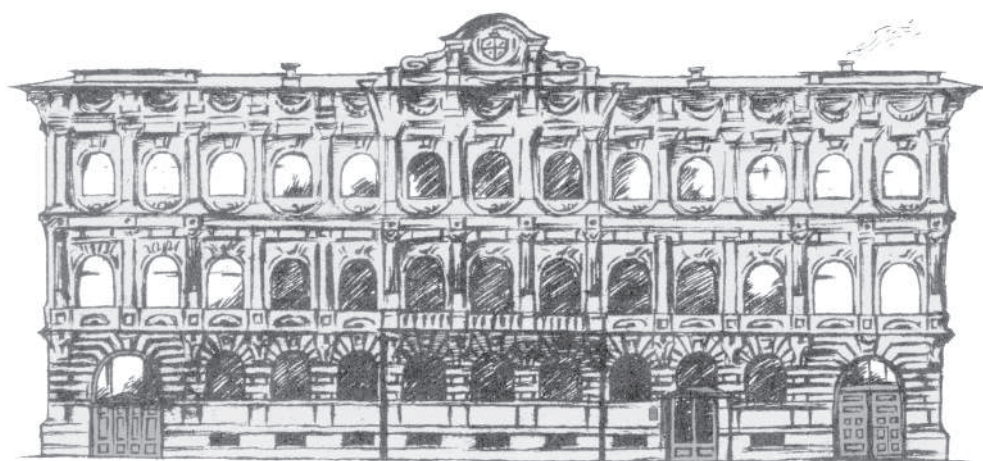


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 4 (47) / 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. Гиллиз — 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

П. Ю. Климов — кандидат искусствоведения, заведующий отделом живописи второй
половины XIX — начала XXI века, Государственный Русский музей

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

Д. Г. Ломтев — кандидат искусствоведения, приглашенный ответственный редактор
музыкального издательства «Лаурентиус» (Франкфурт-на-Майне, Германия)

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

У. Моргентштерн — 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

Музыка

- Д. Г. Ломтев.* Традиционное и новаторское в «Руководстве к музыкальной композиции» Готфрида Генриха Штёльцеля..... 9
- Г. В. Петрова.* Музыка в Луизиано (1822–1823).
К истории рецепции Бетховена в России23
- Е. И. Пономарева.* Вопросы концертмейстерского искусства
в отечественной исследовательской и методической литературе36
- М. А. Букринская, Н. А. Кочешков.* Джазовая стилистика
в фортепианном творчестве композиторов французской «Шестерки»47

Киноискусство

- Д. Ю. Мыльников.* Выразительные ресурсы внутрикадрового
движения в фильме Элен Жиро и Тома Сабо «Букашки.
Приключение в Долине муравьев»59

Драматический театр

- О. Н. Мальцева.* Спектакль Юрия Бутусова
«Город. Женитьба. Гоголь». Строение и содержание79
- Су Цзыся.* Техника жестикуляции и голоса мастера Чэн Яньцю
с использованием практики Цигун94

Изобразительное искусство

- В. В. Деменова, А. В. Симонова.* «Созерцающий Майтрея»
в искусстве Кореи: особенности иконографии
и истоки формирования образности 107
- А. А. Смолянская.* Панорама Крестьянской войны в Германии
Вернера Тюбке в истории искусства и истории страны. 121
- И. А. Мозолевская.* СССР и Чехословакия:
диалог двух традиций стеклоделия. 142
- А. О. Лейкин.* Курсы истории искусств для взрослых обоего пола
графа Валентина Платоновича Зубова (1913–1916 годы): к истории
становления искусствоведческого образования в России 152

Фундаментальные проблемы искусствознания

- А. Klujev.* Russian Philosophy of Music: A Unique Experience
(Русская философия музыки: уникальный опыт)..... 169

Юбилей. Памятные даты

К 150-летию со дня рождения С. Т. Конёнкова

- Е. А. Скоробогачева.* «Лесная серия» С. Т. Конёнкова как образное
воплощение национальной духовности в синтезе стилей. 187

- Информация для авторов**..... 196

Contents

Research

Music

- D. Lomtev.* Tradition and Innovation in the *Instructions for Musical Composition* by Gottfried Heinrich Stölzel 9
- G. Petrova.* Music in Louisino (1822–1823). To the History of Beethoven's Reception in Russia 23
- E. Ponomareva.* Issues of Accompaniment Art in Russian Research and Methodological Literature 36
- M. Bouckrinskaya, N. Kocheshkov.* Jazz Stylistics in the Works of Composers of the French *Les Six* 47

Cinematography

- D. Mylnikov.* Expressive Resources of Intra-Frame Movement in the Film by Hélène Giraud and Thomas Szabó *Minuscule: Valley of the Lost Ants* 59

Dramatic Theatre

- O. Maltseva.* Yuri Butusov's Performance *City. Marriage. Gogol.* Structure and Content 79
- Su Zixia.* Cheng Yanqiu's Gestures and Voice Techniques Using the Practice of Qigong 94

Fine Art

- V. Demenova, A. Simonova.* *Contemplative Maitreya* in Korean Art. The Features of Iconography and the Origins of Imagery Formation 107
- A. Smolyanskaya.* Werner Tübke's *Peasants' War Panorama* in the History of Art and the History of Germany 121
- I. Mozolevskaya.* The USSR and Czechoslovakia: A Dialogue Between Two Glassmaking Traditions 142
- A. Leykin.* *Art History Courses by Count Zubov.* On Art History Education Program in Russia 152

Fundamental Problems of Art Studies

- A. Klujev.* Russian Philosophy of Music: A Unique Experience 169

Anniversaries and Important Dates

150th Anniversary of Sergey Konenkov's Birth

- E. Skorobogacheva.* *Forest Series* by Sergey Konenkov as the Embodiment of Russian National Spirituality in Synthesis of Styles 187

№ 4 / 2024

ИССЛЕДОВАНИЯ

Традиционное и новаторское в «Руководстве к музыкальной композиции» Готфрида Генриха Штёльцеля

ЛОМТЕВ ДЕНИС GERMANOVICH

Кандидат искусствоведения, независимый исследователь, музыкальный издатель (Дрезден, Германия)

LOMTEV DENIS G.

PhD (History of Arts), Independent Researcher, Music Editor (Dresden, Germany)

E-mail: degelo@mail.ru

Готфрид Генрих Штёльцель (Gottfried Heinrich Stölzel, 1690—1749), один из крупнейших немецких композиторов первой половины XVIII столетия, современник И. С. Баха, до последнего времени остается фигурой малоизученной в отечественном музыкознании. Среди коллег он был почитаем прежде всего как автор многочисленных церковных кантат, большинство из которых он сочинил в Готе, где полжизни проработал капельмейстером у герцогов Фридриха II и его сына Фридриха III — с 1719 года вплоть до смерти. Но еще до вступления в эту должность Штёльцель снискал успех как оперный композитор. Своеобразным показателем популярности его театральных опусов можно считать включение арии *Bist du bei mir* из оперы «Диомед» (1718) в «Нотную тетрадь Анны Магдалены Бах». Долгое время приписываемая И. С. Баху, она по сей день остается самым часто исполняемым сочинением Штёльцеля, неизменно входящим в учебный репертуар музыкальных школ, в том числе российских.

Взросший интерес к наследию композитора с начала текущего столетия обусловлен прежде всего систематической публикацией его кантат¹. В процессе изучения сохранившихся рукописей исследователи не обошли вниманием и его музыкально-теоретические работы, из которых одна была издана самим автором в 1725 году — «Практическое доказательство того, как из основанного на искусной игре звуками бесконечного четырехголосного канона в верхнюю квинту образовать много четырехголосных бесконечных канонов,

¹ См.: Ломтев Д. Г. Духовные кантаты Готфрида Генриха Штёльцеля в нотном собрании герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 4 (31). С. 52—91; Ломтев Д. Г. Первый годовой цикл церковных кантат Готфрида Генриха Штёльцеля // Временник Зубовского института. 2023. № 1 (40). С. 21—42.

различающихся отчасти мелодией, отчасти только гармонией»¹. В 1962 году Вернер Штегер обнародовал законченный вчерне трактат Штёльцеля о речитативе². Эта публикация получила резонанс не только в музыковедческих кругах, но и среди исполнителей, специализирующихся на барочном репертуаре.

Изучению оставшихся трудов во многом поспособствовал уже в XXI веке Берт Зигмунд своими предварительными изысканиями для запланированного указателя сочинений композитора (*Stölzel-Repertorium*), к сожалению до сих пор не завершённого. Он обратил внимание коллег на хранящуюся в Берлинской государственной библиотеке рукопись под шифром Mus.ms.theor. 830. Заголовок на обложке ее переплета, принадлежащий певцу и коллекционеру Георгу Иоганну Даниэлю Пёльхау (1773—1836), гласит: *Anleitung zur musikalischen Setzkunst von Gottfried Heinrich Stoelzel, ehemaligem Capellmeister zu Gotha. 1815. Mspt*³. Число «1815» указывает, скорее всего, на год приобретения им данной рукописи. Флориан Фогт подготовил ее аннотированное издание, в 2016 году представленное в качестве диссертации к защите во Фрайбургском университете и в 2018 году опубликованное в источниковедческой книжной серии «Музыка раннего Нового времени»⁴.

Сам манускрипт является копией трактата, выполненной неизвестным лицом. Местонахождение оригинала, как и точное время его создания, на данный момент не установлены. Ссылка в тексте Штёльцеля на напечатанный в 1728 году труд Иоганна Давида Хайнихена (1683—1729) «Генерал-бас в композиции»⁵ дает повод полагать, что по крайней мере отдельные главы «Руководства» появились не раньше этой даты.

¹ *Stölzel G. H. Practischer Beweiß wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypo dia pente quatuor vocum, viel und mancherley, Theils an Melodie, Theils auch nur an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn. o. O., 1725. 24 S.*

² *Steger W. G. H. Stölzels „Abhandlung vom Recitativ“.* Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg. Heidelberg: Grosch, 1962. 283 S.

³ «Руководство к музыкальной композиции Готфрида Генриха Штёльцеля, бывшего капельмейстера в Готе. 1815. Манускрипт». Здесь и далее перевод с немецкого языка принадлежит автору статьи.

⁴ *Vogt F. Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel (1690—1749).* Edition und Kommentar. (= Musik der frühen Neuzeit, Bd. 5). Neumünster: von Bockel, 2018. 367 S.

⁵ *Heinichen J. D. Der Generalbaß in der Composition, oder: Neue und gründliche Anweisung, Wie Ein Music-Liebender mit besonderm Vortheil, durch die Principia der Composition, nicht allein den General-Bass im Kirchen- Cammer- und Theatralischen Stylô vollkommen, & in altiori Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst, wichtige Profectus machen könne.* Dresden, 1728. 960 S.

В последнее десятилетие жизни Штёльцель посвящал свободное время написанию трактата о речитативе¹. Эту работу он расценивал как личный вклад в деятельность «Общества музыкальных наук» (или «Мицлеровского общества», как его еще называют по имени идейного вдохновителя Лоренца Кристофа Мицлера), в котором композитор состоял с 1739 года. Вряд ли он при всей своей загруженности в капелле герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских имел достаточно времени для написания двух столь объемных трактатов одновременно. Скорее всего, к концу 1730-х годов «Руководство к музыкальной композиции» уже было завершено.

Как и другие теоретические труды Штёльцеля, оно связано с его практикой обучения музыкантов, что являлось неотъемлемой частью капельмейстерской должности. Армин Фетт в своей диссертации «Музыкальная история города Готы» приводит многочисленные архивные свидетельства, позволяющие сделать вывод об активной преподавательской деятельности Штёльцеля на всем протяжении его службы у герцогов².

Учебно-методическая направленность прослеживается и в структуре «Руководства», и в самом стиле изложения. Рукопись насчитывает 34 главы, подразделяющиеся на параграфы. Формальное объединение текстов в тематические разделы отсутствует, но оно легко прослеживается. Самый крупный начальный раздел о пропорциях объединяет первые десять глав, в последующих трех (11–13) рассматриваются лады, в главе 14 – типизированные каденционные обороты (клаузулы), в главах 15–19 и 21 – интервалы, в главе 20 – трезвучия с обращениями. Во второй половине руководства объясняются принципы простого контрапункта и гармонизации мелодии (главы 22–28), а также методы сочинения речитатива (глава 29) и имитационных форм, включая фугу и канон (главы 30–34).

Главным методическим ориентиром Штёльцелю послужил известный трактат «Ступени к Парнасу» Иоганна Йозефа Фукса (ок. 1660–1741), уже в то время часто применяемый в качестве учебника. Это очевидно по схожему порядку изучаемого материала, заимствованию некоторых нотных примеров и даже реферированию текстовых фрагментов из труда австрийского коллеги, как в главе 21 «О четырех главных правилах, как от одного консонанса можно переходить к другому»³.

¹ Ломтев Д. Г. Трактат Готфрида Генриха Штёльцеля о речитативе: к истории музыкально-теоретических учений эпохи барокко // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2 (55). С. 185.

² Fett A. Musikgeschichte der Stadt Gotha von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749): ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens. Freiburg im Breisgau, 1951. S. 252.

³ Fux J. J. Gradus ad parnassum sive manuductio ad compositionem musicae regularem, methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita. Viennae: Van Ghelen, 1725. P. 42, 59–60, 62, 64–65; Vogt F. Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«... S. 251–252, 273–276.

Но при всех заимствованиях Штётльцель не следовал безоговорочно тем постулатам Фукса, которые он считал устаревшими. Наибольшая ценность «Руководства» заключается как раз в попытке пересмотра ряда теоретических положений, причем в первую очередь — в отношении гармонической вертикали, в постепенном переходе от мышления так называемыми гармоническими триадами и сочетаниями взятых одновременно интервалов к осознанию единства созвучия, узнаваемого структурно и функционально в соответствующем тональном контексте (другими словами, к осознанию феномена аккорда). Представленные ниже основные теоретические положения трактата Штётльцеля освещаются именно с учетом этих аспектов.

В учении об интервалах с неперменным и ожидаемым математическим их обоснованием примечателен критический тон изложения сведений из античной науки, призванный донести до читателя, «насколько бедной консонансами была [древне]греческая музыка по сравнению с нашей»¹. Причиной тому, по мнению Штётльцеля, было слепое следование воззрениям Евклида, исключаяющим терцию из консонансов. Устоявшиеся тогда нормы не смогло поколебать и предполагаемое использование этого интервала в музыкальной практике, ведь поскольку древние греки «не имели различий между *tono majori* и *tono minori*, то и истинная пропорция терций не могла быть ими выявлена»².

Ключевым же Штётльцелю видится вклад Джозеффо Царлино (1517—1590), который «изобрел и опубликовал около 1550 года в Венеции истинные пропорции несовершенных консонансов»³. Важность его расчетов, оправдавших правильность слухового восприятия данных интервалов как благозвучных, подчеркивается упоминанием Генриха Глареана (1488—1563) — до открытия Царлино он «не знал иной причины отрадности терций и секст, кроме той, что они приятны на слух»⁴.

Свой собственный взгляд на консонансы Штётльцель излагает, опираясь на «Синописис новой музыки» Иоганнеса Липпиуса (1585—1612), где имеется их деление на совершенные (чистые октава, квинта и кварта) и несовершенные (большие и малые терции и сексты)⁵. Простота пропорций служит мерилом благозвучности: чем меньше числа и чем проще их соотношение, тем совершенней интервал. Штётльцель следует классификации на основе пропорций, но также рассматривает консонансы в гипотетическом ладотональном контексте, если выражаться современной терминологией. Противоре-

¹ *Vogt F.* Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«... S. 211.

² *Ibid.* S. 209.

³ *Ibid.* S. 214.

⁴ *Ibid.* S. 213.

⁵ *Lippius J.* Synopsis Musicae Novae Omnino Verae atque Methodicae Universae: In Omnium Sophiae Praeagustum Parergōs Inventae Disputatae & Propositae Omnibus Philomusis. Argentoratum: Ledertz, 1612. P. 98—99.

чие он находит в кварте (*c-f*): с одной стороны, как и у Липпиуса, своей пропорцией 4:3 она вписывается в разряд совершенных консонансов; с другой стороны, «первые два интервала, а именно октава [*c-c'*] и квинта [*c-g*], расположены в *C-dur*, а кварта в *F-dur*»¹. Больше того, в данном виде кварта рассценивается как обращение квинты *f-c'*, что говорит о ее «причудливой природе» и принципиально отличает от октавы, квинты и большой терции, так что, учитывая тот же ладотональный контекст, Штёльцель приходит к выводу о большей консонантности мажорной и минорной терций, нежели кварты.

Современные ему понятия об употребительных интервалах можно почерпнуть в главе 15. Здесь они систематизированы в контексте «диатонико-хроматической октавы», под которой подразумеваются двенадцать клавиш темперированного клавира. Штёльцель начинает с малой секунды, представляющей собой «большой полутон», и заканчивает большой ноной, состоящей из «6 тонов и 2 больших полутонов» на основе подсчета по белым клавишам в диапазоне *G-a*.

«Малый полутон» (по типу *c-cis*) также фигурирует, но не сам по себе, то есть в виде увеличенной прима, а в объяснении «разных интервалов, кои выглядят одинаково на клавире»², то есть энгармонически равных: к примеру, увеличенная секунда *c-dis* состоит из тона *c-d* и малого полутона *d-dis*, а малая терция *c-es* из тона *c-d* и большого полутона *d-es*.

В заключение интервалы распределяются на консонансы и диссонансы. В первую группу входят унисон, терции, чистая квинта, сексты и октава, во вторую — секунды, кварты (включая увеличенную), септимы, ноны, а также уменьшенная и увеличенная квинты. Но куда следует отнести, к примеру, перечисленные ранее в главе 15 уменьшенную терцию или увеличенную сексту, автор не разъясняет.

Причисление кварты к диссонансам является, по сути, продолжением ранее высказанных соображений о ее «причудливой природе». При разделении консонансов на совершенные и несовершенные (глава 16) Штёльцель, ссылаясь на авторитетных для него Царлино и Афанасия Кирхера (1602—1680), всё же указывает на то, что кварта «в наши дни по праву принадлежит диссонансам»³ и потому не может быть отнесена ни к одной из этих групп.

Пересмотр прежних теоретических воззрений или попытка их адаптации к современным для Штёльцеля представлениям коснулись и учения о ладах. «Старые», то есть модальные, их разновидности (ионийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолийский, эолийский) даны в ознакомительных целях (глава 12), причем, по мнению автора, «нет необходимости особо отмечать разницу между автентическими и плагальными ладами, отчасти потому,

¹ *Vogt F. Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«... S. 208.*

² *Ibid. S. 234.*

³ *Ibid. S. 239.*

что это было бы бесполезно, отчасти потому, что даже сами приверженцы старой школы откровенно признают, что знаменитейшие авторы, например Палестрина, не особо задумывались об этом»¹. Практическое применение старых теоретических постулатов Штёльцель видит исключительно в определении ладов протестантских хоралов (что продемонстрировано на примере мелодий *Vom Himmel hoch, da komm ich her* и *Nun freut euch, lieben Christen g'mein*) в связи с использованием последних в современной ему церковной музыке.

«Старым» модалным ладам противопоставлены «современные» мажор и минор. Их количество предопределяет «широко используемая в наши дни диатоническо-хроматическая гамма, содержащая двенадцать различных звуков»². Тональности показаны своими «фундаментальными триадами» (тоническими трезвучиями), выписанными в нотах: двенадцать мажорных (C, D, Es, F, G, A, H, Cis, E, Fis, As, B) и двенадцать минорных (c, d, e, f, g, a, h, cis, es, fis, as, b), то есть без учета энгармонически равных. Самые важные отличия мажора и минора, помимо мажорного или минорного наклона «фундаментальной триады», заключаются в их «амбитусе», то есть ступенном составе восходящего и нисходящего звукорядов в пределах октавы. В натуральном мажоре он остается стабильным, а в миноре меняется, будучи представлен мелодическим видом в восходящем движении и натуральным видом в нисходящем.

Сквозь призму тонального мышления рассматривается и учение о так называемых клаузулах, типизированных каденционных оборотах на ступенях основной гаммы в четырехголосном изложении (глава 14). Хотя Штёльцель и пользуется старой терминологией, для ее толкования всё же прибегает к современным ему понятиям. Так, после громоздких объяснений ступенного состава завершающего созвучия в *clausula peregrinæ*, он резюмирует: «выражаясь на наш манер, d-moll в C-dur или B-dur в c-moll, о чем и было сказано выше»³.

Учение о трезвучиях отталкивается от гармонической триады (*trias harmonica*) — понятия, по всей видимости, введенного в обиход И. Липпиусом и встречающегося, среди прочего, в его «Синописе новой музыки»⁴. Штёльцель пользуется данным термином, когда речь заходит о типах трезвучия (мажорном, минорном), о его обращениях, об иерархии входящих в него тонов (в нашем понимании — основного, терцового, квинтового) и об удвоении их в многоголосном изложении. Помимо этого, в тексте попадает термин *Syzygia* (глава 20), известный по немецким музыкально-теоретическим трактатам предшественников и современников Штёльцеля и обозначающий как обращения трезвучий, так и гармоническую вертикаль в целом.

¹ *Vogt F.* Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«... S. 220.

² *Ibid.* S. 222.

³ *Ibid.* S. 231.

⁴ Подробнее о гармонической триаде в трудах И. Липпиуса см.: *Куликов И. К.* Учение о гармонии Иоганна Липпия // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 2 (29). С. 61–64.

В этой же главе содержатся, пожалуй, самые «передовые» абзацы о видах трезвучий. Помимо мажорного и минорного, безусловно отвечающих критериям гармонической триады, на практике часто применяются еще два, «которые, хотя и не являются гармоническими триадами, не могут быть названы полностью негармоническими»¹, а именно: уменьшенное (*trias deficiens*) и увеличенное (*trias superflua*). Теоретическое обоснование обоих сводится к наличию составляющих их тонов в амбитусах мажора и минора, что разъяснено нотными примерами: *d-f-h* в *C-dur* и *es-g-h* в *c-moll*. (Казалось бы, вполне удобные с методической точки зрения тоны уменьшенного трезвучия *d-f-as* в *c-moll* оставлены без внимания.)

В сжатом виде подобная классификация имеется в уже упомянутой единственной прижизненной музыкально-теоретической публикации Штёльцеля, «Практическом доказательстве того, как из основанного на искусной игре звуками бесконечного четырехголосного канона в верхнюю квинту образовать много четырехголосных бесконечных канонов, различающихся отчасти мелодией, отчасти только гармонией» (1725). Как гласит параграф 7 данного трактата, «совершенные триады состоят из большой и малой терций, а несовершенные либо из двух малых, либо из двух больших»². Из приведенного здесь же нотного примера следует, что мажорное и минорное трезвучия относятся к совершенным триадам, а увеличенное и уменьшенное — к несовершенным.

В «Руководстве к музыкальной композиции» те же четыре вида описаны подробнее, а кроме этого, приведены нотные примеры трезвучий, состоящих из уменьшенной терции внизу и большой терции сверху (*h-des-f*, *cis-es-g*) и наоборот (*cis-eis-g*, *h-dis-f*). У Штёльцеля они остаются вариантами *trias deficiens*, но в трактате его младшего современника Георга Андреаса Зорге (1703—1778) «Подход к музыкальной композиции» (1745) второй вариант выделяется в самостоятельный вид *trias manca*:

Это наполовину латинское, наполовину валлийское наименование применяется за неимением более подходящего. Можно было бы сказать *trias deficiens minor* и *major*, но поскольку слово *manca*, кажется, уже почти закрепилось в литературе о музыке, его можно использовать до тех пор, пока не появится другое название³.

¹ Vogt F. Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«... S. 246.

² Stölzel G. H. Practischer Beweis... S. 3.

³ Sorge G. A. Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Baß, Durch welche ein Studiosus Musices zu einer gründlichen Erkänntniß aller in der Composition und Clavier vorkommenden con- und dissonirenden Grund-Sätze, und wie mit denenselben Natur- Gehör- und Kunst-mäßig umzugehen, kommen, folglich nicht nur ein gutes Clavier als ein Compositor extemporaneus spielen lernen, sondern auch in der Composition selbst wichtige und gegründete Profectus machen kan. Erster Theil. Lobenstein, 1745. S. 21.

Зорге неоднократно упоминает Штёльцеля, фактически опираясь на музыкально-теоретические воззрения последнего как наиболее авторитетные. В «Подходе к музыкальной композиции» процитированы целые абзацы из «Практического доказательства», от них Зорге отталкивается в выстраивании собственной концепции, в частности, в описании увеличенного и уменьшенного трезвучий¹.

Под расположением тонов гармонической триады Штёльцель понимает не только мажорное и минорное трезвучие, но и их обращения, при этом никак не обособляя их терминологически (кроме упомянутого выше общего понятия *Syzygia*). По количеству голосов гармонические триады делятся на *simplices* (трехголосие без удвоений) и *compositas* (с удвоениями, обусловленными большим количеством голосов). Их звуки могут быть расположены либо «так близко друг к другу, что они не могут стоять ближе»² (*propinqua*), либо распределяться по различным октавам (*remota*). В комментариях к нотными примерам с мажорным трезвучием, секстаккордом и квартсекстаккордом в трехголосном тесном (*propinqua*) и широком (*remota*) расположениях Штёльцель считает необходимым обратить внимание читателя на кварту в основе квартсекстаккорда, ведь она, напомним, считается диссонансом. Здесь «кварте принадлежит честь быть включенной в гармоническую триаду, что также является единственным случаем, когда она становится похожей на консонанс, но ее все равно необходимо разрешить»³.

Правила гармонической триады оказали существенное влияние на учение Штёльцеля о «современном простом контрапункте» (глава 24), под которым он понимает гомофонно-гармонический склад. Это прослеживается в предлагаемой им методике гармонизации на примере начальной фразы протестантского хора *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*.

Первый этап заключается в присочинении нижнего голоса, причем в сравнении с двухголосным контрапунктом в манере Фукса здесь расстояние между мелодическими линиями намного шире и предполагает его заполнение. Вслед за этим выписывается значение каждой ноты получившегося рамочного двухголосия в контексте гармонической триады. Примечательно, что Штёльцель оперирует сокращениями *inf.[imus]*, *med.[ius]* и *sup.[remus]*, соответствующими тону примы, терции и квинты, то есть его аналитический взгляд изначально направлен на структуру будущих аккордов, а именно мажорных трезвучий, из которых будет состоять построение. Завершающий этап состоит в присочинении средних голосов — сначала тенора, потом аль-

¹ О влиянии работ Штёльцеля на становление музыкально-теоретических взглядов Зорге см. также: *Holtmeier L.* Rameaus langer Schatten: Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. Hildesheim [u.a.]: Georg Olms, 2017. S. 194–199.

² *Vogt F.* Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«... S. 247.

³ *Ibid.* S. 248.

Example 1 is a musical score for four staves in G major, 4/4 time. The notes are: Staff 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 3: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 4: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamic markings are placed above each note: Staff 1 (inf., med., inf., sup., inf., med., sup., med.), Staff 2 (sup., inf., sup., med., sup., inf., med., inf.), Staff 3 (med., sup., med., inf., med., sup., inf., sup.), Staff 4 (inf., inf., inf., inf., inf., inf., inf., inf.).

Пример 1

Example 2 is a musical score for four staves in G major, 4/4 time. The notes are: Staff 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 3: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 4: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamic markings are placed above each note: Staff 1 (inf., med., inf., inf., inf., med., sup., med.), Staff 2 (sup., inf., sup., med., sup., inf., med., sup.), Staff 3 (med., sup., inf., sup., sup., med., inf., med.), Staff 4 (inf., inf., med., inf., med., inf., inf., inf.).

Пример 2

та. Мелодии обоих обусловлены принципом заполнения недостающих тонов гармонической триады и удвоения тона примы (пример 1).

Далее Штёльцель усложняет задачу: в том же фрагменте хора он предлагает разнообразить линию баса, включив в нее *medius*, то есть терцовый тон. При заполнении средними голосами получаются секстаккорды (пример 2). Об удвоениях в них ничего не сообщается, но из дальнейших нотных примеров следует, что допускаются не только удвоения примы и квинты, но и терции.

Гармонические триады, то есть мажорные и минорные трезвучия и секстаккорды, в трактате фигурируют фактически как базовые. Иные триады также возможны при соблюдении определенных условий (пример 3). Уменьшенное трезвучие уместно в составе секвенционных звеньев (а), уменьшенный секстаккорд предпочтителен в связке с другими секстаккордами при гармонизации поступенной басовой линии (б); увеличенное трезвучие приемлемо при восходящем задержании к основному тону минорного секстаккорда (в), употребление увеличенного секстаккорда обусловлено логикой восходящей гаммы мелодическо-

The image shows two systems of musical notation, each with four staves. The first system is labeled 'a' and the second '2'. The notation includes various chords and melodic lines with 'NB' (non-block) markings and a '6' (sixth) marking. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Пример 3

го минора (г). Наконец, один из вариантов *trias deficiens* с уменьшенной терцией вниз и большой терцией вверх (*cis-es-g*) допустим в виде секстаккорда (д).

Примеры употребления септаккордов и их обращений рассредоточены по отдельным параграфам, посвященным использованию диссонансов в контрапункте. Там они часто соседствуют с задержаниями, поскольку различий между диссонансами, образованными аккордовыми тонами, и таковыми с участием неаккордовых в «Руководстве к музыкальной композиции» нет. Однако некоторые нотные иллюстрации позволяют предположить, что диссонирующие вертикали, образованные аккордовыми тонами, Штётльцель воспринимал как целостные аккорды, функциональное значение которых сохраняется, помимо основной позиции, и в обращениях (пример 4). В созданном позднее трактате о речитативе он формулирует это четче, говоря о длительном пребывании на диссонирующей гармонии путем череды обращений того же самого аккорда¹.

¹ Ломтев Д. Г. Трактат Готфрида Генриха Штётльцеля о речитативе: к истории музыкально-теоретических учений эпохи барокко // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2. С. 190.



Пример 4

Кроме того, в трактате о речитативе Штёльцель развил два тематических блока из главы 29 «Руководства по музыкальной композиции». Первый из них — краткая систематизация клаузул, в данном случае означающих типизированные мелодические обороты с заключительными словами стиха или строфы, ориентированные на знаки препинания в словесном тексте (точку, запятую, двоеточие, восклицательный и вопросительный знаки); а второй тематический блок содержит советы по сочинению многоголосного речитатива, признанным мастером которого Штёльцель считался еще при жизни.

Последние пять глав «Руководства» посвящены имитациям, двойному контрапункту, фуге и канону. Их функционально-гармоническая подоснова особенно отчетливо показана при сочинении простейшего четырехголосного бесконечного канона в унисон — он может быть «свернут» в некий универсальный мелодико-гармонический оборот, опять же обозначенный как клаузула, или из него выведен (пример 5). Выявление подобных оборотов выглядит своего рода попыткой встраивания исторически детерминированных форм имитационной полифонии в контекст гармонического устройства мажора и минора, постижения их аккордового фундамента.

В гомофонно-гармоническом складе схожая тенденция переосмысления и ранжирования созвучий по их структурному и интонационно-семантическому значению (терцовое сцепление тонов, консонантность или диссонантность, узнаваемость в ладовом контексте) прослеживается в определении триад, среди которых, помимо мажорного и минорного трезвучий как нормативных, нашлось место уменьшенному, увеличенному и даже уменьшенному с уменьшенной терцией.

Означенные выше теоретические воззрения Штёльцеля вызвали интерес его именитого коллеги, автора фундаментального «Музыкального лексикона» Иоганна Готфрида Вальтера (1684—1748), что подтверждается сохранившимися фрагментами их переписки¹. Но гораздо важней — в плане

¹ *Walther J. G. Briefe.* Hrsg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1987. S. 27—28, 139.

Пример 5

преемственности — восприятие этих идей представителем следующего поколения, вышеупомянутым Георгом Андреасом Зорге. Его «Подход к музыкальной композиции» логически развивает наметившееся у Штёльцеля осознание аккорда и его обращений как единиц гармонической вертикали в русле терминологической традиции *trias harmonica*. Таким образом, «Руководство к музыкальной композиции» не только повлияло на формирование теоретических взглядов у современников автора (его учеников прежде всего), но и заложило один из существенных векторов развития немецкой музыкальной науки на десятилетия вперед.

ЛИТЕРАТУРА

1. Куликов И. К. Учение о гармонии Иоганна Липпия // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 2 (29). С. 56–67.
2. Ломтев Д. Г. Духовные кантаты Готфрида Генриха Штёльцеля в нотном собрании герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 4 (31). С. 52–91.
3. Ломтев Д. Г. Первый годовой цикл церковных кантат Готфрида Генриха Штёльцеля // Временник Зубовского института. 2023. № 1 (40). С. 21–42.

4. *Ломтев Д. Г.* Трактат Готфрида Генриха Штёльцеля о речитативе: к истории музыкально-теоретических учений эпохи барокко // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2 (55). С. 184–195.
5. *Fett A.* Musikgeschichte der Stadt Gotha von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749): ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens. Freiburg im Breisgau, 1951. 465 S.
6. *Fux J. J.* Gradus ad parnassum sive manuductio ad compositionem musicae regularem, methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita. Viennae: Van Ghelen, 1725. 280 p.
7. *Heinichen J. D.* Der Generalbaß in der Composition, oder: Neue und gründliche Anweisung, Wie Ein Music-Liebender mit besonderm Vortheil, durch die Principia der Composition, nicht allein den General-Bass im Kirchen- Cammer- und Theatralischen Stylô vollkommen, & in altiori Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst, wichtige Profectus machen könne. Dresden, 1728. 960 S.
8. *Holtmeier L.* Rameaus langer Schatten: Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. Hildesheim [u.a.]: Georg Olms, 2017. 340 S.
9. *Lippius J.* Synopsis Musicae Novae Omnino Verae atque Methodicae Universae: In Omnibus Sophiae Praegustum Parergôs Inventae Disputatae & Propositae Omnibus Philomusis. Argentoratum: Ledertz, 1612. 160 p.
10. *Sorge G. A.* Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Baß, Durch welche ein Studiosus Musices zu einer gründlichen Erkännniß aller in der Composition und Clavier vorkommenden con- und dissonirenden Grund-Sätze, und wie mit denenselben Natur- Gehör- und Kunst-mäßig umzugehen, kommen, folglich nicht nur ein gutes Clavier als ein Compositor extemporaneus spielen lernen, sondern auch in der Composition selbst wichtige und gegründete Profectus machen kan. Erster Theil. Lobenstein, 1745. 104 S.
11. *Steger W. G. H.* Stölzels „Abhandlung vom Recitativ“. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg. Heidelberg: Grosch, 1962. 283 S.
12. *Stölzel G. H.* Practischer Beweiß wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypo dia pente quatuor vocum, viel und mancherley, Theils an Melodie, Theils auch nur an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn. o. O., 1725. 24 S.
13. *Vogt F.* Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749). Edition und Kommentar. (= Musik der frühen Neuzeit, Bd. 5). Neumünster: von Bockel, 2018. 367 S.
14. *Walther J. G.* Briefe. Hrsg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1987. 301 S.

Аннотация

Впервые в отечественном музыкознании рассматривается «Руководство к музыкальной композиции» Готфрида Генриха Штёльцеля (1690–1749), предположительно созданное в 1730-е годы. Непосредственно связанное с преподавательской работой автора в капелле герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских и в методическом плане ориентированное на известный трактат «Ступени к Парнасу» его старшего современника, австрийского композитора И. Й. Фукса, оно содержит ряд теоретических положений, знаменующих переход к мышлению категориями тональности и аккорда.

Abstract

The treatise by the composer Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749) *Anleitung zur musikalischen Setzkunst* is examined for the first time in Russian musicology. This manuscript was presumably created in the 1730s and was directly related to the author's teaching work in the chapel of the Dukes of Saxe-Gotha-Altenburg. The treatise contains methodological borrowings from the famous textbook *Gradus ad Parnassum* by the elder contemporary of Stölzel, the Austrian composer Johann Joseph Fux. Alongside, Stölzel offers a few theoretical propositions that mark the transition to the categories of tonality and chord.

-
- ✓ *Ключевые слова:* музыка барокко, консонанс и диссонанс, триада, клаузула, аккорд.
 - ✓ *Keywords:* Baroque music, consonance and dissonance, triad, clausula, chord.

Для цитирования: *Ломтев Д. Г.* Традиционное и новаторское в «Руководстве к музыкальной композиции» Готфрида Генриха Штёльцеля // *Временник Зубовского института.* 2024. Вып. 4 (47). С. 9–22.

Музыка в Луизиано (1822—1823). К истории рецепции Бетховена в России

Памяти Аркадия Иосифовича Климовицкого

ПЕТРОВА ГАЛИНА ВЛАДИМИРОВНА

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

PETROVA GALINA V.

