином переводе: «Об умопостигаемой красоте» (Плотин. Пятая эннеада / Пер. с древнегреч., вступ. статья и коммент. Т. Г. Сидаша, Р. В. Светлова. СПб.: Изд-во О. Абышко, 2005. С. 208).

⁴ В ином переводе — «О прекрасном» (Плотин Эннеады. Т. 2. С. 16).

⁵ Плотин. Первая эннеада / Пер. с древнегреч., вступ. статья и коммент. Т. Г. Сидаша, Р. В. Светлова. СПб.: Изд-во О. Абышко, 2004. С. 235.

⁶ Как известно, идея эта получила широкое развитие у Псевдо-Дионисия Ареопагита и его последователей. В Западной Европе о том же писали такие знаковые для своего времени философы-теологи, как Ансельм Кентерберийский и Николай Кузанский.

ту любви, ведущему в конечном счете к абсолюту»¹. Выражение неземной, Божественной красоты в творениях человека было идеалом искусства Византии и Древней Руси².

«Красота есть только воплощение в чувственных формах того самого идеального содержания, которое до такого воплощения называется добром и истиною»³, — в конце XIX века писал В. С. Соловьев, следуя традициям своих великих предшественников. Он был убежден в том, что «высшая задача искусства» есть «совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма»⁴.

Если рассматривать триаду «Универсум — Красота — Искусство» на таком уровне⁵ и понимать искусство как «продолжение Творения», придется признать, что, в силу грандиозных масштабов проблемы, предмет искусствознания в настоящее время разработан лишь частично.

¹ Бычков В. В. Русская средневековая эстетика. XI—XVII вв. М.: Мысль, 1995. С. 37. В советское время подобные же идеи высказывал, как известно, Д. С. Лихачев (см., в частности: *Лихачев Д. С. Земля родная*. М.: Просвещение, 1983).

² Из числа культурологических исследований последних лет об этом см., в частности: *Скотникова Г. В. Русская художественная культура XII века: «симфония концептов»*. СПб.: Аргус СПб, 2022. Среди современных искусствоведческих работ эта тема освещается в работах: *Серегина Н. С. Интонация как ценность: протосмыслы. Древняя Русь*. СПб.: Петрополис, 2017; *Губарева О. В. Икона как искусство: эстетические традиции русской живописи и современная визуальная культура*. СПб.: Аргус. 2022; *Медушевский В. В. Синергичная семиотика красоты в музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2023. № 2. С. 7—21. Философский подход к проблеме широко разработан А. Л. Казиным (см.: *Казин А. Л. Последнее царство. Русская православная цивилизация*. Изд. 2-е, расшир. и доп. СПб.: Петрополис, 2024; и многие другие, более ранние труды философа). О своеобразии подхода к данной проблематике в западноевропейской эстетике см.: *Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / Пер. с ит. А. Шурбелев*. М.: Corpus, 2022.

³ О взглядах В. С. Соловьева в этой сфере сказано очень много. Среди исследований последних десятилетий см., в частности: *Кормин Н. А. Философская эстетика Владимира Соловьева: В 2 ч.* М.: ИФРАН, Ч. 1: Святая гармония. М.: ИФРАН, 2001; Ч. 2: Онтологические предпосылки. М.: ИФРАН, 2004; *Ерофеева К. Л. Владимир Соловьев о назначении искусства: актуальные аспекты // Интерактивные науки*. 2020. № 4 (50). С. 11—17.

⁴ *Соловьев В. С. Общий смысл искусства*. URL: https://vehi.net/soloviev/smysl_isk.html (дата обращения: 15.05.2024). О том, что подразумевается в данном случае под «духовной полнотой», см. цитируемый источник.

⁵ А. Л. Казин в своих работах выстраивает модель «*смысловых уровней искусства как элемента бытия*» в виде системы концентрических кругов. В такой системе «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» (*Казин А. Л. Наука об искусстве: логос и эстезис // Временник Зубовского института*. 2022. Вып. 1 (36). С. 15.; также см.: *Казин А. Л. Последнее царство...*).

Понимавшееся в период античности иначе, чем в наши дни, искусство длительное время тесно соприкасалось с наукой¹. Как известно, древнегреческие квадривиум² и тривиум включали в себя, соответственно, арифметику, астрономию, геометрию и музыку; грамматику, диалектику и риторику. При этом главенствующее положение среди «свободных искусств» зачастую занимала музыка: «...Некоторые из них (философов. — *Д. Ш.*) считали музыку главной среди свободных искусств, а другие называли ее encyclopedia — как бы круг наук, потому что музыка (как говорит Платон) обнимает все дисциплины, в чем можно убедиться, пробежав их все...»³ Конечно, в данном случае и под термином «музыка» понимается нечто большее, чем сегодня:

Очевидно, ведущему речь о музыке для изучающих ее вначале необходимо сказать, сколько мы откроем воспринимаемых родов музыки. Их существует три. Первая — мировая, вторая — человеческая, а третья — использующая какие-то инструменты, подобно кифаре, тибиям и прочим [инструментам], которые сопровождают пение⁴.

¹ Исторической, науковедческой, философской и филологической проблематики в рамках этой обширной темы в той или иной степени касались многие ученые и философы. Один из ярких и знаменитых примеров такого «касания»: *Хайдеггер М.* Вопрос о технике // Хайдеггер М. *Время и бытие: Статьи и выступления.* М.: Республика, 1993. С. 221—238. Краткий обзор проблемы соотношения понятий «техне» и «поэзис» в контексте различных направлений современной науки см. в: *Фалько В. И.* «Техне» и «поэзис» в античной и современной философии // *Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки.* 2020. № 1. С. 95—106. Вопросы фундаментальных оснований и развития науки о музыке, в том числе в контексте других научных отраслей, подробно исследуются К. В. Зенкиным (см., в частности: *Зенкин К. В.* Музыка — Эйдос — Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015).

² Среди новейших исследований см. об этом, в частности: *Герцман Е. В.* Античная философская классика о музыке. СПб.: РИИИ, 2023. «...„Квадривиум“ стал выражением древней научной традиции, согласно которой для того, чтобы приблизиться к пониманию науки наук (scientia scientiarum) — философии, необходимо сначала освоить четыре указанных дисциплины. Они представлялись современникам четырьмя дорогами (quadrivium), по которым можно прийти к освоению основ философии. Все это может свидетельствовать о том, что древние философы должны были быть основательно осведомлены об античной науке о музыке и весьма хорошо разбираться в античном музыкальном искусстве» (Там же. С. 7—8).

³ *Царлино Дж.* Установления гармонии // *Эстетика Ренессанса: Антология: В 2 т. / Сост. В. П. Шестаков.* Т. 2. М.: Искусство, 1981. С. 603. Далее Царлино осуществляет высказанное намерение «пробежать их все».

⁴ Сравните с древнекитайскими воззрениями: «Все мелодии возникают, рождаясь в сердце человека, а движения человеческого сердца порождаются внешними предметами [окружающего мира]. Тронутое внешним миром сердце приходит в движение, и это выражается в звуках. Звуки же, откликаясь друг на друга, порождают разные вариации, а вариации эти, будучи оформленными, называются инь — мелодиями. Когда эти мелодии исполняют на музыкальных инструментах, [сопровождая плясками] с применением щитов, боевых топоров, фазаньих перьев и бычьих хвостов, это и называется юэ — музыкой...» (*Сыма Цянь.* Исторические записки («Ши цзи»): В 9 т. / Пер. Р. В. Вяткина. Т. 4. М.: Наука, 1986. С. 73).

Прежде всего, особенно пристально должна изучаться та из них, которая [называется] «мировой»¹, так как она наблюдается в самом небе, либо в связи стихий, либо в разнообразии времен года (Бозэций)².

В постепенном исчезновении из сферы предметного научного интереса искусствоведов «первого» и отчасти «второго» родов музыки, как обозначил их Бозэций, сокрыта проблема, масштаб коей столь же велик, сколь незаметен для неискушенного в предмете исследователя³. На фоне торжественной, но тяжеловесной поступи «технологического прогресса» в Новое и Новейшее время эти «роды музыки» в определенной степени привлекли внимание физиков, акустиков, психологов, физиологов, однако глубинное их содержание в число предметов и объектов исследований ученых названных специальностей не входило. Неуловимо испарившись из сферы внимания ученых, содержание это тем не менее осталось в фокусе устремлений поэтов, художников, музыкантов, актеров, легким, всепроникающим флюидом щедро насытив эстетику романтизма⁴.

Конец XIX и первая треть XX века ознаменовались выдающимися открытиями в науке, оказавшими ощутимое воздействие и на культуру. В стремлении осмыслить представшую перед мысленным взором человечества реальность невиданных ранее пространственно-временных масштабов, исчис-

¹ Соответствующие идеи были настолько мощны и укоренены в культуре, что даже за пределами музыковедения можно встретить их многочисленные инварианты. Примечательно, что даже в тяжелые годы Гражданской войны в одном из публичных докладов 1919 года А. Блок счел возможным и нужным говорить о том же: «В начале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах. <...> Культура есть музыкальный ритм» (*Блок А.* Из записных книжек и дневников // *Блок А.* Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М.: Правда, 1971. С. 358). По данной теме см. также: *Холопова В. Н.* Феномен музыки. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2014; *Клюев А. С.* Сумма музыки. 2-е изд., испр. и перераб. М.: Прогресс-Традиция, 2021; *Любовский Л. З.* Что есть музыка: о предмете музыки, его постижении и познании постижимого: (Фуга). Казань: [Б. и.], 1993.

² *Герцман Е. В.* Музыкальная бозэциана. СПб.: Невская нота, 2010. С. 320. Перевод труда Бозэция в версии С. Н. Лебедева см.: *А. М. С. Бозэций.* Основы музыки / Подгот. текста, пер. с лат. и коммент. С. Н. Лебедева. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Московская консерватория, 2019.

³ Упорное противление стремлению к научному познанию мира со стороны теологической традиции в средневековой Европе во многом обусловило возникновение обратного эффекта впоследствии. Этот эффект привел к редуцированному восприятию учеными последующих столетий средневековых и античных текстов и «выведению за скобки» их концептуальных положений, подобных следующим: «Кто центр мира, то есть бог благословенный, тот и центр Земли, всех сфер и всего в мире; он же, одновременно, — бесконечная окружность всего» (*Николай Кузанский.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1979. С. 132).

⁴ Из новейших изданий см. об этом, в частности: *Порфирьева А. Л.* Пространство слуха. М.: Аграф, 2023.

ляемых миллиардами световых лет, создавалось множество работ, в числе которых такие философские труды, как: «Artistic creation and cosmic creation» («Творение художника и творение космоса»), «Beauty and Other Forms of Value» («Прекрасное и другие формы ценности»)¹. Теоретические разработки в области искусствознания и психологии искусства, с одной стороны, новейшие открытия в сфере точных наук — с другой, открыли аналитическому мышлению пространство, в котором общность науки и искусства предстала в новом свете. Невидимые глазу вибрации, энергии, механизмы взаимодействий и пути передачи информации стали основными объектами внимания ученых, многомерность реальности — одним из основных предметов творческого осмысления творцов и художников².

На протяжении XX века целый ряд замечательных ученых — специалистов в сфере точной науки обращали пристальное внимание на вопросы, лежащие, главным образом, в поле зрения искусствоведов и культурологов, подчеркивая при этом значимость соответствующей проблематики для науки в целом³. Композиторы, художники, искусствоведы и культурологи, в свою очередь, все чаще стали прибегать к методам и знаниям, накопленным в сфере точных наук.

¹ *Alexander S. Artistic creation and cosmic creation.* London: Humphrey Milford, 1927; *Alexander S. Beauty and Other Forms of Value.* London: Macmillan and Co., Ltd., 1933.

² Именно с этой тенденцией, как известно, связано возникновение абстракционизма (см., в частности, теоретические труды В. В. Кандинского: *Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. / Редкол.: Н. Б. Автономова (отв. ред.) и др. М.: Гилея, 2001*, а также: *Кабанова Л. И. Философия творчества художника В. В. Кандинского // Вестник Мурманского государственного технического университета. 2008. Т. 11. № 4. С. 631–637*).

³ «Давно замечено, что представители точных наук с возрастом становятся гуманитариями» — эти слова выдающегося отечественного ученого, академика Б. В. Раушенбаха (Раушенбах: формула мироздания // Роскосмос ТВ. Фрагмент видеointервью. URL: <https://rutube.ru/video/7324936bd3e5aac4e67080d5367e55/>; 1 мин, 42 сек.) отражают не только знаковую тенденцию в науке, но и существенную, фундаментального характера закономерность развития человеческого разума. Искусствоведы многим обязаны Б. В. Раушенбаху, посвятившему ряд научных трудов проблемам иконописи: *Пространственные построения в древнерусской живописи.* М.: Наука, 1975; *Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов.* М.: Наука, 1980; *Системы перспективы в изобразительном искусстве: общая теория перспективы.* М.: Наука, 1986; *Геометрия картины и зрительное восприятие.* М.: Интерпракс, 1994. Другой пример продуктивного обращения к проблематике искусствознания со стороны представителя точных наук — книги Ю. В. Пухначева: *Загадки звучащего металла. Физика, технология и история колокола.* М.: URSS, 2011; *Четыре измерения искусства.* М.: URSS: Либроком, 2011. Об особой важности исследования культурологических, по сути, проблем для понимания целостной научной картины мира писали также В. Ф. Шварцман и Л. М. Гиндилис (см., в частности: *Гиндилис Л. М. Наука на рубеже веков: вызовы и проблемы // Актуальные вопросы развития науки и образования в едином поле Культуры: Материалы 7-й Международной научно-практической конференции. Севастополь: СевНТУ, 2006. С. 57–72; В поисках единства / Сост. Л. М. Гиндилис. Буково; М.: КОСМИОН, 1995*).

Но несмотря на то, что одна из основных фундаментальных проблем искусствознания — соотношение истины субъективной и истины объективной (а также их взаимная трансформация в художественной практике) — стала решаться все более интенсивно, некий скрытый интеллектуальный конфликт между искусствоведами и учеными сферы точных наук сохраняется до сих пор. Первый справедливо полагает, что занимается важнейшим для науки и всего человечества делом; второй отказывается воспринимать как достоверные сохраняющиеся в большинстве случаев субъективный характер выводы искусствоведа, а методы осуществления искусствovedческого исследования признавать состоятельными для того, чтобы соответствующим путем получать знания фундаментального характера. В самом деле, задачи искусства столь масштабны¹, а артефакты — столь впечатляющи... возможно ли все это *не-сказуемое* осмыслить и адекватно выразить языком науки?

Для точной науки объективный характер полученных знаний, подтвержденных экспериментальными способами, — важнейший критерий состоятельности исследования. Для искусствovedения же поля и мира, возникающие при сопряжении и взаимодействии субъективного и объективного, единства и множества, «земного» и «Божественного», — сами по себе представляют масштабные, неизведанные явления, вызывающие глубокий научный интерес². В частности, для многих музыкантов характерно и естественно сознание того, что музыка существует в определенном смысле «автономно», она не есть лишь творение композитора³. «Не я пишу музыку, я лишь улавливаю то, что мне слышится... мною пишу»⁴ — эти слова А. Г. Шнитке легко воспринимаются и принимаются в мире искусства. Но стоит лишь выйти за

¹ Приведем лишь один характерный и общеизвестный пример постановки подобной задачи: «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» (*Соловьев В. С. Общий смысл искусства*).

² «Подлинный мир художника — это мир его фантазии. То, что переживается в воображении, становится здесь важнее пережитого в реальности», — писал знаменитый музыковед и композитор Ганс Галль (*Галль Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера — три мира. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С. 28*).

³ Соответствующие воззрения фундированы не только опытом музыкантов-практиков, рассуждениями теоретиков, но и умозрительными поисками философов. Известно, сколь важную роль в развитии искусства XIX и XX веков сыграли философские воззрения А. Шопенгауэра, в чьем труде «Мир как воля и представление» искусство в целом и музыка в частности возводятся в особый ранг: «...Музыка, не касаясь идей, будучи совершенно независима и от мира явлений, совершенно игнорируя его, могла бы до известной степени существовать, даже если бы мира вовсе не было, — чего о других искусствах сказать нельзя. Музыка — это *непосредственная* объективация и отпечаток всей *воли*, подобно самому миру...» (*Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Пер. с нем. Ю. Айхенвальда; вступ. статья А. Маркова. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 398–399*).

⁴ Цит. по: *Ивашкин А. Глубина бархата // Искусство кино. 1999. № 2. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/1999/02/n2-article13> (дата обращения: 13.07.2024)*.

границы этого прекрасного мира и попытаться «извне» проанализировать проблему субъект-объектных отношений в искусстве, как она превращается в неразрешимую загадку. «Музыка, без сомнения, представляет собой язык сообщений, которые может понимать огромное большинство людей, хотя лишь немногие способны их творить. При этом среди всех языков одна лишь музыка объединяет несовместимые определения и является одновременно и объяснимой, и непереводаемой, что делает творца музыки существом, подобным богам, а саму музыку — высшей загадкой наук о человеке, загадкой, таящей ключи к дальнейшему развитию этих наук»¹ — это замечательное суждение знаменитого мыслителя XX века хорошо выявляет феномен существования некоего ускользающего от аналитического мышления и органов чувств *пространства* или *явления*, которое человеческий интеллект в своей системе координат «размещает» в широком поле между «языком сообщений» и «высшей загадкой наук о человеке».

Ученый-физик имеет дело с объективной реальностью. Объекты исследования искусствоведа столь же реальны, но «материя» их не изучена. В гораздо большей степени, чем объекты исследований физиков, способна эта материя к перевоплощению, изменению формы существования, неуловимой «текучести», преодолению ограничений пространства и времени. Одно и то же поэтическое или музыкальное произведение, одну и ту же театральную пьесу или оперу невозможно исполнить одинаково дважды²; в различном состоянии и при различных окружающих условиях шедевр живописи будет по-разному воспринят реципиентом — и все это нужно умножить на количество воспринимающих. На временных видах искусства хорошо заметно, что сам «объект искусства» имеет весьма неординарный онтологический статус. Он не ограничивается ни нотами, ни сценарием, ни текстом поэтического произведения. То, что делает актер во время своего выступления, ощущает весь зал, но удалось ли кому-то «проквантовать»³ этот вид взаимодействия?

Тысячелетиями деятели культуры и искусства работают и творят в системе координат, которая с точки зрения точной науки не является вполне по-

¹ *Леви-Строс К.* Мифологии: Сырое и приготовленное. М.: Флюид, 2006. С. 26.

² Уместно привести в этой связи слова Г. Г. Нейгауза: «А. Рубинштейн не позволял своему ученику Гофману даже второй раз проиграть раз уже пройденную вещь, и когда Гофман его однажды скромно попросил, не согласится ли он еще раз его послушать, чтобы проверить, все ли он сделал, что ему говорил маэстро, тот ответил отказом на том основании, что во второй раз он ему будет говорить „совсем другое...“» (*Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1988. С. 203).

³ Идея актуальности аппарата квантовой механики и квантовой теории поля для искусствознания не нова. Она обосновывается, в частности, в работах В. В. Медушевского (см.: *Медушевский В. В.* Корпускулярно-волновой дуализм в педагогике // *Художественное образование и наука.* 2023. № 1 (34). С. 30–45).

нятой и объясненной. В этой системе «повсюду центр и нигде окружность»¹. Взаимодействие публики с исполнителем, воздействие произведения искусства на реципиента — несмотря на то что эти процессы проходят посредством не исследованных пока видов взаимодействий, художники, музыканты, поэты, актеры, режиссеры, а вместе с ними — искусствоведы в большей или меньшей степени умеют эффективно работать в этой системе, на практике «излучают» и воспринимают неведомые «бозоны искусства», успешно анализируя связанные с этим процессы. Можно сказать, что теории искусствознания, отчасти раскрывающие строение мира искусства как неизведанной части Вселенной, в большой степени обладают качеством предсказательности.

Более того. Ряд выдающихся деятелей искусства свидетельствовали о том, что именно в процессе творческой активности неведомые и невыводимые посредством научных методов законы и истины становятся очевидными. Так, А. Н. Скрябин не раз высказывал убеждение, что творчество есть «могущественный метод познания»²: «Вообще ведь музыкальные и творческие аналогии удивительны, они часто совершенно объясняют то, что иначе было бы совершенно непонятно. Вы не можете себе представить, до какой степени творчество в искусстве есть путь откровения. <...> Я почти всему научился из своего творчества»³. Пожалуй, слова эти хорошо поняли бы Исаак Ньютон и Михаил Ломоносов, Пьер-Симон Лаплас и Дмитрий Менделеев, Анри Пуанкаре, Альберт Эйнштейн и многие другие выдающиеся ученые.

Не проливает ли описанный выше феномен свет на проблему онтологического статуса *информации*? Очевидно, что опыты по передаче информации в пространстве и в живых организмах⁴ с участием деятелей искусства и искусствоведов могут открыть бескрайние просторы знания⁵. Ведь

¹ *Николай Кузанский*. Сочинения. Т. 1. С. 134. Отчасти потому вопросы ранжирования и рейтингов так неуклюже вписываются в процессы целеполагания научной деятельности искусствоведа.

² Конечно, Скрябин — далеко не первый и не единственный, постигший сию тайну. Еще более известны слова Л. Бетховена: «Музыка есть откровение более высокое, чем мудрость и философия» (*Annin B. Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Zweiter Theil. Berlin, 1835. S. 193*). Цит. по: *Кириллина Л. В.* Бетховен: выражаемое и невыразимое // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 1 (11). С. 44).

³ *Сабанев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. С. 139, 177. За рамками основного текста приведем также следующие слова Скрябина: «Мне очень приятно, когда научные данные совпадают с моей интуицией и это, конечно, и неминуемо. *Это доказывает справедливость научных данных...*» (Там же, С. 73–74).

⁴ Для многих музыкантов естественной и даже обыденной является мысль о том, что восприятие слушателем музыки не синхронно с достижением его слуха звуковыми волнами.

⁵ О развитии музыкального искусства как части информационного пространства в целом см.: *Минаев Е. А.* Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства: Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2000.

именно этому, по сути, учат педагоги и наставники, готовя выдающихся артистов и художников. Не будет преувеличением сказать, что деятели искусства занимаются психофизиологией на практике. Предположение о возможности воздействия на психологию и даже на физиологию человека посредством произведений искусства никогда не исчезало из сферы искусствознания, соответствующие теории и практики были широко распространены еще в древних евразийских цивилизациях — от Китая и Индии до Греции и Рима.

Лишь в XX веке научными методами было доказано, что человечество постоянно находится под несказуемым обилием потоков лучей, вибраций и частиц, пронизывающих материю насквозь. Наличествует ли в этих неисчислимых потоках какая-то информация, какое-то смысловое содержание? Человек искусства ответит — конечно да! Вот что об этом можно прочесть у классиков:

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

<...>

Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков,
Много чудесных в нем есть сочетаний и слова и света,
Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть и слышать,
Кто, уловив лишь рисунка черту, лишь созвучье, лишь слово,
Целое с ним вовлекает созданье в наш мир удивленный... (А. К. Толстой. 1856)

Все тональности, строи и аккорды, по крайней мере для меня лично, встречаются исключительно в самой природе, в цвете облаков или же в поразительно прекрасном мерцании цветковых столбов и переливах световых лучей северного сияния. Там есть и *Cis* настоящий, и *h*, и *As*, и все, что вы хотите¹.

...Я чувствую, что я эти звуки нахожу из природы, что они уже раньше были. Так же, как и колокола из Седьмой сонаты...²

Разве не сокрыты законы красоты Вселенной в закономерностях сочетания всех этих вибраций — видимых и невидимых, слышимых и неслышимых, доступных сегодня для научного изучения и еще только ожидающих своего благодарного исследователя? Разве не является реликтовое излучение (The Cosmic Microwave Background radiation), а также излучение галактик и туманностей грандиозными «художественными полотнами» Высшего творца? Единство законов творчества природы и творчества человека выражено во

¹ *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Т. 1: 1886—1897. М.: Музгиз, 1959. С. 176.

² *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 295.

многих явлениях, даже в таком, казалось бы, далеком от искусства феномене, как свечение первого химического элемента Вселенной — водорода¹. Пропорциональные соотношения частот, характерные для серии Бальмера, а также другие закономерные сочетания, часто встречающиеся в природе, существовали задолго до возникновения человечества, но они же широко распространены и в структуре произведений искусства, в художественном творчестве².

Не покажутся ли также актуальными для исследователя творческой деятельности человека и такие феномены, как суперпозиция, принцип неопределенности, а также концепция «мультивселенной»? Вряд ли познания ученых о том, что определяется ныне как «волновая функция», можно счесть чуждыми науке об искусстве, в рамках которой волны — звуковые и электромагнитные, их сочетания в пространстве и времени являются фактически основными экспериментально исследуемыми «объектами».

Следуя незыблемым законам Вселенной, произведения искусства возникают из неведомого точной науке уровня бытия. Словно рождающиеся из вакуума частицы, обретают они статус *существующих* (аллегорически выражаясь — «обретают массу») в процессе своеобразного «замедления» движения (в терминологии деятелей культуры начала XX века — материализации). В процессе такого «замедления» и «остывания» что-то утрачивается — облаченные в объективно воспринимаемые элементы (будь то волны или же частицы), «материализованные» произведения искусства лишь отчасти отражают содержание творческого вдохновения художника. «Творить — значит прежде всего себя ограничивать, — любил он (А. Н. Скрябин. — *Д. III.*) повторять. — Никогда творческая греза не может быть облечена до конца в плоть...»³ Умение исследовать подобные процессы, ориентироваться и работать на соответствующих уровнях реальности — обычное требование для

¹ Подробнее об этом см.: Шумилин Д. А. За гранью звука... Посвящение А. Н. Скрябину // Временник Зубовского института. 2023. Вып. 4 (43). С. 9–23.

² См., в частности: Марутаев М. А. Гармония мира. М.: Композитор, 2012; Казина Н. В. Код Пифагора как архетип вселенной. Теория гармонических архетипов природы и космоса // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». 2011. Т. 24. № 1 (63). С. 28–43.

³ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 257. О том же более чем шестнадцатью веками ранее рассуждал Плотин: «...Само оно (искусство. — *Д. III.*) представляет собой нечто в высшей степени прекрасное, представляет красоту более чистую, истинную и полную, чем та, которая переходит от художника во внешние вещи. Это происходит потому, что всякая форма, переходя в материю и растягиваясь по ней, становится от этого менее цельной и более слабой, чем прежде, ибо и все, что подобным образом распространяется, всегда как бы удаляется от самого себя, как это бывает, например, с теплотой и другими силами; то же самое происходит и с красотой. Другая же причина — та, что производящий принцип всегда бывает выше и совершеннее того, что он производит. Поэтому неправда, будто человек и без музыки бывает музыкантом; напротив, только музыка может делать и делает его музыкантом» (Плотин. Эннеады. Т. 1. С. 192).

деятеля искусства, оно же есть неперменное и необходимое условие для искусствоведа.

Конечно, «физика» явлений мира искусства невыразимо тонка и сложна. Но когда-нибудь путем постижения научными методами тайн природы человек откроет объективные законы *бытия* произведений искусства в воспринимаемом нами мире, глубже проникнет в тайны творческого процесса, законы творческой энергии, принципы и механизмы зарождения творческих идей, генома и генезиса произведений искусства. Не будем гадать, унаследует ли эта наука название «искусствоведение» или вырастет в отдельную отрасль знания, подчеркнем только, что уже сегодня искусствоведам и ученым сферы точных наук есть над чем поработать совместно.

Отдельно отметим, что сказанное выше далеко от «поверки алгеброй гармонии». Одним из основных для искусствоведа был и останется другой метод, «физику» которого ученым также еще только предстоит обнаружить и изучить:

Гармонии стиха божественные тайны
Не думай разгадать по книгам мудрецов:
У берега сонных вод, один бродя, случайно,
Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говору; их звук необычайный
Прочувствуй и пойми... (А. Н. Майков. 1841)

Примечательно, что в рамках современного науковедения со стороны представителей точных наук звучат идеи, смысловой вектор которых пролегает, по сути, через области искусствознания и культурологии. «Научный метод познания не исчезнет, но может быть потеснен совсем другими методами познания или даже некоторыми формами культурной деятельности, вовсе не являющимися познанием с современной точки зрения. Подобная смена лидерства не может пройти безболезненно. Это означает, что рано или поздно наука может столкнуться с серьезными кризисными явлениями»¹. В таком контексте очевидно, что ученые, изучающие явления культуры и искусства, психологию творчества, историю, теорию и методологию исследований в данной сфере, осуществляют работу, значение которой для будущего сложно переоценить.

Данные исследований космического пространства и времени, открытия в области физики элементарных частиц, квантовой механики и квантовой теории поля — во всем этом удивительным образом соприкасаются масштабные сферы человеческой жизни и деятельности — искусство и наука, мышление

¹ *Панов А. Д.* Макроэволюция и наука // Научно-исследовательские исследования. М.: ИНИОН РАН, 2013. С. 215–256.

и творчество, разум и душа. Искусствоведы могут помочь выявить значение выдающихся современных открытий и достижений в физике, биологии, химии для истории культуры и искусства, а ученые сферы точных наук — помочь искусствоведам в решении самых сложных, фундаментальных задач в области искусства и культуры. Решительно каждому ученому-«физику» есть над чем поработать совместно с ученым-«лириком».

Прошедшее сквозь века представление об искусстве как о «продолжении Творения» в этом контексте приобретает новые ракурсы и аспекты, становится еще более актуальным. Забывая о том, что принципы и методы творения сформированы самой природой, а законы творчества проявлены в бесконечной деятельности всего мироздания, человек может выйти на путь, далеко уводящий от закономерностей развития Вселенной. Не уделяя достаточно внимания этим вопросам, человечество рискует нарушить равновесие, баланс между природой и человеком, между реальностью, творимой Всевышним, и реальностью, творимой человеком. Особенно в наши дни представляется уместным сконцентрировать особое внимание на данной проблеме, сформулировав тему одного из актуальных для искусствоведения научных направлений следующим образом: «Мир как произведение искусства». Изучение широкого спектра явлений бытия методами искусствознания может дать неожиданные результаты, значимые для науки в целом.

Разумеется, такая постановка проблемы предполагает широкую междисциплинарность, объединение усилий ученых сферы гуманитарной и точной науки. Количество авторов знаменитой статьи «Combined Measurement of the Higgs Boson Mass in *pp* Collisions at $\sqrt{s} = 7$ and 8 TeV with the ATLAS and CMS Experiments», в которой излагаются результаты исследования по уточнению массы бозона Хиггса, составляет пять тысяч сто пятьдесят четыре (5154) автора. Будем надеяться, что в будущем масштабные задачи, которые ставит перед искусствоведением век двадцать первый, привлекут внимание не меньшего количества ученых и станут решаться в тесном взаимодействии представителей различных научных течений, школ и мировоззренческих установок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Банькова Н. В. Соотношение понятий «искусство» и «красота» / „art“ и „beauty“ // Вестник Российского нового университета. Серия «Человек в современном мире». 2023. № 2. С. 3—11.
2. Блок А. Из записных книжек и дневников // Блок А. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М.: Правда, 1971. С. 99—386.
3. А. М. С. Бозэций. Основы музыки / Подгот. текста, пер. с лат. и коммент. С. Н. Лебедева. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Московская консерватория, 2019. 428 с.
4. Бычков В. В. Русская средневековая эстетика. XI—XVII вв. М.: Мысль, 1995. 637 с.
5. В поисках единства / Сост. Л. М. Гиндилис. Буково; М.: КОСМИОН, 1995. 400 с.
6. Галль Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера — три мира. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 638 с.

7. *Герцман Е. В.* Античная философская классика о музыке. СПб.: РИИИ, 2023. 128 с.
8. *Герцман Е. В.* Музыкальная боэциана. СПб.: Невская нота, 2010. 504 с.
9. *Герцман Е. В.* Парафразы Евгения Вулгариса о музыке. М.: Музыка, 2002. 304 с.
10. *Герцман Е. В.* Синописис музыки или памятник агонии. М.: Композитор, 2000. 354 с., прил.
11. *Гиндилис Л. М.* Наука на рубеже веков: вызовы и проблемы // Актуальные вопросы развития науки и образования в едином поле Культуры: Материалы 7-й Международной научно-практической конференции. Севастополь: СевНТУ, 2006. С. 57–72.
12. *Губарева О. В.* Икона как искусство: эстетические традиции русской живописи и современная визуальная культура. СПб.: Аргус, 2022. 356 с.
13. *Ерофеева К. Л.* Владимир Соловьев о назначении искусства: актуальные аспекты // Интерактивные науки. 2020. № 4 (50). С. 11–17.
14. *Зенкин К. В.* Музыка — Эйдос — Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. 462 [1] с.: ил.
15. *Ивашкин А.* Глубина бархата // Искусство кино. 1999. № 2. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/1999/02/n2-article13> (дата обращения: 13.07.2024).
16. *Кабанова Л. И.* Философия творчества художника В. В. Кандинского // Вестник Мурманского государственного технического университета. 2008. Т. 11. № 4. С. 631–637.
17. *Казин А. Л.* Наука об искусстве: логос и эстетизис // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 1 (36). С. 11–25.
18. *Казин А. Л.* Последнее царство. Русская православная цивилизация. Изд. 2-е, расшир. и доп. СПб.: Петрополис, 2024. 308 с.
19. *Казина Н. В.* Код Пифагора как архетип вселенной. Теория гармонических архетипов природы и космоса // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». 2011. Т. 24. № 1 (63). С. 28–43.
20. *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства: В 2 т. / Редкол.: Н. Б. Автономова (отв. ред.) и др. М.: Гилея, 2001. Т. 1: 1901–1914. — 390 с.; Т. 2: 1918–1938. — 342 с.
21. *Кириллина Л. В.* Бетховен: выражаемое и невыразимое // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 1 (11). С. 43–50.
22. *Клюев А. С.* Сумма музыки. 2-е изд., испр. и перераб. М.: Прогресс-Традиция, 2021. 520 с.
23. *Кормин Н. А.* Философская эстетика Владимира Соловьева: В 2 ч. М.: ИФРАН, Ч. 1: Святая гармония. М.: ИФРАН, 2001. 187 с.; Ч. 2: Онтологические предпосылки. М.: ИФРАН, 2004. 210, [2] с.
24. *Леви-Строс К.* Мифологии: Сырое и приготовленное. М.: Флюид, 2006. 399 с.
25. *Лихачев Д. С.* Земля родная. М.: Просвещение, 1983. 256 с.
26. *Любовский Л. З.* Что есть музыка: о предмете музыки, его постижении и познании постижимого: (Фуга). Казань: [Б. и.], 1993. 30 с.
27. *Марутаев М. А.* Гармония мира. М.: Композитор, 2012. 327 с.
28. *Медушевский В. В.* Корпускулярно-волновой дуализм в педагогике // Художественное образование и наука. 2023. № 1 (34). С. 30–45.
29. *Медушевский В. В.* Синергийная семиотика красоты в музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 7–21.
30. *Минаев Е. А.* Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства: Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2000. 475 с.
31. *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 300 с.
32. *Николай Кузанский.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1979. 488 с. (Философское наследие. Т. 80).
33. *Панов А. Д.* Макроэволюция и наука // Научно-исследовательские исследования. М.: ИНИОН РАН, 2013. С. 215–256.

34. *Платон*. Гипсий Большой / Платон. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 386–417.
35. *Плотин*. Первая эннеада / Пер. с древнегреч., вступ. статья и коммент. Т. Г. Сидаша, Р. В. Светлова. СПб.: Изд-во О. Абышко, 2004. 320 с.
36. *Плотин*. Пятая эннеада / Пер. с древнегреч., вступ. статья и коммент. Т. Г. Сидаша, Р. В. Светлова. СПб.: Изд-во О. Абышко, 2005. 318 с.
37. *Плотин*. Эннеады: В 2 т. / Перев. с древнегреч. и англ.; сост. и отв. ред. С. И. Еремеев. Т. 1. Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1995. 394 с.
38. *Порфирьева А. Л.* Пространство слуха. М.: Аграф, 2023. 608 с.
39. *Пухначев Ю. В.* Загадки звучащего металла. Физика, технология и история колокола. М.: URSS, 2011. 126 с.
40. *Пухначев Ю. В.* Четыре измерения искусства. М.: URSS: Либроком, 2011. 175 с.
41. *Раушенбах Б. В.* Геометрия картины и зрительное восприятие. М.: Интерпракс, 1994. 231, [4] с.
42. *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. М.: Наука, 1975. 184 с.
43. *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов. М.: Наука, 1980. 288 с.
44. *Раушенбах Б. В.* Системы перспективы в изобразительном искусстве: общая теория перспективы. М.: Наука, 1986. 254 с.
45. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. 391 с.
46. *Серегина Н. С.* Интонация как ценность: протосмыслы. Древняя Русь. СПб.: Петрополис, 2017. 399 с. (Ценностные основания русской художественной культуры. Вып. IV).
47. *Скоттикова Г. В.* Русская художественная культура XII века: «симфония концептов». СПб.: Аргус СПб, 2022. 296 с.
48. *Соловьев В. С.* Общий смысл искусства. URL: https://vehi.net/soloviev/smysl_isk.html (дата обращения: 15.05.2024).
49. *Сыма Цянь*. Исторические записки («Ши цзи»): В 9 т. / Пер. Р. В. Вяткина. Т. 4. М.: Наука, 1986. 454 с. (Памятники письменности Востока. XXXII, 4).
50. *Фалько В. И.* «Техне» и «поэзис» в античной и современной философии // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2020. № 1. С. 95–106.
51. *Хайдеггер М.* Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 221–238.
52. *Холопова В. Н.* Феномен музыки. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
53. *Царлино Дж.* Установления гармонии // Эстетика Ренессанса: Антология: В 2 т. / Сост. В. П. Шестаков. Т. 2. М.: Искусство, 1981. С. 595–611.
54. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление / Пер. с нем. Ю. Айхенвальда; вступ. статья А. Маркова. М.: РИПОЛ классик, 2020. 616 с.
55. *Шумилин Д. А.* За гранью звука... Посвящение А. Н. Скрябину // Временник Зубовского института. 2023. Вып. 4 (43). С. 9–23.
56. *Эко У.* Искусство и красота в средневековой эстетике / Пер. с ит. А. Шурбелев. М.: Сogrus, 2022. 352 с.
57. *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Т. 1: 1886–1897. М.: Музгиз, 1959. 527 с.
58. *Aad G. et al.* Combined Measurement of the Higgs Boson Mass in pp Collisions at $\sqrt{s} = 7$ and 8 TeV with the ATLAS and CMS Experiments // Physical Review Letters 114, 191803 (Publ. 14 May 2015) <https://doi.org/10.1103/PhysRevLett.114.191803>. URL: <https://journals.aps.org/prl/abstract/10.1103/PhysRevLett.114.191803#fulltext> (дата обращения: 21.05.2024).
59. *Alexander S.* Artistic creation and cosmic creation. London: Humphrey Milford, 1927. 26 p. (Annual Philosophical Lecture (Henriette Hertz Trust)).
60. *Alexander S.* Beauty and Other Forms of Value. London: Macmillan and Co., Ltd., 1933. 395 p.

Аннотация

В статье рассматривается широкий спектр вопросов, связанных с фундаментальными проблемами искусствознания. Говорится о ранних представлениях об искусстве, его связях с такими универсалиями, как «красота», «прекрасное», «гармония», и трансформации с течением времени самого понятия «искусство». Ставится вопрос о перспективности сотрудничества искусствоведов и ученых различных специальностей в решении таких проблем, как выявление общих закономерностей, характерных для явлений объективного мира, с одной стороны, и творческой деятельности человека — с другой; взаимоотношения индивидуума с окружающим его миром; передача информации в живых организмах. Отдельно говорится о когнитивном потенциале художественного творчества и специфике онтологического статуса искусства. В заключение ставится вопрос о перспективности применения методов искусствознания в изучении широкого спектра явлений бытия, обосновывается необходимость соответствующего подхода и значимость его потенциальных результатов для науки в целом.

Abstract

The article explores a broad range of issues related to fundamental problems in art studies. It discusses early conceptions of art, its connections with universals such as *beauty*, *the sublime*, and *harmony*, as well as the transformation of the concept of *art* over time. The author raises the question of the potential for collaboration between art historians and scientists from various fields in addressing issues such as identifying common patterns distinctive for objective phenomena on the one hand, and human creative activity on the other, the relation between the individual and the surrounding world, and the transmission of information in living organisms. Special attention is paid to the cognitive potential of artistic creativity and the specificity of the ontological status of art.

The possibility for applying art history methods to the study of a broad range of existential phenomena is considered in the conclusion. The necessity of the appropriate approach and the significance of its potential results for science are justified.

- ✓ *Ключевые слова:* наука, науковедение, искусство, искусствоведение, красота, прекрасное, гармония, музыка.
- ✓ *Keywords:* science, science study, art, art study, beauty, the sublime, harmony, music.

Для цитирования: Шумилин Д. А. Искусство и наука: взгляд в будущее // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 3 (46). С. 9–24.

Задача искусствоведения — создавать перспективное поле для дальнейших исследований

ПЕТРОВА ГАЛИНА ВЛАДИМИРОВНА

*Кандидат искусствоведения, Ученый секретарь,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

PETROVA GALINA V.

*PhD (History of Art), Scientific Secretary, Russian Institute
for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: gwmalkina@yandex.ru

О необходимости сохранения «живой» системы оценки научных работ (в противовес механистической, основанной на формальных параметрах — индексы, цитирования и пр.) сказано немало. Споры о вреде и пользе наукометрических показателей по отношению к научному знанию, став обыденностью, не привели к конкретным результатам, хотя научному сообществу (речь идет о гуманитарном знании), очевидно, ближе живой резонанс, а не цифра.

Под живыми и более достоверными критериями понимается «профессиональная академическая экспертиза», которая «наиболее адекватно и точно решает задачу определения уровня качества исследования»¹. Подобная экспертиза имеет давнюю научную традицию: обсуждение на секторе/кафедре с участием двух специалистов — рецензентов, далее так называемое прохождение через Ученый совет с рекомендацией сектора, где также необходимы два отзыва (один из них внешний). На сегодняшний же день система оценки, как известно, составляет еще более многоступенчатую процедуру в связи с введением института экспертизы РАН².

¹ См.: *Шумилин Д. А.* Единая государственная информационная система учета научно-исследовательских, опытно-конструкторских и технологических работ гражданского назначения: реалии и перспективы // *Временник Зубовского института.* 2023. Вып. 1 (40). С. 14.

² «Правила осуществления федеральным государственным бюджетным учреждением „Российская академия наук“ научного и научно-методического руководства научной и научно-технической деятельностью научных организаций и образовательных организаций высшего образования, а также экспертизы научных и научно-технических результатов, полученных этими организациями» утверждены Постановлением Правительства Российской Федерации от 30.12.2018 № 1781. См. подробнее об этом: *Шумилин Д. А.* Единая государственная информационная система учета научно-исследовательских, опытно-конструкторских и технологических работ гражданского назначения: реалии и перспективы. С. 12.

Библиометрические параметры для определения производительности научной деятельности по-прежнему сохраняют свои позиции (см. Мониторинг)¹. В составе сведений Мониторинга (согласно пункту 1) нужно привести «общее число публикаций организации, индексируемых в российских и международных информационно-аналитических системах научного цитирования»: индексацию в наукометрических системах Web of Science и Scopus — в качестве обязательного параметра, тогда как в РИНЦ и др. — «по желанию организации». То же касается такого параметра, как *цитирование*. Результативность научных организаций окажется в подобном случае относительной, поскольку происходит неизбежное уравнивание показателей разных по своему численному составу учреждений науки, которое особенно бьет по небольшим коллективам.

Сегодня все более открыто говорится о снижении качества научного знания (речь, разумеется, об искусствоведении), об отсутствии единой теоретической базы, теоретической концепции по поводу злободневного искусства, о том, что зерна науки (и отрывочные догадки), которые возникли, в частности, в 1990-е годы, не получили своего должного развития и «ушли в песок», о недостаточности философского образования искусствоведов². Раздаются голоса о бюрократизации науки, о научном спаме, формализации критериев научного знания, более того, был даже изобретен язык (аннотации, автореферата), которым можно подменить научную составляющую, оправдывая собственную беспомощность.

В Российском институте истории искусств, где Л. Н. Березовчук читает курс «Методологии искусствоведения», аспиранты на экзамене по этому предмету назубок (и осмысленно) излагают 17 содержательных аспектов первой части автореферата. Однако у этого явления есть и обратная сторона: в целом адаптированные со временем рубрики не стали ли формальными, не превратились ли в штампы? Главный редактор журнала «Старинная музыка», председатель экспертного совета по филологии и искусствоведению ВАК при Минобрнауки России Ю. С. Бочаров в своем критическом обзоре подчеркивает: «...Существенную часть этих материалов составляют так называемые „публикации“, которые имеют все внешние, формальные признаки научных статей (включая библиографические списки, аннотации и ключевые слова и даже номер doi), но не являются таковыми по сути, поскольку откровенно вторичны и ничего нового в науку не вносят»³. Таким образом, речь идет о формальных признаках научных статей.

¹ Постановление Правительства РФ от 08 апреля 2009 г. N 312 «Об оценке и о мониторинге результативности научных организаций, выполняющих научно-исследовательские, опытно-конструкторские и технологические работы гражданского назначения» // Гарант.ру. Информационно-правовой портал. URL: <https://base.garant.ru/195302/> (дата обращения: 28.04.2024).

² Имеются в виду смежные научные дисциплины в системе гуманитарного знания, не образительные искусства.

³ *Бочаров Ю. С.* Музыкальное искусство сквозь призму Перечня ВАК // *Старинная музыка*. 2024. № 1. С. 30.

Проблема качества научных трудов проступает из документов самого высокого уровня: «...Необходимо предпринять ряд мер по совершенствованию российских баз данных с целью повышения их объективности и сохранить высокие стандарты написания научных статей (не ниже требований к статьям в журналах Scopus, Web of Science)»¹.

Поэтому представляется важным поговорить еще раз о критериях качества (а не количества), критериях научной новизны, которая может пониматься в искусствоведении как новое теоретическое объяснение уже известных явлений, как новая фактологическая база (а не отдельные документы) или верификация ранее подобранных фактов, приведение в систему наших представлений. Говоря языком студенческого сленга, наука — это про доказательства. Исследование — это уравнение, а доказательство есть решение этого уравнения, в результате которого рождается новый метод, оригинальный подход или даже новое направление.

Именно критерий *нового* становится основополагающим при работе ученого на самой первой стадии монографического исследования (так называемый план-проспект).

Чтобы избежать профанации научного знания, на разных этапах выработались критерии оценки качества научной работы. Обратимся к некоторым из них. Регламент eLIBRARY и РИНЦ (пункт 4 таблица 1) при *оценке качества содержания произведения* включает такие критерии, как научность, актуальность, авторитет (обратим внимание, что речь идет о востребованности в научном сообществе) и этика (8 подпунктов, начиная с плагиата)². В ежегодных экспертизах (заключениях) РАН для анализа научной составляющей (представленных результатов) первые три графы предусматривают такую оценку: 1. актуальность проводимых исследований, потенциал и значимость; 2. научная новизна результатов; 3. качество результатов, которое сформулировано следующим образом:

- результаты имеют высокую значимость и находятся на мировом уровне;
- результаты значимы для конкретной области наук (в России);
- не являются значимыми и не имеют серьезной перспективы.

Следовательно, вариантов для положительной оценки два. Первый (применительно к искусствоведению) предполагает высокую осведомленность в своей научной сфере, и в том числе владение актуальной научной литературой на иностранных языках (требования к статьям в журналах Scopus, Web of Science), что, впрочем, не означает (как это иногда бывало раньше и еще

¹ Эксперты обсудили создание Национальной системы оценки результативности научных исследований и разработок. URL: <https://minobrnauki.gov.ru/press-center/news/novosti-ministerstva/48219/> (дата обращения: 28.04.2024).

² Регламент комплектования баз данных eLIBRARY.ru и РИНЦ. Редакция от 12 апреля 2023. С. 56. URL: <https://elibrary.ru/projects/publishers/Regl.pdf> (дата обращения: 28.04.2024).

можно услышать на обсуждениях тем диссертационных исследований) — «впервые на русском языке». В связи с этим пунктом особого внимания в комментариях заслуживают новые аналитические методики, авторские концепции исследования.

Не будем забывать, однако, что речь идет о давно ставших базовыми категориях. Так или иначе сформулированные, они являются общими для аспирантских обоснований научных тем диссертаций, схожими для планов-перспектов НИР, заявок РАН и, разумеется, для отзывов рецензентов и оппонентов. Экспертные заключения разных жанров руководствуются, по сути, едиными намерениями и направлены все же не на выяснение цитирования, а в первую очередь на поиски новизны и оригинальности научного решения. В то время как импакт-фактор — формальный численный показатель, важный и даже необходимый прежде всего для определения статуса научных журналов. Как справедливо сказано: «Оценка и мониторинг научной деятельности важны, но не они главное в организации науки. Для обеспечения эффективности организации исследований необходимо управлять целями, а не процессами. Целью является получение фактических научных результатов, а они, как правило, плохо поддаются измерению примитивными наукометрическими средствами»¹. Погоня за наукометрическими показателями в научной среде делает невыгодной для ученого работу в привычных академических жанрах: коллективная монография, энциклопедия, сборник статей. Таким образом, с точки зрения достижений параметров, определенных наукометрией, становится как будто невыгодной и публикация книг. Иначе говоря, при учете показателей мониторинга важно актуализировать широкий перечень разных видов публикационных материалов — от монографии до тезисов, в последних часто фиксируется новое актуальное знание.

Задача укрепления института рецензирования — общая для ваковских журналов² и научно-исследовательских организаций. Какой бы многоступенчатой и необходимой ни являлась внешняя экспертиза, без акцента на внутреннем аудите качества исследования искомая задача невыполнима. В этой связи было бы важно повысить значение и перспективы экспертизы Ученого совета, особенно в учреждениях, где по давней традиции он является главным экспертным органом.

В заключение представляется важным уточнить понятия стандартных критериев проведения НИР и актуализировать их смысл и значение при определении качества научных исследований.

Актуальность должна определяться категориями научного познания, специфическими для искусствovedения. Это во многом осознание сущност-

¹ Эксперты обсудили создание Национальной системы оценки результативности научных исследований и разработок.

² См.: *Бочаров Ю. С.* Музыкальное искусство сквозь призму Перечня ВАК. С. 34–35.

ных аспектов конкретного вида искусства и его границ в определенный исторический период.

Новизна — это получение нового знания об объектах исследования через теоретическую значимость и обновление исследовательского инструментария и методологического базиса исследования. В настоящее время нередко происходит подмена новизны идеи (осмысления) новизной материала (архив, источники).

Теоретическая (и практическая) значимость должна быть направлена на осмысление фундаментальных закономерностей данного (конкретного) вида искусства и мотивирование нового научного исследования, в итоге — работать на обновление науки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Постановление Правительства РФ от 08 апреля 2009 г. N 312 «Об оценке и о мониторинге результативности научных организаций, выполняющих научно-исследовательские, опытно-конструкторские и технологические работы гражданского назначения» // Гарант.ру. Информационно-правовой портал. URL: <https://base.garant.ru/195302/> (дата обращения: 28.04.2024).
2. Регламент комплектования баз данных eLIBRARY.ru и РИНЦ. Редакция от 12 апреля 2023. URL: <https://elibrary.ru/projects/publishers/Regl.pdf> (дата обращения: 28.04.2024).
3. Бочаров Ю. С. Музыкальное искусство сквозь призму Перечня ВАК // Старинная музыка. 2024. № 1. С. 29–35.
4. Шумилин Д. А. Единая государственная информационная система учета научно-исследовательских, опытно-конструкторских и технологических работ гражданского назначения: реалии и перспективы // Временник Зубовского института. 2023. Вып. 1 (40). С. 9–17.
5. Эксперты обсудили создание Национальной системы оценки результативности научных исследований и разработок. URL: <https://minobrnauki.gov.ru/press-center/news/novosti-ministerstva/48219/> (дата обращения: 28.04.2024).

Аннотация

В статье привлекается внимание к базовым категориям *научной новизны* в противопоставлении к параметрам, определенным наукометрией. Рассматривая критерии научной оценки в разных аспектах, подчеркивается значение внутреннего аудита (наряду с внешней экспертизой) и привлекается внимание к формальным моментам. В связи с этим ставится вопрос об актуализации разных видов публикаций, а не только статей ВАК. В заключение уточняются понятия стандартных критериев проведения НИР при определении качества научных исследований.

Abstract

The article draws attention to the fundamental categories of scientific novelty in contrast to the parameters defined by scientometrics. Considering the criteria of scientific evaluation from various perspectives, the importance of internal audit (alongside external expertise) is emphasized and attention is drawn to formal aspects. In this regard, the author raises the question about the relevance of various types of publications, not only Higher Attestation Commission (HAC) articles. The concepts of standard criteria for conducting research and development (R&D) when determining the quality of scientific research are clarified in conclusion.

- ✓ *Ключевые слова:* научная традиция, научная оригинальность, наукометрия, экспертиза, статья, исследование.
- ✓ *Keywords:* scientific tradition, scientific originality, scientometrics, expertise, article, research.

Для цитирования: *Петрова Г. В.* Задача искусствоведения — создавать перспективное поле для дальнейших исследований // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 3 (46). С. 25—30.

Российское музыкознание: дискуссия о методе

КЛЮЕВ АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ

*Доктор философских наук, профессор,
Российский государственный педагогический
университет имени А. И. Герцена; ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

KLUJEV ALEXANDER S.

*Doctor of Philosophy, Professor,
Herzen State Pedagogical University of Russia;
Russian Institute for the History of the Arts
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: aklujev@mail.ru

Со времен крещения Руси (988 год) основой жизни Российского государства становится православное вероучение. Согласно православной вере, высшей властью (порядком, истиной) признается Бог, осуществляющий связь между людьми своей Божественной волей¹. «Бог есть дух» (Ин. 4: 24).

Музыка в русской православной культуре понимается как сила, выражающая дух посредством своего материального тела (звукоакустической оболочки). Именно это духовное измерение музыки всегда подчеркивали писавшие о музыке в России.

На рубеже XV—XVII веков, в Смутное время, в Россию приходит европейская (западная) мысль, суть которой в противоборстве духу и утверждению материи².

С появлением в нашей стране этой концепции писавшие о музыке в России фактически разделились на два лагеря: тех, кто отстаивал духовное содержание музыки, то есть поддерживал традиционное к ней отношение, и тех, кто подчеркивал ее материальную (звукоакустическую) составляющую, то есть выражал европейский подход. Первых можно отнести к *русофилам*, вторых — к *европофилам*. Между писавшими о музыке русофилами и европофилами возникло достаточно серьезное противостояние, в котором брали верх то одни, то другие. Обратимся к истории этой полемики.

¹ Незыблемость такого представления предопределялась особым типом сознания русичей, именуемым *соборным*. Соборность на Руси — осознание людьми единства, общности (при сохранении личностной свободы) в «Божьем луче» (И. Ильин).

² На различие российской и европейской (западной) методологических установок указывали в XIX веке Ф. И. Тютчев, В. И. Ламанский, Н. Я. Данилевский. В наши дни эту тему активно разрабатывает А. Л. Казин. См.: *Казин А. Л. Последнее Царство. Русская православная цивилизация*. 2-е изд. СПб.: Петрополис, 2024.

Пожалуй, первое их крупное идейное столкновение произошло во второй половине XVII века в связи с обсуждением особенностей пения в православном храме. Русофилы выступали за знаменное пение, европофилы — за партесное пение (партес).

Активным пропагандистом знаменного пения был Александр Мезенец. В своем труде «Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах)» (1668) он изложил теоретические основы знаменного пения. Анализируя эту работу, известный специалист в области древнерусского певческого искусства С. В. Смоленский писал о том, что смена певческих систем во второй половине XVII века, борьба нового и старого музыкальных стилей, свидетелем которой явился Александр Мезенец, побудила его, приверженца древних традиций, выдвинуть в своей «Азбуке» широкую программу основ знаменного пения. «Мезенец не ратует за застой, упрямое держание старины, но указывает (на. — А. К.) целесообразность и исключительную пригодность знамен для русского церковного пения, протестуя против „круподушествующих и блязнящихся“ порицателей крюков и вводителers пятилинейных нот, указывая им на их „неведение и недоумие“ (л. 22), ибо оно „от неискусства, сиречь от ненаучения и крайнего невежества бывает“ (л. 7)»¹.

Наиболее видными приверженцами партесного пения были Ионникий Коренев и Николай Дилецкий.

И. Коренев — автор трактата «Мусикия» (1-я ред. — 1671, 2-я ред. — 1679, 3-я ред. — не позднее мая 1681 года).

В этом трактате Коренев всячески восхваляет партесное пение, подчеркивает, как он считает, имеющиеся у партесного пения преимущества перед знаменными песнопениями: красочность, эмоциональное воздействие на слушателя. Учитывая эти преимущества, Коренев даже призывает к исполнению знаменных песнопений на манер (в гармонизации) партесного пения. О направленности его рассуждений свидетельствует следующий фрагмент из его работы. Автор пишет: «Вопрос: Что есть мусикия? Ответ: Есть мусикия согласное художество и преизящное гласовом разделение; — известное ведения... разньства, познание приличных благих гласов и злых, еже есть разньствие в согласие показующих»².

Н. Дилецкий — автор трактата «Мусикийская грамматика» (1-я ред. — 1675, 2-я ред. — 1677, 3-я ред. — 1679, 1-я версия, и 1681, 2-я версия).

В этом сочинении Дилецкий также превозносит партес над знаменным пением, выявляет его тембровую насыщенность, архитектурность. При этом, в отличие от И. Коренева, он не просто ратует за партесное пение, но и высказывает свои советы и рекомендации относительно того, как сочинять, а также как исполнять партесные композиции. Дилецкий считает, что

¹ Смоленский С. В. Вместо предисловия // Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Казань: тип. Императорского Университета и типолит. Н. Данилова, 1888. С. 28.

² Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков / Сост. текстов, пер. и общ. вступ. статья А. И. Рогова. М.: Музыка, 1973. С. 105.

музыка — источник человеческих чувствований. Это подтверждает следующий фрагмент из его трактата: «Что есть мусикия? Мусикия есть кая пением своим или игранием сердца человеческая возбуждает ко веселию или сокрушению или плачу»¹. (По мнению С. В. Смоленского, в теоретическом плане «Грамматика» Дилецкого превосходит «Мусикию» Коренева².)³

В XVIII веке противостояние писавших о музыке в России приверженцев традиций — русофилов и поборников иноземных влияний — европофилов продолжилось.

В первой половине XVIII века успех праздновали отстаивающие западные ценности, что нашло отражение в заметках Якоба Штелина «Известия о музыке в России» (1769).

В этих заметках Штелин повествует об исполняемых в России французских, немецких и итальянских, особенно итальянских, операх («драмах на музыке»). С упоением пишет об ажиотаже, творившемся на премьере постановки 29 января 1736 года по случаю дня рождения Анны Иоанновны оперы итальянского композитора Ф. Арайи «Сила любви и ненависти»: «Невероятная толкотня партера и ломящиеся от переполнения ложи могут служить лучшими показателями того, с каким восторгом принимался этот [спектакль]». Восхищается пышностью представления: «Оркестр состоял из сорока с лишним человек, в число которых входили... виртуозы и камерные музыканты, а также присоединенные для усиления его немецкие капельмейстеры и лучшие гобоисты из четырех полков императорской гвардии»⁴.

¹ Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. С. 142.

² *Смоленский С. В.* Предисловие // Мусикийская грамматика Николая Дилецкого. СПб.: тип. М. А. Александрова, 1910. С. 12.

³ Интересно, что в народе партесное пение, ввиду его сложной ритмической организации, воспринималось как музыка плясовая, телесная, а потому — непригодная для исполнения в церкви. Это отношение к партесу прекрасно выразил Аввакум. Партес, указывал Аввакум, потерял строгую величественность знаменного искусства, заимствовав легковесность плясовых ритмов, потому «зело Богу гнусно нынешнее пение» (Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения / Под общ. ред. Н. К. Гудзия. М.: Гослитиздат, 1960. С. 240).

⁴ *Штелин Я.* Известия о музыке в России // Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / Под ред. и с предисл. Б. В. Асафьева. Л.: Тритон, 1935. С. 84. Но в связи с описанием оперных действий в записках вырисовывается и трагическая картина. Штелин знакомит с учиняемым постановщиками опер откровенным святотатством, проявлявшимся в использовании певцов Придворной певческой капеллы для исполнения оперных арий. В частности, он пишет, что на торжествах по случаю коронации Елизаветы Петровны решено было поставить оперу И. А. Хасе (немецкого по происхождению композитора, жившего в Венеции) «Милосердие Тита». Для этой оперы на громадном плацу был выстроен в новейшем стиле оперный театр, вмещающий 5000 зрителей. В целях усиления голосов поющих «императрица приказала взять певцов Придворной капеллы в оркестр и разучить все хоры... Итальянские слова были расписаны русскими буквами между четырьмя голосами, и более пятидесяти отборных певчих после ряда оперных репетиций были обучены... Опера в числе такой массы превосходных сильных голосов получила такой хор, какой нелегко встретить где-либо в Европе» (Там же. С. 61, 86).

Во второй половине XVIII века появляется все больше текстов, в которых подчеркивается значимость своего, отечественного музыкального искусства. Среди них важное место занимают статьи П. А. Плавильщикова.

Свои статьи Плавильщиков публиковал в журнале «Зритель», издававшемся И. А. Крыловым. В них он, возможно, одним из первых обратил внимание на характерные особенности русской музыки: искренность, задушевность, противопоставляя русскую музыку музыке европейских композиторов, так будоражившую великосветскую публику. Приведу некоторые наблюдения автора: «Коренная российская музыка имеет нечто в себе весьма достойное примечания: песни свадебные, хоральные, полевые и бурлацкие в напевах своих так отличны, что без слов можно узнать их свойство... Нежные же и комнатные [камерные] не уступают в приятности своей никаким на свете... но музыка во всех равно отличием своим от музык европейских... доказывает, что россияне имеют нечто свое собственное»¹. «Из припасов русской музыки искусный сочинитель, хотя бы он и у итальянцев научился правилам согласия, без всякого чуда может создать язык сердца»².

В XIX веке борьба в России отстаивающих в музыке традиции — русофилов и их противников — европофилов ознаменовалась решительной победой русофилов.

Первая половина XIX века явила огромное количество публикаций, посвященных русской музыке. Причем, что знаменательно, в этих публикациях отмечалось рождение *профессиональной русской музыки — русской музыкальной школы*. Одним из тех, кто горячо приветствовал это событие, был князь В. Ф. Одоевский.

Уже в рецензии «Несколько слов о кантатах г. Верстовского» (1824), опубликованной на страницах «Вестника Европы», Одоевский подчеркивал, что кантаты Верстовского — первый знак появившейся русской музыкальной школы. Они «не имеют сухого педантизма немецкой школы; не имеют [и] приторной итальянской водяности [заглушаемой] руладами... трелями, ниже какими-либо другими фиглярствами, которыми тщетно хочет прикрыть себя безвкусие»³.

Но конечно, громогласно о рождении русской музыкальной школы Одоевский заявил в статьях, посвященных операм Глинки — «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» (1830—1840-е).

¹ Цит. по: *Петухова С. А.* Российское музыковедение как процесс: в кругу тем, открытий и концертов // Музыкальная академия. 2019. № 1. С. 104.

² Цит. по: Там же.

³ *Одоевский В. Ф.* Несколько слов о кантатах г. Верстовского // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. статья и примеч. Г. Б. Бернандта. М.: Музгиз, 1956. С. 85.

Так, в «Письме к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин» (1836) Одоевский отмечает удивление истинных любителей музыки, которые «с первого акта уверились, что этой оперой решался вопрос важный для искусства вообще и для русского искусства в особенности, а именно: существование *русской* оперы, *русской* музыки...»¹

В статье «Руслан и Людмила» (1842) Одоевский пишет о новом шедевре Глинки: «Все журналы, все любители музыки и театра занимаются будущую судьбою этой большой оперы. И очень справедливо: так и должно быть. Мы обязаны чувствовать всю цену национального прекрасного. Нельзя не заниматься таким важным художественным событием. В Европе не много таких музыкальных талантов, как *Глинка*; в русском искусстве не много таких сюжетов, как „Руслан и Людмила“ Пушкина»².

Во второй половине XIX века дело Одоевского продолжили А. Н. Серов и В. В. Стасов. Особенно — В. В. Стасов: если Одоевский указал на рождение русской музыкальной школы, Стасов провозгласил ее развитие — перерастание в Новую русскую музыкальную школу, представленную произведениями композиторов, входивших в объединение «Могучая кучка» (само название объединения — «Могучая кучка» — принадлежит Стасову). Сравнивая оперу Мусоргского «Борис Годунов» с оперой Глинки «Иван Сусанин» (во времена Мусоргского эта опера шла под названием «Жизнь за царя»), Стасов писал: «Сцены и личности в „Борисе Годунове“ без сравнения „историчнее“ и реальнее всех личностей в „Жизни за царя“: эти ее переполнены идеальностями и состоят иногда из общих контуров... Каждая личность в „Борисе“ полна такой жизненной, национальной и бытовой правды, какая прежде не бывала никогда воплощаема в операх»³. И далее очень интересное уточнение: «Когда „Борис Годунов“ выступил на сцену, публика была гораздо более прежнего образована или, по крайней мере, приготовлена. Притом правда и реальность выражения (столь редкие в операх) оказывали свое влияние на многих из среды публики, невдосталь перепорченных итальянцами и итальянской музыкой... Всего более впечатления производили, как и следовало ожидать, глубоко оригинальные и правдивые сцены нацио-

¹ *Одоевский В. Ф.* Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 119.

² *Одоевский В. Ф.* Руслан и Людмила // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 201. Зародившаяся русская музыкальная школа вызвала резкое неприятие ее критиками, ориентированными на Запад. Например, В. П. Боткин практически не уделяет ей должного внимания в своих публикациях. Потому совершенно справедливо замечание Ю. А. Кремлёва о том, что «упорное западничество весьма ограничило и сузило [представления] Боткина о музыке» (*Кремлёв Ю. А.* Русская мысль о музыке: В 3 т. Т. 1: 1825—1860. Л.: Госмузиздат, 1954. С. 90).

³ *Стасов В. В.* Наша музыка за последние 25 лет // Стасов В. В. Статьи о музыке: В 5 вып. Вып. 3: 1880—1886 / Коммент. В. В. Протопопова. М.: Музыка, 1977. С. 182.

нальные, каковы: сцена народа, из-под палки упрашивающего Бориса идти на царство; сцена монаха Варлаама с приставами в корчме; сцена глумления народа над пленным боярином»¹.

XX век — новый этап противостояния в России защитников и ниспровергателей традиций в музыке, причем чрезвычайно бурный и болезненный.

Важной вехой в стране явились события 1917 года — конечно, прежде всего для общественной жизни, но и для исследования музыки: после этих событий в России написание заметок (статей, очерков и пр.) о музыке постепенно переросло в специальную исследовательскую деятельность в области музыкального искусства — *музыкознание (музыковедение)*. Основоположником отечественного музыкознания выступил Б. В. Асафьев².

Асафьев продолжил дело Стасова, но уже в рамках музыкознания. И что чрезвычайно важно: продолжение это заключалось в концептуализации высказываний Стасова о музыке, переплавлении их в *теоретические понятия*, ставшие своеобразными исследовательскими ключами к музыке. Наиболее обобщенно эти понятия (ключи) вошли в предложенное ученым понятие «*симфонизм*», фиксирующее у Асафьева выражение высшего, абсолютного проявления музыки³.

О симфонизме Асафьев писал много. Впервые — в статье «Пути в будущее» (1918). Позже — в различных статьях, трудах о Глинке, Мусоргском, Римском-Корсакове, Чайковском. Вместе с тем впервые теоретически четко Асафьев изложил свое понимание симфонизма в разделе «О симфонизме»,

¹ Стасов В. В. Наша музыка за последние 25 лет. С. 183—184. Укрепление русской музыкальной школы повлекло за собой и усиление нападок на нее критиков-западников. В первую очередь доставалось Мусоргскому (оно и понятно: Мусоргский — крупнейший представитель «Могучей кучки»). Показательны язвительные выпады против Мусоргского В. П. Буренина, содержащиеся в его статьях и сатирах, публиковавшихся на страницах газеты «Новое время». Так, в одной из сатир Буренин пишет о композиторе Дикобразове (Мусоргском. — А. К.), авторе опер «Холера» («Хованщина») и «Сидорова коза» («Борис Годунов»). В первой его восхищает «Хор одержимых дизентерией» и увертюра «с аккомпанементом ста сковород и двухсот тарелок, по которым скребут ножами», во второй — «изумительнейшее» ариозо: «Василиса, нос (sic) твой красен, подбородок твой в угрях» (Цит. по: Луконин Д. Е. Антистасов: нововременская конструкция образа противника // Известия Саратовского университета. Новая серия. 2013. Т. 13. Серия «История. Международные отношения». Вып. 1. С. 7). Неудивительна критическая оценка газеты «Новое время» Николаем Бердяевым: «„Новое время“ останется в русской истории как символ пережитого нами позора, как яркий образец литературного разврата и проституции» (Цит. по: Консерватизм: pro et contra, антология / Сост. А. Я. Кожурин. СПб.: Изд-во РХГА, 2016. С. 532).

² Этот общепризнанный факт подтверждают в своих работах Е. М. Орлова, М. Г. Арановский, Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, А. Н. Сохор, В. Н. Холопова и многие другие отечественные музыковеды.

³ Таким образом, можно сказать, что Б. В. Асафьев обозначил вектор развития исследовательской мысли о музыке в России, прочерчиваемый последовательностью имен: Одоевский — Стасов — Асафьев: ОСА. На линию ОСА неоднократно обращалось внимание российскими учеными, музыкантами (см., например: Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура: Материалы всесоюзной научно-теоретической конференции (19—22 июня 1984 г.) / Общ. ред. Ю. В. Келдыша. М.: Советский композитор, 1986).

добавленном в приложение к концертам 12, 15 и 19 июня 1921 года (при открытии Петроградской государственной филармонии).

В этом разделе Асафьев пишет о том, что «сущность симфонизма будет ощущаться в непрестанном наложении качественного элемента *инакости*, новизны восприятия по мере роста звучания, а не в подтверждении уже ранее испытанных состояний»¹. И далее: под симфонизмом «мы разумеем цельный (целостно-единый), непрерывный в данной сфере звучаний, то есть композиции, звуковой поток, который движется в ряде сменяющихся, но слитно связанных музыкальных концепций... симфонизм [есть] *непрерывность музыкального* (в сфере звучаний предстоящего) *сознания*, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных»².

В 1991 году произошло крушение Советского государства, повлекшее за собой утверждение в стране европейских (западных) ценностей³. Это событие не могло не повлиять и на российское музыкознание. Некоторые наши музыковеды стали писать о музыке именно как о звуковой эквилибристике. Кумиром для них стал немецкий композитор Х. Лахенман (не лишне заметить, что с немецкого фамилия композитора — «Лахенман» — переводится как «смеющийся человек»).

Особенно страстной поклонницей творчества Лахенмана явилась российская исследовательница С. В. Лаврова. У Лавровой большое количество работ (книг, статей), в которых она скрупулезно анализирует сочинения Лахенмана. Вот, например, ее комментарий к Первому струнному квартету Лахенмана «*Gran Torso*» [«Большое тело»] (1971).

«Название Первого струнного квартета Лахенмана... провоцирует слушателя на вполне определенные ассоциации. Как бы отвлеченно от образности ни стремился декларировать свое отношение автор, „Большое тело“... это выработка приемов, которыми впоследствии пользуется композитор при создании... струнных квартетов. Согласно утверждению Лахенмана: он „впервые сделал то, что хотел“, поскольку до этого сочинения происходила выработка и осознание чего-то чрезвычайного, дабы освободить музыку от стереотипов. Инструменты струнного квартета используются как некое абстрактное „гигантское тело“... где сами исполнители играют не только на струнах, но и непосредственно на корпусе...

¹ Асафьев Б. В. О симфонизме // Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 96.

² Там же. С. 97. Труды Б. В. Асафьева заложили основы российского музыкознания. Воспользовавшись бессмертным образом П. И. Чайковского, можно сказать, что *в трудах Асафьева, как дуб в жёлуди, заключено всё российское музыкознание*.

³ Тем самым Россия как бы опять вернулась в XVI—XVII века, в Смутное время. Но именно как бы. Дело в том, что с указанного времени европейская (западная) цивилизация безмерно нарастила свой арсенал и к рассматриваемому времени обрела неимоверные амбиции, осмелела и обнажила свою беспрецедентную антигуманную сущность — либерализм. Либерализм насаждает разобщенность, индивидуализм, экономический беспредел. Очевидно, что идеал либерализма — *Антисоборность*.

Корпус инструмента для Лахенмана — это поверхность, на которой в зависимости от местоположения появляется возможность извлечения различных звуков.

Многие из авторских тембровых характеристик приближаются к звукоизобразительным эффектам. Подробно описывая технику, он опирается на субъективные ассоциации, отталкиваясь от акустических свойств. Сами же звуки, используемые в квартете, как подчеркивает автор, не имеют никакого отношения к практике филармонической игры. Они присоединяются к характерному континууму интегрированных звуков, более или менее искаженных или измененных. Композитор применяет разнообразный характер движения смычка, которое определенным образом обозначается автором при помощи своеобразной нотной графики. Авторские ремарки по-своему ассоциативно-красноречивы: [„wie eine Maschine“] — подобно машине, или подражая скрежету пилы: [„quasi Sage“]»¹.

Или вот другое сочинение Лахенмана в описании С. Лавровой: «*Serynade*» для фортепиано (1998, версия 2000).

«В трактовке фортепиано... отправной точкой для немецкого композитора становится идея отсутствия физических границ инструмента. В орбиту фортепианных возможностей входит не только 88 клавиш и крышка, но и все, что происходит вокруг при его непосредственном участии, или же взаимодействии с ним». Главная идея: «идея взаимодействия треугольника композитор-исполнитель-слушатель... в интерсенсорном поле. Интерсенсорным полем у Лахенмана становится сама музыкальная композиция... Факторы взаимодействий активизируются и создают призрачно-звуковое поле резонансов звуковых импульсов». Происходит «преобразование пространства и расширение... звукового поля и границ его восприятия»².

В 2022 году происходят значительные изменения культурного контекста в нашей стране. Происходит поворот к *традиционным ценностям*. Традиционные ценности — это ориентиры, формирующие мировоззрение граждан России, передаваемые от поколения к поколению, лежащие в основе обще-

¹ Лаврова С. В. После Теодора Адорно: новая музыка Германии и Швейцарии начала информационной эпохи. СПб.: Изд-во АРБ им. А. Я. Вагановой, 2020. С. 41–42.

² Там же. С. 37, 39, 41. Обозначенное увлечение наших музыковедов — не что иное, как увлечение «игрой в музыку». См.: Ключев А. С. Игра в музыку: доколе? // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи: Материалы международной научной конференции 27–30 октября 2020 года / Ред.-сост. Т. И. Науменко. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 51–60. Вместе с тем нельзя не отметить, что и после 1991 года в стране, в известной степени на втором плане, не только сохранялись, но и развивались идеи Б. В. Асафьева, в частности его идеи о симфонизме. В этом смысле важную роль сыграла международная научная конференция «Симфонизм в пространстве и времени», проведенная 5–7 октября 2020 года в Российском институте истории искусств, на которой ценные доклады сделали Д. А. Шумилин, Н. С. Серёгина, А. Л. Порфирьева, Т. И. Науменко, Е. И. Чигарёва и некоторые другие музыковеды. См.: Симфонизм в пространстве и времени: Тезисы и материалы международной научной конференции (5–7 октября 2020 г.) / Ред.-сост. Г. В. Ковалевский; ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: РИИИ, 2020.

российской гражданской идентичности и единого культурного пространства страны. К традиционным ценностям относятся жизнь, достоинство, права и свободы человека, патриотизм, гражданственность, служение Отечеству и ответственность за его судьбу, *приоритет духовного над материальным*. Особая роль в становлении и укреплении традиционных ценностей принадлежит *православному христианству*¹. Понятно, что музыкознание должно вернуться к своему — к традиционным ценностям (Бог, совесть, истина), без этого оно не сможет дальше продуктивно развиваться. Но как развивать музыкознание на основе традиционных ценностей? Ответ очевиден: нужно обратиться к вершинному достижению отечественного музыкознания и, ориентируясь на него, двигаться дальше. А вершинным достижением отечественного музыкознания, безусловно, является учение Асафьева о симфонизме. Необходимо дальше исследовать симфонизм, но это исследование предстает «одной из труднейших проблем *философии музыки* (выделено мной. — А. К.)»². Для дальнейшего исследования симфонизма требуется *философское мышление*³. Философское мышление в музыковедении обнаруживается в устремленности исследовательской мысли к сути музыкального явления, его *центру*⁴. Говоря о симфонизме, Асафьев постоянно под-

¹ См.: Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (дата обращения: 16.04.2024).

² Асафьев Б. В. О симфонизме. С. 96.

³ На необходимость философского мышления при анализе музыкальных явлений указывалось еще в 1980-х годах в связи с обсуждением на страницах журнала «Советская музыка» темы «Музыкальная наука: какой ей быть сегодня?». Так, один из участников обсуждения, Михаил Мугинштейн, утверждал: «В преддверии XXI века на горизонте уже чудятся контуры некоего синтетического музыковедения, где наука чудесным образом сливается с искусством, а стихия искусства — со стихией самой жизни!» Более определенно об этом высказались Вячеслав Медушевский и Изалий Земцовский (наиболее последовательные ученики Б. В. Асафьева). Медушевский: «Музыковедение ощущает себя ныне не только наукой. В нем явственно зазвучали философские нотки...» Земцовский: для музыковедения сегодня «особенно важна философия. Я бы даже предсказал актуальность развития *философии музыкального анализа*». См.: Ключев А. С. Будущее музыкознания // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: Материалы международной научной конференции 18 мая 2001 года. СПб.: Изд-во С.-Петербургского философского общества, 2001. С. 294.

⁴ Пример проявления такого мышления в музыкознании — учение Ю. Н. Холопова о гармонии в музыке. По мнению Холопова, гармония выражает целостную систему музыкального сочинения, в которой имеется центр, обозначаемый теоретиком как «центральный элемент системы (ЦЭС)». Ученый утверждает: «Гармония... устанавливается в развертывании... Это развертывание в своем ядре представляет рост и цветение некоего зародышевого ядра, своего рода „кодона“ (единицы генетического кода в составе зародышевой клетки биологического организма). В логической системе звуковысотной структуры музыки такая первоструктура-зародыш гармонического организма выполняет роль первоэлемента, который носит название „центральный элемент системы“ (ЦЭС)» (Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. 2-е изд., испр. М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 2008. С. 93–94).

черкивает значимость связи (сопряжения, взаимодействия) качественных элементов симфонизма, а значит, можно утверждать, что центр симфонизма есть... связь. Асафьев указывает, что эта связь обеспечивает связь воспринимающих симфоническую музыку людей. Данная тема особенно развивается Асафьевым в статье «Симфонизм как проблема современного музыкознания» (1926). Исследователь пишет: «Процесс восприятия... симфонически оформленного звучащего вещества, есть непрерывно и диалектически закономерный протекающий акт организации, в котором находят свое приложение заключенные в музыкальном произведении потенции к формированию». Они выступают как сила, «воздействующая на образование общности чувствований и на осознание этой общности в чувстве солидарности: значит, воздействие идет в направлении от восприятия организованно звучащего материала к усвоению присущей ему организованности и претворению ее в сознание общности. Иначе говоря, проектируется такой путь: музыкально неорганизованная масса людей, воспринимающих (симфоническое звучание. — А. К.), под воздействием (его. — А. К.) формирующей силы... становится союзом, товариществом... в котором на почве общих одинаковых переживаний рождается чувство солидарности»¹.

Но что это за связь (центр симфонизма), обеспечивающая связь людей? Не связь ли это, осуществляемая Богом?² И тогда, если симфонизм (симфонический звуковой космос) — это музыка в ее высшем проявлении, не удостоверяет ли это, что музыка есть одна из Божественных энергий, даруемых нашему миру? А если это так, то современным исследователям музыки стоит об этом помнить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Симфонизм как проблема современного музыкознания // Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера / Под ред. и со вступ. статьей Б. В. Асафьева (Игоря Глебова). Л.: Тритон, 1926. С. 3–10.
2. Асафьев Б. В. О симфонизме // Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 96–101.
3. Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура: Материалы всесоюзной научно-теоретической конференции (19–22 июня 1984 г.) / Общ. ред. Ю. В. Келдыша. М.: Советский композитор, 1986. 238 с.
4. Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения / Под общ. ред. Н. К. Гудзия. М.: Гослитиздат, 1960. 479 с.

¹ Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Симфонизм как проблема современного музыкознания // Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера / Под ред. и со вступ. статьей Б. В. Асафьева (Игоря Глебова). Л.: Тритон, 1926. С. 6.

² Тогда не о соборности ли идет речь у Асафьева, когда он отмечает единение людей посредством симфонии? Думается, именно о соборности, о христианском Пути.

5. *Казин А. Л.* Последнее Царство. Русская православная цивилизация. 2-е изд. СПб.: Петрополис, 2024. 308 с.
6. *Клюев А. С.* Будущее музыкознания // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: Материалы международной научной конференции 18 мая 2001 года. СПб.: Изд-во С.-Петербургского философского общества, 2001. С. 294–296.
7. *Клюев А. С.* Игра в музыку: доколе? // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи: Материалы международной научной конференции 27–30 октября 2020 года / Ред.-сост. Т. И. Науменко. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 51–60.
8. Консерватизм: pro et contra, антология / Сост. А. Я. Кожурин. СПб.: Изд-во РХГА, 2016. 1120 с.
9. *Кремлёв Ю. А.* Русская мысль о музыке: В 3 т. Т. 1: 1825–1860. Л.: Госмузиздат, 1954. 266 с.
10. *Лаврова С. В.* После Теодора Адорно: новая музыка Германии и Швейцарии начала информационной эпохи. СПб.: Изд-во АРБ им. А. Я. Вагановой, 2020. 226 с.
11. *Лукошин Д. Е.* Антистасов: нововременская конструкция образа противника // Известия Саратовского университета. Новая серия. 2013. Т. 13. Серия «История. Международные отношения». Вып. 1. С. 3–10.
12. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / Сост. текстов, пер. и общ. вступ. статья А. И. Рогова. М.: Музыка, 1973. 245 с.
13. *Одоевский В. Ф.* Несколько слов о кантатах г. Верстовского // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. статья и примеч. Г. Б. Бернадта. М.: Музгиз, 1956. С. 85–86.
14. *Одоевский В. Ф.* Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. статья и примеч. Г. Б. Бернадта. М.: Музгиз, 1956. С. 118–119.
15. *Одоевский В. Ф.* Руслан и Людмила // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. статья и примеч. Г. Б. Бернадта. М.: Музгиз, 1956. С. 201–203.
16. *Петухова С. А.* Российское музыковедение как процесс: в кругу тем, открытий и концепций // Музыкальная академия. 2019. № 1. С. 103–114.
17. Симфонизм в пространстве и времени: Тезисы и материалы международной научной конференции (5–7 октября 2020 г.) / Ред.-сост. Г. В. Ковалевский; ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: РИИИ, 2020. 56 с.
18. *Смоленский С. В.* Вместо предисловия // Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Казань: тип. Императорского Университета и типолит. Н. Данилова, 1888. С. 25–43.
19. *Смоленский С. В.* Предисловие // Мусикийская грамматика Николая Дилецкого. СПб.: тип. М. А. Александрова, 1910. С. 3–12.
20. *Стасов В. В.* Наша музыка за последние 25 лет // Стасов В. В. Статьи о музыке: В 5 вып. Вып. 3: 1880–1886 / Коммент. В. В. Протопопова. М.: Музыка, 1977. С. 143–197.
21. Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (дата обращения: 16.04.2024).
22. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. 2-е изд., испр. М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 2008. 431 с.
23. *Штелин Я.* Известия о музыке в России // Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / Под ред. и с предисл. Б. В. Асафьева. Л.: Тритон, 1935. С. 49–143.

Аннотация

В статье предпринята попытка проанализировать движение исследовательской мысли о музыке в России с XVI—XVII веков (Смутного времени) до наших дней. Отмечается, что это движение разворачивалось в полемике двух позиций: традиционной русской, ориентированной на духовный аспект музыки, и европейской (западной), акцентирующей материальную (звукоакустическую) сторону музыки. Описывается диалектика русского и европейского осмысления музыки на протяжении истории.

Приводится важное наблюдение о том, что в настоящее время, при сохранении связи российской исследовательской мысли о музыке (русского музыкознания) с европейской парадигмой, в России возрос интерес к раскрытию в музыке ее духовного истока и послания, а значит — созидательной силы в жизни общества и культуры.

Abstract

The article attempts to analyze the evolution of music research in Russia from the 16th—17th centuries (the Time of Troubles) to the present day. It is noted that this evolution developed through the polemic between two perspectives: the traditional Russian view, focused on the spiritual aspect of music, and the European (Western) view, emphasizing the material (sound-acoustic) side of music. The dialectic of Russian and European understanding of music throughout history is described.

An important observation is made that, while Russian musicology maintains its connection with the European paradigm, there is currently an increased interest in Russia in uncovering the spiritual source and message in music, and, consequently, its creative power in the life of society and culture.

- ✓ *Ключевые слова:* музыка, музыкознание, Россия, Европа (Запад), традиция, созидание.
- ✓ *Keywords:* music, musicology, Russia, Europe (West), tradition, creation.

Для цитирования: *Клюев А. С.* Российское музыкознание: дискуссия о методе // *Временник Зубовского института.* 2024. Вып. 3 (46). С. 31—42.

Русский рояль, пленивший Париж: к атрибуции беккеровского фортепиано

СЕРГЕЕВ МАКСИМ ВЛАДИМИРОВИЧ

*Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник,
ЧУК «Музей-мастерская фортепиано Алексея Ставицкого»
(Санкт-Петербург, Рыбинск, Россия)*

SERGEEV MAXIM V.

*PhD (Philological Sciences), Senior Researcher,
The Private Cultural Institution «Piano Museum-Workshop
by Alexey Stavitsky» (Saint-Petersburg, Rybinsk, Russia)*

E-mail: conservatory-tuner@yandex.ru

БЕНЮМОВА ДАНА МИХАЙЛОВНА

*Директор, Учебный центр подготовки руководителей
Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге,
Кочубей-центр (Санкт-Петербург, Россия)*

BENYUMOVA DANA M.

*Director, Management Training Centre at the National Research
University Higher School of Economics — Saint Petersburg,
Kochoubey Center (Saint-Petersburg, Russia)*

E-mail: dbenyumova@gmail.com

ЩЁКИНА СОФЬЯ АЛЕКСЕЕВНА

*Студентка, факультет «Санкт-Петербургская школа
гуманитарных наук и искусств», Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге
(Благовещенск, Амурская область, Россия)*

SHCHYOKINA SOFIA A.

*Student, School of Arts and Humanities, National Research
University Higher School of Economics — Saint Petersburg
(Blagoveshchensk, Amur Region, Russia)*

E-mail: saschyokina@edu.hse.ru

Дореволюционных роялей петербургской фирмы «J. Becker» в мире сохранилось немало, и два из них находятся в особняке В. П. Кочубея в городе Пушкин (Санкт-Петербург). Этот особняк, построенный к 1914 году по проекту архитектора А. И. Таманова, в котором интерьером и отделкой занимались архитекторы Н. Е. Лансере, В. И. Романов и В. И. Яковлев, является



Ил. 1. Рояль «J. Becker». Особняк В. П. Кочубея в городе Пушкин (Санкт-Петербург)

объектом культурного наследия федерального значения. В настоящее время в нем расположено одно из структурных подразделений Высшей школы экономики — Учебный центр подготовки руководителей (Кочубей-центр) НИУ ВШЭ — Санкт-Петербург. В коллекции особняка собрано много ценных предметов: часы с литьем Ф. Шопена, вазы Севрской мануфактуры, мельцеровская мебель, скульптуры В. П. Бродзкого и Ж. А. Энжальбера, рояли «C. Bechstein» и два «J. Becker», один из которых представляет отдельный интерес. Достаточно взглянуть на этот украшенный резьбой инструмент (ил. 1) и прикоснуться к облицованным слоновой костью клавишам, как становится ясно, что рояль уникален не только по внешнему виду, но и по звучанию, и речь идет о доселе неизвестном музыкальному и музейному миру шедевре. Согласно царящей в стенах особняка легенде, рояль был специально заказан императором Николаем II на петербургской фабрике «Я. Беккер» и подарен на новоселье В. П. Кочубея в конце 1913 года или позднее. На проводимых в особняке экскурсиях рассказывается, что рояль был изготовлен по заказу датского короля Кристиана IX для его дочери принцессы Дагмары, в 1866 году ставшей супругой императора Александра III Марией Федоровной, и «затем перешел по наследству Николаю II, который подарил рояль В. П. Кочубею.

Очевидно, что для точной атрибуции рояля этих сведений недостаточно, поэтому сотрудниками «Кочубей-центра» было решено собрать имеющиеся документы и обратиться за консультацией к специалистам. Первые поиски документов принесли некоторые результаты.

В охранном обязательстве Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории культуры Правительства Санкт-Петербурга (КГИОП), которое есть у «Кочубей-центра», дается следующее описание: «корпус рояля светлого дерева (груша?); гладкие, полированные поверхности с тонко проработанной резьбой; накладная резьба с пальметтами, заключенными в выкружки, образующими бордюр шириной в 13 см по периметру крышки; резьба в массиве с ложчатым и листовым рисунком по краю крышки; резьба сложного рисунка, включающего лиры, рокайли, цветы и порезки по боковым частям; три фигурные ножки, декорированные акантовыми завитками и рокайлями; надпись с внутренней стороны крышки прорезью по-латыни: (И. Беккер)¹. Время: 2-я половина XIX века. Фирма: Беккер. Размер: высота — 103 см, ширина — 160 см, длина — 257 см»². Провенанс инструмента, то есть история его происхождения и бытования, а также владельцы авторам документа из КГИОП были неизвестны.

Далее последовали консультации экспертов — фортепианных мастеров, хранителей коллекций инструментов. Осмотр рояля привел специалистов к следующим выводам: инструмент находится в прекрасном состоянии, время его не затронуло. На бронзовой раме, украшенной хромированными вставками, сохранился номер инструмента: 19000. По мнению некоторых специалистов, играли на рояле совсем немного, поскольку сохранилась замшевая оклейка молоточков, защищавшая их от износа и придававшая еще большую густоту полному и объемному звуку. Все были уверены: рояль не серийный, изготовлен «на заказ».

Обращение к авторитетному «Атласу номеров фортепиано»³ ничего не дало: в нем последним номером инструментов «Я. Беккер» значится № 10009, датированный 1880 годом. Нет в каталоге и данных о каких-либо «заказных» или «эксклюзивных» инструментах фортепианных фирм.

Тайна происхождения только усилила интерес к инструменту. Возникла гипотеза, что история такого рояля не могла остаться незамеченной в череде событий музыкальной жизни города и в музыкальной литературе, и в прессе дореволюционного Петербурга непременно найдутся упоминания об этом шедевре. Фирма «Я. Беккер» была одной из крупнейших фортепианных фабрик дореволюционной России, и, кажется, должно было сохраниться больше информации об изготовленных ей уникальных роялях. В распо-

¹ На лейблах поздних инструментов «J. Becker» название фирмы писалось кириллицей «Я. Беккер».

² Распоряжение Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории культуры Правительства Санкт-Петербурга № 377-р от 11.11.2020 «Об утверждении предмета охраны объекта культурного наследия федерального значения „Особняк Кочубея В. П.“» // Официальное опубликование правовых актов. URL: <http://publication.pravo.gov.ru/file/pdf?eoNumber=7801202011190001> (дата обращения: 26.05.2024).

³ Герцог Г. К., Гроссбах Я. Атлас номеров фортепиано. М.: Тантра, 1995. С. 16.

ряжении авторов статьи уже было несколько точных данных, необходимых для атрибуции рояля: название фирмы, номер инструмента, уникальный дизайн, описание КГИОП и сохранность замшевой оклейки молоточков, но ничто пока не приближало к раскрытию провенанса рояля.

Поиски в библиотеках и букинистических магазинах принесли более ощутимый результат: оказалось, что в разные годы в рекламе роялей «Я. Беккер» воспроизводились изображения выдающихся и уникальных по отделке инструментов этой фирмы: рояль А. Г. Рубинштейна; стилизованный под рококо рояль 1890-х; инструменты с парижской и антверпенской выставок и т. д. Было обнаружено¹, что в изданной в Петербурге серии нотных листовых изданий «Édition Académique», составленных из репертуара известных музыкантов конца XIX — начала XX века и непременно содержавших рекламу фабрики «Я. Беккер», изображался рояль из особняка В. П. Кочубея.

Серия «Édition Académique» из более 60 выпусков вызывает особенный интерес. В ходе исследования было найдено более 20 экземпляров, каждый из которых имеет порядковый номер. Возможно, что инициатором издания серии была фирма «Я. Беккер», в любом случае не обошлось без ее финансовой поддержки. В выпускных данных всегда указана типолитография и нотопечатня Н. Г. Уля, год издания отсутствует. На титульном листе каждого издания неизменно помещался портрет известного музыканта: А. Скрябина, И. Гофмана, С. Тарновского, А. Зилоти, Э. д'Альбера, Ф. Шаляпина, Д. Ахшарумова и др. На оборотной стороне — рекламный макет с рекомендацией, данной И. Гофманом роялям Беккера, и в качестве иллюстрации приводилась гравюра с изображением одного и того же инструмента — рояля «Я. Беккер», который сейчас находится в особняке Кочубея в Царском Селе. Серия «Édition Académique», очевидно, не собиралась целиком; нотные листы можно найти в частных коллекциях, комиссионных магазинах и, конечно, в крупных библиотеках страны — Российской государственной имени В. И. Ленина (РГБ) и Российской национальной (РНБ). В библиотеках ноты каталогизированы разрозненно, поиск возможен только по композиторам. В каталоге РНБ серия датируется XX веком, что не согласуется ни с датировкой КГИОП, ни с датировкой РГБ, предполагающей 1890-е годы выпуска².

Консультации с еще одним петербургским настройщиком и реставратором фортепиано привнесли уточнение в датировку производства рояля. По его мнению, рояль точно не мог быть изготовлен в середине и даже в конце XIX века. На это указывают следующие признаки: обтяжка молоточков замшей, характер-

¹ Авторы выражают особую благодарность Марии Анатольевне Луковской, главному библиотекарю Отдела газет РНБ, и Наталье Петровне Гришкун, главному библиотекарю Отдела нотных изданий и звукозаписей РНБ.

² См. например: *Мендельсон-Бартольди Ф. Prélude [Ноты]: [pour le piano]: h-moll: opus 104a. Can. 1. № 2 / F. Mendelssohn; repertoire Gaston Graf de Merindol. [СПб.]: [б. и.], [189-?] (нотопеч. Н. Г. Уля). 5 с.: портр.; 35 см. (Édition Académique; № 39).*

ная для первой половины — середины XIX века, в данном случае свидетельствовала не о времени происхождения рояля, а о ремонте, проводившемся, скорее всего, в советское время для продления срока жизни инструмента. Кроме того, эклектичный декор рояля больше соответствовал концу, а не середине XIX века.

Действительно, в России фортепианные мастера специально не занимались украшением фортепиано, и только деятельность фортепианного фабриканта Г. Г. Лихтенталя (1795—1854) положила начало масштабным изменениям в декоре пианино и роялей. После смерти мастера его дочь поставила «на поток» выпуск богато инкрустированных маркетри инструментов, некоторые из них находятся в российских музеях. Но у фирмы «Я. Беккер» середины и конца XIX века основная масса инструментов, как правило, не украшалась особым образом. Рояли М. А. Балакирева и П. И. Чайковского, хранящиеся в Театральном музее и Петербургской консерватории, ничем не отличаются от поточных инструментов. И, наконец, по мнению настройщика-реставратора, атрибутирующим фактором был серийный номер, указывающий даже не на конец XIX, а на начало XX века.

Одной из подсказок стало упоминание в дореволюционной периодике рояля «Я. Беккер», подаренного А. Г. Рубинштейну в честь 50-летия его концертной деятельности, декор которого существенно отличался от обычных инструментов фирмы. Поэтому было решено сосредоточиться на выяснении следующих вопросов: существовала ли у фирмы «Я. Беккер» традиция изготовления уникальных в отделке инструментов на заказ? Кто мог являться заказчиком и по какому поводу они могли выпускаться? Были ли эти инструменты эксклюзивными, то есть единственными в своем роде, или выпускались их дубликаты? Ответы на эти вопросы могли бы подтвердить или опровергнуть бытующие легенды о рояле из особняка В. П. Кочубея.

О Якобе Давидовиче Беккере существует много противоречивых сведений¹, но авторам данной работы удалось установить, что родился мастер 15 ноября 1809 года в немецком городе Франкентале, прибыл в Петербург в первой половине 1841 года и, как до этого сделал известный фортепианный мастер И. Ф. Дидерихс², открыл мастерскую всего с одним рабочим на углу Сергиевской улицы и Литейного проспекта, в доме Толстых³. С Я. Беккером приехал

¹ См.: *Сергеев М. В.* Фортепианная фирма J. Becker в 1841—1903 годах: шаги к успеху // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен: Сборник статей по материалам V Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 27—28 ноября 2012 года / Ред.-сост. М. В. Воротной, науч. ред. Р. Г. Шитикова. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 331.

² См.: *Сергеев М. В.* Легендарный фортепианный мастер Фридрих Дидерихс // Музыкальное образование. 2024. № 5. С. 24.

³ См.: *Сергеев М. В.* Беккер // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XIX век. 1801—1861. Т. 15: Персоналии: А—Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. С. 249.

его младший брат Франц, пианист, вскоре занявшийся в Петербурге преподаванием игры на фортепиано и некоторое время даже обучавший юного П. И. Чайковского. Еще один брат Беккера, Клеменс, занимался настройкой фортепиано.

Решившему обосноваться в Петербурге Я. Беккеру пришлось конкурировать не только с полусотней других мастеров, имевших небольшие мастерские. В российской столице уже давно работали довольно большие фортепианные фабрики, имена владельцев которых были на слуху у всей страны и известны даже в Европе. В 1841 году прошло около 10 лет со дня смерти одного из первых российских фортепианных фабрикантов, поставщика императорского двора Г. Г. Фэйверьера¹, имя которого помнили и в начале XX столетия, в зените славы находились фабриканты И. А. Тишнер² и К. Й. Вирт³. Не отставали от них мастера А. Х. Шредер, К. Р. Шредер и И. Ф. Шредер⁴, славились фортепиано и арфы мастера И. Х. Шульца, отца известных арфистов Г. и К. Шульцев⁵. Многие из фабрикантов и мастеров (включая русских мастеров А. Нечаева и Л. Грязнова) поставляли фортепиано и обслуживали их в императорских и великокняжеских дворцах, в особняках великосветской знати. И всего за год до приезда Я. Беккера в Петербург переехал выдающийся бельгийский мастер Г. Г. Лихтенталь, поставщик английского и бельгийского королевских дворов⁶. К началу 1841 года Лихтенталь уже успел запатентовать в России усовершенствование в фортепиано и своей активной деятельностью и европейским опытом работы затмил на целое десятилетие всех остальных российских конкурентов. Именно его инструменты высоко оценивал Ф. Лист и предпочитали концертирующие пианисты. С роялей Лихтенталья начал и поселившийся в Петербурге А. Г. Рубинштейн, уже с конца 1848 года начавший выступать в концертном зале Лихтенталья, в котором стояли рояли выдающегося мастера.

¹ См.: *Сергеев М. В.* Новые материалы о фортепианных мастерах России XVIII – первой половины XIX вв. // Вопросы музыкального источниковедения и библиографии: Сборник научных статей / Ред.-сост. Н. В. Градобоева, Ф. Э. Пуртов. СПб.: НМБ СПбГК, 2001. С. 44–45.

² См.: *Сергеев М. В.* Первая фортепианная фабрика в России: новые открытия // Общество и цивилизация. 2015. Т. 2. С. 130–136.

³ См.: *Сергеев М. В.* «Он оставляет по себе добрую память, не оскорбив ничьего слуха»: петербургский фортепианный мастер К. Вирт // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 1. С. 18–33.

⁴ См.: *Сергеев М. В.* Фортепианный мастер Иоганн Фридрих Шредер (1785–1852): к 200-летию основания фирмы «С. М. Schröder» // Музыкаведение. 2016. № 9. С. 43–49.

⁵ См.: *Сергеев М. В.* Педальная арфа в России в конце XVIII – первой половине XIX века // Музыкаведение. 2023. № 8. С. 3–12.

⁶ См.: *Сергеев М. В.* Музыкально-инструментальное производство в России второй четверти XIX века // Вопросы инструментоведения. Вып. 10: Сборник статей и материалов IX и X Международных инструментоведческих конгрессов «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 1–2 июня 2015 г.; 5–7 декабря 2016 г.) / Редкол.: И. В. Мацеевский (отв. ред.), и др. СПб.: РИИИ, 2017. С. 274–278.

Я. Беккер решил обратить на себя внимание музыкальной публики не победами на всероссийских мануфактурных выставках, проходивших в 1841, 1843 и 1845 годах, а усовершенствованиями в конструкции фортепиано. У Беккера за плечами уже был изобретательский опыт: в 1839 году в Баварии он получил патент на рояль с так называемым «нижним строем» — струны в инструменте крепились не к верхнему концу вирбеля, как в традиционных инструментах того времени, а к нижнему, проходившему сквозь всю толщину вирбельбанка¹. Справедливости ради стоит отметить, что такой способ закрепления струны практиковался давно и использовался в первых фортепиано Б. Кристофори и их копиях, изготовленных Г. Зильберманном.

В 1844 году Беккер получил свой второй, уже российский патент на усовершенствование для улучшения тона инструмента и устранение стука клавиш. Это было необходимо, поскольку от игры пианиста замша, которой оклеивались внутренние стенки капсюлей клавиш, уплотнялась и стиралась, вследствие чего появлялись люфт или болтанка, стук и ощущение общей разбитости и слабости механизма. Смысл изобретения состоял в том, что ширину отверстий капсюлей клавиш теперь можно было регулировать маленькими винтиками и устранять появляющиеся дефекты².

Музыканты сразу отметили положительное влияние изобретения на игровые ощущения, и рояли Беккера быстро приобрели известность. В 1846 году журнал «Иллюстрация» писал: «Мы считаем долгом совести довести до вашего сведения, что в С. Петербурге есть превосходный мастер, г. И. Беккер. Это мнение... многих первоклассных здешних виртуозов. Г. Беккер употребил много времени, усилий и пожертвований, чтобы сообщить своим флигелям (то есть роялям. — *М. С., Д. Б., С. Ш.*) возможное совершенство. Важнейшие качества клавира заключаются в силе, равенстве, приятности и полноте звука; этими качествами в высшей степени обладают инструменты г. Беккера. Они превосходятся как для концертной залы, так и для обыкновенной гостиной»³.

Первая выставка, на которой Я. Беккер представил широкой публике свои инструменты, проходила в Петербурге в 1849 году. Экспертом выставки был назначен петербургский фортепианный мастер И. Ф. Шредер, который отметил, что рояль Беккера, наравне с фортепиано Г. Г. Лихтенталя и Я. А. Шредера, «как по отличной работе частей музыкального механизма, так и по наружной отделке, а преимущественно по приятности и полноте тонов» должен быть отнесен к числу самых лучших инструментов⁴.

¹ См.: *Сергеев М. В.* Беккер. Врезка 54.

² См.: Там же. Врезка 53.

³ Иллюстрация. 1846. Т. 3. № 44. С. 705.

⁴ *Максимович А.* Обзор выставки российских мануфактурных изделий в Санкт-Петербурге в 1849 году. СПб.: Тип. Деп. вн. торг., 1850. С. 343.

Так с конца 1840-х годов известность Беккера и популярность его роялей стали расти не только в Петербурге, но и во всей Российской империи, включая Царство Польское и Великое княжество Финляндское. Рояли Беккера начали сравнивать с инструментами С. Эрара, известного парижского фортепианного мастера. «Особо замечательны теперь инструменты Беккера, который своими талантами, старательностью и добросовестностью заслужил всеобщую известность. Его рояли по прочности и красоте работы не уступают эраровским... а силою, полнотою и прелестию звука, бесспорно, превосходят их», — писал в 1849 году издатель журнала «Нувеллист», пианист М. И. Бернард¹.

Слава не мешала мастеру совершенствовать свои рояли, и в 1851 году Беккер получил еще один патент. Он модернизировал «английскую» систему клавишного механизма, устроив его наподобие «венской», в которой молоточек был закреплен на клавише. Пианистам и экспертам все больше нравились рояли Беккера, их механизм и способность «держат строй». Ф. Б. Булгарин, на протяжении почти тридцати лет писавший в своей газете о необходимости развития отечественных ремесел и промышленности, в 1853 году так отозвался о работе Беккера: «Чем более у нас искусных мастеров, тем лучше для нас, и всякое пристрастие в этом деле предосудительно. Лучшие флигеля в Европе выделяет парижский фортепианный мастер Эрар, что признано и на Всемирной лондонской выставке, и всеми отличными артистами. Но флигеля Эрара чрезвычайно дороги, и, как говорят, не знаю справедливо ли, при перевозении из Франции в противоположный климат, лишаются своего достоинства. Признаете ли вы господина Антона Контского первым пианистом, или нет, это все равно, но уж верно то, что никто не станет оспаривать его огромного таланта и его познания своего дела, а господин Антон Контский, собираясь к отъезду из Петербурга, написал здешнему фортепианному мастеру господину Беккеру (на Михайловской площади, в доме г-жи Певецкой-Боровицкой) следующее письмо на французском языке, которое мы передаем нашим читателям по-русски: „Г. Беккер! Не хочу оставить Петербург, не выразив вам письменно того удовольствия, которое я ощущал, играя в четырех последних концертах на вашем превосходном фортепиано. В числе отличных качеств инструментов вашей работы особенно замечательны необыкновенная чистота звуков (*la pure sonorité du son*), удивительная ровность клавиатуры (*l'extrême égalité dans le clavier*) и то высокое достоинство, что инструмент твердо сохраняет аккорд или настройку. Будьте уверены, господин Беккер, что я с величайшим удовольствием буду рекомендовать ваши превосходные инструменты, по внутреннему моему убеждению в их высоком достоинстве, и как артист, и как исполнитель“»².

¹ Литературное прибавление к Нувеллисту. 1849. № 4. С. 28.

² [Булгарин Ф.]. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1853. 9 мая. № 102. С. 405—406.