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

E-mail: gwmalkina@yandex.ru

Известно, какое место занимал Бетховен в статьях, книгах, помыслах, преподавании Аркадия Иосифовича Климовицкого. Ученому принадлежит ключевая фраза, определяющая суть рецепции Бетховена, о том, что «Русский портрет Бетховена» — как «одна из форм развертывания творческого наследия композитора и типов его бытования — складывался... как портрет прежде всего петербургский»¹. Однако, определяя его специфические черты, ученый подчеркивает, что портрет Бетховена формировался «в среде россиян исключительно за пределами России», в Вене; в результате непосредственного общения с Бетховеном «возникали разветвленные контакты столичных меломанов, входивших в военную и дипломатическую элиту, игравшую заметную роль в официальной и культурной жизни австрийской столицы, с композитором и его музыкой»². Присоединяясь к словам Аркадия Иосифовича, подойдем к раскрытию ракурса, очерченного ученым о созидании портрета Бетховена за пределами Петербурга с другой стороны. В Петербурге первой половины XIX века целый ряд сочинений Бетховена в публичных концертах был исполнен с большим опозданием по сравнению с другими музыкальными столицами. Отметим, однако, что петербургская рецепция Бетховена в своих основных параметрах отчетливо вписывается в матрицу общеевропейскую. Черты сходства: исполнение симфоний в больших вокальных и инструментальных концертах вразбивку (кроме академий и концертных обществ), придание особого акцента пафосу ораторных жанров, культ отдельных сочинений, трактовка мифа художника. При этом сле-

¹ *Климовицкий А. И.* Бетховен // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XIX век. 1801—1861. Т. 15. Персоналии: А—Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. С. 372.

² Там же.

дует учитывать, что премьера некоторых симфоний Бетховена состоялась вне российской столицы — в имении Виельгорских Фатеевка (Луизино) Курской губернии, которое оказалось своего рода «прародителем» и прототипом их московского и петербургского салонов. Упоминание об исполнении симфоний Бетховена в Луизино в период 1822–1823 годов содержится во многих исследованиях: Т. Н. Трофимовой, Т. А. Щербаковой, С. Е. Горлинской, М. Г. Долгушиной, Л. В. Кириллиной, Г. В. Петровой, Н. А. Синянской. Т. Щербакова предлагает историю музыкального салона Михаила и Матвея Виельгорских, «истоки которого обозначились в 1790-е годы» и связаны с традициями их отца, Ю. М. Виельгорского, поделить на три периода: «усадебный» (лузинский, 1819–1823), московский (1823–1826) и собственно петербургский (с 1826 по 1853)¹. Напомним некоторые факты из ранней биографии Михаила и Матвея Виельгорских. Известно, что в 1804 году для завершения образования сыновей («до окончания наук»²) Юрий Михайлович Виельгорский вместе с сыновьями Михаилом, Иосифом, Александром и Матвеем отправился за границу, конечной целью был Париж. В связи с этим отметим интересный факт, ранее не получивший должного освещения в музыковедческой литературе. Перед отъездом распродавалась семейная музыкальная библиотека. Объявление о продаже домашнего музыкального собрания впечатляет в том числе и наличием нот Бетховена, и может характеризовать его как одно из крупнейших такого рода в Петербурге: «Любители музыки уведомляются, что в музыкальном магазине господина Феврие, состоящем в Садовой улице, против железных ворот Михайловского дворца 13, продается собрание нот... Оно состоит из 600 квартетов, 200 квинтетов, секстуоров и разных симфоний, более 400 арий, дуэтов, триоров, для пения 40 портициев 14 французских опер, более 500 сонат, концертов и проч. для клавикордов. Все сии ноты хорошо переплетены и сие редкое собрание, составленное новейшими сочинителями, как то: Моцартом, Гейденом, Геслером, Клементием, Дюшекком, Бетгоеном, Враницким, Жировецом, Сартием, Пейзиеллом и проч. можно купить за весьма сходную цену. В том же магазине продаются принадлежащие той же особе славные Клементиевы клавикорды о шести полных октавах, спинет и клавикорды, деланные в Петербурге»³. Из-за опасной обстановки в Европе семья на четыре года осела в Риге, лето проходило в Вейдендамме, где граф Юрий Михайлович устраивал квартетные собрания «при участии известного скрипача Рейнеке»⁴. Допетербург-

¹ См.: Щербакова Т. Михаил и Матвей Виельгорские. Исполнители. Просветители. Мecenаты. М.: Музыка, 1990. С. 38.

² См.: Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 469. Оп. 2. Ед. 13. Л. 541а.

³ Санкт-Петербургские ведомости. 1804. № 47. С. 1823.

⁴ *Финдейзен Н. [Ф.]* Граф Михаил Юрьевич Виельгорский. К 50-летию его смерти // Русская музыкальная газета. 1906. 27 авг. / 3 сент. № 35/36. Стб. 751.

ский период описан в литературе скупо, везде так или иначе упоминаются квартетные вечера в рижском Вейдендамме, программы которых (в скорректированном временем виде) впоследствии откликнутся в лузинских концертах (1822–1823), а позже — в Петербурге (с 1830-х) в квартетных вечерах, где Матвей играл партию виолончели. Таким образом, «закладка чисто немецкого», «строга классического» музыкального воспитания — обобщают исследователи — произошла на квартетах Гайдна, Моцарта, Бетховена в рижские годы¹. После смерти отца в 1808 году братья перебрались в Париж, где состоялось знакомство с Керубини, затем побывали в Вене и не позднее 1810 года вернулись в Россию.

Своеобразный музыкальный фестиваль в Луизино, родовом поместье Луизы Карловны Бирон, осуществлялся, как известно, при огромном содействии Барятинских², активном участии музыкальных ресурсов Чернышевых и Тепловых. Подобный тип музыкальной организации, основанный на многоусадбности и «музokonцентричности» нескольких представителей богатых поместий, салоном обозначить, конечно, можно только условно: тем более что сам термин (точнее, слово) «салон» использовался в те времена в другом смысле. Напомним известные факты. В имение Луизино Курской губернии Михаил Виельгорский с женой — принцессой Л. К. Бирон и двумя детьми перебрался в июле 1819 года по инициативе Луизы Карловны³. Графине мы обязаны дошедшими до нас сведениями о музыке в Луизино. Записки Бирон («Memorial sensitif et resonné de soirées musicales de Louisino, 1822–1823»), опубликованные Смоленским (с комментариями) в 1900 году⁴, охватывают, к сожалению, только один сезон, весьма показательный с точки зрения исполнительского репертуара и интенсивности музыкальной жизни в Луизино: 6 концертов в декабре, 12 — в январе, по 4 — в феврале и в марте, 6 — в апреле, всего 33 концерта. Концертная программа в Луизино включала 2 отделения: в 1-м игрались «либо целая симфония», либо ее отдельные части, увертюра⁵. Об оригинальности репертуара и некоторой его изысканности можно судить по увертюрам, ансамблям, ариям из сочинений

¹ Финдейзен Н. [Ф.]. Граф Михаил Юрьевич Виельгорский... Стб. 751.

² О совместном музыкальном пространстве: афиши концертов, музыкальная библиотека, оркестр см.: Синянская Н. А. Из истории музыкальной культуры дворянских усадеб Курской губернии на рубеже 20-х гг. XIX века: о курском периоде жизни графа Мих. Ю. Виельгорского (1818–1823) // Культурное наследие России. 2019. № 4. Октябрь–декабрь. С. 93–99.

³ Общепринято считать, что причиной переезда из столицы в родовое поместье Биронов явилось недовольство двора и осуждение церкви, вызванное тайным венчанием Виельгорского с фрейлиной императрицы Марии Федоровны, принцессой Л. К. Бирон в апреле 1816 году, через несколько месяцев после смерти его первой жены.

⁴ Смоленский С. В. 80 и 60 лет назад (Заметки по документам семейного архива М. А. Вевитинова) // Русская музыкальная газета. 1900. № 15/16. Стб. 425–435.

⁵ См.: Там же. Стб. 430.

Мегюля («Jeune sage et vieux fou») и Керубини, симфониям Моцарта и даже сочинениям Линдпайтнера. Знакомство с французской оперой и симфонией, судя по всему, состоялось в Париже¹, отсюда могли быть доставлены ноты. Помимо фрагментов из опер Мегюля, в Луизино была исполнена его Симфония № 2 D-dur², антракт из оперы «Faniska» Керубини.

Четвертая симфония Бетховена, насколько можно судить по имеющимся в нашем распоряжении источникам, звучала в концертах неоднократно — 26 декабря 1822 года, 16 января 1823 года, 9 марта 1823-го исполнялась увертюра Бетховена «Эгмонт» (Egmont-Ouverture, op. 84). В концертах в Луизино, ставших прообразом салона братьев Виельгорских в Санкт-Петербурге, заметим присутствие интродукции и трех отрывков из оратории Л. ван Бетховена «Christus am Ölberge» («Христос на Масличной горе», op. 85)³. Оратория Бетховена «Христос на горе Елеонской» соч. 85 для солистов (сопрано, тенор, бас), хора и оркестра в Петербурге впервые была исполнена в 1813 году под управлением А. Париса и с успехом возобновлялась в 1814, 1817, 1819, 1820 годах. Об этом сочинении из репертуара Бетховена на курской земле Луиза Карловна написала: «Хоры хороши; Пение Христа не на той высоте, какую представляет воображение. Слабые, боязливые звуки, выражающие печаль, томление, недостойны быть на устах Вечно-божественного. Хоры более близки к истинной выразительности и более величественны, так как они трактуют ощущения людей и не спускаются слишком ниже того, что они должны выразить»⁴. Отрывки из оратории были исполнены обоими графами Виельгорскими, Рудерсдорфом, Шоттенем и шестью музыкантами. Сложно с уверенностью сказать, какие именно номера были разучены, кто эти шесть музыкантов (хор, оркестр?), кому была поручена, например, партия сопрано. Представляется, что оратория Бетховена была разучена из-за интереса к довольно «модному» сочинению Бетховена — одаренность братьев носила универсальный характер, оба обладали превосходными голосами и увлекались пением. Включение в программу фрагментов из оратории — типичный пример практики домашнего музицирования: в Луизино звучали арии, романсы, ансамбли из опер Мегюля («Иосиф Прекрасный»), Россини, Керубини, — прикосновение к другому, духовного свойства вокально-хоровому музыкальному формату довольно естественно. Инструментальный фундамент концертов обеспечивался в полной мере Матвеем Виельгорским⁵ и выступавшими с ним в

¹ Возможно, ранее: клавиры французских опер присутствовали в нотной библиотеке родителей Виельгорских.

² Сочинения Линдпайтнера и Мегюля в аналогичный временной отрезок в публичных концертах Санкт-Петербурга нами не обнаружены.

³ *Смоленский С. В.* 80 и 60 лет назад... Стб. 431.

⁴ Там же. Оригинал по-французски, приведен Смоленским в сносках.

⁵ См. об этом: *Петрова Г. В.* Виельгорский Матвей // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XIX век. 1801—1861. Т. 16: Персоналии: В / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: РИИИ: Композитор—Санкт-Петербург, 2022. С. 198—217.

дуэтах (либо соло) Тепловым¹, Шоттенем, Рудерсдорфом, а также И. Островским². Казалось бы, речь идет о виртуозном репертуаре — концерты Б. Ромберга, дивертисменты, каприччио, концертанты А. Мейнгардта, Ф. Дотцауэра, Крафта для виолончели и виолончели и скрипки, скрипичные концерты Лафона, Л. Маурера, Роде, Крейцера. На самом деле это не совсем типичный для Больших концертов «виртуозный элемент», скорее здесь отражался строгий классический, инструментальный вкус. Интересно, что именно Антон Крафт в 1790 году стал одним из основателей «Schuppanzigh Quartet» и содействовал установлению традиции струнного квартета; как и Дотцауэр, он был выдающимся виолончелистом своего времени. Матвей Виельгорский в Луизино во многом оттачивал мастерство виолончелиста и всегда оставался привержен классической школе. На концерты съезжались семьями соседи — Барятинские, Тепловы, Чернышевы, «родня последних Муравьевы, Чертковы и др.»³.

Наряду с ораторией, еще более примечательным, если не сказать экстраординарным, сочинением Бетховена в репертуаре Луизино является «Победа Веллингтона, или битва при Виттории», ор. 91. Об исполнении «симфонии *Victoire de la bataille de Waterloo par Beethoven, en gé majeur*» Луиза Карловна оставила критическую запись: «Музыка военная, где преобладает шум. Это военное шествие. Но не упоение победой. Бетховен в своем кабинете не был возбужден до упоения славой, — это волнение ведь самое сильное из всех больших впечатлений. „*God save the King*“ (т. е. английский народный гимн) доставляет удовольствие, но когда этот гимн варьируется и сопровождается большим барабаном, пушками, то *это уже не молитва, и не военный марш* (курсив мой. — Г. П.). Если воображение не представляет себе всего содержания события, то воспроизведение бывает всегда ниже этого содержания»⁴.

Обратим внимание на исполнение этой пьесы Бетховена в Москве 20 марта 1822 года в концерте австрийского дирижера и скрипача, молодого Игнаца Шуппанцига⁵. Сведения о публичных концертах Шуппанцига за время его службы у графа А. К. Разумовского и далее, с апреля 1823 года сохранились во всем объеме, в том числе в виде свода афиш⁶. Продолжительные гастроли музыканта после роспуска капеллы Разумовского по Северной Гер-

¹ Алексей Григорьевич Теплов (1757–1826) — сенатор, любитель музыки, скрипач, владел одним из лучших крепостных оркестров. См.: Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. М.; Л.: Музгиз, 1951. С. 382.

² Имена указаны Смоленским, см.: Смоленский С. В. 80 и 60 лет назад... Стб. 435.

³ Там же. Стб. 434.

⁴ Там же. Стб. 433.

⁵ Имя Игнаца Шуппанцига, как известно, тесно связано с именем Бетховена. Квартет Шуппанцига был знаменит как лучший в Европе и первый профессиональный струнный квартет.

⁶ См.: *Gingerich J. M. Ignaz Schuppanzigh and Beethoven's Late Quartets // The Musical Quarterly*. 2010. Vol. 93, Issue 3–4. Fall-Winter Oxford University Press. P. 511–512.

мании, в Польше и в России, по-видимому, документами обеспечены отрывочно. По крайней мере на это сетуют как отечественные, так и зарубежные ученые-бетховенисты¹. Поэтому представляется важным познакомить читателей с материалами, связанными с исполнением «Битвы при Ватерлоо» в Москве, где Шуппанциг выступал от имени *самого автора*². Извещение «о предстоящем концерте Г-на Шупанчика, который будет дан 20 марта в зале Благородного Собрания» гласило: «Господин Шупанчик будет иметь честь дать в понедельник, сего марта 20 дня, в зале Благородного Собрания большой вокальный и инструментальный концерт, в котором, между разных пьес и по желанию многих любителей музыки, будет разыграно знаменитое музыкальное сочинение, под названием: Сражение при Виттории, или победа Веллингтона, Лудовика Бетговена. Сие музыкальное творение было представлено в Вене с наивеличайшим успехом во время Конгресса и в присутствии знаменитых Государей, а равно в Берлине и в Лондоне было принято с восхищением, будучи разыграно лучшими артистами и многочисленным оркестром; то Г-н Шупанчик не ниже нужных издержек, дабы представить оное Почтеннейшей публике и Г-м любителям музыки в самом совершенном виде и в смысле самого Автора»³. Та же газета разместила программу сочинения «Сражение под Витториею, или победа Веллингтона, сочинения известного Людвиг Бетговена».

1-е Отделение.

1. Приближение Английских войск с барабанным боем и сигналами Кавалерии.
2. Английский марш (Rule Brittainia).
3. Приближение Французских войск с барабанным боем и сигналами Кавалерии.
4. Французский марш (Malborough).
5. Сигнал с обеих сторон к атаке.
6. Сражение с пушечной пальбой и плутоночной стрельбой.
7. Штурм.
8. Вопль раненых.
9. Ретирада Французских войск.

2-е Отделение.

Викториальная симфония с любимой песней: Боже! Спаси Царя! Cod! Save the King!⁴

¹ См.: *Кириллина Л. В.* Бетховен и русские меценаты. М.: Бослен, 2022. С. 207.

² В Петербурге следов его выступления не обнаружено.

³ Объявление к № 20 «Московских ведомостей» 1822 года.

⁴ Главное управление этой пьесы выполнялось «под надзором Г-на Шольца, капельмейстера Императорского театра. Дирижер Г-н Морини, Г-жа Фильд, Граф Мориоль, Шпринг и Зиль будут управлять батареями, пушками и плутоночной стрельбою; в сей пьесе будет три оркестра в разных местах» (Объявление к № 22 «Московских ведомостей» 1822 года). В первой части этого концерта сам Шуппанциг (Шупанчик) играл на скрипке концерт Шпора в окружении исполнителей на других инструментах.

В одном из объявлений уточнялось, что «оркестр будет состоять более 100 человек музыкантов, в числе которых будут находиться первые артисты здешней столицы»¹. Проецируя эту информацию на представление в Луизино, трудно вообразить, какими силами осуществлялось это «сражение», как оно было организовано, кем были представлены военные оркестры? Не праздный вопрос, почему сочинение, прозвучавшее в Москве в марте 1822 года, возобновлено в первых числах 1823 года в курском поместье?

Напрашивается гипотеза о причастности к этому, из ряда вон выходящему за пределы салона, домашнего музицирования, событию Шуппанцига. Круг молодых людей (музыкантов): Матвей и Михаил Виельгорские, скрипач Людвиг Маурер² — в то время капельмейстер оркестра В. А. Всеволожского (отдельного упоминания заслуживает А. Г. Теплов, который воспитывался в доме К. Г. Разумовского вместе с его сыновьями, как и Андрей Кириллович Разумовский образование получил под руководством А. Л. Шлёцера), — все они могли познакомиться с Шуппанцигом в Вене еще в молодые годы учебы и «странствий»³. Кратко упоминая имя Шуппанцига в своей монографии, Л. В. Кириллина замечает: «В 1823 году в Вену после нескольких лет пребывания в России вернулся давний приятель Бетховена Игнац Шуппанциг... От Шуппанцига⁴ Бетховен узнал, в частности, о композиторской и концертной деятельности Джона Фильда, о концертах крепостного оркестра графа Михаила Юрьевича Виельгорского...»⁵

В самом факте постановки этой театрализованной симфонической пьесы Бетховена силами и средствами нескольких семей богатых меломанов (Виельгорские были по своему состоянию из них самыми скромными) нет ничего удивительного. Сочинение, как известно, было во вкусе того времени. Исполнение «Викториальной симфонии» Бетховена, организация «театрального зрелища и шума» по образу *Schlachtmusik* в какой-то мере опередило свое время: в 1840-е годы в Петербурге полковая или военно-патриот-

¹ Объявление к № 22 «Московских ведомостей» 1822 года.

² Выступал в Москве в концертах вместе с Шуппанцигом, в том числе в дуэте, мог быть приглашен в Луизино как скрипач и дирижер с гостевым визитом.

³ В литературе также нередко со ссылкой на Н. Финдейзена приводится упоминание о присутствии Михаила Виельгорского на премьере «Пасторальной симфонии» ор. 68 в Вене 22 декабря 1808 года. М. Г. Долгушина справедливо заметила, что «В... источниках не упоминается о впечатлениях графа от Симфонии № 5 ор. 67 Бетховена», премьера которой состоялась «в тот же вечер». См.: Долгушина М. Г. Виельгорский Михаил // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Т. 16: Персоналии: В / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: РИИИ: Композитор—Санкт-Петербург, 2022. С. 219–220.

⁴ Шуппанциг вернулся в родную Вену в апреле 1823 года. См.: *d. R. Nachricht // Allgemeine musikalische Zeitung*. 1823. April. № 35. S. 280.

⁵ Кириллина Л. В. Бетховен и русские меценаты. С. 284.

тическая музыка с маршами, военными сигналами, военными оркестрами проникла в большие концерты и в «большие гулянья» под руководством садовых капельмейстеров Германа, Гунгля и других.

Смоленский, опираясь на архив Веневитиновых, констатирует: «симфонии Бетховена от № 2 до 7-й, целиком и отдельными частями, входят почти в каждую программу»¹. Оба брата Виельгорские действительно рано попали под воздействие музыки Бетховена и изучали ее во всем доступном многообразии. Однако следует подчеркнуть, с каким жаром, стремлением противопоставить «невещественный» и «материальный» язык, его «пределы», природу «выражения» музыки распространяется о музыке Бетховена Луиза Бирон. Приведем ее другие записи о сочинениях Бетховена: конец 1822 года, 26 декабря об исполнении Четвертой симфонии: «...Это тот невещественный язык, который понятен сердцам, способным чувствовать большее, чем наш грубый материальный язык может выразить. Какая подвижность в этом богатстве выражения!.. Есть места патетичные. Adagio грациозно, печально, жалобно. Просто досадно, когда кончается это сочинение»². В январских концертах 2-го числа прозвучали Симфония Моцарта с-moll, 2-й виолончельный концерт Мейнгардта в исполнении Матвея («Allegro особенно блестяще»), романс из оперы Мегюля «Иосиф Прекрасный» в исполнении Мих. Виельгорского («Михаил спел его прекрасно, его фигура как бы хорошеет во время пения»³).

В связи с исполнением Пятой симфонии Бетховена 19 апреля: «Музыка всегда прекрасная, всегда новая, полная души и гениальности. Финал симфонии — великолепная вещь, чрезвычайно эффектная, энергичная, восхищающая прелестью мелодий... Это сама жизнь в степени сильнейшего своего возбуждения»⁴. Учитывая, что Пятую симфонию Бетховена исполнили в Петербурге лишь в 1845 году (под управлением Л. В. Маурера) тем составом оркестра, который соответствовал партитуре Бетховена, закономерно задаться вопросом о составе оркестра в Луизино.

Полноценность его звучания, обусловленная надлежащим составом струнной и духовой групп оркестра в Луизино, не вызывает сомнения. В. Ленц с подачи Михаила Виельгорского упоминает «превосходный оркестр под управлением капельмейстера-Немца»⁵. Смоленский же подчеркнул: «Известно, что собственного крепостного оркестра у гр. Виельгорских не было», его составляли крепостные музыканты «графа Чернышева и соседа их

¹ Смоленский С. В. 80 и 60 лет назад... Стб. 431.

² Там же.

³ Там же. Стб. 432.

⁴ Там же. Стб. 434.

⁵ [Ленц В.]. Приключения лифляндца в Петербурге // Русский архив. 1878. № 4. С. 449.

Теплова»¹. Таким образом, несмотря на то, что «своего» оркестра Виельгорские не имели, de facto оркестр в усадьбе Луизино был «сборным», составлен по принципу объединения музыкантов. Он был сборным как в «сословном» отношении — струнные группировались вокруг виолончели Матвея Виельгорского и скрипок не менее восприимчивых к музыке Теплова, Шоттена и Рудерсдорфа, так и в принадлежности разным владельцам.

Письмо Ивана Островского князю Барятинскому от 19 мая 1822 года², опубликованное Н. Синянской³ и неоднократно приводимое исследователями, не оставляет сомнений: в Луизино использовался оркестр крепостных графа Чернышева («Кроме того, я не считаю, что мне разрешено распоряжаться оркестром без согласия г-на графа Чернышева»), и он действовал по принципу *дополнительности* («...я думаю, что нам не хватает струнных, и по этому поводу, вероятно, надо будет обратиться к г-ну графу Теплову, чтобы заполучить несколько крепостных из его оркестра»)⁴. В тепловском оркестре, вероятно, были очень хорошие исполнители, игравшие на струнных инструментах. Об этом свидетельствует и упоминание Смоленского о том, что Матвей играл дуэты (концертанты) для двух скрипок или виолончелей со скрипачом Островским или с виолончелистом тепловского оркестра⁵. Не вызывает сомнения, что у музыкантов было воспитано умение играть по партиям, что в итоге позволяло великолепно исполнять ансамблевую музыку, а когда собирался оркестр — читать партитуру с четко закрепленными оркестровыми функциями. Это, в свою очередь, было гарантией дальнейшего подчинения капельмейстеру (он же концертмейстер-скрипач И. Островский), который, как очевидно, постоянно занимался реорганизацией оркестрового состава, владел практикой его перестановки.

Установка на «классическое» как определенная исполнительская программа оркестра, в которой имена Бетховена и Керубини, как и в концертах

¹ Смоленский С. В. 80 и 60 лет назад... Стб. 430.

Оркестр Графа Г. И. Чернышева имел смешанный струнно-духовой состав численностью 27 человек. Аналогичны сведения (без указания количества музыкантов) об оркестре А. Г. Теплова. См.: Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. М.; Л.: Музгиз, 1951. С. 382.

² В оригинале написано по-французски. В этом нет ничего удивительного, что касается графа Чернышева, чей оркестр возглавлял Островский, по воспоминаниям Бутурлина, он даже с прислугой не говорил по-русски. См.: [Бутурлин М. Д.]. Записки графа М. Д. Бутурлина. 1824-й год // Русский архив. 1901. Кн. 2. № 5. С. 27–94.

³ См.: Синянская Н. А. Из истории музыкальной культуры дворянских усадеб Курской губернии на рубеже 20-х гг. XIX века... С. 98.

⁴ Цит. по: Там же.

⁵ Смоленский С. В. 80 и 60 лет назад... Стб. 435.

в Луизино, нераздельны, из уст Островского звучит так: «Хочется верить, что музыканты г-на Анненкова¹ очень способные, но если они не играли много музыки Бетховена, Керубини и всех тех композиторов, которые имеют ценность для истинных знатоков, то они будут бесполезны. Мой оркестр уехал из Луизина сегодня утром и я тоже рассчитываю вскоре попрощаться с господами графами Михаилом и Матвеем»².

О составе духовых инструментов луизинского оркестра можно судить лишь косвенно, опираясь, в частности, на архивные документы Дирекции императорских театров (ДИТ). После смерти графа Чернышева в 1828 году музыканты (возможно, избирательно) были переданы родственником графа Чернышевым-Кругликовым в ДИТ. В списках оркестров императорских театров они упоминаются с 1828 года. Их имена встречаются в Генеральном оркестре Большой оперы (флейта, кларнет), в оркестре балетов (литавры), в оркестре для малых спектаклей (виолончель, гобой, кларнет), в оркестрах немецкой (валторна) и французской трупп (скрипка, альт, контрабас — последние пульты)³. Таким образом, несмотря на более чем скромный гонорар, который они получили от ДИТ, их музыкальная компетенция соответствовала требованиям (нормам, уровню) оркестров ДИТ.

Ленц (вероятно, со слов Виельгорского) неоднократно упоминал об участии графа в репетициях симфоний Гайдна, Моцарта, Бетховена, «приказывая исполнять одно и то же место с различными оттенками подробностей (нюансы? — Г. П.), разными штрихами смычков»⁴. Это, конечно, было связано с практикой домашнего музицирования, ничего подобного не существовало в салонной культуре исполнения симфоний или проб опер.

По свидетельству Ленца, Михаил Виельгорский опередил в научных определениях и оценках Бетховена музыкантов Запада. «Философское настроение ума, заставлявшее во всех явлениях доискиваться их конечных причин, понимать явления в их взаимной связи, а не порознь, изолированно, привели графа Виельгорского к убеждению, что в Бетховене, которого он понимал, как быть может никто из его сверстников, следует различать три стиля. И это убеждение созрело в графе Виельгорском гораздо раньше, неже-

¹ Возможно, имеется в виду Иван Александрович Анненков.

² Цит. по: *Синянская Н. А.* Из истории музыкальной культуры дворянских усадеб Курской губернии на рубеже 20-х гг. XIX века... С. 98.

³ Музыканты графа Чернышева в оркестрах Дирекции императорских театров традиционно самые низкооплачиваемые. Сведения о музыкантах Теплова в связи с оркестрами ДИТ пока не обнаружены.

⁴ *Ленц В.* Граф Михаил Юрьевич Виельгорский // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 49. С. 881.

ли Фетис обнародовал ту же мысль (в своей биографии музыкантов)¹. Но, в отличие от Фетиса, Виельгорский не считал «третий стиль» проявлением упадка таланта великого композитора².

Осенью 1823 года Виельгорские получили разрешение поселиться в Москве; в Санкт-Петербург перебрались в конце 1826 года.

Возвращаясь к симфониям Бетховена, исполненным в Луизино, в заключение подчеркнем, что по доступным нам материалам очевидна недостаточная проработка архивных источников³. Исследователи, все как один, воспроизводят утверждение Смоленского («симфонии Бетховена от № 2 до 7-й, целиком и отдельными частями, входят почти в каждую программу»⁴), не подвергая его сомнению. Выяснение деталей бетховенского симфонического репертуара на «родине» его первых исполнений (в Луизино) нуждается в новом, более глубоком и детализированном погружении в архивы, поскольку выяснить это — очевидно важно для истории рецепции Бетховена в России.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бутурлин М. Д.* Записки графа М. Д. Бутурлина. 1824-й год // Русский архив. 1901. Кн. 2. № 5. С. 27–94.
2. *Долгушина М. Г.* Виельгорский Михаил // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Т. 16: Персоналии: В / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: РИИИ: Композитор—Санкт-Петербург, 2022. С. 219–220.
3. *Кириллина Л. В.* Бетховен и русские меценаты. М.: Бослен, 2022. 398 с.

¹ *Ленц В.* Граф Михаил Юрьевич Виельгорский. С. 882. Замечание Ленца, автора исследования («Beethoven et ses trois styles», 1852; «Beethoven. Eine Kunststudie». Bd. 1–2, Kassel, 1855; Bd. 3–5, Hamburg, 1860), на которое до сих пор принято ссылаться (особенно в немецкоязычной и франкоязычной литературе о Бетховене) как на актуальное, только на первый взгляд представляется неожиданным. Вильгельм Ленц — пианист, талантливый музыкальный писатель — тесно общался с обоими братьями Виельгорскими, особенно с Михаилом (он был его на 15 лет моложе и, очевидно, попал под обаяние Виельгорского-старшего), и имел основание на такую точку зрения.

² Как далее сказано у Ленца о Фетисе: «Надобно заметить притом, что Фетис признав апогей Бетховенской инструментальной поэзии, третий стиль заблуждением и упадком гения, тем следовательно, испортил все дело» (*Ленц В.* Граф Михаил Юрьевич Виельгорский. С. 882). На самом деле сегодня представляется, что слова Фетиса были восприняты современниками с некоторой долей преувеличения, и все позиции «известной полемики» могут быть уточнены при более глубоком анализе, в том числе с привлечением музыкально-социологического аспекта.

³ Можно заметить и досадную путаницу: «Исполненные именно в Луизино (впервые в России!) все симфонии Бетховена (кроме 5-й и 9-й)» (*Синянская Н. А.* Из истории музыкальной культуры дворянских усадеб Курской губернии на рубеже 20-х гг. XIX века... С. 97).

⁴ *Смоленский С. В.* 80 и 60 лет назад... Стб. 431.

4. *Климовицкий А. И.* Бетховен // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Т. 15. Персоналии: А–Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. С. 368–407.
5. *Лениц В.* Граф Михаил Юрьевич Виельгорский // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 49. С. 881–884.
6. [*Лениц В. J.*] Приключения лифляндца в Петербурге // Русский архив. 1878. № 4. С. 436–468.
7. *Петрова Г. В.* Виельгорский Матвей // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Т. 16: Персоналии: В / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: РИИИ: Композитор–Санкт-Петербург, 2022. С. 198–217.
8. *Синянская Н. А.* Из истории музыкальной культуры дворянских усадеб Курской губернии на рубеже 20-х гг. XIX века: о курском периоде жизни графа Мих. Ю. Виельгорского (1818–1823) // Культурное наследие России. 2019. № 4. Октябрь–декабрь. С. 93–99.
9. *Смоленский С. В.* 80 и 60 лет назад (Заметки по документам семейного архива М. А. Веневитинова) // Русская музыкальная газета. 1900. № 15/16. Стб. 425–435.
10. *Финдейзен Н. [Ф. J.]* Граф Михаил Юрьевич Виельгорский. К 50-летию его смерти // Русская музыкальная газета. 1906. 27 авг. / 3 сент. № 35/36. Стб. 749–752.
11. *Щербаклова Т.* Михаил и Матвей Виельгорские. Исполнители. Просветители. Меценаты. М.: Музыка, 1990. 128 с.
12. *Ямпольский И.* Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. М.; Л.: Музгиз, 1951. 515 с.
13. *d. R.* Nachricht // Allgemeine musikalische Zeitung. 1823. April. № 35. S. 280.
14. *Gingerich J. M.* Ignaz Schuppanzigh and Beethoven's Late Quartets // The Musical Quarterly. 2010. Vol. 93, Issue 3–4. Fall-Winter Oxford University Press. P. 450–513.

Аннотация

Известно, какое место занимал Бетховен в статьях, книгах, помыслах, преподавании Аркадия Иосифовича Климовицкого. Ученому принадлежит ключевая фраза, определяющая суть рецепции Бетховена, о том, что «русский портрет Бетховена... складывался и формировался как портрет прежде всего петербургский», но за его пределами. Имеется в виду преемственность европейских представлений, скорректированная на российской почве, дипломатические и личные контакты русской и австрийской столиц. Всецело присоединяясь к словам А. И. Климовицкого, хотели бы подойти к раскрытию ракурса, очерченного ученым, о созидании портрета Бетховена за пределами Петербурга с другой стороны. Задача статьи — показать, какие именно сочинения Бетховена и в каком контексте были исполнены в Луизино, выявить, какими силами осуществлялись первые исполнения симфоний и других опусов венского классика под «предводительством» братьев Мих. и М. Виельгорских; привлечь внимание к фигуре скрипача И. Шуппанцига в продолжение темы об «экстраординарности» венских музыкальных контактов.

Abstract

It is known what place Beethoven held in the articles, books, thoughts and teaching of Arkady Klimovitsky. The scholar is credited with the key phrase that defines the essence of Beethoven's reception, namely that „the Russian portrait of Beethoven... was formed and shaped primarily as a portrait of Petersburg,“ but beyond its boundaries. This refers to the continuity of European perceptions, adjusted on Russian soil, diplomatic and personal contacts between the Russian and Austrian capitals. Agreeing with Klimovitsky's words, the author approaches the perspective, outlined by the scholar regarding the creation of Beethoven's portrait outside of Petersburg, from another point of view. The article aims to show which specific Beethoven works were performed in Luisino and in what context, to reveal how the first performances of symphonies and other works of the Viennese classical composer were carried out under the *leadership* of the brothers Mikhail and Matvey Vielgorsky, to draw attention to the figure of violinist Ignaz Schuppanzigh in continuation of the theme of *extraordinary* Viennese musical contacts.

- ✓ *Ключевые слова:* Бетховен, Луизино, концерт, исполнение, симфония, Шуппанциг, Виельгорский, оркестр, салон, Веневитинов.
- ✓ *Keywords:* Beethoven, Luisino, concert, performance, symphony, Ignaz Schuppanzigh, Mikhail Vielgorsky, orchestra, salon, Dmitriy Venevitinov.

Для цитирования: *Петрова Г. В.* Музыка в Луизино (1822–1823). К истории рецепции Бетховена в России // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 4 (47). С. 23–35.

Вопросы концертмейстерского искусства в отечественной исследовательской и методической литературе

УДК
78.07

ПОНОМАРЕВА ЕЛЕНА ИВАНОВНА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия)

PONOMAREVA ELENA I.

PhD (History of Arts), Associate Professor at the Chamber Ensemble and Accompaniment Training Department, Rostov State Rachmaninov Conservatory (Rostov-on-Don, Russia)

E-mail: ponomareva20878@mail.ru

Как известно, формирование самостоятельной, обособленной сферы концертмейстерского искусства относится ко второй половине XIX столетия. Этому закономерно предшествовали более ранние тенденции: утверждение музыкального исполнительства как автономной области музыкальной культуры, отделяемой от композиции и инструментальной педагогики, а также повсеместное распространение современного фортепиано в качестве «универсального» ансамблевого и аккомпанирующего инструмента. Первоначально подразумевалось, что «концертмейстеры, будучи „многопрофильными“ музыкантами, должны владеть всем „набором“ знаний, умений и навыков: играть с листа хоровые и симфонические партитуры, читать в различных ключах, транспонировать фортепианные партии на любые интервалы и т. п. Со временем эта многогранность была утрачена, что объясняется внутренними подразделениями в самом концертмейстерстве, а также усложнением и количественным ростом музыкального репертуара, который создавался для каждой специализации»¹. В частности, возникли направления, сегодня именуемые оперным или балетным концертмейстерством, хоровым или оперно-симфоническим иллюстраторством и т. д.

Фактически сходными путями протекало становление и развитие исследовательской и методической мысли о концертмейстерском искусстве. С одной стороны, лаконичные комментарии по поводу специфики ансамблевого музицирования (включая аккомпанемент инструменталистам и певцам) присутствовали во многих практических руководствах и само-

¹ Калицкий В. В. Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в вузе: Учебно-методическое пособие. СПб.: Планета Музыка, 2019. С. 52.

учителях игры на фортепиано XIX столетия. С другой стороны, в музыкально-критических публикациях (обзорах и рецензиях), а также мемуарных очерках появлялись характеристики выдающихся мастеров «аккомпанирования», размышления о важнейших художественных задачах концертмейстера и т. д.

Значимым импульсом, который способствовал формированию отечественной специальной литературы по данной теме, явилось открытие вузовской кафедры концертмейстерского искусства в крупнейшем вузе страны — Московской консерватории (1943), а затем и в других консерваториях. Разработка учебных курсов, относящихся к ведению этой и аналогичных кафедр, стимулировала методическую, а впоследствии — научную деятельность педагогов многих учебных заведений. Так, на рубеже 1950—1960-х годов была опубликована книга «Искусство аккомпанемента как предмет обучения»¹, написанная известным специалистом, профессором Ленинградской консерватории Н. Крючковым. Эта книга не рассматривалась автором в качестве учебного пособия, однако перечень обозначенных тематических направлений вполне соответствовал учебно-методической проблематике, относящейся к работе концертмейстерского класса музыкальных училищ. Речь идет о профессиональных навыках пианистов-аккомпаниаторов и специфике их работы в целом, а также последующем специальном рассмотрении навыков чтения с листа, переизложения хоровых, оркестровых и вокально-симфонических партитур, транспонирования, разучивания концертного и оперного репертуара с певцами, «артистических задачах» аккомпаниатора и т. д.

Нужно заметить, что представленная методическая разработка общих проблем концертмейстерства была осуществлена Н. Крючковым впервые. Более ранние зарубежные публикации: «Искусство аккомпанемента» Э. Линдо (1916), «Работа концертмейстера» Р. Гартмана (1925), «Бессовестный аккомпаниатор» Дж. Мура («The Unashamed Accompanist», 1943), его же «Певец и аккомпаниатор» (1953), «Хорошо темперированный аккомпаниатор» К. В. Боса (1949) — фактически ограничивались описанием авторского опыта работы в этой области и практическими рекомендациями по исполнению отдельных сочинений для молодых исполнителей. Книга Э. Арнольда «Искусство аккомпанемента от [эпохи] генерал-баса» (1931), напротив, содержала преимущественно разнообразную историческую информацию о формировании и развитии клавирного аккомпанемента, начиная с XVII столетия до 1920-х годов, и т. д.

Существенным шагом в области научно-методического осмысления указанных проблем явилась книга «Теория и практика аккомпанемента: Мето-

¹ Крючков Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения: Учебное пособие. Изд. 4-е, испр. СПб.: Планета Музыки, 2019.

дологические основы»¹ другого отечественного специалиста — А. Люблинского (1972). В данном случае предложенный «методологический подход» означает рассмотрение целого ряда художественно-эстетических вопросов: «исторической и гносеологической» сущности мелодии и аккомпанемента, «содержательной основы типичных фактур» клавирного сопровождения и способов их развития; здесь же присутствует аналогичная характеристика «исполнительства как конкретизации содержания» и «основных исполнительских средств» — к их числу отнесены артикуляция, агогика и динамика². Разумеется, подобные аспекты концертмейстерского искусства привлекают внимание прежде всего вузовских специалистов — педагогов, аспирантов и ассистентов-стажеров, избравших соответствующий профиль обучения и дальнейшей исполнительской деятельности.

Публикации Н. Крючкова и А. Люблинского, ныне переиздаваемые с грифом «учебное пособие», в дальнейшем предопределили развитие отечественной научно-методической мысли о концертмейстерском искусстве. Так называемая «практическая ориентация», свойственная для первой из упомянутых книг, доминирует в работах «Концертмейстерский класс» Е. Кубанцевой³, «Работа концертмейстера: Основы исполнительского мастерства» В. Бикташева⁴, «Творческая работа в концертмейстерском классе» И. Мосина⁵ и др. Своеобразной «хрестоматией», отображающей важнейшие этапы профессионального становления и развития современного пианиста-концертмейстера, явилась серия нотных сборников под редакцией В. Чачавы («Искусство концертмейстера: Основные репертуарные произведения...», 2003–2007), снабженных методическими комментариями.

Иной подход наблюдается в изданиях, авторы которых (вслед за А. Люблинским) уделяют существенное внимание теоретическим аспектам концертмейстерского искусства. Так, на протяжении книги «В концертмейстерском классе» Е. Шендеровича (1996) рассмотрение традиционных вопросов аккомпаниаторской практики (ориентация в нотном тексте, чтение с листа, транспонирование, работа над оперными клавирами и т. д.) становится исходным моментом для «подведения итогов и формулирования некоторых теоретических положений», связанных с «выразительными функ-

¹ Люблинский А. А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы: Учебное пособие. Изд. 4-е, испр. СПб.: Планета Музыки, 2019.

² Там же. С. 125–126.

³ Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс: Учебное пособие. М.: Изд. центр «Академия», 2002.

⁴ Бикташев В. Н. Работа концертмейстера: Основы исполнительского мастерства. СПб.: Союз художников, 2014.

⁵ Мосин И. Э. Творческая работа в концертмейстерском классе: Учебно-методическое пособие. СПб.: Планета Музыки, 2020.

циями аккомпанемента», принципами «работы над музыкальным произведением» и организации концертных выступлений¹. Все перечисленные «теоретические положения» позволяют автору обосновать ключевой тезис: дуэт певца и аккомпаниатора представляет собой неотъемлемую сферу камерно-ансамблевого музицирования (что, как известно, признается далеко не всеми специалистами).

Примечательна своеобразная сопряженность теории и практики, характерная для книги «В ансамбле с солистом» Н. Лузум². Книга посвящена камерно-вокальному исполнительству, однако ее название в целом и заголовки отдельных глав («Музыкальное содержание. Способы его познания», «Индивидуальные художественные представления», «Ансамбль», «Ансамблевое интонирование») последовательно акцентируют более общий характер рассматриваемых проблем, связанных с концертмейстерской деятельностью. Заключительная глава призвана конкретизировать авторские теоретические положения в процессе аналитического освещения вокальных циклов отечественных композиторов — М. Мусоргского и В. Гаврилина.

В последние годы наблюдается определенное стремление отечественных специалистов к сближению двух указанных тенденций. Примечательным образом такого подхода являются учебно-методические пособия В. Калицкого — «История, теория и методология концертмейстерского искусства»³, «Методика преподавания дисциплины „Концертмейстерский класс“ в вузе»⁴ и др. Например, в лекционно-практическом курсе, который является основой второго пособия, представлены следующие тематические направления: «Концертмейстерское исполнительство: история, проблемы, основные принципы ансамблевой работы» (включая обзорные характеристики становления и развития данной сферы в Западной Европе и России, описания методик чтения с листа, транспонирования, подбора по слуху, изучения различных типов клавиров и т. п.), а также «Работа пианиста-концертмейстера с музыкантами различных специальностей и в творческих коллективах» (последовательно освещены все основные сферы современного академического исполнительства — инструментальные, вокальные, хоровые, оркестровые и др.)⁵. Подобные «обзорно-суммирующие» пособия в основном связаны с потребностями

¹ Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. С. 3.

² Лузум Н. Я. В ансамбле с солистом. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2005.

³ Калицкий В. В. История, теория и методология концертмейстерского искусства: Учебно-методическое пособие. М.: Спутник+, 2016.

⁴ Калицкий В. В. Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в вузе.

⁵ Там же. С. 50, 199.

учебного процесса в отечественных гуманитарных и художественных вузах — университетах, институтах культуры и искусств, педагогических вузах и др.

Сходные публикации принадлежат А. Юдину — подразумеваются издания «Секреты мастерства: Русская школа концертмейстерства»¹, «История и теория концертмейстерского искусства: Век XX»², в которых также представлены различные тематические аспекты освещения концертмейстерского искусства. Однако при этом наблюдается доминирование определенно — исторического — ракурса, что связано с приоритетной сферой научно-методических изысканий данного автора: в центре его внимания пребывает отечественное концертмейстерство XIX—XX столетий (от истоков до современной эпохи). Основные проблемные направления, освещаемые А. Юдиным, — музыкально-исполнительская деятельность ведущих отечественных композиторов указанного периода в концертмейстерском «амплуа»; выступления крупнейших отечественных пианистов XX столетия в качестве условных «аккомпаниаторов»; формирование и развитие специализированных кафедр концертмейстерского искусства в отечественных музыкальных вузах. При этом наблюдается стремление охватить не только общепризнанные творческие достижения, но и сравнительно малоизвестные художественные явления (к примеру, концертмейстерскую деятельность А. Серова, М. Балакирева, А. Гречанинова, Г. Нейгауза, Ф. Blumenфельда, М. Ростроповича и т. д.).

Своеобразным «подведением итогов» длительных изысканий, предпринятых А. Юдиным (2008—2024) и В. Калицким (2015—2020), являются их докторские диссертационные работы³, что свидетельствует о значительном исследовательском потенциале, накопленном к настоящему времени отечественной научной мыслью о концертмейстерском искусстве. К настоящему времени обозначились два приоритетных вектора подобных исследований. Первый, искусствоведческий, характеризуется преимущественной разработкой четырех направлений. Показательным образцом исторического направления является, помимо работ А. Юдина, кандидатская диссертация В. Бабюк «Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII—XX веков (фортепианно-вокальный аспект)»⁴. Структурно-

¹ Юдин А. Н. Секреты мастерства: Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008.

² Юдин А. Н. История и теория концертмейстерского искусства: Век XX. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2016.

³ Калицкий В. В. Концертмейстерское искусство пианиста: Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Магнитогорская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Магнитогорск, 2020. 48 с.; Юдин А. Н. История концертмейстерского искусства в России: Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 5.10.3 / Российский гос. пед. университет им. А. И. Герцена. СПб., 2024. 39 с.

⁴ Бабюк В. Л. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII—XX веков: фортепианно-вокальный аспект: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Магнитогорская гос. консерватория. Магнитогорск, 2003. 23 с.

функциональный подход к современной дифференциации различных сфер исполнительской деятельности обосновывается в диссертационной работе В. Калининой «Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности концертмейстера-пианиста»¹. Исследование Н. Горошко «Формирование художественных критериев исполнительского мастерства пианиста в концертмейстерском классе (на примере камерно-вокального творчества русских композиторов XIX века)»² посвящено актуальным проблемам исполнительской интерпретации классического песенно-романсового репертуара, изучаемого студентами современных музыкальных вузов. Доминирующим аспектом в работе О. Коробовой «Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера»³ является музыкально-психологическое обоснование важнейших процессов ансамблевого взаимодействия — «предсказания», «предвосхищения» и т. д., а также путей их целенаправленного использования в концертно-сценических выступлениях и совместной репетиционной работе певца и аккомпаниатора.

Другой исследовательский вектор связан с различными областями музыкальной педагогики. Прежде всего, отметим активное исследование различных проблем, связанных с образовательной подготовкой будущих концертмейстеров на различных ступенях музыкального образования — от ДМШ и ДШИ (Н. Равчева⁴) и музыкального колледжа (И. Бутова⁵) до педагогического вуза (Г. Бошук⁶). Аналогичные вопросы характеризуются применительно к профессиональному образованию будущих педагогов-музыкантов

¹ Калинина В. Д. Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности концертмейстера-пианиста: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2015. 16 с.

² Горошко Н. Н. Формирование художественных критериев исполнительского мастерства пианиста в концертмейстерском классе (На примере камерно-вокального творчества русских композиторов XIX в.): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Магнитогорская гос. консерватория. Магнитогорск, 1999. 22 с.

³ Коробова О. Я. Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2011. 24 с.

⁴ Равчева Н. А. Искусство аккомпанемента: Инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждениях: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Санкт-Петербургский гос. университет культуры и искусств. СПб., 2014. 26 с.

⁵ Бутова И. А. Формирование профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в процессе обучения в музыкальном колледже: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Уральский гос. пед. университет. Екатеринбург, 2011. 27 с.

⁶ Бошук Г. А. Педагогические основы творческой самореализации личности студента в концертмейстерской практике в вузе: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Краснодарский гос. университет культуры и искусств. Краснодар, 2004. 26 с.

(Г. Сибирякова¹) и учителей музыки (Д. Науказ, В. Кононенко²), включая систему непрерывного педагогического образования «колледж — вуз» (А. Григорьев³). Вышеуказанные исследования, как нам представляется, могут служить убедительным подтверждением тезиса об органическом триединстве современной музыкальной педагогики как «науки, искусства и технологии»⁴.

Весьма перспективной в научно-методическом плане является распространенная практика издания авторских или коллективных сборников статей и очерков, посвященных концертмейстерскому исполнительству. Среди авторских публикаций такого рода, заслуживающих упоминания, — «Художественные и исполнительские аспекты совместной интерпретации» Н. Лузум⁵, «Воспитание концертмейстера» С. Сахаровой⁶, «Особенности работы концертмейстера в классе вокала в музыкальном колледже» Д. Лебедевой⁷ и др.

В числе коллективных изданий вызывают особый интерес тематические сборники, подготовленные кафедрами ведущих отечественных музыкальных вузов: Московской консерватории («О работе концертмейстера»⁸), Ленинградской—Санкт-Петербургской консерватории («О мастерстве ансамблиста»⁹), Нижегородской консерватории («Концертмейстер: призвание и профессия»¹⁰), Саратовской консерватории («Актуальные проблемы ансамблевого исполни-

¹ Сибирякова Г. Г. Профессиональное развитие будущего педагога-музыканта в условиях исполнительской подготовки (на материале дисциплины «Концертмейстерский класс»): Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Волгоградский гос. пед. университет. Волгоград, 2005. 24 с.

² Науказ Д. А. Совершенствование концертмейстерской подготовки учителя: теоретические и методические аспекты: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Московский пед. гос. университет. М., 1998. 23 с.; Кононенко В. А. Искусство концертмейстера в профессиональном образовании учителя музыки: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Институт художественного образования. М., 2008. 22 с.

³ Григорьев А. Ф. Формирование концертмейстерского мастерства учителя музыки в системе непрерывного образования: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Краснодарский гос. университет культуры и искусств. Краснодар, 2004. 26 с.

⁴ Варламов Д. И. Педагогика искусства в Саратовской консерватории // Вестник Саратовской консерватории: Вопросы искусствознания. 2022. № 3 (17). С. 62.

⁵ Лузум Н. Я. Художественные и исполнительские аспекты совместной интерпретации: Лекции. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 1992.

⁶ Сахарова С. П. Воспитание концертмейстера: Методические статьи. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2001.

⁷ Лебедева Д. Н. Особенности работы концертмейстера в классе вокала в музыкальном колледже: Метод. пособие. СПб.: Союз художников, 2012.

⁸ О работе концертмейстера: Сборник статей / Ред.-сост. М. А. Смирнов. М.: МДОЛГК им. П. И. Чайковского, 1974.

⁹ О мастерстве ансамблиста: Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. А. Воронина. Л.: ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1986.

¹⁰ Концертмейстер: призвание и профессия: Сборник научно-методических статей / Ред.-сост. Н. Я. Лузум. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2000.

тельства и педагогики», 2012–2013¹). Среди авторитетных специалистов, принимавших участие в указанных сборниках, — М. Смирнов, Л. Живов, К. Виноградов (Москва), Т. Воронина, Т. Кандинская, Т. Самойлович (Ленинград), Н. Лузум, И. Кузнецова (Нижний Новгород), О. Надольская, О. Степанидина (Саратов) и др. Отметим и тематику отдельных публикаций, непосредственно связанных с камерно-вокальным искусством: чтение с листа в условиях концертной практики (В. Подольская, Т. Воскресенская, Н. Лузум), рациональные подходы к фактурному изложению фортепианного аккомпанемента в отечественных романсах рубежа XIX–XX веков (И. Михайлов), организация исполнительского процесса в совместной репетиционной работе певца и концертмейстера (А. Филиппов, Н. Демидова) и др.

Наряду с научными и методическими работами, безусловный интерес в профессиональном плане для специалистов представляют отдельные мемуарные издания, поскольку воспоминания авторитетных «мастеров аккомпанемента» нередко «содержат ценные фрагменты с точки зрения истории, теории, методологии и практики концертмейстерского искусства»². Применительно к сфере камерно-вокального исполнительства необходимо отметить бесспорную значимость книг «Певец и аккомпаниатор» Дж. Мура³, «С певцом на концертной эстраде» Е. Шендеровича⁴, а также бесед и интервью с А. Бахчиевым⁵ и В. Чачавой⁶. Указанные публикации активно изучаются и осмысливаются отечественными исследователями и музыкантами-практиками, нередко фигурируют в библиографических списках диссертационных работ и т. д.

Подытоживая сказанное, отметим, что современные перспективы отечественной научно-методической мысли о концертмейстерском искусстве в сфере камерно-вокальной музыки представляются весьма значительными. Убедительным тому подтверждением является настоящий обзор публикаций, которые могут служить необходимым фундаментом для современных изысканий, предпринимаемых российскими специалистами.

¹ Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики: Сборник статей / Ред.-сост. А. Л. Хохлова. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2011. Вып. 1; Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики: Сборник статей / Ред.-сост. О. Н. Надольская, А. Л. Хохлова. Саратов: Саратовский источник, 2013. Вып. 2.

² *Калицкий В. В.* Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в вузе. С. 155.

³ *Мур Дж.* Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. М.: Радуга, 1987.

⁴ *Шендерович Е. М.* С певцом на концертной эстраде: Воспоминания. Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1997.

⁵ *Бахчиев А. Г.* Пианист как солист и ансамблист (беседа с Е. Л. Сафоновой) // Беседы о педагогике и исполнительстве: К обобщению творческого опыта профессоров Московской консерватории: Сборник статей. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. С. 16–28.

⁶ *Чачава В. Н.* Артистами рождаются (беседа с Д. Н. Гринихом) // Музыкальная жизнь. 2008. № 10. С. 25–26.

ЛИТЕРАТУРА

1. Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики: Сборник статей / Ред.-сост. А. Л. Хохлова. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2011. Вып. 1. 138 с.
2. Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики: Сборник статей / Ред.-сост. О. Н. Надольская, А. Л. Хохлова. Саратов: Саратовский источник, 2013. Вып. 2. 88 с.
3. *Бабюк В. Л.* Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII—XX веков: фортепианно-вокальный аспект: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Магнитогорская гос. консерватория. Магнитогорск, 2003. 23 с.
4. *Бахшиев А. Г.* Пианист как солист и ансамблист (беседа с Е. Л. Сафоновой) // Беседы о педагогике и исполнительстве: К обобщению творческого опыта профессоров Московской консерватории: Сборник статей. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. С. 16—28.
5. *Бикташев В. Н.* Работа концертмейстера: Основы исполнительского мастерства. СПб.: Союз художников, 2014. 156 с.
6. *Бошук Г. А.* Педагогические основы творческой самореализации личности студента в концертмейстерской практике в вузе: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Краснодарский гос. университет культуры и искусств. Краснодар, 2004. 26 с.
7. *Бутова И. А.* Формирование профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в процессе обучения в музыкальном колледже: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Уральский гос. пед. университет. Екатеринбург, 2011. 27 с.
8. *Варламов Д. И.* Педагогика искусства в Саратовской консерватории // Вестник Саратовской консерватории: Вопросы искусствознания. 2022. № 3 (17). С. 54—63.
9. *Горошко Н. Н.* Формирование художественных критериев исполнительского мастерства пианиста в концертмейстерском классе (На примере камерно-вокального творчества русских композиторов XIX в.): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Магнитогорская гос. консерватория. Магнитогорск, 1999. 22 с.
10. *Григорьев А. Ф.* Формирование концертмейстерского мастерства учителя музыки в системе непрерывного образования: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Краснодарский гос. университет культуры и искусств. Краснодар, 2004. 26 с.
11. *Калинина В. Д.* Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности концертмейстера-пианиста: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2015. 16 с.
12. *Калицкий В. В.* История, теория и методология концертмейстерского искусства: Учебно-методическое пособие. М.: Спутник+, 2016. 180 с.
13. *Калицкий В. В.* Концертмейстерское искусство пианиста: Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Магнитогорская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Магнитогорск, 2020. 48 с.
14. *Калицкий В. В.* Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в вузе: Учебно-методическое пособие. СПб.: Планета Музыки, 2019. 336 с.
15. *Копоненко В. А.* Искусство концертмейстера в профессиональном образовании учителя музыки: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Институт художественного образования. М., 2008. 22 с.
16. Концертмейстер: призвание и профессия: Сборник научно-методических статей / Ред.-сост. Н. Я. Лузум. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2000. 162 с.
17. *Коробова О. Я.* Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2011. 24 с.
18. *Крючков Н. А.* Искусство аккомпанемента как предмет обучения: Учебное пособие. Изд. 4-е, испр. СПб.: Планета Музыки, 2019. 112 с.
19. *Кубанцева Е. И.* Концертмейстерский класс: Учебное пособие. М.: Изд. центр «Академия», 2002. 192 с.

20. *Лебедева Д. Н.* Особенности работы концертмейстера в классе вокала в музыкальном колледже: Метод. пособие. СПб.: Союз художников, 2012. 24 с.
21. *Лузум Н. Я.* В ансамбле с солистом. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2005. 180 с.
22. *Лузум Н. Я.* Художественные и исполнительские аспекты совместной интерпретации: Лекции. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 1992. 52 с.
23. *Люблинский А. А.* Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы: Учебное пособие. Изд. 4-е, испр. СПб.: Планета Музыки, 2019. 128 с.
24. *Мосин И. Э.* Творческая работа в концертмейстерском классе: Учебно-методическое пособие. СПб.: Планета Музыки, 2020. 112 с.
25. *Мур Дж.* Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. М.: Радуга, 1987. 432 с.
26. *Науказ Д. А.* Совершенствование концертмейстерской подготовки учителя: теоретические и методические аспекты: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Московский пед. гос. университет. М., 1998. 23 с.
27. О мастерстве ансамблиста: Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. А. Воронина. Л.: ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1986. 145 с.
28. О работе концертмейстера: Сборник статей / Ред.-сост. М. А. Смирнов. М.: МДОЛГК им. П. И. Чайковского, 1974. 160 с.
29. *Равчеева Н. А.* Искусство аккомпанемента: Инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждениях: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Санкт-Петербургский гос. университет культуры и искусств. СПб., 2014. 26 с.
30. *Сахарова С. П.* Воспитание концертмейстера: Методические статьи. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. 96 с.
31. *Сибирякова Г. Г.* Профессиональное развитие будущего педагога-музыканта в условиях исполнительской подготовки (на материале дисциплины «Концертмейстерский класс»): Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Волгоградский гос. пед. университет. Волгоград, 2005. 24 с.
32. *Чачава В. Н.* Артистами рождаются (беседа с Д. Н. Гринихом) // Музыкальная жизнь. 2008. № 10. С. 25–26.
33. *Шендерович Е. М.* В концертмейстерском классе: Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 208 с.
34. *Шендерович Е. М.* С певцом на концертной эстраде: Воспоминания. Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1997. 252 с.
35. *Юдин А. Н.* История и теория концертмейстерского искусства: Век XX. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. 64 с.
36. *Юдин А. Н.* История концертмейстерского искусства в России: Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 5.10.3 / Российский гос. пед. университет им. А. И. Герцена. СПб., 2024. 39 с.
37. *Юдин А. Н.* Секреты мастерства: Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. 124 с.

Аннотация

В статье освещается процесс становления и развития исследовательской и методической мысли о концертмейстерском искусстве. Обозначаются предпосылки данного процесса — формирование и последующая дифференциация концертмейстерства как самостоятельной области музыкально-исполнительского искусства, организация соответствующей образовательной деятельности, осмысление методических проблем, связанных с подготовкой профессиональных концертмейстеров, в публикациях зарубежных и отечественных специалистов первой половины XX столетия. Благодаря этому дальнейшее пополнение русскоязычной «библиотеки концертмейстера» протекало достаточно плодотворно. Близость указанных публикаций к практике обучения будущих «мастеров аккомпанемента» впоследствии (в 1970-е годы) сочеталась с углубленной разработкой теоретических проблем концертмейстерства, опирающейся на изучение общих вопросов эстетики музы-

кального исполнительства, проблем художественной интерпретации, профессиональной дидактики и др. Представляется закономерным, наряду с периодическим выходом в свет методических руководств, исполнительских комментариев, хрестоматий, репертуарных сборников, охватывающих приоритетные направления деятельности концертмейстера, появление специальных диссертационных работ по данной проблематике. В статье характеризуются основные направления упомянутых исследований, намечаются перспективы аналогичных изысканий в будущем. Отмечается продуктивная научно-методическая деятельность специализированных кафедр, занимающихся подготовкой молодых концертмейстеров и функционирующих в отечественных консерваториях.

Abstract

The article covers the process of formation and development of Russian research and methodological thought on the art of accompaniment. The prerequisites for this process are outlined — the formation and subsequent differentiation of accompaniment as an independent area of musical performance art, the organization of relevant educational activities in Russian high music schools, and the analysis of critical methodological issues related to the training of professional pianist-accompanists in the publications of prominent foreign and Russian specialists during the first half of the 20th century. Due to this, further replenishment and enrichment of the corresponding Russian-language *library of accompaniment* progressed quite fruitfully. The practical orientation of these publications, aimed at teaching future *masters of accompaniment* later (in the 1970s) organically merged with the in-depth theoretical exploration of accompaniment issues. This development was based on studies of general questions of the aesthetics of musical performance, problems of artistic interpretation, professional didactics, etc. Alongside the periodic publication of methodological guides, performance commentaries, anthologies, and repertoire collections covering the priority areas of a modern pianist-accompanist's work, specialized dissertations on this topic began to emerge. The article characterizes the main directions of the mentioned studies — historical, psychological, pedagogical, and outlines the prospects for similar research in the near future. The productive scientific and methodological activities of specialized departments engaged in the training of young accompanists and functioning in the largest Russian conservatories are noted.

- ✓ *Ключевые слова:* музыкально-исполнительская деятельность, искусство аккомпанемента, музыкальное образование, методика вузовского обучения, исследования по проблемам концертмейстерского искусства.
- ✓ *Keywords:* musical performance activities, accompaniment art, music education, methods of high school training, research on the issues of accompaniment art.

Для цитирования: Пономарева Е. И. Вопросы концертмейстерского искусства в отечественной исследовательской и методической литературе // Временник Zubovskogo института. 2024. Вып. 4 (47). С. 36–46.

Джазовая стилистика в фортепианном творчестве композиторов французской «Шестерки»

БУКРИНСКАЯ МАРГАРИТА АЛЕКСЕЕВНА

*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры педагогики и методики,
Российская академия музыки имени Гнесиных (Москва, Россия)*

BOUCKRINSKAYA MARGARITA A.

*PhD (Musicology), Associate Professor,
Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russia)*

E-mail: markrit@yandex.ru

КОЧЕШКОВ НИКИТА АЛЕКСЕЕВИЧ

*Ассистент-стажер, Российская академия музыки
имени Гнесиных (Москва, Россия)*

KOCHESHKOV NIKITA A.

*Assistantship, Gnesin Russian Academy
of Music (Moscow, Russia)*

E-mail: nick.kocheshkov@yandex.ru

В начале XX века французские композиторы стали обращаться к джазовым образцам. Одним из первых, кто повел европейскую музыку этим новым путем, был К. Дебюсси. Он прикоснулся к раннеджазовым архаическим формам — в знаменитом «кекуоке» из сюиты «Детский уголок» (1906—1908) синкопированные ритмы переплетаются с начальным мотивом из оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда». М. Равель в зрелые годы (двадцатые — тридцатые годы XX века) также обратился к музыкальному языку и формам джаза. В концерте G-dur для фортепиано с оркестром можно услышать джазовые ритмические структуры, «блюзовые» ноты, альтерированные аккорды, а во второй части камерной сонаты для скрипки и фортепиано Равель использует блюзовую форму.

Развитие «европейского» джаза упрочилось в связи с событиями Первой мировой войны. США вступили в боевые действия на стороне Антанты, и с 1917 года в Париж начали прибывать американские солдаты и полковые музыканты. Они исполняли не только походные, военные и патриотические песни, но и джазовые композиции, в том числе регтаймы и популярные американские песни, знакомя французскую публику с новой для нее музыкой. Везде, где они выступали, они непременно вызывали восторг.

После окончания войны Париж стал «музыкальной столицей» Европы. Сюда стремились лучшие артисты со всего мира. Здесь можно было услы-

шать первоклассных джазовых солистов. Молодые прогрессивные композиторы «Шестерки» не могли остаться в стороне, они экспериментировали и внедряли джазовые элементы в свою музыку. В 1918 году Ф. Пуленк написал сонату для фортепиано в 4 руки и «Негритянскую рапсодию», в которых применил джазовую стилистику. В 1919 году Ж. Орик сочинил фокстрот для фортепиано («Прощай, Нью-Йорк»), наполненный синкопированной ритмикой и приемами регтайма. Д. Мийо активно использовал негритянский и латиноамериканский фольклор. Третий номер из сюиты «Скарамуш» — «Бразильера» — был полностью построен на ритмах латиноамериканской музыки. На стыке смешения культур, стилей и жанров рождались новые музыкальные шедевры, к которым принадлежат многие фортепианные произведения композиторов «Шестерки», соединившие в себе эстетику европейской музыки XX века, французскую музыкальную культуру и язык джаза и афроамериканской музыки.

Однако, прежде чем приступить к анализу конкретных музыкальных примеров, следует осветить историю проникновения джазовой музыки во французское культурное пространство и изучить исторические и эстетические предпосылки, позволившие композиторам «Шестерки» с легкостью «впитать» и освоить новую стилистику.

В истории проникновения джаза во французское культурное пространство можно выделить ряд этапов, начиная с конца 1910-х и заканчивая 1940 годом. Выбор этих временных рамок объясняется тем, что хотя композиторов «Шестерки» привлекали многие черты нового искусства, однако они не откликнулись на поиски позднейших джазовых разновидностей — би-бопа, кулл-джаза, модального джаза и других направлений, оставаясь верными джазовой эстетике 1910—1930-х годов. По этой причине наша попытка предложить историческую стадиальность проникновения джаза в Европу затронет временной отрезок с 1918-го (окончание Первой мировой войны) и по 1940 год, отмеченный расцветом новых джазовых направлений в США (уже упомянутых би-бопа, хардбопа и т. п.) и завершением Шестинедельной войны¹ во Франции 22 июня 1940 года. В целом летопись «европейского пути» американского джаза и откликов на него напоминает захватывающую шахматную партию, в которой «черные начинают и выигрывают».

Первый этап — «открытый дебют» — конец 1910-х годов, ознаменованный приездом во Францию Луиса Митчелла, *Europe's 369th Infantry Hell Fighters*

¹ Французская кампания или Падение Франции (также: Шестинедельная война) — военная операция стран Оси в Западной Европе с мая по июнь 1940 года, приведшая к разгрому французских, бельгийских и голландских вооруженных сил, а также эвакуации Британских экспедиционных сил из Франции и обеспечившая господство в Европе нацистской Германии и ее союзников.

Джеймса Риза¹ и концертами американского джаз-бэнда Гарри Пильсера, который произвел большое впечатление на Мийо.

Мийо описывал своеобразный быт творческой богемы Парижа в первые месяцы после окончания войны². Его, только что возвратившегося на родину после двухлетнего пребывания в Латинской Америке, поразили размах музыкальной жизни: вечера новых сочинений в разных помещениях, порой совсем непригодных для концертов, жаркие споры за и против влияния Дебюсси, масса новых по стилю и духу сочинений его товарищей по консерватории.

Французская богема увлекалась джазовыми вечеринками, на одной из них Пуленк представил «Негритянскую рапсодию», полную псевдоафриканских мелодий и вербальных авторских неологизмов и окказионализмов, как, например, «*Banana lou ito kous kous / pota la ma Honoloulou*». По воспоминаниям Пуленка, «исполнение „Негритянской рапсодии“ не обошлось без происшествия. Это произведение, в котором отразилось увлечение негритянским искусством, свирепствовавшее с 1912 года и возникшее под воздействием толчка, данного Аполлинером, состояло из четырех инструментальных частей и вокальной интермедии. Последняя была сочинена на слова псевдонегритянской поэмы одного нашего друга, который подписался Макоко Кенгуру³. Можете представить, что это было! В последний момент перед спектаклем певец отказался от выступления, говоря, что все это уж слишком глупо и он не хочет выглядеть дураком. Я вынужден был, скрывшись за большим пюпитром, сам экспромтом петь эту интермедию»⁴.

В 1918 году было написано первое «джазовое» произведение «Шестерки» для фортепиано — соната в четыре руки Пуленка, в 1919-м — фокстрот «Прощай, Нью-Йорк» Орика, а в 1920 году возвратившийся из Америки Мийо сочинил сюиту «Ностальгия по Бразилии».

Второй этап — «джазовый гамбит» — 1920—1933 годы, отмеченные возрастающим интересом к джазовой музыке. Как писал Скотт Фицджеральд: «Слово „джаз“, которое теперь никто не считает неприличным, означало сперва секс, затем стиль танца и, наконец, музыку. Когда говорят о джазе, имеют в виду состояние нервной взвинченности, примерно такое, какое воцаряется в больших городах при приближении к ним линии фронта»⁵.

¹ Джеймс Риз Европа (James Reese Europe, 22 февраля 1881 — 9 мая 1919) — иногда известный как Джим Европа — американский композитор, бэндлидер. Он был ведущей фигурой на афроамериканской музыкальной сцене Нью-Йорка в 1910-х годах.

² См.: Мийо Д. (Запись беседы) // Советская музыка. 1962. № 9. С. 128.

³ Макоко Кенгуру — псевдоним французских поэтов Шарля Мулье и Марселя Пруя.

⁴ Цит. по: Медведева И. Франсис Пуленк. М.: Советский композитор, 1969. С. 23.

⁵ Фицджеральд Ф. С. Отзвуки Века Джаза // Портрет в документах: Художественная публицистика / Пер. с англ.; предисл. и коммент. А. Зверева. М.: Прогресс, 1984. С. 39—48.

Париж в это время становится джазовой столицей Европы. В нем гастролируют Southern Syncopated Orchestra (SSO)¹, Сидней Беше², танцевальное ревю Hotsy Totsy³, таб-бэнд при поддержке чарльстонского джаз-бэнда под руководством Клода Хопкинса⁴, переименованный в «La Revue Nègre», ансамбль Jazz Kings под управлением Бенни Пейтона⁵, оркестр Сэма Вудинга⁶, певец Нобл Ли Сиссл⁷. В качестве «вольного художника» с 1929 по 1930 год в Париже жил и выступал американский джазовый трубач Томми Ладниер⁸.

Наиболее знаковым событием этого этапа стала европейская премьера Концерта для фортепиано с оркестром F-dur Джорджа Гершвина в 1928 году. Отзывы слушателей на это событие были неоднозначными: от восхищения до порицания. Сергей Прокофьев сказал, что концерт — не что иное, как «ряд тридцатидвухтактовых песен»⁹, а Сергей Дягилев — «Хороший джаз, но плохой Лист»¹⁰.

Премьера вызвала не только общественный, но и творческий резонанс. Так, в концерте G-dur для фортепиано с оркестром М. Равеля, написанном через четыре года после этой премьеры, в 1932 году, используются альтерированные аккорды, характерные для джазовой музыки (с пониженной пятой, седьмой ступенью, повышенной ноной или расщепленной терцией) и видоизмененные мотивы блюзовой пентатоники. В том же 1932 году Пуленк пишет свой концерт для двух роялей с оркестром d-moll, наполненный джазовой аккордикой и ритмикой.

¹ *Southern Syncopated Orchestra (SSO)* — одна из первых джазовых групп чернокожих музыкантов, гастролировавших по Европе начиная с 1921 года. Бэндлидер — Уилл Марион Кук.

² Сидней Беше имел ангажемент в коммерческом оркестре Нобла Сиссла в Париже до 1930 года.

³ Hotsy Totsy прибыли в столицу Франции 2 октября 1925 года.

⁴ *Клод Хопкинс* (Claude Hopkins, 24 августа 1903, Александрия, Вирджиния — 19 февраля 1984, Нью-Йорк) — американский джазовый музыкант, пианист, бэндлидер, композитор, аранжировщик.

⁵ *Бенни Пейтон* (Benton E. «Benny» Peyton, 1890 — 24 января 1965) — американский барабанщик.

⁶ *Сэм Вудинг* (Sam Wooding, 17 июня 1895 — 1 августа 1955) — американский джазовый пианист, руководитель оркестра. В 1920-х годах гастролировал по Европе, в том числе в СССР (1926 год — Москва, Ленинград).

⁷ *Нобл Ли Сиссл* (Noble Lee Sissle, 10 июля 1889 — 17 декабря 1975) — американский джазовый певец, бэндлидер, композитор.

⁸ *Томми Ладниер* (Tommie James Ladnier, 28 мая 1900 — 4 июня 1939) — американский трубач. Критики называли его «вторым после Луиса Армстронга».

⁹ Цит. по: *Вольнский Э. И.* Джордж Гершвин: Популярная монография. Л.: Музыка, 1980. С. 48–49.

¹⁰ Там же.

Третий этап — «джазовая атака» — 1933—1940-е годы. Джазовых коллективов на французской сцене становилось все больше. В Париже выступали корифеи джазового искусства, а также «новые имена» американской джазовой сцены. Некоторые музыканты (тенор-саксофонист Биг Бой Гуди¹, трубач Билл Коулмен²) в период между Первой и Второй мировыми войнами даже обосновались в Париже. 1930-е годы вошли в историю как «эра свинга»³. На парижской сцене играли: Херб Флемминг (турне 1933 года), Луис Армстронг (несколько туров, начиная с 1933 года), оркестр Дюка Эллингтона (два Европейских турне в 1930-е), Cab Calloway's Cotton Club Orchestra под управлением Кэба Кэллоуэя⁴ (1935), Каунт Бейси⁵ и его оркестр, оркестр Бенни Гудмена (1938), Коулмен Хокинс⁶ (в составе оркестра Джека Хилтона, в 1938-м), ансамбль Тедди Хилла⁷, игравший в Мулен-Руж, Бенни Картер⁸, вокальный квартет «The Mills Brothers» (1939).