Представляется, что не случайно лейбл на роялях Беккера того времени по стилю был похож на лейбл роялей французской фирмы «Erard». Конкуренцию беккеровских роялей с эраровскими отметил один из выдающихся музыкальных критиков этого времени, Ф. М. Толстой: «Конечно, инструменты Эрара бесподобны, но у нас есть и свои мастера, хотя и не русские, но давно здесь поселившиеся и занимающие постоянно сотни русских мастеровых. Мы не станем сравнивать фортепиано здешней работы с Эраровыми, но скажем с полным убеждением, что фортепиано, например, г. Беккера (в особенности вновь усовершенствованные в текущем году) превосходны как отделкой, прочностью, так и звучностью. В особенности замечательны в роялях Беккерах верхние октавы, напоминающие нежно-серебристым своим звуком лучший регистр дивного голоса г-жи Лагранж»¹.

Однако в публичных концертах рояли Беккера стали чаще участвовать только после смерти Г. Г. Лихтенталя, и теперь и пианисты, и композиторы, и критики были едины во мнении: в Петербурге царят беккеровские инструменты. В концертном сезоне «почти наверно на эстраде являлся рояль не чей другой, как г. Беккера»; в беккеровской мастерской М. А. Балакиревым был выбран рояль М. П. Мусоргскому по его просьбе. Мусоргский писал Балакиреву в декабре 1857 года: «Я Вам должен быть тысяча раз благодарен за прекрасный выбор. <...> Тон прекрасный, басы очень хороши, я совсем доволен инструментом»². Любили инструменты Беккера и владельцы ими А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, С. И. Танеев и др. К большому сожалению, не все рояли, приписываемые сегодня этим композиторам, являются подлинными. Например, рояль П. И. Чайковского № 14028, хранящийся в Санкт-Петербургской государственной консерватории, не мог принадлежать композитору, так как выпущен лишь в 1895 году, то есть после его смерти.

В конце 1850-х годов Беккер находился в зените славы, спрос на инструменты неуклонно рос, количество выпускаемых в год роялей дошло до 150. Но в 1861 году официальное управление фирмой перешло от Я. Беккера к его брату Францу, а бывший хозяин занялся устройством концертов А. Г. Рубинштейна. Помогал ему в этом настройщик Е. Корзун, который после 9-летнего обучения у киевского столяра сумел попасть на фабрику «С. Bechstein», а затем на фабрику Беккера. У Беккера Корзун познакомился со многими выдающимися музыкантами и композиторами того времени — А. Г. Рубинштейном, М. Ю. Виельгорским, П. И. Чайковским, М. П. Мусоргским, которым начал настраивать инструменты и сопровождать в концертных турне³.

¹ [Толстой Ф. М.]. Музыкальные беседы // Северная пчела. 1854. 26 марта. № 69. С. 280.

² Мусоргский М. П. Письма. М.: Музыка, 1981. С. 7.

³ См.: Сергеев М. В. Профессия фортепианного мастера в России. Цеховой ремесленник как классический тип настройщика фортепиано // Opera Musicologica. 2016. № 2 (28). С. 75–92.

При Ф. Беккере объем производства фабрики вырос в два раза, и в этот период было выпущено и продано около 1500 инструментов. Многие музыканты приобретали для себя рояли Беккера, ими оснащалась Петербургская, а затем и Московская консерватории. В 1870–1880-х годах только Московской консерваторией было куплено не менее 20 роялей, а 2 концертных рояля стояли в классе Н. Г. Рубинштейна. Фирма получила звания поставщика Высочайшего двора и дворов наследника цесаревича, великих князей Константина и Николая Николаевичей и великой княгини Елены Павловны.

Сохранившиеся беккеровские инструменты этого времени не выделяются каким-то особым оформлением или украшениями, отличавшими их от инструментов других фирм. В то же время рояль с фабричным № 1654 (около 1865 года), находящийся в Музее-мастерской фортепиано Алексея Ставицкого, демонстрирует, что Беккер не пренебрегал заботой о внешнем виде своей продукции. Этот черно-полированный прямострунный рояль с нижним строем украшен лейблом, повторяющим таковой фирмы «Эрар». В эклектичном оформлении рояля широко использовались позолоченные декоративные элементы, отсылающие к стилю Людовика XVI: растительный фриз на крышке и корпусе инструмента, листья аканта на ножках и бачках, розетки на фусклёцах и т. п.; корпус и клап инструмента украшают прямоугольные прорезанные позолоченные рамки.

В то же время этот беккеровский инструмент разительно отличался скромным оформлением от поздних лихтенталевских и тем более от экспонировавшихся на международной выставке 1867 года пианино и рояля берлинского придворного фабриканта К. Бехштейна, выделявшихся роскошной отделкой, и от датского пианино, оформленного по рисункам профессора Г. Ганзлика в стиле Возрождения и которое считалось одним из лучших произведений на всей выставке. Ц. А. Кюи писал: «На выставке было огромное число фортепиан всевозможных фабрик (не знаю, почему г. Беккер не выставил своих инструментов; они, я думаю, *не по красоте и богатству наружной отделки* (выделено нами. — М. С., Д. Б., С. Ш.), а по достоинству своему одержали бы верх, весьма вероятно, над всеми остальными)»¹.

Изделия Я. Беккера также не были представлены на Всероссийской выставке 1870 года в Петербурге, обсуждая которую эксперты отмечали, что российская промышленность внимательно следит за новшествами в фортепианостроении и «внешние отделки роялей и пианино достаточно усвоены нашими мастерами наравне с другою роскошною мебелью. Некоторые из этих инструментов, бывшие на выставке, отличались богатыми корпусами, изящно украшенными инкрустациями»².

¹ [Кюи Ц. А.]. Музыкальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1867. 2 сент. № 242. С. 2.

² Отчет о всероссийской мануфактурной выставке 1870 года в Санктпетербурге. СПб.: Тип. «Общественная польза», 1871. С. 129.

Беккеровских инструментов не было на выставках по единственной причине: они перестали быть конкурентоспособными, что не преминул отметить в 1868 году А. Н. Серов: «В последние 10 лет на первый план выступил Беккер: его рояли и до сих пор пользуются вполне заслуженной знаменитостью... <...> Но Беккер в славе своей теперь уже не одинок, не без соперников...»¹ Видимо, хорошо понимая, что фирме нужно развитие, Ф. Беккер не отправлял инструменты на выставки и тем самым формально сохранил имидж успешного предприятия. В 1871 году братья Беккеры, вынужденные либо принять российское подданство, либо закрыть фирму, передали фабрику в собственность М. А. Битепажа и П. Л. Петерсона, сохранивших прежнее название фирмы.

С деятельностью новых владельцев связаны как начало международной известности фирмы «Я. Беккер», так и появление богато декорированных инструментов. Уже в 1873 году М. А. Битепаж и П. Л. Петерсон отправили рояли на Венскую всемирную выставку, но один из инструментов прибыл в полуразвалившемся состоянии, и беккеровские мастера восстановили его прямо на месте. Некоторые эксперты были не очень довольны беккеровскими инструментами, но по оценке экспертов фирма получила медаль «За заслуги» и стала поставщиком австрийского императора. И все же было очевидно, что новым владельцам фирмы нужно серьезно заняться внедрением новых моделей и развитием фабрики, беря пример с европейской фортепианной промышленности, демонстрировавшей на международных выставках небывалые успехи. Фирма «К. М. Шредер» успела раньше извлечь уроки выставки и с этого времени добавила в линейку своих товаров концертные рояли с резьбой и украшениями, изготавливаемыми за дополнительную плату.

Следующая международная выставка, проходившая в 1878 году в Париже, показала, что для успешного развития бизнеса фортепианным фирмам нужно заботиться не только об акустических характеристиках инструментов, но и о дизайне. На этой выставке обратил на себя внимание богатым декором рояль фирмы «Egard», оцененный в 50 тыс. франков. Его корпус был украшен драгоценными фарфоровыми медальонами Севрской фабрики. Петербургская фирма «К. М. Шредер» также представила черный концертный рояль в 7 ¼ октав в «русском стиле», ореховый салонный рояль в 7 октав в «греческом стиле» и кабинетный рояль.

В свою очередь, фирма «Я. Беккер» выставила три больших концертных рояля в 7 и 7 ¼ октав: один черный в «русском стиле», черный и палисандровый в стиле, напоминающим стиль Людовика XVI, и оформленный в этом же стиле черный малый концертный рояль. В настоящее время неизвестно, сохранились ли эти инструменты, и поэтому сложно представить, как точно выглядел рояль в «русском стиле». На изображенном в журнале «Всемир-

¹ Цит. по: *Сергеев М. В.* Фортепианная фирма J. Becker в 1841—1903 годах... С. 339.

ная иллюстрация» рисунке видно, что художник допустил некоторые вольности: при не довольно тщательной прорисовке деталей декора одного из роялей его цвет вообще не соответствует описанию: он изображен светлым, а не черным¹. На этой выставке фирмы «Эрар» и «К. М. Шредер» получили золотые медали, а «Я. Беккер» — серебряную.

К этому времени относится подаренный фирмой «Я. Беккер» рояль А. Г. Рубинштейна № 4009, стоявший на его петергофской даче. Очевидно, что заказом подарка и выбором оформления рояля занимались владельцы фабрики П. Л. Петерсен и М. А. Битепаж, но инициатором и автором идеи мог быть сам Я. Д. Беккер, сохранявший с композитором дружеские отношения. Автор рисунка и мастера-изготовители рояля неизвестны.

На московской выставке 1882 года фирма «Я. Беккер» снова экспонировала богато украшенные рояли, но уже вне конкурса, что не помешало публике обратить на них внимание. Семь представленных роялей, с изящной внешней отделкой, отличались необыкновенной силой тона, звучностью, блеском и ровным, прекрасным туше, а басы звучали просто великолепно. В этом смогли убедиться все присутствующие, поскольку уникальной особенностью выставки стала впервые организованная в России демонстрация беккеровских инструментов посредством концертного исполнения. На роялях с блеском играли пианисты Э. Ю. Гольдштейн и А. Контский, привлекая многотысячную публику своими художественно составленными программами и великолепной игрой. Оба артиста, обладающие прекрасным чутьем, подтвердили красоту звучания выставленных фортепиано Я. Беккера. Также и во всех пяти концертах Русского музыкального общества под управлением А. Г. Рубинштейна и Н. А. Губерта использовались рояли Беккера, и публика имела полную возможность оценить их высокое достоинство. Один из представленных на выставке роялей «Я. Беккер» выделялся особо богатым декором, но судьба его пока остается неизвестной, в отличие от одного из не менее искусно отделанного рояля фирмы «К. М. Шредер», выполненного в «русском стиле» по рисунку архитектора П. С. Бойцова, который был приобретен для императорского дворца в Гатчине².

Вскоре фирме «Я. Беккер» представилась еще одна возможность продемонстрировать высокое качество своих инструментов, проявившееся как в красоте звучания, так и в уникальном искусстве оформления. В декабре 1888 года фабрикой был отпразднован выпуск 10000-го рояля. Однако этот рояль был изготовлен значительно ранее. В июле-августе 1888 года он уже был представлен на международных выставках в Копенгагене и Брюсселе. По единогласному отзыву знатоков, инструмент был признан лучшим на ко-

¹ Всемирная иллюстрация. 1878. Т. XX. № 11. С. 205.

² См.: *Сергеев М. В.* Фортепианная фирма «С. М. Schröder» в 1852–1889 гг. в поисках совершенного инструмента и всеобщего признания // *Музыковедение*. 2017. № 3. С. 29.



Ил. 2. Рояль А. Г. Рубинштейна фирмы «J. Becker». 1888

пенгагенской выставке. «Королева датская, во время одного из своих посещений русского отдела, долго любовалась роялями Беккера и... сказала, что фабрика Беккера ей давно уже известна, и что у нее есть рояль этой фабрики, который и по прошествии двадцати лет несколько не утратил своих прекрасных качеств»¹.

Предполагается, что именно рояль № 10000 в следующем году был преподнесен в дар А. Г. Рубинштейну по случаю 50-летия его концертной деятельности (ил. 2). На торжественном мероприятии, посвященном знаменательному событию, публика увидела уникальный инструмент, корпус которого был сделан из американского ореха; тот же материал использовался и для ножек, покрытых роскошной резьбой. Боковые наружные стенки инструмента были украшены музыкальной символикой, выполненной из разноцветной деревянной мозаики и поразительно схожей на вид с акварельной живописью. На верхней стороне крышки мозаикой был выложен зеленый лавровый венок, перевязанный лентой, на концах которой выгравировано имя А. Г. Рубинштейна. Мастерами-изготовителями был проявлен высочайший профессионализм, поскольку при неудачной полировке корпуса могла утратиться свежесть красок мозаики. Внутренняя часть верхней крышки была украшена инкрустированной панелью из красного дерева с врезанным серебряным медальонным портретом А. Г. Рубинштейна, обрамленным лавровыми ветвями; на позолоченной ленте синей эма-

¹ Всемирная иллюстрация. 1888. Т. XL. № 5. С. 87.

лю были проставлены даты «1839» и «1889». Серебряными с позолотой были и все винтики, и розетки, прикреплявшие пластину к крышке рояля. Инструмент, сразу после изготовления названный «чудом искусства», наглядно свидетельствовал об успехах русской промышленности, поскольку «до самого последнего винтика, исполнен руками русских мастеровых... и внутренние качества инструмента, как оказалось, ни в чем не уступали его наружному блеску»¹.

А. Г. Рубинштейн, пораженный выдающимися качествами инструмента, назвал его «моя Брюнетка» и выступал на нем с концертами, а вскоре рояль стал неизменным участником международных выставок, демонстрируя высокое искусство фирмы «Я. Беккер». Так, рояль А. Г. Рубинштейна представили на Всемирной выставке 1893 года в Чикаго, с чем хозяин с трудом, но согласился, уступив заверениям М. А. Битепажа, что инструмент, столь идеально приспособленный к его желаниям, будет находиться под неусыпным контролем. Рояль вынесли из гостиной Рубинштейна и по завершении выставки снова вернули на место, к большому удовольствию его владельца. И хотя беккеровская экспозиция была не так богата, как шредеровская, за качество продолжительного и певучего звука, показавшегося экспертам во всех диапазонах насыщенным, звонким, отзывчивым и музыкальным, за клавишный механизм, примечательный деликатностью, эластичностью, чуткостью и способностью к репетиции, а также за художественный дизайн корпусов и лучшие материалы, используемые в отделке и конструкции, инструменты фирмы «Я. Беккер» получили высшую награду.

В это же время, еще 20 мая 1888 года, на Балтийском судостроительном заводе было заложено одно из величественнейших и красивейших судов российского флота — императорская яхта «Полярная звезда», спущенная на воду 19 мая 1890 года. Внутренняя отделка яхты представляла из себя «нечто вполне исключительное и совершенное по своему изяществу; здесь нет блестящей, бросающейся в глаза, роскоши, но есть роскошь художественная; краски совершенно отсутствуют, а цвета соответствуют природным цветам деревьев, из которых сделаны многочисленные мозаики... <...> К одной из стен приставлен рояль фабрики Беккера; мозаичная крышка этого рояля — образец изящества рисунков архитектора Набокова и тонкости отделки мозаичной мастерской фирмы Свирского»². Этой же фирмой были исполнены все мозаичные работы на яхте. А Н. В. Набоков (1838 — после 1907) был известным русским художником и архитектором, академиком Императорской Академии художеств, художником-оформителем кредитных билетов в Экспедиции заготовления государственных бумаг, архитектором при петербург-

¹ Новый русский базар. 1890. 15 марта. № 11. С. 107.

² Петербургский листок. 1891. 9 авг. № 216. С. 2.

ской городской думе. Н. В. Набоков выполнил большое количество эскизов для мебелировки усадеб, царских покоев и яхт, перестраивал усадьбы, занимался отделкой императорских покоев в Зимнем дворце в Петербурге и, как оказалось, участвовал в разработке дизайна роялей и пианино для нескольких фортепианных фабрик.

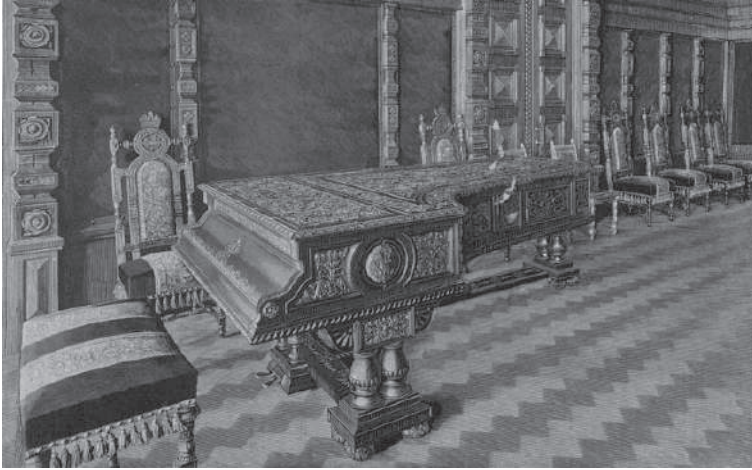
Следующая, антверпенская выставка 1894 года показала: русский музыкальный отдел и рояли русского производства продолжают привлекать к себе внимание публики и международных экспертов, что русская периодика объяснила исключительно выдающимися достоинствами экспонатов. Фирма «Я. Беккер» представила на этой выставке всего два рояля, «превосходно отделанных снаружи и внутри, и тон их отличается приятным флейтным характером, столь привлекательным всегда для музыканта; а в то же время силою звука и податливостью клавиатуры они удовлетворяют самым строгим требованиям, как это свидетельствуют удостоверения артистов»¹. Несмотря на то что иностранные (французский, германский, бельгийский и американский) отделы были обставлены несравненно полнее и богаче русского, высшая награда «Premier grand prix» была присуждена фирме «Я. Беккер», «рояли которой получили двадцатью девятью отметками более лучшей премированной фортепианной фабрики, участвовавшей своими экспонатами на выставке, „за лучшее и единственное в своем роде производство роялей“»². Один из экспертов от США, Э. Карпентер, в письме, посланном управляющим фирмой «Я. Беккер», написал: «Я имел случай много раз показывать ваши рояли моим американским друзьям и считаю излишним говорить вам о том, до какой степени они им понравились. Я думаю, что вы многому могли бы поучить американцев, по крайней мере, в деле изготовления роялей»³. После таких отзывов экспертов выставок 1893 и 1894 годов изображение представленных на них роялей стали появляться в рекламах фирмы «Я. Беккер», и можно заметить, что дизайн «антверпенского» рояля похож на дизайн рояля с Парижской выставки 1878 года.

Еще одному выдающемуся по оформлению инструменту не довелось занять место в рекламе фирмы. Будучи изготовленным для Всероссийской мануфактурной выставки в Нижнем Новгороде 1896 года, этот рояль был принят в качестве подарка императорской четой, посетившей выставку, и экспонировался в приемном зале царского павильона выставки (ил. 3). Эскиз этого черного, резного, выполненного в русском стиле рояля, возможно, также принадлежал Н. В. Набокову. Другой рояль фирмы, представленный на выставке, был выполнен в стиле рококо и с того времени тоже появлялся в

¹ Нива. 1894. № 45. С. 1080.

² Там же.

³ Там же.



Ил. 3. Рояль «J. Becker» на Всероссийской мануфактурной выставке в Нижнем Новгороде. 1896

рекламе беккеровских инструментов. За выставку 1896 года фирма «Я. Беккер» была удостоена высшей награды — Государственного герба.

В следующей выставке, состоявшейся в 1897 году в Стокгольме, фирма «Я. Беккер» снова принимала участие, но сведений о представленных ею инструментах найти пока не удалось. Не исключено, что одним из них был рояль в стиле рококо, бывший на выставке 1896 года. Очевидцы писали: «если бы кто-нибудь и мог конкурировать с [фирмой „Я. Беккер“] за первое место, то это, несомненно, была бы весьма известная фирма, фирма Steinway & Son в Нью-Йорке. Здесь на выставке Беккер представляет собой решительно непревзойденные по своим внешним и внутренним характеристикам, просто великолепные инструменты. Что касается их внутренних качеств, публика имеет почти ежедневную возможность судить о них, поскольку русский музыкант г. Кор де Лас почти каждый день дает часовой бесплатный концерт. В этих случаях в русском зале торжественно толпятся любители музыки, восторженно вслушивающиеся в мастерство исполнителя и непревзойденное звучание инструментов»¹. За представленные инструменты фирма получила золотую медаль и звание поставщика двора короля шведского и норвежского.

К следующей Всемирной Парижской выставке, прошедшей в 1900 году, фирма «Я. Беккер» приготовила шесть инструментов. Один из роялей, участвовавший вне конкурса, имел историческое значение, но источники сообщают о нем разные сведения: либо это был «небольшой рояль Ант. Ру-

¹ Hasselgren A. Utställningen i Stockholm 1897: beskrifning i ord och bild öfver Allmänna Konst- & Industrietställningen. Stockholm, 1897. S. 502—503.

бинштейна, на котором покойный великий пианист играл и упражнялся ежедневно»¹, либо «юбилейный рояль Рубинштейна»².

На выставку были отправлены еще четыре рояля: два с обыкновенными чугунными бронзированными рамами, а два — с цельнолитыми медно-бронзовыми рамами. В описании одного из роялей с новой рамой говорилось: «Корпус и крышки рояля сделаны из полированной груши. Богатые резные украшения рояля, отличающиеся тонкостью и изяществом резьбы и рисунка, сделаны из кленового дерева»³. Художником-оформителем выставочного рояля снова был Н. В. Набоков, общее руководство работами осуществлял А. Фертиг, а мастерами-исполнителями⁴ стали механик Г. А. Нейкирхнер, Ивер, Грюнфелд, Шмелев, Венцель, Кальпус, Шмит, А. Ф. Кебель⁵.

Считалось, что практическим результатом внедрения новой рамы явилось достижение большей певучести рояля, продолжительность звука в котором составила свыше 45 секунд. Превосходный тон рояля засвидетельствовали И. Гофман, Р. В. Кюндингер и другие пианисты, пробовавшие инструмент, обошедшийся фабрике в сумму свыше 5000 рублей. Жюри Парижской выставки высоко оценило инструменты, и фирма «Я. Беккер» была удостоена Grand Prix, а владелец фирмы, М. А. Битепаж, единственный из фабрикантов Петербурга, получил редкую награду — французский офицерский орден Почетного легиона. Старшему мастеру А. Фертигу император Николай II пожаловал орден Святой Анны третьей степени.

Помещенная в периодической печати фотография рояля, покоровшего Париж, не оставляет никаких сомнений в том, что речь идет об инструменте из особняка В. П. Кочубея. Известно, что во время выставок лучшие инструменты дарились особам императорской крови или покупались титулованными любителями, меценатами, организаторами выставок, посетителями. Учитывая высокую себестоимость, цена «парижского» рояля составляла 7000 рублей, так что купить его мог очень обеспеченный человек. К сожалению, в настоящий момент нет возможности ни подтвердить, ни опровергнуть версию, что рояль был подарен В. П. Кочубею Николаем II, поскольку документов о приобретении рояля Министерством Российского Императорского двора не найдено, нет доказательств и того, что рояль этот вообще когда-либо принадлежал Кочубею, его не видно на фотографиях интерьеров особняка, сделанных к 1916 году⁶.

¹ Русская музыкальная газета. 1900. № 33—34. С. 766.

² Петербургский листок. 1900. 17 февр. № 47. С. 11.

³ Там же.

⁴ См.: Русская музыкальная газета. 1900. № 35—36. С. 798.

⁵ На момент написания статьи не у всех мастеров-изготовителей выставочного рояля удалось установить инициалы и род деятельности.

⁶ См.: Ежегодник архитекторов. 1916. № 11. С. 51—52.

Со второй половины 1900 года «парижский» рояль начал появляться в рекламных материалах фирмы «Я. Беккер», и этот факт позволяет более точно датировать листовые печатные издания серии «Édition Académique», а также опровергнуть миф о том, что инструмент являлся частью наследства императрицы Марии Федоровны, скончавшейся в Дании в 1928 году, через 10 лет после смерти Николая II.

В то же время, поскольку номер рояля указывает на 1903 год¹, существует вероятность, что этот инструмент может быть дубликатом «парижского» рояля. В пользу такого предположения говорит тот факт, что в том же 1900 году фирмой «Братья Р. и А. Дидерихс» по рисунку Н. В. Набокова были изготовлены два одинаковых пианино, одно из которых было отправлено персидскому шаху, а второе — на всемирную выставку в Париж, где тоже получило Grand Prix. Еще одна возможная версия состоит в том, что рояль вообще не связан с Кочубеем, а появился в особняке после реставрации, в 1950-х годах, вместе с остальными предметами обстановки, что подтверждается поздними фотодокументами. И это предположение объясняет хорошую сохранность рояля, который в период немецкой оккупации города Пушкина мог находиться в безопасном месте.

С другой стороны, подтверждением уникальности рояля из особняка В. П. Кочубея может служить тот факт, что фортепианные фирмы не всегда маркировали свои инструменты серийными номерами, а использовали коды². Метод кодирования, получивший массовое применение в XX веке, кроме порядкового номера, содержит некую дополнительную информацию, и, таким образом, № 19000 может указывать на то, что рояль был изготовлен специально для Всемирной выставки в Париже 1900 года.

Роялем, пленившим Париж, закончилась сложившаяся у фирмы «Я. Беккер» с начала 1870-х годов традиция производства выдающихся в отделке инструментов. Все эти годы «Я. Беккер», в отличие от «К. М. Шредер», специально не предлагал изготовление богато декорированных инструментов «на заказ». Решение о запуске в работу уникального рояля всегда принималось лично владельцами фирмы, они и несли все расходы, связанные с осуществлением проекта. Несмотря на то что ни одна из предложенных версий о владельцах рояля из особняка В. П. Кочубея пока не нашла подтверждения, проведенное исследование не умаляет ценности инструмента, и мы надеемся, что открытие полной истории рояля «Я. Беккер» № 19000 окажется намного интереснее.

¹ См.: *Сергеев М. В.* Экспертиза фортепиано российского и советского производства // Музыкальная культура и образование / Ред.-сост. М. В. Воротной. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. С. 252.

² См.: *Сергеев М. В.* Атрибуция и датировка клавишных музыкальных инструментов российского производства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3. С. 110.

ЛИТЕРАТУРА

1. [Булгарин Ф.]. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1853. 9 мая. № 102. С. 405–406.
2. Всемирная иллюстрация. 1878. Т. XX. № 11. С. 205.
3. Всемирная иллюстрация. 1888. Т. XL. № 5. С. 87.
4. Герцог Г. К., Гроссбах Я. Атлас номеров фортепиано. М.: Тантра, 1995. 208 с.
5. Ежегодник архитекторов. 1916. № 11. С. 51–52.
6. Иллюстрация. 1846. Т. 3. № 44. С. 705.
7. [Кюи Ц. А.]. Музыкальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1867. 2 сент. № 242. С. 2.
8. Литературное прибавление к Нувеллисту. 1849. № 4. С. 28.
9. Максимович А. Обзорение выставки российских мануфактурных изделий в Санктпетербурге в 1849 году. СПб.: Тип. Деп. вн. торг., 1850. 368 с.
10. Мендельсон-Бартольди Ф. Prélude [Ноты]: [pour le piano]: h-moll: opus 104a. Can. 1. № 2 / F. Mendelssohn; repertoire Gaston Graf de Merindol. [СПб.]: [б. и.], [189-?] (нотопеч. Н. Г. Уля). 5 с.: портр.; 35 см. (Édition Académique; № 39).
11. Мусоргский М. П. Письма. М.: Музыка, 1981. 359 с.
12. Нива. 1894. № 45. С. 1080.
13. Новый русский базар. 1890. 15 марта. № 11. С. 107.
14. Отчет о всероссийской мануфактурной выставке 1870 года в Санктпетербурге. СПб.: Тип. «Общественная польза», 1871. 435 с.
15. Петербургский листок. 1891. 9 авг. № 216. С. 2.
16. Петербургский листок. 1900. 17 февр. № 47. С. 11.
17. Распоряжение Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории культуры Правительства Санкт-Петербурга № 377-р от 11.11.2020 «Об утверждении предмета охраны объекта культурного наследия федерального значения „Общественная польза“» // Официальное опубликование правовых актов. URL: <http://publication.pravo.gov.ru/file/pdf?eoNumber=7801202011190001> (дата обращения: 26.05.2024).
18. Русская музыкальная газета. 1900. № 33–34. С. 766.
19. Русская музыкальная газета. 1900. № 35–36. С. 798.
20. Сергеев М. В. Атрибуция и датировка клавишных музыкальных инструментов российского производства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3. С. 102–114.
21. Сергеев М. В. Беккер // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Т. 15: Персоналии: А–Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. С. 249–253.
22. Сергеев М. В. Легендарный фортепианный мастер Фридрих Дидерихс // Музыковедение. 2024. № 5. С. 21–30.
23. Сергеев М. В. Музыкально-инструментальное производство в России второй четверти XIX века // Вопросы инструментоведения. Вып. 10: Сборник статей и материалов IX и X Международных инструментоведческих конгрессов «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 1–2 июня 2015 г.; 5–7 декабря 2016 г.) / Редкол.: И. В. Мациевский (отв. ред.), и др. СПб.: РИИИ, 2017. С. 274–278.
24. Сергеев М. В. Новые материалы о фортепианных мастерах России XVIII – первой половины XIX вв. // Вопросы музыкального источниковедения и библиографии: Сборник научных статей / Ред.-сост. Н. В. Градобоева, Ф. Э. Пуртов. СПб.: НМБ СПбГК, 2001. С. 39–51.
25. Сергеев М. В. «Он оставляет по себе добрую память, не оскорбив ничего слуха»: петербургский фортепианный мастер К. Вирт // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 1. С. 18–33.
26. Сергеев М. В. Педальная арфа в России в конце XVIII – первой половине XIX века // Музыковедение. 2023. № 8. С. 3–12.

27. *Сергеев М. В.* Первая фортепианная фабрика в России: новые открытия // Общество и цивилизация. 2015. Т. 2. С. 130–136.
28. *Сергеев М. В.* Профессия фортепианного мастера в России. Цеховой ремесленник как классический тип настройщика фортепиано // *Opera Musicologica*. 2016. № 2 (28). С. 75–92.
29. *Сергеев М. В.* Фортепианная фирма J. Becker в 1841–1903 годах: шаги к успеху // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен: Сборник статей по материалам V Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 27–28 ноября 2012 года / Ред.-сост. М. В. Воротной, науч. ред. Р. Г. Шитикова. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 330–343.
30. *Сергеев М. В.* Фортепианная фирма «С. М. Schröder» в 1852–1889 гг. в поисках совершенного инструмента и всеобщего признания // *Музыковедение*. 2017. № 3. С. 22–33.
31. *Сергеев М. В.* Фортепианный мастер Иоганн Фридрих Шредер (1785–1852): к 200-летию основания фирмы «С. М. Schröder» // *Музыковедение*. 2016. № 9. С. 43–49.
32. *Сергеев М. В.* Экспертиза фортепиано российского и советского производства // Музыкальная культура и образование / Ред.-сост. М. В. Воротной. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. С. 241–263.
33. *[Толстой Ф. М.]* Музыкальные беседы // Северная пчела. 1854. 26 марта. № 69. С. 280.
34. *Hasselgren A.* Utställningen i Stockholm 1897: beskrifning i ord och bild öfver Allmänna Konst- & Industriutställningen. Stockholm, 1897. 1051, XXVII s.

Аннотация

Рояль петербургской фирмы «Я. Беккер», находящийся в особняке В. П. Кочубея в городе Пушкин (Санкт-Петербург), долгое время не был известен музыкальному и музейному сообществам. Уникальный инструмент с корпусом и крышками из полированной груши, богатыми, отличающимися тонкостью и изяществом резьбы и рисунка украшениями из кленового дерева, оснащенный медно-бронзовой рамой, имеет редкую для фортепиано продолжительность звука 45 сек. Подобные эксклюзивно декорированные рояли фирмы «Я. Беккер» изготавливались специально для международных и всероссийских выставок, некоторые из них преподносились в дар пианисту и композитору А. Г. Рубинштейну (1878 и 1889), а также императорской чете (1896). Проследив историю фирмы «Я. Беккер» и ее традиции в изготовлении фортепиано, авторам статьи удалось атрибутировать рояль из особняка В. П. Кочубея как изготовленный для Парижской выставки 1900 года (или его копию), за который фирма получила награду Grand Prix.

Abstract

The grand piano by *J. Becker* company was located in the Vasily Kochubey mansion in the city of Pushkin (Saint Petersburg) and remained unknown to the musical and museum communities for a long time. This unique instrument made of polished pearwood, adorned with intricate and elegant maple wood carving and patterns, and equipped with a copper-bronze frame, has a rare sound duration of 45 seconds. Similar exclusively decorated grand pianos by the *J. Becker* company were specially made for international and all-Russian exhibitions, some were presented as a gift to the pianist and composer Anton Rubinstein (in 1878 and 1889) as well as to the Russian imperial couple (in 1896). By tracing the history of the *J. Becker* company and its traditions in piano manufacturing, the authors of the article were able to attribute the grand piano from the Vasily Kochubey mansion as one manufactured for the 1900 Paris exhibition (or a copy thereof), for which the company was awarded the Grand Prix.

- ✓ *Ключевые слова:* Я. Беккер, В. П. Кочубей, производство фортепиано, инструментостроение, инструментоведение, фортепианные мастера.
- ✓ *Keywords:* J. Becker, Vasily Kochubey, piano making, organology, musical instrument makers.

Для цитирования: *Сергеев М. В., Бетомова Д. М., Щёкина С. А.* Русский рояль, пленивший Париж: к атрибуции беккеровского фортепиано // *Временник Зубовского института*. 2024. Вып. 3 (46). С. 43–62.

Идея четырехручного дуэта как аспект творчества Стравинского

КАТОНОВА НАТАЛЬЯ ЮРЬЕВНА

Кандидат искусствоведения, ученый секретарь,
Музейное объединение «Музей Москвы» (Москва, Россия)

KATONOVA NATALYA Y.

PhD (History of Art), Scientific Secretary, The Museum Association
'The Museum of Moscow' (Moscow, Russia)

E-mail: n_katonova@mail.ru

На вопрос Роберта Крафта «Что привлекло вас к сочинению пьес для фортепиано в четыре руки и для двух роялей и какие обстоятельства сопутствовали созданию и исполнению „Восьми легких пьес“, Сонаты и Концерта (именно в таком порядке. — *Н. К.*)»¹, последовавшему после обсуждения «Фантастического скерцо», «Жар-птицы», «Петрушки» и «Весны священной», Стравинский отвечает пространным комментарием, в контексте которого оказались сформулированы не только *идеи* конкретных произведений, но и значение для его творчества фортепианного дуэта, концептуальная разница между модификациями которого ощущалась композитором очень отчетливо.

Известное признание И. Стравинского: «Рояль сам по себе находится в центре моих жизненных интересов и служит точкой опоры во всех моих музыкальных открытиях»², — очевидно, распространяется и на фортепианный дуэт, включающий традиционные для каждого композитора виды деятельности, — такие как:

- музицирование в домашнем кругу — естественное, как чтение книг;
- изучение классического репертуара, включающего симфонические, оперные и камерные (квартетные) произведения / знакомство с новыми сочинениями коллег и зарубежных композиторов-современников в консерваторских классах, в дружеском кругу музыкантов-профессионалов;
- демонстрация (первый показ) собственных симфонических произведений в дружеском (коллегиальном) кругу;
- переложение чужих и собственных симфонических сочинений, сочинение парафраз;

¹ *Стравинский И. Ф.* Диалоги: воспоминания, размышления, комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник; сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971.

² Там же. С. 90.

- сочинение оригинальных произведений в четыре руки и для двух фортепиано.

Все перечисленные аспекты фортепианного дуэта были последовательного апробированы Стравинским в собственном творчестве.

Тяготение к семейному дуэтному музицированию проявилось у Стравинского во время пребывания в Кларане: в декабре 1913 года он обращается с просьбой к матери привезти очередной корпус четырехручных клавиров оркестровых и оперных сочинений русских авторов для проигрывания с женой, Екатериной Гавриловной:

«Мусечка моя... вези мне в 4 руки следующие вещи:

Лядова 1) „Волшебное озеро“ 2) „Кикимора“ 3) „Баба-Яга“ 4) „Danse de l'amazone“¹;

Глинки 1) „Арагонская хота“ 2) „Ночь в Мадриде“ 3) „Камаринская“ 4) „Первоначальная полька“, только ради Бога, в 4 р[уки] для одного ф-п., а не для 2-х;

Римского-Корсакова 1) „Сербская фантазия“ 2) „Садко“ (симфоническая поэма) 3) Отрывки из оп. „Псковитянка“ в издании Бесселя, орк. партитура которых недавно им издана. Все это в 4 руки для одного фортепиано...»²

Очевидно, регулярная четырехручная практика составила благоприятный фон и для собственных дуэтных идей: первые оригинальные опусы для этого состава Стравинского относятся к периоду 1914–1915 годов.

Открывает череду дуэтных «безделушек» композитора, сконструированных по распространенному в истории жанра принципу «учитель и ученик», впоследствии оркестрованный «Цветочный вальс» (*Valse des fleurs*), датированный 30 октября / 12 ноября 1914 года³.

«Вальс — первый из серии пьес для фортепианного дуэта, написанных во второй половине 1910-х годов. Здесь, как и в более поздних миниатюрах, одна из партий, нижняя, предполагает неумелого пианиста, способного сыграть лишь бас-аккорд *C dur* (остинато на всю 40-тактовую пьесу). Зато мелодико-гармоничные узоры на фоне этой „шарманки“ весьма затейливы в своей старательной неуклюжести»⁴.

Затем, в 1915 году, там же в Кларане были написаны «Три легкие пьесы» (*Trois pièces faciles*) для фортепиано в 3 руки (с облегченной басовой партией), впервые исполненные спустя три года — 22 апреля 1918 года в Лозанне. В трех номерах («Марш», «Вальс», «Полька»), посредством подчеркнуто простых исполнительских задач и остроумно шаржированных танцевальных

¹ Сохранена пунктуация оригинала.

² *Стравинский И. Ф.* Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С. 479–480, 513.

³ Впервые был исполнен лишь в 1949 году в Нью-Йорке, а впоследствии записан дуэтом Вития Вронская — Виктор Бабин.

⁴ *Савенко С. И.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. С. 35.

à Alfredo Casella
March

Igor Stravinsky

Prima

Seconda

M. M. J. - 80

3

pp

p

à Erik Satie
Waltz

à Serge Diaghilev
Polka

Igor Stravinsky

Prima

Seconda

M. M. J. - 66

Igor Stravinsky

Prima

Seconda

M. M. J. - 96

pp

p

3

Пример 1. И. Стравинский. «Три легкие пьесы» для фортепиано в 3 руки: «Мари», «Вальс», «Полька» с посвящениями

образов, запечатлены музыкальные портреты друзей композитора — Альфредо Казелла, Эрика Сати и Сергея Дягилева, с соответствующим посвящением каждому (пример 1).

Историю создания этих пьес, последовательность их возникновения и предполагаемый состав исполнителей композитор живо обрисовал в «Диалогах», ссылаясь на неизменно забавлявшие его дуэтные экзерсисы Дягилева и Нувеля: «Сначала я написал Польку как карикатуру на Дягилева, представлявшегося мне в виде укротителя, щелкающего бичом»¹. Далее Стра-

¹ Стравинский И. Ф. Диалоги... С. 153.

винский формулирует основной тезис, определивший собственный поиск в этом направлении: «Идея четырехручного дуэта была одним из аспектов этих карикатур...»¹

Цикл «Три легкие пьесы» Стравинского, кроме шаржированного музыкального портрета героя каждой части, представляет еще и пародию на стиль house music — домашнего дуэтного музицирования с элементами современной эстетики парижского *мюзик-холла*, *парада*. Но именно «эти пески», по наблюдению С. Савенко, оказались предвестниками того нового, что «воспринимается как пророчество, под знаком будущего манифеста „Петух и арлекин“ Жана Кокто и творческой практики „шестерки“»².

Очевидно, именно в этой связи герой первой из «Трех пьес» — «Марша» — А. Казелла, написавший в том же 1915 году свой четырехручный цикл «Марионетки» (Pupazzetti), также начинавшийся с «Марша» (Marcietta) и также составленный по принципу карикатуры на традиционную клавирную сюиту³, расслышал в своеобразной гротесковой стилистике *слащавой*, по определению самого Стравинского, третьей пьесе цикла — посвященной Дягилеву «Польке» — «намек на некий новый путь, по которому он не замедлил последовать: в тот момент и родилась некоторая разновидность так называемого неоклассицизма»⁴.

В. Варунц, постулирующий смыслообразующую роль сюитного многочастного цикла как основной стилевой модели неоклассицизма, объясняет этот фрагмент «Диалогов» следующим образом: «Высказывание Стравинского по поводу одной из пьес последнего (? — *Н. К.*) цикла... может вызвать известное недоумение: „Казелла воспринял (Польку) как намек на новый путь, по которому он не замедлили последовать... <...>»⁵ Сегодня становится ясным, что композитор здесь имел в виду даже не возрождение барочных форм (ведь речь идет о Польке) — то есть то, что в первую очередь в нашем сознании связывается с неоклассицизмом, но воскрешение построения инструментальной формы в доклассицистическую (так в оригинале. — *Н. К.*) эпоху — о возвращении к основе композиторского мышления названной эпохи»⁶.

В этом контексте дуэтные сюиты Стравинского представляются не только «аспектом карикатур» и выражением эстетики нового стиля, но и продолжением французской традиции четырехручного музицирования, основу которой составляли и свойственная национальной культуре ироничность в

¹ Стравинский И. Ф. Диалоги... С. 153.

² Савенко С. И. Мир Стравинского. С. 35.

³ «Маленький марш», «Колыбельная», «Серенада», «Ноктюрн», «Полька».

⁴ Стравинский И. Ф. Диалоги... С. 154.

⁵ Там же.

⁶ Варунц В. П. Исторический аспект проблемы неоклассицизма: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / МГК им. П. И. Чайковского. М., 1985. С. 142.

эксplikации определенного образа в формате характеристической миниатюры — исторически программный образ четырехручного дуэта берет свое начало от трех- и четырехручных пьес «круазе» Ф. Куперена, включенных в его сюиты для клавесина № 14, 15 и 16, и характеризующие конкретную эпоху гротеск и театрализация жанра в целом.

Комментируя гротескную парадоксальность названий дуэтных циклов Э. Сати, Ж. Кокто отмечал: «Публика шокирована очаровательной нелепостью заголовков и ремарок Сати, но при этом... та же публика спокойно принимает самые игривые заголовки Франсуа Куперена: „Тик-ток-шок, или Молоточки“, „Кувырки Якхбхтхв“, „Благосклонные кукушки“, „Калотинцы и калотинки, или Пьеса для всех“, „Старые волокиты и отсталые казначейши“¹, признавая, таким образом, наследование национальных традиций в творчестве своих коллег, выраженных не только в ироничных, полных загадочных аллюзий названиях пьес, но и в лапидарности форм, статичности материала, конкретных жанровых прообразах, балансирующих на грани открытой пародии и гротеска.

Эрику Сати — герою второй из «Трех легких пьес», «Вальса», — также принадлежат сюиты миниатюр для фортепианного дуэта: «Три пьесы в форме груши» (1903), «Невнятные очерки» (1908—1911), «В лошадиной сбруе» (1911), «Три легкие пьесы» (1919—1920). Как и четырехручные циклы Стравинского, они являются ярким примером традиционных для французских характеристических сюит миниатюр, в которых ирония, временами принимающая облик циничной гримасы, представлена автором в жанре квазидетских пьес с замысловатыми названиями и отсылками к литературным сюжетам.

С большей вероятностью можно предположить, что при создании полных тонкой иронии портретов друзей Дягилева — неизменных участников и энтузиастов четырехручных «игр» — Стравинский ориентировался на знаменитый цикл «Парафразы», сочиненный в 1878 году Кюи, Лядовым, Бородиным и Римским-Корсаковым на тему польки Бородина.

«Парафразы», или «24 вариации и 14 пьес на простую тему для фортепиано (Тати-тати)», написаны в дидактическом жанре «учитель и ученик»: верхний голос (третья рука) играет простейшую ритмическую формулу из четырех восьмых² (пример 2), в то время как две другие руки исполняют пианистически полноценные вариации, написанные в индивидуальной манере каждого из авторов этого коллективного опуса.

История создания вариаций, посвященных «маленьким пианистам, способным сыграть тему одним пальцем каждой руки» на известный мотив

¹ Кокто Ж. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре / Сост., пер., послесл., коммент. М. А. Сапонов. М.: Прест, 2000. С. 16.

² По этому же принципу построены басовые партии в «Марше» и «Польке» из «Трех легких пьес» Стравинского.



Пример 2. А. Бородин. Полька

(«Тати-тати»), а также композиционная логика цикла описаны на страницах «Летописи моей музыкальной жизни» Н. Римского-Корсакова¹. Структурный принцип, основанный на «постоянно повторяемом мотиве... предполагался как бы для не умеющего играть на фортепиано, для сопровождения же требовался пианист»², как нельзя лучше подходил для пьесок в три руки Стравинского, адресованных не только детям, но и, в частности, страстно желающему музицировать, но не владеющему инструментом Дягилеву.

Симбиоз идей и перекрестных пародий, так же как и пестрый, стилистически гетерогенный контекст музыкальной жизни Парижа начала XX столетия, явился не только образной, но и жанровой средой для двух оригинальных четырехручных сюит Стравинского. Обладая как отмеченной С. Савенко «непритязательностью», так и «эстетической новизной»³, они четко укладываются в две основные стилевые парадигмы, характеризующие фортепианные дуэты французских композиторов: это циклы и *для* детей, и *про* детей (пианистически полноценная квазидетская музыка с легким оттенком пародии на образную структуру кукольного или сказочного мира, символизирующего детство) и в то же время — концептуальные сочинения, исследующие новые звуковые сочетания и тембровые возможности расширенного фортепиано. Речь не идет о жесткой сегментации, делении на «те» и «другие»: в большинстве дуэтных сюит совмещаются перечисленные выше признаки. Аспект пародии (равно как и дидактики) явно не отменяет композиционных и эстетических новаций.

Следующий цикл Стравинского — «Пять легких пьес» для фортепиано в четыре руки (на этот раз с облегченной партией *primo*), посвященный госпоже Эухении Эррасуриц⁴, но предназначенный для детей композитора, Федора и Людмилы (Мики), которых он стремился, по его собственному признанию, «приохотить к музыке, развить в них чувство подлинного исполнительского соучастия»⁵, — был написан в 1916–1917 годах в Морже.

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. С. 153–154.

² Там же.

³ Савенко С. И. Мир Стравинского. С. 35.

⁴ Друг и поклонница творчества Стравинского.

⁵ Стравинский И. Ф. Диалоги... С. 154.



Пример 3. И. Стравинский. «Пять легких пьес». «Эспаньола».
Партия *Primo*. Фрагмент

Это веночек лаконично характеристических пьес, своеобразно варьирующих сюитный цикл: «Andante», «Эспаньола», «Балалайка», «Неаполитана», «Галоп». Несмотря на свой дидактический замысел, «Пять легких пьес», так же как и «Три легкие пьесы», и появившийся в этом же году «Парад» Сати, написаны в «мюзикхолльном» духе; при этом каждую часть отличает иронично шаржированная трактовка не персонажей, избранных в качестве пародии, но национальных образов танцев, использованных в качестве прототипов, вынесенных в заглавие. Например, «Галоп» представлен в виде карикатуры на «петербургский вариант *Folies Bergères...* полупочтенный ночной клуб Тумпакова на Островах»¹.

Облегченная фактура партии *primo* (пример 3) чередуется в проведении тематических линий с партией *secondo* (пример 4), в которой встречаются технически весьма сложные фрагменты фактуры.

Цикл был впоследствии переработан Стравинским, так же как и предыдущий дуэтный опус, для малого оркестра².

Концертная премьера всех «Восьми легких пьес в четыре руки» (именно так их и именуется Крафт, формулируя вопрос о значении для композитора его дуэтного творчества)³ была представлена автором в дуэте с Хосе Итурби 8 ноября 1919 года в Лозанне при поддержке известного мецената, кларнетиста Вернера Рейнхардта.

¹ Стравинский И. Ф. Диалоги... С. 154.

² Речь о Сюите № 2 для малого оркестра (1921), в которую, кроме «Марша», «Вальса», «Польки» из цикла «Три легкие пьесы», вошел «Галоп» (последняя часть цикла «Пять легких пьес в четыре руки»).

³ Стравинский И. Ф. Диалоги... С. 154.



Пример 4. И. Стравинский. «Пять легких пьес». «Эспаньола». Партия Secundo. Фрагмент

В. Варунц указывает, что «Восемь легких пьес в четыре руки» «были впоследствии опубликованы в оркестровом переложении под названием „Сюита“»¹, но в действительности четыре из «Пяти легких пьес» в измененной автором последовательности составили Сюиту № 1 для малого оркестра, а финальная пьеса, «Галоп», была присоединена к «Трем легким пьесам» в качестве финала новообразованной Сюиты № 2 для малого оркестра.

Транскрипции

В начале статьи мы указывали на отчетливо дифференцируемые Стравинским функции двух модификаций фортепианного дуэта, притом что четырехручный состав использовался им для нетрудных сочинений, а два фортепиано — для концептуальных проектов, репрезентирующих неоклассицизм itself — Концерта для двух фортепиано соло и Сонаты для двух фортепиано. Тем интереснее представляется сформулированный самим композитором метод, выраженный в обязательности проигрывания только что написанных для различных составов партитур в четыре руки: «В течение всей жизни я старался проверять свою музыку — оркестровую и любую другую, сразу после сочинения, — *в четыре руки на одной клавиатуре* (курсив наш. — Н. К.). Только так я могу подвергнуть ее испытанию, чего я не в состоянии сделать, если второй исполнитель сидит за другим роялем»².

Важность такого внутреннего, непубличного *аспекта* фортепианного дуэта (пользуясь определением самого композитора), используемого ис-

¹ Варунц В. П. Исторический аспект проблемы неоклассицизма. С. 141.

² Стравинский И. Ф. Диалоги... С. 155.

ключительно в качестве завершающего этапа процесса работы над произведением, из всех композиторов, на практике взаимодействующих с четырехручными составами, обозначил только Стравинский. Как правило, четырехручные версии собственных сочинений использовались либо для презентации новых сочинений в узком кругу, либо выполнялись для издательства в целях публикации в комплекте с только что написанной партитурой. В приведенной выше цитате Стравинского акцентировано важнейшее качество дуэтных партитур: пропорциональность архитектоники целого, точность голосоведения, выверенность гармонической многоголосной вертикали, которая лучше всего апробируется именно в четырехручном изложении на фортепиано.

Столь же многоаспектным представляется признание Стравинского: «Я сочиняю у рояля, и не сожалею об этом»¹, вполне согласуемое с позднейшим комментарием к его творчеству сына, Святослава Сулимы: «он сделал множество (фортепианных. — Н. К.) транскрипций, которые написаны с той же тщательностью, что и оригинальные фортепианные пьесы, и по ним видно, как сильно он любил этот инструмент»².

Дуэтные транскрипции занимают важную часть этого «множества». Явный, последовательный интерес Стравинского к различным *varia* фортепианного дуэта как в виде самостоятельных опусов, так и в качестве инверсий собственных сочинений в ряде случаев являлся свидетельством значимого для композитора творческого или личного содружества.

Например, практически сразу после премьеры «Трех пьес для струнного квартета»³ Стравинский сделал их переложение для фортепиано в четыре руки с посвящением писателю и музыканту Шарлю-Альберу Сэнгриа, дружба и переписка с которым началась в том же 1914 году.

Очевидно, в целях расширения дуэтного репертуара для совместных концертных выступлений с сыном Стравинский переложил для двух фортепиано «Каприччио» для фортепиано с оркестром, сочиненное в 1928—1929 годах⁴, а также Концерт для камерного оркестра in Es «Dumbarton Oaks» (1938)⁵, период работы над которым совпадает по времени с Концертом для двух фортепиано соло и который также представляет собой

¹ *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. Л.: Госмузиздат, 1963. С. 40.

² *Стравинский И. Ф.* Статьи. Воспоминания / Сост. Г. Алфеевская, И. Вершинина. М.: Советский композитор, 1985. С. 355.

³ Оригинал «Трех пьес для струнного квартета» (Сальван, середина 1914) посвящен Эрнесту Ансерме.

⁴ *Stravinsky I.* Capriccio. 1928–29, rev 1949, 2 pianos © Boosey&Hawkes 2624 original pour piano et orchestra, reduction par l'auteur.

⁵ *Stravinsky I.* Dumbarton Oaks concerto 1931–35, 2 pianos © Shott ED2791 transcription par l'auteur, original our orchestra de chambre, Tempo giusto, Allegretto, Com moto.

авторскую версию инструментального концерта, три части которого представляют собой аллюзии на три различные эпохи: барокко, классицизм и современность.

Также в ряду дуэтных авторских транскрипций Стравинского: изначально написанное для Флонзелей-квартета Концертино для струнного квартета (1920, Гарш), переработанное автором для фортепиано в четыре руки в 1926 году, затем — для двух фортепиано в 1952 году; Русское скерцо, в оригинале написанное для симфоджазового оркестра Пола Уитмана (Paul Whiteman) в 1944 году¹; переложение написанного в серийной технике Септета для кларнета, валторны, фагота, фортепиано, скрипки, альты и виолончели в 3 частях².