Благодаря влиянию негритянской музыки и большому количеству музыкальных представлений на парижской сцене, во Франции вырастает плеяда собственных французских джазовых музыкантов. Самые известные из них — гитарист Джанго Рейнхардт⁹, исполнявший композиции в стиле джаз-мануш¹⁰ (в 1937 году он записал совместную пластинку с Тедди Хиллом);

¹ *Биг Бой Гуди* (Frank «Big Boy» Goudie, 13 сентября 1899 — 9 января 1964) — американский альт/тенор-саксофонист и кларнетист.

² *Билл Коулмен* (William Johnson Coleman, 4 августа 1904 — 24 августа 1981) — американский трубач.

³ Самый успешный период джаза (с точки зрения популярности жанра) за всю историю. «эра свинга», или, как ее еще называют, «эра биг-бэндов», длилась с 1933 по 1947 год.

⁴ *Кэб Кэллоуэй* (Cabell «Cab» Calloway III, 25 декабря 1907 — 18 ноября 1934) — американский джазовый певец (тенор) и бэндлидер.

⁵ *Каунт Бейси* (Count Basie, 21 августа 1904 — 26 апреля 1984) — американский джазовый пианист, органист, руководитель биг-бэнда. Одна из значительных фигур в истории свинга.

⁶ *Коулмен Хокинс* (Coleman «Hawk» Hawkins, 21 ноября 1904 — 19 мая 1969) — американский джазовый музыкант, один из известнейших тенор-саксофонистов, создавший собственную исполнительскую школу и оказавший существенное влияние на таких мастеров, как Лестер Янг и Бен Уэбстер.

⁷ *Тедди Хилл* (Teddi Hill, 7 декабря 1909 — 19 мая 1978) — американский бэндлидер и менеджер джазового клуба «Mintons Playhouse».

⁸ *Бенни Картер* (Benny Carter, 8 августа 1907 — 12 июля 2003) — американский джазмен, один из первых и крупнейших мастеров альт-саксофона, также известен как трубач-солист, кларнетист, бэндлидер, композитор и аранжировщик.

⁹ *Джанго Рейнхардт* (Django Reinhardt; настоящее имя Жан Ренарт, Jean Reinhardt, 23 января 1910 — 16 мая 1953) — французский джазовый гитарист-виртуоз, один из основателей стиля «джаз-мануш». Прозвище «Джанго» на цыганском означает «Пробуждение».

¹⁰ *Джаз-мануш* (Manouche jazz), известный также как цыганский джаз (*англ.* gypsy jazz), — европейское направление джаза, совмещающее традиционную музыку цыган этнической группы мануш и джаз.

скрипач Стефан Граппелли, организовавший вместе с Рейнхардтом Quintette du Hot Club de France — один из первых чисто струнных джазовых коллективов. В 1937 году публике была представлена сюита Мийо «Скарамуш», изобилующая латиноамериканскими ритмоформулами.

Так, впервые в истории Америка, которая до сих пор в музыкальном отношении была «европейской провинцией», внезапно стала источником новых музыкальных веяний. Однако в чем состояла эстетическая платформа композиторов «Шестерки», с такой легкостью позволившая им жонглировать элементами музыкальных стилей, и была ли она?

В исторической ретроспективе определение эстетического credo «Шестерки» представляется сложной задачей. Сами композиторы никак не конкретизировали свою эстетическую платформу.

Асафьев так объяснял этическую и историко-социальную причину объединения композиторов: «Объединение выросло из требований творческого инстинкта, искавшего выход из сложившегося тупика¹. <...> То, что в объединении выдвигается как мотив: дружба, указывает на этический момент. Этическая установка в области искусства чаще всего присуща критическим эпохам»². Суммируя результаты различных искусствоведческих источников, мы можем прийти к выводу, что эстетическая система «Шестерки» представляла собой синтез нескольких течений модерна, характерных для первой половины XX века.

Первым направлением в эстетическом «миксте» композиторов «Шестерки» является сюрреализм. 1920-е годы были ознаменованы зарождением этого направления в искусстве, вдохновленного творениями Аполлинера. Теоретик направления Андре Бретон так определял его платформу: «Психический автоматизм, при помощи которого предполагается достичь выражения... действительного функционирования мысли... Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, без учета каких-либо эстетических и нравственных соображений... Сюрреализм опирается на веру в высшую реальность форм ассоциаций, которыми до него пренебрегали, на веру во всемогущество Грезы»³. Ю. Борев считал, что именно сюрреализм стал эстетической основой творчества «Шестерки»: «Сюрреалистическая тенденция захватила французских композиторов группы шести: Л. Дюрея, А. Онеггера, Ж. Мийо, Ж. Тайефера, Ф. Пуленка, Ж. Орика и близких к ним К. Дельвен-

¹ В данном контексте имеется в виду последний период Первой мировой войны, Февральская и Октябрьская революции в России, Ноябрьская революция в Германии, общее социально-угнетенное состояние общества, уставшего от войны.

² Глебов И. Французская музыка и ее современные представители // Шесть. Новая французская музыка. Мило, Онеггер, Орик, Пуланк, Дюрей, Тайефер: Сборник статей. Л.: Академия, 1926. С. 32–33.

³ Цит. по: История французской литературы: В 4 т. Т. IV: 1917–1960 гг. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР. 1963. С. 150.

кура, Ж. Ибера, А. Роланда, А. Барро. Их музыка включала в себя ряд сюрреалистических принципов: „стихийный взрыв эмоций“, использование традиций мюзик-холла и музыкального экзотического фольклора, приемы музыкального „конструирования“¹. М. Паддисон (Max Paddison) определял сюрреалистическую музыку как ту, которая «сопоставляет свои исторически обесцененные фрагменты в монтажной манере, что позволяет им обрести новые значения в рамках нового эстетического единства»². Сюрреалистическому направлению в искусстве свойственен принцип аллюзий, коллажности и сочетаний конструктивно не сочетающихся вещей. Принцип монтажа выдержан и в «Негритянской рапсодии», и в Сонате в 4 руки Пуленка. Разные по жанровой составляющей и наполненные разными эмоциональными состояниями части и фрагменты органично монтируются в одну музыкальную структуру. Кроме того, «совмещенные и исторически девальвированные музыкальные фрагменты»³ можно усмотреть в совместной работе «Шестерки» — «L'Album des Six», где девальвированные жанровые произведения разных авторов, разных стилей объединены в одну структурную единицу — в данном случае в сюиту.

Сюрреализм также проявляется в монтировании позднеромантической европейской гармонии XX века с гармониями и формами джазовой музыки и этномузыки — примерами могут служить «Фокстрот» Онеггера и «Ностальгия по Бразилии» Мийо с политональными и бифункциональными наложениями, органично сочетающимися с ритмами латиноамериканской музыки.

Вторая важная опора в эстетической платформе композиторов «Шести» — это неоклассицизм. Он проявлялся не только в использовании классических форм (сюиты, концерты, камерные и инструментальные сонаты), но и в переосмыслении этих форм с точки зрения метроритма, мелоса и позднеромантической гармонии XX века. Наиболее успешно эту стилистическую коллаборацию в своих сочинениях осуществили Мийо, Пуленк, Онеггер и Тайфер.

Исходя из установок сюрреализма и неоклассицизма, включение в стилистическую мозаику творчества «Шести» джазовых элементов было закономерным шагом.

Мы обратимся к наиболее репрезентативным образцам фортепианного «джазового» творчества «Шестерки»: концерту для двух фортепиано с ор-

¹ Боров Ю. Б. Эстетика. М.: Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005. С. 571.

² «Juxtaposes its historically devalued fragments in a montage-like manner which enables them to yield up new meanings within a new aesthetic unity» (Paddison M. Adorno's Aesthetics of Music. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993. P. 90).

³ Термин Теодора Адорно. См.: Adorno T. W. Essays on Music, selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert; new translations by Susan H. Gillespie. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2002.

кестром d-moll Пуленка, Сюите «Ностальгия по Бразилии» Мийо, фокстроту «Прощай, Нью-Йорк» Орика¹.

Гармонический стиль Пуленка опирается на позднеромантическую традицию, при этом в нем присутствуют индивидуальные особенности, к которым относится использование «именных» модуляций², кластеров и джазовых аккордов. В целом его гармоническое мышление отличает пестрота: в музыкальной ткани концерта «академические» тонико-доминантовые обороты свободно сочетаются со смелыми кластерами, аккордами с нетерцовой структурой, полиаккордами, присутствуют терцовые и тритоновые тональные сопоставления. Такая коллажность становится сквозным принципом его гармонического мышления.

Позднеромантические тенденции проявляются в применении расширенной тональности. Это заметно уже на уровне тонального плана: соотношение главных звуковысотных центров между частями цикла следующее: d-moll (Первая часть) — B-dur-Es-dur-As-dur-B-dur (Вторая часть) — Третья часть — номинально D-dur-d-moll (в начале формы и в коде), однако в целом третья часть тонально неустойчива, в ней происходит постоянная коллажная смена тональностей часто без модуляционных связей.

Обращает на себя внимание соотношение тональностей первой и второй частей концерта: d-B. Подобного рода прецеденты соотношения тональных центров T (первая часть) — VI (вторая часть) можно найти в классических концертах (например, в концерте № 20 В. А. Моцарта). Со стороны Пуленка такое соотношение тональностей — это дань уважения классике.

Особым скрепляющим для формообразования концерта значением Пуленк наделяет лад. Он использует фригийский ре минор, напоминающий один из семиступенных ладов Гамелана, так называемый «пелог»³. Появляясь на границах формы (во вступлении к первой части, коде первой части, коде второй части и коде финала), этот лад обеспечивает драматургическое единство, протягивая арку от первой части к финалу. Это особенно важно, поскольку развертывание гармонического процесса основано на принципе коллажа.

Как уже было сказано, Пуленк был увлечен идеями неоклассицизма, это проявилось и в музыкальном языке. Так, в первой части первая тема, проходящая после вступления, гармонизована в стиле венских классиков: первый такт — тоника, второй — доминанта. Примеры подобного гармоническо-

¹ В творчестве Онеггера, Тайфера и Дюреля джазовая стилистика практически не представлена.

² Например, его излюбленная модуляционная связка I = «Шубертовой» VI, затем D₉(гarm)⁶ и T и дальнейшее ее секвенцирование.

³ По мнению биографа композитора Б. Иври, концерт был вдохновлен балийской гамеланской музыкой, услышанной Пуленком на Колониальной выставке 1931 года в Париже. См.: *Ivry B. Francis Poulenc. London: Phaidon Press, 1996.*

го изложения можно найти в концерте № 20 В. А. Моцарта и сонатах № 1, 3, 5, 6 Л. ван Бетховена. У Пуленка доминанта представлена уменьшенным вводным септаккордом на тоническом басу.

Вторая часть концерта является реминисценцией медленных частей сонатно-симфонических циклов венских классиков. Можно предположить, что образцом для Пуленка послужила 2-я часть концерта № 20 Моцарта. Интонационные контуры мелодии и гармония первых периодов совпадают практически полностью: первое предложение завершается на доминанте, второе предложение — на тонике; и у Моцарта, и у Пуленка это периоды повторного строения, а темы начинаются со вспомогательного оборота лишь с тем отличием, что у Пуленка не происходит опевания тона (f-e-f) и возникает перече́ние в верхнем и среднем голосах.

Джазовая стилистика в концерте Пуленка воплощается в аккордике, использовании «блюзовых» VII^b, III^b, V^b ступеней, различного рода надстройках (#9, 11, ♭13)¹.

Следует отметить, что если Пуленка в большей степени привлекали гармонические красоты джаза, то Мийо больше склонялся к его ритмическим проявлениям. В сюите «Ностальгия по Бразилии» Мийо присутствует большое количество интегрированных ритмоформул латиноамериканской музыки и фольклора (в частности ритмов самбы, босса-новы, сальсы, танго и т. п.). Мийо также использует прием ритмической полифонии, когда в партиях правой и левой рук одна и та же ритмическая формула звучит со смещением во времени.

«Ностальгия по Бразилии» — это цикл из 12 миниатюр, каждая из которых носит название одного из кварталов Рио-де-Жанейро и воскрешает ритм и движение самого популярного в странах Латинской Америки танца. Чаще всего его можно встретить под названием «данса», под которым подразумевают танго или хабанеру. В Бразилии он встречается под видом машиша, самбы и близкого им лунду. Контрасты почти отсутствуют в характере пьес. Преобладающим является светлое, пасторальное чувство, которое в разных миниатюрах приобретает то оттенок безмятежного покоя («Sorocabana»), то нежной ласки («Sorocaba»), то грусти и томления («Tijuca»). И лишь изредка общая атмосфера покоя и уравновешенности нарушается музыкой страстной и нервной («Irapema»).

Пьесы из цикла Мийо в интонационном плане мало напоминают бразильский фольклор. В этом можно убедиться на основании сравнения «Ностальгии по Бразилии» Мийо с фортепианными и вокальными пьесами Вила Лобоса или А. Сикейры, действительно отразивших атмосферу и дух народного

¹ Это же можно сказать и о гармоническом языке сонаты в 4 руки, в которой аккорды представлены как классическими трезвучиями, так и «джазовой тоникой» (T5/3 с секстой), септаккордами и нонаккордами с расщепленной терцией.

искусства Бразилии, а не только его отдельные элементы. Всем пьесам цикла присущ лиризм и еще одно типично французское свойство: «настроения выражены в них через танцевальное движение, пластику, жест. Легче всего обнаружить взаимодействие с бразильской музыкой в особенностях ритма танцевальной сюиты Мийо»¹.

Все пьесы цикла пронизывает одна ритмическая фигура, которая предстает в разных вариантах: восьмая с точкой, две восьмые, синкопа (шестнадцатая, восьмая, шестнадцатая), две восьмые.

В большинстве танцев можно встретить аккомпанемент, имеющий ритм и фактуру, пришедшие в латиноамериканское танго, вероятно, из кубинской хабанеры или андалусийского танго: два верхних голоса имеют иной ритмический рисунок с выдержанной остиной синкопированной формулой.

Многообразие и живость ритмов бразильской музыки объясняется тем, что эти ритмические формулы употребляются в многоголосии, вызывая разные эффекты от сочетания этих ритмических рисунков в разных голосах. Возможность использовать лиги рождает еще больше вариантов одной и той же формулы. Так, например, в «Sogocaba» указанная ритмическая фигура применяется в двух голосах таким образом, что синкопа из одного голоса переходит в другой, или, другими словами, одна и та же формула в двух голосах употребляется с горизонтальным смещением. В среднем разделе пьесы «Leme» эта ритмическая фигура приобретает непрерывно пульсирующий вид, охватывая в «унисонном» ритмическом движении всю ткань: *Animez un peu*.

В отношении увлечения Мийо латиноамериканским фольклором следует упомянуть мнение В. Д. Конен в отношении того, что «латиноамериканский фольклор стал для него вторым после провансальской музыки источником, питавшим его искусство»². Однако фольклор Прованса был связан с фольклором стран, выходящих к Средиземному морю, в частности с народным искусством Испании и Португалии, которое сформировалось под влиянием мавританской культуры, то есть культуры африканских стран, которая, в свою очередь, является первоисточником латиноамериканской музыки. Поэтому увлечение Мийо бразильскими ритмами объяснимо и по-своему закономерно. «Взаимно оплодотворяя друг друга, — пишет В. Конен, — испанская и африканская культуры породили своеобразный гибрид, который и является новым, самобытным видом латиноамериканского фольклора»³.

Еще одним примером использования джазовой ритмики является фокстрот «Adieu, New York» Орика, сочетающий в себе элементы как регтайма, так

¹ *Кокорева Л. М.* Дариус Мийо. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1986. С. 233.

² *Конен В. Д.* Пути американской музыки. М.: Музыка, 1977. С. 228.

³ Там же.

и фокстрота/чарльстона. Черты танцев проявляются с самого начала: вступление — характерный для регтайма синкопированный ритм. Также влияние жанров фокстрота и регтайма подтверждается тем, что аккомпанемент в разделах пьесы представлен в виде страйда. Само обозначение жанровой основы произведения как «фокстрот» говорит о том, что композитор предполагал более ровное звучание, нежели в чарльстоне (за счет отсутствия синкопирования и залиговок как внутритактовых, так и междутактовых), но при этом ему хотелось избежать квадратности и прямолинейности, характерной для регтайма. В качестве доказательства можно рассмотреть ритмоформулы известных чарльстонов и фокстротов, написанных в тот же временной промежуток, например, фокстрот Ч. Л. Джонса «Alabama Slide» (1916) и чарльстон Дж. Джонсона (1923). Сравнивая два этих примера, можно заметить, что фокстрот Орика выстроен достаточно ровно, маршеобразно: синкопированный ритм, ровный аккомпанемент, этот фокстрот является логическим продолжением регтайма — остается четырехтактовое вступление и синкопированный ритм при ровной пульсации в левой руке. Что же касается чарльстона Джонсона — ритм более изобретательный: происходит постоянное сиинкопирование, которое является предвосхищением свингования в тридцатые годы XX века. Также ритмическая структура усложняется тем, что смена ритма происходит в обеих руках, создавая своеобразную джазовую полиритмию. Сравнивая эти репрезентативные для своей эпохи примеры с сочинением Орика, можно сделать вывод, что Орик целенаправленно ориентировался на фокстрот, и выбор жанрового обозначения также был этим обусловлен. Свойственная фокстроту Орика рондальность и смены темпа в разделах (от подвижного до медленного темпа) свидетельствуют о сочетании как классического регтайма/фокстрота, так и медленного варианта фокстрота — *slowfoxtrot*, распространенного в Европе и называемого королем европейской программы и классикой танца.

В заключение следует еще раз отметить, что композиторы «Шестерки» внедряли джазовые элементы в свою музыку, делая акцент на разных составляющих этого стиля: Пуленк акцентировал свое внимание на гармонических оборотах и джазовой аккордике, которые явились кусочком пестрой смальты в мозаичном полотне его музыкального языка, для Мийо и Орика важнейшим джазовым средством выразительности стал ритм. Исходя из установок сюрреализма и неоклассицизма, которые явились для композиторов «Шестерки» эстетической базой, включение в стилистическую мозаику творчества джазовых элементов стало закономерным шагом. Однако, идя по пути, проложенному Дебюсси и Равелем, композиторы «Шестерки» обратились только к одной образно-художественной грани джаза — гедонистической, светлой, жизнерадостной, пронизанной энергичной ритмикой регтаймов и босса-новы, оставив за кадром содержательное наполнение блюза и спиричуэлса (духовные искания, мотивы угнетения, тоски, социального неравенства и т. п.).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Борев Ю. Б.* Эстетика. М.: Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005. 829 с.
2. *Глебов И.* Французская музыка и ее современные представители // Шесть. Новая французская музыка. Мило, Онеггер, Орик, Пуланк, Дюрей, Тайефер: Сборник статей. Л.: Академия, 1926. С. 25–52.
3. *Вольнский Э. И.* Джордж Гершвин: Популярная монография. Л.: Музыка, 1980. 88 с.
4. История французской литературы: В 4 т. Т. IV: 1917–1960 гг. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. 646 с.
5. *Кокорева Л. М.* Дариус Мийо. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1986. 336 с.
6. *Конен В. Д.* Пути американской музыки. М.: Музыка, 1977. 524 с.
7. *Медведева И.* Франсис Пуленк. М.: Советский композитор, 1969. 255 с.
8. *Мийо Д.* (Запись беседы) // Советская музыка. 1962. № 9. С. 128.
9. *Фицджеральд Ф. С.* Отзвуки Века Джаза // Портрет в документах: Художественная публицистика / Пер. с англ.; предисл. и коммент. А. Зверева. М.: Прогресс, 1984. С. 39–48.
10. *Adorno T. W.* Essays on Music, selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert; new translations by Susan H. Gillespie. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2002. 743 p.
11. *Ivry B.* Francis Poulenc. London: Phaidon Press, 1996. 240 p.
12. *Paddison M.* Adorno's Aesthetics of Music. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993. 378 p.

Аннотация

Статья посвящена претворению джазовой стилистики в творчестве композиторов французской «Шестерки». Авторы предлагают историческую стадильность проникновения джазового искусства во французское культурное пространство, рассматривают вопрос о возможной эстетической платформе композиторов французской «Шестерки», анализируют избранные фортепианные сочинения Пуленка, Мийо, Орика.

Авторы делают вывод, что эстетической платформой «Шестерки» стали два направления модер-на: сюрреализм и неоклассицизм.

Джазовый стиль нашел отражение в аккордике и ритмических формулах.

Abstract

The article is devoted to the implementation of jazz stylistics in the works of composers of the French *Les Six*. The authors propose the historical stages of the penetration of jazz art into the French cultural space, consider the question of the possible aesthetic platform of the French *Les Six* composers, and analyze selected piano works by Poulenc, Milhaud, and Auric.

The authors conclude that the aesthetic platform of the *Les Six* was shaped by two directions of modernism: surrealism and neoclassicism.

The jazz style was reflected in chords and rhythmic formulas.

- ✓ *Ключевые слова:* Ф. Пуленк, Д. Мийо, Ж. Орик, композиторы французской «Шестерки», джаз.
- ✓ *Keywords:* Francis Poulenc, Darius Milhaud, Georges Auric, composers of the French *Les Six*, jazz.

Для цитирования: Букринская М. А., Кочешков Н. А. Джазовая стилистика в фортепианном творчестве композиторов французской «Шестерки» // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 4 (47). С. 47–58.

Выразительные ресурсы внутрикадрового движения в фильме Элен Жиро и Тома Сабо «Букашки. Приключение в Долине муравьев»

МЫЛЬНИКОВ ДЕНИС ЮРЬЕВИЧ

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

MYLNIKOV DENIS Y.

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

E-mail: zabmur@yandex.ru

«Букашки. Приключение в Долине муравьев»¹ — это франко-бельгийский анимационный фильм Элен Жиро и Тома Сабо, снятый в 2013 году по мотивам телесериала «Букашки». Уникальность этого кинопроизведения во многом определяется технологией 3D-моушен, посредством которой создается аудиовизуально специфичный — условный, но при этом художественно выразительный мир лесной долины и ее обитателей. Но у этого фильма есть еще одна отличительная особенность: он видовой гибрид, вобравший в себя элементы и документального (подлинные пейзажи и объекты), и игрового (иногда на экране появляются люди-актеры), и анимационного (сгенерированные на компьютере анимационные персонажи — букашки), и в некотором смысле научно-популярного (исследование мира насекомых, их поведения) кино. В итоге фильм «Букашки. Приключение в Долине муравьев» был удостоен многих международных кинонаград, в числе которых премия «Сезар» за лучший полнометражный анимационный фильм.

Одна из главных особенностей киноленты — это полное отсутствие человеческой речи. **Повествование фильма преимущественно организуется посредством действий анимированных существ.** Но подобное режиссерское решение нисколько не обедняет, а, наоборот, заставляет нас — зрителей — внимательнее следить за тем, что происходит на экране. Создатели «Букашек» объясняли: «Визуально мы хотели, чтобы персонажи не были ни

¹ Фильмографическая справка: «Букашки. Приключение в Долине муравьев» (фр. Minuscule — La vallée des fourmis perdues) — анимационный фильм. Режиссеры и авторы сценария: Элен Жиро и Тома Сабо. Оператор: Доминик Фоссе. Композитор: Херве Лавандьер. Художники-аниматоры: Элен Жиро, Мэтью Жюно, Франк Бенезек. Актеры: Жан-Поль Гийон, Сара Коэн-Хадриа. Страны: Франция, Бельгия. Год: 2013.

слишком реалистичными, ни слишком мультяшными. Наша цель состояла в том, чтобы поддерживать разумный баланс между реалистичной информацией, основанной на достоверности, и минималистичным дизайном. Решение не использовать диалоги связано с нашим желанием быть ближе к документальному кино, чем к традиционной анимации. Поскольку настоящие насекомые такие, какие они есть (не разговаривают, не улыбаются, никогда не хмурятся, не моргают), то мы старались сохранить эту их маловыразительность, чтобы избежать „очеловечивания“. Иногда у них большие выпуклые глаза с немного мультяшными зрачками, но никогда с антропоморфными взглядами»¹. Из приведенной цитаты отчетливо следует, что авторы фильма стремились сделать своих персонажей непохожими на людей ни своим внешним видом, ни своим поведением. Но так ли это на самом деле?



Напомним, что действие фильма развивается в локальном пространстве — в лесной долине, расположенной во Французских Альпах. Молодая супружеская пара, ожидающая появления на свет ребенка, выехала на природу, чтобы устроить пикник. В самый разгар отдыха женщина неожиданно чувствует приближение родов. И будущие родители уже спешат вернуться обратно в цивилизацию, оставляя за собой на поляне неубранную скатерть с едой и напитками. Буквально через день забытые туристами вещи привлекают внимание местных обитателей — членистоногих, разных классов и отрядов, в компании которых находятся и моллюски. Все стараются урвать себе какой-нибудь объект, желательно съедобный и большой. К дележу продуктов присоединяется и патрульный отряд черных муравьев. Один из них решает исследовать большую металлическую коробку, оставленную приоткрытой. Там он находит настоящий клад: горы кускового сахара. Отряд принимает решение нести коробку с лакомством в муравейник. Их случайным попут-

¹ Minuscule — La Vallée des Fourmis Perdues. URL: https://le-pacte.com/storage/uploads/4cb35d3e-9a7f-4789-81b4-deecad14ec5c/MINUSCULE_DP.pdf (дата обращения: 10.08.2024).

чиком оказывается божья коровка. У нее оторвалось крыло, и теперь она не может летать. Бредущему по лесу каравану преграждают дорогу свирепые рыжие муравьи: они хотят отбить у меньших собратьев ценный трофей. Но черные муравьи предпринимают попытку бегства. Соперники преследуют их по пятам. В итоге, пережив немало опасностей и рискованных приключений, черным муравьям все же удается благополучно добраться с добычей домой. Тогда разъяренные неудачей рыжие муравьи идут многочисленным войском на штурм цитадели противника. Впереди генеральное сражение за всеми вожаками сахар. Божья коровка решает помочь новым друзьям. Ей удается раздобыть спички, при помощи которых черные муравьи останавливают наступление врага, обращая его в бегство. Фильм заканчивается торжеством дружбы и справедливости, а также установлением экобаланса, что был нарушен нерадивыми туристами.

Из пересказа основной линии сюжета «Букашек» видно, что репертуар действий персонажей весьма значительный, а по своему событийному содержанию это кинопроизведение ничем не уступает голливудским образцам, созданным в жанре «приключенческий фильм». В нем есть очевидная конфликтная ситуация, погони, непредвиденные обстоятельства, герои с уникальным характером, смекалка персонажей, благодаря которой удается перехитрить противника, разнообразие локаций (горы, долина, река, пустынная местность, густой лес и т. д.), решающая схватка между противоборствующими сторонами и, конечно, счастливый финал.

Получается, что во время просмотра фильма зрителям вполне удастся понять для себя специфику действий анимационных персонажей, то есть ответить на вопрос: *«что конкретно делает та или иная букашка в определенный момент экранного времени?»* — и на основании ее активности выстроить в своем сознании четкую логичную причинно-следственную связь, без уяснения которой понимание сюжета было бы невозможным. Но тогда возникает ряд закономерных вопросов: на основании каких критериев нам удастся судить о происходящем на экране действии, основным актором которого являются не обладающие свойствами человека — обликом, поведением, речью — анимированные букашки? Как зрители, несмотря на присутствующую персонажам «маловыразительность» и очевидную условность во внешнем виде, о которых говорят Жиро и Сабо, все же понимают значение их поступков, вычленив для себя вполне конкретный смысл, в том числе и художественный, из той реальности, что динамически изменяется в пространстве киноизображения?

К сожалению, в киноведении отсутствует познавательный инструментарий, позволяющий всесторонне анализировать так называемое «внутрикадровое движение», к которому в том числе относится движение персонажей. А между тем *внутрикадровое движение — это основа основ искусства кино*. Не секрет, что именно по отношению к нему зрители, пришедшие на

показ братьев Люмьер, определяли свои первые впечатления от раннего кинематографа, когда видели на экране, как рабочие выходят с фабрики, родители кормят младенца, ребенок вылавливает рыбок из аквариума, мужчины играют в карты, садовник поливает цветы и т. д. Казалось бы, эти тривиальные действия знакомы каждому из нас, поскольку наша повседневная жизнь в буквальном смысле переполнена подобного рода динамическими событиями. Но так ли много мы знаем о механизме восприятия и понимания того или иного движения? Ответ неутешительный — совсем не много. Однако такими знаниями обладает когнитивная психология, специализирующаяся на изучении процессов переработки информации о реальности, и в том числе ее динамических аспектов. Для того чтобы решать исключительно кинематическую проблему о выразительной функции внутрикадрового движения в фильме «Букашки», мы будем придерживаться полидисциплинарного подхода¹, позволяющего при решении сугубо искусствоведческих задач обращаться к данным иной области научного знания, при этом не переходя на его проблемное поле.

К атрибуции видов и категорий внутрикадрового движения

Эксперименты, проводимые психологами (Г. Йоханссон², Д. А. Розенбаум³, Г. Уоллах с соавторами⁴), показали особую чувствительность нашей зрительной системы к идентификации объектов, находящихся в движении. При этом **нейронные системы головного мозга человека по-разному настроены на восприятие одушевленных и неодушевленных объектов, находящихся в движении**⁵. Такое различие, во многом зависящее от кинематики объекта (от того, как он движется), для психологов считается основополага-

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

² См.: *Johansson G. Visual perception of biological motion and a model for its analysis // Perception & Psychophysics. 1973. Vol. 14. No. 2. P. 201–211.*

³ *Rosenbaum D. A. Human motor control. San Diego, CA: Academic Press, 1991.*

⁴ *Wallach H., Beelen R., Nitzberg D. Vector Analysis and Process Combinations in Motion Perception // Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance. 1985. Vol. 11. No. 3. P. 367–371.*

⁵ *Blake R., Shiffrar M. Perception of human motion // Annual Review of Psychology. 2007. Vol. 58. No. 1. P. 47–73.*

ющим: оно обнаруживается у человека уже в младенчестве¹, является универсальным для разных культур и имеет решающее значение для установления причинно-следственных связей как между отдельными действиями, так и между комплексами событий.

Известно, что живые существа наделены **внутренними источниками энергии**, которые позволяют им двигаться самостоятельно, изменяя свою скорость и направление без видимой на то внешней причины. Такие объекты воспринимаются как одушевленные, а их активность обозначается понятием «**биологическое движение**». Неодушевленные объекты не способны к самодвижению. Их перемещение в пространстве зачастую обусловлено воздействием на них **внешних источников энергии**². Такая активность предметного мира определяется психологами как «**механическое движение**». К. Вогли пишет: «Поведение вещей подчиняется влиянию физических сил и полагается на законы природы, что действуют в рамках ньютоновской механики. Например, вещи, если мы их отпускаем, из-за силы тяжести всегда падают на землю. В случае с людьми, напротив, нельзя ожидать подобного результата. <...> Решающие различия заключаются в следующем: люди обладают внутренними переживаниями, такими как восприятие, воображение, мысли, чувства и т. д., на основании которых они могут действовать»³. Учитывая эту информацию, вернемся к осмыслению действия фильма «Букашки».

Кинолента начинается с показа механического движения: на экране возникают предрассветные пейзажи Альп. По небу медленно плывут кучевые облака. Их тени скользят по горному лесному массиву. Перед нами предстанет извечная динамика природы, в чьих грандиозных временных масштабах жизнь биологических существ кажется мимолетной. В конце сцены мы видим горный серпантин, по которому неторопливо взбирается красный автомобиль. Его движение также механическое. При этом понятно, что за рулем машины сидит человек. Охарактеризовать его внутреннее состояние можно по тому, как он управляет транспортом. Человек никуда не спешит, едет спокойно и аккуратно. Автомобиль останавливается возле поляны. Из него выходят двое людей.

¹ Adam M. et al. The Impact of Action Effects on Infants Predictive Gaze Shifts for a Non-Human Grasping Action at 7, 11, and 18 Months // *Frontiers in Psychology*. 2021. Vol. 12. No. 695550. P. 1–10.

² Di Giorgio E., Lunghi M., Vallortigara G., Simion F. Newborns sensitivity to speed changes as a building block for animacy perception // *Scientific reports*. 2021. Vol. 11. No. 542. P. 1–10; Carrozzo M., Moscatelli A., Lacquaniti F. Tempo rubato: animacy speeds up time in the brain // *PLOS ONE*. 2010. Vol. 5. No. 12. P. 1–13.

³ Vokeley K. Two social brains: neural mechanisms of intersubjectivity // *Philosophical transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological sciences*. 2017. Vol. 372. No. 1727. P. 2.

Далее мы видим семейную пару, отдыхающую под тенистой кроной ели. Мужчина прикорнул на покрывале. Женщина сидит рядом с ним, при этом она успевает читать книгу, поглаживать себя по животу, а также есть клубнику, лежащую подле нее в корзинке. И здесь мы — зрители — визуально сталкиваемся с биологическим движением, зафиксированным на кинопленку.



В процессе восприятия и осмысления биологического движения люди, как правило, пытаются установить не только то, **что делает человек**, за которым мы наблюдаем (в нашем случае персонаж сидит, читает, ест, гладит свой живот), но и уяснить для себя **цель**¹, лежащую в основе его активности, то есть ответить на вопрос: **почему он делает это?** Такому уяснению способствует: расположение его тела; знание об объектах, с которыми он взаимодействует; а также среда, в которой разворачивается событие². Запомним, что с точки зрения человеческого восприятия **действие — это «совокупность движений, которые выполняются агентом для достижения им желаемой цели»**³. Таким образом, если у действия не проявлена его целена-

¹ Психологи утверждают, что человек обладает способностью извлекать скрытые состояния — цели, которые определяют поведение других людей. При этом одно и то же действие может служить очень разным целям в разных контекстах, и разное двигательное поведение может достигать одних и тех же целей. См.: Wurm M. F., Schubotz R. I. What's she doing in the kitchen? Context helps when actions are hard to recognize // Psychonomic Bulletin & Review. 2017. Vol. 24. No. 2. P. 503–509.

² Например, исследования, изучающие движения рук, выявили, что кинематика захвата изменяется в зависимости от свойств объекта, включая размер, форму, текстуру, хрупкость и вес объекта. См.: Grafton S. T., Hamilton A. F. Evidence for a distributed hierarchy of action representation in the brain // Human movement science. 2007. Vol. 26. No. 4. P. 590–616; Bach P., Peelen M. V., Tipper S. P. On the role of object information in action observation: an fMRI study // Cerebral cortex. 2010. Vol. 20. No. 12. P. 2798–2809.

³ Adam M. et al. The Impact of Action Effects on Infants' Predictive Gaze Shifts for a Non-Human Grasping Action at 7, 11, and 18 Months. P. 1.

правленность, значит, оно будет лишено для нас смысла и, скорее всего, будет интерпретировано как механическое. Но вернемся к теории.

П. Бах с коллегами обращают внимание на то, что во многих случаях одно и то же — или по крайней мере очень похожее — действие можно производить с различными целями. Мы можем, к примеру, подпрыгивать, вытянув руку, чтобы в одном случае схватить висящее на дереве яблоко, а в другом — чтобы достать лежащую на верхней полке стеллажа мягкую игрушку. В моторном отношении оба действия практически идентичны, но служат очень разным целям. Однако **функциональное знание** об объекте, на который направлено действие, помогает устранить неоднозначность, придавая наблюдаемому действию смысл. И наоборот, **манипуляционное знание** способно объяснить функциональные возможности объекта в том случае, когда он нам незнаком, и таким образом прояснить цель действия, за которым мы следим в фильме.

Из показанного на экране действия можно сделать вывод о том, что семейная пара, воспользовавшись личным автотранспортом, выбралась из цивилизации на природу с основной целью — **отдохнуть**. Средой для релаксации ими избраны альпийские луга. Добравшись дотуда, каждый из них отдыхает по-своему. Судя по изображению, мужчина решил **вздремнуть** на лоне природы, а женщина захотела **почитать книгу и перекусить**. При этом она успевает **нежно поглаживать свой живот**. В итоге зрители выявляют у женщины намного больше целей, чем у мужчины: она взаимодействует — манипулирует — с разными объектами, у каждого из которых есть в наличии своя определенная функция. Эти два фактора, взятые вместе, служат расширению репертуара действий женщины, а вместе с ним увеличивается и количество целей. Но в чем заключается суть этих, казалось бы понятных любому человеку, простых обыденных действий?

В психологической литературе указывается, что биологическое движение подразделяется на две категории, атрибуция которых зависит от того, на что или кого направлена активность¹.

Так, первая категория — **«объект-ориентированное движение»**, как правило, производится индивидуально, и его «целью является не само действие, а скорее то влияние, которое оно оказывает на окружающий (внешний по отношению к актору) мир»². Зачастую в качестве предполагаемого результата выступают следующие два типа целей: 1) занять определенное местоположение; 2) взаимодействовать с каким-либо неодушевленным объектом³. Пси-

¹ Wurm M. F., Caramazza A., Lingnau A. Action Categories in Lateral Occipitotemporal Cortex Are Organized Along Sociality and Transitivity // The Journal of Neuroscience. 2017. Vol. 37. No. 3. P. 562–575.

² Amant R. S., Horton T. E. Revisiting the definition of animal tool use // Animal Behaviour. 2008. Vol. 75. No. 4. P. 1203.

³ Ibid.

хологи подчеркивают, что **такое движение, как правило, осуществляется максимально эффективным способом.**

Вторая категория — «**репрезентативное движение**»¹. Оно отличается от объект-ориентированного тем, что его цель состоит в том, чтобы «отсылать или представлять другие движения, объекты, идеи, события и переживания»². Здесь важно учитывать, что репрезентативное движение всегда подразумевает **наличие адресата** — лица, которому передается информация. **Вне коммуникации оно утрачивает смысл.**

Получается, что деятельность семейной пары, за которой мы наблюдаем в начале первого эпизода фильма «Букашки», в основном состоит из объект-ориентированных движений. И все эти движения помогают супругам в главном — наслаждаться отдыхом. Лишь поглаживание женщиной своего живота можно отнести к репрезентативному движению, ведь оно направлено на другого человека, пусть еще и не родившегося. Посредством такого действия заботливая мать выражает ласку своему ребенку.

Далее у представительницы прекрасного пола начинаются схватки. Выражение ее лица меняется со спокойного на обеспокоенное. На скатерть падает клубника, которую еще секунду назад женщина хотела положить в рот. Она наклоняется к лежащему рядом мужу. Дотрагивается до него пальцами. Он открывает глаза и садится. Его супруга, не скрывая радости, начинает учащенно дышать ртом. Мужчина взволнованно вскакивает с места. Помогает жене встать на ноги. Хватает сумки. И семейная чета спешно направляется к машине. На экране возникает сверхобщий план, на котором мы видим резко стартующую и стремительно набирающую скорость машину. Основная цель семейной пары изменилась: им нужно срочно вернуться обратно в цивилизацию.

Удивительно, что супруги на протяжении всей сцены умудряются молчать. Их общение осуществляется исключительно посредством репрезентативного движения. При этом муж с женой прекрасно понимают друг друга, как понимаем их коммуникацию и мы. Все потому, что репрезентативные движения составляют огромную часть нашего социального взаимодействия³, а умение их понимать — это важнейшая способность людей. Так, наблюдая за невербальными сигналами, физически выраженными через действия человека, которые могут включать в себя **выражение его лица, положение**

¹ В психологической литературе в качестве синонимов понятию «репрезентативное движение» также используются такие словосочетания и термины, как «выразительное движение», «коммуникативное движение», «невербальные сигналы», «язык тела», «жест».

² Novack M. A., Wakefield E. M., Goldin-Meadow S. What makes a movement a gesture? // Cognition. 2016. Vol. 146. P. 340.

³ Wakefield E. M. et al. Unpacking the Ontogeny of Gesture Understanding: How Movement Becomes Meaningful Across Development // Child Development. 2018. Vol. 89. No. 3. P. 1–23.

тела, жест, движение глаз, прикосновение, мы невольно пытаемся уяснить его значение.

Такое значение во многом *зависит от пространства*, в котором выполняется репрезентативное движение (*вдали от тела и ближе к телу*). В частности, Х. Л. Галлахер и К. Д. Фрит¹ обнаружили, что движения, производимые ближе к телу (*внутренние сигналы*), вызывают активность в нейронной сети, которая ответственна за *восприятие социально-эмоциональных процессов*. Напротив, движения, производимые вдали от тела (*внешние сигналы*), активизируют систему, связанную с *обработкой речи*. Следовательно, внутренние сигналы «информируют нас о чувствах человека, позволяя нам проникнуть в мир его интимных психических переживаний»². Внешние сигналы, напротив, «полагаются на невербальную систему коммуникации и используются для непосредственного взаимодействия с людьми»³. Таким образом, можно говорить о том, что *значение репрезентативного движения способно варьироваться в зависимости от того, куда направлен сигнал*⁴.

А. Бартоло с коллегами обращают внимание на то, что репрезентативные движения, выполняемые ближе к телу (в личном пространстве человека), часто *отражают гигиеническую или пищевую активность, а также психические состояния*. В этих случаях движения передают конфиденциальную информацию о человеке. Такие сигналы «не требуют от наблюдателя двигательного действия в ответ: он/она может быть пассивным, пока наблюдается и осмысливается воспринимаемое движение»⁵.

Например, когда мы видим на экране женщину, улыбающуюся после начала схваток, то в этом случае перед нами внутренний сигнал, который передает информацию о ее сугубо личном эмоциональном состоянии. Она испытывает радость, ведь скоро малыш наконец-то появится на свет.

Если же репрезентативные движения выполняются вне тела (например, жест «иди сюда» или «уходи»), то они, как правило, используются для изменения поведения других людей посредством передачи им команд. Такие движения имеют особенность «вызывать двигательную реакцию наблюдателя, в том смысле, что они используются для активного взаимодействия с

¹ Gallagher H. L., Frith C. D. Dissociable neural pathways for the perception and recognition of expressive and instrumental gestures // *Neuropsychologia*. 2004. Vol. 42. No. 13. P. 1725–1736.

² Bartolo A. et al. Gestures convey different physiological responses when performed toward and away from the body // *Scientific reports*. 2019. Vol. 9. No. 12862. P. 2.

³ Ibid.

⁴ Finkel L. et al. It takes two to pantomime: Communication meets motor cognition // *NeuroImage: Clinical*. 2018. Vol. 19. P. 1008–1017.

⁵ Bartolo A. et al. Gestures convey different physiological responses when performed toward and away from the body. P. 4.

людьми, которые обязаны изменить свое поведение в ответ на наблюдаемое движение»¹.

В анализируемом нами эпизоде таким внешним сигналом является прикосновение женщиной своими пальцами руки к ноге мужчины. При помощи этого жеста она будит супруга. Тот изменяет свое поведение: после этого он уже не лежит, а сидит и смотрит на жену. Она обхватывает свой живот, улыбка пропадает с ее лица, и на нем возникает выражение боли. И мужчина тут же считывает внутренние сигналы, проявленные в движениях женщины, конкретно через ее мимику. Видя страдания жены, он меняет свое прежнее целеполагание — отдохнуть — на новое — помочь жене. Получается, глядя на экран, мы видим не просто действие как совокупность движений (биологических или механических), но также стремимся установить вполне логичную взаимосвязь между тем, кто действует — с какой целью — при помощи каких средств, — и к каким результатам привела данная активность. И главное, такая цепочка суждений, в основе которых атрибуция видов и категорий внутрикадрового движения, позволяет нам **устанавливать смысл тех изменений, которые происходят в реальности киноизображения.**

После отъезда семейной пары люди в фильме «Букашки. Приключение в Долине муравьев» больше не появятся. Вместо них на экране будут действовать исключительно насекомые и другие представители царства животных. Итак, какие же действия они выполняют? Попробуем проанализировать.

Специфика репрезентации на экране движений анимированных персонажей в фильме «Букашки»

При первом укрупнении камеры на то, что творится в подлеске, зрители видят вполне естественную картину из жизни насекомых: бабочки неторопливо порхают над травой, пчелы стремительно несутся к улью, куда-то спешит стрекоза, а мохнатый шмель, в поисках нектара, кружит у цветка. Ничего сверхординарного в поведении анимированных персонажей нет. Зрители наблюдают за привычными для насекомых объект-ориентированными движениями. Но далее в фильме появляются новые персонажи — две божьи коровки, которые сидят на стебле цветка. Они смотрят вверх, туда, где на обратной стороне листа растения находится кладка из трех маленьких яиц. Пара насекомых суетливо переглядывается между собой, **словно волнуются.** Затем нежно прижимаются своими телами друг к другу, **как будто выражают ласку.** В их поведении явно угадывается четкая цель — дожидаться

¹ Bartolo A. et al. Gestures convey different physiological responses when performed toward and away from the body. P. 4.

появления потомства, а пока длится волнительное ожидание, они нежатся, чтобы подбодрить друг друга!

Далее, приходит долгожданный час, и выводок божьих коровок вылупляется, падая, под действием гравитации, вниз. Их круглые тела отскакивают от твердой поверхности камня, словно мячи. Вскоре им удастся остановиться, перевернуться и встать на ноги. Родители летят к ним. Приземлившись, они, не теряя времени, **приступают к обучению поросли умению летать**, на собственном примере показывая им, какие действия для этого нужно совершить: развести надкрылья, затем расправить крылья и начать ими равномерно махать, чтобы плавно воспарить в воздух. Малыши пробуют повторять движения родителей. Но им недостает той эффективности, что свойственна действиям родителей.

Впереди новое испытание — двигаться по четкой траектории вслед за мамой и папой. И семейство отправляется вдаль. Они летят вперед, попутно учась огибать стебли и соцветия трав. Родители постоянно оборачиваются, проверяя цельность строя. Затем взрослые подлетают друг другу, вытягивают хоботки и соединяются ими, **словно целуются**. В этот момент у зрителей не остается больше никаких сомнений в том, что перед ними, пусть и в несколько утрированном — «мультиязычном» — облике, **предстают не совсем насекомые** (хоть по своей форме на них и похожие), а **существа, которые своим поведением очень напоминают людей**. Так в фильме «Букашки» проявляет себя **художественная условность**, указывающая на **антропоморфный характер представленного на экране действия анимированных персонажей**.

Ни для кого не секрет, что большинство насекомых откладывают яйца и больше уже не заботятся о дальнейшей судьбе своего потомства. Не обучают его. Да и чувства такие, как беспокойство, нежность, любовь, они не испытывают. И все потому, что у них попросту отсутствует нервный субстрат для функционирования таких сложных — когнитивных и эмоциональных — психических процессов¹. Однако из анализа действий божьих коровок четко следует, что поведение этих персонажей характеризуется не только объект-ориентированными движениями, которые ожидаемы от их активности, но и репрезентативными движениями, свойственными для людей. Важно, что своими движениями букашки продуцируют целенаправленную деятельность, которая воспринимается зрителем как осознанная: мы наделяем их умением мыслить и эмоционально переживать. В поведении божьих коровок угадывается вполне понятный **человеческий мо-**

¹ Муравьи обладают лишь самыми элементарными способностями к обработке информации, не говоря уже о сложных ментальных представлениях о мире. См.: Dornhaus A., Franks N. R. Individual and collective cognition in ants and other insects (Hymenoptera: Formicidae) // Myrmecological News. 2008. Vol. 11. P. 215–226.

тив — забота друг о друге и потомстве, которая выражается через конкретику их действий.



И далее в фильме мы увидим, что «примитивные» животные — антропоморфные персонажи — наделены умением **смеяться, бояться, гневаться, горевать, любить, сопереживать, задираться, прятаться, вредить, считать, общаться без речи и т. д.** Они способны делать ровно то же, что и люди. Специфика восприятия подобного поведения объясняется психологом Агнешкой Виковской с коллегами следующим образом: «Если двигательный репертуар антропоморфного существа подобен репертуару человека и если модель его движения моделирует типичные человекоподобные движения, то вполне вероятно, что это движение вызовет у человека те же реакции, как при восприятии других людей»¹. Более подробно рассмотрим и проанализируем двигательный репертуар персонажей фильма «Букашки». Наше внимание в основном будет сконцентрировано на действиях черных муравьев.

Итак. Зрители вновь возвращаются на альпийскую поляну, на которой царит оживление насекомых. Те подбирают продукты, ранее оставленные семейной парой, и несут их в неизвестном направлении. На горизонте появляется группа черных муравьев. Их командир, учуяв какой-то запах, подает собратям звуковой сигнал, похожий на свисток. И все дружно останавливаются. Старший отправляется на разведку. Подобравшись к огромной жестяной коробке, он забирается в нее и обнаруживает там «залежи» кускового сахара. Пробует сладкую находку. Радостно прыгает. Ликуя, делает кульбит. Бодро встает на ноги. Живо выбирается из жестянки. Вновь подает звуковой сигнал. И тут же на зов командира откликаются муравьи. Они подбегают к коробке, подхватывают ее и отправляются с нею в путь.

¹ Wykowska A. et al. Embodied artificial agents for understanding human social cognition // Philosophical transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological sciences. 2016. Vol. 371. No. 1693. P. 7.



В этом эпизоде преобладают объект-ориентированные движения, которые вполне посильны насекомым. *Художественная условность проявляется* в другом, а именно *в общении муравьев и в экспрессивных реакциях их командира на сахар*. Далее, движения насекомых становятся еще более человекоподобными. Например, когда на их пути встречается ящерица, то, увидев ее, муравьи в страхе разбегаются, прячась в укрытии. Они пригибают голову, сжимаются и дрожат, демонстрируя своими репрезентативными движениями классическую реакцию млекопитающих на страх. Казалось бы, судьба муравьев уже предreshена, но тут им на помощь приходит сидящая в жестяной коробке божья коровка. Она громко и ритмично вокализирует, издавая звук, похожий на горн, возвещающий о начале атаки. Ящерица обращается в бегство. План сработал. Цель достигнута. Муравьи спасены. В основе результата — когнитивные способности божьей коровки, благодаря которым она додумалась использовать банку вне ее прямого функционала. Людям известно, что голос, который распространяется по замкнутому пространству, начинает резонировать, усиливая свою громкость. Но откуда об этом физическом законе могли узнать насекомые? Зрителям остается только гадать.



А тем временем черные муравьи, убедившись в том, что кризис миновал, дружно устремляются с грузом домой. Их путь лежит через лес, где их поджидает новая опасность — свирепые рыжие муравьи. Повстречав неприятелей, черные муравьи хотят откупиться, для чего предлагают им кусочек сахара. Однако, распробовав взятку, чужаки намереваются завладеть полностью всей коробкой. И тогда черные муравьи решают спастись бегством. Разгневанный противник следует по пятам. В процессе погони зрители будут наблюдать за необычными способностями муравьев, как черных, так и рыжих, в том числе связанными с нетривиальным использованием объектов — мелкого бытового мусора, оставленного на природе людьми. И для понимания специфики условности, проявленной в действиях анимационных персонажей, мы вновь обратимся к когнитивной психологии, чтобы узнать, каким целям служат инструменты.

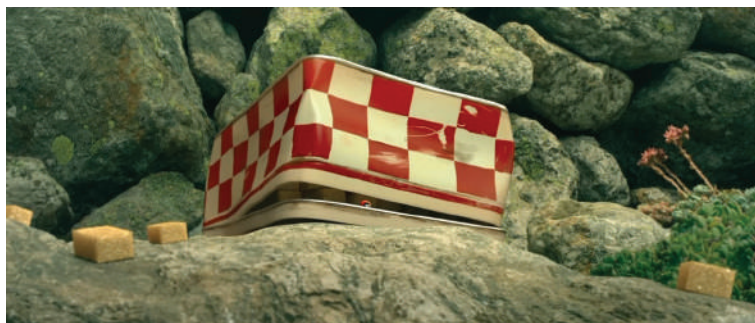
Начнем с определения, которое было предложено Рикардой И. Шуботц с ее коллегами. Они выдвинули пять обязательных условий, необходимых для того, чтобы квалифицировать объекты как инструменты, а использование инструментов — как целенаправленное поведение¹:

1. Инструмент — это объект, которым можно манипулировать.
2. Во время использования инструмента пользователь прикасается к нему, держит его или иным образом непосредственно манипулирует им.
3. Инструмент используется в соответствующем контексте.
4. Инструмент используется для изменения состояния другого объекта (включая живых существ и пользователя инструмента).
5. Инструмент расширяет возможности пользователя для достижения им определенных целей.

Психологи отмечают, что овладение инструментом — *это величайшее когнитивное достижение человека*, достигнутое им в ходе филогенеза и поддерживаемое в процессе онтогенеза. Важно учитывать, что функциональные и манипуляционные знания, требуемые для использования того или иного инструмента, начинают приобретаться нами еще в младенчестве. Однако только к подростковому возрасту, по мере длительного созревания «семантических центров» головного мозга человека, овладения языком и социализации, мы научаемся эффективному обращению с большинством окружающих нас инструментов (например, работе с молотком, ножом, ключом, пылесосом, пультом телевизора и т. д.). К этому времени наше сознание окончательно усваивает фундаментальную причинно-следственную структуру, лежащую

¹ Schubotz R. I. et al. Tool mastering today — an interdisciplinary perspective // *Frontiers in Psychology*. 2023. Vol. 14. No. 1191792. P. 2.

в основе использования любых инструментов: *средство* — *цель*. И только накладывая ее на ранее полученные знания, мы можем расширить возможности применения объектов действительности. Учитывая эту информацию, вернемся к анализу фильма «Букашки».



Первый инструмент, используемый черными муравьями в самом начале фильма, — это *жестяная коробка*. И хотя эти насекомые действительно способны поднимать очень большой вес, но нести емкость, целиком заполненную сахаром-рафинадом, они навряд ли могут. Однако в фильме муравьи делают то, что невозможно в жизни реальной. И на экране такое объект-ориентированное движение, несмотря на его условный характер, выглядит вполне убедительно, потому что оно обладает понятной каждому зрителю причинно-следственной структурой: есть *средство* — *жестяная коробка* — *и цель* — *транспортировка груза*. Такой объект и поведение, вспоминая постулаты Шуботц и ее коллег, отвечают условиям 1 и 2 — муравьи поднимают коробку и несут ее «в зубах»; условию 3 — коробка предназначена для хранения и перемещения продуктов; условию 4 — коробка позволяет компактно складировать сахар; и условию 5 — коробка дает возможность муравьям нести сразу весь сахар.

Таким образом, коробку, показанную в фильме «Букашки», по праву можно считать классическим инструментом, у которого имеется вполне определенная функция: в ней хранится сахар. *Необычность действию придает вовсе не коробка, а то, как ею манипулируют муравьи*. У них нет рук, и поэтому *они вынуждены нести ее, используя для этого свои челюсти*. Как результат, у зрителей возникает когнитивный *конфликт между функциональным и манипуляционным знанием*. И именно в этом состоит условность представленного на экране объект-ориентированного движения, выполняемого черными муравьями с жестяной коробкой.

По мере развития киноповествования «Букашек» также можно наблюдать за тем, как умело насекомые обращаются с найденными ими в пути предме-

тами вне их прямого функционального назначения. Например, коробка из объекта для хранения чего-либо преобразуется в средство передвижения: муравьи скатываются на ней со склона, словно на санях; очутившись в реке, они с ее помощью плывут, как на судне. Ровно с той же целью — перемещение в пространстве — рыжие муравьи используют жестяную банку из-под газированного напитка.



Художественная условность экранного действия достигает своего апогея в эпизоде, в котором между черными и рыжими муравьями разворачивается генеральное сражение. Преследуя цель — одержать победу, противоборствующие стороны идут на всевозможные ухищрения. Так, рыжие муравьи, чтобы причинить максимальный урон «крепости» врага, приносят с собой огромные самодельные рогатки, выстреливая из них предметами. Но какими? В дело идут большие камни, зубочистки, вилки, колючки и т. д. Как говорится: «На войне все средства хороши».



Черные муравьи не бездействуют. Они сбрасывают с цитадели быстрорастворимые таблетки с ацетилсалициловой кислотой. Те падают в ров и вспенивают воду. Затем на голову врага обрушиваются ушные палочки; сыплется

соль из солонки. Но штурм не ослабевает. Тогда командир черных муравьев спускается в хранилище находок, где ему выдают спичечный коробок и пестарды. Насекомые размещают их на самом верху башни. Открывают коробок. И обнаруживают, что спичка только одна. После прочтения инструкции им удается раздобыть огонь и поджечь фитиль праздничной ракеты. Оружие демонстрирует свою разрушающую мощь. Однако спичек больше нет. И снова божья коровка решает помочь друзьям. Она вспоминает, что недавно видела на поляне спичечный коробок. Но как туда добраться? Конечно по воздуху. Черные муравьи берут купюру номиналом 500 франков. Складывают ее. И самолет готов! Божья коровка отправляется в неожиданное путешествие до поляны и обратно.

Приблизительно через 15 минут экранного времени миссия, возложенная на божью коровку, заканчивается успехом. Черные муравьи спасены. Недруг повержен и отброшен в свое логово. И столь счастливый финал стал возможен благодаря эрудиции и сообразительности — когнитивным способностям, которые проявили анимированные существа в процессе взаимодействия с окружающей их реальностью.

Резюме: об универсальности специфики внутрикадрового движения

Что мы имеем в итоге? Анализ такого, казалось бы, непротивительного в концептуально-содержательном плане объекта исследования, как анимационный фильм «Букашки. Приключение в Долине муравьев», тем не менее позволил нам выявить и описать базовые виды и категории внутрикадрового движения, а также их выразительные возможности. И даже больше. Это кинопроизведение, являющееся видовым гибридом, позволило нам говорить об универсальности репрезентации и восприятия образной специфики внутрикадрового движения в искусстве кино. Такого результата удалось достичь благодаря обращению к данным когнитивной психологии.

Было показано, что искусству кино привычно работать с двумя видами внутрикадрового движения: *механическим и биологическим*. Первое свойственно неодушевленным объектам и подчинено законом ньютоновской механики. Второе, напротив, производится одушевленными объектами, то есть живыми существами. В случае с фильмом «Букашки» в качестве таких живых существ выступают искусно анимированные 3D-персонажи. Для нас важно, что биологическое движение подразделяется на два типа: *объект-ориентированное и репрезентативное*. Объект-ориентированное движение позволяет персонажу либо перемещаться в пространстве, меняя местоположение своего тела, либо взаимодействовать с предметами. Функция репрезентативного движения иная: она состоит в том, чтобы выразить вну-

тренние психологические состояния и переживания, возникающие у экранного героя, даже тогда, когда он предстает перед зрителем в образе муравья, паука или божьей коровки.

Распознаванию действий способствует и информация, наличествующая в среде, в которой существует персонаж. Так, зритель может извлечь выгоду из анализа непосредственного окружения актера, в частности объектов, расположенных вокруг него. Критически важно, что если такие **объекты** семантически связаны с наблюдаемым действием, то они **могут запускать или облегчать вывод о целях персонажа**, а также расширять репертуар его действий. На примере фильма «Букашки» становятся очевидными выразительные — художественные — возможности подобного взаимодействия экранных героев с предметами, которые им удастся найти в Долине муравьев. Решая воспользоваться той или иной вещью, оставленной человеком в Альпах, насекомые становятся способными к демонстрации на экране подлинно человеческого поведения. Собственно, антропоморфные действия, совершаемые букашками по ходу фильма, способствуют конструированию киноповествования. Оно состоит из событий, показывающих историю увлекательного путешествия муравьев. В процессе развития сюжета зрителю становится понятно, что анимационные персонажи — насекомые — могут переживать и выражать эмоциональные состояния, помнить прошлое, воображать будущее, решать насущные проблемы. И чем же тогда они отличаются от людей, ведь их действия аналогичны нашим? Получается, только внешностью и ареалом обитания. Таким образом, реализуется в экранном изображении идея режиссеров, вероятно ими и не осознаваемая, о поведенческом сходстве между животными и людьми. Понятно, что такое сходство обеспечено кинематографической иллюзией, вдохновленной динамикой реального мира. Именно поэтому анимированные образы «букашек», несмотря на условность, присущую их движениям, выглядят на экране столь убедительно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Adam M. et al. The Impact of Action Effects on Infants' Predictive Gaze Shifts for a Non-Human Grasping Action at 7, 11, and 18 Months // *Frontiers in Psychology*. 2021. Vol. 12. No. 695550. P. 1–10.
2. Amant R. S., Horton T. E. Revisiting the definition of animal tool use // *Animal Behaviour*. 2008. Vol. 75. No. 4. P. 1199–1208.
3. Bach P., Peelen M. V., Tipper S. P. On the role of object information in action observation: an fMRI study // *Cerebral cortex*. 2010. Vol. 20. No. 12. P. 2798–2809.
4. Bartolo A. et al. Gestures convey different physiological responses when performed toward and away from the body // *Scientific reports*. 2019. Vol. 9. No. 12862. P. 1–10.
5. Blake R., Shiffrar M. Perception of human motion // *Annual Review of Psychology*. 2007. Vol. 58. No. 1. P. 47–73.
6. Carrozzo M., Moscatelli A., Lacquaniti F. Tempo rubato: animacy speeds up time in the brain // *PLOS ONE*. 2010. Vol. 5. No. 12. P. 1–13.

7. *Di Giorgio E., Lunghi M., Vallortigara G., Simion F.* Newborns' sensitivity to speed changes as a building block for animacy perception // *Scientific reports*. 2021. Vol. 11. No. 542. P. 1–10.
8. *Dornhaus A., Franks N. R.* Individual and collective cognition in ants and other insects (Hymenoptera: Formicidae) // *Myrmecological News*. 2008. Vol. 11. P. 215–226.
9. *Finkel L. et al.* It takes two to pantomime: Communication meets motor cognition // *NeuroImage: Clinical*. 2018. Vol. 19. P. 1008–1017.
10. *Gallagher H. L., Frith C. D.* Dissociable neural pathways for the perception and recognition of expressive and instrumental gestures // *Neuropsychologia*. 2004. Vol. 42. No. 13. P. 1725–1736.
11. *Grafton S. T., Hamilton A. F.* Evidence for a distributed hierarchy of action representation in the brain // *Human movement science*. 2007. Vol. 26. No. 4. P. 590–616.
12. *Johansson G.* Visual perception of biological motion and a model for its analysis // *Perception & Psychophysics*. 1973. Vol. 14. No. 2. P. 201–211.
13. *Malcolm G.* *Multidisciplinary Approaches to Visual Representations and Interpretations*. Vol. 2. Liverpool: Elsevier Science, 2004. 450 p.
14. *Novack M. A., Wakefield E. M., Goldin-Meadow S.* What makes a movement a gesture? // *Cognition*. 2016. Vol. 146. P. 339–348.
15. *Rosenbaum D. A.* *Human motor control*. San Diego, CA: Academic Press, 1991. 411 p.
16. *Schubotz R. I. et al.* Tool mastering today – an interdisciplinary perspective // *Frontiers in Psychology*. 2023. Vol. 14. No. 1191792. P. 1–15.
17. *Vogeley K.* Two social brains: neural mechanisms of intersubjectivity // *Philosophical transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological sciences*. 2017. Vol. 372. No. 1727. P. 1–11.
18. *Wakefield E. M. et al.* Unpacking the Ontogeny of Gesture Understanding: How Movement Becomes Meaningful Across Development // *Child Development*. 2018. Vol. 89. No. 3. P. 1–23.
19. *Wallach H., Beelen R., Nitzberg D.* Vector Analysis and Process Combinations in Motion Perception // *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*. 1985. Vol. 11. No. 3. P. 367–371.
20. *Wurm M. F., Caramazza A., Lingnau A.* Action Categories in Lateral Occipitotemporal Cortex Are Organized Along Sociality and Transitivity // *The Journal of Neuroscience*. 2017. Vol. 37. No. 3. P. 562–575.
21. *Wurm M. F., Schubotz R. I.* What's she doing in the kitchen? Context helps when actions are hard to recognize // *Psychonomic Bulletin & Review*. 2017. Vol. 24. No. 2. P. 503–509.
22. *Wykowska A. et al.* Embodied artificial agents for understanding human social cognition // *Philosophical transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological sciences*. 2016. Vol. 371. No. 1693. P. 1–9.

Аннотация

Статья посвящена анализу фильма «Букашки. Приключение в Долине муравьев». На примере этого кинопроизведения впервые в киноведении устанавливаются основные виды внутрикадрового движения (механическое и биологическое), а также его категории (объект-ориентированное и репрезентативное). Выявляются выразительные ресурсы, связанные с условным отображением на экране динамических процессов реальности. Проявляются принципы, которые способствуют антропоморфизации анимационных киноперсонажей – насекомых.

Abstract

The article focuses on the analysis of the film *Minuscule: Valley of the Lost Ants*. Using this film as an example, the main types of intra-frame movement (mechanical and biological), and its categories (object-oriented and representative) are established for the first time in film studies. The expressive resources related to the conditional representation of dynamic processes of reality on the screen are identified. The principles that contribute to the anthropomorphization of animated film characters, specifically insects, are clarified.

- ✓ *Ключевые слова:* «Букашки. Приключение в Долине муравьев», Элен Жиро, Тома Сабо, киноизображение, внутрикадровое движение, механическое движение, биологическое движение, объект-ориентированное движение, репрезентативное движение, художественная условность.
- ✓ *Keywords:* *Minuscule: Valley of the Lost Ants*, Hélène Giraud, Thomas Szabó, film image, intra-frame movement, mechanical movement, biological movement, object-oriented movement, representative movement, artistic convention.

Для цитирования: Мильников Д. Ю. Выразительные ресурсы внутрикадрового движения в фильме Элен Жиро и Тома Сабо «Букашки. Приключение в Долине муравьев» // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 4 (47). С. 59–78.

Спектакль Юрия Бутусова «Город. Женитьба. Гоголь». Строение и содержание

МАЛЬЦЕВА ОЛЬГА НИКОЛАЕВНА

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

MALTSEVA OLGA N.

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

E-mail: onmalt@

Спектакль «Город. Женитьба Гоголь» (2015. Театр имени Ленсовета), заявленный в программке как сочинение по пьесе «Женитьба» и другим текстам Николая Васильевича Гоголя, получил многочисленные отклики рецензентов. При этом суждения о спектакле и его составляющих существенно разнятся от статьи к статье, а порой и противоречат друг другу в пределах одного и того же текста. Одно из разночтений связано с тем, в каком городе разворачиваются события. Так, по мнению М. Дмитриевской, действие происходит в фантомном городе, навеки замершем «в культурно-летаргическом сне». В то же время, отмечая в спектакле множество примет города именно ленинградского периода, она называет спектакль не петербургским, а «абсолютно „ленинградским текстом“»¹. Иные отношения созданного Бутусовым мира с историческим временем отметили Т. Джурова² и Е. Омецинская³, считающие, что тот соединяет разные эпохи в жизни города. Показан ли на сцене «наш... город или времен Гоголя»⁴, — совсем не ясным осталось Я. Чичиной, указавшей на сосуществование современных костюмов, фотоаппаратов, которыми пользуются сценические герои, «гоголевского» воздуха и слишком медленного, как ей показалось, развития

¹ Дмитриевская М. Доброй ночи, родной Ленинград... // Петербургский театральный журнал. 2015. № 3 (81). 2015. С. 73.

² См.: Джурова Т. Петербургская перспектива // Блог Петербургского театрального журнала. 2015. 18 мая. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/peterburgskaya-perspektiva/> (дата обращения: 08.01.2024).

³ См.: Омецинская Е. Выбор — это всегда трагедия // Аргументы недели. 2015. 4 июня. № 20. URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/vybor-eto-vsegda-tragediya/> (дата обращения: 08.01.2024).

⁴ Чичина Я. Одиночество в большом городе // Около: Арт-журнал. 2015. 18 мая. URL: <https://lensov-theatre.spb.ru/prensa/odinochestvo-v-bolshom-gorode/> (дата обращения: 05.05.2024).

спектакля. По мнению же З. Бельцева¹ и А. Семенович², происходящее на сцене разворачивается в наши дни.

Еще более разноречивы точки зрения на организацию сценического мира. М. Дмитриевская, отмечая, что Бутусов разрезал режиссерскими ножницами текст автора пьесы на фрагменты, но фабулу сохранил, — пишет, что спектакль «все же... не распадается на этюды, а отчетливо скреплен»³. Но скрепление это, по ее мысли, не драматически действенное. И в то же время критик называет спектакль рвущимся. При этом тип спектакля она называет поэтическим, а композицию свободной⁴, оставив за пределами статьи толкование последнего словосочетания и пояснение, возможно ли в принципе существование спектакля поэтического типа без драматически действенных связей.

Похожих взглядов на устройство спектакля придерживаются и многие другие рецензенты. Так, фактически о разорванности спектакля пишет в упомянутой статье и Т. Джурова, интерпретируя использование в спектакле фрагментов иных творений Гоголя и произведений других авторов как предоставленную артистам старшего поколения возможность прикоснуться к монологу из несыгранного, то есть, по сути, как что-то автономное от спектакля. Мало того, критик утверждает, что режиссер здесь отправляет зрителя по лабиринту свободных ассоциаций, не сильно заботясь о том, как зритель это воспримет. Причем названная особенность отмечается как типичная для спектаклей Бутусова. А, например, по утверждению Е. Бачмановой, спектакль местами «разваливается на отдельные эпизоды»⁵, порядок сцен в нем хаотичен. М. Кингисепп увидела работу режиссера мешаниной из разных литературных произведений и собранным из актерских этюдов и сцен спектаклем. Отдельные его составляющие, как песни, танцы и переодевания, критик назвала украшениями, а ветер, облака из сахарной пудры и бумажный снегопад — «всевозможными способами испортить грим, прически и костюмы»⁶.

¹ *Бельцев З.* А за окном то дождь, то снег, или невеселое это дело — женитьба // Казанский репортер. 2018. 11 окт. URL: <https://lensov-theatre.spb.ru/prensa/a-za-oknom-to-dozhd-to-sneg-ili-neveseloe-eto-delo-zhenitba/> (дата обращения: 11.03.2024).

² *Семенович А.* «Город. Женитьба. Гоголь» // ART1. 2015. 27 мая. URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/gorod-zhenitba-gogol/> (дата обращения: 05.05.2024).

³ *Дмитриевская М.* Доброй ночи, родной Ленинград... С. 72.

⁴ Там же. С. 73.

⁵ *Бачманова Е.* «Мы с вами разные, как суша и вода» // Musecube: территория свободы. 2015. 16 мая. URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/my-s-vami-raznye-kak-susha-i-voda/> (дата обращения: 05.05.2024).

⁶ *Кингисепп М.* Непростое украшение // INFOSCOPE. 2015. № 214 (июнь). URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/neprostoje-ukrashene/> (дата обращения: 05.05.2024).

Д. Циликин¹, опустив суждения о конструкции спектакля, полагает, что в отдельных его фрагментах спадает драматическое напряжение.

Внутренне противоречивой точки зрения придерживается П. Виноградова², которая сравнивает произведение Бутусова с мозаикой и в то же время видит в нем историю, повествование, вероятно не приняв во внимание, что повествование предполагает связь событий по принципу причины и следствия.

В свою очередь А. Пронин³ определил структуру спектакля как ассоциативно-эмоциональную, а Л. Лучкин⁴ — как номерную и монтажную, иными словами, оба указали на отсутствие приоритета причинно-следственных связей в строении сценического целого.

Что касается содержания сценического целого, то часть критиков оставили суждения о нем за рамками статей, остальные высказывания распадаются на две группы: либо произведение посвящено городу как главному его герою; либо это спектакль об одиночестве, поисках любви и тщете таких поисков, причем во втором случае рецензенты не забывают о существенной роли города.

Этот массив статей представляет собой историческую ценность уже потому, что их авторы так или иначе описали многие отдельные детали и особенности спектакля. Главный же вывод из этого обзора видится в остающейся до сих пор затрудненности восприятия и анализа спектаклей, чье внутреннее устройство не подчинено принципу причины и следствия, и, соответственно, отсутствует ожидаемое большинством изложение какой-то истории, повествование, а значит и конфликт двух борющихся сторон. Именно поэтому никто из рецензентов не попытался сформулировать содержание спектакля как специфически театральное, развивающееся в драматическом действии, впрочем, не было такой попытки ни у тех, кто повествование все-таки увидел, ни у тех, кто обнаружил ассоциативный тип связи, скрепляющий конструкцию произведения. А некоторые критики прямо заявили о зашифрованности этого сценического послания, причем обращенного к адресату, «который ведом лишь режиссеру»⁵, или о том, что Бутусова не сильно заботило,

¹ См.: Циликин Д. Странен был томный мир // Деловой Петербург. 2015. 15 мая. URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/stranen-byl-tomnyj-mir/> (дата обращения: 05.05.2024).

² Виноградова П. «А счастье было так возможно!» // Невский Театраль. 2015. № 6/7 (июнь—июль). URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/a-schaste-bylo-tak-vozmozhno-2/> (дата обращения: 07.05.2024).

³ См.: Пронин А. «Город. Женидьба. Гоголь» — новый спектакль Юрия Бутусова // Афиша Plus. 2015. 15 июня. URL: <https://calendar.fontanka.ru/events/7675> (дата обращения: 07.05.2024).

⁴ См.: Лучкин Л. Ангелы Санкт-Петербурга // Cityspb.ru. 2015. 14 мая. URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/angely-sankt-peterburga/?ysclid=m439in8itw64468420> (дата обращения: 07.05.2024).

⁵ Коваленко Г. «Большой, одинокий, острый нос...» // Независимая газета. 2015. 18 мая. С. 7.

как спектакль воспримет зритель¹, и даже о загадочности бутусовских созданий как характерной особенности его творчества².

При ближайшем рассмотрении оказывается, что эта работа Бутусова, как и остальные его создания, основана на драматизме, возникающем в процессе соотнесения сквозных тем, как это происходило в спектаклях В. Э. Мейерхольда, о которых писал в свое время П. А. Марков, и во всех произведениях театра, тип которого теоретик определил как поэтический³.

Наш анализ работы Бутусова предполагает исследование особенностей композиции спектакля и обнаружение его смыслообразования по мере реконструкции происходящего на сцене. И, соответственно, — определение типа театра, по законам которого произведение внутренне устроено.