Значимым с точки зрения историографии дуэтных транскрипций произведений Стравинского является переложение оригинальной партитуры Симфонии псалмов, сделанное Д. Шостаковичем³. И. Барсова в очерке «Четырехручные переложения в творчестве и музицировании Шостаковича»⁴ приводит воспоминания Е. Макарова, посвященные этой работе⁵: «...в 1943 году в классе слушали Пятую симфонию Малера (играли Шостакович и Бунин)⁶, Симфонию псалмов Стравинского. Ее исполнили по переложению в 4 рук, которое сделал сам Дм. Дм. Его слова: „Это замечательное произведение. По моему мнению, это одно из лучших сочинений Стравинского...“»⁷

Попав в 1943 году в Куйбышев, Шостакович пишет И. Соллертинскому: «Взял с собой... симфонию Стравинского (мое переложение и партитуру). Иногда с Обориным (он здесь) играем ее в 4 руки, и поражаемся красотам этого сочинения»⁸.

При создании ряда переложений своих сочинений для двух фортепиано Стравинский сотрудничал с двумя выдающимися фортепианными дуэтами, связанными в обоих случаях с русской пианистической школой и между со-

¹ *Stravinsky I. Scherzo a la russe. 1943–44, 2 pianos, © Shott ED10646 original pour orchestra, transcription par l'auteur.*

² Авторство Стравинского данного переложения не подтверждено.

³ Переложение хранится в Архиве Шостаковича (Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 315).

⁴ *Барсова И. А. Четырехручные переложения в творчестве и музицировании Шостаковича // Дмитрий Шостакович: исследования и материалы. Вып. 2. М.: DСH, 2007. С. 172–192.*

⁵ *Макаров Е. П. Дневник: Воспоминания о моем учителе Д. Д. Шостаковиче. М.: Композитор, 1998.*

⁶ Там же. С. 12.

⁷ Цит. по: *Барсова И. А. Четырехручные переложения в творчестве и музицировании Шостаковича. С. 181.*

⁸ Цит. по: Там же.



Пример 5. И. Стравинский. Первая часть сюиты «Петрушка» — «Русский танец». Переложение для фортепиано. Фрагмент

бой: прославленным американским дуэтом Вития Вронская — Виктор Бабин¹, и израильским: Браха Иден — Александр Тамир², так как наиболее притягательными для дуэтных обработок сочинений Стравинского становятся партитуры его триумфальных балетов «Петрушка» (пример 5) и «Весна священная».

Виктор Бабин также является автором наиболее известной версии «Трех фрагментов из „Петрушки“» («Русская» — «У Петрушки» — «Масленица») для двух фортепиано³ (пример 6), сделанной по авторской фортепианной транскрипции сюиты 1911—1921 годов. Дуэт Вронская—Бабин впоследствии осуществил запись сюиты из балета «Петрушка» вместе с другими переложениями В. Бабина произведений Стравинского: «Цирковой польки»⁴ и «Танго».

¹ Вития Вронская (Виктория Михайловна Вронская; 22 августа 1909 — 28 июня 1992, Евпатория, Россия) и Виктор Бабин (Виктор Генрихович Бабин; 13 декабря 1908 — 1 марта 1972, Москва, Россия) познакомились у Артура Шнабеля в Берлине. В 1931 году они впервые отправились в турне как фортепианный дуэт. Вронская и Бабин получили известность у американской аудитории благодаря исполнению фортепианных дуэтов С. Рахманинова, в котором они дружили.

² Браха Иден (1928—2006) и Александр Тамир (р. 1931) познакомились во время учебы в Академии музыки и танца имени С. Рубина (Иерусалим) у ученика Артура Шнабеля, Александра Шредера. Образовали фортепианный дуэт в 1952 году, затем продолжили обучение у В. Вронской и В. Бабина в США. Их дуэтный дебют состоялся в Израиле в 1954 году. Выступали с дуэтными программами во многих странах. В течение нескольких десятилетий были профессорами Академии имени С. Рубина, в 1997 году возглавили Международную семинарию фортепианного дуэта.

³ Издана в 1953 году.

⁴ «Цирковая полька» для оркестра. «Сочинена для молодого слона» (1942).

Three Movements from Petrouchka

II. PETROUCHKA

IGOR STRAWINSKY
Two Piano version
by VICTOR BABIN

Doppio valore ♩: 50

Пример 6. И. Стравинский – В. Бабин. Сюита «Петрушка», первая часть «Русский танец». Переложение для двух фортепиано. Фрагмент

В 1913 году, премьерном для балета «Весна священная», наряду с авторским фортепианным переложением появился и четырехручный клавир. Один из его экземпляров, подаренный М. Сёрт на следующий день после премьеры балета 30 мая 1913 года, содержит подробные указания композитора Вацлаву Нижинскому: это уникальное свидетельство попытки Стравинского графически адаптировать язык музыки для хореографа¹, используя четырехручную партитуру, создать адекватную всем изменениям мелодики и ритма схему балетных па, в которой, по мнению Стравинского, была заключена «сущность моего проекта оригинальных хореографических движений»².

¹ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. С. 93.

² Там же. С. 166–167.

Вступление. Introduction.

Igor Stravinsky.
1912-1913

Пример 7. И. Стравинский. «Весна священная». Вступление.
Переложение для фортепиано в четыре руки. Фрагмент

Помимо авторской транскрипции «Весны священной» для фортепиано в четыре руки (1912–1913) (пример 7), впервые исполненной Стравинским и Казелла 13 февраля 1915 года в Риме, в Гранд-отеле, существует авторская редакция, сделанная в 1947 году¹, а также авторизованная версия для двух фортепиано, сделанная дуэтом Браха Иден – Александр Тамир в 1968 году.

Поддержав стремление израильских пианистов исполнить и записать «Весну» в двухрояльной версии, Стравинский согласился руководить их работой над переложением для двух фортепиано именно оркестровой партитуры, а не существующего уже почти полвека четырехручного клавира.

А. Тамир, считающий версию для фортепианного дуэта 1913 года «партитурой, полной неисполнимых мест», так объясняет свой замысел: «Весна священная для двух фортепиано Стравинского – произведение особенное

¹ *Stravinsky I. La sacre du printemps. 1913, rev.1947, 4 mains (1 ou 2 pianos); © Boosey & Hawkes, Russischer Music Verlag 196.*

в ряду фортепианно-симфонических сочинений, таких, как Вальс Равеля, Вариации и Фуга на тему Моцарта М. Регера, Вариации на тему Гайдна и четыре симфонии Брамса, Прелюды Листа, также множество других — потому, что это не фортепианное переложение (в ряде случаев, перечисленных Тамиром, это именно переложение. — *Н. К.*), но попытка передать средствами двух фортепиано весь оркестровый материал без компромиссов. Мы спросили композитора в Лос-Анжелесе в 1963 году во время его концертного турне, годится ли четырехручная версия для публичных концертов, маэстро очень разозлился и ответил: „Если это напечатано, это должно быть исполнено...“ <...> Спустя несколько лет мы решили записать это произведение... и, чтобы сохранить верность оригиналу, мы оставили все проблемные места, и распределили материал на два фортепиано. Тут же возник вопрос — аранжировка ли это, или все-таки двухрояльная версия...»¹ Запись транскрипции «Весны священной» для двух фортепиано в исполнении Иден и Тамира была осуществлена фирмой DECCA в 1970 году. Участники дуэта расценивают этот эпизод своей исполнительской карьеры как «уникальный опыт, позволивший исполнителям взглянуть на данное сочинение глазами композитора»².

Персонифицированное, в известной степени *хореографическое* восприятие композитором музыки XVIII века, как будто вся она «является в известном смысле танцевальной музыкой»³, нашло отражение и в авторском переложении сюиты из балета «Пульчинелла», облегчившей Леониду Мясину постановку танцев непосредственно по клавиру, предназначенному для исполнения в четыре руки за одним инструментом⁴.

Воспринятая от хореографического искусства синхронность исполняемых в ансамбле па, соразмерность распределения не только тематического материала, но и траектории движений — ритмическая энергетика фортепианных дуэтов Стравинского рождалась из точно найденного движения, жеста, исходящего от них двигательного импульса, изначально определенного именно внутренней пропорцией танца.

Важность «аспекта фортепианного дуэта» для творческого процесса самого Стравинского проявилась и в его увлечении недавно изобретенной пианолой, чьи возможности в свете потенциального количества участников «ду-

¹ *Тамир А.* «Симфоническое фортепиано» в «Весне священной» Игоря Стравинского: проблемы баланса двух фортепиано в переложениях произведений для оркестра // Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика: Тезисы докладов Международной научной конференции (15–17 октября 2001 г.). СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2001. С. 61.

² Там же.

³ *Стравинский И. Ф.* Диалоги... С. 172.

⁴ *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. С. 135.

этных игр» виделись ему беспредельными. Согласно воспоминаниям Владимира Маяковского¹, посетившего Стравинского в Париже в крохотной комнатке, загроможденной роялями и пианолами, расположенной на верхнем этаже фабрики «Плейель», композитор не мог сдерживать восторга, демонстрируя визитеру возможности нового инструмента: «[теперь] пиши хоть в восемь, хоть в шестнадцать, хоть в двадцать две руки!»²

В этой связи очень показательна внимание композитора к производству записей на фортепиано, открывающих «другие возможности, помимо ограниченных пальцами... Сегодня композитор может взять записи и добавить все необходимые дополнительные ноты, которые было бы невозможно сыграть десятью пальцами любого пианиста. Другими словами, эти удивительные механические изобретения просто доводят до предела возможности фортепиано самого по себе, которое является действительно музыкальной машиной с большим количеством координированных частей. Пианолы дают мне возможность „оркестровать“ музыку»³.

В 1917 году Святослав Сулима сделал переложение для двух фортепиано написанного первого в истории музыки этюда для пианолы Стравинского, получившего в дуэтной версии название «Мадрид», реализовав таким образом концепцию идеального фортепианного звучания, которого композитор, всерьез увлеченный возможностями нового инструмента, так стремился достичь. Очевидно, пианола в восприятии Стравинского не только берет на себя функцию четырехручного дуэта, с помощью которого он «подвергал испытанию свою оркестровую и любую другую музыку», но и служат вполне определенным практическим задачам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Четырехручные переложения в творчестве и музицировании Шостаковича // Дмитрий Шостакович: исследования и материалы. Вып. 2. М.: DСH, 2007. С. 172–192.
2. Варунца В. П. Исторический аспект проблемы неоклассицизма: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / МГК им. П. И. Чайковского. М., 1985. 208 с.
3. И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 501 с.
4. Кокто Ж. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре / Сост., пер., послесл., коммент. М. А. Сапонов. М.: Прест, 2000. 224 с.
5. Макаров Е. П. Дневник: Воспоминания о моем учителе Д. Д. Шостаковиче. М.: Композитор, 1998. 58 с.
6. Маяковский В. В. Парижские очерки // Известия ВЦИК. 1923. 29 марта. № 69.

¹ Маяковский В. В. Парижские очерки // Известия ВЦИК. 1923. 29 марта. № 69.

² И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. С. 359.

³ Там же. С. 73.

7. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. 354 с.
8. *Савенко С. И.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
9. *Стравинский И. Ф.* Диалоги: воспоминания, размышления, комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник; сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 413 с.
10. *Стравинский И. Ф.* Статьи. Воспоминания / Сост. Г. Алфеевская, И. Вершинина. М.: Советский композитор, 1985. 376 с.
11. *Стравинский И. Ф.* Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. 525 с.
12. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. Л.: Госмузиздат, 1963. 271 с.
13. *Тамир А.* «Симфоническое фортепиано» в «Весне священной» Игоря Стравинского: проблемы баланса двух фортепиано в переложениях произведений для оркестра // Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика: Тезисы докладов Международной научной конференции (15–17 октября 2001 г.). СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2001. С. 61–62.

Аннотация

Устойчивое тяготение к фортепианному дуэту проявилось в произведениях Стравинского в 1914–1915 годах. Будучи уже прославленным автором трех балетов, находясь в центре европейских музыкальных событий, Стравинский пишет несколько циклов для фортепиано в четыре руки. «Идея четырехручного дуэта», по собственному выражению композитора, была не столько аспектом конкретного сочинения, сколько контекстом совместного творчества, в котором Стравинский и его коллеги, музицируя и обмениваясь взаимными музыкальными шутками, апробировали новый композиционный стиль, используя дуэтный жанр как пространство общего языка пародий и коллективных парафраз.

Abstract

A steady inclination toward the piano duet emerged in Igor Stravinsky's works during 1914–1915. Being a renowned composer of three ballets and at the center of European musical events, Stravinsky wrote several cycles for piano four-handed duet. According to the composer, *the idea of the four-handed duet* was less an aspect of a particular work than as a context of collaborative creativity. While making music and exchanging mutual musical jokes, Stravinsky and his colleagues tested a new compositional style, using the duet genre as a shared language of parody and collective paraphrase.

- ✓ *Ключевые слова:* фортепианный дуэт, фортепианно-дуэтное искусство, неоклассицизм, программная сюита, транскрипции для двух фортепиано.
- ✓ *Keywords:* piano duet, piano-duet art, neoclassicism, programme suite, transcriptions for two pianos.

Для цитирования: *Катанова Н. Ю.* Идея четырехручного дуэта как аспект творчества Стравинского // Временник Zubovskogo института. 2024. Вып. 3 (46). С. 63–78.

Мотивная разработка в квартете Мэрилин Шруд «Transparent Eyes» как способ создания целостности КОМПОЗИЦИИ

АНУЧИН АРТЕМ МАКСИМОВИЧ

*Магистр музыкальных искусств (США), доцент кафедры
специального фортепиано, Магнитогорская государственная
консерватории имени М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)*

ANUCHIN ARTEM M.

*Master of Musical Arts (USA), Associate Professor
of the Department of Special Piano, Magnitogorsk State
Conservatory Named after M. I. Glinka (Magnitogorsk, Russia)*

E-mail: artem.anuchin@mail.ru

Мэрилин Шруд (ил. 1) — авторитетнейший современный американский композитор, эксперт по средневековой церковной музыке, профессор композиции Боулинг-Гринского государственного университета¹, блестящая пианистка, заслуженная артистка. За творческие достижения она удостоена самых престижных национальных наград².

Мэрилин — плодовитый композитор, собрание ее сочинений охватывает широкий диапазон жанров, но особое место в нем принадлежит камерно-инструментальной музыке с участием саксофона. Именно в этой области наиболее ярко выявились устойчивые черты ее композиторского почерка. В контексте всего творчества мастера ее камерная музыка представляет особый интерес.

Хотя ее сочинения входят в репертуар многих крупных американских, европейских и азиатских музыкантов, в России творчество Мэрилин Шруд известно лишь малому кругу специалистов-американистов. Эта работа явля-

¹ Боулинг-Гринский государственный университет (Bowling Green State University) расположен в городе Боулинг-Грин штата Огайо (США). Университет является крупным учебным заведением, насчитывающим более 24 тысяч студентов. BGSU начал свою академическую деятельность в 1910 году. Университет входит в десятку лучших государственных университетов США и занимает 41-е место среди всех частных и государственных университетов страны за лучшее преподавание в бакалавриате. Вуз входит в топ 5 % наиболее известных и престижных учебных заведений на планете.

² Стипендия Фонда Гугенхайма, премия Американской академии искусств и литературы, две премии ASCAP (Американское общество композиторов, авторов и издателей), премия «Meet the Composer», премия Фонда Сореля, грант Национального фонда искусств, премия Фридхейм Кеннеди-Центра, Кливлендская премия в области искусств, стипендия Фонда Рокфеллера (См.: *Анучин А. М. Мэрилин Шруд — наследница по прямой» «Американской пятерки» // Вестник Магнитогорской консерватории. 2021. № 3 (41). С. 38).*



Ил. 1. Мэрилин Шруд

ется продолжением исследования автором статьи мотивной разработки как одной из важных композиторских техник в сочинениях Шруд¹.

«Transparent Eyes» («Прозрачные глаза») — сочинение, написанное в 2000 году по просьбе компании «Сельмер», для известного французского квартета «Quatuor Apollinaire»². В предисловии к сочинению М. Шруд на-

¹ См.: *Анучин А. М.* «Торе» Мэрилин Шруд: песня протеста и тропирование — связь музыкальных эпох // Вестник музыкальной науки. 2023. № 4. С. 48–56; *Анучин А. М.* Применение мотивной разработки и закона «золотого сечения» в сочинении Мэрилин Шруд «Renewing the Myth» // Художественное образование и наука. 2023. № 3. С. 48–58; *Анучин А. М.* Мотивная разработка в дуэте «Face of the Moon» Мэрилин Шруд // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 4 (39). С. 71–83; *Анучин А. М.* Мотивная разработка как часть композиторского стиля Мэрилин Шруд на примере трио «Within Silence» // Вестник музыкальной науки. 2022. № 3. С. 37–46; *Анучин А. М.* Влияние григорианского хора на композиторский язык Мэрилин Шруд на примере дуэта «Lacrimosa» // Художественное образование и наука. 2022. № 3. С. 135–143.

² Квартет «Аполлинер» (фр. «Quatuor Apollinaire») был основан во Франции в 1994 году и представляет собой ансамбль из флейтистки, двух пианистов и саксофониста. Репертуар квартета в основном посвящен камерной музыке конца XIX — начала XX века. Он также включает в себя и оригинальные произведения современных композиторов, таких как К. Кехлин (C. Koechlin), А. Соге (A. Sauguet), Дж. Нин (J. Nin), Х. Вилья-Лобос (H. Villa-Lobos), А. Капле (A. Caplet), А. Руссель (A. Roussel), Э. Ролин (E. Rolin), М. Кюн (M. Kuehn), Ф. Россе (F. Rossé), К. Габриэле (C. Gabriele), Б. Карлосема (B. Carlosema), Р. Габлер (R. Gubler), Д. Левайан (D. Levaillant), Р. Лемей (R. Lemay), Ж. Л. Эрве (J. L. Hervé), С. Мовио (S. Movio), П. Грувель (P. Grouvel), Р. Лима (R. Lima), Т. Алла (T. Alla), М. Шруд (M. Schrud) и др. Специально для Квартета различными авторами было написано более 40 произведений. Квартет имеет многочисленные гастроли по всему миру.

писала об этом так: «Пьеса „Transparent Eyes“ была заказана Сельмер Франс и посвящена Жану-Мишелю Гури и „Quatuor Apollinaire“. Премьера состоялась 20 февраля 2001 года в Тель-Авиве участниками квартета: Софи Гури — флейта; Жан-Мишель Гури — альт-саксофон; Мари-Кристин Жоссет — фортепиано; Ив Жоссет — фортепиано»¹.

Руководитель Квартета, Жан-Мишель Гури, предоставил Шруд свободу в выборе фортепианной инструментровки для этого произведения. И она выбрала два фортепиано — инструменты из ансамбля Гури «Quatuor Apollinaire». Квартет состоит из двух супружеских пар (ил. 2): Жан-Мишель Гури² играет на альт-саксофоне, его жена Софи Гури³ — на флейте, а Мари-Кристин Жоссет⁴ и Ив Жоссет⁵ — на фортепиано. По словам Шруд, Софи Гури стала неотъемлемой частью процесса переработки сочинения, поскольку «после премьеры она предлагала свои идеи для партии флейты»⁶.

¹ «*Transparent Eyes* was commissioned by Selmer France and is dedicated to Jean-Michel Goury and the Quatuor Apollinaire. The work was premiered on February 20, 2001 in Tel Aviv by members of the quartet: Sophie Goury, flute; Jean-Michel Goury, alto saxophone; Marie Christine Josset, piano; Yves Josset, piano» (*Shrude M. Transparent Eyes*. New York, NY: American Composers Alliance, 2000. P. 3; перевод автора).

² *Жан-Мишель Гури* (Jean-Michel Goury) — основатель и руководитель Квартета, один из ведущих мировых исполнителей современной музыки для саксофона. Закончил с золотой медалью Консерваторию Бордо по классу саксофона у Жана-Мари Лондекса (Jean-Marie Londeix) и Парижскую консерваторию по классу саксофона у Даниэля Кинци (Daniel Kientzy). Лауреат множества саксофонных конкурсов. Профессор Консерватории Париж-Булонь-Бийанкур.

³ *Софи Гури* (Sophie Goury) — солистка и камерный музыкант, одна из самых оригинальных исполнительниц современной музыки для флейты во Франции. Она — обладательница премий многих престижных конкурсов для флейтистов и камерных исполнителей. С. Гури закончила Парижскую консерваторию по классу флейты у Несси Селин (Nessi Celine) и Кэтрин Кантин (Catherine Cantin). Как сольный и камерный музыкант, она участвовала в премьерах произведений Г. Коннессона (G. Connesson), Пети (Petit), Флоренца (Florenz), Ф. Россе (F. Rossé), Э. Ролена (E. Rolin), К. Лоба (C. Lauba), К. Габриэле (C. Gabriele), Гото (Goto), Дулата (Dulat), Фурнье (Fournier), Р. Габлера (R. Gubler), П. Якубовски (P. Jakubowsski) и часто исполняет эти сочинения в турах по всему миру. Она также записала семь компакт-дисков новой музыки на студиях «Alba Musica», «Erol Records» и MFA.

⁴ *Мари-Кристин Жоссет* (Marie-Christine Josset) — профессор фортепиано в Консерватории Крэза. Она является участницей нескольких ансамблей камерной музыки и дает множество концертов во Франции и за рубежом. Ее музыку можно услышать на двух компакт-дисках «Quatuor Apollinaire».

⁵ *Ив Жоссет* (Yves Josset) — профессор фортепиано в Консерватории Крэза. Он — участник «Quatuor Apollinaire», исполнитель современной музыки. И. Жоссет записал 8 компакт-дисков с произведениями М. Минамикавы (M. Minamikawa), Г. Ребела (G. Reibel), Ф. Россе (F. Rossé), К. Лоба (C. Lauba), Э. Ролена (E. Rolin), П. Якубовски (P. Jakubowski) и А. Савуре (A. Savouret). Он является художественным руководителем фестиваля «Мюзиклы Аббатства» («Les Musicales de l'Abbaye»).

⁶ «...she would offer suggestions regarding the flute music following the premiere» (*Wright A. A Survey of Selected, Original Chamber Music for Saxophone*. A dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas. 2016. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc862730/m1/1/> (дата обращения: 20.12.2023); перевод автора).



Ил. 2. «*Quatuor Apollinaire*»: (слева на право) Ив Жоссет, Софи Гури, Мари-Кристин Жоссет и Жан-Мишель Гури

Название пьесы связано с любовью композитора к этим двум словам. По словам Шруд, Жан-Мишель Гури попросил сочинение, «которое отражало бы французскую концепцию выражения чувств, а не интеллекта»¹, и Мэрилин решила, что это название подходящее, так как «пьеса воплощает в себе прозрачное свойство, начинающееся с вступительной мелодии флейты и саксофона»².

В «*Transparent Eyes*», как и во всех других произведениях Мэрилин Шруд, ключевым средством для создания целостной композиции является процесс развития мотива — мотивная разработка: изменение, повторение, расширение, инверсия и другие приемы преобразования ритма, интервалов и гармонии. В качестве основы для разработки Шруд или берет «зародышевый мотив»³ из известного сочинения, или придумывает его сама. Композитор использует мотив как наименьшую распознаваемую музыкальную идею, которая может состоять только из пары нот и подвергается различным изменениям (высота, лад, ритм, тембр).

¹ «...that reflected the French concept of expression versus intellect» (*Wright A. A Survey of Selected, Original Chamber Music for Saxophone*; перевод автора).

² «The piece embodies a transparent quality beginning with the opening melody of the flute and saxophone» (*Wright A. A Survey of Selected, Original Chamber Music for Saxophone*; перевод автора).

³ *Зародышевый мотив* (англ. *germinal motive*) — это мотив, который используется для создания мотивов и тем на протяжении всего сочинения. Известным примером применения зародышевого мотива является «Патетическая» соната Бетховена, в которой все темы, используемые в первой части, пристокают из зародышевой идеи, взятой из ее вступительного такта.

В квартете «Transparent Eyes» в качестве зародышевых мотивов Мэрилин использует два: первый она сочинила сама, а второй взят из оркестровой сюиты № 3 ре мажор Иоганна Себастьяна Баха.

Первый зародышевый мотив представлен в примере 1А¹. На протяжении всей пьесы этот вариант начального мотива возникает только в партии первого фортепиано. Можно заметить, что он содержит простую хроматическую последовательность, которая замаскирована октавным смещением. Пример 1Б показывает мотив в пределах одной октавы. Шруд часто использует смещение на октаву — это ее типичный прием.

Второй вариант начального мотива, транспонированный на чистую кварту, возникает в такте 2 партии второго фортепиано (пример 1В). И снова Шруд использует смещение на октаву, чтобы разнообразить простоту мотива. Представление второго мотива, переписанное и сведенное к диапазону в одну октаву, показано в примере 1Г.

Музыка примера 1Д демонстрирует, как Шруд развивает мотив во вступительной фразе своего произведения. Сначала основная и транспонированная версии первого мотива, смещенные на октавы, появляются в мелодической линии. С 3 по 5 такты Шруд продолжает оба варианта первого мотива — в мелодии и гармонии. Создавая гармоническое звучание из линейных мотивов, Шруд использует композиторскую технику, характерную для других ее произведений.

Чтобы создать мелодическое единство, она повторяет второй вариант первого мотива в такте 12. В тактах 10 и 11 композитор использует первый вариант первого мотива, но это неполная форма зародышевого мотива — отсутствует звук F#. Далее композитор повторяет второй вариант первого мотива в такте 12 для создания мелодического единства (пример 1Е).

Как было сказано выше, в качестве второго зародышевого мотива М. Шруд использует небольшой фрагмент мелодии из «Арии на струне соль»², которая звучит в Оркестровой сюите № 3 ре мажор, BWV 1068, сочиненной И. С. Бахом (пример 2А). Сначала второй зародышевый мотив в «Transparent Eyes» возникает в неполном виде, затем он развивается на протяжении всей пьесы, а в такте 54 появляется полный вариант мелодии Баха — но транспонированный и с измененным ритмическим рисунком.

¹ Все нотные примеры взяты из: *Shrude M. Transparent Eyes*. New York, NY: American Composers Alliance, 2000. P. 1–43. В нотных примерах могут встречаться скобки, линии и надписи, используемые для выделения определенных частей рассматриваемого такта. Эти обозначения не являются частью опубликованной музыки, а добавлены автором статьи с целью разъяснения определенной концепции.

² «Ария на струне соль» (англ. «Air on the G String») — переложение для скрипки и фортепиано второй части Оркестровой сюиты № 3 ре мажор Иоганна Себастьяна Баха, BWV 1068, сделанное в 1871 году немецким скрипачом Августом Вильгельми (August Wilhelmj) (1845–1908). Транспонировав арию из ре мажор в до мажор, Вильгельми реализовал возможность играть ее целиком на одной струне.

♩ = сл. 42

Риано I

ppp

♯⁰ ———— 8⁰ ———— (sim.)

А. Такт 1

♩ = сл. 42

Риано I

ppp

Б. Такт 1, сжатый в одну октаву

2

Риано II

ppp

♯⁰ ———— (sim.)

В. Такт 2

2

Риано II

ppp

Г. Такт 2, сжатый в одну октаву

Риано I

ppp

Риано II

ppp

♯⁰ ———— (sim.)

Д. Такты 1-5

10

Риано I

mp

ppp

♯⁰ ————

Е. Такты 10-12

Пример 1. Первый зародышевый мотив и его изменение в начале пьесы

Violino I 

А. Мелодия из «Арии на струне соль» И.С. Баха

Flute  non. vib. *ppp*

Alto Sax.  non. vib. *ppp*

Б. Такты 2-4

Flute  vib. ord. *pp* *ppp*

Alto Sax.  vib. ord. *pp* *ppp*

В. Такты 6-7

Flute  [015] *p*

Alto Sax.  [016] *p*

Г. Такт 9

Flute  *p* *mf* [015] *p*

Д. Такты 14-16

Пример 2. Второй зародышевый мотив и его изменение в начале пьесы

Второй мотив представлен в такте 2 в партии флейты и саксофона (пример 2Б). Но здесь более важным является использование гармоний для создания напряжения, а затем разрешения. Сонор в такте 2 содержит большую секунду {C, D}¹ — диссонирующий интервал, за которым следует сонор в 1 доле так-

¹ В данной статье используется Американская стандартная система нотации (англ. American Standard Pitch Notation, в США также известна как «научная нотация», англ. Scientific pitch notation) — система обозначения нот, предложенная Американским акустическим обществом в 1939 году. В научной нотации название ступени обозначается прописными буквами, а номер октавы записывается сразу после обозначения ступени, при этом октавы нумеруются начиная с субконтроктавы, которой присваивается номер 0. Таким образом, первая октава имеет номер 4, например: G4. Альтерации звуков обозначаются знаками # (диез) и b (бемоль). (В принятой в Европе нотации Г. Гельмгольца наименования ступеней записываются маленькими буквами, справа сверху пишется номер октавы — от одного до пяти. Так для первой октавы используется цифра 1, например: g¹.)

Такт 38

Пример 3. Включение тембральных трелей в партию флейты

та 3, построенный из диссонирующей малой ноты {Gb, G}. Мотив завершается чистой квартой {Bb, Eb} — консонантной парой. Пример 2Б демонстрирует, как М. Шруд нарушает консонантную гармонию диссонирующим сонором и возвращается к консонанту, — это свойственная композитору черта стиля.

Чтобы создать мелодическую целостность, Мэрилин повторяет второй мотив в тактах 6 и 7, хотя и измененный (пример 2В). В данном случае она изменяет ритм, уменьшая длину каждого звука. Сокращая ритм, Шруд не только повторяет мотив, но и развивает его. В примере 2Г, композитор использует второй мотив по-другому. Смещением третьей ноты на октаву и перестановкой фразы она маскирует мотив. Что еще более важно, Шруд сочетает венский трихорд¹ с мотивом Баха, создавая атональность. Шруд повторяет второй мотив в тактах 14 и 16, проиллюстрированный в примере 2Д, используя смещение на октаву, чтобы скрыть возникновение мотива.

Будучи современным музыкантом, Мэрилин Шруд всегда находится в активном поиске новых звуковых красок, для чего она широко применяет так называемые расширенные техники². Одной из расширенных техник, часто встречающейся у Мэрилин, являются трели. Традиционные трели в мировой исполнительской практике используются начиная с XVI века. В XX веке были изобретены новые виды трелей, исполняемые при помощи попеременного чередования различных аппликатур. Пример 3 демонстрирует, как Шруд включает тембральные трели в музыку флейты для дальнейшего развития мотива. В данном случае Мэрилин использует тембральные трели, чтобы создать новую текстуру в рамках основного мотива.

¹ Венским трихордом Аллен Форте назвал «набор из трех элементов» — трихорд [016], состоящий из звуков C, C# и F#, включает полутон, чистую кварту и тритон (Forte A. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press. 1973. P. 5). Цифры в системе Форте относятся к количеству полушагов от начальной высоты звука.

² *Расширенные техники* (англ. *extended technique*) в музыке — это нетрадиционные, неортодоксальные или нетрадиционные методы пения или игры на музыкальных инструментах, используемые для получения необычных звуков или тембров.

В своих произведениях Мэрилин Шруд часто использует приемы, создающие впечатление рельефности, объемности звучания, — искусственную музыкальную имитацию реверберационных¹ отзвуков и эха. Характерно, что во всех этих случаях «отзвук» в музыкальной ткани отделен от «прямого сигнала» большим звуковысотным интервалом. Это — квинты, сексты, септимы, октавы, децимы. Такая величина интервала в подобных случаях необходима и закономерна. При небольших звуковысотных различиях, например при ходах на терцию, звуки легко объединяются в единую линию, занимающую довольно узкий участок звукового «пространства».

Также очевидно, что у композитора есть склонность к атональности, поскольку в каждом произведении она сочиняет музыку, построенную из септим, тритонов и трихордов — как гармонических, так и мелодических.

Пример использования композитором интервалов больших септим можно, например, увидеть в следующей музыкальной фразе для флейты (пример 4А). Две мелодические большие септимы (М7) разделены полутоном. С одной стороны, сам интервал создает ощущение атональности, а также неровную мелодическую линию. С другой — Шруд усиливает ощущение атональности с помощью музыкальной фразы, построенной из серии пяти хроматических звуков {D, D#, E, F, F#} со смещением на октаву.

В примере 4Б Шруд использовала большие септимы в нижнем регистре обоих фортепиано, что способствует резонансу за счет использования экстремально низких звуков фортепиано. Поскольку клавиши слегка нажаты и поддерживаются педалью *sostenuto*², сонор не звучит традиционным образом, а позволяет резонировать верхним обертонам.

Пример 4В демонстрирует, кроме параллельных больших септим, применение расширенной техники *фруллато*³ для создания новой текстуры в партии флейты и саксофона.

Шруд использует гармонический интервал большой септимы и в заключительной части пьесы для усиления атональности. В музыке примера 4Г ноты

¹ *Реверберация* (англ. reverberation) — акустический эффект, возникающий при отражении звуковых волн от поверхности помещения, вызывая тем самым еще большее количество отражений.

² *Педаль sostenuto* (ит. sostenuto — «сдержанно») — средняя педаль (или третья, так как исторически она была добавлена последней), у рояля служит для задержки избранных демпферов в поднятом состоянии. Демпферы, находящиеся в момент нажатия средней педали в поднятом состоянии, блокируются и остаются поднятыми до снятия педали. Остальные демпферы при этом продолжают вести себя как обычно, в том числе в отношении основной правой педали. Очень часто средняя педаль несет функцию приглушения звука. При нажатии на нее между струнами и молоточками опускается так называемая шторка, что ослабляет звук.

³ *Фруллато* (ит. frullato), или флаттер-язык (англ. flutter-tonguing) — метод игры на саксофоне, при котором исполнители при помощи вибрации кончика языка издают характерный звук «ФррррррФррррр».

The image displays three sections of a musical score, labeled A, B, and G, illustrating the use of septim chords (M7) to create dissonance and atonality.

- Section A (Такт 40):** Shows a Flute part with a forte (*f*) dynamic. Two M7 chords are circled in red, indicating their role in creating dissonance.
- Section B (Такт 19):** Shows Piano I and Piano II parts. Both are marked "Dressen silently" (Dressen leise). M7 chords are circled in red in both parts, with a "Sonor." label below them.
- Section G (Такты 91-92):** Shows Piano I and Piano II parts. A complex sonority is circled in red in the Piano I part, labeled "0161".

Other instruments shown include Flute, Alto Sax., Fl., and Sax. in section B, and Flute in section G. Dynamics range from *pp* to *f*.

Пример 4. Использование септим, создающих диссонанс и атональность

большой септимы представляются как гармонически, так и мелодически. В начале такта 91 в партиях фортепиано Шруд создает сонор из двух кластерных аккордов, {A, Bb, B} и {C, C#, D}. После кластерного аккорда во втором фортепиано гармония движется к консонантному интервалу большой терции {C, E}, который прерывается большой секстой {F#, D#} в партии первого фортепиано. Сонор большой сексты не является диссонансирующим звуком, однако ком-

The image displays musical notation for three parts: Piano I, Piano II, and Piano 1/2 (measures 17-18), and Flute and Alto Sax (measures 84-86). Red circles and 'TT' markings highlight tritone intervals. The piano parts show chords m9, M9, M7, and m9. The woodwind parts show dynamics like ff and mp.

А. Такт 17

Б. Такт 17 составной для двух фортепиано

В. Такты 84-86

Пример 5. Применение тритонов

бинация звуков большой терции и большой сексты создает два диссонирующих интервала — тритон {С, F#} и большую септиму {Е, D#}. Гармоническое напряжение еще больше усиливается sonorом в партии первого фортепиано в конце такта. Вместе с sonorом в партии второго фортепиано Шруд создает отдельную пару диссонирующих интервалов — большую септиму {С, В} и тритон {Е, А#}, организовав в очередной раз диссонанс с присущим ему качеством звука.

Как и в других своих сочинениях, Шруд для усиления диссонанса также использует и тритоны (ТТ). В примере 5А видно, как композитор применяет мелодические тритоны в партии второго фортепиано, расширяя формирование гармонического дисбаланса, создаваемого увеличенной октавой {Еb, Е} в начале такта. Примечательно, что составной ритм двух голосов создает три сонора, построенных из диссонирующих интервалов: увеличенной октавы {Еb, Е}, большой сексты (M7) {Gb, F} и малой ноны (m9) {А, Вb} (пример 5Б). Диссонанс на мгновение прерывается консонантным sonorом, образованным большой ноной (M9), {В, С#}, во второй паре такта.

А. Такт 10

Б. Такт 50

В. Такт 43

Пример 6. Использование трихордов, создающих диссонанс и атональность

Пример 5В демонстрирует мелодию, построенную из диссонирующего трифона, переходящего в консонантный сонор. Такт 84 начинается с пары диссонирующих гармонических интервалов больших септим {А, G#} и {С, В}. М. Шруд использует мелодический тритон в партии флейты в такте 84, переходящий к консонантной гармонической большой ноне {Еb, F}. В такте 85 она пишет мелодический тритон для саксофона, определяющий тональный центр А, через чистую квинту {А, Е}. Композитор сопровождает этот сонор большой секундой {С, D}. Она продолжает развивать мелодию с помощью мелодических тритонов, создавая диссонирующий интервал малой ноны. Гоморитмический пассаж завершается восстановлением консонанса в соноре чистой кварты {Вb, Eb}.

Кроме того, для усиления атональности во всех своих произведениях Шруд использует трихорды¹, что, несомненно, является отличительной чертой композитора. Например, в такте 10 (пример 6А) она совмещает трихорд со вторым зародышевым мотивом пьесы.

В примере 6Б ноты трихорда распределяются между флейтой и саксофоном. Это представление нарушает очень краткий момент консонанта, создан-

¹ *Трихорд* (от греч. τριχорδος – «трехструнный») – трехступенный звукоряд в пределах терции или кварты (например, d – e – f).

А. Такты 58-59

Б. Такты 84-96

Пример 7. Повторяющиеся аккордовые структуры

ный октавой C_5 . Она усиливает тональную нестабильность, завершая фразу гармоническим сонором большой септимы $\{F\#, F\}$.

В примере 6В трихорд возникает на нескольких уровнях. В начале такта 43 гармонический трихорд появляется в левой руке партии первого фортепиано между двумя септаккордовыми гармониями. Что еще более важно, сонор, написанный в конце такта, содержит несколько экземпляров гармонических трихордов $\{F, E, B\}$ и $\{E, F, Bb\}$.

Помимо этого, для достижения целостности Шруд применяет повторяющиеся аккордовые структуры — это также является одной из ее композиторских черт. В тактах 58 и 59 для двух фортепиано Шруд строит аккордовую структуру, используя триадную гармонию (пример 7А). В тактах с 84 по 85 (пример 7Б) она повторяет аккордовую структуру, однако музыка меняется местами между двумя фортепианными частями партитуры. В этом примере соноры пронумерованы, чтобы отобразить связи. Несмотря на то что ритмические и мелодические структуры различны, каждый

сонор из примера 7А присутствует в примере 7Б, за исключением пятого и двенадцатого соноров.

Подытоживая, отметим, что композиторский стиль Мэрилин Шруд, свойственный ее другим произведениям, безошибочно узнаваем и в квартете «Transparent Eyes».

Во-первых, она разрабатывает небольшой зародышевый мотив, который в результате изменений превращается в сложное музыкальное произведение. В данном сочинении присутствуют два таких мотива: изобретенный композитором и заимствованный из оркестровой сюиты № 3 ре мажор И. С. Баха.

Во-вторых, чтобы усилить диссонанс и создать атональность, она пишет три-тоны, большие септимы и трихорды, — очевидно, это ее композиторская черта.

В-третьих, целостность произведения композитор обеспечивает, используя повторяющиеся аккордовые структуры. Естественно, мотивная разработка подразумевает изменения оригинальной мелодии, вплетенной в композицию, — это с одной стороны. С другой стороны, использование идей или пассажей без изменений — фундаментальный прием, способствующий единству композиции. В данном сочинении интересен композиторский прием воспроизведения аккордовой структуры с использованием чередования музыки между двумя фортепианными партиями.

В-четвертых, Шруд акцентирует определенные фразы кластерными аккордами и другими диссонансирующими звуками.

В-пятых, в этом сочинении Шруд, как и в других ее пьесах, используют расширенные техники для создания новых звуковых тембров, таких как тембральные трели и флаттер-язык.

В-шестых, композитор применяет ряд технических приемов, чтобы добиться иллюзии звучания в больших резонирующих пространствах. Для этого Мэрилин использует большие интервалы — квинты, сексты, септимы, октавы, децимы. Кроме того, для создания резонанса она использует экстремально низкие звуки фортепиано, которые поддерживаются педалью sostenuto.

Таким образом, в квартете «Transparent Eyes» присутствуют все главные композиторские приемы, которые применяет Шруд для мотивной разработки в своих сочинениях.

В США и Европе опубликовано немало статей, посвященных Мэрилин Шруд. Творчество композитора исследовалось целым рядом американских специалистов, написавших диссертации, в которых изучались отдельные аспекты ее музыки. Российские же специалисты-музыковеды не исследовали произведения композитора.

Несмотря на то что в 1989 году дуэт Сампен—Шруд гастролировал в Советском Союзе, а также в 2006 году приезжал в Центр современной музыки Московской консерватории для записи диска «Butterfly Dance. Music by Americans», сочинения композитора мало известны российским слушателям.

Автор статьи убежден, что творчество яркого, талантливого композитора М. Шруд, имеющего свой особый почерк, заслуживает глубокого и всеобъемлющего изучения и в России. Главные исследования ее музыки еще впереди.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анучин А. М.* Влияние григорианского хора на композиторский язык Мэрилин Шруд на примере дуэта «Lacrimosa» // *Художественное образование и наука.* 2022. № 3. С. 135–143.
2. *Анучин А. М.* Мотивная разработка в дуэте «Face of the Moon» Мэрилин Шруд // *Временник Зубовского института.* 2022. Вып. 4 (39). С. 71–83.
3. *Анучин А. М.* Мотивная разработка как часть композиторского стиля Мэрилин Шруд на примере трио «Within Silence» // *Вестник музыкальной науки.* 2022. № 3. С. 37–46.
4. *Анучин А. М.* Мэрилин Шруд — «наследница по прямой» «Американской пятерки» // *Вестник Магнитогорской консерватории.* 2021. № 3 (41). С. 38–46.
5. *Анучин А. М.* Применение мотивной разработки и закона «золотого сечения» в сочинении Мэрилин Шруд «Renewing the Myth» // *Художественное образование и наука.* 2023. № 3. С. 48–58.
6. *Анучин А. М.* «Торе» Мэрилин Шруд: песня протеста и тропирование — связь музыкальных эпох // *Вестник музыкальной науки.* 2023. № 4. С. 48–56.
7. *Forte A.* *The Structure of Atonal Music.* New Haven: Yale University Press. 1973. P. 5–6.
8. *Shrude M.* *Transparent Eyes.* New York, NY: American Composers Alliance, 2000.
9. *Wright A.* *A Survey of Selected, Original Chamber Music for Saxophone. A dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts.* University of North Texas. 2016. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc862730/m1/1/> (дата обращения: 20.12.2023).

Аннотация

Мэрилин Шруд (род. 1946) — крупный американский композитор, сочинения которого исполняются выдающимися музыкантами США, Азии и Европы. Она пишет музыку в различных жанрах, но наибольшей известностью пользуются камерно-инструментальные произведения композитора с участием саксофона. Они стали визитной карточкой М. Шруд, так как в них особенно ярко выделяются наиболее устойчивые черты ее композиторского почерка. В России сочинения М. Шруд почти неизвестны, а исследования ее творчества отсутствуют. Цель данной статьи — анализ одного из важнейших приемов композиторской техники М. Шруд — мотивной разработки, который исследуется на примере квартета «Transparent Eyes». Научная новизна работы в том, что в России не проводились исследования творчества этого композитора.

Abstract

Marilyn Shrude is a prominent American composer whose works are performed by outstanding musicians in the USA, Asia and Europe. She composes music across various genres, but her chamber-instrumental works featuring the saxophone are the most renowned. These compositions have become Shrude's hallmark, as they vividly reveal the most sustained features of her compositional style. In Russia, Shrude's works are almost unknown, and there are no studies devoted to her creativity. This article continues a series of works dedicated to the compositional style of Marilyn Shrude. Its purpose is to analyze the motivic development, one of the most important techniques in Shrude's compositional approach, which is examined through the example of the quartet *Transparent Eyes*. The scientific novelty of the work lies in the fact that no research on the composer's creativity has been conducted in Russia.

- ✓ *Ключевые слова:* Мэрилин Шруд, «Квартет Аполлинер», Жан-Мишель Гури, «Transparent Eyes», зародышевый мотив, алеаторика, целостность, звуковысотный класс.
- ✓ *Keywords:* Marilyn Shrude, «Quatuor Apollinaire», Jean-Michel Goury, *Transparent Eyes*, Germinal Motive, aleatoric, cohesion, pitch class.

Для цитирования: Анучин А. М. Мотивная разработка в квартете Мэрилин Шруд «Transparent Eyes» как способ создания целостности композиции // Временник Zubovskogo института. 2024. Вып. 3 (46). С. 79–94.

Театр в истории Центрального института труда: многогранное взаимодействие (1920-е годы)

ВЛАДИМИРСКИЙ АНТОН ВЯЧЕСЛАВОВИЧ

Доктор медицинских наук, доктор исторических наук, заместитель директора по научной работе, Научно-практический клинический центр диагностики и телемедицинских технологий Департамента здравоохранения Москвы (Москва, Россия)

VLADZYMYRSKYI ANTON V.

Doctor of Medicine, Doctor of Historical Sciences, Deputy Director for Research, Research and Practical Clinical Center for Diagnostics and Telemedicine Technologies of the Moscow Health Care Department (Moscow, Russia)

E-mail: VladzimirskijAV@zdrav.mos.ru

Поиск оптимальной экономической модели развития общества, как в капиталистической, так и в коммунистической парадигме, обусловил появление в первой четверти XX века отдельного направления науки — научной организации труда (НОТ). В это понятие обычно вкладывают научно обоснованный комплекс организационных, технических и психофизиологических мероприятий, направленных на получение максимальных производственных результатов при минимальных затратах труда. История НОТ достаточно активно изучается, причем с разных точек зрения — экономики, менеджмента, социологии, истории медицины и т. д. Одним из ведущих учреждений СССР в области НОТ был Центральный институт труда (ЦИТ), созданный в 1920 году Алексеем Капитоновичем Гастевым (1882—1939). История этого учреждения изучена в общих чертах; как минимум доказан его вклад в науку управления, организации производства, а также медицину труда. Куда более подробно исследована уникальная личность самого А. К. Гастева; ему посвящено значительное число статей и книг — детально изучена биография, научная, методологическая и педагогическая деятельность в контексте общей истории НОТ, вклад в современную теорию и практику управления, кибернетику; отдельно изучается творческое художественное наследие¹.

¹ См.: *Бедрий Д. А. и др.* А. К. Гастев и наука о труде // ЭКО. 1983. № 6 (108). С. 99—112; *Голубев К. И.* История менеджмента: Тенденция гуманизации. СПб.: Юрид. центр Пресс, 2003; *Дохолян С. Б.* Роль А. К. Гастева в развитии советского тейлоризма // III Гастевские чтения:

Какова же связь между историей учреждения в области научной организации труда и историей искусств?

Послевоенные 1920-е годы стали периодом творческих экспериментов и поисков не только в науке, но и в разных сферах искусства — литературе, театре, живописи, скульптуре. Часть этих исканий оставили заметный след, заложили основы новых художественных форм и подходов, часть — остались безвестными потугами (как тут не вспомнить театр Колумба из «Двенадцати стульев»). Не беремся судить, лишь констатируем следующий факт. Не менее удивительным экспериментом стало создание Центрального института труда и разработка в его стенах совершенно уникальных педагогических, управленческих и биомедицинских методик, на десятилетия обогнавших свое время. Творческая личность «пролетарского поэта» А. К. Гастева стала своеобразным центром притяжения экспериментального поиска в искусстве и науке.

Цель исследования — выявление и систематизация данных о взаимодействии Центрального института труда и театральных коллективов в период 1920-х годов.

Источниковая база исследования представлена совокупностью опубликованных и неопубликованных документов. В основу положены письменные источники (научные труды, делопроизводственная документация, периодическая печать, публицистические издания), материалы личного происхождения (мемуары, дневники). Используются письменные источники из фондов Российской государственной библиотеки, документы из Государственного архива Рос-

Сборник статей Международной научно-практической конференции, Москва, 14–15 апреля 2021 года. М.: РГГУ, 2022. С. 52–58; *Карашев А. В.* Первые научные школы организации труда и управления в истории Российской экономической мысли 20-х годов: Дис. ... кандидата экономических наук: 08.00.02. Нальчик, 1997; *Надехина Ю. П., Крюкова Е. В., Геокчакич А. Г.* «Культура труда» и «культурная революция» в СССР. Деятельность ЦИТа в 1920-е — 1930-е гг. // *Человек и культура*. 2023. № 2. С. 15–22; *Саймиддинов А. К.* Вопрос об автоматизации в контексте теории научной организации труда Алексея Гастева // *Философия и культура*. 2019. № 8. С. 38–45; *Сироткина И. Е.* Центральный институт труда — воплощение утопии? // *Вопросы истории естествознания и техники*. 1991. № 2. С. 67–72; *Старикова Е. В., Преображенский Г. М.* Поэзия «прозы труда»: научная организация труда А. К. Гастева и ее место в контексте современной теории управления // *Вестник науки Сибири*. 2018. № 3 (30). С. 83–92; *Ткаченко-Гастев А. В.* «Овидий горняков» и его метаморфозы. Эволюция взглядов Алексея Гастева в контексте русской революции // *Гастевские чтения*, 2017: Материалы научно-практической конференции, посвященной 135-летию со дня рождения А. К. Гастева (1882–1939). М.: Изд-во МПСУ, 2019. С. 7–30; *Туровец О. Г., Родионова В. Н.* Генезис бережливого производства: российские истоки. Организатор производства. 2015. № 2 (65). С. 5–12; *Чистякова К. А.* О роли и значении вклада А. К. Гастева в становление науки управления // *Актуальные проблемы современной России: психология, педагогика, экономика, управление и право: Сборник статей и тезисов*, Москва, 22 октября 2019 года. Т. 3. М.: Московский психолого-социальный университет, 2021. С. 140–148; *Johansson K.* Aleksej Gastev: Proletarian Bard of the Machine Age / *Acta Universitatis Stockholmiensis; Stockholm Studies in Russian Literature*. Vol. 16. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1983; *Bedeian A. G., Phillips C. R.* Scientific Management and Stakhanovism in the Soviet Union: A Historical Perspective // *International Journal of Social Economics*. 1990. Vol. 17, № 10. P. 28–35; *Lieberstein S.* Technology, Work, and Sociology in the USSR: The NOT Movement // *Technology and Culture*. 1975. Vol. 16, № 1. P. 48–66.

сийской Федерации (ГАРФ), Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), в том числе впервые вводимые в научный оборот.

Рисуя образ будущего учреждения в области НОТ, А. К. Гастев говорил: «Институт должен быть одновременно и ученым и учебным заведением. К работе в Институт должны быть привлечены в первую очередь инженеры, занятые в производстве, врачи и педагоги, союзные деятели с Техническим стажем и также представители нового искусства»¹.

В первой половине 1920-х годов научные исследования ЦИТ фокусировались на поиске оптимального трудового движения. Научным путем предполагалось определить «нормаль» ударного движения молотком и нажимного движения напильником, а затем на основе «нормалей» создать оптимальную методику тренажа рабочей силы, обеспечивающую быструю и качественную подготовку большого числа рабочих. Эта научная работа велась в лаборатории трудовых движений (заведующий А. П. Бружес) и биомеханической лаборатории (заведующий Н. А. Бернштейн). В конечном итоге она привела к настоящему прорыву в области биомеханики и физиологии движений², но в контексте этого исследования важно акцентировать иной аспект.

Изыскания ЦИТ в области «нормали» движения, оптимального физиологически обоснованного трудового движения привлекали отнюдь не только инженеров и врачей, но и хореографов, профессиональных танцоров, театральных деятелей. В 1920-е годы новые методики тренировки тела разрабатывались многими экспериментальными театральными группами (В. Мейерхольд, Н. Фореггер и др.), концептуально соприкасавшимися при этом с идеями тренажа рабочего и биомеханикой трудовых движений.

Именно идеи НОТ, «тейлоризации» человека и «живой машины» в том числе, подтолкнули к созданию особой актерской системы — «биомеханики» — выдающегося режиссера и педагога В. Э. Мейерхольда (1874–1940)³. Сам Всеволод Эмильевич входил в общественную организацию — лигу «Время» под руководством П. М. Керженцева (оппонента и критика А. К. Гастева), но одновременно поддерживал тесное взаимодействие и с ЦИТ⁴, лично направлял в институт театральных деятелей для осмотра биомеханической лаборатории⁵.

¹ ГАРФ. Ф. 5451. Оп. 4. Д. 263. Л. 1–2.

² См.: *Гастев А. К.* Трудовые установки / [Вступ. статья Ю. А. Гастева; послесл. Е. А. Петрова]. М.: Экономика, 1973; *Сироткина И. Е.* Мир как живое движение: интеллектуальная биография Николая Бернштейна / Отв. ред. А. Г. Асмолов. М.: Когито-Центр, 2018; *Талис В. Л.* Доктор, который любил паровозики: воспоминания о Николае Александровиче Бернштейне. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

³ РГАЛИ. Ф. 1476. Оп. 1. Д. 786. Л. 8–9, 12, 36.

⁴ См.: *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. 2-е изд., испр. и доп. М.: Новое литературное обозрение, 2012; ЦИТ и его методы НОТ. М.: Экономика, 1970.

⁵ РГАЛИ. Ф. 1476. Оп. 1. Д. 632. Л. 1.