Сразу заметим, что героями спектакля являются Жевакин (его роль исполняет Александр Новиков), Яичница (Сергей Мигицко), Анучкин (Евгений Филатов), Агафья Тихоновна (Анна Ковальчук), ее тетка (Евгения Евстигнеева), сваха Фекла Ивановна (Галина Субботина), Подколесин (Олег Федоров) и Кочкарев (Сергей Перегудов)⁴. То есть ряд действующих лиц пьесы режиссеру не понадобились. Сценография каждой сцены весьма лаконична (художник — Николай Слободяник) и состоит либо из высокого круглого стола, либо из низкого столика и двух стульев, либо из кресла, либо из двери, причем некоторые из этих предметов используются в нескольких эпизодах. Герои одеты по моде то условно XIX века, то современной.

С самого начала одновременно возникают две параллельно идущие от начала к финалу спектакля темы. Под темой по аналогии с ее пониманием в литературоведении⁵ подразумеваем конструкцию из отдельных содержательно схожих элементов спектакля. В случае нашего спектакля эти элементы, следуя друг за другом или перемежаясь с другими элементами, соединяются между собой по преимуществу ассоциативными связями, а не принципом причины и следствия. Причем такими элементами являются отдельные эпизоды спектакля или их составляющие. Соответственно, выстраивание каждой из тем происходит монтированием содержательно сходных эпизодов по ассоциации, чаще всего — по контрасту.

¹ См.: *Джурова Т.* Петербургская перспектива.

² *Кириллова И.* Ноктюрн по Гоголю (эссе к премьере спектакля «Город. Женитьба. Гоголь» в театре имени Ленсовета) // *Театральный город.* 2015. 1–30 июня. URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/nokturn-po-gogolyu/?ysclid=m439k10uum396941102> (дата обращения: 08.05.2024).

³ См.: *Марков П. А.* Письмо о Мейерхольде // *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 59–75.

⁴ Указаны исполнители, игравшие на премьере.

⁵ См.: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика / Вступ. статья Н. Д. Тамарченко; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 176.

Одна из тем связана с восприятием режиссером Санкт-Петербурга, который предстает Городом (пишем это слово с заглавной буквы, поскольку Город этот необычный) с осязаемым присутствием литературы, театральности и его истории; Городом мистики, превращений, подмен, оборотничества и подобных им игр. Причем сценическое воплощение этих игр передает явную увлеченность ими режиссера, даря ему и залу эстетическую радость. Вторая тема посвящена обыкновенному человеку, который хочет найти женщину в надежде обрести счастье. Эта тема состоит из нескольких подтем. Каждая из них связана с одним из четырех женихов, представляющих разные типы обыкновенного человека, которому свойственны, например, меркантильность, как у Яичницы; постоянные сомнения, лишаящие воли к совершению какого-либо поступка, как у Подколесина; черты романтической личности, как у Жевакина; или претензии на то, что он не понимает, и бесцеремонность, как у Анучкина. Имея в виду объем статьи, покажем это в ходе анализа первого действия спектакля, тем более что во втором художественная логика остается неизменной.

В начале спектакля на первом плане среди абсолютной тьмы (художник по свету — Александр Сиваев) высвечиваются стоящие у круглого высокого столика, подобного тому, что до сих пор встречаются в заведениях общепита, трое во фраках: Жевакин, Яичница и Анучкин. Судя по отдельным репликам, каждый зашел сюда перед визитом к одной и той же «прелестной хозяйке дома», связанным с его намерением жениться на ней. И уже здесь, в настороженности и недоверчивости каждого из них по отношению друг к другу, в подозрении, что остальные собираются в тот же дом и с той же целью, которое обнаруживается в их разговоре и репликах в сторону, видна закомплексованность всех этих случайно встретившихся людей. Тем не менее каждый рассказывает что-то о себе, как это происходит в пьесе лишь к концу первого действия.

Так продолжается и дальше: порядок происходящего со сценическими героями отличен от событийного ряда литературного источника. Эпизод заканчивается резким поглощением пространства сцены тьмой. На протяжении всего действия герои спектакля будут именно так являться на площадке и исчезать: в начале каждого эпизода высвечиваясь из абсолютной темноты и погружаясь в нее по его завершении. Такая особенность сочиненного режиссером мира ассоциируется с нередким для Санкт-Петербурга эффектом, возникающим во время сильного дождя или мороси, сопровождаемых густым туманом, когда прохожие, словно видения, вдруг возникают перед тобой и тут же теряются во мгле. И уже эта особенность обеспечивает участие в каждом эпизоде обеих тем.

В следующей сцене, явно не вытекающей из предыдущей, под птичьих крики возникает одинокая фигура в черном свахи Феклы Ивановны, которая, присев покормить голубей, беспрерывно разговаривает сама с собой о своих

профессиональных делах, женихе, невесте да ее приданом. И тут Город проявляет другую свою особенность: существование в реальном и ирреальном мирах. Сваха вдруг скидывает длинную черную одежду, предстает дородной женщиной в коротком голубом платье, садится на откуда-то появившийся стул и поправляет прическу, продолжая тем временем бормотать о том же, но теперь глядя уже в зал. На фоне послышавшейся тихо звучащей музыки, придающей таинственность происходящему, героиня переходит на шепот, неожиданно вскакивает, ее лицо с помощью подсветки становится похожим на маску, и сваха со странным смехом, заставляющим вспомнить гоголевскую Панночку из «Вия», устремляется вглубь сценического пространства и растворяется там, причем оставив после себя в сценическом пространстве странное свечение.

И сразу справа на первом плане проступает сидящий в кресле вполоборота к зрителям Подколесин. На мгновение взглянув в сторону зала, под вдруг обрушившийся шум дождя, громовые раскаты и откуда-то доносящиеся звуки то ли колокольчиков, то ли колокольного звона, он отходит ко второму плану сцены, каплями дождя протирает лицо, явно желая встряхнуться от давно мучающих его мыслей. А вернувшись в кресло, герой с интонацией сильной озабоченности, вслух, мучительно и очевидно далеко не впервые, размышляет о подходящих его статусу надворного советника свадебном фраке, сапогах, ваксе, опасаясь не вызвать к себе в «хорошем обществе» соответствующего уважения. Все это сразу выдает крайнюю закомплексованность и этого жениха.

И вдруг, тщательно пройдясь щеткой по своей одежде и взяв под мышку папку, Подколесин решительно зашагал явно по делам, но внезапно остановился. Он увидел, или, скорее, ему привиделась вдруг возникшая перед ним незнакомка (в ее роли Е. Евстигнеева). Та явилась ему в виде образа женщины вообще, которая, возможно, приходила к нему в фантазиях. Босая, стройная, в длинном белом одеянии, она медленно подошла к нему и обняла. Он тоже раскрыл было руки для объятий, но та увернулась, обошла его и как-то замедленно протянула ему свою руку. Тут случилось их странное, тоже словно в замедленной съемке, совместное кружение на расстоянии вытянутых рук, в течение которого они неотрывно смотрели друг от друга. Но внезапно, резко остановившись, героиня, не меняя облика, обернулась, она — Подколесиным, он — слугой Степаном, ведущими неспешный разговор о свахе и ходе пошива фрака. И так же внезапно, и не меняя облика, в какой-то момент диалога, не прерывая его, они еще раз обернулись, на этот раз она — слугой Степаном, он — снова стал самим собой, Подколесиным. А вот она, продолжая участвовать в разговоре и оставаясь Степаном, оказалась в очках и черной накидке поверх платья, в руке откуда ни возьмись возникло что-то дымящееся, чем она, поигрывая, принялась описывать круги. Сев на стул и приложив к лицу накладные усы, она вновь оказалась Подколесиным, в то время как он опять

стал Степаном, а их вдруг резко ускорившийся диалог, идущий под тревожно накатываемые волны музыки, оказался посвящен уже ваксе для сапог. И опять неожиданно, в очередной раз став самим собой, Подколесиным, он начал было: «Я хотел тебе еще сказать», но вдруг замолчал и через мгновения, показавшиеся долгими, внезапно удалился, растаяв в глубине сцены.

Заметим, что все подобные оборачивания одного героя другим, которые неоднократно происходят в спектакле, обнаруживают присущую Городу театральность. Причем они сопровождаются эффектом раздвоения, поскольку внешний вид героев либо остается прежним, как в приведенном случае, либо меняются лишь какие-то детали одежды. Благодаря этому существенно усиливается причудливость фантазмагорических игр, которые ведет Город.

Подобные игры продолжаются и дальше. Вот Подколесин громко и нервно стучит в дверь, возникшую среди тьмы и, кажется, никуда не ведущую; но, доставая ключ, останавливается при виде свахи, та недовольно, явно далеко не впервые рассказывает ему о приданом Агафьи Тихоновны. Он так же привычно приглашает ее прийти позже. Но та, в отличие от гоголевской свахи, решив наглядно показать, что тот *скоро* совсем *не будет* «годиться для супружеска дела», подошла вплотную и, найдя у Подколесина седой волос, стала тянуть его под раздавшееся откуда-то грустное девичье пение; отходя все дальше и дальше, не отпуская этот, кажется, бесконечной длины волос, пустилась поворачиваться вокруг себя, закручиваясь в него, а тот все тянулся и тянулся, пока уже еле стоящий на ногах от происходящего Подколесин и Фекла Ивановна не исчезли в поглотившем их мраке.

А вот перед нами уже явившийся через упомянутую дверь Кочкарев, в нелепой шляпке, с огромными оттопыренными розовыми ушами, в костюме такого же цвета, в коротких брюках, суетливой походкой направился к одиноко стоящему на первом плане столику, но, увидев сидящую в кресле на авансцене сваху, разразился каким-то нечеловечески надсадным громким смехом, ругая ту за его собственную женитьбу и то и дело грозя ей пальцем. Но известие Феклы Ивановны о подколесинском желании жениться вмиг переключило его энергию на перехват у свахи ее функций; и он, не переставая смеяться, заведенный поставленной целью, пустился наносить удары по столу. В заключение перепалки он снял шляпку и накладные уши. Это могло бы показаться обычным на сцене переодеванием: нацепил огромные уши и затем снял их. Но контекст заставляет воспринять персонажа не только как откровенно театрального, но и как представителя нечистой силы, которому подвластно в том числе и надевание-снятие своих собственных ушей. Под стать ему и Фекла Ивановна, которая в течение всей беседы прихорашивалась как обычная женщина, поправляя прическу и крася губы, но вдруг изящно причесала какую-то длинную меховую вещь, лежащую рядом с ней и оказавшуюся ее хвостом, когда она поднялась с кресла.

Вслед за тем на сцене вдруг появляется строго причесанная дама в строгом же черном пиджаке поверх длинного белого платья и, сев за упомянутый низкий маленький столик, ставит на него песочные часы, которые, правда, вскоре положит, и, глядя в зал, в лекционном стиле делает краткое сообщение о типе обыкновенных, похожих на Подколесина, людей, составляющих большинство всякого общества, о которых и до Гоголя было известно и которых писатели представляют в своих произведениях в виде художественных образов. На первый взгляд этот сочиненный режиссером эпизод выламывается из контекста спектакля. Но ведь он может ассоциироваться и с уроком в школе, и с докладом на конференции или каком-то собрании, и, прежде всего, с саморефлексией театра, которые также являются составляющими жизни Города. То есть эта сцена является частью темы Города.

Дальше из объявшей пространство тьмы внезапно, как все в этом спектакле, возникает длинная доска, похожая на стол с узкой наклонной столешницей, один край которой касается пола. Она местами высвечена, развернута под небольшим углом относительно линии рампы. Кочкарев, сидящий у правого приподнятого торца стола, агрессивно склоняет своего приятеля к жеманству, в то время как тот, видимо сидя на скрытом от зрителя кресле с колесиками, медленно скользит вдоль стола. На этом пути Подколесин, время от времени мучительно припадая к плоскости доски рукой или щекой, успевает и поддержать Кочкарева, который в какой-то момент вдруг опять оказывается странным существом с огромными розовыми ушами, в его суждениях о радостях семейной жизни, и возразить ему, указав на неудобства, которые та может доставлять, и внезапно уснуть, и согласиться тотчас поехать вместе с Кочкаревым к невесте, и отложить это на завтра, и предложить тому ехать одному. Такой образ медленного скольжения вниз героя, неоднократно и мгновенно меняющего свое решение, — сразу создает впечатление о нем как о чрезвычайно нерешительном человеке.

Каждая из предстоящих затем сцен также возникает неожиданно, контрастируя с соседними эпизодами. Вот среди тьмы в кресле справа чуть высвечивается Фекла Ивановна, в сущности, такая же глубоко одинокая, как и остальные герои. Сидя вполоборота к зрителю, она читает цветаевское «Мы с вами разные, как суша и вода...», обнаруживая то, что таит, вероятно, и от самой себя, и вдруг выражая это в недоступной для нее форме, которую подарил героине, конечно, Город. Именно так воспринимается эпизод в контексте предыдущих сцен.

В следующем эпизоде слева у портала проступает из мрака уже знакомая нам троица, стоящая у того же высокого барного столика: Жевакин, Яичница и Анучкин. Они вслед за вдруг послышавшимся откуда-то гомоном птичьей стаи неожиданно запевают. При этом выражения лиц обнаруживают полную отстраненность героев от пения. Куплеты известных советских песен следуют друг за другом, кажется, бесконечной чередой. От такого меха-

нического и несколько нервного исполнения веет какой-то неизбывной тоской и безнадежностью, владеющими женихами; это ощущение усиливается благодаря то беспокойным крикам птиц, то шуму ветра.

И вот уже перед нами сидящие за уже обычным, пусть и низким, столиком друг против друга Кочкарев и женщина, с которой он когда-то где-то виделся. Но так и не вспомнив подробности того случая, эти двое, видимо пораженные столь же случайной повторной встречей, мало вероятной в пространстве огромного Города (а судя хотя бы по раскованному поведению героев и брюкам на женщине, в этот момент перед нами именно Город нашего времени), — мгновенно нашли общий язык, разыграв едва ли не цирковой номер, начатый молниеносной чередой наполнений и опрокидываний стаканов, которыми они всякий раз мгновенно обменивались, резко передвигая их по столу, — и завершённый быстрым остро ритмичным танцем с эффектным финальным падением обоих и ее вопросом, какова же его фамилия.

Сменивший эту сцену эпизод разворачивается также в современном Городе, по которому слоняется Подколесин. Он снимается с ряжеными Екатериной (ее играет Анна Ковальчук) и Петром (Александр Новиков), которых сегодня можно встретить в разных наиболее популярных среди туристов местах Города, позирует рядом с «императрицей». Но в ней Подколесину внезапно привиделась та, к которой он предполагает свататься, и, пораженный ее «прекрасной ручкой», оказавшейся в его руке, герой теряет самообладание, тут же заявляя о желании «сей же час... сию же минуту» венчаться и падая в обморок. А рядом с ним из солидарности укладывается и «императрица».

И сразу из тьмы на втором плане возникает Анучкин перед уже знакомой нам дверью. Безрезультатно побарабанив и позвонив в дверной звонок и по мобильнику, он садится на ступеньки и предается сладостному воспоминанию о завладевшей его воображением женщине и мечтам о том, чтобы заглянуть в ее будуар; но вдруг обрывает свои грезы и, уже приближаясь к залу, еще и еще раз громко вскрикивает. Сев на авансцене, измученный герой раздражается монологом Поприщина из «Записок сумасшедшего». Судя по всему, это снова напитанный литературой Город говорит устами своего обитателя. Анучкин, все больше переходя на надрывный крик, взывает куда-то вверх: «Я больше не имею сил терпеть. <...> что они делают со мною! <...> Спасите меня! <...> дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик... несите меня с этого света!» А в финале эпизода к этому исстрадавшемуся, видимо давно и безуспешно ищущему счастье, человеку, несколько разряжая накалившуюся атмосферу, откуда ни возьмись подкатывает обыкновенный мяч, который воспринимается как очередной сюрприз Города. И, похоже, ничуть не удивленный этому, герой, слегка поддавая мяч ногой, исчезает в глубине сцены под уже вполне спокойную песню «Санта Лючия».

И тут же на площадке возникают перебраняющиеся Подколесин под зонтом и в очередной раз толкующая ему о подробностях приданого сваха,

то и дело срываемая с места ее невидимой собакой на поводке и, наконец, унесшаяся вслед за своим питомцем. В этот момент под зазвучавшую светлую мелодию Андрея Петрова неспешно пробежавшая мимо героя девушка улыбнулась Подколесину, ответившему ей тем же. И в ней герою тоже явно померещилась Агафья Тихоновна, ведь роль этой случайной прохожей также исполняла намеренно оставленная узнаваемой актриса А. Ковальчук. Увидев голубей, девушка предложила им булку и, провожаемая заинтересованным взглядом героя, быстро исчезла во мраке... Или она была лишь его видением, сотканным среди городского тумана? А вот вернувшаяся сваха вполне реальна. Но мрак тут же поглотил их вместе с Подколесиным, все еще продолжающих свои препирания.

В очередном эпизоде, состоящем из нескольких переходящих одна в другую частей, в действие вступает Жевакин. Перед нами, судя по светящейся табличке «Тихо! Запись», студия звукозаписи. Надев наушники, герой, то и дело прерываясь, читает фрагмент из отповеди Онегина Татьяне, тем самым примеривая на себя образ, разительно отличный от него самого. Однако, выбежав на улицу под дождь, этот «аматер со стороны женской полноты» тут же видит свой идеал, воплощенный А. Ковальчук с помощью толщинок. Женщина остановилась, пытаясь пройти среди сплошных луж; и он с готовностью, по сути, перенес ее, предложив встать на его ступни и даже успев спросить, хотела бы она видеть своим мужем человека, знакомого с морскими бурями. Но та, лишь прикоснувшись рукой к его щеке, исчезла. Или это явление ему незнакомо было возникшим среди тумана мороком? А вернувшись в студию звукозаписи, Жевакин, не снимая пальто, уже без записи вслух заводит размышления о необходимости жениться, те же, что в пьесе входят в финальный монолог Подколесина. Но, дойдя до слов: «Если бы я был где-нибудь государь, я бы дал повеление жениться всем...» — он вдруг — и это в контексте спектакля воспринимается очередным сюрпризом Города — переключается на монолог вошедшего в раж Хлестакова: «Я с Пушкиным на дружеской ноге ... Я такой... Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш...» При этом он говорит все громче и в конце, уже стоя, переходит на крик и растворяется в темноте.

Затем на помосте возникает Агафья Тихоновна со свахой, нахваливающей предлагаемых ею женихов. И тут разворачивается эпизод встречи-невстречи Агафьи Тихоновны и Подколесина, который воспринимается, конечно, еще одной игрой Города. Из глубины сцены появляется женщина (в исполнении Е. Евстигнеевой), олицетворяющая, судя по всему, саму судьбу, — которая тянет за собой упирающегося Подколесина, напевая при этом песню о роковой красавице: «Судьба к венцу его вела, поцеловав горбинку носа». В этот момент сваха за руку уводит Агафью Тихоновну в противоположную сторону. Встретившись взглядами, Подколесин, вслух размышляющий о женитьбе как хлопотливой вещи, и Агафья Тихоновна устремляются

друг к другу. Но, словно не замечая этого, сваха и «женщина-судьба» тянут их в разные стороны, пока и те, и другие не растворяются во тьме, сопровождаемые криками чаек.

Тем временем на сцене появляется Яичница с чемоданом, наполненным овеществленной росписью приданого, которую он, похоже, не первый раз проверяет. Доставая одну за другой миниатюрные модельки вещей, он расставляет их на столике и удовлетворенно комментирует каждую: флигели каменный и деревянный, дрожки, сани, серебряные ложки, большие и малые пуховики, подушка... Рядом герой ставит куклы, изображающие невесту и его самого. На секунду зажмурившись от предвкушаемого удовольствия, которое может доставить воображаемая им семейная жизнь, он обращается к воплощенной в кукле Агафье Тихоновне. Причем этот крайне деловой человек обращается к ней с теми же пустяковыми вопросами: «Сударыня, а вы любите кататься?» — «А вы какой цветок больше любите?» — что задаст несколько позже Подколесин, и так же, как тот, восклицает: «Какая у вас нежная ручка...» — заявляя: «Сударыня, я хочу, чтобы сегодня же было... венчание... сей же час». Все это акцентирует сходство Яичницы и Подколесина как обыкновенных людей.

Но внезапно этот состоятельный человек, коллежский ассессор, буквально цитируя Пискарева из гоголевского «Невского проспекта», сообщает невесте о своей бедности, обещая, что они вместе будут улучшать их жизнь своим трудом: он будет писать картины, а она — воодушевлять его труды и вышивать. То есть герой как бы примеряет на себя судьбу человека, далекого от него по своим взглядам на жизнь. Сама способность такой примерки, конечно, несколько возвышает героя. И подарена эта способность не иначе как Городом, наделившим героя Мигицко словами гоголевского персонажа. Художественная логика предыдущих сцен не оставляет возможности трактовать этот эпизод иначе.

Разнообразие метаморфоз, устраиваемых Городом, кажется бесконечным. Например, в следующей сцене Подколесин деловито пробегает по Городу, обозначенному витринным манекеном девушки в свадебном наряде. И тут между ним и вдруг ожившей девушкой-манекеном (в ее роли А. Ковальчук) неожиданно возникает диалог о шьющемся фраке, который уже звучал прежде. При этом девушка, не меняя облика, оборачивается Подколесинным, а тот, также сохраняя внешность, — слугой Степаном. Затем герой вдруг снова становится самим собой и прикасается губами к обращенной ему руке девушки, которая также снова обернулась самой собой. Он восхищается ее «прекрасной ручкой», задавая риторический вопрос: «отчего это... у вас такая прекрасная ручка?» — и восклицая: «Хочу, чтобы сей же час было венчание!» Подобные повторы одних и тех же обращений, к которым прибегают разные женихи, разговоров о пошиве фрака, выражений нетерпения в ожидании чаемого события обнаруживают значительно

большее стремление сценических героев к заветной цели, чем у их литературных прообразов.

В следующей сцене одержимый женьбой Подколесин, сев за упомянутый выше маленький столик, то ли в здравом рассудке, то ли уже в бреде, постепенно срываясь на крик, горячечно пересказывает фрагмент из гоголевского наброска «Фонарь умирал» о том, как студент «пожирал глазами чудесное видение», которым казалась ему женщина в белом, подсмотренная сквозь щель в ставне окна одного из домов Васильевского острова. Его сопереживание студенту оказывается столь сильным, что наш герой, похоже, полностью идентифицирует себя с литературным персонажем. Одновременно рядом с Подколесиным под тревожную музыку во тьме бродит Женщина с фонарем, который отбрасывает блуждающий в пространстве блик. Она воспринимается как наваждение героя.

Встык с этой драматической сценой соединяется, резко оттеняя ее, комический эпизод, полный превращений его участников в другие лица. Сначала перед нами возникает почти шарж. Обернувшиеся влюбленной парочкой Кочкарев и Арина Пантелеймоновна, раскачиваясь на кровати пружине, попеременно пристают друг к другу, отвергая один другого и снова приставая. Но вот Кочкарев и Арина Пантелеймоновна становятся самими собой. При этом сценический Кочкарев, более активно, чем Кочкарев в пьесе, взявший на себя роль свахи, рьяно ведет спор с Ариной Пантелеймоновной о том, какой жених предпочтительнее: дворянин или купец, отстаивая дворянина, поскольку имеет в виду Подколесина. И тут же герои опять оборачиваются прежней парочкой, которая на мгновение приходит к согласию, даже поместив себя в общую рамку для картины, но снова рассоривается.

В сменившем их эпизоде на помосте уже все участники спектакля, в разных позах, на первом плане — женихи. Перед ними — на полу, лицом к зрителю сидит Агафья Тихоновна в виде механическидвигающего из стороны в сторону зрачками театрализованного персонажа в цилиндре, в длинном платье по моде XIX века и с длинным накладным носом, будто предвосхищающим более позднее суждение Яичницы, пытающегося отвалить остальных претендентов на ее руку, именно о таком ее носе. А в контексте спектакля это воспринимается как воплощение очередной фантазии Города. Выслушав в исполнении диктора советского телевидения прогноз погоды, который становится поводом для начала разговора, каждый из женихов обращается к невесте, стараясь остановить ее внимание на себе. При этом повторяются некоторые реплики, уже звучавшие в предыдущих эпизодах, как, например, вопрос Жевакина, не хотела бы она видеть своим мужем человека, знакомого с морскими бурями. Такой повтор в очередной раз акцентирует неистовое стремление этих людей к счастью. Но обращения женихов к героине неожиданно оканчиваются ее нервным смехом, мгновенно заразившим остальных, внезапным ее уходом и сетованиями на это сватающихся к ней невольных конкурентов.

Состояние внутренней неразберихи и тревоги в душе Агафьи Тихоновны после этой встречи выразилось в воображаемой ею сцене с переходом каждого из женихов от одного из столиков, выстроенных в параллельный ряд, к другому. Причем эти переходы постепенно набирают скорость. На секунду остановившись у соответствующего столика, каждый механически производит определенные довольно бессмысленные действия: сев за один из них, перебирает или разбрасывает грудку бумаг; сев за другой, поднимает лежащий на столике транспарант с загадочной надписью «11», одновременно выкрикивая слово «одиннадцатый»; за третьим столиком — трапезничает. В это время сама Агафья Тихоновна, уже в современном коротком платье, озадаченная выбором жениха, то сидя на авансцене, то переходя от одного претендента к другому, эмоционально фантазирует: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича...» Причем эта фраза может восприниматься в контексте сценического целого не только в качестве театрального воплощения соответствующей реплики из пьесы, но и как фантазия, навеянная героине иронизирующим в ее адрес Городом, которому фантазмагория соприродна.

С нарастанием волнения героини динамика происходящего ускоряется. Движения женихов становятся суетливыми. Пространство наполняется летающими листами бумаги, постепенно покрывающими игровую площадку. В какой-то момент на заднем плане из мрака высвечивается фигура танцующей Арины Пантелеймоновны в черных брюках и открытом лифе без рукавов. Ее повторяющиеся па усиливают напряжение эпизода. А вот Агафья Тихоновна уже на авансцене и рядом с ней Арина Пантелеймоновна, которая вовлекла в свой танец обруч. Причем все это происходит под энергичную, но будто что-то предчувствующую музыку, сначала едва слышную, затем все более громкую. Но вдруг все исчезают в темноте, на мгновение остаются лишь сидящая на первом плане растерянная Агафья Тихоновна и продолжающий крутиться обруч, акцентируя ее смятение. Затем и они поглощаются мраком.

Как видим, и тема Города, который активно и разнообразно участвует в происходящем с героями спектакля, и тема, связанная с обыкновенным человеком, пытающимся найти свою избранницу и стать счастливым, действительно, обнаруживают себя непрерывно. В соответствии именно с такой художественной логикой, повторим, развивается и второе действие спектакля. При сопоставлении этих тем создается драматическое действие, в процессе движения которого и происходит становление художественного содержания спектакля. Соотнесение обыкновенного человека с его предпочтениями, комплексами, трудностями, страданием и — Города с его метафизикой, как воспринимает Санкт-Петербург Юрий Бутусов; Города сумрачного и мистического; Города, где нет грани между реальным и ирреальным; таящего в себе столетия, боль и любовь; дышащего искусством; Города, чья атмосфера напитана театральностью и литературой и нередко вовлекающего

героев спектакля в игры, по сути, театральные и одаривающего их монологами из великих произведений, позволяя выразить захватившие их страсти недоступным для этих героев способом и тем самым возвышая их, а иногда иронизируя над ними, как в случае перехода Жевакина на монолог Хлестакова. Такое сопоставление героев как самых обычных людей и Города, сотворенного человеческим гением, обнажает разницу возможных проявлений человека.

Проведенный в статье анализ театрально-критических статей о работе Ю. Бутусова «Город. Женидьба. Гоголь» на ее примере в очередной раз показал неготовность воспринимать сценические произведения, лишённые повествования, построенные по преимуществу с помощью ассоциативных связей, и, значит, поэтический театр как таковой, то есть показал проблемы, связанные с пониманием внутреннего устройства спектакля такого типа и постижением его художественного содержания.

В свою очередь, предпринятый в статье анализ этого произведения выявил его внутреннее строение, характерное для поэтического театра, и раскрыл его художественное содержание как специфически театральное, формирующееся в ходе драматического действия. В этом заключаются научная новизна и актуальность статьи.

Результаты исследования будут полезны теоретикам и практикам театра, а также педагогам театральных вузов в курсах истории и теории театра и в семинарах по истории театра и театральной критике.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бачманова Е.* «Мы с вами разные, как суша и вода» // Musecube: территория свободы. 2015. 16 мая. URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/my-s-vami-raznye-kak-susha-i-voda/> (дата обращения: 05.05.2024).
2. *Бельцев З.* А за окном то дождь, то снег, или невеселое это дело — женидьба // Казанский репортер. 2018. 11 окт. URL: <https://lensov-theatre.spb.ru/prensa/a-za-oknom-to-dozhd-to-sneg-ili-neveseloe-eto-delo-zhenitba/> (дата обращения: 11.03.2024).
3. *Виноградова П.* «А счастье было так возможно!» // Невский Театраль. 2015. № 6/7 (июнь—июль). URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/a-schaste-bylo-tak-vozmozhno-2/> (дата обращения: 07.05.2024).
4. *Джурова Т.* Петербургская перспектива // Блог Петербургского театрального журнала. 2015. 18 мая. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/peterburgskaya-perspektiva/> (дата обращения: 08.01.2024).
5. *Дмитревская М.* Доброй ночи, родной Ленинград... // Петербургский театральный журнал. 2015. № 3 (81). 2015. С. 70—73.
6. *Кингисеп М.* Непростое украшение // INFOSCOPE. 2015. № 214 (июнь). URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/neprostoje-ukrashene/> (дата обращения: 05.05.2024).
7. *Кириллова И.* Ноктюрн по Гоголю (эссе к премьере спектакля «Город. Женидьба. Гоголь» в театре имени Ленсовета) // Театральный город. 2015. 1—30 июня. URL: [HTTPS://PTJ.SPB.RU/PRESSA/NOKTYURN-PO-GOGOLYU/?YSCLID=M439K10UUM396941102](https://PTJ.SPB.RU/PRESSA/NOKTYURN-PO-GOGOLYU/?YSCLID=M439K10UUM396941102) (дата обращения: 08.05.2024).
8. *Коваленко Г.* «Большой, одинокий, острый нос...» // Независимая газета. 2015. 18 мая. С. 7.

9. *Лучкин Л.* Ангелы Санкт-Петербурга // Cityspb.ru. 2015. 14 мая. URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/angely-sankt-peterburga/?ysclid=m439in8itw64468420> (дата обращения: 07.05.2024).
10. *Марков П. А.* Письмо о Мейерхольде // Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 59–75.
11. *Омецинская Е.* Выбор — это всегда трагедия // Аргументы недели. 2015. 4 июня. № 20. URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/vybor-eto-vsegda-tragediya/> (дата обращения: 08.01.2024).
12. *Пронин А.* «Город. Женьиьба. Гоголь» — новый спектакль Юрия Бутусова // Афиша Plus. 2015. 15 июня. URL: <https://calendar.fontanka.ru/events/7675> (дата обращения: 07.05.2024).
13. *Семенович А.* «Город. Женьиьба. Гоголь» // ART1. 2015. 27 мая. URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/gorod-zhenitba-gogol/> (дата обращения: 05.05.2024).
14. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика / Вступ. статья Н. Д. Тмарчченко; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарчченко. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
15. *Циликин Д.* Странен был томный мир // Деловой Петербург. 2015. 15 мая. URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/stranen-byl-tomnyj-mir/> (дата обращения: 05.05.2024).
16. *Чичина Я.* Одиночество в большом городе // Около: Арт-журнал. 2015. 18 мая. URL: <https://lensov-theatre.spb.ru/prensa/odinochestvo-v-bolshom-gorode/> (дата обращения: 05.05.2024).

Аннотация

В статье рассмотрены рецензии на работу Юрия Бутусова «Город. Женьиьба. Гоголь». Показано, что в них зафиксированы многие составляющие и особенности этого произведения, при этом его внутреннее устройство и содержание остались не раскрытыми. Проведенный в статье анализ спектакля обнаружил его строение, характерное для поэтического театра, и выявил его художественное содержание как специфически театральное, формирующееся в ходе драматического действия.

Abstract

The article considers reviews of Yuri Butusov's work *City. Marriage. Gogol*. It shows that these reviews record many components and features of the work, while its internal structure and content remained unexplored. The analysis of the performance conducted in the article reveals its structure, characteristic of poetic theater, and exposes its artistic content as specifically theatrical, formed during dramatic action.

- ✓ *Ключевые слова:* драматический театр, поэтический театр, режиссер Юрий Бутусов, Театр имени Ленсовета, спектакль «Город. Женьиьба. Гоголь».
- ✓ *Keywords:* drama theatre, poetry theatre, director Yuri Butusov, Lensovet Theatre, performance *City. Marriage. Gogol*.

Для цитирования: *Мальцева О. Н.* Спектакль Юрия Бутусова «Город. Женьиьба. Гоголь». Строение и содержание // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 4 (47). С. 79–93.

Техника жестикуляции и голоса мастера Чэн Яньцю с использованием практики Цигун

УДК
792.03

СУ ЦЗЫСЯ

Аспирант, Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург, Россия)

SU ZIXIA

Postgraduate Student, Russian State Institute of Performing Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: 504795498@qq.com

Традиционный китайский театр и тот его основной вид цзинцзюй, который в Европе обрел название «пекинская опера», получил распространение в начале XIX века и одновременно был реформирован новым поколением китайских исполнителей — актеров цзинцзюй. В европейском и российском театроведении эти процессы обычно связываются с деятельностью крупнейшего исполнителя Мэй Ланьфана. Однако его творчеством эволюция китайского театра XX века, разумеется, не исчерпывается.

Цель настоящей работы: проанализировать тот вклад, который внес в развитие традиционного театра другой реформатор — Чэн Яньцю — на примере использования и развития основных выразительных средств китайского театра.

При изучении реформы традиционного китайского театра в XX веке, помимо Мэй Ланьфана, вторым мастером, которого нельзя не назвать, является Чэн Яньцю. Сюй Линьсяо, известный театральный критик, о нем писал: «Чэн Яньцю называли великим мастером не только из-за его исключительного актерского мастерства, но и из-за его приверженности развитию миссии театра в обществе»¹. 23 августа 1931 года Чэн Яньцю, отвечая на вопрос журналиста, отметил: «Искусство — явление социальное и общественное, никогда не бывает частным. Театр должен быть не маленьким и личным делом, как обычное времяпрепровождение, а большим делом, занимающим принципиальное место в обществе»². В процессе реформирования китай-

¹ 《北平晨报》，1932年1月6日；Пекин морнинг пост. 1932. 6 янв. Цит. по: Cheng yan qiu ji. Changchun: shi dai wen yi chu ban she. 2010. P. 133 (《程砚秋日记》，时代文艺出版社，2010年，总133页；Чэн Яньцю. Дневник. Чанчунь: Литературное издательство, 2010. С. 133 (на кит. яз.)).

² Cheng yan qiu. Cheng yan qiu xi ju wen ji. Bei jing: wen hua yi shu chu ban she, 2003. P. 5 (程砚秋《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003年版，总5页；Чэн Яньцю. Театральная антология Чэн Яньцю. Пекин: Культура и искусство, 2003. С. 5 (на кит. яз.)).

ского общества от феодального к современному Чэн Яньцю был полон решимости внедрить традиционную китайскую театральную методику в систему образования.

Творчество Чэн Яньцю продолжает быть актуальным для китайского театра и исследуется театроведами. Его фигура и сегодня вызывает широкий интерес. «В этом году исполняется 120 лет со дня рождения Чэн Яньцю, артиста Пекинской оперы. Чэн Яньцю посвятил свою жизнь инновациям и развитию театрального искусства, за 50 лет своей артистической карьеры создал ряд ярких и живых художественных образов, а также внес выдающийся вклад в реформу Сицью, образование и исследования в области теории театра»¹.

Следует подчеркнуть, что с Чэн Яньцю связано не только актерское исполнительство, но и исследовательская и просветительская деятельность. «Чэн Яньцю был ученым артистом. После основания Нового Китая он посвятил себя изучению, восстановлению наследия театра и определению традиций, чтобы отобрать самое ценное и провести реформы классического театра. Он постоянно обобщал свой собственный художественный опыт, что послужило основой для теоретического обоснования спектаклей Пекинской оперы»².

В основе реформирования Чэн Яньцю лежит не только переосмысление традиционного театра, но и использование приемлемых европейских театральных принципов.

В 1930-х годах Китайское Национальное правительство (1928–1948) учредило академию Сицью. Ли Шизен (李石曾), тогдашний государственный министр образования, стал директором, а мастер Чэн Яньцю был назначен заместителем директора. 14 января 1932 года Чэн Яньцю был направлен в Европу в научную командировку. До возвращения в Пекин 7 апреля 1933 года он посетил шесть стран, а именно Германию, Францию, Великобританию, Италию, Бельгию и Швейцарию, в общей сложности за один год, два месяца и 25 дней. Именно здесь Чэн Яньцю познакомился с европейским бурлеском, оперой, мини-оперой, комедией, трагедией, драмой, танцем, народным театром, акробатикой, цирком и кино. По возвращении в Китай он написал «Отчет о поездке Чэн Яньцю по изучению музыки Сицью в Европе», в котором подробно описал и аргументировал сходства и различия между китайским и западным театром. Он выявил их взаимодополняющие возможности, а также выдвинул девятнадцать рекомендаций по дальнейшему развитию Пекинской оперы, охватывающих различные аспекты, такие как

¹ Xin hua she. Beijing. 06.09.2024 (新华社北京6月9日 2024年; «Синьхуа Новости». Пекин, 2024. 9 июня. URL: <http://www.news.cn/20240609/3aa76fcef4894053b0cf58e64fd59941/c.html> (на кит. яз.)).

² Li wei. Lun cheng yan qiu de jing ju gai ge si xiang. Bei jing she hui ke xue. 2010. No. 5. P. 59 (李伟 论程砚秋京剧改革思想 《北京社会科学》, 2010 年第 5 期; Ли Вэй. О реформаторских идеях Чэн Яньцю в Пекинской опере // Пекинские социальные науки. 2010. № 5. С. 59 (на кит. яз.)).

актерская игра, режиссура, грим, музыкальное сопровождение. Большинство из этих рекомендаций были подтверждены последующей практикой¹. В Берлине наибольшее впечатление на Чэн произвел известный театральный режиссер Макс Рейнхардт, работавший в эстетике модерн. Рейнхардт пригласил Чэн Яньцю посмотреть свой спектакль². Осенью 1933 года Чэн написал свое знаменитое эссе «Об искусстве режиссуры драмы». По сравнению с Мэй Ланьфаном, известным во всем мире, Чэн Яньцю меньше известен публике за пределами Китая. В отличие от Мэй Ланьфана, который показывал спектакли во время своего турне, главной задачей Чэн Яньцю в Европе было изучить и перенять опыт европейского театра. Чэн Яньцю не выступал публично в Европе, поэтому европейской публике он остался малоизвестен.

Попробуем сформулировать основные исполнительские принципы актера Сицуй на примере творчества Чэн Яньцю и обозначить те новации, которые он вводит в свою сценическую практику.

В традиционном китайском театре актеры разделены по системе Хандан (行当). В российском театроведении термин «Хандан» иногда понимается как «амплуа» (термин традиционного европейского театра). Однако существует разница между европейским амплуа и китайским Хандан. Понятие амплуа характеризует типы ролей по пьесе, а китайское понятие Хандан — характеризует актеров. Амплуа больше основано на сюжете пьесы, а Хандан — на искусстве исполнителя. Хандан представляет не конкретного персонажа, а определенный тип роли.

Российский синолог-театровед Светлана Серова считает, что художественный канон китайского актера «соответствует характеру и свойствам самого человека, который живет абсолютно открытым миру и формирует сверхлические качества „небесной природой“. Его лицо соответствует архетипу, сложившемуся в национальной культурной традиции. <...> В китайском архетипе мы не найдем проблемы подтекстов, двойничества, намеренного сокрытия лица за каменной маской, которые продиктованы психологическими ухищрениями европейской личности, ее трагическим разладом с окружающим миром»³.

Четыре основных типа Хандан: *Шэн* (мужские персонажи), *Дань* (женские персонажи), *Цзин* (мужские персонажи — воины) и *Чоу* (комики). Система Хандан полностью выражает особенности китайского традиционного театра, проявляясь в строгости формы и неизменности характера той роли, которую

¹ Dong xin. Cheng yan qiu fu ou zhou you xue kao cha shi mo. Ming zuo xin shang. 2019. No. 29. P. 10 (程砚秋赴欧洲游学考察始末. 名作欣赏, 2019年29期10页; *Дун Синь*. Учебная поездка Чэн Яньцю в Европу. Пекин: Китайская академия Сицуй, 2019. № 29. С. 10 (на кит. яз.)).

² Ibid.

³ Серова С. А. Китайский театр — эстетический образ мира. М.: Восточная литература, 2005. С. 157—158.

исполняет актер. Все это определяет целостность исполнительской системы — как танца, так и вокального исполнения, а значит и спектакля в целом.

Дань (旦) — женское Хандан первого плана в китайской Сицюй. В 1920-х годах, благодаря четверем актерам — Чэн Яньцю (程砚秋, 1904—1953), Мэй Ланьфан (梅兰芳), Шан Сяюнь (尚小云) и Сюнь Хуэйшэн (荀慧生), Дань получило мощное развитие. Эти четыре основных исполнителя Дань провели свое детство и ученические годы в феодальном Китае. На период их творческого расцвета приходится пик буржуазной и пролетарской революции в Китае. Зрители и историки часто называют их «четырьмя мастерами Дань» за их превосходное артистическое мастерство и большой вклад в реформирование профессиональных принципов и современное развитие традиционного китайского театра — Сицюй.

Чэн Яньцю известен публике как мастер Сицюй, но прежде всего он был мастером Цигуна. В ноябре 1932 года Всемирная школа в Женеве прислала Чэн Яньцю письмо, приглашая его преподавать Цигун-Тайцзицюань. Школа была основана господином Ратманом и госпожой Морет и насчитывала более 300 студентов из более чем 20 стран. Чэн Яньцю прибыл в Женеву, начал официально преподавать в январе 1933 года и проводил занятия в течение одного месяца.

В раннем детстве Чэн изучал Тайцзицюань у мастера боевых искусств Гао Цзыюня (高紫云)¹, и Чэн в совершенстве овладел техникой Тайцзицюань и техникой «фехтования мечом Тайцзи». Во многих спектаклях формальные позы и жесты, созданные мастером Чэн Яньцю, изначально были найдены Гао Цзыюнем. Например, танцы с мечами в таких спектаклях, как «Женщина — Красная мухогонка», были созданы на основе техники владения мечом, которую преподавал мастер Гао Цзыюнь.

В спектакле «Сказка о любви» («Чжэнь цин цзи») есть сцена, в которой Чэн Яньцю создал жестикуляцию, основанную на технике Тайцзицюань «толкающие руки»² при выполнении действия «борьба». Спектакль рассказывает о муже и жене, которые сильно любят друг друга. Муж болен и поэтому хочет расторгнуть брак, а жена клянется больше ни за кого не выхо-

¹ Гао Цзыюнь (1878—1963) — мастер боевых искусств конца династии Цин и Китайской Республики из провинции Хэбэй. Он в раннем возрасте открыл в Пекине школу китайских боевых искусств. Гао Цзыюнь был особенно искусен в Тайцзицюань, фехтовании и стрельбе из пистолета. Помимо владения боевыми искусствами, мастер Гао разбирался в конфуцианстве, буддизме, даосизме и медицине. Цао Кун, исполняющий обязанности президента Китайской Республики, подарил ему табличку с надписью: «Одна игла вылечит все болезни», что свидетельствует о том, что он был также очень искусен в иглотерапии. Чэн Яньцю, Мэй Ланьфан, Сун Дэчжу, Ван Цзиньлу и другие известные исполнители Сицюй были учениками мастера Гао.

² «Толкающие руки» (Туйшоу) — основной тренировочный метод в Тайцзицюань, работающий на развитие чуткости, «укоренения», внутренней силы. Также Туйшоу является видом борьбы в китайских боевых искусствах.

дить замуж. После свадьбы муж пытался покончить жизнь самоубийством, приняв яд, потому что не хочет обременять жену, но жена борется с мужем, чтобы помешать ему это сделать. Оба пытаются отобрать яд друг у друга и выпить его сами. Именно эту верную жену в спектакле играет Чэн Яньцю. Использование Чэн Яньцю «толкающих рук» в этой сцене отражает идею «жесткости с мягкостью» в Тайцзицюань. Жесткая «борьба» — это внешнее действие; мягкая «любовь» — это внутреннее эмоциональное действие персонажей. В этот момент зритель видит действие, которое не происходит в повседневной жизни. Форма движения исполнителя основана на принципе противоположности: каждое движение начинается в противоположном направлении. Энергия рождается в момент перехода между «сильными» и «слабыми» движениями. То, что исполнитель доносит до зрителей, — не какая-то интерпретация повседневного действия, а скорее состояние энергии, которое передается зрителям. Упражнение «толкающие руки» требует участия двух человек, и практикующий должен чувствовать силу партнера через прямой контакт. Локти, запястья, ладони и пальцы обоих партнеров касаются друг друга в круговом движении. Воспринимать силу и направление движения друг друга возможно лишь через ощущение взаимного контакта. В результате долгой практики повышается чувствительность нервной системы, и практикующий может воспринимать цель и направление движения партнера даже по малейшему импульсу. В результате долгих тренировок партнеры в паре образуют единое энергетическое целое.

Эта энергия, конечно же, рождается в теле актера. Когда зрители получают эту «жесткую с мягкостью» энергию, их внимание уже направлено на персонажей. Для зрителей это энергия, которая исходит от пары в целом, а не от двух отдельных актеров. Этому помогает абсолютная условность театра. В результате сочетания театра и Цигун происходит «химическая реакция». Цигун как повседневная физическая практика приносит азиатским исполнителям возможность энергетического воздействия в театре. С помощью тренировок Цигун Чэн Яньцю научился контролировать свое состояние и получил возможность преобразовывать состояния в пластические и звуковые образы.

Еще один более конкретный пример: Шуйсю (水袖, буквально: «водяной рукав»), одно из самых характерных сценических выражений с использованием костюма в китайском Сицюй. Техника Шуйсю — одна из основных сценических техник, которой должен овладеть актер Дань в Сицюй. В древние времена артисты делали длинные рукава танцующими, ловкими и грациозными, похожими на плывущих драконов. Самым выдающимся мастером в использовании этой техники является Чэн Яньцю. Его манера игры рукавами осталась непревзойденной, она сводится к десяти секретным навыкам: *гоу* (勾) — движение рук «галочкой»; *тяо* (挑) — подъем ладоней на уровень плеч; *чэн* (撐) — «толкающее» движение руками; *чун* (冲) — резкое,

режущее воздух движение; *бо* (拨) — круговое движение; *ян* (扬) — взмах руками вверх; *дань* (掸) — «встряхивающее» движение; *шуй* (甩) — «бросающее» движение; *да* (打) — имитация удара; *доу* (抖) — имитация дрожи¹.

Названия этих движений сформулировал сам мастер Чэн Яньцю. Всего за свою творческую карьеру Чэн Яньцю создал более двухсот движений водяного рукава. Описывая свое мастерское владение Шуйсю, Чэн Яньцю сказал: «В спектакле „У Цзя По“ (武家坡), в сцене „Поднять пыль“, водяные рукава (Шуйсю) вылетали, как стрелы, со звуком „Па“, не говоря уже о том, что Шуйсю были прямыми. Такое умение — это не то, что можно получить в одночасье, и не то, что можно получить с помощью обычной практики. В нем есть Цигун»². На самом деле исполнитель не может поднять настоящую пыль на сцене — в данный момент Чэн Яньцю поднимал Ци. Он использовал прием «чун — резкое, режущее воздух движение». Почему Чэн Яньцю назвал эти навыки «секретными»? Потому, что с этими приемами связан выход энергии. Ведь на самом деле выход энергии находится не в руках, а в глазах! Руки выполняют практическую роль, направляя линию взгляда и выдоха. Ритм движения рук будет напрямую определять ритм дыхания и движение глаз.

Перескажем сюжет спектакля «У Цзя По». Женщина по имени Ван Баочу родилась в знатной семье и вышла замуж за генерала Сюэ Пингуя. Из-за произошедшего восстания на северо-западе генерал Сюэ Пингуй вывел свою армию на поле боя и воевал долгие годы. В результате пара была разлучена на целых 18 лет. Когда Ван Баочу пришлось жить в полуразрушенном яодуне (тип пещерного жилища на плато, северо-запад Китая), она написала письмо собственной кровью и привязала его к лапке дикого гуся в надежде, что муж получит письмо. Получив письмо, Сюэ Пингуй поспешил домой. После 18 лет разлуки они не смогли узнать друг друга. Чтобы проверить верность жены, Сюэ Пингуй выдает себя за проходящего мимо солдата и пристает к Ван Баочу. В сцене «поднять пыль» изображается, как жена хватается за пыль и бросает ее в «незнакомца», чтобы спастись от его приставаний. Действие персонажа направлено на решение задачи: маленькая женщина в глуши, как она может спастись? Она может только надеяться, что ей удастся спастись с помощью приема «поднять пыль». Ван Баочу идет на хитрость и произносит: «Господин, с той стороны кто-то пришел» — и быстро бросает пыль в глаза незнакомцу, пока тот повернулся. Эту серию взглядов и движений нужно делать очень легко и быстро — схватив пыль, оглянуться и быстро вернуться назад, затем полно-

¹ Ли Бинь. История Традиционного китайского театра. М.: Шанс, 2018. С. 117.

² Cheng yan qiu. Lue tan dan jue shui xiu de yun yong // Cheng yan qiu wen ji. Bei jing: Zhong guo xi xi ju chu ban she. 1981. P. 56 (程砚秋. 略谈旦角水袖的运用 [M] // 程砚秋文集, 北京: 中国戏剧出版社, 1981. 56页; Чэн Яньцю. Краткое руководство об использовании Шуйсю в Хандан Дань // Чэн Яньцю. Собрание сочинений. Пекин: Китайское театральное издательство, 1981. С. 56 (на кит. яз)).

стью сосредоточиться на движении «поднять пыль», убедившись, что попал в глаза. Только так можно убедительно и правдоподобно передать настроение и динамику персонажа. Фраза «поспешно обернулась к холодному яодуну», которую поет Ван Баочу, должна выражать ее внутреннее состояние и потому исполняется в быстром темпе фортиссимо. Сегодня некоторые актеры, желающие показать выразительность своего голоса в этой фразе, в частности в слове «поспешно», выпевают его очень высоким тоном, подчеркивая значимость поступка Ван Баочу, совершившей нечто, достойное общественного признания. Это является ошибкой. Ведь она еще не вышла из «опасности», и у нее нет времени медленно выпевать каждую ноту. Когда Чэн Яньцю исполнял действие «бросить пыль», он добивался эффекта «заставить рукав вылететь как стрела». Это было сделано именно для того, чтобы показать решительность, находчивость и храбрость персонажа Ван Баочу перед опасностью. С другой стороны, этот решительный отпор перед лицом донжуана также является отражением личности героини как «верной жены». Все исполнители Дань освоили технику Шуйсю, а Чэн Яньцю — превзошел всех. Высокий уровень техники и мастерства является краеугольным камнем для реализации «сверхзадачи». Как сказал сам Чэн Яньцю — это *не обычное умение*¹.

Еще один пример использования техники Шуйсю и «Десяти секретных навыков» — в спектакле «Кошелек для украшений» (锁麟囊). В спектакле рассказывается история Сюэ Сянлин, добросердечной девушки из богатой семьи, которая, выходя замуж, отдает сундук, полный драгоценностей, бедной женщине Чжао Шоужэнь. Позже, оказавшись в деревне после наводнения, Сюэ Сянлин узнает во владелице деревни — Чжао Шоужэнь, ту бедную женщину. Чжао Шоужэнь принимает Сюэ Сянлин как свою гостью и объявляет ее сестрой. Премьера состоялась в Шанхае 29 апреля 1940 года. Чэн Яньцю играл персонажа Сюэ Сянлин.

В сцене «Наводнение» Сюэ Сянлин оказывается перед лицом наступающего потопа. Очевидно, что на сцене не может быть настоящего наводнения. В спектакле используется только сценическая условность и символические движения актеров. Чэн Яньцю использовал технику Шуйсю, он колеблет свои длинные рукава, похожие на набегающие волны. Среди «Десяти секретных навыков» Чэн Яньцю особо следует отметить прием «доу — имитация дрожи». Исполнитель не использует ни предплечье для броска, ни руку для замаха. Вся рука расслаблена, и Ци начинает двигаться сначала от плечевой точки, затем Ци управляет передачей силы к кисти. Этот принцип движения точно соответствует принципу Цигун — движения рук основаны на «запястье, локте и плече» как главных точках оси. Когда двигаете руками, нужно следовать принципу Цигуна: «Ум объединяется с сознанием, сознание — с Ци, а Ци — с силой». Ритм надвигающегося потопа отражается в дрожании рукавов. Исполнитель опре-

¹ Cheng yan qiu. Lue tan dan jue shui xiu de yun yong. P. 58.

деляет изменения ритма движения через изменения ритма дыхания, а рукав является продолжением дыхания и энергии исполнителя. Этот процесс исполнения определяется формулой: дыхание/энергия — движение — визуализация.

Техника Шуйсю Чэн Яньцю основана на прочном базовом владении и использовании Тайцзи, Цигун и т. д. Более того, Чэн Яньцю способен интегрировать Цигун и боевые искусства в танец Сицью. Он развил и обогатил традиционный стиль танца с Шуйсю, создав свой собственный стиль Шуйсю в Хандан Циньби¹ (青衣, одна из разновидностей Дань). Он отличается от жестикуляции других Дань.

Новые техники мастера Чэн, казалось бы, противоречат традициям. Один из современников Чэн Яньцю когда-то критиковал его: «Циньби — в соответствии с качествами „верная жена“ или „добрая мать“ — должна двигаться в серьезной и достойной манере. Вот почему костюмы Циньби всегда длинные, рукава длинные, чтобы держать руки на груди и чтобы было менее удобно делать большие движения. Хуадань, однако, может надеть жакет с короткими рукавами, а ее руки могут непринужденно свисать вниз, показывая живой и активный характер молодой девушки»². (В Циньби, наоборот, движения должны быть легкими, тихими и скромными.) Таким образом, новая техника Чэн Яньцю не соответствует этим требованиям.

Такой критический отзыв, характеризующий Чэн Яньцю как использующего *нетрадиционные и нестандартные* приемы в своем Хандан, как раз иллюстрирует уникальность его искусства. Чэн Яньцю не следует существующим стереотипам в исполнении той или иной роли. Для него огромное значение имеют яркие, жизнеутверждающие мысли и эмоции персонажа. В Чэншихуа-движениях Чэн Яньцю трудно найти действие, находящееся вне мыслей и эмоций персонажа. Он чужд внешним действиям, проиводимым ради получения аплодисментов.

Такие принципы также применимы к движениям с оружием. Чэн Яньцю сочетает технику меча Тайцзи с танцем в Сицью. Типичным примером является «танец с двумя мечами» в спектакле «Женщина — Красная мухогонка» (Женщина-меченосец в китайских легендах). В этом представлении танец с мечом исполняется одновременно с пением. Когда Женщина-меченосец пропевает строчку: «Как две летящие ласточки, танцующие перед ступеньками», — Чэн Яньцю совершает движение меча в технике Тайцзи «Феникс расправляет крылья» (凤凰展翅). Ноги на ширине плеч, спина прямая, руки

¹ Хандан Чэн Яньцю, роль скромной благопристойной замужней женщины. Это элегантный женский персонаж, который делает акцент на вокале, часто используя фальцет. Циньби также известна как «Горькая Дань», что относится к женскому персонажу с трагической судьбой.

² Lu meng cheng. Lun cheng yan qiu shui xiu [J]. xi ju chun qiu. 1943. No. 12. P. 4 (吕梦臣. 论程砚秋水袖 [J]. 戏剧春秋, 1943. No. 12. 4 页; Лю Мэнчжэнь. О «Шуйсю» Чэн Яньцю // Драма Весна и осень. Гуйлинь, 1943. No. 12. С. 4 (на кит. яз.)).

согнуты в локтях, ладони сложены и расположены перед грудью. Он делает глубокий вдох и одновременно выполняет приседание вниз, разводит руки в стороны и делает глубокий выдох. Затем на выдохе начинает подниматься вверх, возвращаясь в исходное положение. Важно во время приседания сохранять равновесие и прямое положение спины, плотно прижатые к полу стопы, макушка тянется вверх. Приседание и разведение рук выполняется одновременно. В конечной точке разведения рук пальцы смотрят вверх, ладони в стороны. Движение «Феникс расправляет крылья» заряжает энергией Ци из комплекса внутренние силы человека. Когда Женщина-меченосец поет строчку: «Женщина — белая обезьяна проповедовала учение», — пение сопровождается адаптированными танцевальными движениями, заимствованными из техники меча Тайцзи, например, «Белая змея вытягивает язык» (白蛇吐信) и «Шагающий вперед удар» (进步刺). Когда поется строка: «Я тоже не ханец», — Мастер Чэн выстраивает серию целостных и содержательных движений. Он переворачивается, делает выпад двумя мечами, убирает их, делает шаг вправо, снова делает шаг влево, шаг вправо, приседает и садится. Мастер Чэн использует движения из техники меча Тайцзи, такие как «Поворот питона» (大蟒翻身), «Удар стрекозы» (蜻蜓点水) и «Скручивание корня мертвого дерева» (枯树盘根). Руки, глаза, тело и шаг должны точно совпадать с пением и аккомпанементом, чтобы передать внутренние эмоции персонажа¹. На сцене Пекинской оперы обычно используется реквизит — меч из дерева или бамбука с серебряной окраской. Чэн Яньцю, однако, использовал настоящий меч; и два меча сияли в его руках, словно летящие серебряные змеи. Исполнители, не освоившие технику боевых искусств, используют деревянные или бамбуковые мечи, которые по весу легче и с которыми проще танцевать. Как мастер боевых искусств и Цигуна, Чэн Яньцю использовал навыки, приобретенные с детства, они помогали ему с легкостью управлять настоящим стальным мечом. Это связано с тем, что только настоящий меч, используемый в боевых искусствах, может вызвать тот эффект движения, к которому стремился мастер Чэн.

Технические и эстетические характеристики пения Чэн Яньцю также уникальны. Известный мастер Пекинской оперы Юй Чжэньфэй о вокальном искусстве Чэн Яньцю сказал следующее: «Исполнение Яньцю абсолютно воплощает персонажа. Его герои обладают сильным характером. Поэтому его певческий голос не может быть слабым и дряблым. Если внимательно прислушаться, можно отчетливо почувствовать, что в рыдающих, скорбных тонах бывает импульс резкий, как лезвие. В нем проявляется твердый дух, который

¹ Wang yin qiu. Mei ren ju yan shi qiong tu: yi cheng shi jiao wo xue hong fu [M]. Qiu sheng ji. Bei jing: Bei jing chu ban she, 1983. P. 210 (王吟秋. 《美人巨眼识穷途 “: 忆程师教我学, 红拂 “》 [M] // 秋声集. 北京: 北京出版社, 1983; Ван Иньцю. Воспоминания о том, как мастер Чэн учил меня исполнять «Красную мухогонку» // Собрание: исследование искусства школы Чэн. Пекин: Пекинское издательство, 1983. С. 210 (на кит. яз.)).

устремляет ритм вперед. Как река, устремляющаяся к морю, сперва прокладывает себе путь через горы. Уже чувствуется энергия, которая вот-вот вырвется наружу. Эта сильная энергия и импульс придают пению Чэн Яньцю огромную силу»¹. Метафора реки является очень яркой. Китайское классическое искусство — это целостная система. Акцент на концепции «текучей линии» присутствует не только в танце и живописи, но и в музыке. Течение звука также линейно, каждый отдельный звук занимает точку на линии времени. По сути, то, что китайцы называют «текущими линиями» в музыкальном искусстве, в западной музыке называется «мелодией». В любом вокальном искусстве в мире акцент делается на дыхании. Но когда в Сицюй акцент делается на дыхании, важна именно «текучесть». В Сицюй при любой Хандан требуется, чтобы Ци погрузилась в Даньтянь, а голосовые связки были открыты для пения. Это обеспечит беспрепятственное дыхание. Чэн Яньцю является единственным, кто после погружения своей Ци в Даньтянь делает паузу в дыхании, концентрируя воздух на груди во время выдоха (техника «задерживать дыхание»). Затем дыхание поднимается вверх во время пения. Мастер Чэн записал в своем дневнике: «Когда я пою, использую медленное дыхание, чтобы выпустить каждое слово в каждой строке, как шелковую нить, которая, кажется, вот-вот разорвется, но не рвется. Медленно поднимать самую низкую ноту до самой высокой — вот настоящее кунг-фу использования Ци»².

Поскольку Даньтянь является основой Ци и силы, он имеет исключительное значение для «голосового общения». Управление дыханием с помощью мышц области Даньтянь достигается за счет глубокого дыхания и контроля ритма дыхания. Французский ученый Кале-Жермен Бландин описывает его следующим образом: «Брюшную полость можно сравнить с деформируемой, но несжимаемой жидкостью, а грудную клетку — с деформируемыми и сжимаемыми воздушными мехами. Диафрагма подобна клапану, который движется между двумя мехами, и ее движения обычно сочетаются с движениями живота»³. Это означает, что глубокое дыхание способствует физиологическим аспектам метаболизма и циркуляции крови в организме для накопления и передачи энергии. Глубокое дыхание требует активного участия мышц живота с положением Даньтянь, где мышечные волокна перекрещиваются, так что сила Даньтянь оказывает свое воздействие. Сила, используемая в голосе артиста, схожа с силой, используемой в спорте, поскольку она

¹ Yu zhen fei. Yu zhen fei yi shu lun ji, shang hai wen yi chu ban she, 1985. P. 207 (俞振飞, 《俞振飞艺术论集》, 上海文化艺术出版社, 1985年版; Юй Чжэньфэй. Художественные сочинения. Шанхай, 1985. С. 207 (на кит. яз.)).

² Cheng yan qiu ri ji. Changchun: shi dai wen yi chu ban she. P. 29.

³ Bu lang di na ka lai re er man. Yun dong jie pou xue. Bei jing: ke xue ji shu chu ban she, 2015. P. 99 ([法]布朗蒂娜·卡莱·热尔曼: 《运动解剖学》, 张芳译, 北京科学技术出版社2015年版, 第 99 页; Бландин К.-Ж. Анатомия движения / Пер. Чжан Фан. Пекин: Пекинское научно-техническое издательство, 2015. С. 99 (на кит. яз.)).

генерируется основными мышцами. Однако если в соревновательных видах спорта акцент делается на мгновенную взрывную силу, то искусство вокала требует в основном устойчивой и сбалансированной силы.

В современной медицине Ци — это субстанция, которая работает в дыхательной системе. В традиционной китайской культуре Ци — это не только воздух, вдыхаемый через рот и нос, но и поток энергии, направляемый сознанием. Подход актера Пекинской оперы требует, чтобы голос и Ци изменялись под воздействием сознания и психологии актера, поэтому техника «задерживать дыхание» не является простой. При неправильном использовании она может привести к жесткому, несвязному звучанию с несколькими обертонами. Правильное использование этого метода требует длительной подготовки. Фактически эта техника имеет общий принцип с Тайцзицюань — сочетание жесткости и гибкости. Это означает, что метод «задержания дыхания» можно разделить на «жесткое задержание дыхания» (жесткий Цигун) и «мягкое задержание дыхания» (мягкий Цигун). Пекинские оперные исполнители склонны использовать более «жесткое задержание дыхания», когда поют высокие и страстные мелодии. При пении мягких и лирических мелодий актеры чаще используют «мягкое задержание дыхания». Теперь мы можем узнать, что актер на самом деле управляет этой техникой через психологию и сознание. По мере развития сюжета и изменения настроения актер использует сознательный контроль над мышцами и, таким образом, влияет на движение дыхания для достижения желаемого певческого эффекта. Эффект пения, в свою очередь, действует на актера и влияет на его эмоции. В этом процессе мышцы, дыхание и психика актера достигают состояния гармонии.

Творческая карьера Чэн Яньцю была необыкновенной. Каждый кризис, с которым он сталкивался, был почти разрушительным. В молодости он получил повреждение голосовых связок — для певца это просто невыносимо. Было много тех, кто изучал его школу и технику, но никто их так и не освоил. А может быть, причина в том, что у учеников мастера Чэн не было того, что было у учителя, — голоса, «наказанного дьяволом». В среднем возрасте он сильно располнел. Сегодняшним зрителям трудно вообразить, как высокий, толстый мужчина средних лет мог бы сыграть на сцене красивую и элегантную женщину. Столкнувшись с проблемой своей фигуры, Чэн Яньцю ловко маскировал свои недостатки с помощью мастерства кунг-фу с водяными рукавами (Шуйсю). Для артиста Сицюй эти кризисы — слишком тяжелое испытание. Однако Чэн Яньцю обратил кризис в шанс. Он превратил каменные преграды на пути в ступени, которые помогли ему достичь вершины своего искусства. Если бы не Цигун, который Чэн Яньцю освоил с детства, он, возможно, не смог бы преодолеть эти препятствия.

Исполнительское искусство Чэн Яньцю строится на традиции использования конкретных приемов Хандан (в данном случае — Дань).

В статье были подробно рассмотрены такие основополагающие приемы, как Туйшоу (толкающие руки) и Шуйсю (водяные рукава). Чэн Яньцю, используя технику Цигун, совершенствует эти движения и наполняет их энергией (Ци).

Традиции разных школ Дань по-разному развиваются выдающимися реформаторами XX века. Китайские исследователи отмечают принципиальные отличия искусства Чэн Яньцю и Мэй Ланьфана, связанные с их индивидуальностью и разными школами, последователями которых они являлись. «Искусство Мэй Ланьфана — это идеализация классической красоты, принадлежащей храмовому искусству. Он изображал роль Дань, передавая эстетический идеал китайского народа — мягкость и великодушие. Чэн Яньцю, напротив, ниспроверг этот идеал, и возмущения и сопротивления в нем больше. Голос Чэн Яньцю кажется намеренно подавляемым исполнителем, прежде чем вырваться наружу с пафосом и печалью»¹. Творчество Чэн Яньцю демонстрирует разнообразие новаций традиционного китайского театра XX века и выявляет общие закономерности искусства Сицуй.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ли Бинь*. История Традиционного китайского театра. М.: Шанс, 2018. 215 с.
2. *Серова С. А.* Китайский театр — эстетический образ мира. М.: Восточная литература, 2005. 168 с.
3. *Bu lang di na ka lai re er man. Yun dong jie pou xue. Bei jing: ke xue ji shu chu ban she, 2015. 300 p.* ([法] 布朗蒂娜·卡莱·热尔曼: 《运动解剖学》, 张芳译, 北京科学技术出版社2015年版, 第 300 页; *Бландин К.-Ж.* Анатомия движения / Пер. Чжан Фан. Пекин: Пекинское научно-техническое издательство, 2015. 300 с. (на кит. яз.)).
4. *Cheng yan qiu. Cheng yan qiu xi ju wen ji. Bei jing: wen hua yi shu chu ban she, 2003. 642 p.* (程砚秋《程砚秋戏剧文集》, 文化艺术出版社, 2003 年版, 总642页; *Чэн Яньцю*. Театральная антология Чэн Яньцю. Пекин: Культура и искусство, 2003. 642 с. (на кит. яз.)).
5. *Cheng yan qiu. Lue tan dan jue shui xiu de yun yong // Cheng yan qiu wen ji. Bei jing: Zhong guo xi xi ju chu ban she. 1981. 248 p.* (程砚秋. 略谈旦角水袖的运用 [М] // 程砚秋文集, 北京: 中国戏剧出版社, 1981. 248页; *Чэн Яньцю*. Краткое руководство об использовании Шуйсю в Хандан Дань // Чэн Яньцю. Собрание сочинений. Пекин: Китайское театральное издательство, 1981. 248 с. (на кит. яз.)).
6. *Cheng yan qiu ri ji. Changchun: shi dai wen yi chu ban she. 2010. 711 p.* (《程砚秋日记》, 时代文艺出版社, 2010 年, 总711页; *Чэн Яньцю*. Дневник. Чанчунь: Литературное издательство, 2010. 711 с. (на кит. яз.)).
7. *Dong xin. Cheng yan qiu fu ou zhou you xue kao cha shi mo. Ming zuo xin shang. 2019. No. 29. 10—15 p.* (程砚秋赴欧洲游学考察始末. 名作欣赏, 2019年29期10—15页; *Дун Синь*. Учебная поездка Чэн Яньцю в Европу. Пекин: Китайская академия Сицуй, 2019. № 29. С. 10—15 (на кит. яз.)).

¹ *Xu peng yuan, Hou lei, Yang jin tao. Yi tan you shi li shi ji li yuan zai si cheng yan qiu. Feng huang wen hua. 2016.05.10. No. 265* (徐鹏远 侯磊 杨锦涛《艺坛又失李世济 梨园再思程砚秋》, 凤凰文化, 2016年05. 10第265期; *Сюй Пэньюань, Хоу Лэй, Ян Цзиньтао*. В память о Чэн Яньцю // Журнал «Культура Феникса». Гонконг. Вып. 265. <https://culture.ifeng.com/insight/special/chengpai/> (дата обращения 10.05.2016) (на кит. яз.)).

8. Li wei. Lun cheng yan qiu de jing ju gai ge si xiang. Bei jing she hui ke xue. 2010. No. 5. P. 56—60 (李伟 论程砚秋京剧改革思想 《北京社会科学》, 2010 年第 5 期; *Ли Вэй*. О реформаторских идеях Чэн Яньцю в Пекинской опере // Пекинские социальные науки. 2010. № 5. С. 56—60 (на кит. яз.)).
9. Lu meng cheng. Lun cheng yan qiu shui xiu [J]. xi ju chun qiu. 1943. No. 12. 42 p. (吕梦臣. 论程砚秋水袖 [J]. 戏剧春秋, 1943. No. 12. 42 页; *Лю Мэнчжэнь*. О «Шуйсю» Чэн Яньцю // Драма Весна и осень. Гуйлинь, 1943. No. 12. 42 с. (на кит. яз.)).
10. Wang yin qiu. Mei ren ju yan shi qiong tu: yi cheng shi jiao wo xue hong fu [M]. Qiu sheng ji. Bei jing: Bei jing chu ban she, 1983. 260 p. (王吟秋. 《美人巨眼识穷途 “: 忆程师教我学 „红拂 “》 [M] // 秋声集. 北京: 北京出版社, 1983; *Ван Иньцю*. Воспоминания о том, как мастер Чэн учил меня исполнять «Красную мухогонку» // Собрание: исследование искусства школы Чэн. Пекин: Пекинское издательство, 1983. 260 с. (на кит. яз.)).
11. Xin hua she. Beijing. 06.09.2024 (新华社北京6月9日 2024年; «Синьхуа Новости». Пекин, 2024. 9 июня. URL: <http://www.news.cn/20240609/3aa76fcef4894053b0cf58e64fd59941/c.html> (на кит. яз.)).
12. Xu peng yuan, Hou lei, Yang jin tao. Yi tan you shi li shi ji li yuan zai si cheng yan qiu. Feng huang wen hua. 2016.05.10. No. 265 (徐鹏远 侯磊 杨津涛 《艺坛又失李世济 梨园再思程砚秋》, 凤凰文化, 2016年05. 10第265期; *Сюй Пэньюань, Хоу Лэй, Ян Цзиньтао*. В память о Чэн Яньцю // Журнал «Культура Феникса». Гонконг. Вып. 265. <https://culture.ifeng.com/insight/special/chengpai/> (дата обращения 10.05.2016) (на кит. яз.)).
13. Yu zhen fei. Yu zhen fei yi shu lun ji, shang hai wen yi chu ban she, 1985. 362 p. (俞振飞, 《俞振飞艺术论集》, 上海文化艺术出版社, 1985年版; *Юй Чжэньфэй*. Художественные сочинения. Шанхай, 1985. 362 с. (на кит. яз.)).

Аннотация

Чэн Яньцю — мастер китайского традиционного театра XX века, используя практику Цигун-Тайцзи, продвинул развитие техники исполнителя. Используемые им сценические приемы, такие как Туйшоу (推手) и Шуйсю (水袖), одни из самых ярких примеров. В статье анализируются техники исполнения Чэн Яньцю и уточняется терминология китайского традиционного театра.

Abstract

Cheng Yanqiu, a 20th century master of Chinese traditional theatre, used the practice of Qigong Taiji to advance the development of the performer's technique. The stage techniques he used, such as Tuishou (推手) and Shuisu (水袖), are among the most significant examples. This article analyses Cheng Yanqiu's performance techniques and clarifies the terminology of Chinese traditional theatre.

- ✓ *Ключевые слова:* Сицюй, амплуа и Хандан, Тайцзицюань, жестикуляция.
- ✓ *Keywords:* Chinese Traditional Theatre (xìqǔ), role and Handan, Taijiquan, gesticulation.

Для цитирования: *Су Цзыся*. Техника жестикуляции и голоса мастера Чэн Яньцю с использованием практики Цигун // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 4 (47). С. 94—106.

«Созерцающий Майтрея» в искусстве Кореи: особенности иконографии и истоки формирования образности

ДЕМЕНОВА ВИКТОРИЯ ВЛАДИМИРОВНА

*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств
и музееведения, Уральский федеральный университет имени
первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия)*

DEMENOVA VICTORIA V.

*PhD (History of Art), Associate Professor, Ural Federal University Named
after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia)*

E-mail: vikina@mail.ru

СИМОНОВА АЛИНА ВЛАДИСЛАВОВНА

*Ассистент кафедры истории искусств и музееведения,
Уральский федеральный университет имени первого
Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия)*

SIMONOVA ALINA V.