В работах специалистов по НОТ В. Э. Мейерхольд искал пути к изучению и научному обоснованию театра, созданию способов фиксации театрального зрелища: «вопросы труда, разрабатываемые Институтом труда, стоят в программе и Мастерской Мейерхольда, где они разрешаются в применении к актерской игре»¹. Также он учредил собственную научно-практическую лабораторию для проработки экспериментальным путем биомеханической системы игры и воспитания актера, при этом концептуально опираясь на труды Алексея Капитоновича: «воспитание „нового скоростного человека“ (формула А. Гастева) с его быстрой реакцией, с его способностью всегда быть настороженным к идеям социалистического строительства, с умением беречь себя, расходуя минимум нервной энергии. Воспитание конструкторской страсти. Уход за телом и нервами. Установка корпуса. Установка ракурсов. Во всех областях этой сложной системы постоянная упорная тренировка»².

Кстати, по воспоминаниям ближайшего соратника Гастева Евгения Александровича Петрова, именно В. Э. Мейерхольд был «любимым мастером театра» самого Алексея Капитоновича³.

В начале 1920-х годов художник и философ Соломон Борисович Никритин (1898—1965)⁴ сформулировал собственную художественную теорию, основанную, в том числе, на идеях биомеханики, — проекционизм. Объединив вокруг себя группу единомышленников, он основал 10 января 1922 года в Москве «Проекционный театр», фактически ставший первым в России авангардным театром⁵. Этот коллектив «вел свою работу в порядке лабораторных изысканий в области сценического движения, слова, волнения, в области содержания и формы спектакля, в области сценической педагогики»⁶.

В октябре 1923 года в Доме печати на спектакле «проекционистов» побывал А. К. Гастев. В экспериментальной постановке на абстрактный сюжет он усмотрел новый подход «к разработке выразительного движения». Находясь под впечатлением, на обсуждении после спектакля Алексей Капитонович рассказал о биомеханических исследованиях ЦИТ. Руководители «Проекционного театра» загорелись новым экспериментом — реализовать «соз-

¹ Федоров В. Мейерхольд — векам! // Зрелища. 1923. № 30. С. 13—14.

² РГАЛИ. Ф. 1476. Оп. 1. Д. 786. Л. 10—11; РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 1335. Л. 10.

³ Гастев А. К. Трудовые установки.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 113. Л. 1—6; РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 31. Л. 1—2; 1-ая дискуссионная выставка Объединений активного революционного искусства: каталог. М.: Мосполиграф, 1924; Соломон Борисович Никритин, 1898—1965: выставка работ. М.: Советский художник, 1969.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 53, 55, 61—64; Пчёлкина Л. Р. Биомеханика движения и звука в проекционном театре Соломона Никритина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. № 1. С. 105—126.

⁶ Проекционный театр (беседа с А. Богатыревым) // Новый зритель. 1926. № 6 (109). С. 14.

дание утилитарного сценического действия, прямо связанного с задачами совершенствования производства. Демонстрацию образцов производственных навыков, цирка производственных процессов». В ответ на робкое предложение А. К. Гастев немедленно согласился организовать при ЦИТ экспериментальную театральную студию.

С осени 1923 года¹ «Проекционный театр» работает в стенах Центрального института труда «в идеологической связи и контакте с вдохновителем ЦИТ'а А. К. Гастевым и частью в контакте с руководителем биомеханической лаборатории ЦИТ'а доктором Н. А. Бернштейном»².

Теперь концепции ЦИТ в области нормализации движений и подготовки рабочей силы стали основой театральной постановки³. Один из «проекционистов», Сергей Алексеевич Лучишкин, так вспоминал о работе «театра трудово-двигательной культуры»⁴: «Он [Гастев] предложил для первого эксперимента рабочие операции: рубка зубилом и опиловка. Пользуясь методом ЦИТа, время, затрачиваемое на усвоение рабочими этих операций, сокращалось в несколько раз. Показ этих приемов и стал нашей задачей. С методистами ЦИТа был составлен сценарий, написан текст. За короткий срок, к величайшему удовлетворению Гастева, мы подготовили эффектный „спектакль“. В сопровождении доклада мы демонстрировали его по клубам и предприятиям... <...> Эта тенденция приложения сценических приемов к утилитарным производственным задачам находила в практике самодеятельных коллективов широкое применение. Одним из ее проявлений были театрализованные митинги...»⁵ Спектакли сопровождалась проецированием изображения на экран, размещенный на заднике сцены. Причем изображение было не просто фоном, а включало заранее записанную часть действия⁶.

В процитированных воспоминаниях, очевидно, речь идет о пьесах, появившихся в 1924 году, о них подробнее скажем дальше. Вначале же необходимо указать на наличие произведения, вероятно созданного с участием А. К. Гастева.

В период пребывания в ЦИТ «Проекционным театром» создана пьеса «Нажим и удар». В РГАЛИ отложился обрывок сценария первого акта это-

¹ РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 95. Л. 21, 30.

² РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 38.

³ См.: Пчёлкина Л. Р. Биомеханика движения и звука в проекционном театре Соломона Никритина.

⁴ См.: Пчёлкина Л. Р. Проекционизм Соломона Никритина. Теория и практика экспериментальных исследований: 1910–1930-е гг.: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2015.

⁵ Лучишкин С. А. Я очень люблю жизнь: Страницы воспоминаний. М.: Советский художник, 1988. С. 81–83.

⁶ См.: Пчёлкина Л. Р. Биомеханика движения и звука в проекционном театре Соломона Никритина.

го произведения¹, видимо впервые опубликованный Л. Р. Пчёлкиной²; по ее мнению, сюжет пьесы «не имеет обычной драматургии, он почти абстрактный», а жанр с трудом определяется как «мультимедийный перфоманс».

Завязка пьесы состоит в том, что «Интернациональный Технический Парламент решил окончательно: перекинуть мост с Камчатки до Аляски». Далее следует грандиозное действо, с акробатикой, танцами, а также обилием, говоря современным языком, спецэффектов и мультимедийных технологий. Кто только ни появляется на сцене: «свирепые кузнецы», «взбудораженные девицы», «молотобойцы с кувалдами», «чумазые мальчишки» и «рота бойскаутов», «монтёр с молотком», «инженер с хронометром», «слесаря», которые «рубят зубилами и чеканят», «шеренга котельщиков» и «шеренга слесарей», танцоры «с молотками» и «с балансами», а еще целая армия, которая затем превращается в зомби.

Не понятно, как некоторые элементы постановки вообще планировали реализовать. Например, олицетворяя строящийся мост, «над пропастью авансцены бросаются друг к другу два атлета и аркой висят над пропастью»; далее по ним, собственно как по мосту, должны шествовать актеры, в том числе «с громадным грузом». Другой эпизод представлен кинороликом, в котором демонстрируется «схема моста: сплетение атлетов освобождается от мускулов, остаются кости. Кости переходят в железную конструкцию фермы моста».

Согласно сценарию, мост строится, по нему начинается огромное движение, в корне меняющее товарооборот и мировую экономику, а затем мост — видимо в силу «негастевского» подхода к подготовке его строителей — рушится в океан; вместе с мостом гибнет двигавшаяся по нему армия. А вот дальше начинается нечто вовсе невообразимое: «Под Руинами (моста. — А. В.) ночью из моря выходит рука. Тренаж руки. Восстание из моря мертвецов. Вся потонувшая дивизия высовывает руки. Вся тренирует ударное движение. Шеренга лиц из рабочих толп в ужасе смотрит. Убегает в ужасе. Прибегает опять: не может оторваться. Гипноз толпы. Начинается массовый рабочий тренаж».

Впрочем, возвращаясь к теме нашего исследования, надо отметить, что действие на сцене строится на трудовых движениях (ковке, нажиме, ударе) и демонстрации тренажа (причем не только в исполнении армии зомби). В эпизоде «Тренаж», в том числе, исполняются мужской «танец удара» и женский «танец нажима». Отдельный эпизод и вовсе называется «Лаборатория движений», процитируем: «Работа отборной тренажной бригады ударщиков. Лаборатория труда. Шествие тренажных аппаратов. Лаборатория в действии. Съемка и фиксаж ударов. Циклограмма ударов. Выходит огромная модель удара. Модель в действии. Демонстрация микро-психологии»³.

¹ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 12. Л. 47–52.

² См.: Пчёлкина Л. Р. Проекционизм Соломона Никритина...

³ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 12. Л. 47–52.

Не будем пытаться разобраться с понятием «микро-психология», сфокусируемся на главном — в пьесе «Нажим и удар» воспроизводится изыскательная и педагогическая работа ЦИТ. Сведений о постановке этой пьесы, увы, обнаружить не удалось. Видимо, она не состоялась в силу колоссальных материально-технических ресурсов, потребовавшихся бы для ее превращения в жизнь.

В ноябре — декабре 1923 года «Проекционный театр» готовится к своему первому показательному выступлению в стенах ЦИТ. С. Б. Никритин нервничает, в своем маленьком коллективе вводит настоящее авторитарное управление¹. Наконец, 7 января 1924 года проводится закрытая демонстрация работ мастерской, в частности — представляется этюд «монтаж со зрительными и звуковыми эффектами»². С. Б. Никритин делает обязательный доклад, в котором заявляет стратегическую задачу: «практически осуществить театр нормализованного труда».

Он утверждает: «мы хотим не играть, не стилизовать, не конструктивничать над всевозможными оперетками... мы хотим продемонстрировать нормализованную трудовую установку человека и события новой трудовой культуры в подлинном Гастевском смысле слова». «Проекционный театр» пришел в ЦИТ, чтобы работать над «материальными и организационными возможностями человеко-двигателя». Вместе с тем между своей театральной мастерской и «биомеханической работой» института С. Б. Никритин проводит определенные методические разграничения: у ЦИТ основной пункт — это «биологическая координация», а у театра — «координация пространственно-временная». При этом институт «идет от частного к целному, мы от целного к частному и считаем — что наша работа осмысленная поскольку опирается на работу ЦИТа и обратно работа ЦИТа с необходимостью должна будет завершиться методом пространственно-временных установок». Соломон Борисович подчеркивает: «Нас интересует не тот или иной труд процесс — это... дело ЦИТА, а человеческая машина, во всем ее объеме, этот материал как таковой»³.

А дальше руководитель «Проекционного театра» фактически обращается с просьбой о вхождении в структуру ЦИТ. С. Б. Никритин воспринимает институт как «центральный руководящий орган, в плане движения за новую культуру в Гастевском ее понимании». Так как театр проводит работу как аппарат воздействия, поэтому «ЦИТ не может не строить свой Проекционный театр, как не может не строить свой музей, библиотеку, прессу и т. д.». Докладчик настаивает, что поддержка такой «уникальной по воздействию формы», как театр, — это не благотворительность, а «вопрос организационной

¹ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 17. Л. 14.

² РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 17. Л. 18, 27.

³ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 17. Л. 28.

необходимости для ЦИТа», поскольку тот является «центральным органом новой культурной установки». Соломон Борисович призывает рассматривать свой коллектив как «необходимую составную единицу, как то ядро пусть даже ядрышко — в результате которого вырастет проэкт театр ЦИТА». Он не только призывает «сообща строить», но просит принять театр «в семью» и «в устав» ЦИТ «как его центральный воздействующий аппарат и как одна из его лабораторий, указывая, что совет мастерской вольется в общий совет ЦИТа». Для С. Б. Никритина «вопрос о законном сожительстве вопрос технический», «Проекционный театр» вполне может существовать как «лаборатория демонстраций организационных выводов»¹.

И демонстрация, и доклад вызывают «оживленную дискуссию», в которой выступают А. К. Гастев, Н. А. Бернштейн, профессор Гуревич, Д. Н. Хлебников и другие цитовцы. Детали обсуждения художественной составляющей, к сожалению, неизвестны. А вот структурного объединения не случилось, «Проекционный театр» получает «отказ принять в семью ЦИТа»², но может использовать какие-то его помещения и «советы» биомеханической лаборатории³.

С февраля по апрель 1924 года «Проекционный» театр работает в ЦИТ, хотя, по словам самого С. Б. Никритина, и «нелегально»; получает помощь освещением, оборудованием. В контексте нашего исследования интересно взаимодействие с биомеханической лабораторией. Сначала «Принципиальная завязка работы» перетекает в постоянную методическую поддержку Н. А. Бернштейна, использование отдельных технических средств в постановках (оборудование для циклографии, «станки на которых бы демонстрировали метод удара-нажима и сетка учебной камеры»). Примечательно, что в лаборатории Н. А. Бернштейна проводится фото-, а возможно, и хроноциклографическая съемка «аналитических этюдов движений» актеров «Проекционного театра»⁴. В этот же период проводятся минимум три закрытые демонстрации А. К. Гастеву и руководителям института.

С. Б. Никритин выстраивает различные «тактики», пытается «определить формальную организацию самой театральной темы»⁵, стремясь все же структурно интегрировать театр в институт; он настойчиво утверждает: «идеология ЦИТа есть наша идеология». Исходя из тональности дневниковых записей Соломона Борисовича в этот период, судьба театра висела на волоске, первоначальный позитивный настрой цитовцев сменился скепсисом. Тем не менее 8 марта С. Б. Никритин одержал «победу в беседе с Гастевым», а театр полу-

¹ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 17. Л. 29–30, 32.

² РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 3.

³ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 17. Л. 27, 34.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 31, 39–41.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 61–64.

чил возможность дальнейшей работы в институте. При этом именно Алексей Капитонович дал установку, «по какой линии идеологической, теоретической, технической и общественной теперь продвигаемся к нашей цели»¹.

Теперь «Проекционный театр» спокойно работает над пьесой «1924», делает предварительные показы первого и второго актов А. К. Гастеву и даже участвует в подготовке «майского выступления ЦИТа на съезде профсоюзов»². В театре разрабатывается «Программа школы мастерской», включающая «программу тренажа двигательной театральной культуры» — явно выстроенную в идеологии ЦИТ³. При создании этого методического материала, по-видимому, используется «Программа показательной двигательной-трудовой культуры», представляющая собой серии упражнений с «отделкой трудовых приемов» и соединяющая двигательную культуру и трудовые приемы «с конструктивно-вещевой работой» (этот документ был передан С. А. Лучишкину лично А. К. Гастевым)⁴.

По мнению самого С. Б. Никритина, с осени 1923 года до апреля 1924 года театр вел «развитие исканий в области архитектоники общей двигательной культуры — здесь сказалось влияние Гастева направившее работу мастерской в этой области в сторону организации выражения трудового приема на сцене, в сторону создания объективного театра современности в конце концов как театра нормализованного труда»⁵.

Примерно в этот же период С. Б. Никритин разрабатывает концепцию «Проекционного театра» — так называемые «Основания работы мастерской». Для данного исследования они интересны тем, что основываются на психофизиологических аспектах научной организации труда, теории «узкой базы», педагогической методике ЦИТ, в целом — на философии А. К. Гастева. В качестве доказательств приведем две цитаты.

1. Задача мастерской «при переводе общезначимых организационно-формальных достижений художников в область сцены — сделать этот перевод так, чтобы он был верен в отношении рефлексологическом, т. е. сделать его так, чтобы в результате выведенный закон сценического оформления и следовательно связанный с ним тренировочный этюд или процесс оформления спектакля помогал бы развитию общих рефлексологических данных актеров т. е. общих данных их нервной системы был бы в контакте с этими данными... основание и орудие лаборатории в ее формальных поисках служит общая анатомия и физиология человека... <...> В частности, в отношении аналитической работы в области двигательной культуры, лаборатория

¹ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 3, 8, 10, 22, 26–27.

² РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 35, 38, 39, 41.

³ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 17. Л. 36–39.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 17. Л. 8–9.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 53, 55, 61–64.

пользует, как основания, труды Жуля Омара (человеческая машина), Алексея Гастева (Трудовые Установки) и эпизодические материалы Центрального Института труда»¹.

2. «В основании педагогической работы мастерской лежит принцип Гастева примененный к сценической педагогике. В примитивном изложении он выражается в следующем: учащий вводится в овладение заданием по возможности автоматическим путем, без специфического нажима на его центральную нервную систему, путем последовательного тренажа. Основная сущность этого принципа состоит в том, что известное задание оперативное т. е. трудовое (примерно тренировочный этюд на движение) или теоретическое строго расчленяется на всевозможные свои составные части. После наглядного общего показания конструкции всего задания учащемуся дается первая, самая мельчайшая составная часть, которую он путем постепенного тренажа до автоматического знания и по возможности автоматическим путем»².

Занятно, что идеи С. Б. Никритина перекликаются с теорией условных рефлексов академика И. П. Павлова. У актеров Соломон Борисович хочет создавать автоматизмы «за счет наиболее максимального расчленения задания на его последние дробные анатомически составные части и за счет постепенного усвоения этих частей, часть за частью в порядке ТРЕНАЖА». То есть то или иное движение, физическое, акустическое действие актера на сцене должно быть натренировано до автоматического появления в ответ на «условно-рефлекторные возбудители», в качестве которых С. Б. Никритин полагает использовать свет, звук в различных комбинациях³. Если у Гастева фигурирует «рабочий-машина», то у Никритина явным образом появляется «актер-машина», во всяком случае концептуально.

В апреле 1924 года в помещении ЦИТ «Проекционный театр» публично представил спектакль «1924 год»⁴. Интереснейшее свидетельство содержится в рецензии Е. П. Просветова (1894–1958; дирижер, актер, режиссер-постановщик, впоследствии художественный руководитель Тарского городского театра⁵): «У всех в памяти свежо еще воспоминание о выступлении Мастерской Проекционного Театра в „Доме союзов“ ... <...> Прошел почти год и я получил повестку: „А. К. Гастев и С. Б. Никритин приглашают вас на демонстрацию работы мастерской проекционного театра в помещении ЦИТ...

¹ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 56–57.

² РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 60.

³ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 60.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 38; РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 53, 55, 61–64.

⁵ Храпова Н. С. Просветов Евгений Павлович (1894–1958) и его роль в становлении профессионального театра Тары // Материалы VII региональной научно-практической конференции «Вагановские чтения», посвященной 420-летию со дня основания г. Тары (г. Тара, 14–15 марта 2014 года). Омск: Амфора, 2014. С. 293–297.

<...> Явственная ассоциация Проект-театра, ЦИТ и Гастева заинтриговала... было объявлено, что будет показана пьеса „1924“, принадлежащая перу Антона Павловича Чехова, Гастева и Максима Горького в постановке „четырёх постановщиков во главе с редактором“»¹.

Как следует из сказанного, А. К. Гастев не просто предоставил помещение «Проекционному театру», но еще и участвовал в создании пьес. Интерес современников вызывала и «ассоциация» театра с институтом.

Впрочем, представленную в ЦИТ² постановку Евгений Павлович в своей рецензии нещадно громит. В завершении он указывает: «На диспуте по поводу спектакля председательствовал Гастев, рекомендовавший мастерской избрать путь „рабочего театра“ в буквальном смысле этого слова, т. е. театра, в котором демонстрировались бы приемы фабрично заводской работы и устраивались бы чемпионаты специалистов отдельных производств»³. Примечательно, что, с одной стороны, А. К. Гастев участвует в создании пьесы, а с другой — высказывает определенную критику и дает стратегические установки «Проекционному театру».

С мая 1924 по февраль 1925 года театр в ЦИТ ведет «экспериментальные искания мастерской по линии развития нормализованной трудовой двигательной культуры», научно разрабатывает вопросы театрализации трудовых процессов, анализирует двигательную культуру, создает собственную классификацию движений, в том числе по признаку «нервнофизиологических функций в объеме данного трудового задания (пример... рубки зубилом)»⁴. Пьеса «Нажим и удар», видимо в силу своей невиданной технологичности, так и остается не поставленной; зато в этот период создаются два спектакля на тему труда: «Порядок на рабочем месте» (режиссер А. Свободин) и «Метод ЦИТ'а фабрично-заводского обучения» (режиссер С. А. Лучишкин)⁵. Вначале их представили на закрытом просмотре аудитории института, затем 27 января 1925 года продемонстрировали представителям культотделов Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов (ВЦСПС), Московского губернского совета профессиональных союзов и Центрального комитета профсоюзов. Мероприятие получило положительную оценку, благодаря которой 13 или 19 февраля 1925 года пьесы были представлены на сцене Центрального клуба коммунистов («перед 600 зрителей рабочих и представителей культотделов, клубов и прессы»⁶).

¹ РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 95. Л. 16–17.

² РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 95. Л. 2.

³ РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 95. Л. 16–17.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 77; РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 22. Л. 55.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 53, 55, 61–64.

⁶ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 61–64.

Соответствующие рецензии появились в «Правде», «Известиях», «Рабочем зрителе» и «Организации труда»¹.

Видимо, не без влияния А. К. Гастева представители ВЦСПС и Центрального комитета профсоюзов охарактеризовали работу театра «как новое и ценное начинание в условиях нашей общественности»². Критики объясняли творческое сотрудничество стремлением театра «использовать в своей работе принципы ЦИТ'а: он строит спектакль на точном учете силы, темпа и амплитуды движений и слова»; заинтересованность же института состояла в том, что новые постановки «должны служить демонстрацией организованного и нормализованного движения», а в тексте своих экспериментальных пьес театр «агитирует за лозунги ЦИТ'а»³.

Интересно, что в ЦИТ мастерскую «Проекционного театра» называли «театром двигательной трудовой культуры», работавшим «над трудовой эпопеей, над сценическим оформлением вопросов организации труда и над чистым трудовым аттракционом»⁴.

Художественное сотрудничество длилось около трех лет, в течение которых «Проекционный театр» работал по трем линиям: применение двигательных театральных приемов в области организации труда; агитационно-театральное воплощение научных достижений ЦИТ; работа над пьесами, основной образ и тема которых — труд⁵.

Большинство спектаклей и демонстраций носили закрытый характер: «театр неоднократно устраивал просмотры своих работ в помещении ЦИТ'а, иногда, для проверки, переносил их в клубы на рабочую аудиторию. Все эти выступления были эпизодическими и носили характер постановки очередных проверочных опытов»⁶.

Тем временем вопрос интеграции театра и создания «лаборатории демонстрации организационных выводов ЦИТ'а» оставался нерешенным. С большой вероятностью причиной этого явилось крайне скромное материальное положение института. Акционерное общество «Установка», крупные заказы от наркоматов, независимое финансовое положение появятся спустя несколько лет, но в тот период средств для содержания такого дорогостоящего подразделения, как собственный театр, в ЦИТ не было. Концептуально С. Б. Никритин начинает новые искания основной темы театральной деятельности мастерской, трудится над созданием «специфического для мастерской

¹ РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 95. Л. 2, 20–21; Мастерская проэекционного театра // Организация труда. 1925. № 1. С. 109.

² Проекционный театр // Искусство трудящимся. 1926. № 6 (63). С. 12–13.

³ РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 95. Л. 19, 31.

⁴ Мастерская проэекционного театра. С. 109.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 95. Л. 30.

⁶ Алексеева Н. Московский проекционный театр // Советское искусство. 1928. № 4. С. 61–62.

литературно-репертуарного материала», а вот работы в области «нормализованной трудовой двигательной культуры» считает завершёнными¹. Наконец, ему удается решить и давно уже ставший критичным вопрос материального обеспечения своего коллектива. В июне 1925 года «Проекционный театр» покидает ЦИТ и переходит в ведение отдела Главнауки Наркомпроса. Однако и после ухода труппы А. К. Гастев остался в составе художественного совета «Проекционного театра» на правах почетного члена².

Спустя несколько лет театр вернулся в ЦИТ, но совсем в ином аспекте. 22 апреля 1928 года на сцене Московского театра для детей (созданном в 1921 году и возглавляемом Натальей Ильиничной Сац, 1903—1993³) состоялась премьера пьесы «Алтайские робинзоны»⁴. Основными действующими лицами в этой «комедии из современной жизни» стали «комсомольцы-ЦИТ'овцы». «Первое действие происходит в Центральном Институте Труда (есть в Москве такое совершенно замечательное учреждение)... <...> Второе... в радиофицированной теплушке, остальные в горах Алтая»⁵.

«Ученики Московского Института Труда — подростки отправились на Алтай и занялись поиском нефти, при чем это самое важное в пьесе — нефть им нужно найти не для себя, а для советского государства — нефть необходима для достойного ответа Чемберлену»⁶.

Декорации первого действия включают слесарный цех ЦИТ с рядами верстаков и кафедрой инструктора, а также манекеном «для демонстрации правильной установки». По ходу выступления воспроизводился учебный процесс со звонками-оповещениями, длинными и короткими перерывами, раскладкой инструмента и довольно натуралистичной работой актеров⁷ — «работа у станков показана без всякой излишней механизации... рабочие действительно работают, совершают ряд необходимых трудовых движений»⁸.

Пьеса написана по специальному заданию театра, которое явилось итогом «обсуждений руководителей театра темы со школьным активом»⁹. Вся

¹ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 61—64.

² РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 42; РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 95. Л. 30; Проекционный театр (беседа с А. Богатыревым).

³ Десять лет среди детей // Современный театр. 1928. № 16. С. 319—321.

⁴ Автор пьесы Н. Я. Шестаков, режиссер Н. И. Сац, композитор Л. А. Половинкин, художник Б. А. Матрунин; главные роли исполнили Коренева, Пирогов, Ещенко, Вальтер, Лосев, Гальнбек, Корицкий, Васильев и Верлюк. Текст пьесы отложился в РГАЛИ (Ф. 656. Оп. 1. Д. 3101), а также был опубликован отдельной брошюрой.

⁵ «Алтайские робинзоны» в Московском театре для детей (беседа с Натальей Сац) // Современный театр. 1928. № 15. С. 309.

⁶ РГАЛИ. Ф. 860. Оп. 1. Д. 360. Л. 2—3.

⁷ РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Д. 3101. Л. 5—6.

⁸ И. Б.-К. «Алтайские робинзоны» // Новый зритель. 1928. № 23—24. С. 12—13.

⁹ РГАЛИ. Ф. 860. Оп. 1. Д. 360. Л. 2.

ее подготовка происходила с непосредственным участием коллектива института — «не только постановщик, но и автор, и композитор, и художник, и все исполнители ролей цитовцев в пьесе ходили в настоящий ЦИТ, а многие и не по одному разу». По словам самой Н. И. Сац, авторов произведения вдохновили «коллективизм в труде, точный учет движений, которые нужны для того или иного трудового процесса, ритм физического и духовного здоровья» института под руководством А. К. Гастева¹.

В режиссерских примечаниях Н. И. Сац рекомендовала будущим постановщикам пьесы (режиссерам и художникам) лично посетить ЦИТ, чтобы получить материал и сделать труд на сцене в первом акте «театрально-убедительным»: «основным для достижения нужного эффекта в показе сцены ЦИТ'а... является точнейшая согласованность движений всех работающих. Такая согласованность, которая на самом деле и не бывает, но необходима для того, чтобы зритель почувствовал пафос коллективного труда»².

Пьеса, в которой были «показаны методы научной организации труда (ЦИТ)»³, была хорошо встречена зрителями и критиками, а впоследствии поставлена на сценах театров Воронежа, Новочеркасска, Тифлиса⁴.

Известный литературо- и театровед Юрий Васильевич Соболев (1887—1940) в своей рецензии на «Алтайских робинзонов» указывал, что пьеса представляет собой «завершение одного из тщательно проверенных репертуарных уклонов, идущих по линии приближения к современности, раскрытой в глубоком социальном разрезе», и содержит «героику авантюризма» с «большой и сегодняшним днем насыщенной социальной значимостью»⁵.

А. К. Гастев вошел в историю не только как организатор труда, но и как поэт, его называли «одной из самых ярких страниц пролетарского творчества революционной эпохи»⁶, а поэт Г. А. Санников (1899—1969) утверждал ни много ни мало, что «великая и обширная „земля“ советской литературы покоится на трех китах и этими китами являются Максим Горький, Владимир Маяковский и Алексей Гастев»⁷.

Известно, что идею специализированного института в области научной организации труда А. К. Гастев вынашивал около 15 лет. Когда «революци-

¹ «Алтайские робинзоны» в Московском театре для детей...

² Шестаков Н. Я. Алтайские робинзоны. М.: Театропечать, 1929.

³ Театральная жизнь // Современный театр. 1928. № 9. С. 195; Хроника // Новый зритель. 1927. № 48. С. 13.

⁴ Е. В. Ребята-зрители об «Алтайских Робинзонах» // Новый зритель. 1928. № 27—28. С. 164; Манухин Вл. Московский театр для детей // Современный театр. 1928. № 32—33. С. 526—527.

⁵ РГАЛИ. Ф. 860. Оп. 1. Д. 360. Л. 1.

⁶ ГАРФ. Ф. Р7927. Оп. 1. Д. 1. Л. 43.

⁷ РГАЛИ. Ф. 3256. Оп. 1. Д. 109. Л. 19.

онная буря» немного утихла и открылась возможность реализовать идею на практике, он полностью сфокусировался на создании и развитии ЦИТ, выбросив лозунг «самый радикальный подход — выход из искусства». Гастев-поэт «замолк, полностью отдавшись ЦИТу, организацию которого он творил, как истинно поэтическое произведение». Центральный институт труда заполнил всю его жизнь и стал «последним художественным произведением» Алексея Капитоновича¹. Но, отрекаясь от личного художественного творчества, А. К. Гастев не мог перестать интересоваться окружающим миром, наполненным экспериментальным поиском в театре, живописи, хореографии. Этот интерес проявился в попытке соединения научного учреждения и театрального коллектива, фактически — создания пьес и формирования репертуара не только в контексте, но на основе результатов научной работы ЦИТ. С другой стороны, появление Центрального института труда в качестве места действия и источника персонажей в театральной постановке — это признак широкого общественного признания и, что еще более важно, народного понимания достижений отечественных ученых в области научной организации труда.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВЦСПС — Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов.
ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации.
НОТ — научная организация труда.
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.
ЦИТ — Центральный институт труда.

ЛИТЕРАТУРА

- 1-ая дискуссионная выставка Объединений активного революционного искусства: каталог. М.: Мосполиграф, 1924. 23 с.
- Алексеева Н. Московский проекционный театр // Советское искусство. 1928. № 4. С. 61—62.
- «Алтайские робинзоны» в Московском театре для детей (беседа с Наталией Сац) // Современный театр. 1928. № 15. С. 309.
- Бедрий Д. А. и др. А. К. Гастев и наука о труде // ЭКО. 1983. № 6 (108). С. 99—112.
- Гастев А. К. Трудовые установки / [Вступ. статья Ю. А. Гастева; послесл. Е. А. Петрова]. М.: Экономика, 1973. 343 с.
- Голубев К. И. История менеджмента: Тенденция гуманизации. СПб.: Юрид. центр Пресс, 2003. 221 с.
- Десять лет среди детей // Современный театр. 1928. № 16. С. 319—321.
- Дохолян С. Б. Роль А. К. Гастева в развитии советского тейлоризма // III Гастевские чтения: Сборник статей Международной научно-практической конференции, Москва, 14—15 апреля 2021 года. М.: РГГУ, 2022. С. 52—58.

¹ См.: Перцов В. О. От свидетеля счастливого: Статьи разных времен и воспоминания. М.: Современник, 1977.

9. *Е. В. Ребята-зрители об «Алтайских Робинзонах»* // Новый зритель. 1928. № 27—28. С. 164.
10. *И. Б.-К. «Алтайские робинзоны»* // Новый зритель. 1928. № 23—24. С. 12—13.
11. *Карашев А. В.* Первые научные школы организации труда и управления в истории Российской экономической мысли 20-х годов: Дис. ... кандидата экономических наук: 08.00.02. Нальчик, 1997. 198 с.
12. *Лучишкин С. А.* Я очень люблю жизнь: Страницы воспоминаний. М.: Советский художник, 1988. 254 с.
13. *Манухин Вл.* Московский театр для детей // Современный театр. 1928. № 32—33. С. 526—527.
14. Мастерская проэекционного театра // Организация труда. 1925. № 1. С. 109.
15. *Надехина Ю. П., Крюкова Е. В., Геокчакаян А. Г.* «Культура труда» и «культурная революция» в СССР. Деятельность ЦИТа в 1920-е — 1930-е гг. // Человек и культура. 2023. № 2. С. 15—22.
16. *Перцов В. О.* От свидетеля счастливого: Статьи разных времен и воспоминания. М.: Современник, 1977. 416 с.
17. Проекционный театр (беседа с А. Богатыревым) // Новый зритель. 1926. № 6 (109). С. 14.
18. Проекционный театр // Искусство трудящимся. 1926. № 6 (63). С. 12—13.
19. *Пчёлкина Л. Р.* Биомеханика движения и звука в проекционном театре Соломона Никритина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. № 1. С. 105—126.
20. *Пчёлкина Л. Р.* Проекционизм Соломона Никритина. Теория и практика экспериментальных исследований: 1910—1930-е гг.: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2015. 264 с.
21. *Саймиддинов А. К.* Вопрос об автоматизации в контексте теории научной организации труда Алексея Гастева // Философия и культура. 2019. № 8. С. 38—45.
22. *Сироткина И. Е.* Мир как живое движение: интеллектуальная биография Николая Бернштейна / Отв. ред. А. Г. Асмолов. М.: Когито-Центр, 2018. 250 с.
23. *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. 2-е изд., испр. и доп. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 328 с.
24. *Сироткина И. Е.* Центральный институт труда — воплощение утопии? // Вопросы истории естествознания и техники. 1991. № 2. С. 67—72.
25. Соломон Борисович Никритин, 1898—1965: выставка работ. М.: Советский художник, 1969. 26 с.
26. *Старикова Е. В., Преображенский Г. М.* Поэзия «прозы труда»: научная организация труда А. К. Гастева и ее место в контексте современной теории управления // Вестник науки Сибири. 2018. № 3 (30). С. 83—92.
27. *Талис В. Л.* Доктор, который любил паровозики: воспоминания о Николае Александровиче Бернштейне. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 495 с.
28. *Ткаченко-Гастев А. В.* «Овидий горняков» и его метаморфозы. Эволюция взглядов Алексея Гастева в контексте русской революции // Гастевские чтения, 2017: Материалы научно-практической конференции, посвященной 135-летию со дня рождения А. К. Гастева (1882—1939). М.: Изд-во МПСУ, 2019. С. 7—30.
29. Театральная жизнь // Современный театр. 1928. № 9. С. 195.
30. *Туровец О. Г., Родионова В. Н.* Генезис бережливого производства: российские истоки. Организатор производства. 2015. № 2 (65). С. 5—12.
31. *Федоров В.* Мейерхольд — векам! // Зрелища. 1923. № 30. С. 13—14.
32. *Храпова Н. С.* Просветов Евгений Павлович (1894—1958) и его роль в становлении профессионального театра Тары // Материалы VII региональной научно-практической конференции «Вагановские чтения», посвященной 420-летию со дня основания г. Тары (г. Тара, 14—15 марта 2014 года). Омск: Амфора, 2014. С. 293—297.
33. Хроника // Новый зритель. 1927. № 48. С. 13.

34. ЦИТ и его методы НОТ. М.: Экономика, 1970. 271 с.
35. *Чистякова К. А.* О роли и значении вклада А. К. Гастева в становление науки управления // Актуальные проблемы современной России: психология, педагогика, экономика, управление и право: Сборник статей и тезисов, Москва, 22 октября 2019 года. Т. 3. М.: Московский психолого-социальный университет, 2021. С. 140–148.
36. *Шестаков Н. Я.* Алтайские робинзоны. М.: Театропечать, 1929. 127 с.
37. *Bedeian A. G., Phillips C. R.* Scientific Management and Stakhanovism in the Soviet Union: A Historical Perspective // International Journal of Social Economics. 1990. Vol. 17, № 10. P. 28–35.
38. *Johansson K.* Aleksey Gastev: Proletarian Bard of the Machine Age / Acta Universitatis Stockholmiensis; Stockholm Studies in Russian Literature. Vol. 16. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1983. 170 p.
39. *Lieberstein S.* Technology, Work, and Sociology in the USSR: The NOT Movement // Technology and Culture. 1975. Vol. 16, № 1. P. 48–66.

Аннотация

Выявлено и описано уникальное взаимодействие ведущего научного и учебно-методического учреждения СССР в области научной организации труда (Центрального института труда (ЦИТ)) и театральных коллективов в период 1920-х годов. Заинтересованность отдельных театральных коллективов в научных изысканиях института на тему биомеханики и создания «нормали» трудового движения сменялась с приходом «под крышу» учреждения «Проекционного театра» С. Б. Никритина. С 1923 по 1925 год на основе результатов научной работы ЦИТ осуществляется попытка реализовать «театр нормализованного труда»; создаются минимум три пьесы в тематике научной организации труда и в контексте оригинальных теорий и методологий института. Взаимодействие ЦИТ и «Проекционного театра» прерывается по экономическим причинам. В 1928 году ЦИТ появляется в качестве места действия и источника персонажей в театральной постановке «Алтайские робинзоны» (режиссер Н. И. Сац), что служит признаком общественного признания достижений отечественных ученых в области научной организации труда.

Abstract

The article identifies and describes the unique interaction between the leading scientific and educational institution of the USSR in the field of scientific labor organization (the Central Institute of Labor (CIT) and theater groups during the 1920s. The interest of individual theater groups in the institute's scientific research on biomechanics and the creation of a *norm* for labor movement was succeeded by the establishment of the *Projection Theater* leading by Solomon Nikritin within the institution. Based on the CIT's research results from 1923 to 1925 an attempt to implement the „theater of normalized labor“ was made. At least three plays were created on the topic of scientific organization of labor and in the context of the original theories and methodologies of the institute. The interaction between CIT and the *Projection Theater* was interrupted due to economic reasons. In 1928, CIT appeared as the setting and source of characters in the play *Altai Robinsons* (directed by Natalya Sats), which served as a sign of public recognition of the achievements of domestic researchers in the field of scientific labor organization.

- ✓ *Ключевые слова:* проекционизм, конструктивизм, С. Б. Никритин, А. К. Гастев, Н. И. Сац, научная организация труда, Центральный институт труда (ЦИТ), биомеханика.
- ✓ *Keywords:* projectionism, constructivism, Solomon Nikritin, Alexey Gastev, Natalya Sats, scientific labor organization, Central Institute of Labor (CIT), biomechanics.

Для цитирования: *Владимирский А. В.* Театр в истории Центрального института труда: многогранное взаимодействие (1920-е годы) // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 3 (46). С. 95–111.

Три типа отношений «фабулы» и «сюжета» в спектакле Питера Брука «Махабхарата»

УДК
792.03

КОЖЕКИНА МАРГАРИТА ВЛАДИМИРОВНА

*Преподаватель, Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург, Россия)*

KOZHEKINA MARGARITA V.

*Lecturer, National Research University Higher School
of Economics — Saint Petersburg (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: poi-g@yandex.ru

«Махабхарата» — спектакль Питера Брука, созданный совместно с Международным центром театральных исследований. В 1985 году девятичасовая трилогия была триумфально встречена на Авиньонском фестивале — к этому моменту команда «Махабхараты» работала над спектаклем более десяти лет. В мировом и российском театроведении спектакль однозначно признан «одной из вершин театра XX столетия»¹, обозначающей «новый творческий взлет в работе Питера Брука»².

Как именно возникла идея спектакля по «Махабхарате», Брук описывает в сборнике статей «Блуждающая точка»: «В следующий раз я столкнулся с „Махабхаратой“, когда замечательный исследователь санскрита Филипп Лавастин страстно рассказывал о ней Жан-Клоду Каррьеру (драматургу, впоследствии работавшему над спектаклем. — М. К.) и мне. <...> Жан-Клод и я были настолько заморожены долгим рассказом, что, стоя в три часа утра на улице Сан-Андре-дез-Артс, мы дали друг другу слово найти способ познакомить мир с этим материалом и рассказать эти истории западному зрителю. Как только мы приняли это решение, стало ясно, что первым шагом должна быть поездка в Индию. Началась серия путешествий, в которые постепенно включились все те, кто готовил этот проект, — актеры, музыканты, художники»³. Вернувшись после путешествия, Жан-Клод Каррьер принял за сочинение текста инсценировки, который потом дописывался и перерабатывался во время репетиций, — его работа заняла около трех лет.

¹ *Бартошевич А. В.* Питер Брук и другие: движение к «всемирности» // Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века: Памяти Т. И. Бачелис / Отв. ред. Б. И. Зингерман. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 94.

² *Ряполова В. А.* Махабхарата // Спектакли двадцатого века / Ред.-сост. А. В. Бартошевич. М.: ГИТИС, 2004. С. 430.

³ *Брук П.* Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Акад. Малый драматический театр; М.: Аргист, режиссер, театр, 1996. С. 185.

Задача адаптации эпоса к сценической форме была сложной по многим причинам: и из-за объема «Махабхараты», текст которой в несколько раз длиннее «Иллиады» и «Одиссеи» вместе взятых, и очень сложной структуры нарратива. Одним из основных приемов, который использовал Каррьер, было введение в спектакль фигуры рассказчика — автора «поэмы». Этим рассказчиком был Вьяса, легендарный мудрец и автор оригинальной «Махабхараты», также являющийся действующим лицом эпоса, дедом враждующих между собой двоюродных братьев, Пандавов и Кауравов. Ситуация повествования в спектакле разворачивалась уже после окончания действия «поэмы», в ней участвовали еще несколько персонажей: Ганеша, записывающий за Вьясой его историю, впоследствии перевоплощавшийся в Кришну, и Мальчик, выступающий в роли слушателя. Все остальные персонажи появлялись как действующие лица рассказа Вьясы.

В результате создавался интересный эффект. С одной стороны, история «Махабхараты» подавалась как уже случившаяся и определенная: зрителю сообщалось, что Мальчик — это последний из рода, о котором идет речь в «поэме», постоянно упоминалась великая битва, которая должна стать концом истории. С другой стороны, история развивалась перед глазами зрителей в настоящем моменте, ее персонажи действовали и совершали выборы, не зная, что их ждет.

Подобный способ организации действия позволял Бруку внести в спектакль тему предопределенности и вопрос о свободе воли. Образ «поэмы», которая уже сложена, но еще не записана, становилась метафорой судьбы мира. Кроме того, ряд персонажей спектакля опознавали Вьясу как «автора», которому известно их будущее. Таким образом, намеченная канва «поэмы» воспринималась персонажами как неведомая, но уже уготованная им судьба.

«Фабула» и «сюжет»

Понятия «фабула» и «сюжет» используются в теории литературы для разделения реальной хронологии событий нарратива («фабула») и способа их организации в произведении («сюжет»), как хрестоматийный пример подобного рода анализа можно привести разбор Л. С. Выготским рассказа И. А. Бунина «Легкое дыхание» в 7-й главе монографии «Психология искусства». В этой же главе Выготский определяет понятия «фабула» и «сюжет», ссылаясь на формальный метод в литературоведении: «Мы в дальнейшем будем придерживаться терминологии формалистов, обозначающих фабулой, в согласии с литературной традицией, именно лежащий в основе произведения материал. Соотношение материала и формы в рассказе есть, конечно, соотношение фабулы и сюжета»¹.

¹ *Выготский Л. С.* Психология искусства. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С. 187.

Однако, анализируя в той же монографии в главе, посвященной «Гамлету», Выготский отдельно уточняет эти понятия. Характеризуя природу драматического конфликта «Гамлета», Выготский пишет, что характер Гамлета определяется структурным противоречием между «фабулой» и «сюжетом». Если «фабула», по Выготскому, задает Гамлету интенцию убить Клавдия — именно это являлось бы наиболее прямым путем разрешения драматического напряжения в пьесе, то «сюжет» задает постоянное оттягивание, смещение, размытие этого намерения. В итоге Гамлет все-таки мстит Клавдию, но это действие оказывается совсем не таким, каким должно было быть по «фабуле», оно будто бы отрицает само себя. Гамлет убивает Клавдия, уже осознав, что он сам отравлен, и ни слова ни говоря про месть за отца. Таким образом, «фабула» реализуется, однако ее эмоциональный эффект, по Выготскому, оказывается противоположным: никакого удовлетворения от справедливой мести зритель не чувствует.

Стоит отметить, что «фабула», в понимании этого термина Выготским, была принесена в действие «Гамлета» потусторонней силой, призраком Гамлета-старшего. Призрак фактически воплощает высшую волю, которая задает Гамлету сценарий действия, неотвратимую судьбу. То есть отношение «фабулы» и «сюжета» в разборе Выготским «Гамлета» связано в первую очередь с отношением некоей потусторонней реальности, определяющей судьбу героя («фабула»), и его собственными выборами и действиями, которые создают «сюжет».

Применяя эту терминологию к анализу «Махабхараты» Питера Брука, мы можем отметить следующее. Введение фигуры рассказчика, Вьясы, создает в спектакле драматическое напряжение между «фабулой» — предзаданным ходом действия, которое известно Вьясе, и «сюжетом» — тем ходом событий, который складывается действиями персонажей «поэмы», обладающими свободной волей и не знающими «фабулы». Образ «фабулы» становится для персонажей метафорой неизвестной им, но предначертанной судьбы мира. Отношение между «фабулой» и «сюжетом» по ходу развития действия в «Махабхарате» принципиально меняется. Разные персонажи «поэмы» реализуют разный тип отношения «фабулы» и «сюжета», то есть в реальности художественного мира спектакля реализуют разный тип отношений с высшими силами. Мы выделили три устойчивых типа, которые мы условно обозначаем в привязке к известным жанрам или произведениям: мифологический эпос, античная трагедия, шекспировская трагедия («Гамлет»).

Первый тип отношения «фабулы» и «сюжета»: мифологический эпос

Первая часть спектакля, в которой описывается предыстория конфликта Пандавов и Кауровов и закладываются существенные для будущего развития событий сюжетные линии, происходит в логике «мифологического эпоса». Она характеризуется подчиненностью героев единым для всех персонажей

законам устройства мира и их зависимостью от власти высших сил. Высшие силы в этой модели отношений «фабулы» и «сюжета» являются активными действующими лицами, способными вмешиваться в ход действия и гарантирующими, что все свершается «как должно». Персонажи могут по незнанию нарушать волю высших сил, отклоняясь от «фабулы», это повлечет за собой неприятные последствия для персонажа, но не приведет к внутреннему конфликту — он в любом случае примет ту судьбу, которую ему пошлют высшие силы. Таким образом, логика «мифологического эпоса» подразумевает максимально полное совпадение сюжетной функции героя, его знания о самом себе и его образа в глазах других персонажей.

В «Махабхарате» подобная модель существования героя ярче всего показана в первой части, в сценах из истории династии Куру. Эта мифологическая хроника содержит в себе множество отдельных сюжетов, которые наполнены сложными эмоциональными ситуациями — все они так или иначе описывают страдания, гибель, роковые ошибки героев — и при этом практически полностью лишены драматизма. Приведем несколько примеров в собственном пересказе.

История Бхимы. Бхима — старший сын царя, по праву являющийся его наследником. Отец Бхимы влюбляется в девушку, которая готова выйти за него замуж, только если ее дети будут править царством. Тогда Бхима ради своего отца добровольно отказывается от возможности жениться и иметь детей. За этот поступок боги даруют ему возможность умереть только по собственному желанию.

История Амбы. Амба — дочь царя, которую непобедимый Бхима завоевал в состязании для сына своего отца, но по ее просьбе отпустил к возлюбленному. Возлюбленный Амбы отверг ее, и опозоренная девушка вернулась к Бхиме, желая стать его женой. Бхима, давший обет безбрачия, также отверг Амбу, в результате смыслом ее жизни становится убийство Бхимы. Ради этого, не найдя мужчины, который мог бы это сделать, Амба совершает самоубийство и перевоплощается в юношу, который убивает Бхиму во время Курукшетры.

История Панду. Панду на охоте убивает двух совокупающихся газелей, которые оказались духами леса. За это на Панду ложится проклятие: если он возляжет с женщиной, то тут же умрет. Узнав об этом, Панду отказывается от царства, ведь он не способен зачать ребенка и иметь наследников. В итоге Панду уходит с двумя своими женами скитаться в леса, оставив царство своему слепорожденному брату Дхритараштре. В изгнании его жена читает волшебную мантру, которая дает ей возможность зачать детей от богов, рождаются братья Пандавы. Умирает Панду в тот момент, когда, не сдержавшись, склоняет к любви свою вторую жену, Мадри, которая в последствии восходит вместе с ним на погребальный костер.

Анализируя сюжетные линии этих персонажей, можно сказать, что история ни одного из них не предстает как конфликт. Все страдания и несчастья,

с которыми они сталкиваются, они безропотно принимают, меняя в соответствии с ними свой социальный статус, характер, сюжетную функцию. Более того, последствия их действий корректируются высшими силами, гарантирующими при подчинении их воле положительный исход в любых обстоятельствах. Бхима ни секунды не колеблется, давая обет безбрачия, и получает по закону мира достойное его поступка вознаграждение. Амба, как только Бхима ее отвергает, произносит обет, которому следует даже после смерти, — за ее упорство она получает возможность обрести желаемое и убить Бхиму. Панду безропотно принимает проклятье, которое он случайно на себя навлек, в результате именно проклятье Панду делает возможным рождение от богов его пятерых детей Пандавов, которые и становятся главными героями истории. Так, самая страшная часть проклятия Панду — невозможность иметь детей — чудесным образом оборачивается их приобретением.

Таким образом, герои «Махабхараты» Питера Брука, существующие по формуле мифологического эпоса, полностью определяются либо законами мира (наложенное проклятье, право рождения, справедливая воля богов), либо силой личного выбора (клятва, обет). В системе спектакля связь между действиями персонажей и высшим порядком, судьбоносность их действий подчеркивается сценографическими средствами. Как пишет Дэвид Уильямс, описывая сцену принятия Бхимой его обета: «Обреченность, предопределенность — невидимый ‘закон’ становится осязательным в моменты, обрамленные как ‘высшая реальность’, ‘момент истины’. Пущенный снизу по диагонали свет прожектора освещает лицо актера в анфас, как кинематографическое освещение, в то время как диджериду бьется и пульсирует в ритмичном контрапункте гонга»¹.

Момент принятия обета Бхимой описывается и как встреча с высшими силами, и как предвестие страшного конца. За счет сценографических средств выделяется одно из ключевых сюжетных событий, ведущих к битве на Курuksetре, — отказ Бхимы от права на царство.

Другие события подобного рода, например рождение главных героев: братьев-Пандавов и их главного противника — Дурьодханы, также происходит в логике мифологического эпоса, как результат вмешательства высших сил. Они подсвечиваются яркими зрелищными приемами, например, рождение Пандавов обставляется как пышный театрализованный ритуал². Рождение Дурьодханы кардинально отличается по духу, оно оказывается еще одним ярким и ужасающим «моментом истины», которое предвещает катастрофу. «Это событие (рождение Дурьодханы) встречают ужасающие отрывистые вопли шакала, вселенское предупреждение о том разрушении, которое он

¹ Williams D. A great poem of the world. A descriptive analysis // Peter Brook and the Mahabharata: Critical Perspectives / Ed. by D. Williams. London: Routledge, 1991. P. 120–122.

² Ibid. P. 123–124.

принесет, предзнаменование, игнорируемое Дхритараштрой, который радуется рождению сына (как Лай в „Семеро“ Эсхила). Еще один ‘момент истины’, в который можно было бы избежать последующей резни, проходит мимо»¹.

Рождение Дурьодханы происходит уже после рождения братьев Пандавов. Таким образом, с точки зрения тех законов мироустройства, которые неукоснительно соблюдались до этого, Пандавы имеют больше права на престол по праву старшинства. Дурьодхана, который будет идти против этого принципа, стремясь забрать себе всю власть, оказывается тем персонажем, который самовольно идет против высших сил.

Вслед за рождением Дурьодханы происходит еще одно судьбоносное событие, которое окончательно разрушает гармонию и связь происходящего с «высшим порядком». Ужасающий момент рождения Дурьодханы контрастно сменяется лирической сценой влечения Панду к его младшей жене Мадри. Поддавшись соблазну, отец Пандавов умирает на руках Мадри. Как описывает Дэвид Уильямс, в спектакле этот момент подается как комичный и театральный за счет обыгрывания его через музыку. При этом следующая сцена по тону — мрачно-серьезная. Смерть Мадри на погребальном костре выбивается из мифологической модели — это событие подается предельно неоднозначно. С одной стороны, Мадри добровольно решает взойти на погребальный костер вместе с умершим мужем, с другой стороны, иными персонажами эта смерть оценивается не как должная, а как свидетельство упадка и гибели мира. Об этом Вьяса прямо говорит своей матери, которая ужасается смерти Мадри:

С а т ь я в а т и. Вьяса, мой сын. Мадри бросилась в костер у всех на глазах. Я стара, мое сердце задыхается от пепла, и я спрашиваю себя, зачем эта смерть?

В ь я с а. Потому что земля утратила свою юность, она ушла как счастливый сон. Теперь каждый день приближает нас к бесплодию, к разрушению².

С этого момента представление о правильности и гармоничности устройства мира начинает рушиться — рассказ о вражде Пандавов и Кауравов происходит на фоне приближающейся катастрофы. Мы попадаем в следующую модель отношения героя и «высших сил», мифо-эпическая формула сюжета сменяется на трагическую.

Смена жанровой модели повествования в «Махабхарате» Питера Брука сочетается с изменением фокуса внутри действия: с этого момента история уже движется не рассказом Вьясы, а сама по себе, поступками и решениями персонажей «поэмы». Как пишет Дэвид Уильямс: «Начало отделения от священного, конец весны — *mundus senescit*: человечество готово вступить в царство Истории... <...> С этого момента, по мере того как драматическая ин-

¹ *Williams D.* A great poem of the world... P. 125.

² *Carriere J.-C.* The Mahabharata. A Play Based Upon the Indian Classic Epic by Jean-Claude Carriere. Translated from the French by Peter Brook. New York: Harper & Row, 1989. P. 25.

тенсивность усиливается, истории все больше рождаются сами собой. В основном Вьяса, Ганеша и Мальчик будут появляться только тогда, когда их присутствие будет необходимо для продолжения или прояснения повествования. Простой механизм остранения через фигуру рассказчика-наблюдателя, существующего во внешней рамке спектакля, постепенно исчезает, чем дальше мы 'спускаемся' из зачарованного магического плана доисторического 'золотого века', мифического времени, населенного сказочными существами, к более узнаваемой человеческой реальности, характеризующейся знакомым конфликтом ревности, гордости и амбиций. Миф становится конкретнее и перетекает в театр страдания и насилия, театр войны, движимый теми же импульсами, которые лежат в основе всех столкновений мечты и намерения»¹.

Таким образом, рассказ об уже произошедших событиях прошлого метафорически выражает и определенную модель отношений героев со своей судьбой — они существуют в мире предопределенности и строгих законов мироздания, определяющих развитие событий сюжета. «Фабула» и «сюжет» в этом случае практически совпадают. Однако постепенно роль Вьясы как рассказчика оказывается все меньше и фокус переносится с ситуации повествования на действия и решения героев. Этот переход открывает пространство для трагедии и принципиально других моделей отношения героев и высших сил, «сюжета» и «фабулы». В дальнейшем в спектакле не будет ситуаций прямого включения в действие высших сил, они будут представлены либо Вьясой как рассказчиком, либо Кришной, либо другими могущественными персонажами, с которыми у героев будут выстраиваться драматические отношения.

Второй тип отношения «фабулы» и «сюжета»: античная трагедия

Мифо-эпическая предыстория закладывает те противоречия и предзнаменования, которые будут развиваться в основном действии спектакля. В ней намечаются главные противоречия, связанные с разрушением правильной структуры мира, которое делает возможным появление трагического героя-протагониста. Трагическим в этом случае мы называем героя, сюжетную линию которого можно осмыслить в языке «Поэтики» Аристотеля. По Аристотелю, трагический герой, судьба которого может вызвать и сострадание, и страх, — это «тот, кто, не отличаясь ни доблестью, ни справедливостью, подвергается несчастью не вследствие своей порочности и низости, а вследствие какой-нибудь ошибки, между тем как раньше он пользовался большой сла-

¹ Williams D. A great poem of the world... P. 126–127.

вой и счастьем...»¹. То есть в судьбе трагического героя в классической модели есть «ошибка», «трагическая вина», которая ставит его в ситуацию несоответствия «фабулы» и «сюжета» и мучительного внутреннего противоречия, которое приводит к страданию.

В «Махабхарате» Питера Брука герой, который во многом существует в модели классической трагедии, — это Карна, старший брат Пандавов. Карна — сын бога Солнца, но его мать, Кунти, родила его еще до замужества и, боясь позора, тайно отправила его в корзине по реке. Его находит и воспитывает возничий. Таким образом, божественный старший сын Пандавов оказывается никем, изгоем без роду и племени, «сыном возникшего». Он отвергается всеми, в том числе своими родными братьями, не знающими, кто он на самом деле, и становится другом и союзником их врага, Дурьодханы. В сюжетную структуру спектакля он вводится следующим образом.

С момента смерти Панду и Мадри проходит двадцать лет — действие переносится в дворец Дхритараштры, где Пандавы и Кауравы воспитываются вместе. Между ними начинается разгораться вражда. В этот момент во дворце появляется незнакомец, пришедший, чтобы бросить вызов Арджуне, — кто он, в этот момент не известно ни остальным персонажам (кроме Вьясы), ни зрителям. История Карны рассказывается Вьясой в этой же сцене флэшбеком, — этот прием подчеркивает, что прошлое этого персонажа существует в структуре нарратива не как часть общей событийной линии мифологического эпоса, а как отдельный от нее эпизод.

Приведем сцену появления Карны в описании Дэвида Уильямса: «Прибытие Карны (Брюса Майерса) приводит к быстрой серии пространственных переопределений, сконструированных Бруком, мастером проксемики. Вызов Карны Арджуне явно предвосхищает их решающее столкновение на поле Куру, которое случится гораздо позже. Четыре угла внутреннего квадрата арены их боя, на котором сфокусировано внимание, обозначены четырьмя красными знаменами, поднятыми вверх. Когда Кунти падает в обморок, узнав своего первенца, знамена расправляются по краям этой площади, чтобы обозначить новое, более интимное пространство: наблюдатели остаются вне его границ, неподвижные и молчаливые. Ретроспективное изображение любовных отношений Кунти с богом Солнца Сурьей, отцом Карны, доступно лишь немногим избранным — Мальчику, Вьясе, зрителям, но не Пандавам и Кауравам; что окажется богатым источником драматической и трагической иронии. Опять же эта сцена управляется Вьясой: так, например, его слова 'я останавливаю все движение' указывают на его манипулирование временем, которое делает возможным флэшбэк»².

Трагедия Карны разворачивается в свете этого напряжения между реальным положением вещей и действиями персонажей, не знающих правды. Так,

¹ *Аристотель*. Поэтика / Пер., введ. и прим. Н. И. Новосадского. Л.: Academia, 1927. С. 55.

² *Williams D.* A great poem of the world... P. 129.

сам Карна не знает своего происхождения, Пандавы не знают, что он их старший брат, — в итоге их конфликт приводит к братоубийству, которое глубоко ужасает их после битвы. Персонажи действуют из своего понимания ситуации, не догадываясь о том, что на самом деле их действия ведут к катастрофическим последствиям, которые они, если бы знали всю правду, стремились бы избежать. Несоответствие между знанием персонажей и «реальностью» подчеркивается в момент флешбэка, когда действие в настоящем замирает.

Если сравнивать такой способ построения истории с логикой мифологического эпоса, то можно заметить, что классическая трагедия привносит в структуру действия конфликт «фабулы» и «сюжета». В итоге действие теряет свою одномерность: появляются разные перспективы знания, описывающие реальность принципиально различным образом. Так, из одной перспективы Карна — сын возничего, недостойный сражения с Арджуной («сюжет»). Из другой — сын бога Солнца Сурьи и старший брат Пандавов («фабула»). Реальность «фабулы» при этом остается истинной, но она скрыта от героев, в итоге они руководствуются в своих поступках ложным знанием, создавая «сюжет» трагедии.

Кроме появления разных перспектив знания, подобный тип отношения «фабулы» и «сюжета» привносит в действие внутренний конфликт персонажа: Карна и чувствует свою полубожественную природу, и сам стыдится своего низкого происхождения. Эта двойственность отражается и в игре режиссера с видимостью и невидимостью персонажами определенных стенографических элементов. «После обмена угрозами и проклятиями — установления вражды и союза — на наших глазах образуются два лагеря — Карна уходит под защиту этого ‘невидимого’ Сурьи (Клемент Масдонгара), красного плаща бога, создающего щит позади своего сына. Это ‘таинственная аура’, незримые приметы его происхождения, которую Дурьодхана видит вокруг Карны»¹. Таким образом, зритель наблюдает проявление божественной природы Карны, в условной реальности театрального пространства недоступное для большинства персонажей.

В каноне классической трагедии, описанной Аристотелем, трагедия Карны разворачивается через «перипетии» и «узнавания»: ключевым событием истории оказывается открытие Карне правды о его рождении. В ключевой момент перед битвой к Карне приходит Кришна и сообщает ему, что его противники — его родные братья. В этот момент у Карны есть возможность поменять весь ход событий: если бы он перешел на сторону Пандавов, Дурьодхана не осмелился бы развязать войну. Трагедия заключается в том, что в момент, когда герой узнает правду о себе, ему уже поздно отказываться от собственных решений, принятых, пока эта правда была ему недоступна: Карна уже обещал Дурьодхане, ставшему его другом и союзником, по-

¹ Williams D. A great poem of the world... P. 129.

бедить Пандавов и не может нарушить слово. Происходит перипетия: известие, которое должно было спасти героя и привести его к счастью — сделать невозможной битву и разрушение мира, — приводит к обратному. Как пишет Уильямс, описывая этот момент: «Когда Карна и Кришна обнимаются, какофония ударных инструментов доходит до кульминации. Кровавая бойня теперь неизбежна»¹.

Напряжение неопределенности разрешается — битва неизбежна. Выбор Карны разрешает структурное противоречие между двумя планами реальности, «сюжета» (Карна — «сын возникшего», не знающий своего происхождения) и «фабулы» (Карна сын бога и брат Пандавов). В этот момент сюжетная линия Карны проходит кульминацию и идет к развязке. Зритель переживает сострадание к герою, который сам навлекает на себя гибель, но не может поступить иначе.

Таким образом, в рамках сюжетной формулы античной трагедии герой оказывается в противоречии с высшими силами и идет против законов устройства мироздания. Однако это противоречие строится на неполноте знания героев, несовпадении их картины мира с объективной реальностью. Незнание героев порождает трагические конфликты и перипетии, которые, как этого ожидает зритель, должны быть каким-либо образом разрешены в ходе драматического действия.

Третий тип отношения «фабулы» и «сюжета» Шекспировская трагедия («Гамлет»)

Влияние Шекспира на «Махабхарату» Брука подчеркивалось другими исследователями, например Марией Шевцовой статье «Interaction-Interpretation: The Mahabharata from a Socio-Cultural Perspective». Как пишет исследовательница: «Война (третья часть спектакля. — М. К.) тонко пронизана мотивами, которые появляются в исторических пьесах и трагедиях Шекспира, в той части, в которой подчеркивается тесная связь между социальным и космическим порядком, который, как и у Шекспира, влечет за собой протест природы против действий людей»². Кроме этого, Шевцова выделяет мотив нелегитимной власти и образ мудрого шута, которому можно уподобить, по ее мнению, Вьясу и Кришну. И подчеркивает, что «монтаж сцен, их ритм, темп и оркестровка выдержаны в шекспировском ключе...»³.

¹ Williams D. A great poem of the world... P. 156.

² Shevtsova M. Interaction-interpretation: The Mahabharata from a socio-cultural perspective // Peter Brook and the Mahabharata: critical perspectives / Ed. by D. Williams. New York: Routledge, 1991. P. 217.

³ Ibid.

Таким образом, параллель с произведениями Шекспира может считаться оправданной, однако в нашей работе мы будем использовать «Гамлета» как условное обозначение сюжетной схемы, которая была описана Л. С. Выготским в «Психологии искусства» применительно к «Гамлету» Шекспира.

Напомним, что Л. С. Выготский в «Психологии искусства» описывает действие Гамлета как постоянное отклонение от предзаданной «фабулы», которое и создает динамику «сюжета». Гамлет не может реализовать свою цель прямо, он оказывается во внутреннем конфликте и сомнениях, не реализуя волю Призрака и не убивая Клавдия. В результате сюжетная линия этого персонажа выстраивается через конфликт с «высшими силами» и собственной судьбой, который приводит к гибели персонажа.

По такой же формуле, на наш взгляд, устроена линия Юдхиштхиры, старшего из пяти братьев Пандавов (о существовании незаконнорожденного первенца своей матери, Карны, Пандавы узнают только ближе к концу действия). Здесь мы перескажем общий сюжет этой линии, акцентируя сходства с сюжетом «Гамлета».

Юдхиштхира рожден идеальным правителем, он сын бога Дхармы, воплощение честности и справедливости. Его отец умирает, и Юдхиштхира с братьями живет при дворе своего дяди Дхритараштры и его сыновей — Кауравов.

Кришна, персонаж, обладающий божественной природой, в которого преобразуется писец-Ганеша, убеждает Юдхиштхиру заявить свои права на царство, по его словам, земля страдает, потому что ею не правит истинный царь, а им может быть только Юдхиштхира. Юдхиштхира сомневается, понимая, что это приведет к вражде, но в итоге делает это. Дхритараштра отдает Юдхиштхире самые плохие земли своего царства, Пандавы с помощью асура Майи выстраивают там великолепный дворец и какое-то время живут счастливо. В этот момент происходит диалог Юдхиштхиры и Вьясы, рассказчика «поэмы», который напоминает старшему Пандаву о его предназначении — «отпраздновать великое жертвоприношение и стать царем царей»¹.

Замок Пандавов посещает Дурьодхана, над ним насмеваются, и он решает отомстить Пандавам за оскорбления. Дурьодхана подстраивает игру в кости, в которой за него играет заколдованными костями Шакуни. Юдхиштхира проигрывает Кауравам все свое состояние, своих братьев, себя и их общую жену. Важно, что эта сцена также спровоцирована Кришной: он уговаривает Бхиму не вмешиваться, чтобы все персонажи дошли до своего предела. В итоге единственный человек, который мог остановить позорные действия Кауравов, издевающихся над проигравшими Пандавами и их женой Драупади, этого, на удивление всех персонажей, не делает.

В последний момент Драупади удается спасти себя и братьев из рабства. Начинается открытая вражда, и Пандвы по условиям проигрыша отправля-

¹ *Carriere J.-C. The Mahabharata... P. 49.*

ются в изгнание на 13 лет. В следующих дальше сценах становится понятно, что Юдхиштхира знал, что против него играют нечестно, но специально дал врагам возможность выиграть у него все.

После 13 лет скитаний Пандавы готовятся к войне с Кауравами. Юдхиштхира до последнего оттягивает битву: он предлагает Кауравам отдать ему во владение хотя бы одну деревню — тогда войны не будет. Дурьодхана отказывается.

В итоге Пандавы бьются с Кауравами, на стороне которых воюют непобедимые воины: их учитель Дрона и бессмертный Бхишма. Пандавам удается победить их нечестными способами, которые им подсказывает Кришна: например, в одной из сцен Юдхиштхира первый раз в жизни лжет ради того, чтобы победить Дрону. Он же в ужасе требует от Арджуны убить Карну, который напугал его на поле боя. Арджуна убивает Карну в тот момент, когда он сходит с колесницы, — что недопустимо по правилам войны.

В конце войска Кауравов оказываются побеждены, но сын Дроны успеваеет убить всех наследников Пандавов. Когда же Пандавы узнают от своей матери, что Карна — их старший брат, Юдхиштхира ужасается итогам битвы.

Таким образом, формально в этот момент победы Пандавов на поле Куру реализуются основные цели и стремления героя. В то же время — это момент трагического обесмысливания той цели, которой герой стремился достичь. При этом в «Махабхарате» Брука у Юдхиштхиры есть возможность принять исход битвы как счастливый. Так, в тот момент, когда Юдхиштхира хочет отказаться от царства и уйти в отшельники, Вьяса — автор «поэмы», говорит ему: «Ты самый честный, самый верный из людей. И было необходимо изгнание, долгие страдания, эта отчаянная война и эта жестокая битва в тебе — и твоя ложь, и твой гнев, и твой бред, — и даже нужно было возжелать крови твоего брата, чтобы теперь ты стал тем, которого ждет город со всеми своими гирляндами»¹.

Важно, что это слова Вьясы, создателя «поэмы», условного воплощения судьбы для ее героев, который уже говорил Юдхиштхире, что его предназначение — «отпраздновать великое жертвоприношение и стать царем царей»². Судьба Юдхиштхиры, таким образом, предстает перед зрителями как предзаданная. Вьяса и Кришна, открывая персонажу его судьбу, фактически подталкивают его к определенным действиям, при этом сам персонаж находится в постоянном сомнении и практически напрямую противится ее исполнению. Сравнивая «Махабхарату» с «Гамлетом», можно сказать, что Вьяса и Кришна выполняют ту же сюжетную функцию, что и Тень отца Гамлета, — открыть герою его судьбу, направить к итоговой цели: для Гамлета — отомстить дяде, для Юдхиштхиры — потребовать у дяди право на царство.

¹ *Carriere J.-C.* The Mahabharata... P. 227.

² *Ibid.* P. 49.

Однако путь, который проходит герой, разрушает и обесмысливает тот итог, к которому он стремился. Гамлет, стремясь отомстить за отца, убивает отца Лаэрта и Офелии и сам становится жертвой мести Лаэрта. Юдхиштхира, борясь за восстановление «дхармы», нарушает «дхарму» и приводит мир к уничтожению. Как в интерпретации Выготского, цель героя, заданная силой «фабулы», достигается, драматическое напряжение разрешается, но ожидания зрителя обманываются — желаемый финал фактически предстает с обратным знаком, как ужасающий. Для Юдхиштхиры его победа — не победа, а поражение. Содержательно это перекликается со знаменитой сценой ответов Юдхиштхиры на вопросы богу Дхарме у озера: как пример «поражения» Юдхиштхира называет «победу».

В момент финала особенно ярко видно сюжетное решение Брука, по своему интерпретирующего текст оригинальной «Махабхараты». Рассказ Вьясы подразумевает, что Юдхиштхира после битвы на Курукшетре счастливо правил еще 36 лет, прежде чем он и его семья отправились к воротамрая. Однако в пространстве спектакля этот факт только вскользь упоминается Вьясой, в сценическом действии этот эпизод опущен. Так, в финале битвы Юдхиштхира просто внезапно покидает сцену:

Юдхиштхира принимает внезапное решение.

Ю д х и ш т х и р а. Пойдемте со мной.

Он уходит первым. Живые и мертвые следуют за ним¹.

Дальше Юдхиштхира появляется уже только у входа в рай, один. Вьяса или Посланник, обращаясь к нему, упоминает 36 лет его счастливого правления — но в сценической реальности они остаются за кадром. Создается ощущение, что Юдхиштхира уходит сразу после битвы, ведя за собой других персонажей за границы этого мира.

Таким образом, разрешение драматического напряжения в линии этого персонажа происходит в момент тотального переосмысления героем устройства реальности. В момент «победы» в войне наступает «поражение», разрушение личности и структуры мира вокруг нее. Трагедия и ее катарсическое действие — в этом случае в разрушении и взаимоуничтожении тех ценностно-смысловых структур, которые задаются ей же самой вначале. Через это природу трагедии как жанра определяет Рене Жирар: «Трагедия занимается самым животрепещущим предметом, предметом, о котором никогда не упоминается впрямую (и не случайно) внутри означающих и дифференциализованных структур, ибо предмет этот — разложение этих самых структур во взаимном насилии»².

В результате сюжетная формула «Гамлета» задает еще один тип конфликта — конфликт героя и той потусторонней реальности, которая определяет

¹ *Carriere J.-C.* The Mahabharata... P. 229.

² *Жирар Р.* Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 77.

его судьбу, другими словами, конфликт героя с теми структурами и основами, которые задают логику мира, в котором он существует, природу его целей и действий. Герой следует своей судьбе, при этом борясь с ней и теми силами, которые ее «навязывают». Недаром в конце своего пути, оставшись в аду, Юдхиштхира проклинает «богов» и своего отца, бога Дхарму. Итогом разрешения внутреннего противоречия становится освобождение героя: смерть — в случае Гамлета, выход из всех иллюзий мира — в случае Юдхиштхиры.

В этом случае в финале спектакля «сюжет» и «фабула» закономерно совпадают, но эффект оказывается противоположен ожиданиям персонажей (и зрителя). Пандавы побеждают Кауравов, Юдхиштхира становится царем (то, что спектакль это не отрицает, но будто бы ставит под вопрос, мы обозначали выше), но победа оказывается бессмысленной и разочаровывающей. Война приводит к предзаданному разрушению миропорядка: победа Пандавов оказывается купленной путем нарушения дхармы и убийства родного брата. Главный протагонист, Юдхиштхира, осознает себя в ситуации тотального разрушения оснований собственных ценностей и поступков, отказывается от той интерпретации реальности, которая предлагается ему рассказчиком, Вьясой, и «выходит» за границу реальности художественного мира спектакля.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. Поэтика / Пер., введ. и прим. Н. И. Новосадского. Л.: Academia, 1927. 120 с.
2. *Бартошевич А. В.* Питер Брук и другие: движение к «всемирности» // Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века: Памяти Т. И. Бачелис / Отв. ред. Б. И. Зингерман. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 94–96.
3. *Брук П.* Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Акад. Малый драматический театр; М.: Артист, режиссер, театр, 1996. 288 с.
4. *Выготский Л. С.* Психология искусства. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 479 с.
5. *Жирар Р.* Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 400 с.
6. *Ряполова В. А.* Махабхарата // Спектакли двадцатого века / Ред.-сост. А. В. Бартошевич. М.: ГИТИС, 2004. С. 430–434.
7. *Carriere J.-C.* The Mahabharata. A Play Based Upon the Indian Classic Epic by Jean-Claude Carriere. Translated from the French by Peter Brook. New York: Harper & Row, 1989. 255 p.
8. *Shevtsova M.* Interaction-interpretation: The Mahabharata from a socio-cultural perspective // Peter Brook and the Mahabharata: critical perspectives / Ed. by D. Williams. New York: Routledge, 1991. P. 206–227.
9. *Williams D.* A great poem of the world. A descriptive analysis // Peter Brook and the Mahabharata: Critical Perspectives / Ed. by D. Williams. London: Routledge, 1991. P. 117–192.

Аннотация

Одна из ключевых особенностей спектакля Питера Брука «Махабхарата» (1985) — представление действия спектакля как рассказа уже случившейся истории. Образ этой истории («фабула») уподоблен заранее предрешенной судьбе, с которой герои спектакля находятся в разных отношениях. В статье выделено три типа подобных отношений, кроме того, показано, что действие «Махабхараты» развивается от практически полного совпадения «сюжета» и «фабулы» ко все большему противоречию между ними.

Abstract

One of the significant features of Peter Brook's production of *The Mahabharata* (1985) is the representation of the play's action as narration of an already completed story. The concept of this story (*fabula*) represents a predetermined fate, which is partly revealed to the characters. The characters and their actions, which form the *plot* of the play, are in different types of relations with the *fabula*. In the article three types of such relations are identified and they are conventionally correlated with three genre forms: mythological epic, ancient tragedy and tragedy of Modern era. Furthermore, it is shown that the action of *The Mahabharata* develops from almost complete similarity between *plot* and *fabula* to an increasing contradiction between them.

- ✓ *Ключевые слова:* Питер Брук, Махабхарата, Л. С. Выготский, фабула, сюжет, трагедия, Гамлет.
- ✓ *Keywords:* Peter Brook, *Mahabharata*, Lev Vygotsky, fabula, plot, tragedy, *Hamlet*.

Для цитирования: *Кожекина М. В.* Три типа отношений «фабулы» и «сюжета» в спектакле Питера Брука «Махабхарата» // *Временник Зубовского института.* 2024. Вып. 3 (46). С. 112–126.

Образы экзистенциального кризиса в кинематографе Кристиана Мунджиу

ЛАБУТИН ИВАН ВЛАДИМИРОВИЧ

Аспирант, Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)

LABUTIN IVAN V.

Postgraduate Student, Russian Institute for the History
of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: d-fyz93@yandex.ru

Румынская «новая волна» — один из самых громких фестивальных феноменов XXI века. На протяжении более чем десяти лет румынские режиссеры получали награды на ведущих фестивалях мира, их ретроспективы начали проводиться в престижных киноинституциях. Ретроспектива румынского кино проходила и в России.

В настоящее время новые румынские фильмы уже не получают столь пристального внимания со стороны журналистов. Ведущих режиссеров «новой волны» зачислили в ранг мэтров, от которых не стоит ждать откровений. Последний раз громкий успех сопутствовал фильму Раду Жуде «Безумное кино для взрослых», получившему в 2021 году главный приз Берлинского кинофестиваля.

Тем не менее должное научное осмысление феномен современного румынского кинематографа начал получать именно в последние годы — в книгах зарубежных исследователей Дору Попа «Румынское кино. Размышляя о том, что за экраном»¹, Андрея Горзо «О кинематографе новой румынской волны»², Андреа Виржинаса «Жанр в венгерском и румынском кинематографе. История, теория, рецепция»³, Даны Дума «Новое румынское кино»⁴, Клаудиа Турчус «Переосмысляя новое румынское кино»⁵, Анны Батори «Пространство в румынском и венгерском кинематографе»⁶, более ранней кни-

¹ Pop D. *Romanian Cinema. Thinking Outside the Screen*. New York: Bloomsbury Academic, 2021.

² Gorzo A., Lazăr V. *Beyond the New Romanian Cinema: Romanian culture, history, and the films of Radu Jude*. Sibiu: Editura Universităţii „Lucian Blaga”, 2023.

³ Virginás A. *Film Genres in Hungarian and Romanian Cinema. History, Theory, and Reception*. London: Lexington Books, 2021.

⁴ Stojanova Chr., Duma D. *The New Romanian Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

⁵ Turcuş C. *Reframing New Romanian Cinema*. Cluj-Napoca: Babeş-Bolyai University, 2017.

⁶ Batori A. *Space in Romanian and Hungarian Cinema*. Cluj-Napoca: Babeş-Bolyai University, 2018.

ге Доминика Наста «Современное кино Румынии»¹, обобщающей историю национальной кинематографии кульминацией «чуда» XXI века. Современные румынские авторы, такие как Кристи Пую и Кристиан Мунджиу, — наследники большого авторского стиля, частью которого румынские кинематографисты XX века не стали в силу социально-политических факторов. В их фильмах сочетаются как классические операторские и монтажные ходы, присущие «большому авторскому кино», так и новейшие на момент начала XXI века идеи «Догмы», то есть съемка ручной камерой и подчеркнутый натурализм.

В румынской культуре всегда остро стоял вопрос «смысла и его отсутствия, абсурда»². «Непосредственная причастность румын по происхождению к появлению дадаизма, а позднее театра абсурда совершенно не случайна. При этом Тристан Тцара использовал прежде всего игровую сторону абсурда — парадокс, случайность-неожиданность, характерные и для произведений Урмуза»³. В середине XX века румынскую культуру не оставило в стороне то, что Ж. Ф. Жаккар характеризует как «огромное экзистенциальное течение, охватившее всю европейскую литературу и связанное также с крушением революционных надежд и с восхождением многообразных фашизмов»⁴.

Виднейшими румынскими интеллектуалами XX века являются драматург Эжен Ионеско и философ Эмиль Чоран. Чоран не создал собственной философской системы, но его специфическое мировоззрение, сосредоточенное на парадоксальном пессимизме и размышлениях о смерти, связывается многими исследователями с экзистенциальной традицией⁵. Румынский исследователь экзистенциализма Стефан Болеа классифицирует Чорана как «маргинального экзистенциалиста», чье представление об «отчаянии» как основе человеческого существования было сформировано под влиянием Кьеркегора⁶. Также Чоран был автором предисловия к одному из главных текстов формирующегося экзистенциализма, упомяну-

¹ *Nasta D.* Contemporary Romanian Cinema. New York: Columbia University Press, 2013.

² *Калиничук Е. В.* Поэтика абсурда в румынском литературном модернизме первой трети XX века. URL: <https://www.dissercat.com/content/poetika-absurda-v-rumynskom-literaturnom-modernizme-pervoi-treti-khkh-veka> (дата обращения: 24.02.2024).

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ *Мальшев М. А.* Эмиль Мишель Чоран: развенчание иллюзий существования человека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/emil-mishel-choran-razvenchanie-illyuziy-suschestvovaniya-cheloveka?ysclid=lufvqydpbf718734739> (дата обращения: 26.02.2024).

⁶ *Bolea Ş.* The Existential Philosophical Approach: Basic Concepts. URL: https://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumat/2012/filosofie/Bolea_Tit_Stefan_EN.pdf. (дата обращения: 21.03.2024).

того в «Бытии и времени» Мартина Хайдеггера — «Смерти Ивана Ильича» Льва Толстого¹.

Есть основания утверждать, что драматическая раздвоенность румынской культуры — это ее вечная черта. Так, в 1955 году в небольшой брошюре «Румынская литература», вошедшей в состав «Энциклопедии современности», изданной в Париже в 18 томах, Э. Ионеско сформулировал основной вопрос, стоявший перед румынскими писателями в 1920—1930-е годы: «Быть или не быть румыном? Отдаться ли на милость иностранным влияниям или отойти от них и замкнуться в себе самом; но если невозможно не обращать внимания на то, что происходит в мире, и нужно овладеть определенными достижениями мировой культуры, то как их ассимилировать так, чтобы при этом остаться самим собой»².

В книге «Забывтый фашизм: Ионеско, Элиаде, Чоран» исследовательница Александра Ленель-Лавастин, анализируя сложные, драматические и полные противоречий интеллектуальные биографии важнейших румынских авторов (Эмиль Чоран, Эжен Ионеско, Мирча Элиаде), указывает на близость всех троих экзистенциальной традиции и отдельным философам, причисляемым к экзистенциализму, в первую очередь Мартину Хайдеггеру и Сёрену Кьеркегору³.

В главе о Мирче Элиаде автор упоминает, что тот «в тяжелое для него время читал и неоднократно перечитывал Хайдеггера и Кьеркегора»⁴. В 1930-е годы в Румынии появилось образовательное общество «Критерий», которое высоко ценил Элиаде. «Оно организовывало в Бухаресте самые разнообразные лекции, пользовавшиеся большой популярностью. Именно на этих лекциях румынская публика впервые узнала о существовании французского экзистенциализма, услышала имена Кьеркегора и Хайдеггера»⁵. «Ионеско замечает, что экзистенциализм „покоряет всех“, и сообщает Тудору Вяну свои впечатления об Альбере Камю»⁶. В главе об Эмиле Чоране автор отмечает, что ему близки философские взгляды Карла Ясперса, «мир автора очень близок чорановскому: немецкая культура и философия экзистенциализма»⁷. С «Бытием и временем» М. Хайдегге-

¹ *Tolstoi L. Moartea lui Ivan Ilici [The Death of Ivan Ilich] / Trad. din rusă de C. Clejan, pref. de E. Cioran. București: Humanitas, 2002.*

² *Ionescu G. Anatomia unei negații: Scrierile lui Eugen Ionescu în limba rom., 1927—1940. București: Minerva, 1991. P. 81.*

³ *Ленель-Лавастин А. Забывтый фашизм: Ионеско, Элиаде, Чоран. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 44.*

⁴ Там же. С. 328.

⁵ Там же. С. 93.

⁶ Там же. С. 397.

⁷ Там же. С. 406.

ра Чоран, глубоко погруженный в немецкую культуру, познакомился уже в 1932 году¹.

Из русскоязычных исследований, раскрывающих связь экзистенциализма и румынской интеллектуальной традиции, необходимо отметить монографию «Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века», в которой экзистенциализму посвящен отдельный раздел².

Экзистенциальный характер творчества румынских художников, их интерес к неприглядной стороне жизни, свойственный и румынским режиссерам, также подчеркивается в книге Майи Фоукс «Искусство Центральной и Восточной Европы с 1950 года»: «В Румынии новые художественные ценности, начиная с 1980-х годов, были связаны с грубой фигуративной живописью, активно использовавшей деформацию: авторы картин обращались к первичным и экзистенциальным темам, внимательно изучали повседневные предметы и события, а также функции организма, предпочитая иррациональные и субъективные подходы»³.

В данной статье будут проанализированы с точки зрения экзистенциальной проблематики два фильма одного из главных современных режиссеров Румынии — Кристиана Мунджиу: «4 месяца, 3 недели и 2 дня» (2007) и «МРТ» (2022). Первый фильм стал одним из главных достижений современного румынского кинематографа. Он получил «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском кинофестивале и чрезвычайно высокие оценки критиков. Некоторые из них писали о том, что именно с этого фильма началась «румынская волна».

В картине Мунджиу «4 месяца, 3 недели и 2 дня» действие происходит в 1987 году, в период позднего социализма. Режиссер воссоздает гнетущую атмосферу, царившую в Румынии того времени: использование своеобразного «эзопова языка» для бесед на злободневные темы и формирование едва ли не тайных ритуалов, которые люди придумали для того, чтобы обойти существовавшие социальные нормы и давление государственных структур. Одновременно действие в фильме нацелено на раскрытие внутреннего мира героини, помогающей подруге сделать аборт, которые в этот исторический период в Румынии были запрещены. Тематика фильма «4 месяца, 3 недели и 2 дня» и его гнетущая атмосфера были восприняты международным киносообществом как художественный прорыв румынского национального кинематографа.

¹ *Ленель-Лавастин А.* Забытый фашизм... С. 44.

² *Кондаков Д. А.* Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века. Новополюк: ПГУ, 2008. URL: https://elib.psu.by/bitstream/123456789/22132/1/Кондаков%20Д.А._Монография_2008.pdf. (дата обращения: 15.04.2024).

³ *Фоукс М.* Искусство Центральной и Восточной Европы с 1950 года / Пер. с англ. В. Петров. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. С. 140.

Фильм «МРТ» — во многом противоположность ему. Он не был отмечен крупными наградами, хотя получил неплохие отзывы критиков. Его действие происходит в современной Румынии. На место социализма пришел капитализм. Главный герой фильма — мужчина, у него есть жена и сын. Однако с женой он живет раздельно, а его ребенок отказывается разговаривать после того, как видит в лесу что-то ужасное. Несмотря на кажущуюся открытость современной Европы, румынское общество остается разобщенным: люди бедны, озлоблены и недовольны, не в состоянии понять причины подобного итога демократизации. Некоммуникабельность проявляется как на уровне социальных институтов, так и в общении между родственниками, друзьями, соседями.

Экзистенциальная психологическая драма: признаки и образно-смысловые ресурсы

Оба фильма Мунджиу с точки зрения жанра являются именно психологическими (а не социально-психологическими) драмами. Дело в том, что режиссер подает социальную проблематику не с точки зрения противоборства гражданского общества и власти (или индивида и государства); не задается целью воплотить в образно-смысловой структуре фильма причины разобщенности людей в современной Румынии. На наш взгляд, показ безысходной и какой-то бессмысленной жизни персонажей и общая тягостная эмоциональная атмосфера обоих фильмов связана с тем, что Мунджиу создал экранные образы **неизбежности пребывания румынского общества на уровне цивилизационной маргинальности**. И вступление в Евросоюз ничего не меняет для рядовых его представителей.

Одновременно румынские интеллектуалы, живущие в больших городах, понимают причины подобного катастрофического социально-психологического климата: население деиндустриализованной сегодня Румынии обречено на социальную деградацию. Некоторые из причин социокультурной катастрофы в современной Румынии, связанные со вступлением страны в Евросоюз, пытался осмыслить Михаэль Ханеке в фильме «Код неизвестен» (2000). В числе поднимаемых в этой картине тем — судьбы румынских мигрантов. Для общества Румынии миграция и работа в развитых европейских странах, похоже, единственная перспектива поднять материальное благосостояние какой-то части ее граждан.

Но если для Ханеке вопрос едва ли не массовой миграции румын в благополучную Францию лишь одна из тем его фильма, то Кристиан Мунджиу в обеих своих картинах глубоко погружен в социально-психологический климат, царящий в румынском обществе и присущий ему уже более чем четверть века. А может, и гораздо дольше: крупным и широко известным деятелем румынской

культуры хорошо быть в Париже, Риме, Мадриде. А что делать миллионам остальных румын, которые *обречены жить так, как они жили всегда*, — без социальных лифтов, в глубоко провинциальной среде, будучи обделенными материальными благами и отстраненными от ценностей подлинной культуры?..

Именно о подобной обреченности ставит свои фильмы Мунджиу, а это переводит жанр психологической драмы на новый уровень. Чтобы его осмыслить, целесообразно прояснить значение важнейших для нас понятий «экзистенциальная психологическая драма» и «экзистенциальный кризис».

«Экзистенциальный кризис» — сложное, многосоставное понятие, ставшее одним из системообразующих в культуре XX и XXI веков. Им определяют как специфическое видение, ощущение и в конечном итоге понимание человеком окружающего мира, так и особое состояние психики индивида. Экзистенциальный кризис в философии — это *онтологическая проблема утраты подлинности Бытия*. Экзистенциальный кризис в психологии — это *острое ощущение субъектом бессмысленности и бесцельности жизни*.

В фильме, по нашему предположению, экзистенциальные аспекты и жизни, и образов человека раскрываются посредством особой, созданной режиссером концепции персонажа, автор которой, избрав экзистенциальную психологическую драму в качестве жанра, должен создать комплекс драматургических приемов, указывающих на невизуализируемые события внутреннего мира персонажа. В такой разновидности драмы и ее *персонажи, и реальность, в которой они существуют, находятся в состоянии экзистенциального кризиса*.

Отметим, кинообразы в силу своей звукозрительной природы всегда конкретны, материальны, и по этой причине они доступны нашим органам чувств — зрению и слуху. То, что мы видим и слышим в любом фильме, должно направлять наше восприятие в сторону незримого и неслышного в своем существе — на эмоции, переживаемые героями, на их мысли, которые они, как могут, выражают в словах, и, главное, *на состояние их личности — болезненно-кризисное или здоровое, то есть нормативное*. Проакцентуруем: психология трактует экзистенциальный кризис как болезненное состояние психики человека.

Точно так же предметное содержание кадра должно указывать на состояние действительности, в которой существуют персонажи. Здесь важен *фактор эстетизации материального мира в фильме*. В течение киноповествования какие-то стороны снятого материального мира должны указывать на красоту реальности даже по контрасту с ужасающими обстоятельствами действия: красивую природу, которую увечит война, памятники культуры и искусства, красивую наружность персонажей, показ предметов быта как хранителей ценностей семьи или этнического традиционного уклада и т. п. Эстетизацию материального мира при создании фильма разрабатывают и обеспечивают режиссер, а также оператор и художник-постановщик.

Так становится очевидным, что для экзистенциальной драмы в искусстве кино бóльшую и определяющую роль играют психологические предпосылки, нежели постулаты философии экзистенциализма — они слишком абстрактны

и в силу своей сложности практически недоступны для «перевода» в систему звукозрительных образов фильма. В психологии принято выделять следующие основные признаки экзистенциального кризиса, указывающие на то, что его переживает конкретный человек:

- неудовлетворенность собственным существованием;
- ощущение одиночества и изолированности в мире;
- понимание и, главное, ощущение собственной смертности (при диагностировании неизлечимого недуга);
- убежденность в отсутствии смысла существования и цели Бытия;
- серьезная психологическая травма (угроза жизни и здоровью, насилие, унижение, посттравматический синдром);
- бесплодный поиск жизненного смысла;
- непонимание механизмов реальности, невозможность существовать ни в ней, ни за ее пределами;
- ощущение сложности устройства мироздания и своей ничтожности в сравнении с ним.

Как мы видим, перечисленные именно психологические признаки экзистенциальной драмы задают практически все аспекты поведения персонажей, и, собственно, к ним может сводиться «скрываемый» второй план действия. Эти психологические черты личности, переживающей экзистенциальный кризис (о чем она может не то что не догадываться, понятия такого не знать!), обуславливают смысловые координаты, в которых существуют, действуют персонажи фильма и развиваются их характеры. Закономерно, что признаки жанра экзистенциальной драмы проступают еще на этапе замысла, влияют на драматургию сценария, формируют звукозрительную сторону киноповествования и, в конечном итоге, образы героев фильма.

Очень важно, что перечисленные признаки экзистенциального кризиса как болезненного психологического состояния личности **обуславливают и объясняют мотивы поведения персонажа**. Понимание исследователем этого обстоятельства позволяет описывать и изучать режиссерские техники, связанные с воспроизведением этих признаков на экране посредством либо физических действий актеров, либо косвенным образом посредством приемов кинематографической выразительности. Мы предполагаем, что подобные техники, как правило, представляют собой многоуровневую систему косвенных иллюстраций:

- детали актерской мимики;
- звуковая дорожка;
- ракурсы кинокамеры;
- цветокоррекция;
- знаки структуры (надписи внутри кадра, упоминания героями книг и картин и пр.).

Координаты травматического опыта: фильм «4 месяца, 3 недели и 2 дня»¹

Эта картина Кристиана Мунджиу начинается титром «История золотого века». Действие происходит в 1987 году — за два года до конца социалистического строя в Румынии. Это «некрасивое кино», а его персонажи живут жизнью обычных людей той эпохи. Нельзя сказать, что они чем-то личностно привлекательны; скорее всего, их жизненные истории типичны для Румынии того времени. Главных героинь зовут Отилия и Габита, и второй из них предстоит пройти через нелегальный аборт. Режиссер в фильме «4 месяца, 3 недели и 2 дня» дает однозначную социально-политическую оценку реалий, в которых существуют главные персонажи.

В этом фильме можно выделить следующие основные идейно-драматургические слои:

- тема экзистенциальной ответственности за другого;
- тема конфликта поколений;
- тема глубокого непонимания между главными героями, между Отилией и Габитой, Отилией и ее молодым человеком;
- тема репрессивного насилия, как психологического, так и физического, с которым сталкиваются героини, вызывающего перманентный страх и переживание пограничной ситуации;
- тема травматического переживания как определяющего в экзистенциальном опыте.

В этом фильме режиссер Кристиан Мунджиу создал рамочную конструкцию символического характера. В формальном плане она обрамляет киноповествование; в смысловом — настраивает на восприятие его экзистенциальной проблематики. Начальная сцена фильма выглядит так: в первом кадре на переднем плане находится аквариум с двумя рыбками. Ручная камера еле заметно подрагивает, а потом резко отъезжает и демонстрирует зрителям комнату. Параллели очевидны: это — такое же герметичное пространство, как аквариум, но в котором находятся два иных существа — главные героини. Последний кадр фильма дает план на героинь через стекло кафе. Пройдя через перипетии сюжета, они вроде как должны были «заслужить» экзистенциальное очищение. Но, показывая женских персонажей через стекло, режиссер напоминает зрителю о первом кадре, а главная героиня бросает измученный взгляд в камеру.

Таким образом, Мунджиу указывает, что вовсе не сами события фильма обуславливают суть драматического конфликта. Этой сутью является эк-

¹ «4 месяца, 3 недели и 2 дня» (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007), реж. Кристиан Мунджиу; Румыния, Бельгия.

зистенциальная проблематика «заброшенности в Бытие», указывающая на главную тему фильма — непреодолимый характер кризиса идентичности. Но вернемся к началу киноповествования, чтобы проанализировать иллюстративные техники Мунджиу, «проявляющие» на экране становление и изменение внутреннего мира героинь как пространства травматического опыта. Именно они обуславливают сюжет фильма, который, в свою очередь, способен не то что удивить, а шокировать своей на первый взгляд подчеркнутой бесцельностью.

Режиссер показывает Отилию и Габиту в состоянии нервного напряжения, неопределенности и деловой сосредоточенности в сборах (цель их не сообщается). Они нервно курят (камера при этом фиксирует крупным планом курящую девушку и дрожание ее лица). Затем они решают оставить рыбок без еды и отложить лечение зубов. Следующие несколько сцен являются бытовыми зарисовкам жизни в Румынии, в которых раскрывается характер героини и особенности взаимоотношений людей, живущих в напряжении «пограничной ситуации». Давление со стороны социума очевидно в тесном и заполненном автобусе. Контролеры как представители власти идут с двух сторон к Отилии, у которой нет билета. Появляется «бытовой саспенс»: но в последний момент незнакомец дает Отилии свой билет. Таким образом, героиня оказывается в постоянной роли *жертвы* в экзистенциальной ситуации, подразумевающей постоянное возобновление *травмы*. Примечательно, что в этой сцене изначальная некоммуникабельность преодолевается через людей, окружающих Отилию, их человечность и доброжелательность.

Следующая иллюстративная сцена — диалог Отилии с ее молодым человеком Ади. В ней ситуация обратная: доброта и человечность сменяются некоммуникабельностью. В этой сцене иллюстративен язык тела, мимика, то есть актерская игра. Молодые люди сначала страстно целуются, но затем тема разговора касается *нужды, ответственности, ограничений*. Отилия одалживает у Ади деньги на аборт Габиты, но не сообщает ему об этом. Ади приглашает ее на день рождения мамы, куда она определенно не хочет идти, думая только о подруге. Между делом Ади упоминает, что газ в квартирах отключают после 8 утра. По ходу сцены молодые люди отстраняются друг от друга, садятся в закрытые позы, смотрят не друг на друга, а в пол. Прощаясь, они снова целуются. Режиссер и здесь использует рамочную конструкцию. Это — предметная метафора некоммуникабельности людей. **Образ отдельной прозрачной перегородки:** Отилия, стоя за застекленной дверью, узнает у Ади, где ей купить сигареты «Kent» для своей подруги.

Эта деталь (пачка сигарет) не является случайной. Она обозначает переход на следующий уровень драматургической конструкции фильма. В следующих сценах Мунджиу использует тропы детектива: Отилия ищет сигареты у незнакомцев, постоянно рискуя. Баланс между некоммуникабельностью и человечностью многократно меняется. Режиссер показывает горожан как

заговорщиков, изобретших эзопов язык, помогающий обходить запреты государства. Пачка «Kent» становится одним из тайных знаков в этом семиотическом шифре, с помощью которого люди контактируют друг с другом в Румынии, представляющей из себя травмированное тело, социальный организм, неспособный функционировать.

Только на исходе первых 30 минут фильма Отилия встречается с Бебе — хирургом, который должен сделать Габите аборт, и о «деле» с экрана говорится вслух. Персонаж Бебе — один из главных в фильме. Через взаимодействие с ним будут по-настоящему раскрываться характеры героинь и развиваться сюжет. Этот мужской персонаж своими поступками резко усилит и усложнит конфликт между некоммуникабельностью и человечностью.

Бебе первым делом говорит Отилии, что «для него главное — доверие». Он везет Отилию мимо своего дома, где случайно видит на улице свою престарелую маму, которая, очевидно, не может сама о себе позаботиться, и поэтому герой уводит ее назад в квартиру. Зрителю может показаться, что Бебе — воплощение человечности и доброй воли людей, которые должны помогать друг другу. Бебе выглядит аккуратно, одет (по стандартам социалистической Румынии) сравнительно дорого, он даже носит фирменные джинсы. Однако в дальнейшем это впечатление будет опрокинуто режиссером с особой жестокостью.

Во второй половине фильма режиссер прибегает к постоянному приему румынского кино — сложно смонтированным сценам в замкнутом пространстве, в которых главное эмоциональное воздействие оказывает актерская работа. В этих сценах монтажные и операторские решения придают действию дополнительное напряжение, раскрывая характеры героев или изменения отношений между ними. Пример такой сцены — общение Отилии и Габиты с Бебе в комнате гостиницы. В этой сцене Бебе обнаруживает, что у девушек нет достаточной суммы для того, чтобы оплатить его услуги по проведению нелегального аборта.

Первый план сцены — общий, на котором хирург сидит в левой части кадра, Габита — справа, а Отилия между ними. Так режиссер подчеркивает, что Отилия является посредником между Габитой и Бебе. Из предыдущих сцен мы знаем, что Отилия сделала все возможное, чтобы помочь подруге. На этом плане героини находятся еще наравне, так как эпизод только стартовал. В следующем плане Габита ложится на кровать, Бебе ее обследует, тогда как Отилия остается вне кадра. Хирург понимает, что девушка солгала о сроке беременности, и начинает ей угрожать.

Затем Бебе встает и выходит в коридор. Мы смотрим на Отилию с точки зрения лежащей на кровати Габиты. На протяжении около 40 секунд режиссер выдерживает этот план. Зритель видит, как нервничает Отилия, — актриса сидит в закрытой позе, ее взгляд бежит по комнате, она скрещивает руки, весь ее язык тела говорит о нарастающем напряжении. При этом зри-

телю остается только догадываться о том, как переживает Габита. Сцена диалога длится около 20 минут. Режиссер постоянно меняет экспозицию, геометрию положения актеров относительно друг друга, чтобы продемонстрировать, как трансформируется динамика контроля над ситуацией. В итоге Бебе захватывает власть над подругами. Эпизод заканчивается тем, что мужчина принуждает девушек к половому акту. Однако этот процесс не демонстрируется — режиссер использует фигуру умолчания, и снаружи снимает номер, за дверьми которого происходит кошмар. В этой сцене во всей своей выразительности показан травматизм отношений между людьми, более того, травма как таковая, утверждающая фундаментальную, имманентную жестокость мира.

Следующая сцена решена похожим образом. Пережив суровое физическое и психологическое насилие, Отилия вынуждена сразу же отправиться на день рождения к матери своего молодого человека Ади. Художественное решение этого эпизода таково: на общем плане мы наблюдаем застолье. Зритель находится как бы внутри обеденного стола. Родители Ади, румынские интеллигенты, ведут соответствующую беседу — об истории, о судьбе страны, о своем недовольстве младшим поколением.

Внимание зрителя приковано к Отилии: она старается соблюдать вежливость, но при этом ее язык тела находится в резком диссонансе с этими попытками и тем более окружающей обстановкой. Только Отилия и зрители знают, что недавно с ней произошло. И крайний дискомфорт, потерянности, нервозность, отсутствующий взгляд актрисы, испуг, выражаемый ее языком тела, понятен тоже только зрителю — для остальных действующих лиц она просто демонстрирует стеснение. Ади же сидит позади Отилии, изредка заглядывает ей через плечо и произносит лишь пару формальных реплик. Таким образом, зритель понимает, что молодые люди предоставлены самим себе в решении проблем, более того, Отилии не стоит полагаться на своего мужчину.

В этой сцене через актерскую мимику находит выражение психологическое напряжение, аккумулированное предыдущим эпизодом насилия в гостинице. Диссонанс возникает как второй — психологический — план действия. В чем-то идиллическая картина семейного застолья катастрофически не совпадает с полученным девушкой недавно травматическим опытом. Его невозможно проговорить в социуме, даже среди относительно близких людей, которые на самом деле разобщены. Так Мунджиу создает режиссурой образ экзистенциальной пропасти между человеком и обществом.

В следующем эпизоде Отилия возвращается в отель, где кто-то играет свадьбу. Этот момент действия в фильме проявляет горькую иронию режиссера. Свадьба и аборт — события ценностно несовместимые, противоречащие друг другу. Но их сопряжение указывает на травму как подлинный смысл данного эпизода, и потому они вполне сопоставимы в жанре экзистенциальной драмы. Напряжение к концу фильма нарастает.

Операторская работа практически экспрессионистически передает психологическое состояние Отилии: камера становится все более дрожащей, невротичной и сумбурной. Вокруг потемки. Девушка узнает, что аборт прошел удачно, но ей еще нужно избавиться от плода. До этого момента главными принципами поэтики Мунджиу были недосказанность и фигуры умолчания. Однако ближе к концу фильма он от них практически отказывается и со всей визуальной жестокостью показывает зародыш как натуралистически наглядную сущность травмы. Убитый — несостоявшийся — человек становится отталкивающим образом, суммирующим все происходившее в фильме. Травматичными были все усилия персонажей, которые живут в изначально травмированном мире, способном производить только страх и смерть. Так Мунджиу воплощает на экране самое ядро экзистенциального кризиса.

Последние сцены фильма решены едва ли не в эстетике жанра хоррор. Отилия находится в эпицентре травматического переживания. Ее жизнь и поведение подчинены аффекту страха: в каждом прохожем она видит полицейского, камера мечется по окраинам, непонятного происхождения огни мерцают в различных участках кадра, слышны крики, не мотивированные изображением, звон битых стекол и сбивчивое, громкое дыхание героини. В конце концов Отилия выполняет данное ранее ей указание Бебе и выбрасывает плод в мусорную корзину.

Финалом фильма является сцена в ресторане. Габита и Отилия сидят за столом. Габита теперь спокойно курит сигарету в противоположность сценам нервного курения в начале картины. Ей приносят роскошное мясное блюдо из «свадебного меню», при этом официант долго перечисляет ингредиенты. Этот образ накладывается и жестко контрастирует с образом трупа ребенка. Отилия нервно отпивает воды из бокала, и в этот момент зритель слышит звуки машин на шоссе, которые перекрывают свадебное веселье, и видит блики от фар на экране, — то есть оказывается, что камера снимает героиню через стекло. Вспомним, что точно так же она снимала двух голодных рыб в аквариуме в самом первом кадре. Отилия поворачивает голову, бросает взгляд в кадр, и фильм тут же заканчивается.

Таким образом, обе героини совершили за один день своеобразную одиссею. Габита находилась в отеле и как бы «плыла по течению». Отилия же «плыла против течения» и пережила травматический и экзистенциальный опыт. В соответствии с экзистенциально-модернистской парадигмой, олицетворяющей внутренний мир человека с городом как микрокосм с макрокосмом, в ее душе произошел переворот, последствия которого можно сравнить с революцией, которая была необходима Румынии, остававшейся под жестким тоталитарным давлением даже после наступления перестройки в СССР¹.

¹ Фоукс М. Искусство Центральной и Восточной Европы с 1950 года. С. 129.

Культура и социум как пространства травмы: фильм «МРТ»¹

Фильм «МРТ» снят через 19 лет после «4 месяца, 3 недели и 2 дня». Действие в фильме происходит в 2019 году, незадолго до пандемии.

Главный герой фильма — Отто, взрослый мужчина, румын, работающий в мясном цеху в Германии. Фильм начинается с долгой и неприятной сцены свежевания трупов животных, а после этого Отто сначала ссорится с коллегой, обозвавшим его цыганом, а потом избивает обидчика, сбегает с работы и возвращается в родной городок в Румынии. Здесь его ждет жена, с которой у него нет никаких теплых отношений, сын, которого он любит, и любовница, к которой, как впоследствии понимает зритель, у него есть как минимум сильная привязанность.

Так же как и «4 месяца, 3 недели и 2 дня», «МРТ» подхватывает несколько символических тем. Мунджиу развивает и усложняет их связь в процессе развертывания киноповествования. Все эти темы объединены идеей некоммуникабельности и национальной растерянности. Стоит отметить, что в румынском искусстве тема расщепления национальной идентичности, вследствие изменившихся социальных реалий сделавшаяся одной из главных в «МРТ», стала осмысляться уже в начале XXI века: «Работа Влада Нанка из Румынии „Уже не знаю, к какому Союзу я хочу принадлежать“ (2003) выражала экзистенциальную дилемму: художник повесил, один над другим, два несуществующих флага — синий, напоминавший флаг ЕС, но с золотыми серпом и молотом, и красный с желтыми звездами вместо привычных коммунистических символов»².

Итак, первый смысловой пласт фильма — *изменившиеся социальные реалии*. Границы Европы открыты, социализм в далеком прошлом. Однако межнациональная рознь лишь усилилась. Румыны презирают венгров и наоборот. Румыны недовольны тем, что их используют как дешевую рабочую силу в Германии. Гранты Евросоюза они считают несправедливыми. В эмоциональной атмосфере отношений между людьми постоянно готова вспыхнуть агрессия. Во второй части фильма гнев местных жителей обрушивается на хлебозавод, куда берут работать иммигрантов из Шри-Ланки.

В Румынии, таким образом, ценности образования и культура деградируют, а люди готовы сорваться в мракобесие. Яркая социальная иллюстрация — сцена, в которой ребенка, нуждающегося в психотерапевте, ведут к священнику. Режиссер показывает общество архаизированным. При этом христианство не играет в нем значимой роли: кризис института церкви Мунджиу

¹ «МРТ» (R.M.N., 2003), реж. Кристиан Мунджиу; Румыния, Франция, Бельгия, Швеция.

² Фоукс М. Искусство Центральной и Восточной Европы с 1950 года. С. 187.

иллюстрирует эпизодом, в котором местные жители не желают принимать иммигрантов в храме, хотя они тоже являются христианами.

Второй смысловой пласт — *отношения между поколениями* «отцов и детей». Отто любит своего сына, и пытается воспитать его мужчиной. Однако сын отказывается с ним разговаривать, судя по всему после того, как он видел что-то страшное в лесу. Мальчик рисует повешенных людей и вышивает. Таким образом, Мунджиу использует психологическую иллюстрацию — рисунок высвечивает содержимое бессознательного. Вышивание же становится иллюстрацией барьера между отцом и сыном, так как Отто, разумеется, считает, что вышивание — это не по-мужски.

Третий смысловой пласт — *личная жизнь героев*. Отто влюблен в Цилю, с которой у него когда-то уже были отношения. У нее венгерское происхождение, она любит культурный досуг и образованна: работает помощником директора на хлебозаводе. В свободное время Циля «по-городскому» пьет вино и играет на скрипке мелодию из «Любовного настроения» Вонга Кар-Вая. Эта музыкальная иллюстрация является фирменным для Мунджиу контрастом в отношениях героев, между которыми нет ни доверия, ни истинного влечения. К жене Отто холоден, как и она к нему. Отто и Циля сближаются, однако Отто не может признаться женщине в любви на румынском языке — он может сделать это только на английском. Получается, что на уровне межличностного общения персонаж теряет национальную идентичность. Такова лингвистическая иллюстрация отчуждения, которую использует Мунджиу.

Четвертый смысловой пласт — *символы и повторяющиеся образы*. Первый и самый главный из них — то самое МРТ, вынесенное в название фильма. Речь идет об МРТ отца главного героя. Он плохо себя чувствует, и на снимке что-то не так, но что именно, пока понять никто не может.

Пока герои ходят по деревне, на заднем плане постоянно мелькает флаг Европейского союза — он подчеркивает социальный пласт конфликта, говорит о ложном обещании единства. Еще один повторяющийся символ — образ медведя, отсылающий к традиционной румынской мифологии.

О медведях в фильме постоянно ведется речь: их приезжает изучать французский студент, люди переодеваются в медведей на футбольном матче. В концовке картины все конфликты, достигнув предела напряженности, так и не разрешаются. Катарсиса не наступает. Отто приходит к Циле домой, чтобы узнать, что она уезжает из селения, и слышит шум. Он хватается за ружье, думая, что во двор вошел медведь. Но, выйдя на улицу, он видит, как со стороны леса приближается около десятка медвежьих морд с мерцающими, как у фантомов, глазами. Это то ли призраки, то ли видение. С точки зрения же драматургии это иллюстрация тезиса: все люди «друг другу звери». Играет тема из «Любовного настроения» Кар-Вая. На этом — практически потустороннем — кадре Мунджиу заканчивает фильм.

В итоге на всех уровнях конфликты оказываются неразрешенными. Мигрантов выгоняют из поселения, а Циля увольняется. Национальная рознь усугубляется.

Конфликт отцов и детей должен был разрешиться моментом, когда сын Отто начнет говорить, и режиссер будто бы ведет к этому зрителя. Однако впоследствии Мунджиу снимает акцент с этого эпизода — пробуждение речи происходит мимоходом, в нем нет того пафоса, что был в фильме Андрея Тарковского «Жертвоприношение» (1986), в котором отец жертвует голосом для сына. Вскоре Отто находит своего отца повесившимся в лесу. Таким образом, режиссер вводит в фильм мистические иллюстрации, намекая, что ребенок в начале фильма мог видеть событие, еще на тот момент не произошедшее.

Этот пугающий поворот сюжета в совокупности с мрачной концовкой укрепляет мифологический пласт конфликта. В киноповествовании усиливаются мрачные тона и господство безысходности. Сама жизнь людей оказывается сильнейшим травмирующим фактором: социализм пал, но капитализм оказался не лучше. Все погружается во тьму, люди озлоблены друг на друга, и все альтернативные пути ведут в эту тьму.

Еще один сквозной мотив фильма — это производство. Отто работает на скотобойне. Циля — на хлебной фабрике. В мотиве преумножения хлебов есть очевидные библейские аллюзии, а в сценах, когда горожане возвращают хлеба, так как к ним прикасались иммигранты, соответственно, происходит нарушение логики мифа, и этот мотив превращается в очередную для Мунджиу иллюстрацию имманентного бунта общества против человечности и человека как такового.

Действия героев, их мимика и речь также механистичны. Они ведут себя подчеркнуто бесстрастно, произносят длинные, литературные реплики. Единственный аффект, который они себе позволяют, — это гнев. В фильме «МРТ», так же как и в «4 месяца, 3 недели и 2 дня», есть длинная сцена, снятая одним планом, в которой основная драматургическая нагрузка ложится на монологи и диалоги. Это эпизод собрания людей по поводу вопроса о мигрантах. Он длится около 20 минут. Снова режиссер применил прием иллюстрации изображением и речью того, что скрыто от непосредственного наблюдения: опыт травмы. Только на этот раз — травмы социальной: люди сначала пытаются собраться в церкви, а в итоге собираются в старом доме культуры.

Эпизод заканчивается апогеем нетерпимости и некоммуникабельности. Итогом ссоры становятся насильственные действия по отношению к мигрантам. В условиях кризиса гуманизма, который можно назвать «забвением забвения истины», церковь переживает столь же глубокий кризис, как и все общество. По мнению Мунджиу, ни религия, ни культура не являются сегодня внутренними пространствами, способными объединить людей.

Подводя итоги

Восточная Европа, как в период социализма, так и после него, — регион, подверженный перманентному кризису идентичности, усугубляющемуся неразрешимыми социально-экономическими проблемами. Режиссеры и художники, остро ощущавшие давление цензуры в период с 1950-х до 1990-х годов, так и не смогли найти поводов для оптимизма в постсоциалистическую эпоху. В этом растянувшемся противостоянии на идеологическом и эстетическом уровне между социализмом и капитализмом в культурном процессе оказалась предана забвению ценностная система, регламентирующая отношения между людьми, в том числе семейные, а также гуманизм, религиозный, или секулярный.

В ощущении стагнации ценностных ориентиров индивид оказывается в ситуации «заброшенности в Бытие». Он обнаруживает себя в одинокой оппозиции к обществу и его репрессивным механизмам; он противостоит истории с ее катаклизмами. Еще бóльшим психологическим травматизмом чревато противостояние к людям и боли, которую они могут причинить своим равнодушием.

Это и есть психологический смысл такого значимого для экзистенциальной философии понятия, как «заброшенность». Он выражается в абсолютизированной некоммуникабельности, являясь отправной точкой конфликтов почти в любом фильме румынской «новой волны». В этом кинематографе посредством драматургических приемов осуществляется воплощение проблематики уже психологической, а не философской. В жанре экзистенциальной психологической драмы показывается, как человек в современной Румынии приобретает травматический опыт, как само его существование оказывается связано с феноменом травмы.

В румынском кино «авторский стиль» используется с тем, чтобы говорить о коллективной травме народа через художественную детализацию травмы индивида. Несмотря на то что два фильма Мунджиу разделяет почти двадцать лет, а их героев — более тридцати лет, тема некоммуникабельности не только не снимается, но приобретает в «МРТ» новое измерение. Так появляется возможность говорить с научной точки зрения о «новой некоммуникабельности» в румынской экзистенциальной драме. Экзистенциальный кризис в ней предстает диагнозом обществу: пронизывая все сферы жизни социума, он определяет существование каждого персонажа в фильмах Мунджиу. Кризис за прошедшие годы усложнился и стал более многообразным в соответствии с социальной гетерогенностью капитализма в сравнении с гомогенностью социалистического общества. И единственной возможной формой говорить в искусстве кино о таких сложных проблемах является, на наш взгляд, жанр экзистенциальной драмы. В ней мифологические, социальные, психологические факторы находят соответствующее воплощение на драматургическом уровне — будь то актерская игра, музыка или монтажный ритм.

Итак, имманентный кризис, свойственный культуре Румынии как периферии «большой Европы» и не нашедший выхода в реальной социально-политической жизни румынского общества, тем не менее обрел образную форму в румынском кинематографе. При этом творчество Кристиана Мунджиу не соотносится ни с кинематографическим мейнстримом для массовой аудитории, ни с доминирующими тенденциями в авторском интеллектуальном киноискусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Калинчук Е. В.* Поэтика абсурда в румынском литературном модернизме первой трети XX века. URL: <https://www.disserscat.com/content/poetika-absurda-v-rumynskom-literaturnom-modernizme-pervoi-treti-khkh-veka> (дата обращения: 24.02.2024).
2. *Кондаков Д. А.* Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века. Новополюкк: ПГУ, 2008. 157 с. URL: https://elib.psu.by/bitstream/123456789/22132/1/Кондаков%20Д.А._Монография_2008.pdf. (дата обращения: 15.04.2024).
3. *Ленель-Лавастин А.* Забытый фашизм: Ионеско, Элиаде, Чоран. М.: Прогресс-Традиция, 2007. 529 с.
4. *Мальшев М. А.* Эмиль Мишель Чоран: развенчание иллюзий существования человека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/emil-mishel-choran-razvenchanie-illyuziy-suschestvovaniya-cheloveka?ysclid=lufvydprbf718734739> (дата обращения: 26.02.2024).
5. *Фоукс М.* Искусство Центральной и Восточной Европы с 1950 года / Пер. с англ. В. Петров. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. 381 с.
6. *Batori A.* Space in Romanian and Hungarian Cinema. Cluj-Napoca: Babeş-Bolyai University, 2018. 207 p.
7. *Bolea Ş.* The Existential Philosophical Approach: Basic Concepts. URL: https://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumat/2012/filosofie/Bolea_Tit_Stefan_EN.pdf. (дата обращения: 21.03.2024).
8. *Gorzo A., Lazăr V.* Beyond the New Romanian Cinema: Romanian culture, history, and the films of Radu Jude. Sibiu: Editura Universităţii „Lucian Blaga“, 2023. 243 p.
9. *Ionescu G.* Anatomia unei negaţii: Scrierile lui Eugen Ionescu în limba rom., 1927–1940. Bucureşti: Minerva, 1991. 250 p.
10. *Nasta D.* Contemporary Romanian Cinema. New York: Columbia University Press, 2013. 268 p.
11. *Pop D.* Romanian Cinema. Thinking Outside the Screen. New York: Bloomsbury Academic, 2021. 281 p.
12. *Stojanova Chr., Duma D.* The New Romanian Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. 344 p.
13. *Tolstoi L.* Moartea lui Ivan Ilici [The Death of Ivan Ilich] / Trad. din rusă de C. Clejan, pref. de E. Cioran. Bucureşti: Humanitas, 2002. 134 p.
14. *Turcuş C.* Reframing New Romanian Cinema. Cluj-Napoca: Babeş-Bolyai University, 2017. 257 p.
15. *Virginás A.* Film Genres in Hungarian and Romanian Cinema. History, Theory, and Reception. London: Lexington Books, 2021. 341 p.

Аннотация

В этой статье творчество одного из ключевых авторов румынской «новой волны», Кристиана Мунджиу, рассматривается в контексте экзистенциальной проблематики. Автор показывает, как в «экзистенциальных драмах» режиссера непрекращающийся социально-экономический кризис в Румынии становится основой выразительных средств, свойственных румынской национальной кинематографии и сосредоточенных на репрезентации событий внутреннего мира персонажа.

Abstract

The article examines the films by Christian Mungiu, a prominent member of the Romanian New Wave, within the framework of existential discourse. The author illustrates the ongoing socioeconomic crisis in Romania, which becomes the basis for the expressive techniques in the director's *existential dramas*. This approach is characteristic of Romanian national cinema and focuses on representing the character's inner world.

- ✓ *Ключевые слова:* авторское кино, экзистенциализм, экзистенциальный кризис, экзистенциальная драма, персонаж фильма, Кристиан Мунджиу, румынская «новая волна», Румыния.
- ✓ *Keywords:* auteur cinema, existentialism, existential crisis, existential drama, film character, Cristian Mungiu, Romanian New Wave, Romania.

Для цитирования: *Лабутин И. В.* Образы экзистенциального кризиса в кинематографе Кристиана Мунджиу // *Временник Зубовского института.* 2024. Вып. 3 (46). С. 127–144.

«Всемирный экзамен» (к истории организации отделов русского искусства на всемирных и международных выставках второй половины XIX века)

КЛИМОВ ПАВЕЛ ЮРЬЕВИЧ

*Кандидат искусствоведения, заведующий отделом живописи
второй половины XIX — начала XXI века, Государственный
Русский музей (Санкт-Петербург, Россия)*

KLIMOV PAVEL Y.

*PhD (Art Criticism), Head of the Painting Department of the Second Half
of the 19th Century — the Early 21st Century, The State Russian Museum
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: klimow@mail.ru

В последние десятилетия общественно-политический лексикон обогатился термином «мягкая сила», или «мягкая власть» (*англ.* soft power). Теория «мягкой силы» подразумевает, что через пропаганду своего национального языка и культуры, через предложение собственных услуг и потребительских товаров любая страна может добиться в международных отношениях не меньших успехов, нежели оказывая военное или экономическое давление и действуя вообще силой «жесткой». Наверное, с этим утверждением можно поспорить, но в одном сомнения нет: уважение к культуре и достижениям другого народа способно серьезно смягчить любую, даже вооруженную до зубов, вражду. И известно это было давно. Когда 31 марта 1814 года союзные войска, возглавляемые русским императором Александром I и прусским королем Фридрихом-Вильгельмом III, вошли в Париж, то победителям даже в голову не пришло жечь город или нарушать повседневную жизнь французской столицы, в которой продолжали работать рестораны и лавки, шли театральные представления. Среди «варваров с севера» было немало число тех, кто говорил на наречии побежденных лучше, чем на своем родном. Французский язык, французское искусство, французская мода, французская кухня, издавна доминировавшие в Европе, в значительной степени обусловили тогда исключительную гуманность победителей, которые, казалось бы, должны были жестоко мстить за пережитые ими поражения и ужасы многолетней европейской войны.

Опыт антинаполеоновских военных кампаний, имевших для стран Европы тяжелые экономические и политические последствия, подтвердил давнюю

истину, что худой мир лучше доброй ссоры. Признание этого стимулировало практику международных конгрессов и конференций. На них монархи и дипломаты старались решать межгосударственные противоречия без насилия, путем личного общения. Той же самой цели укрепления взаимного сотрудничества должны были послужить всемирные выставки, которые знакомили бы с промышленными и культурными достижениями разных стран, способствуя торговле и научно-техническому прогрессу. Идея подобных экспозиций вызревала на протяжении XVIII — первой половины XIX века во Франции, чье географическое положение, развитие и притягательность для путешественников делали ее естественным центром для осуществления международных проектов. Однако Великая французская революция 1789 года, последовавшие за ней войны и политические кризисы в конечном итоге послужили переходу инициативы к Британской империи — «мастерской мира», усиленно продвигавшей выгодные ей принципы свободной торговли.

Символично, что с предложением провести в Лондоне первую всемирную выставку — «Великую выставку промышленных работ всех народов» (*англ. The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*) — выступило не английское правительство и не корпорация предпринимателей, а Королевское общество искусств, что изначально сделало художественный аспект лондонской и будущих подобных экспозиций во всяком случае не менее значимым, чем индустриальный или научный. Это же определило акцент, который устроители, оценивая достижения разных стран, изначально сделали на соединении новейших технологий с традиционными практиками, прежде всего, в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. И именно последние, как основные носители «национального стиля», а не живопись и скульптура, зачастую выходили на первый план, когда критика и публика старались постичь культурное своеобразие того или иного народа.

К середине XIX века Российская империя, имевшая древнюю и славную историю, занимала огромные пространства в Евразии и являлась могущественным в военном отношении государством, без которого не решался ни один важный вопрос в мировой политике. Но России как великой культурной державы в глазах Европы еще не существовало, и это свое бытие нужно было доказывать. Редкими западными путешественниками Россия по-прежнему воспринималась как *terra incognita*, и они въезжали на территорию своего восточного соседа с романтическим самоощущением носителя цивилизации, которому предстоит провести время едва ли не среди дикарей. Подобную предубежденность можно было бы объяснить и впечатлениями от политических памфлетов *à la marquis de Custine*, и скудной информированностью, связанной с расстояниями, слишком протяженными для тогдашнего «туризма», чтобы ему быть массовым. Но главной причиной все же являлось отсутствие у России «мягкой» и вместе с тем действенной силы, уже давно поставленной на вооружение передовыми нациями. Чем еще априори могла

быть эта малознакомая «одна шестая часть суши» в глазах среднестатистического образованного европейца, не читавшего русского романа, не видевшего русской картины, не слушавшего русской музыки, не пробовавшего русских блюд и едва ли державшего в руках изготовленный в России предмет, качественный и нужный ему в быту? Даже когда армия Александра I накрыла собой пол-Европы, то и тогда там не началась русская культурная экспансия. Наоборот, модный ампир — стиль поверженного Парижа — вскоре завоевал Петербург, а статуэтки Наполеона стали обычным украшением рабочих кабинетов. Шли десятилетия, страна активно нарабатывала культурный, экономический и научный потенциал, но в утвердившемся еще в эпоху Петра Великого соотношении «Европа и Россия» как «учитель и ученик» ничего принципиально не менялось. Это продолжало прочно сидеть в головах по обе стороны государственной границы. И поэтому когда критик Владимир Стасов в преддверии лондонской выставки 1862 года писал: «Большое дело всемирная выставка. Она всемирный экзамен»¹, то он, верно, представлял, кому и перед кем его придется держать.

Успешная сдача экзамена предполагает совпадение нескольких факторов: подготовленности сдающего, доброжелательности экзаменатора и соответствия их лучшим ожиданиям друг друга. Это в идеале. В реальности же, особенно если речь идет о взаимоотношении стран и даже цивилизаций, имеющих давно сложившиеся друг о друге представления, частью мифические, то путь к переходу на новую ступень в восприятии своего визави требует долговременных усилий и может занять многие годы, десятилетия и даже века. История участия России в первых всемирных и международных выставках данное предположение подтверждает.

Наполеоновские войны, совпавшие с началом романтической эпохи, возбудили в Европе движение от космополитического к национальному, от религиозного индифферентизма к религиозному возрождению. Оба эти процесса отражали временное разочарование в идеях Просвещения и Великой французской революции, и особенно — в последствиях реализации этих идей. После восстановления европейского мира важнейшей задачей правительств была переориентация своих стран на рельсы эволюционного развития с опорой на собственные исторические традиции. Отныне культурная самобытность становилась главным достоинством и важнейшим критерием, по которому оценивался вклад народа в совокупную мировую сокровищницу. И эта тенденция к национальному отнюдь не являлась реакционной, ибо не была единственной, а продолжала существовать наряду со многими другими. Более того: мода на «чужое», наряду с модой на «свое», стала яркой чертой эпохи романтизма, узаконившего использование в архитектуре и прикладных

¹ Стасов В. В. После всемирной выставки (1862) // Стасов В. В. Избранные сочинения: В 3 т. Т. I: Живопись. Скульптура. Музыка. М.: Искусство, 1952. С. 66.

искусствах разнообразных иностранных форм и стилей, казалось бы навсегда оставшихся в прошлом.

Участие России в первой всемирной выставке 1851 года носило, если можно так сказать, характер «разведки», и разведки успешной. Некоторые предметы небольшой российской экспозиции, уступавшей по площади более чем в тридцать раз экспозиции хозяев, англичан, вызвали неподдельный восторг самой королевы Виктории, что зафиксировал ее дневник¹. Изделия из малахита, фарфор, ювелирные изделия, мебель, шелковые и парчовые ткани, шедшие большей частью по разделу ремесел, были оценены ею в самых превосходных тонах. Эта традиция позитивного отношения к русскому декоративно-прикладному искусству будет сохраняться и в дальнейшем. Но что касается собственно художественного отдела, то на этой выставке его представлял лишь один участник — скульптор и по совместительству президент Императорской Академии Федор Толстой. Его явление в Лондоне как «полководца без армии» было симптоматичным. Сегодня можно только догадываться относительно мотивов, по которым формально подчиненные Толстому российские профессора не захотели выставляться в «туманном Альбионе». Но, думается, не последним их соображением было нежелание «ехать в Тулу со своим самоваром», то есть посылать на форум, затеянный Королевской Академией, произведения, вряд ли способные поразить зарубежную публику как оригинальностью форм, так и глубиной национального содержания. В этом случае мастерски исполненные Толстым модель «византийских» врат храма Христа Спасителя в Москве и полные патриотического подтекста рельефы на тему памятной в Англии войны с Наполеоном представлялись той «золотой серединой», которую можно было расценивать в качестве многообещающей заявки России на будущее.

Полноценную возможность объявить о себе миру как уже о состоявшемся явлении русское искусство получило в 1862 году, на третьей всемирной выставке, также состоявшейся в Лондоне. Ее организаторы — в первый и последний раз — предложили странам-участницам показать ретроспективу своего изобразительного искусства за последние сто лет. Ответственность подобного выступления была понятна. И когда Стасов говорил о «всемирном экзамене», то вряд ли преувеличивал. Комиссия под руководством тогдашнего ректора Императорской Академии Федора Иордана включила в состав работ, намеченных к отправке в Лондон, выдающиеся произведения Дмитрия Левицкого, Владимира Боровиковского, Карла Брюллова, Ореста Кипренского, Александра Иванова, Алексея Венецианова, Павла Федотова и других мастеров, поныне определяющих лицо отечественного искусства допе-

¹ См. об этом: *Ruby S. The crystal palace exhibition and Britain's encounter with Russia // A People Passing Rude. British Responses to Russian Culture / Ed. by A. Cross. Open Book Publishers, 2012. P. 89–96.*

редвижнического периода. Среди современных художников особое внимание уделили бытописателям, которые своими сюжетами из народной жизни должны были разбавить традиционные академические жанры, придав русской экспозиции национальные черты. За «политическую линию» отвечала скульптура: статуэтки И. Ф. Ковшенкова с изображением героев Крымской войны и модель памятника адмиралу М. П. Лазареву, погибшему в Севастополе, должны были напоминать недавним врагам, а ныне — гостеприимным хозяевам выставки о несломленном духе русской армии.

Знакомство с художественной критикой, посвященной участию Российской империи в этой и последующих всемирных выставках XIX столетия, обнаруживает привязанность авторов к заколдованному кругу одних и тех же вопросов: достаточно ли Россия — Россия, достаточно ли Россия — Европа и можно ли говорить о существовании «русской школы»?¹ Нетрудно заметить, что шли годы и десятилетия, но многие рецензенты продолжали мыслить в рамках все той же матрицы «европейский учитель — русский ученик», словно не замечая, что процесс научного и культурного развития России в пореформенную эпоху набрал высокие обороты, принося богатые плоды во всех творческих областях. Впрочем, среди отечественных критиков были и те, кто мыслил оптимистически. Например, уже в 1867 году публицист Е. И. Утин, делая обзор русского художественного отдела на четвертой всемирной выставке в Париже, с удовлетворением писал: «мы доказали, что... наше искусство нисколько не ниже общего уровня европейского искусства»².

Владимир Стасов, выступая на страницах печати с пламенными речами в поддержку всего реалистического и правдивого, ратовал также за адаптацию современниками традиций средневекового и народного искусства. Это соответствовало общеевропейскому тренду: с 1867 года страны, участвовавшие во всемирных выставках, стали сооружать свои павильоны в национальных формах, берущих свое начало в глубине столетий. Российские «избы» и «терема» пользовались у публики неизменным успехом, как и разнообразная декоративно-прикладная продукция в «русском стиле», вызывавшая восторженные отзывы в печати и активно раскупавшаяся. Но, несмотря на это, зарубежные критики от выставки к выставке продолжали требовать от

¹ Отзывы зарубежной критики о русском искусстве, представленном на всемирных выставках, подробно проанализированы в неопубликованных статьях Розалин Блэкли, Дэвида Фишера, Татьяны Моженок и Анастасии Сабининой, написанных для каталога несостоявшейся в Русском музее выставки «От Лондона до Чикаго. Русское искусство на всемирных и международных выставках (1851—1893)». Впервые же проблематика участия России во всемирных выставках была рассмотрена в кандидатской диссертации Н. С. Кутейниковой «Русское изобразительное искусство на всемирных выставках XIX века», защищенной в 1973 году в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина.

² Е. О. [Утин Е. И.]. Всемирная выставка 1867 года. Письмо второе из Парижа // Вестник Европы: Журнал историко-политических наук. 1867. Т. III, сентябрь. С. 83.

России особенной этнической проявленности, как будто, писал Стасов, «мы в глазах Европы какая-то самая национальная национальность»¹. И далее продолжал: «Мы точно подрядились, точно по контракту обязались перед Европой, ни с чем другим не выходить на экзамен, как с национальностью в руках и за пазухой. Ни от французской, ни от немецкой, ни от английской, ни от итальянской живописи и скульптуры вовсе не требовалось того, что от нас требовалось. С тех спрашивается что-то совершенно иное, точно мы какой-то особенный, исключительный народ»². И этому недоумению Стасова можно было найти объяснение.

Время проведения первых всемирных выставок совпало с господством в Европе «позитивной» науки и философии, породивших в социологии концепцию эволюционизма. Главный посыл этой концепции кратко звучал так: развитие человека и общества идет от простого к сложному, от низшего к высшему, а европейский путь — единый для всех. При этом культура народов соответствует стадии их общественной эволюции. Россия в рамках этой либеральной концепции оценивалась невысоко даже отечественным обывателем. Вот как интерпретировал автор столичной газеты «Вечернее время» мраморную группу Ф. Ф. Каменского «Первый шаг», награжденную в 1873 году на всемирной выставке в Вене медалью «За искусство». Скульптура, по его выражению, «изображает не только младенца, решившего вступить на „жизненный путь“ своими детскими ножками, но и Россию, хотя еще и „младенческую“, но уже делающую первый шаг по пути прогресса с игрушечным паровозиком у ног»³. И это писалось в... 1913 году, который позднее будет считаться невероятным пиком расцвета Российской империи. Что же говорить о критике 1860—1870-х годов, тем более зарубежной? Априори воспринимая Россию преимущественно стоящей на более низкой, по сравнению с Западом, ступени эволюции, она оценивала русское изобразительное искусство как имитационное, подражательное, догоняющее, объясняя это, в том числе, поздним приобщением страны к европейской культуре и цивилизации. И наиболее быстро, как представлялось, эта вторичность могла быть преодолена через обращение к темам, связанным с актуальной современностью или родной историей. Так, «Бурлаки на Волге» Ильи Репина были признаны в Вене за безусловный пример национальной живописи именно потому, что давали выразительный и обобщенный образ целого пласта русской жизни, совершенно незнакомой западному зрителю. С французов, немцев, англичан, итальянцев спрос был другой. Их школы давно сложились, в

¹ Стасов В. В. Избранные сочинения: В 2 т. / Статья и примеч. С. Н. Гольдштейн. М.; Л.: Искусство, 1937. Т. 1. С. 274.

² Там же.

³ Г. М. Американский гражданин русский скульптор Ф. Ф. Каменский // Вечернее время. 1913. 10 окт. С. 3. Установить имя рецензента не удалось.

них видели флагманов, ведущих за собой остальных. От России же ждали, что она вначале обретет саму себя. Владимир Стасов, подводя итог участию России во всемирной выставке 1862 года в Лондоне, с полным сочувствием цитировал известного писателя и художественного критика Тома Тэйлора: «Все надежды русского искусства в будущем... опираются на картины из русской жизни и истории, а не на претензливые академические сочинения Брюллова, Иванова и других. С искусством последнего рода Россия может только занять место в хвосте академического искусства Европы. Но если она примется за действительное национальное направление, то может занять почетное самостоятельное место»¹.

Было бы, однако, неверным считать, что национальная тематика и освобождение от иностранных влияний, к чему призывал Эжен Виолле ле Дюк, автор первой зарубежной монографии о русской архитектуре², автоматически влекли за собой европейское признание и принятие в «компанию» развитых в культурном отношении стран. Не меньшее, а подчас даже большее значение для критики имели профессиональное мастерство и оригинальность художественной манеры. Произведения Василия Перова, с их драматическими, задевающими за живое «литературными» сюжетами, хотя и были замечены в 1867 году на всемирной выставке в Париже, но критиковались за бедность палитры и красочной фактуры, самоценность которых вскоре начало осознавать и старшее, и молодое поколение отечественных реалистов. В связи с этим становится понятным особое впечатление, произведенное в Вене репинскими «Бурлаками...», написанными с неожиданной для русского экспрессией. Столь же темпераментно была исполнена и «Грешница» Генриха Семирадского, однако в ней, в отличие от «Бурлаков...», виртуозность кисти и театральная эффектность не могли скрыть отсутствия, как писал один из венских рецензентов, «истинной духовной составляющей»³. Последняя представлялась важной, но все же второстепенной по отношению к художественной форме: полотно Николая Ге «Петр I и царевич Алексей», полное напряженного психологизма, осталось практически незамеченным именно в силу архаичности живописной манеры и общей трактовки, восходящей не к русской традиции, что было бы прощательно, а к французу Полю Деларошу и его школе. Владимира Стасова такое отношение иностранцев возмущало и злило. В 1878 году, в связи со всемирной выставкой в Париже, он писал: «Ведь кроме русской школы никакая другая в Европе не создавала никогда и не создает типов, вечно все занимались и занимаются (кроме редких ис-

¹ Стасов В. В. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 61.

² Viollet-le-Duc E.-E. L'Art russe, ses origines, ses éléments constructifs, son apogée, son avenir. Paris: A. Morel, 1877.

³ Woltmann A. Die Schweiz, Belgien, Holland etc. // Kunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung 1873. Leipzig: E. A. Seemann, 1875. S. 391.

ключений) черт знает какими вздорами техники, виртуозности и эффективности (то есть эффектности. — П. К.)»¹.

Требование к России «выходить на экзамен... с национальностью в руках и за пазухой» мало отражалось на наградной политике выставочных жюри, где часто преобладали профессора Академий, звезды парижских Салонов и консервативные критики, предпочитавшие поощрять близкое им по духу академическое и салонное искусство или творчество крупных компромиссных фигур наподобие скульптора Марка Антокольского. К примеру, российский художественный отдел на всемирной выставке 1878 года, благодаря усилиям И. Н. Крамского и А. П. Боголюбова, стал европейским «бенефисом» передвижников — «школы Третьякова», о которой парижские рецензенты писали в самом хвалебном тоне. Однако награды выставки получили главным образом выдвинутые Императорской Академией, что могло создать ложную картину относительно того, какие же тенденции в русском искусстве получают одобрение в Европе и могут считаться передовыми. Впрочем, быстрая адаптация отечественным академическим искусством достижений реалистического направления сильно ослабила оппозицию «академизм — реализм» уже к концу 1870-х годов, а к началу 1890-х, с приходом передвижников в реформированную Академию, это противостояние потеряло не только актуальность, но и смысл: на арену «мира искусства» уже выходили новые, свежие силы, критически настроенные по отношению к обоим недавним оппонентам. В результате русские художественные отделы на выставках 1880-х — начала 1890-х годов уже, в сущности, не несли на себе отпечатка бурных идейных дискуссий и борьбы между функционерами-устроителями, а лишь демонстрировали богатую палитру жанров, тем и творческих индивидуальностей.

Несмотря на неизбежные в подобных случаях тернии, за первые несколько десятилетий участия во всемирных и международных выставках Россия накопила большой организационный опыт, сказавшийся, в том числе, на экспозиционном мастерстве кураторов русских отделов. Если практика развески и размещения экспонатов на выставках 1860—1870-х годов вызывала множество нареканий со стороны зрителей, критики и самих художников, то в 1880—1890-е годы качеству оформления экспозиций стало уделяться гораздо больше внимания. Например, роскошный дизайн в псевдорусском стиле российского отдела и его подотделов на антверпенской всемирной выставке в 1885 году значительно смикшировал не самый лучший подбор представленных на ней предметов, среди которых по уже сложившейся традиции наибольшим успехом пользовались декоративно-прикладная продукция и дорогой текстиль. Особый восторг публики вызвали колоритные, статные фигуры двухметровых солдат в эффектных казачьих и гвардейских мундирах. Эти «живые экспонаты» притягивали к себе едва ли не больше внимания,

¹ Стасов В. В. Письма к родным: В 3 т. Т. I, ч. II: 1862—1879. М.: Музгиз, 1954. С. 272.

чем произведения искусства, которые они были призваны охранять¹. Опыт использования при устройстве экспозиции драпировок, цветов и других дизайнерских аксессуаров также оказался исключительно удачным. Бельгийцы отмечали даже мелочи: «Упаковки и этикетки показывают, что и в этом вопросе в империи царя шагнули далеко вперед. Предметы размещены с истинным вкусом»². Покорило публику и пышное открытие русского отдела, в котором принял участие церковный хор. Так что Сергей Дягилев, оформляя позднее свои первые выставки в Петербурге, не столько изобретал новое, сколько переносил уже имевшийся опыт во внутрироссийскую практику.

Действительно, искусство себя преподнести, если перефразировать приписываемые Ленину известные слова о кино, всегда было «из всех искусств для нас важнейшим». Сегодня развитые техники презентации и самопрезентации, помогающие излучать внешние уверенность и успех, работают как перерабатывающие руду обогатительные фабрики, умудряясь извлекать даже из пустой породы что-то по виду ценное. Но люди во второй половине XIX века были менее искушенными, верили в объективность научного знания, в причинно-следственные связи, в здравый смысл, в прогресс, в человека и человечество, идущих по пути непрерывного совершенствования. В рамках этой веры, если говорить о народах и нациях, передовым мог считаться только тот, кто имел максимальные для того времени политические свободы, развитые науку и промышленность, которым должно было соответствовать такое же искусство. Именно он вел за собой остальных, в то время как другие вынужденно поспевали за вожаками, улавливая прогрессивные веяния. В этой парадигме Россия, с ее сравнительно отсталым политическим строем и преимущественно аграрной экономикой, воспринималась как страна, еще неспособная к большим творческим откровениям, а лишь пытающаяся себя осознать как самобытную нацию, находящуюся в близкородственной связи с остальной Европой. Впрочем, на Западе были и другие мнения, как бы снимающие с России необходимость кому-то подражать и кого-то догонять. Один из американских обозревателей, посетивших всемирную выставку в Чикаго, был столь удовлетворен русской оригинальностью, что в качестве своего рода комплимента поставил Россию... «во главе азиатской цивилизации»³.

Знаменитый писатель Генрик Ибсен в 1873 году после посещения русского художественного отдела в Вене писал редактору норвежской газеты «Morgen Bladet»: «...Россия во всех областях искусства стоит вполне на высоте нашей эпохи. Самое свежее и в высшей степени энергичное национальное художе-

¹ См. об этом подробнее: *Ронин В. К.* Россия на Всемирных выставках 1885 и 1894 годов // Славяноведение. 1994. № 4. С. 8.

² Там же. С. 11.

³ *Russia at the Exhibition* // *Harper's Weekly*. 1876. Oct 21. P. 855.

ственное восприятие мира соединяется здесь с никем не превзойденной техникой... в России существует художественная школа живописи, стоящая на одной высоте со школами Германии, Франции и любой из школ прочих стран»¹. И, напротив, осмотревший ту же венскую выставку известный критик Андриан Прахов, по словам И. Е. Репина, отзывался о русском отделе «с сокрушенным презрением и тошнительным унынием»². Эти взаимно противоположные и весьма субъективные отзывы по поводу одного и того же, звучавшие «то во здравие, то за упокой», были характерны для начального периода интеграции отечественного искусства в общеевропейский художественный процесс. Недовольный ее темпами, Сергей Дягилев в 1897 году, то есть почти через полвека, минувшие после лондонской ретроспективы, писал Валентину Серову о неудачности российских дебютов за границей и о необходимости молодым, ярким художникам объединиться, чтобы повести наступательную выставочную политику и, наконец, доказать миру, что русское искусство «свежо, оригинально и может внести много нового»³ в искусство европейское.

Явление Сергея Дягилева открыло совершенно новую и блестящую эпоху в деле продвижения достижений отечественной культуры на Западе. Оказалось, что пламенные любовь и энтузиазм частного человека, соединенные с амбициозностью, тонким чутьем на таланты и незаурядными организаторскими способностями, могут достичь гораздо большего, чем совокупные усилия государственных учреждений с их бюрократией, равнодушием и внутрипартийными дрязгами. «Но это уже совсем другая история».

ЛИТЕРАТУРА

1. Валентин Серов в переписке, документах и интервью: В 2 т. / Сост., вступ. статья и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. Т. 1. Л.: Художник РСФСР, 1985. 488 с.
2. Г. М. Американский гражданин русский скульптор Ф. Ф. Каменский // Вечернее время. 1913. 10 окт. С. 3.
3. Е. О. [Утин Е. И.]. Всемирная выставка 1867 года. Письмо второе из Парижа // Вестник Европы: Журнал историко-политических наук. 1867. Т. III, сентябрь. С. 72–100.
4. Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. / Общ. ред. В. Г. Адмони. М.: Искусство, 1958. Т. 4. 842 с.
5. Письма И. Е. Репина. И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка: В 3 т. / Подгот. к печати и примеч. А. К. Лебедева и Г. К. Буровой; под ред. А. К. Лебедева. Т. 1: 1871–1876. М., Л.: Искусство, 1948. 268 с.

¹ Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. / Общ. ред. В. Г. Адмони. М.: Искусство, 1958. Т. 4. С. 702, 703.

² Письмо И. Е. Репина В. В. Стасову от 7 (19) августа 1873 года // Письма И. Е. Репина. И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка: В 3 т. / Подгот. к печати и примеч. А. К. Лебедева и Г. К. Буровой; под ред. А. К. Лебедева. Т. 1: 1871–1876. М., Л.: Искусство, 1948. С. 70.

³ Письмо С. П. Дягилева В. А. Серову от 20 мая 1897 года // Валентин Серов в переписке, документах и интервью: В 2 т. / Сост., вступ. статья и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. Т. 1. Л.: Художник РСФСР, 1985. С. 242.

6. *Ронин В. К.* Россия на Всемирных выставках 1885 и 1994 годов // Славяноведение. 1994. № 4. С. 3–22.
7. *Стасов В. В.* Избранные сочинения: В 2 т. / Статья и примеч. С. Н. Гольдштейн. М.; Л.: Искусство, 1937. Т. 1 — 861 с.
8. *Стасов В. В.* Письма к родным: В 3 т. Т. I, ч. II: 1862–1879. М.: Музгиз, 1954. 408 с.
9. *Стасов В. В.* После всемирной выставки (1862) // Стасов В. В. Избранные сочинения: В 3 т. Т. I: Живопись. Скульптура. Музыка. М.: Искусство, 1952. С. 65–112.
10. *Ruby S.* The crystal palace exhibition and Britain's encounter with Russia // *A People Passing Rude. British Responses to Russian Culture* / Ed. by A. Cross. Open Book Publishers, 2012. P. 89–96.
11. *Russia at the Exhibition* // *Harper's Weekly*. 1876. Oct 21. P. 855.
12. *Viollet-le-Duc E.-E.* L'Art russe, ses origines, ses éléments constructifs, son apogée, son avenir. Paris: A. Morel, 1877. 261 p., 31 p. il.
13. *Woltmann A.* Die Schweiz, Belgien, Holland etc. // *Kunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung 1873*. Leipzig: E. A. Seemann, 1875. S. 382–414.

Аннотация

С середины XIX века всемирные и международные выставки стали наиболее эффективной формой презентации экономических и культурных достижений разных стран и народов перед внешним миром, вызывая оживленные общественные дискуссии. В статье рассматриваются вопросы организации отделов русского искусства на всемирных и международных выставках в контексте его восприятия отечественной и зарубежной критикой во второй половине XIX столетия.

Abstract

Since the middle of the 19th century, world and international exhibitions have become the most efficient form of showcase the economic and cultural achievements of various countries and peoples, causing lively public debate. The article studies the issues of organizing departments of Russian art at world and international exhibitions in the context of its perception by Russian and foreign criticism in the second half of the 19th century.

- ✓ *Ключевые слова:* Россия, русское искусство, всемирные выставки, международные выставки, русская критика, зарубежная критика, мягкая сила.
- ✓ *Keywords:* Russia, Russian art, world exhibitions, international exhibitions, Russian criticism, foreign criticism, soft power, universal exhibitions.

Для цитирования: *Климов П. Ю.* «Всемирный экзамен» (к истории организации отделов русского искусства на всемирных и международных выставках второй половины XIX века) // *Временник Зубовского института*. 2024. Вып. 3 (46). С. 145–155.

№ 3 / 2024

ЮБИЛЕИ.
ПАМЯТНЫЕ
ДАТЫ

К 710-летию святого
Сергия Радонежского

«Посмотрим, что дала мне Европа». Первое заграничное путешествие М. В. Нестерова и первый «Сергиевский цикл» (к проблеме формирования образа преподобного Сергия Радонежского в творчестве художника конца 1880-х — 1890-х годов)

КЛИМОВ ПАВЕЛ ЮРЬЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, заведующий отделом живописи второй половины XIX — начала XXI века, Государственный Русский музей (Санкт-Петербург, Россия)

KLIMOV PAVEL Y.

PhD (Art Criticism), Head of the Painting Department of the Second Half of the 19th Century — the Early 21st Century, The State Russian Museum (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: klimow@mail.ru

В 1892 году Россия широко отмечала 500-летие со дня кончины своего наиболее почитаемого национального подвижника — преподобного Сергия Радонежского. Апофеозом торжеств явился пятидневный крестный ход 21—25 сентября из Москвы в Троице-Сергиеву лавру. В нем приняли участие тысячи православных паломников из самых разных социальных слоев. Царскую семью представляли московский губернатор великий князь Сергей Александрович и его жена великая княгиня Елизавета Федоровна. Михаил Нестеров, уехавший из Москвы в разгар торжеств по неотложным делам в Киев, где он расписывал вместе с Виктором Васнецовым Владимирский собор, с сокрушением писал родным: «Одно не могу простить себе — это то, что недостаточно честно участвовал в торжестве Лавры пр. Сергия и что особенно — пропустил возможный случай слышать необыкновенную речь проф. Ключевского¹. В. М. Васнецов был на акте с Мамонтовым и считает, что слышав эту речь, он получил себе драгоценный подарок. Одна надежда, что речь бу-

¹ В. О. Ключевский произнес речь «Благодатный воспитатель русского народа» на торжественном заседании в Московской духовной академии 26 сентября 1892 года, в день 500-летней годовщины преставления преподобного Сергия.

дет где-либо напечатана в журнале, и я её прочту»¹. Досаду молодого художника можно было понять: с именем и образом Сергия Радонежского в душе он жил уже несколько лет, мечтая создать посвященный ему цикл картин.

Появление у Нестерова интереса к личности Сергия Радонежского стало следствием как закономерностей творческого развития художника, так и стечения обстоятельств. После окончания в 1885 году учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, прерванной на два года пребыванием в стенах Императорской Академии художеств, Нестеров находился на распутье. Его к себе влекли и бытовой жанр, и пейзаж, и историческая картина, и портрет. Однако уже ранние произведения художника — «Христова невеста» (1887, местонахождение неизвестно), «Первая встреча царя Алексея Михайловича с боярышней Марией Ильиничной Милославской (Выбор царской невесты)» (1887, Кяхтинский краеведческий музей имени В. А. Обручева), «За приворотным зельем» (1888, Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева), «Пустынный» (1888—1889, ГТГ) — объединяло глубокое понимание национальной красоты и тонкое лирическое чувство, подчас проникнутое искренней религиозностью.

Для работы над картинами «За приворотным зельем» и «Пустынный» весной 1887 года Нестеров поселился близ Спасо-Вифанского монастыря, в окрестностях Троице-Сергиевой лавры, отличавшихся живописностью ландшафтов. Созерцание дивных среднерусских пейзажей, частые посещения знаменитого Абрамцева Саввы Мамонтова, с владельцами и завсегда-таями которого художник тогда познакомился, заставили его влюбиться в эти места навсегда. В их красоте — скромной, но выразительной и по-своему изысканной — для Нестерова словно нашла зримое воплощение душа России — вечная, богоданная, очищенная от всего временного и наносного. Сюда, к «Троице», как Нестеров называл лавру в своих письмах, художника будет неудержимо тянуть в пору наивысшего творческого взлета, но и сюда же он станет приезжать, когда ему вместе со страной придется переживать тяжелые времена. И каждый раз, когда Нестеров оказывался у «Троицы», перед его внутренним взором, словно «гений места», вставал образ преподобного Сергия Радонежского, сопровождавший художника весь его творческий путь.

Работы Нестерова, тематически связанные с Сергием Радонежским и его эпохой, можно условно разделить на два цикла — дореволюционный и

¹ *Нестеров М. В.* Письма. Избранное / Вступ. статья, сост., коммент. А. А. Русаковой. Л.: Искусство, 1988. С. 95. Письмо датировано в издании и самим художником 22 сентября 1892 года, однако знакомство с рукописным оригиналом показало, что Нестеров закончил это свое послание родным только 1 октября: в конце письма он указывает, что сейчас идет в Софийский собор, где «сегодня заупокойная обедня по [Киевскому митрополиту] Платону (годовщина)» (ОР ГТГ. Ф. 100. Ед. хр. 1310. Л. 4), скончавшемуся 1 октября 1891 года. Автор статьи благодарит за помощь в уточнении датировки письма О. К. Ментюкову, заведующую научно-информационным сектором отдела рукописей ГТГ.

послереволюционный, то есть созданный в советское время. К дореволюционному циклу следует отнести картины «Видение отроку Варфоломею» (1889—1890, ГТГ), «Юность преподобного Сергия» (1892—1897, ГТГ), «Труды преподобного Сергия» (1896—1897, ГТГ), несколько эскизов к неосуществленной работе «Благословение преподобным Сергием Дмитрия Донского на Куликовскую битву» (1897, ГТГ и др.), а также полотно «Преподобный Сергий Радонежский» (1891—1899, ГРМ) и вариант темы «Видения отроку Варфоломею» (1917, частное собрание), созданный на самом переломе эпох. В произведениях на сюжеты из жития святого Сергия Нестеров увидел возможность объединить излюбленные им жанры — исторический, пейзажный, портретный и бытовой — во имя создания композиций эпико-символического звучания, в которых национальная история получила бы актуальную художественную интерпретацию.

«Видению отроку Варфоломею», первой картине цикла, посвящено огромное количество литературы. Без упоминания об этом произведении, размещенном на почетном месте в Третьяковской галерее, не обходится ни одна, даже самая краткая, хрестоматия по русскому искусству. Вместе с тем сюжет полотна предельно прост: отрок Варфоломей (позднее в монашестве — Сергий), которому не давалась грамота, во время поиска убежавших лошадей встретил таинственного инока и попросил за него помолиться, что тот и сделал, дав отроку частицу просфоры. С тех пор учение Варфоломею давалось легко. Вот, собственно, и всё. Но эта композиция с двумя фигурами на фоне лирического русского пейзажа, проникнутая тонким настроением религиозного трепета и нежной, хрупкой красоты, попав в 1890 году на XVIII выставку Товарищества передвижников, оказалась в центре ожесточенных споров. Старшее поколение художников-реалистов, обнаружив вокруг головы монаха нимб, да еще написанный не в ракурсе, а плоско, как на древних фресках и иконах, увидело в картине вредную мистику. Им также не понравились ее тема, декоративность цвета, символизм настроения, расположение фигур, иконно застывших на первом плане в молитвенной позе предстояния, — всё то, что, как они считали, подрывает идейные устои их объединения. И только авторитетное заступничество основателя знаменитой галереи Павла Третьякова, купившего «Видение...», спасло тогда молодого художника от возможного остракизма. И вот что удивительно: Нестеров написал после этого полотна еще множество замечательных произведений, включая вариант его темы, созданный в 1917 году и находившийся в собрании Ф. И. Шаляпина, но оно так и осталось для мастера самым любимым. Позднее он говорил: «Кому ничего не скажет эта картина, тому не нужен и весь Нестеров»¹.

«Видение отроку Варфоломею» оказалось, в сущности, первым произведением в стиле модерн, показанным когда-либо русским художником на пуб-

¹ Дурьлин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 1976. С. 144.

личной выставке в России. Столь неожиданную метаморфозу, произошедшую с Нестеровым, который по характеру отнюдь не был революционером в искусстве и еще недавно работал в реалистической манере своих учителей из МУЖВЗ, исследователи справедливо связывали с его первым заграничным путешествием, состоявшемся в 1889 году. В то же время этой поездке никогда не придавалось решающего значения в сложении неповторимого и легко узнаваемого «нестеровского стиля». Увлечение художника искусством Возрождения рассматривалось как традиционная дань великим предшественникам, а в параллелях с поисками современных западных мастеров, говоря словами крупнейшего исследователя творчества Нестерова А. А. Русаковой, виделось главным образом совпадение «стадиальных явлений»¹. Вместе с тем, как показывает более обстоятельное знакомство с проблемой, первая поездка в Западную Европу дала молодому художнику и уроки мастерства, и запас идей, позднее частично реализованных.

Из книги о Нестерове, написанной его близким другом, писателем, богословом и театроведом Сергеем Дурьлиным, известно, что самый первый из набросков композиции «Видения отроку Варфоломею» был сделан Нестеровым не в России, а именно в Италии², которая была для художника главной целью его заграничного путешествия. Альбом с этим карандашным эскизом, неожиданно возникшим среди зарисовок Капри и Везувия, к настоящему времени затерялся. Однако сам факт обращения Нестерова к «русскому» сюжету во время созерцания итальянских красот, когда в его воображении непрерывно всплывали созданные великими мастерами образы, неудивителен. К моменту приезда Нестерова в июне 1889 года на Амальфитанское побережье за его плечами уже были Вена, Венеция, Флоренция, Рим, и в нем начала просыпаться ностальгия.

В своих письмах и мемуарах Нестеров, рассказывая о посещениях музеев, выставок, храмов и монастырей в городах Италии, редко упоминал конкретные произведения. О первом своем пребывании во Флоренции он писал: «Душа моя была полна новыми впечатлениями, я не мог их вместить, претворить в себе... Получался какой-то хаос... Скульптура Микеланджело и фрески в кельях монастыря св. Марка — все это теснило одно другое, приводя меня в неопишуемый юный восторг. Язычник Боттичелли легко уживался с наихристианнейшим Фра Беато Анжелико. Все мне хотелось запечатлеть в памяти, в чувстве, всех их полюбить так крепко, чтобы любовь эта к ним уже не покидала меня навек»³. Собственно, в этом коротком отрывке Нестеров

¹ Русакова А. А. Михаил Васильевич Нестеров и его письма // *Нестеров М. В. Письма. Избранное*. С. 9.

² См.: *Дурьлин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве*. С. 125.

³ *Нестеров М. О пережитом. 1862–1917 гг.: Воспоминания*. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 126.

указал на свое формировавшееся тогда творческое *credo*, соединившее, как показал его дальнейший путь, христианство с пантеистическим ощущением природы, а натурное восприятие окружающего — с его индивидуалистической стилизацией в духе народившегося модерна, который был лоялен к любой национальной традиции.

Таким образом, приехав в Неаполь, Нестеров был напитан огромным количеством художественных впечатлений, которые, судя по их силе, должны были позднее так или иначе отразиться в его собственном творчестве. И дополнительный импульс к созданию первого эскиза «Видения...» художник мог получить от совершенно неожиданного для нас источника, а именно — картины Питера Брейгеля Старшего «Мизантроп» (1568). Это произведение, находящееся ныне в музее Каподимонте, в то время украшало стены Национального музея в Неаполе, который Нестеров, согласно его письму сестре от 20 июня 1889 года¹, посетил три раза. При первом же взгляде на полотно из Каподимонте угадывается определенное сходство образного и композиционного решения фигуры монаха у Брейгеля и у Нестерова: тот же профильный разворот, черная монашеская одежда, надвинутый на лицо и скрывающий глаза капюшон, сложенные спереди руки. Интересно, что у Нестерова святой монах держит дароносицу, если можно так сказать, на католический манер, двумя руками, подобно тому, как, например, Франциск Ассизский держит перед собой череп в картинах Хосе де Рибера (1643, Галерея Питти, Флоренция) и Франсиско де Сурбарана (1630–1634, Милуоки, Художественный музей). Святые в византийской и русской православной традиции, изображавшиеся с дароносицами (ветхозаветные священники, дьяконы и др.), наоборот, как правило, всегда поддерживали их одной рукой, имея в другой кадильницу, крест или свиток.

После Неаполя, заехав в Милан, Нестеров покинул Италию и отправился в Париж, имея своей целью, помимо музеев, посетить открывшуюся там Всемирную выставку. На ней художника ждало настоящее потрясение, вызванное полотном Жюль Бастьена-Лепаж «Жанна д'Арк» (1879, Метрополитен, Нью-Йорк). Картина изображала национальную французскую героиню в саду, где ей было видение архангела Михаила, святой Екатерины и святой Маргариты, поведавших о возложенной на нее высокой миссии по изгнанию захватчиков-англичан. Нестеров проводил у картины долгие часы, наслаждаясь пленэрной живописью пейзажа и пытаясь разгадать тайну взгляда девушки, устремленного к невидимому идеалу. Одновременно в Париже художника, как и многих его соотечественников, поразили проникнутые возвышенным духом Возрождения монументальные росписи Пьера Пюви де Шаванна в Пантеоне и Сорбонне. Из всех современных мастеров именно два этих выдающихся живописца — Бастьен-Лепаж и Пюви де Ша-

¹ *Нестеров М. В. Письма...* С. 48.

ванн — произвели на Нестерова самое сильное впечатление. Возвращаясь в Россию из своего первого европейского вояжа в августе 1889 года, художник размышлял: «Посмотрим, что дала мне Европа, что я сумел от нее взять, что понял, что полюбил в ней, посмотрим...»¹

«Видение отроку Варфоломею», законченное в январе следующего, 1890 года и показанное, как уже упоминалось выше, на XVIII выставке Товарищества передвижников, сразу же было заподозрено в подражании Западу. Знаменитый и авторитетный критик Владимир Стасов, сравнивая Нестерова со школой французских «притворщиков, с Пювис де Шавань во главе»², раздраженно писал: «Боже, сохрани нас. Подальше от этих пейзажей в виде сухих, тощих метелок, от красок, умышленно выцветших, как старый замаранный ковер»³. И кто знает, что Стасов добавил бы еще к этой своей филиппике, если бы распознал весь тот широкий спектр «вредных» влияний — классических и современных, которым тогда себя подверг молодой художник.

Идея создать житийный «Сергиевский цикл» зародилась у Нестерова после успеха «Варфоломея...»⁴, хотя этот успех и не был среди публики и критики бесспорным. Возможно, здесь сыграли свою роль воспоминания художника о восхитивших его росписях Пюви де Шаванна в парижском Пантеоне, посвященных покровительнице французской столицы — святой Женевиеве. Позднее реминисценции композиций Пюви де Шаванна проявятся в произведениях Нестерова неоднократно: его полотно «Чудо» (1895, уничтожено художником) напомнит о коленопреклоненной молящейся фигуре из «Молитвы святой Женевиевы» (1876, Пантеон, Париж), а фигура палача из «Казни святого Георгия» (1904) на стене храма во имя Благоверного князя Александра Невского в Абастумане — о подобной же фигуре, показанной в мощном, динамичном развороте в «Усекновении главы Иоанна Предтечи» (1869, Национальная галерея, Лондон). Наконец, «Видение отроку Варфоломею» образом своего главного героя, застывшего в молитвенном молчании, в чем-то будет корреспондировать с главным же персонажем картины Пюви де Шаванна «Бедный рыбак» (1881, Орсе, Париж), которую русский художник гипотетически также мог увидеть тогда в Париже. Впрочем, вероятнее усмотреть в «Варфоломее...» переключку с «Анжелюсом» французского художника Жана-Франсуа Милле (1857—1859), исключительно высоко ценимого Нестеровым. В это время знаменитая картина еще находилась в частных руках, но репродукции с нее распространялись огромными тиражами по всему миру.

¹ Нестеров М. О пережитом... С. 143.

² Цит. по: Дурьилин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. С. 141.

³ Там же.

⁴ См.: Нестеров М. О пережитом... С. 185.

И все же наибольшее значение для Нестерова в период его работы над первыми картинами «Сергиевской» серии имело полотно Жюль Бастьен-Лепаж «Жанна д'Арк». Своим органичным соединением реального и мистического, натурального и вымышленного оно придало Нестерову концептуальную смелость. Также несомненно, что молодой живописец испытал буквально чувство «влюбленности» в героиню Бастьен-Лепаж, признавая, что последний «тут был славянин, русский, с нашими сокровенными исканиями глубин человеческой драмы»¹. Нестерова совершенно заворожили глаза Жанны, которые он назвал «особой тайной художника»². Позднее он вспоминал о них в своих мемуарах: «Они смотрели и видели не внешние предметы, а тот заветный идеал, ту цель, свое призвание, которое эта дивная девушка должна была осуществить»³.

Очарование героиней Бастьен-Лепаж наложило ощутимый отпечаток на трактовку Нестеровым образа юного Сергия Радонежского. И в «Видении отроку Варфоломею», и во второй картине цикла — «Юности преподобного Сергия» художник наделил своего персонажа женственными чертами, используя в обоих случаях этюды, написанные со случайно встреченных девочек. Сравнивая эти портретные этюды, особенно завершающий этюд головы к «Юности преподобного Сергия» — «Девочка» (1892, ГРМ), с Жанной д'Арк на полотне Бастьена-Лепаж, можно заметить, что Нестеров пытался повторить в них магию ее сине-голубого взгляда. Причем первоначально, работая над «Юностью...», художник видел Сергия сложившимся молодым человеком с едва пробивающейся на лице растительностью, о чем свидетельствует этюд, написанный им со своего товарища Аполлинария Васнецова (1890, ГТГ). Однако в процессе разработки этот образ потерял мужественность (этюд «Голова молящегося юноши», 1891, БГХМ) и эволюционировал в подростка — хрупкого, миловидного, с невинной, умильной полуулыбкой, фигура которого, растворяясь в окружающей благодати, будто олицетворяет весеннюю, пробуждающую русскую природу.

Еще на одну особенность «Юности преподобного Сергия», связывающую ее с первым заграничным путешествием Нестерова, стоит обратить внимание. В своих воспоминаниях художник приводит с чужих слов два рассказа о посещении XXI выставки передвижников Александром III. Согласно рассказу доброжелательного Василия Поленова, его сопровождавшего, у «Юности...» император заметил: «Это в известном архаическом духе, но это очень интересно»⁴, и далее стал сравнивать нестеровскую картину с полотнами Пюви де Шаванна. Что касается критиков художника, которых он опреде-

¹ Нестеров М. О пережитом... С. 139.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 199.

лил как «Мясоедов и компания»¹, то они распространяли слух, будто Александр III, увидев «Юность преподобного Сергия», не уловил ее «русского духа» и спросил: «Кто это? Франциск Ассизский?»² Было ли так на самом деле, или это ироничный вымысел — сегодня даже и не существенно. Важно подчеркнуть другое: типологическое сходство между Сергием и Франциском в художественной среде подметили. Именно в это время, то есть с начала 1890-х годов, усилиями Л. Н. Толстого, Д. С. Мережковского и некоторых других литераторов интерес к фигуре Франциска Ассизского в образованных кругах стал постепенно возрастать вплоть до того, что в 1911 году в одной из своих статей Василий Розанов констатировал: «Он сделался каким-то „литературным русским святым“, притом „единственным святым“ русской интеллигенции»³. А спустя еще десятилетие, особенно в литературной и философской среде русского зарубежья, сравнение Сергия и Франциска стало почти общим местом⁴. В рамках этой концепции Сергею Дурьлину, лучшему биографу Нестерова и видному представителю религиозной мысли Серебряного века, творчество художника представлялось явлением православного Ренессанса под знаком преподобного Сергия, а параллель этой разновременной паре он видел во Франциске и Джотто⁵.

Самый первый эскиз «Юности преподобного Сергия» (1890), к сожалению, не сохранившийся, но воспроизведенный в дореволюционной монографии о Нестерове Сергея Глаголя, являет иконно лубочный образ святого — строго фронтальный, со сложенными молитвенно на груди крест-накрест руками. Фигуры Сергия и лежащего у его ног медведя, как и возвышающийся на заднем плане скит, смещены к левому краю, оставляя правую часть заполненной лишь пейзажным фоном⁶. Чтобы уравновесить массы, в следующем по времени эскизе из собрания Одесского художественного музея, так-

¹ Нестеров М. О пережитом... С. 206.

² Там же.

³ Розанов В. В. Религиозный «эkleктизм» и «синкретизм» (Из воспоминаний о Влад. С. Соловьёве) // Террор против русского национализма (Статьи и очерки 1911 г.) / Под общ. ред. А. Николюкина. М.: Республика, 2011. С. 154.

⁴ См.: Медведев А. Св. Франциск Ассизский в творчестве Д. Мережковского и русская «францискана» (Достоевский, Розанов, Дурьлин) // Toronto Slavic Quarterly. 2016. № 57. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/57/Medvedev57.pdf> (дата обращения: 30. 03. 2024). Типологическому сравнению итальянского и русского святых посвятил свою статью Д. С. Лихачев. См.: Лихачев Д. С. Сергей Радонежский и Франциск Ассизский // Наука и религия. 1992. № 1. С. 8–10.

⁵ См.: Дурьлин С. Н. Статьи и исследования 1900–1920 годов / Сост.: А. Резниченко и Т. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 568, 649.

⁶ По этому первоначальному эскизу (не сохранился), воспроизведенному в книге Сергея Глаголя (см.: Глаголь С. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. М.: М. И. Кнебель, б. г. [1914]. С. 42 (ил.)), художник написал в 1920 году картину, местонахождение которой не известно.

же датированном 1890 годом, Нестеров сдвинул Сергия и медведя к центру, изменив прямоугольный формат композиции на квадратный и добавив фигурки зайца и голубей. Наконец, в заключительных по времени эскизах из собрания Русского музея и Башкирского государственного художественного музея (оба — 1891) мастер убрал эти добавленные фигурки, но сообщил голове святого, превратившегося из юноши в подростка, легкий наклон, а одной из рук — молитвенный жест, обращенный к небу. Исполненная по этим эскизам «Юность преподобного Сергия» была закончена в начале 1892 года, но художник, не удовлетворенный результатом, решил ее на XX выставке ТПХВ не выставлять, а начал композицию на новом холсте, который показал на XXI выставке через год. Поверх же старого им была позднее написана картина «Преподобный Сергей Радонежский» (1891—1899, ГРМ), экспонированная в 1900 году на выставке «Мира искусства» и Всемирной выставке в Париже и тогда же приобретенная в Русский музей. В этом полотне, стоящем вне цикла, Нестеров, используя формат и композиционную схему «Юности...», изобразил молодого Сергия в монашеской одежде на фоне холмистого весеннего пейзажа, исполненного прозрачности и хрупкости, вторящего почти бесплотной фигуре святого. Стилистически это произведение вышло даже более цельным, нежели «Юность...», корреспондируя в трактовке единства природы и человека с «Видением отроку Варфоломею».

К сожалению, представление о первоначальном варианте «Юности...» мы можем получить только по эскизам, так как ни одной фотографии с него не сохранилось. Исследование же «Преподобного Сергия Радонежского», написанного поверх этого первого варианта, не может дать убедительного результата: картина из Русского музея, на которой неожиданно начала отслаиваться краска, была еще в начале 1900-х годов переведена на новый холст знаменитым реставратором А. С. Сидоровым. Вместе с тем сохранившиеся материалы позволяют констатировать, что, следуя как идейной, так и художественной логике на том этапе своего творческого пути, Нестеров трактовал образ Сергия Радонежского не столько в православном и русском, сколько в общехристианском и европейском ключе. Причем сближение образов Сергия и того же Франциска Ассизского могло иметь вполне сознательный характер. Именно в это время, как известно из писем Нестерова¹, начинается его долгое увлечение философией Владимира Соловьева, проповедовавшего с 1880-х годов идеал соединения христианских Церквей, и единственного философа, позднее изображенного мастером в его картине-мистерии «На Руси (Душа народа)» (1914—1916, ГТГ). По-видимому, вспоминая мно-

¹ В 1904 году Нестеров писал Л. В. Средину: «Вы спрашиваете, читал ли я Вл. Соловьева, — читал еще тогда, когда вещи эти появились в свет. С философами-позитивистами я по своей природе никогда в большой дружбе не был. Соловьев же более отвечает моему складу, он ближе мне, понятнее» (*Нестеров М. В. Письма... С. 210*).

гочисленные изображения Франциска, где он предстает посреди природного ландшафта в окружении зверей и птиц, Нестеров планировал насытить свою композицию анималистическим стаффажем. Известно об эскизах, сделанных в московском зоосаде не только с медведя, что согласовывалось с замыслом картины и текстом жития преподобного Сергия, но и с птиц, лисиц, белок, зайцев¹. В конечном итоге художник ограничился только изображением медведя и нескольких птиц, изобразив святого со сложенными на груди руками. Сергей Дурьлин писал, что Нестеров убрал других животных, чтобы избежать «излишней суетливости, неуместной на картине»². Но не исключена и другая версия: он хотел ослабить ассоциацию созданного им образа Сергия с Франциском Ассизским, которая, как оказалось, сыграла для его новой картины роковую роль.

В консервативную эпоху Александра III от художника, обращавшегося к православно-духовной тематике, требовалась более отчетливая проявленность национальных черт, чего ждали от искусства в равной степени и демократическая, и официальная критика. Характерный отзыв в журнале «Артист» оставил художник и критик Николай Досекин. Будто вторя писавшему ранее о «Варфоломее» Стасову, он журил молодого живописца: «Несомненно, что не г[осподин] Нестеров первый открыл прием „наивничанья“ в трактовке религиозных сюжетов, и что не будь Пюви-де-Шавань и его последователей, — мы бы не имели случая быть зрителями весьма неудачной картины, но при всем этом для нас остается непонятной причина, почему г[осподин] Нестеров вступил на столь ложный путь. <...> У г[осподина] Нестерова есть действительный талант и, мало того, талант, носящий отпечаток нашего национального характера, что составляет одно из драгоценнейших качеств художника во всех сферах искусства. Для русской живописи это свойство тем более дорого, что чисто живописная сторона ее носит на себе слишком общеевропейский характер; самостоятельна и национальна только одна литературная сторона. Мы умеем только выбрать по-своему сюжет, типы, настроение, но трактовать их по-своему до сих пор еще не научились. Тем более делается грустно, если люди, от которых мы имеем основание ждать нового слова в этом направлении, начинают нам повторять слова чужие и, главное, — лживые»³.

Не исключено, что именно под влиянием подобных публикаций в 1897 году художник, по его словам, картину «сильно поработал всю — и фигуру, и пейзаж»⁴. Характер этих изменений, затронувших как природный фон, так и облик Сергия, нам неизвестен. Возможно, Нестеров попробовал усилить в

¹ См.: *Нестеров М.* О пережитом... С. 187.

² *Дурьлин С. Н.* Статьи и исследования 1900—1920 годов. С. 622.

³ *Досекин Н. В.* Чего не достает нашей живописи? (К вопросу об учении в живописи) // *Артист.* 1893. № 31. С. 104.

⁴ *Нестеров М. В.* Письма... С. 157.

образом решении произведения национальное начало, но пролить свет на этот вопрос могло бы только специальное рентгенологическое исследование.

Любопытно, что резкая критика даже не отдельных произведений, а выбранного художником пути в целом никак не повлияла на творческую позицию Нестерова. Для третьей картины цикла — «Труды преподобного Сергия» (1896–1897, ГТГ) — он избрал сравнительно нетипичную для русской живописи форму триптиха, получившую в европейском светском искусстве распространение в романтическую эпоху. Эта форма, с одной стороны, отсылала зрителя к сакральности алтарных образов, а с другой — позволяла художнику развернуть свой замысел сразу в нескольких временных и пространственных планах, как это делал в своих росписях тот же Пюви де Шаванн.

Сюжет «Трудов...» не был новым: в конце 1870-х годов композицию на эту тему в храме Христа Спасителя («Постройка Троице-Сергиевой лавры») написал И. М. Прянишников, один из учителей Нестерова в Московском училище. Нестеров, подобно Прянишникову, решил центральную часть в жанровом ключе, изобразив Сергия за физической работой, трудящимся наряду со своей братией на строительстве монастыря. Сцена при этом разворачивается на фоне весенней природы, олицетворяющей пробуждение к новой жизни. Боковые части занимают симметрично расположенные изображения Сергия на вершине цветущего летнего холма и на заснеженной улице. Через характерный и очень «нестеровский» русский пейзаж художник будто замкнул годовой цикл, создав ощущение вечно длящегося, бесконечного бытия. Чтобы усилить это впечатление, художник даже допустил, как и Прянишников, историческую неточность. В отличие от своего учителя, изобразившего Сергия на первом плане с плотницким топором, Нестеров представил святого пилящим с молодым иноком бревно двуручной пилой. В эпоху основателя Троице-Сергиева монастыря пил, тем более в подобной модификации, на Руси еще не использовали, что было известно, но у художника этот инструмент, работа которым являет монотонные, повторяющиеся движения, символизирует и будто застывшее время, и совместный монастырский труд. Образ Сергия в зрелых летах, созданный Нестеровым в «Трудах...» и как бы приобретший для мастера иконографическую завершенность, он потом вариативно повторил на пилоне Абастуманского храма (1903) и в картине «Святая Русь» (1901–1905, ГРМ).

«Трудами преподобного Сергия», к которым тогда и публика, и критика отнеслись довольно равнодушно, Нестеров замкнул свой первый «Сергиевский цикл», в котором воплотились «три возраста» легендарного святого. К этому времени тема постепенно утратила юбилейную актуальность, и отсутствие повышенной общественной реакции способствовало тому, что задуманная художником картина «Благословение преподобным Сергием Дмитрия Донского на Куликовскую битву» осталась только в эскизах (1897, ГТГ; частное собрание), предполагающих многофигурное, сложное по композиции полотно. Его создание потребовало бы от Нестерова, много работавшего в это время «на церков-

ных лесах», массу сил без всякой гарантии, что произведение найдет покупателя. Но мечта, как писал художник, «видеть задуманный мною... ряд картин из жизни пр. Сергия в одной из галерей Москвы»¹, у него оставалась. И он, не дождавшись щедрой благосклонности Павла Третьякова, решил преподнести «Юность...», «Труды...» и акварельный эскиз «Благословения...» в дар его галереи, где уже находилось «Видение отроку Варфоломею». Дар был с большой благодарностью принят и размещен как единая серия в одном из экспозиционных залов Третьяковской галереи, которая значила для Нестерова, наверное, не меньше, чем Пантеон для Пюви де Шаванна.

Романтические волны в европейской культуре, порожденные в начале XIX века эпохой Наполеоновских войн и окрасившиеся по ее завершении в пестрые национальные цвета, обрели столь великую мощь, что до сих пор, хотя и с разной степенью интенсивности, омывают «берега» разных стран. Адептам национальной оригинальности иногда мнится, что она способна сформироваться лишь в условиях максимального абстрагирования от внешних влияний. Однако опыт изучения творческого наследия Михаила Нестерова, которого не без основания относят к наиболее характерным представителям национального романтизма в России, с очевидностью показывает, что в рамках христианской культуры «национальное» и «интернациональное», как числитель и знаменатель в математической дроби, не могут существовать один без другого. И именно «знаменатель» в конечном счете отвечает за преодоление государственных границ, международный успех и широкое признание художника, делая его язык доступным без перевода, а мысли и чувства — понятными и близкими любому человеку. В этом убеждаешься лишней раз, когда обращаешься к истории первого нестеровского цикла картин, посвященных преподобному Сергию Радонежскому. В этих произведениях и образ святого, и неповторимый по красоте русский пейзаж, подчеркивающий и помогающий раскрыть духовную красоту этого исторического образа, предстают во всей полноте своих национальных черт. Вместе с тем живопись Нестерова, ее стилистические особенности, богатый спектр ассоциаций и связей, как с классическим, так и современным европейским искусством, характеризуют творчество мастера как яркое проявление той самой русской «всемирной отзывчивости», в существовании которой был уверен Федор Достоевский.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БГХМ — Белгородский государственный художественный музей.

ГРМ — Государственный Русский музей.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

МУЖВЗ — Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

ТПХВ — Товарищество передвижных художественных выставок.

¹ *Нестеров М. В.* Письма... С. 156.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Глаголь С.* Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. М.: М. И. Кнебель, б. г. [1914]. 126 с. (Русские художники: Собрание иллюстрированных монографий. Вып. 5 / Под общ. ред. И. Грабаря).
2. *Досекин Н. В.* Чего не достает нашей живописи? (К вопросу об учении в живописи) // *Артист.* 1893. № 31. С. 101–105.
3. *Дурылин С. Н.* Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 1976. 463 с.
4. *Дурылин С. Н.* Статьи и исследования 1900–1920 годов / Сост.: А. Резниченко и Т. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. 894 с.
5. *Лихачев Д. С.* Сергей Радонежский и Франциск Ассизский // *Наука и религия.* 1992. № 1. С. 8–10.
6. *Медведев А. Св.* Франциск Ассизский в творчестве Д. Мережковского и русская «францискиана» (Достоевский, Розанов, Дурылин) // *Toronto Slavic Quarterly.* 2016. № 57. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/57/Medvedev57.pdf> (дата обращения: 30. 03. 2024).
7. *Нестеров М.* О пережитом. 1862–1917 гг.: Воспоминания. М.: Молодая гвардия, 2006. 587 с.
8. *Нестеров М. В.* Письма. Избранное / Вступ. статья, сост., коммент. А. А. Русаковой. Л.: Искусство, 1988. 534 с.
9. *Розанов В. В.* Религиозный «эклектизм» и «синкретизм» (Из воспоминаний о Влад. С. Соловьёве) // *Террор против русского национализма (Статьи и очерки 1911 г.)* / Под общ. ред. А. Николюкина. М.: Республика, 2011. С. 150–160.
10. *Русакова А. А.* Михаил Васильевич Нестеров и его письма // *Нестеров М. В.* Письма. Избранное / Вступ. статья, сост., коммент. А. А. Русаковой. Л.: Искусство, 1988. С. 3–28.

Аннотация

Восприятие творчества Михаила Нестерова основано на осознании его прочной связи с русской культурой и национальными духовными традициями. В статье, расширяющей это понимание, развивается тезис о значительном влиянии на формирование индивидуального стиля художника в период его работы над серией картин, посвященных житию преподобного Сергия Радонежского, классического и современного западного искусства.

Abstract

The perception of Mikhail Nesterov's oeuvre is rooted in the recognition of his deep connection with Russian culture and national spiritual traditions. Expanding this understanding, the article develops the thesis on the significant influence of classical and modern Western art on the formation of the artist's individual style during his work on a series of paintings dedicated to the life of Saint Sergius of Radonezh.

- ✓ *Ключевые слова:* Сергей Радонежский, Михаил Нестеров, Франциск Ассизский, русское искусство, западноевропейское искусство, национальный романтизм, русская критика.
- ✓ *Keywords:* Sergius of Radonezh, Mikhail Nesterov, Francis of Assisi, Russian art, Western European art, national romanticism, Russian criticism.

Для цитирования: *Климов П. Ю.* «Посмотрим, что дала мне Европа». Первое заграничное путешествие М. В. Нестерова и первый «Сергиевский цикл» (к проблеме формирования образа преподобного Сергия Радонежского в творчестве художника конца 1880-х – 1890-х годов) // *Временник Зубовского института.* 2024. Вып. 3 (46). С. 159–171.

Интерпретация образа святого Сергия Радонежского художниками России конца XIX — первой половины XX века

УДК
75.03 + 75.046

СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА

Доктор искусствоведения, директор музея, профессор кафедры истории русского и византийского искусства, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (Москва, Россия)

SKOROBOGACHEVA EKATERINA A.

Doctor of Art History, Director of the Museum, Professor of the Department of History of Russian and Byzantine Art, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture (Moscow, Russia)

E-mail: Skorobogacheva@mail.ru

В религиозно-философском, духовно-этическом, эстетико-культурном пространстве Русского Севера личность и учение святого Сергия Радонежского сыграли исключительную роль; прежде всего, он стал родоначальником духовной школы, северного монашества, что, в свою очередь, оставило заметный свет в культуре, изобразительном искусстве. Отсюда следует целесообразность введения термина «синергичность культуры» (от *греч.* «синергия» — «сотрудничество, содействие, соучастие») — суммирующий эффект взаимодействия нескольких факторов, при котором их действие превосходит эффект каждого отдельного компонента в виде их простой суммы.

Сразу же хотелось бы подчеркнуть особую актуальность обращения к личности святителя и ее многоаспектной интерпретации в культуре. В 2024 году отмечается 710-летие со дня рождения Сергия Радонежского. Второе, что особенно следует отметить, его заветы обрели в России вневременное значение, стали неотъемлемой частью национального самосознания, живительным истоком в русле православия для художественного творчества, научных исследований, духовных изысканий, одним из подтверждений чему является интерпретация его образа в отечественной культуре рубежа XIX—XX веков. В наши дни личность и учение святого Сергия продолжают отображаться в произведениях искусства, как и в конце XIX столетия.

На абрамцевских землях, неподалеку от Троице-Сергиевой лавры и Радонежа, будто оживали древние сказания, находили новые интерпретации в творчестве, столь значимом в рамках неорусского стиля¹. Начиная с 1870-х годов

¹ *Скоробогачева Е. А. Мотивы Русского Севера в генезисе неорусского стиля // Традиционализм в эпоху революций: культурная политика и цивилизационный выбор: Коллективная монография по материалам XIV международных Панаринских чтений / Редкол.: Е. А. Скоробогачева [и др.]; под общ. ред. В. Н. Расторгуева. М.: Институт Наследия, 2017. С. 317.*

в Абрамцево, прежде всего благодаря меценату Савве Ивановичу Мамонтову и его супруге Елизавете Григорьевне, царила особая атмосфера — дружеская, творческая, столь импонировавшая часто гостившему здесь Виктору Васнецову.

Усадьба Абрамцево, расположенная в двенадцати верстах от Сергиева Посада и неподалеку от монастыря в Хотьково, где в середине XIX столетия Сергей Тимофеевич Аксаков писал свои литературные труды, с 1870 года принадлежала Мамонтовым. Савва Иванович и Елизавета Григорьевна, решив приобрести имение в окрестностях Москвы, остановили свой выбор именно на этой усадьбе, оценив тенистый парк, пейзажи родины преподобного Сергия Радонежского — стародавние леса, луговое раздолье, извилистые речки.

Виды усадьбы и ее окрестностей отражены в произведениях В. и Ап. Васнецовых, В. Поленова и В. Сурикова, И. Левитана и М. Нестерова, В. Серова и К. Коровина, И. Остроухова, А. Киселева. Каждый из образов по-своему правдив и поэтичен, свойствен их времени, нашим дням. Словно и к Древней Руси обращены их пейзажи, что особенно характерно для проникновенно, тонко написанных этюдов Виктора Васнецова и Михаила Нестерова. Именно они оба среди абрамцевских художников обращались к интерпретации образов святого Сергия Радонежского в живописи.

Не менее плодотворной и во многом новаторской стала деятельность В. М. Васнецова в сфере храмового искусства, начало которой было положено также в Абрамцево. Храм Спаса Нерукотворного, возведенный в 1881—1883 годах по проектам В. Д. Поленова и В. М. Васнецова архитектором П. М. Самариным, стал духовным сосредоточием округа, одной из вершин творчества абрамцевских художников, вновь послужив иносказательным обращением к заветам Радонежского-чудотворца.

Символично, что храм был возведен недалеко от Троице-Сергиевой лавры и Хотькова, на землях, где родился Сергей Радонежский, основал монастырь и своими деяниями свидетельствовал, что устройство земной жизни возможно как воплощение догмата о Святой Троице. Такое значение для В. М. Васнецова как для православного художника, несомненно, имело особый смысл. Из этих земель уходила дорога на Ярославль и Русский Север, где ученики «отца северного монашества» основали многие обители, как во времена Древней Руси, так и сегодня остающиеся воплощением православных заветов.

Строительство Спасского храма в Абрамцево показательны и для своего времени, конца XIX века, когда достиг расцвета неорусский стиль как обращение к искусству Древней Руси, фольклору, как их творческая переработка и развитие в русле новых веяний эпохи, как утверждение вневременных основ, образных решений, смысла национальной культуры, мировоззрения. Над проектированием церкви увлеченно работали В. Васнецов, В. Поленов,

И. Репин. К ним примкнули В. Серов и К. Коровин, Н. Неврев и М. Врубель, семья хозяев усадьбы, включая детей. В творчестве Виктора Васнецова возведение Спасского храма явилось первым последовательным обращением к религиозной тематике в синергичном пространстве зодчества, храмовой живописи, декоративно-прикладного искусства.

Примером воплощения северных традиций стал тябловый иконостас Спасской церкви, разработанный В. Д. Поленовым. Для его творчества это редкий пример столь определенного следования искусству Севера. В таком решении иконостаса возможно предположить влияние и В. М. Васнецова, который явился одним из главных вдохновителей и создания храма, и обращения к народным традициям членами абрамцевского кружка. Васнецовым для Спасской церкви были написаны иконы, приближенные по художественному построению к образцам станковой живописи: «Богоматерь с Младенцем», «Святой Сергей Радонежский» и несколько малых образов, как «Святитель Алексей, Митрополит Московский», послужившие эскизами к росписи киевского собора Святого Владимира. Данные иконы-картины ближе станковому искусству, чем иконописи. Трактовка дальнего плана образа Сергия Радонежского отражает пейзажи Севера: среди дремучего бора стоит небольшая древняя церковь. В композиции четко выявлено деление на пространственные планы, их взаимосвязь, реалистично передана световоздушная среда, воссоздающая атмосферу влажного летнего воздуха. При этом сакральная составляющая образа не противоречит его реалистической трактовке.

Очень близкое решение иконостаса, в частности его декорирование орнаментами, позже¹ Виктор Михайлович применил в Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном близ города Владимира.

Икону-картину «Святой Сергей Радонежский» Васнецов начал писать, отложив работу над картиной «Богатыри», над которой работал в том числе и в усадьбе Мамонтовых. Выразительный, острый по характеристике образ Радонежского-чудотворца, изображенного в рост на фоне трогательного пейзажа, отчасти близок иконе, отчасти — картине, пронизан той глубокой и искренней верой, восхищением русской стариной, которые отличают лучшие произведения художника. В автобиографии Виктор Михайлович писал: «Религиозной живописью я занимался ранее, даже до Академии; но серьезно и художественно занялся иконописью только с начала 80-х годов и прежде всего в абрамцевской церкви...»² Проектирование и оформление здесь

¹ Над созданием монументальных полотен и в целом над убранством Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном В. М. Васнецов работал с 1896 по 1904 год. В тот же период он увлекся иконописью, в которой использовал тот же художественный язык, что и в стенописи, объединявший традиции древнерусского искусства, академизма и реализма. См.: *Васнецов В. М. Письма. Новые материалы.* СПб.: АРС, 2004.

² *Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников / Под ред. Н. А. Ярославцевой.* М.: Искусство, 1987. С. 251.

храма, написание образов для него явилось первым серьезным опытом Васнецова в области религиозного искусства.

Во многом именно под влиянием его произведений, а также благодаря пейзажным мотивам этих земель, окрестных лавре, где и проходила жизнь радонежского чудотворца, Михаил Нестеров задумал цикл картин, посвященный святому Сергию, «радетелю и печальнику о земле русской», как пишут о нем летописи. В то время Нестеров уже бывал в Абрамцеве, восхищался местными пейзажами, писал их тонко, как, быть может, никто другой, и сделанные этюды помогли ему в решении замысла картин «Пустынный», «Юность Сергия», «Видение отроку Варфоломею» — его триптиха, посвященного трудам святителя, полотна «Сергий Радонежский». Здесь сама природа, в восприятии художника, казалось, была наполнена памятью ушедших веков, народными преданиями о деяниях преподобного Сергия и его учеников, притчами и былями, сказками и поверьями, которые приобретали новое звучание.

Другими истоками живописных образов послужило житие святого, составленное его первым биографом Епифанием Премудрым, известная статья В. О. Ключевского, посвященная Сергию Радонежскому. К визуализации идеи картины «Видение отроку Варфоломею» М. В. Нестерова отчасти обратила и Е. Д. Поленова, намеревавшаяся издавать иллюстрированные жития святых для народа. Именно она предложила Михаилу Васильевичу представить графические композиционные эскизы — сцены из жизни юного Сергия Радонежского. Первый эскиз к картине был исполнен им в Италии, во время знакомства с живописью западноевропейских мастеров.

В 1882 году каждый из членов абрамцевского круга, словно чувствуя свою сопричастность истории и преданиям этой земли, принимал участие в общей воодушевленной работе по строительству Спасской церкви, все жили одним интересом, одним делом. Е. Г. Мамонтова и Н. В. Якунчикова (Поленова) вышивали иконы Спасителя, Богородицы, архангелов на хоругвях, подбирая кусочки шелковых тканей. И. Е. Репин заканчивал трудиться над иконописным образом Спасителя. Его жена завершала икону «Вера, Надежда, Любовь и мать их София», Н. В. Неврев писал святого Николая Чудотворца, В. Д. Поленов — Благовещение на Царских вратах. Елизавета Григорьевна, врач П. А. Спиро и дети Мамонтовых собственноручно высекали по подготовительным рисункам орнаменты на стенах.

Каждый символ иконописи и элемент иконографии наделен особым философско-религиозным содержанием, например, иконография Троицы, значимая на землях Русского Севера с древних времен. Догмат о троичности Бога освящен памятью о Сергии Радонежском и осмыслен не только как православная, а именно как русская национальная идея. Ее интерпретация во многом обусловила своеобразие концепций русских религиозных философов — В. С. Соловьева, Е. Н. Трубецкого, Н. Ф. Федорова, П. А. Флоренского.

К языку художественных иносказаний, символов обращался в своем искусстве М. В. Нестеров, как, например, в сдержанном по колористическому

звучанию и динамике линий произведении «Пустынный» (1888–1889). Живописный облик пустынного напоминает рисунок М. В. Нестерова «Созерцатель», опубликованный в журнале «Север». Обобщенный образ богомольца, подвижника, покинувшего суету мира, важен в его творчестве¹. Найденная портретная характеристика пустынного близка также облику В. М. Васнецова, друга и старшего наставника М. В. Нестерова. Немало и других созвучий в творчестве обоих художников. В 1920 году Виктор Михайлович написал исповедь своей жизни, назвав ее «Пустынный».

М. В. Нестеров не раз обращался к образу святого Сергия Радонежского, обретающего в его художественных решениях многоплановость в прочтении духовных смыслов. По Ярославской дороге, к северу от Москвы, в окрестностях подмосковного селения Хотьково, где похоронены родители преподобного Кирилл и Мария, в Абрамцево, в деревнях Комякине и Ахтырке Михаил Васильевич писал этюды к картинам «Видение отроку Варфоломею» и «Юность Сергия». Искал в них образы, передающие духовную суть Древней Руси. Пейзажи в данных произведениях отличаются подлинностью, характерностью звучания. И зритель, и персонажи картины словно общаются с природой, с матерью-землей, с Господом. «Симфонией северного леса» называл А. Н. Бенуа картину М. В. Нестерова «Юность Сергия».

Над картиной «Юность Сергия Радонежского» художник работал пять лет, искал наиболее убедительную образную характеристику святого, менял масштаб фигуры, жест и костюм преподобного Сергия, общий тон полотна и, наконец, переписал уже законченную картину на новом холсте. В таинственном лесу, в старинном деревянном храме, в медведе, будто только что вышедшем из чащи и расположившемся на траве, явлены образы моленной Руси, но менее убеждает по сравнению с ними образ святого Сергия. Гораздо большей выразительности, на наш взгляд, художник достиг в подготовительном этюде «Юность Сергия» (1892. Х., м. 82 x 45. Самарский художественный музей). В нем сосредоточил внимание на лице святого, при трактовке фигуры в рост в крупном масштабе на холсте, почти не давая пейзажного фона и не прописывая подробно детали. При письме а-ля прима, используя на завершающей стадии работы технику раздельного мазка, М. В. Нестеров достиг в этюде идейной законченности и духовной масштабности, звучания самостоятельного произведения².

Основой картины «Юность Сергия», как и для «Видения отроку Варфоломею», служила икона В. М. Васнецова «Святой Сергий Радонежский», находящаяся в Спасской церкви в Абрамцево, о чем М. В. Нестеров писал: «Теперь упомяну лишь о „Сергии“ Васнецова. Тут как нигде чувствуешь наш родной Север. Преподобный Сергий стоит с хартией в одной руке и благо-

¹ См.: *Нестеров М. В.* Из писем. Л.: Искусство, 1968.

² *Скоробогачева Е. А.* Искусство Русского Севера. М.: Белый город, 2008. С. 185.

словляет другой, в фоне — древняя церковка и за ней дремучий бор, на небе явленная икона „Святая Троица“. Тут детская непорочная наивность граничит с совершенным искусством»¹. Данное описание близко картине самого М. В. Нестерова. Над обозначенными полотнами, посвященными Сергию Радонежскому, он работал одновременно с росписью собора Святого Владимира, и найденные построения стали также основой образа святого Георгия в стенописи. В поздний период творчества образы святого Сергия оставались не менее важны в творчестве художника. В условиях советской идеологии он не мог говорить о них в живописи столь же открыто, но тем не менее уже в 1930-е годы им было создано живописное полотно «Монах в лесу» (М., частное собрание), пронизанное той же духовной атмосферой, являющей напоминание о Северной Руси святого Сергия.

О восприятии картин М. В. Нестерова современниками свидетельствует, например, письмо Ал. М. Васнецова. В письме к брату Аполлинарию Александр Михайлович рассказывал: «Во время болезни Сережи в одну из самых тяжелых минут под руку подвернулся „Альбом двадцати пяти художников“. Я задумал погадать на нем: чем кончится болезнь сына... Наугад вытащил из середины картину. Оказалось — нестеровская: „Сергий в юношестве“, где он изображен с медведем. Во мне тоже откликнулось религиозное чувство. Мы решили прибегнуть к его помощи. В тот же день отслужили молебен. Сергий Радонежский — патрон Сережи. На другой же день Сереже стало лучше. И мы решили картину обратить в икону. Вероятно, Нестеров писал картину с особенным религиозным чувством, потому она и вышла такой чудодейственной»². В письме речь идет о новорожденном сыне Александра Михайловича Васнецова. М. В. Нестеров, так же как В. М. Васнецов, искал национальные корни, источник которых обретал и в образах северного края, Абрамцева, в постижении русской старины через жития святых, исторические, философские, богословские труды.

Н. К. Рерих, так же как В. М. Васнецов и М. В. Нестеров, аутентично отразив образ Радонежского-чудотворца, нашел его токованию в живописи самобытное звучание. Рерих относится к тем уникальным личностям в отечественной культуре, к тем художникам-мыслителям, творчество которых не только многогранно и разносторонне, но, кроме того, не ограничивается рамками одного жанра, вида, стиля искусства или даже сферой одной гуманитарной науки³. Несомненно, Рерих является смелым интерпретатором различных, часто контрастных концепций, что позволяет ему достигнуть гармоничного синтеза традиций, стилей, смыслов, обогащенных собствен-

¹ *Нестеров М. В.* Давние дни. М.: Русская книга, 2005. С. 45.

² Письмо Ал. М. Васнецова Ап. М. Васнецову от 28 марта 1903 года // ОР ГТГ. Васнецовы. № 11/415).

³ См.: *Рерих Н. К.* О старине моления. М.: Международный центр Рерихов, 1999.

ным видением и глубинным идейным прочтением. Судить об этом позволяет, в частности, и экспозиция выставки в Третьяковской галерее «Николай Рерих», проводимой в 2023–2024 годах. Его творчество, общественная деятельность, суть научных изысканий построены на диалоге парадигм и их ярко индивидуальном прочтении. Именно эти качества позволяли Николаю Константиновичу достигать того масштаба свершений, которые сопутствовали ему в любой сфере гуманитарных знаний, его интересовавших.

Обращение к дихотомии север—юг и запад—восток, что как нельзя более актуально для начала XXI века и современного искусства, являющего собой, прежде всего, синтез традиций, характеризует творчество Рериха. Одним из ярких воплощений данной дихотомии в сфере живописи стал для него образ святого Сергия Радонежского, о чем свидетельствует полотно «Сергий Радонежский» 1932 года, обращенное и к русской старине, и к образам Востока, призванным, в восприятии Рериха, отразить вневременную мудрость православных, в целом христианских, и восточных, в первую очередь буддийских, воззрений. Именно поэтому столь необычна иконографическая трактовка в его живописном решении, воспевающим ратный подвиг святого — его вклад в победу русских войск в Куликовской битве 1380 года.

Таким образом, каждый из трех рассматриваемых нами художников — В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, Н. К. Рерих — нашел собственную духовно-художественную интерпретацию образов преподобного Сергия. При всех различиях этих трактовок они дают целостный образ подвижника, «светлого светоча во тьме и мраке русской истории», как пишут о нем летописи. Важно отметить хронологически-смысловую специфику постижения образа преподобного и его учения каждым из трех художников. Если для Васнецова интерпретация образа Радонежского-чудотворца была связана с началом обращения к сфере религиозного искусства, то для Нестерова стала одной из центральных в творчестве, одной из наиболее ясно, последовательно раскрывающих и личность святого Сергия, и мировоззрение художника, тогда как для Рериха подводила некий обобщающий итог его религиозно-философским изысканиям, облаченным в художественную форму.

При всей самобытности интерпретаций художники абсолютно единодушны были в одном — в осознании ими выдающейся личности и актуальности содержания его учения. И потому в заключение приведем слова первого биографа чудотворца — Епифания Премудрого, находящие отголоски звучания в живописных трактовках ведущих художников России конца XIX — первой половины XX века. Писатель-агиограф Епифаний Премудрый говорит в похвальном слове о святом Сергии Радонежском: «Дарова нам (Бог) видети такова мужа свята и велика старца и бысть в дни наша»¹.

¹ Цит. по: *Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М.: Астрель, 2003. С. 94.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васнецов В. М.* Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников / Под ред. Н. А. Ярославцевой. М.: Искусство, 1987. 496 с.
2. *Васнецов В. М.* Письма. Новые материалы. СПб.: АРС, 2004. 317 с.
3. *Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М.: Астрель, 2003. 396 с.
4. *Нестеров М. В.* Давние дни. М.: Русская книга, 2005. 559 с.
5. *Нестеров М. В.* Из писем. Л.: Искусство, 1968. 451 с.
6. *Рерих Н. К.* О старине моления. М.: Международный центр Рерихов, 1999. 304 с.
7. *Скоробогачева Е. А.* Искусство Русского Севера. М.: Белый город, 2008. 303 с.
8. *Скоробогачева Е. А.* Мотивы Русского Севера в генезисе неорусского стиля // Традиционализм в эпоху революций: культурная политика и цивилизационный выбор: Коллективная монография по материалам XIV международных Панаринских чтений / Редкол.: Е. А. Скоробогачева [и др.]; под общ. ред. В. Н. Расторгуева. М.: Институт Наследия, 2017. С. 317–332.

Аннотация

Изучение интерпретации образа Сергия Радонежского имеет особую актуальность в связи с необходимостью осмысления историко-религиозных процессов, неотделимых от настоящего времени, что приложимо к произведениям Васнецова, Нестерова, Рериха, являющимся размышлениями о судьбе России. Камертоном их звучания следует назвать религиозно-философскую наполненность содержания. Именно она раскрывает их мировоззрение, биографические факты, суть образов. Изучая их произведения, обращаемся к понятию «верующий разум» в русле христианского искусства.

Abstract

The study of the image interpretation of Sergius of Radonezh is of relevance due to the need to comprehend historical and religious processes inseparable from the present. This is applicable to the oeuvre of Vasnetsov, Nesterov, Roerich, whose works reflect on the fate of Russia. The religious and philosophical fullness of the contents should be called the tuning fork of their sound. It reveals artists' worldviews, biographical facts, and the essence of images. Studying their works, we turn to the concept of *believing mind* within the context of Christian art.

- ✓ *Ключевые слова:* Сергей Радонежский, живопись, реализм, векторы духовно-художественных влияний, верующий разум, неорусский стиль, православное искусство.
- ✓ *Keywords:* Sergius of Radonezh, painting, realism, vectors of spiritual and artistic influences, believing mind, Neo-Russian style, Orthodox art.

Для цитирования: *Скоробогачева Е. А.* Интерпретация образа святого Сергия Радонежского художниками России конца XIX – первой половины XX века // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 3 (46). С. 172–179.

№ 3 / 2024

ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ

УДК
78.01

Review of the Works of Alexander Klujev

**[Russian Philosophy of Music: 2010s and 2020s Articles
(Transl. from Russ.). Ostrava: Tuculart Edition & European
Institute for Innovative Development, 2023. 154 p. (In English);
Russian Philosophy of Music: Articles of the 2010–2020s.
Moscow: Progress-Tradition, 2024. 240 p. [1]]**

ПЕРКИНС ДОЙЛ Л.

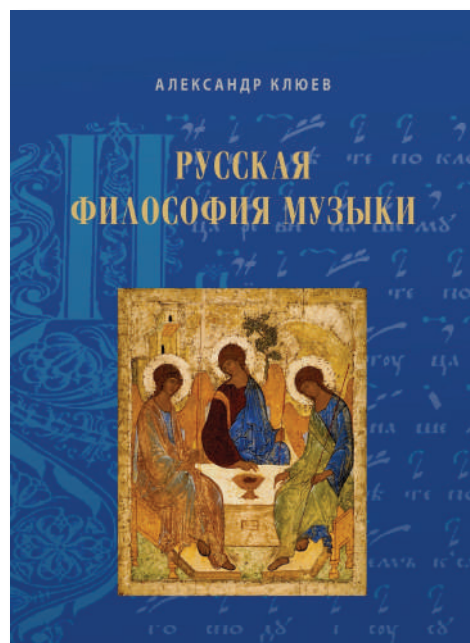
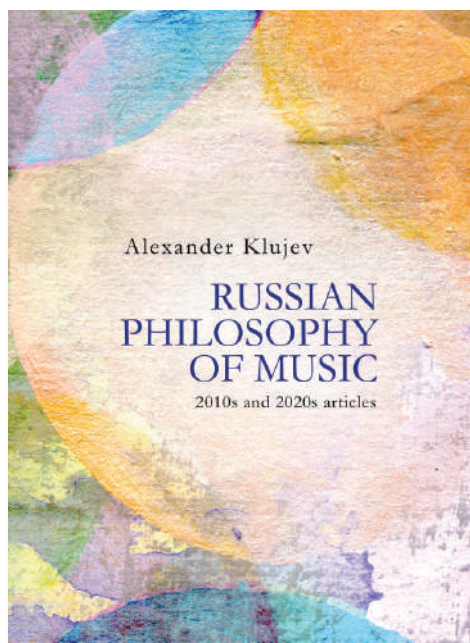
*Магистр теологии, магистр искусств,
глава литературного агентства «Перкинс» (Нью-Йорк, США)*

PERKINS DOYLE L.

*Master of Theological Studies, Master of Arts in European History,
Head of the Perkins Literary Agency (New York, USA)*

E-mail: manuscripti@yahoo.com

As a reviewer, it is my pleasure to offer a critique and review of Professor Klujev's two volume work, *The Russian Philosophy of Music*. The work reflects as a whole the intricacies of the proper application of music theory and the sophisticated utilization of music appreciation and praxis, with even some Illuminating words on music therapy and its own effectual applications. These initial observations, however, reflect SPECIFICALLY the two volume work



before us. More GENERALLY, the reviewer must convey his impressions on and analysis of the present work as it plays in with the broader canvas of a work as literature, particularly its amenities and (as Plato would have termed it) its substance as a work of art itself.

Therefore, every reviewer is faced with a daunting task: to divine or probe in an exegetical manner the meaning and intent of an author's work set before him and, if possible, to offer a summation and appraisal commensurate with the author's gifts and success (or not) in conveying the author's intended message- whether through the medium of fiction or nonfiction; the standard representatives of which are for the first category plays, novels, poems, essays, etc. In the second category one usually thinks of biographies, autobiographies, histories, scientific works, etc. How is one, however, to approach the work or manuscript of an academic, an indisputable authority in his or field, which is an anthology of essays?

Perhaps one may start with the bold departure from the norms as did the Nineteenth Century Oxford Don and erudite founder of the Aesthetic Movement, Water Pater upon writing of his impressions of the Mona Lisa in his now legendary book THE RENAISSANCE, based on a prior series of lectures. In his essay „On the Mona Lisa“ we are confronted by the following ultra-impressionist invocation of descriptive words which are poles apart from the verbal expectations and sensibilities of the more empirically minded reader of the Twentieth and Twenty-First Centuries. Of that great artistic enigma Pater wrote these unforgettable words: „She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave“.

Such words inform us that the subject of da Vinci's immortal painting reveal more than her being idealized as the perfect incarnation of feminine beauty and grace but extolling her as a „Vampire sitting among the rocks“, etc.

Why such an analogy with the words taken above from the 1873 manifesto on Aestheticism, Pater's Renaissance: Studies in Art and Poetry?

Because music, just like the fine arts and literature (all constituent parts of the ancient Greek tradition of the „liberal arts“, in contrast with the „sciences“), may be approached from such an impressionistic manner or from an entirely empirical one. Just as with Plato's discussion of the „music of the spheres“, the modern musicologist and musician needs to find a more suitable median and in his Russian Philosophy of Music Professor Klujev has done just that: struck the perfect balance between music as an aesthetic object and as a subject easily and elegantly compressed into the language of the objective empiricist and cultural historian.

Before explaining just how Professor Klujev manages to succeed in his objective of reconciling music theory to music practice within the greater panorama of the Russian Philosophy of Music, I would like to indulge momentarily in the same type of Pater verbal impressionism, but with my impressions of the actual book before me. In the parlance of publishing, in particular the world of printing, I have

a beautifully wrought specimen of a book before me. The fine artistic finish of the actual physical book bespeaks the traditional craftsmanship invested into the finest of books; for the book itself is completely marbled, replete with stipple. The book is in the flaring colors of blue and gold.

Blue is of course the color in many different cultures not only of peace and calm but of a quiet royalty, whereas gold answers to both royalty and sagacity or great wisdom, all of which helps the reader to anticipate what lies within the beautifully folded pages.

Back to our analysis of Klujev's Russian Philosophy of Music bearing in mind that music itself has been likened by the more poetically minded to a „Divine Fire“ or given an entirely different hermeneutical language by the more objective appraisers down through the ages.

Klujev's tomes are eminently written and edited for both the specialist and layperson who seeks to understand the intricacies of music in its most basic theory and applications. However, even though the interested non-specialist may derive much entertaining and always educational information from his anthology of essays penned solely by himself, he or she must come already knowledgeable of basic music theory — or at least have more than a passing grasp of its more rudimentary terms — and should already have an overview of Western music history, in particular how it contrasts with the history of Russian music. For example, before learning of the thoroughly fascinating concept of the „New Synergistic Philosophy of Music“, replete with „rhythms“ a la „organic union of art“ and the „hesychastic“ leanings of Russian music, that is, its monastic inspiration in regard to its highly prized objective of „spiritual“ or (as it is known in philosophy) „non-material“ or „ideal“ ascent — the synergy and integration of music, one should already have studied about the origin and evolution of music in Greece — at least as far as the more standard model of the origin of music is concerned.

Thanks to the ministrations of such video platforms as YouTube the more inquisitive connoisseur of music and music theory has before his eyes and ears no less than such an erstwhile rarity (once known only by scholars) as the Song of Seikilos. Such an appreciation for this type of recondite subject has now adequately prepared the modern of the twenty first century A.D to ask about the music of the twenty first century B.C, as in a number of Sumerian and Hittite compositions recently reconstructed and which remarkably reveal that the diatonic-atonal dynamics of western music is rooted deeply in Eastern traditions.

Therefore, before delving deeper into Klujev's anthology of essays the reader will have already familiarized himself with the discussions of the contrast with the diatonic and atonal scales in music theory. But the fruits of Klujev's beautifully rendered hermeneutics and phenomenology are now ready for the plucking and the tasting. With each and every essay or article the reader is initiated into a new system of understanding the architecture, architectonics and dynamics, along synergistic lines, of music.

Lastly, in the grand tradition of N. Lossky, Klujev extols the unity which music effects or brings about in the human sphere capitalizing further on the prodigious argument that in the contemplation of peace and nature we can find the Absolute, which religious traditions have long called God or the Eternal. There is also a touching interview with a Russian Orthodox Archpriest who illuminates such an interpretive framework s an unspoken tongue, is as majestic in its proportions as mathematics and as earnest and as rhythmic and as purposeful as the human heartbeat, which Klujev strives so brilliantly to show – and succeeds in such an endeavor admirably and impeccably.

[1] The named works are related. The collection published in Russia is an expanded edition of the collection published in the Czech Republic. The collection, published in Russia, additionally includes articles published abroad in foreign languages: Italian, German and English.

Для цитирования: Perkins D. L. Review of the Works of Alexander Klujev [*Russian Philosophy of Music: 2010s and 2020s Articles* (Transl. from Russ.). Ostrava: Tuculart Edition & European Institute for Innovative Development, 2023. 154 p. (In English); *Russian Philosophy of Music: Articles of the 2010–2020s*. Moscow: Progress-Tradition, 2024. 240 p. [1]] // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 3 (46). С. 183–186.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение *.doc, *.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1,0 п. л. (20 000–40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи

на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 3 (46). 2024

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

www.artcenter.ru

Подписано к печати 30.09.2024 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 15,44. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 16.10.2024 г.

Цена свободная

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

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-83300 от 07 июня 2022 г.

Подписной индекс 013362 в Каталоге подписки Урал-Пресс

© Российский институт истории искусств, 2024

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