*Teaching Assistant, Ural Federal University Named after
the First President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia)*

E-mail: avlsimonova@gmail.com

Майтрея является одним из самых почитаемых бодхисатв в истории буддизма. Считается, что он станет следующим буддой после Будды Шакьямуни и явится в конце этой кальпы¹, а потому почитается и как бодхисаттва, и как будущий будда. Наиболее часто встречаются три иконографические формы Майтреи: бхадрасана (сидит с опущенными на землю ногами), пад-

¹ Отметим, что, согласно наблюдениям профессора Шашибалы, условия прихода Майтреи на землю разнятся в зависимости от литературного источника. Так, мир, в который придет Майтрея, и в махаянских, и в хинаянских текстах часто описывается как «золотой», также этот мир «управляться будет без силы одним правителем», «столица его будет прекрасна и не будет нуждаться ни в солнце, ни в луне, так как свет Будды будет освещать его». Встречаются и иные тексты, где мир, в который придет Майтрея, «опустится на низший уровень зла, когда голод, мор и войны наполнят землю кровью и смертью», а приход бодхисаттвы станет избавлением. Так или иначе, само явление Майтреи знаменует начало новой эры — прекрасного времени, наполненного счастьем, процветанием и блаженством. Можно предположить, именно ожидание обещанного чудесного мира, который принесет приход Майтреи, послужило одной из причин для зарождения и развития особого почитания бодхисаттвы на некоторых территориях. См. подробнее: *Shashibala. Manifestations of Buddhas*. New Delhi: Lustre/Roli Books, 2008. P. 51.



*Бодхисаттва Майтрея. Национальное сокровище № 83. VI–VII века.
Корея. Национальный музей Кореи, Республика Корея*

масана (сидит со скрещенными ногами) и самапада (прямостоящий). Атрибутами Майтреи являются сосуд-кундика, дхармачакра и ветка нагакесары¹.

Особая иконографическая форма Майтреи закрепились на территории Корейского полуострова, а затем в Японии, — он изображается в виде созерцающего бодхисаттвы. В этой позе бодхисаттва представлен сидящим с закинутой правой ногой, которая лежит на спущенной с пьедестала левой ноге. Его торс слегка наклоняется вперед, левая рука покоится на щиколотке закинутой правой ноги, а правая рука приподнята и касается щеки кончиками пальцев. Атрибуты отсутствуют. Несмотря на то что эта поза встречалась в искусстве буддизма еще в первых веках нашей эры в памятниках Гандхары и Матхуры, а затем в оазисах Шелкового пути и Китая, особое звучание она приобрела в Корее в VI–VIII веках.

Исследовательской литературы, посвященной этой иконографии, не много. Кроме классического иконографического словаря Локеш Чандры², обра-

¹ В сутрах дерево, под которым Майтрея достигнет пробуждения. Также известна как дерево драконьего цветка, мезуя железная, индийское железное дерево, цейлонское железное дерево.

² *Chandra L.* Dictionary of Buddhist iconography. Vol. 7: Ma.bdud—Manjushiri. New Delhi: International academy of Indian culture: Aditya Prakashan, 2003. P. 1851–2140.

щает на себя внимание статья Дж. Ли, в которой была проведена работа по хронологизации и идентификации скульптур, представленных в этой иконографии (не только Майтреи)¹. Также сравнительно недавно было опубликовано исследование, посвященное атрибуции скульптур в созерцающей позе, созданных на территории Китая в VI веке². Вопросы, касающиеся закрепления столь нетипичной позы за бодхисаттвой Майтреей на территории Корейского полуострова и формирования его особенного художественного образа, ранее специально не затрагивались в искусствоведческой литературе. Задачей данной статьи является попытка заполнить эту лакуну.

Исследование истоков иконографии религиозных образов является одним из самых интересных и сложных вопросов в искусствознании, так как сам процесс ее формирования является многокомпонентным и хронологически растянутым. Так, сакральные тексты, в числе которых сутры, садханы, комментарии учителей, нередко содержат в себе ключ к раскрытию образа, помогают выявить его сущностное ядро, однако буддийские образы никогда не цитируют сутры напрямую и не являются их буквальной иллюстрацией. Поэтому для анализа истоков той или иной иконографии необходимо также учитывать историко-социальные особенности конкретного периода, их наслаивание на разные иконографические формы. Подобный подход, на наш взгляд, может дать объяснение популярности, выдвигению на первый план конкретной иконографии в определенный исторический период, особенно на территории Дальневосточного региона, к которому принадлежит и Корейский полуостров. И, наконец, при анализе истоков иконографического образа значимую роль играет выявление визуальных доминант исследуемой культуры³. Они, как правило, наименее уловимы, но в то же время наиболее точно схватывают национальную специфику буддийских образов.

Отметим, что Майтрея упоминается уже в самых ранних буддийских текстах, относящихся исследователями к рубежу веков и первым векам нашей эры. Чаще всего ему отведено несколько предложений либо несколько абзацев, акцентирующих его роль как будущего будды, и практически полностью отсутствуют эпитеты, его описывающие. Например, в канони-

¹ Lee J. The Origins and Development of the Pensive Bodhisattva Images of Asia // *Artibus Asiae*. 1993. Vol. 53, no. 3/4. P. 311–357.

² Chien L.-K. The Sewei Bodhisattva: The Contemplation Image in Popular Buddhism of Sixth Century China // *School of Oriental Studies*. University of London: ProQuest LLC, 2018.

³ Под «визуальными доминантами культуры» могут пониматься различные феномены и образы, реже — символы, бытующие в культуре на протяжении многих столетий и проявляющие себя в художественных образах литературы, поэзии, театра, живописи, скульптуры, архитектуры и т. д. Например, о значении феномена *хуа* или «линия/черта» для выявления специфики искусства буддизма Китая см. подробнее: Новикова Н. А. «Небесный узор» вэн и его роль в пластической системе китайского изобразительного искусства // *Известия Уральского федерального университета*. Серия 2. Гуманитарные науки. 2015. № 4 (145). С. 8–20.

ческих текстах Тхеравады пророчество о будущем приходе Майтреи можно найти в «Дигха-никае» (пали *Dīghanikāya*) в «Чаккаватти-сиханада-сутте» (пали *Cakkavatti-Sihanada Sutta*): «...и у людей, живущих восемьдесят тысяч лет, монахи, родится Благостный по имени Меттейя¹ — архат, всецело просветленный, наделенный знанием и добродетелью, Счастливый, знаток мира, несравненный вожатый людей, нуждающихся в узде, Будда, Благостный»². В каноническом тексте ранней индийской школы Муласарвастивады, «Дивьявадане» (санскр. *Divyāvadāna*), Майтрее посвящен раздел «Майтрея-авадана» (санскр. *Maitreya-avadāna*)³. В «Абхидхармакоше» (санскр. *Abhidharmakośabhāṣya*) школы Сарвастивады Майтрея как будущий будда упоминается в части «Пудгала-винишчая» (санскр. *Pudgala-viniścaya*)⁴. В «Махавасту» (санскр. *Mahāvastu*) школы Локоттаравада Майтрея является первым из будущих будд⁵.

В большинстве ключевых сутр Махаяны, формирование которых исследователи относят к I—III векам, Майтрея часто встречается в качестве собеседника различных персонажей сутр, в том числе Будды, или же устами Майтреи излагается часть учения. Подобных появлений Майтреи в буддийских текстах множество, потому мы отметим те тексты, в которых Майтрея играет важную роль либо концепция Майтреи как грядущего будды является их организующим принципом. Например, в «Лалитавистара-сутре» (санскр. *Lalitavistara*) Майтрея отмечен диадемой как будущий Татхагата⁶. В «Самадхираджа-сутре» (санскр. *Samādhirāja*) Майтрея присутствует в качестве собеседника Будды⁷, а в «Аштасахасрика Праджняпарамита сутре» (санскр. *Astasahasrikā*) он выступает собеседником Субхути⁸. В «Вималакирти нирдеша сутре» (санскр. *Vimalakīrti Nirdeśa*) Майтрея получает поучения, что-

¹ *Меттейя* — палийское имя Майтреи.

² Дигха-никая (Собрание длинных поучений) / Отв. ред. и руководитель проекта В. П. Андросов; пер. с пали, статьи и коммент. А. Я. Сыркина. М.: Наука — Восточная литература, 2020. С. 581.

³ *Divine stories: Divyāvadāna* / Transl. by Rotman A. Boston: Wisdom Publications, 2008. P. 119–134.

⁴ *Васубандху. Абхидхармакоша. Книга 9: Пудгала-винишчая с комментарием Яшомитры Спхутартха-абхидхармакоша-вьякхья* / Пер. с санскр., предисл., введение, иссл. часть и коммент. Л. И. Титлина. 2-е изд., расшир., доп. и испр. М.: Буддадхарма, 2021. С. 120.

⁵ *The Mahavastu* / Transl. from the Buddhist Sanskrit by J. J. Jones. London: Luzac & Co, 1949. P. 43.

⁶ *Александрова Н. В., Русанов М. А., Комиссаров Д. А. Лалитавистара. Сутра о жизни Будды. Рождение: [исследование и пер. с санскр. и кит.].* М.: РГГУ, 2017. С. 309.

⁷ *The King of Samādhis Sūtra* // *Translating the Words of the Buddha*. URL: <https://read.84000.co/translation/toh127.html> (дата обращения: 13.08.2024).

⁸ *Conze E. The Perfection of Wisdom in Eight Thousand Lines & Its Verse Summary*. Bolinas: Four Seasons Foundation, 1975. P. 126–130.

бы проповедовать их в грядущей кальпе¹. В «Саддхармапундарика-сутре» (санскр. *Saddharma Puṇḍarīka*) Будда обращается к Майтрее как к будущему Татхагате, далее по тексту Майтрея описывается как будда: «...бодхисаттва Майтрейя [отмечен] тридцатью двумя знаками, окружен собранием великих бодхисаттв, в свите [у него] сотни, тысячи, десятки тысяч, коти небесных дев»². Как показывает анализ, в данном корпусе текстов появляются первые признаки образности Майтреи: он описывается не как бодхисаттва, а как будда — посредством 32 Великих признаков, по примеру классического описания Будды Шакьямуни.

Среди самых ранних известных нам текстов, которые полностью строятся вокруг фигуры Майтреи, можно отметить текст «Майтреявьякарана» (санскр. *Maitreyavyākaraṇa*), который, как считается, был переведен на китайский в IV—V веках Кумарадживой (ок. 344 — ок. 413). «Майтреявьякарана» представляет собой пророчество о явлении Майтреи, в котором гораздо более детально описывается сам Майтрея, а также дается подробная характеристика мира перед его приходом: он будет прекрасен, люди в нем будут добродетельны, деревья будут невероятно огромны и плодоносны, все сущее будет полно радости. В этом мире будет только три неудобства: нужда, голод и старость. Столицей будет Кетумати, город прекрасный и чистый, созданный добродетелью. Управляться он будет чакравартиным по имени Шанкха. Его министром будет Субрахма, ученый человек, держатель мантр, знаток Вед. Его женой будет женщина по имени Брахмавати. Она родит Майтрею в цветущей роще. Сразу после рождения Майтрея сделает семь шагов, и везде, где он ступал, распустится лотос. Майтрея скажет, что это его последнее рождение. Боги будут держать над его головой белый зонт, а двое нагов омоют его потоками прохладной и теплой воды. У Майтреи будет 32 Великих признака. Майтрея войдет в Кетумати под музыку тысячи инструментов, и на него упадет дождь из цветов. Голос Майтреи будет подобным голосу Брахмы. Его кожа будет золотой и сияющей. Его плечи будут широки, а грудь полна. Его глаза будут подобны лепесткам лотоса. Его тело будет 50 ладоней в высоту, он вырастет в изобилии и приобретет прекрасную форму. Имея 84000 последователей, он обретет пробуждение под деревом Наги и будет излагать учение 60000 лет³.

¹ Сутра «Поучения Вималакирти» / Пер. с тибет. А. М. Донца; [отв. ред.: С. П. Нестеркин]. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2005. С. 7.

² Сутра о Бесчисленных Значениях; Сутра о Цветке Лотоса Чудесной Дхармы; Сутра о Постижении Деяний и Дхармы Бодхисаттвы Всеобъемлющая Мудрость / Подгот. А. Н. Игнатович и В. В. Северская; [пер. с кит., коммент., заключит. статья, слов., список сутр и трактатов А. Н. Игнатовича]. 2-е изд., испр. и доп. М.: Ладомир, 2007.

³ The Prophecy of the Superior Maitreya // Mandala Collections — Kmaps. URL: <https://texts.mandala.library.virginia.edu/text/prophecy-maitreya#shanti-texts-65356> (дата обращения: 13.08.2024).

Отметим, что все последующие тексты, концентрирующиеся на Майтрее и его роли как будущего будды, чаще всего будут строиться по принципу «Майтреявьякараны», варьируя элементы и детали этого текста. Так, например, в «Анагатавамсе» (пали *Anāgatavaṃsa*) также описываются времена и условия, при которых Майтрея должен явиться. Точная датировка этого палийского текста неизвестна, так как он сохранился в копии XII—XIII веков, однако исследователи полагают, что он может быть более ранний (около IV—V веков). В этом тексте Шарипутра спросил Будду, каким будет следующий будда после него. Будда ответил, что через миллионы лет явится Пробужденный по имени Майтрея, лучший из двуногих существ. В это время прекрасный город Кетумати будет полон мужчин, женщин и чистых существ, украшен дворцами, непобедим, защищен дхармой, с прекрасными лotosовыми прудами, с чистой водой, прекрасным ароматом, доступный для всех людей во все сезоны. Окружен он будет стенами семи цветов, сделанными из драгоценностей. Управляться он будет чакравартиным Санкхой. Майтрея родится с 32 Великими признаками, золотого цвета, незапятнанный, сверкающий, идеальной формы, несравнимый. Родится он в семье брахмана, полной богатства, лучшей из великих семей¹.

Более поздние тексты, которые строятся вокруг фигуры бодхисаттвы Майтреи, сохранились только на китайском языке². Так, в Тайшо Трипитаке находится несколько помещенных друг за другом сутр, внимание в которых уделено будущему приходу Майтреи, его предпосылкам и условиям, при которых Майтрея должен явиться³. Эти тексты также строятся по принципу «Майтреявьякараны»: много внимания уделено окружающему пространству и условиям, при которых явится Майтрея, а Майтрея описывается как будда. Среди этих шести текстов первый — «Проповедованная Буддой сутра визуализации восхождения-рождения на небе Тушита бодхисаттвы Майтреи» (кит. *Guan Mile pusa shangsheng doushuaitian jing*)⁴. Затем — «Сутра о нисхождении-рождении Майтреи» (кит. *Mile xiasheng jing*)⁵. Следующие два текста оба называются «Сутра о нисхождении-рождении Майтреи и достижении

¹ Norman K. R. The Anāgatavaṃsa Revisited // Journal of the Pali Text Society. 2006. Vol. 28. P. 1—38.

² Вопрос о том, имели ли эти тексты санскритские первоисточники, как большинство сутр, является предметом научной дискуссии.

³ Taisho Tripitaka // CBETA — Chinese Buddhist Electronic Text Association. URL: <https://tripitaka.cbeta.org/T14> (дата обращения: 19.08.2024).

⁴ The Sūtra on Maitreya's Birth in the Heaven of Joy // Translating the Words of the Buddha. URL: <https://read.84000.co/translation/toh199.html?part=UT22084-061-019-243#introduction> (дата обращения: 14.03.2024).

⁵ Taisho Tripitaka. No.0453 // CBETA — Chinese Buddhist Electronic Text Association. URL: <https://tripitaka.cbeta.org/T14n0453> (дата обращения: 19.08.2024).

Майтреей состояния Будды» (кит. *Mile xiasheng chengfo jin*)¹. Далее следует «Проповедованная Буддой сутра о том, как Майтрея полностью обретет состояние Будды» (кит. *Mile dachengfo jing*)² и «Сутра о времени прихода Майтреи» (кит. *Mile laishi jing*)³.

На территории Корейского полуострова, где культ бодхисаттвы Майтреи займет особое место в VI–IX веках⁴, был особенно популярен так называемый «Трехчастный канон Майтреи». Он включал в себя несколько текстов из Тайшо Трипитаки: «Проповедованную Буддой сутру о нисхождении-рождении Майтреи», «Проповедованную Буддой сутру визуализации восхождения-рождения на небе Тушита бодхисаттвы Майтреи» и «Проповедованную Буддой сутру о том, как Майтрея полностью обретет состояние Будды»⁵. В них описания Майтреи, его характеристики даны гораздо более полно и детализированно, появляются поэтические описания, чего не наблюдалось в более ранних текстах. Рассмотрим подробнее содержание этих сутр.

В «Проповедованной Буддой сутре о том, как Майтрея полностью обретет состояние Будды» описывается, что времена, когда Майтрея явится, будут мирные и счастливые, не нужны будут замки, так как не будет ни врагов, ни воров. Не будет также мирских забот, наводнений и пожаров, войн, голода и отравляющих ядов. Люди всегда будут сострадательными, будут владеть своими чувствами и будут уважительными в своей речи. В это время будет множество парков, полных естественных озер и источников, а воды их будут покрыты множеством лотосов различных оттенков: синими, розовыми, малиновыми и белыми. Майтрея родится у брахмана Субрхамана и его жены, Брахмавати, а тело его будет пурпурно-золотого цвета и иметь 32 Великих признака. Живые существа никогда не устанут смотреть на него. Его неизме-

¹ О проблеме перевода этих текстов на китайский см.: *Legittimo E. I. Reopening the Maitreya-files: Two Almost Identical Early Maitreya sūtra Translations in the Chinese Canon: Wrong Attributions and Texthistorical Entanglements // JIABS, 2008. Vol. 31/1–2. P. 252.*

² *The Sutra That Expounds the Descent of Maitreya Buddha and His Enlightenment; The Sutra of Manjusri's Questions / Transl. by Shotaro Iida, Jane Goldstone, John R. McRae. Moraga: BDK America, 2016.*

³ Taisho Tripitaka. No.0457 // CBETA – Chinese Buddhist Electronic Text Association. URL: <https://tripitaka.cbeta.org/T14n0453> (дата обращения: 19.08.2024).

⁴ О почитании Майтреи на территории Корейского полуострова см.: *Lancaster L. Maitreya in Korea // Maitreya: The Future Buddha / Ed. by Alan Sponberg and Helen Hardacre. New York: Cambridge University Press, 1988. P. 135–153.*

⁵ Мы знаем, что эти тексты были известны и особенно почитаемы древними корейцами, так как в VII веке корейский буддийский монах Вонхё (617–686 н. э.) составил на них комментарий. Перевод комментариев Вонхё был опубликован в 2012 году в «Собрании сочинений корейского буддизма в тринадцати томах», составленном корейским орденом Чоге и Калифорнийским университетом Лос-Анджелеса. См. подробнее: *Collected Works of Korean Buddhism / Ed. by A. Muller. Vol. 1: Wonhyo: Selected Works. Seoul: Jogye Order of Korean Buddhism, 2012. 322 p.*

римая сила будет непостижима, а его свет, с которым не может соперничать свет солнца, луны, огня или драгоценных камней, будет беспрепятственно струиться во все регионы. Его рост составит тысячу футов; грудь его будет тридцать сажений ширины, а голова его двенадцать сажений и четыре фута длины. Его тело будет безупречно и несравненно прекрасно устроено. Обладавая 32 Великими признаками и 80 вторичными признаками, он будет подобен золотой статуе. Его глаза будут видеть на расстоянии десяти йоджан. Свет будет исходить от него на расстояние ста йоджан. Свет солнца, луны, огня или драгоценностей нельзя увидеть, будет сиять только этот трансцендентный свет Будды¹.

В «Проповедованной Буддой сутре визуализации восхождения-рождения на небе Тушита бодхисаттвы Майтреи» в деталях описываются место и обстоятельства пробуждения Майтреи: Майтрея вернется в то место, где он родился, — в дом великого брахмана Бавари, в деревню Капали в области Варанаси. Там он будет сидеть в позе лотоса, будто бы пребывая в полной сосредоточенности. Золотой блеск его тела и красные лучи света, которые оно излучает, будут ярче, чем сто тысяч солнц, достигая Небес Тушита наверху. Его физическое тело будет неподвижным, как золотая статуя, а из сферы света, окружающей его тело, отчетливо возникнут слогги трех драгоценностей и совершенства прозрения².

Далее читаем о времени, когда Майтрея пребывает на небесах Тушита: он будет сидеть, скрестив ноги, на цветке лотоса на вершине львиного трона во дворце, а его тело будет сиять, как золото реки Джамбу. Его тело будет высотой в шестнадцать лиг и иметь 32 Великих признака и 80 вторичных. На голове у него будет пучок, а волосы будут напоминать цвет берилла. Его божественная корона будет украшена такими драгоценностями, как шакрабхилагна и кимшука. Драгоценные камни в его короне будут сиять цветами миллиарда драгоценностей³.

Как видно из структуры текстов, эти сутры следуют древнеиндийской традиции, где конкретика описаний (32 Великих признака Будды, рождение в конкретной семье и т. д.) переплетена с поэтическим началом, что создает скорее объемный художественный образ, нежели строгое иконографическое описание.

Нужно отметить, что во время появления этих сутр на территории Корейского полуострова, в VI веке, культ Майтреи получает там особое распространение. До нас дошли скульптурные изображения Майтреи в созерцающей позе, исполненные в позолоченной бронзе, которые датируются этим

¹ The Sutra That Expounds the Descent of Maitreya Buddha and His Enlightenment; The Sutra of Manjusri's Questions. P. 15.

² The Sūtra on Maitreya's Birth in the Heaven of Joy.

³ Ibid.

периодом. Как становится понятно из вышеприведенного анализа текстов, данная поза не фигурирует в сутрах, в связи с чем хотелось бы уделить ей особое внимание.

Мы знаем, что созерцающая поза встречается в сценах первой медитации Сиддхартхи в то время, когда он был принцем Шакьямуни, а также у разных бодхисаттв, например Авалокитешвары и Манджушри, с самого раннего периода. На наш взгляд, наиболее близка к ней лалитасана — «поза отдохновения» или «поза отдыхающего царя», так как лалитасана встречалась не только в изображениях бодхисаттв и божеств (например, Индры в непальской традиции), но и в изображениях правителей и вельмож. Возможно, меньшая распространенность рассматриваемой нами созерцающей позы связана с оттенком задумчивости, мотивом размышления, не слишком характерным для искусства буддизма в целом. Сложно не согласиться с тем, что эта поза особенно распространена в быту, а потому более светская в своей основе. Вероятно, поэтому у этой позы отсутствует санскритское название. Как отмечает Локеш Чандра, она является удобной для сидения и способствует размышлению¹. Поэтому возможно предположить, что истоки ее популярности на территории Корейского полуострова стоит не только искать в буддийских текстах, а в целом сопоставить социально-исторический контекст эпохи и особенности культа Майтреи в этом регионе.

Одним из важнейших источников для анализа социально-исторического фона древней Кореи является произведение буддийского монаха Ирёна (1206—1289) — «Оставшиеся сведения о трёх государствах» (кор. *Самгук юса*). В этой работе описывается история Кореи с древних времен до XIII века, цитируются многие более ранние письменные источники, которые датируются VI—X веками², а также описываются буддийские ритуалы древней Кореи и традиции и обычаи корейцев. Анализ историй, зафиксированных в «Оставшихся сведениях о трёх государствах», показывает, что с VI по IX век культ Майтреи на территории Корейского полуострова имел специфическую социальную окрашенность.

Несколько историй в «Оставшихся сведениях о трёх государствах» связаны с возведением монастыря Мирык-са³, посвященного Майтрее. Так, в легенде «Государь Му-ван» повествуется, как правитель Пэкче, Чинпхён-ван, совершая паломничество со своей супругой, увидел у подножия горы большой пруд, в центре которого Майтрея явил ему свой образ. На этом месте ван Чинпхён повелел построить комплекс Мирык-са, засыпав водоем⁴.

¹ Chandra L. Dictionary of Buddhist iconography. Vol. 7. P. 2095.

² Болтач Ю. В. Культы и практики раннего корейского буддизма в сюжетах «Самгук юса». СПб.: Гиперион, 2023. С. 316.

³ Мирык — с кор. «Майтрея».

⁴ Ирён. Оставшиеся сведения [о] трёх государствах (Самгук юса) / Пер. с ханмуна, вступ. статья, коммент. и указатели Ю. В. Болтач. СПб.: Гиперион, 2018. С. 380—384.

Легенда «Государь Поп-ван запрещает убийство» описывает, как сын Чинпхёна завершил постройку Мирык-са. Монастырь «прилегал к горе и смотрел на воду, а цветы и деревья вокруг него были пышны и прекрасны. Там были явлены красоты всех четырех сезонов. Каждый раз, когда пакчешские государи устраивали лодочные прогулки по течению реки, они посещали этот монастырь, дабы насладиться его замечательным местоположением и совершенной красотой»¹.

Мирык-са представляет собой монастырский комплекс с тремя монастырями, тремя пагодами и тремя золотыми залами. Этот комплекс символизирует три собрания, на которых Майтрея будет проповедовать дхарму после того, как он явится на землю и достигнет состояния будды. Другими словами, в древней Корее само пространство комплекса Мирык-са мыслилось как пространство, где Майтрея должен появиться.

Особый интерес представляет легенда «Бодхисаттва Майтрея в образе бессмертного-цветка. Юноша Миси-ран. Наставник Чинчжа-са»². В ней фиксируется бытующая в древней Корее вера в то, что Майтрея может воплощаться здесь и сейчас среди юношей-хваран.

Хваран («цветущие юноши») — организация, которая существовала в Корее с VI по X век. Ее деятельность была направлена на рекрутирование и воспитание юных представителей знати. Главные идеи хваран формировались под сильным влиянием буддизма и конфуцианства, а кодекс поведения был разработан буддийским монахом Вонгваном (около 541—630). Основополагающими принципами кодекса были: «верностью служи правителю; сыновней почтительностью служи родителям; доверием обретай друзей, во время боя нет отступления, в убиении или оставлении живым есть выбор»³. Широко среди хваран была распространена практика паломничества.

В истории «Бодхисаттва Майтрея в образе бессмертного-цветка. Юноша Миси-ран. Наставник Чинчжа-са» описывается, как монах Чинчжа хотел встретиться с бодхисаттвой Майтреей. Во сне Чинчжа увидел старика, который сказал, что в определенном месте Майтрея должен явиться монаху. Обрадованный тем, что его желание, казалось, было исполнено, Чинчжа направился к месту, указанному ему старцем во сне, и когда прибыл, его встретил юноша. Юноша показал Чинчже монастырь и помог гостю обосноваться. Чинчжа пошел в покои настоятеля и рассказал ему о своем сне и о том, что монастырь должен стать домом Майтреи, который явится туда в форме юноши-хваран. Настоятель велел ему подняться на склон

¹ Ирён. Оставшиеся сведения [о] трёх государствах (Самгук юса). С. 475.

² Там же. С. 553.

³ Курбанов С. О. История Кореи с древности до начала XXI в. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. С. 113.

горы; там, в священном месте, Чинчжа сможет встретиться с небесными существами и получить от них инструкции, как найти Майтрею-хваран. Чинчжа последовал инструкциям, и когда он пришел к месту, указанному настоятелем, его встретил седовласый старик. Старик спросил монаха о его миссии и, услышав, что он ищет Майтрею, отправил его обратно в монастырь, сообщив удивленному монаху, что Чинчжа уже встретил Майтрею у ворот комплекса. Чинчжа поспешил обратно в монастырь и рассказал остальным монахам, что Майтрея уже находится среди них. Они вместе пошли в рощу неподалеку и увидели того самого прекрасного юношу, которого Чинчжа встретил накануне. Юношу увезли из монастыря во дворец. Там он получил одобрение всего двора и был назначен лидером организации хваран. После этого он обучал их всем необходимым искусствам и наукам, пока через семь лет не исчез. После этого Чинчжа проводил время в медитациях, визуализируя ушедшего юношу, а после смерти он попал к Майтрее на небеса Тушита¹.

Так, исходя из анализа исторических источников, можно выявить, что в древней Корее ожидание Майтреи связывалось с надеждой на его скорое появление в мире, на территории Корейского полуострова среди юношей-хваран. Поскольку в целом в буддийской традиции считается, что Майтрея явится лишь в конце этой калпы, данная трактовка, предполагающая появление Майтреи «здесь и сейчас», является уникальной чертой раннего корейского буддизма.

В «Оставшихся сведениях о трёх государствах», в истории «Бодхисаттва Майтрея в образе бессмертного-цветка. Юноша Миси-ран. Наставник Чинчжа-са» мы находим вполне конкретное описание внешности Майтреи-хваран: «за воротами оказался один юноша, внешность которого была чрезвычайно утонченной, безукоризненно чистой и прекрасной»². Далее читаем: «один какой-то молодой годами юноша-отрок — ярко нарумяненный и в опрятном уборе, с чертами лица изысканными и благородными, непринуждённо прохаживался и прогуливался под деревьями»³. Таким образом, в Корее юность и нежность Майтреи-хваран фиксируется на уровне текстов, а идея счастливого будущего оказывается связанной с изящной красотой и молодостью.

Также обратим внимание на специфику практики визуализации Майтреи, ставшую популярной в Корее этого периода. В отличие от характерной для ваджраяны практики медитации, предполагающей визуализацию, например, Будды в падмасане, на территории Корейского полуострова распространилась

¹ *Ирён*. Оставшиеся сведения [о] трёх государствах (Самгук юса). С. 550–556.

² Там же. С. 553.

³ Там же. С. 554.

иная традиция, описанная монахом Вонхё (617—686 н. э.)¹. В своих сочинениях Вонхё пишет о том, что практикующий должен визуализировать не Майтрею, а себя в прекрасном пространстве небес Тушита вместе с Майтреей. Вонхё отмечает, что, хотя эту медитацию обычно называют самадхи, это не глубокое самадхи, это путь, который должен быть открыт для всех существ, независимо от их положения и призвания в жизни, а практика должна быть доступна даже мирянам. То есть мы можем предположить, что иконография созерцающего Майтреи и способ его визуализации, который также не предполагал лотосовой позы, соответствовали в целом установке на открытость и доступность практик. Это могло, в числе прочего, повлиять на закрепление исследуемой иконографии и ее особое звучание на территории Корейского полуострова.

В дополнение отметим, что точный перевод слова «хваран» (юношей, которые в текстах описывались как изящные и утонченные молодые люди) — «цветущие юноши», где «хва» означает «цветок». Цветок (часто гибискус (кор. *мугунхва*)) как слово и как образ является своеобразным визуальным кодом Кореи, поскольку связывался с процветающими династиями и накладывался на образ Кореи в целом.

Таким образом, созерцающая поза бодхисаттвы в корейском искусстве распространяется в тот момент, когда широкую популярность приобретают и идеи Вонхё о созерцании-визуализации Майтреи, доступном даже мирянам, и ожидание Будды будущего в аристократической среде юношей хваран. Воплощение этих идей фиксируется в специфичности образа созерцающего Майтреи, наполненного нежностью, утонченностью, теплотой и конкретностью корейской поэтики, в которой будущее связано с нежным и прекрасным размышляющим юношей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Н. В., Русанов М. А., Комиссаров Д. А. Лалитавистара. Сутра о жизни Будды. Рождение: [исследование и пер. с санскр. и кит.]. М.: РГГУ, 2017. 606 с.
2. Болтач Ю. В. Культы и практики раннего корейского буддизма в сюжетах «Самгук юса». СПб.: Гиперион, 2023. 463 с.
3. Васубандху. Абхидхармакоша. Книга 9: Пудгала-винишчая с комментарием Яшомитры Спхутартха-абхидхармакоша-вьякхья / Пер. с санскр., предисл., введение, иссл. часть и коммент. Л. И. Титлина. 2-е изд., расшир., доп. и испр. М.: Буддадхарма, 2021. 335 с.

¹ В самом важном сборнике текстов, являющемся для буддизма ваджраяны и иконографическим источником, и описанием поэтапного процесса визуализации, — «Садханамале» образу Майтреи посвящена всего одна садхана в 8 строк, в которой он описывается восседающим на лотосе, трехликим, трехглазым, четырехруким. В предисловии к садханам Бхаттачарья пишет о Майтрее, что одна небольшая садхана «ярко показывает малую заинтересованность, которую проявляли ваджраянисты по отношению к этой могущественной личности». В дополнение к словам Бхаттачарья уточним, что для ваджраяны образ Майтреи был очень важен, но не был распространен именно в практике созерцания/визуализации (*Bhattacharyya B. Sadhanamala. Vol II. Baroda: Oriental Institute, 1928*).

4. Дигха-никая (Собрание длинных поучений) / Отв. ред. и руководитель проекта В. П. Андросов; пер. с пали, статьи и коммент. А. Я. Сыркина. М.: Наука – Восточная литература, 2020. 901 с.
5. Ирѐн. Оставшиеся сведения [о] трёх государствах (Самгук юса) / Пер. с ханмуна, вступ. статья, коммент. и указатели Ю. В. Болгач. СПб.: Гиперион, 2018. 894 с.
6. Курбатов С. О. История Кореи с древности до начала XXI в. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. 678 с.
7. Новикова Н. А. «Небесный узор» вэнь и его роль в пластической системе китайского изобразительного искусства // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2015. № 4 (145). С. 8–20.
8. Сутра о Бесчисленных Значениях; Сутра о Цветке Лотоса Чудесной Дхармы; Сутра о Постижении Деяний и Дхармы Бодхисаттвы Всеобъемлющая Мудрость / Подгот. А. Н. Игнатович и В. В. Северская; [пер. с кит., коммент., заключит. статья, слов., список сутр и трактатов А. Н. Игнатовича]. 2-е изд., испр. и доп. М.: Ладомир, 2007. 527 с.
9. Сутра «Поучения Вималакирти» / Пер. с тибет. А. М. Донца; [отв. ред.: С. П. Нестеркин]. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2005. 142 с.
10. *Bhattacharyya B.* Sadhanamala. Vol II. Baroda: Oriental Institute, 1928. 504 p.
11. *Chandra L.* Dictionary of Buddhist iconography. Vol. 7: Ma.bud—Manjushiri. New Delhi: International academy of Indian culture: Aditya Prakashan, 2003. P. 1851–2140.
12. *Chien L.-K.* The Sewei Bodhisattva: The Contemplation Image in Popular Buddhism of Sixth Century China // School of Oriental Studies. University of London: ProQuest LLC, 2018. 318 p.
13. Collected Works of Korean Buddhism / Ed. by A. Muller. Vol. 1: Wonhyo: Selected Works. Seoul: Jogye Order of Korean Buddhism, 2012. 322 p.
14. *Conze E.* The Perfection of Wisdom in Eight Thousand Lines & Its Verse Summary. Bolinas: Four Seasons Foundation, 1975. 325 p.
15. Divine stories: Divyāvādāna / Transl. by Rotman A. Boston: Wisdom Publications, 2008. 528 p.
16. *Lancaster L.* Maitreya in Korea // Maitreya: The Future Buddha / Ed. by Alan Sponberg and Helen Hardacre. New York: Cambridge University Press, 1988. P. 135–153.
17. *Lee J.* The Origins and Development of the Pensive Bodhisattva Images of Asia // Artibus Asiae. 1993. Vol. 53, no. 3/4. P. 311–357.
18. *Legittimo E. I.* Reopening the Maitreya-files: Two Almost Identical Early Maitreya sūtra Translations in the Chinese Canon: Wrong Attributions and Texthistorical Entanglements // JIABS, 2008. Vol. 31/1–2. P. 251–293.
19. *Norman K. R.* The Anāgataṃsa Revisited // Journal of the Pali Text Society. 2006. Vol. 28. P. 1–38.
20. *Shashibala.* Manifestations of Buddhas. New Delhi: Lustre/Roli Books, 2008. 143 p.
21. Taisho Tripitaka // СВЕТА – Chinese Buddhist Electronic Text Association. URL: <https://tripitaka.cbeta.org/T14> (дата обращения: 19.08.2024).
22. Taisho Tripitaka. No.0453 // СВЕТА – Chinese Buddhist Electronic Text Association. URL: <https://tripitaka.cbeta.org/T14n0453> (дата обращения: 19.08.2024).
23. Taisho Tripitaka. No.0457 // СВЕТА – Chinese Buddhist Electronic Text Association. URL: <https://tripitaka.cbeta.org/T14n0453> (дата обращения: 19.08.2024).
24. The King of Samādhis Sūtra // Translating the Words of the Buddha. URL: <https://read.84000.co/translation/toh127.html> (дата обращения: 13.08.2024).
25. The Mahavastu / Transl. from the Buddhist Sanskrit by J. J. Jones. London: Luzac & Co, 1949. 324 p.
26. The Prophecy of the Superior Maitreya // Mandala Collections – Kmaps. URL: <https://texts.mandala.library.virginia.edu/text/prophesy-maitreya#shanti-texts-65356> (дата обращения: 13.08.2024).

27. The Sūtra on Maitreya's Birth in the Heaven of Joy // Translating the Words of the Buddha. URL: <https://read.84000.co/translation/toh199.html?part=UT22084-061-019-243#introduction> (дата обращения: 14.03.2024).
28. The Sutra That Expounds the Descent of Maitreya Buddha and His Enlightenment; The Sutra of Manjusri's Questions / Transl. by Shotaro Iida, Jane Goldstone, John R. McRae. Moraga: BDK America, 2016. 175 p.

Аннотация

Статья посвящена одной из редких иконографических форм бодхисаттвы Майтреи, изображаемого в позе созерцания. Бронзовые скульптуры в этой иконографии были широко распространены в искусстве Корейского полуострова VI–VIII веков. Авторы анализируют корпус буддийских сутр, связанных с Майтреей, выявляя его образность на уровне текстов, а также исследуют социально-исторический контекст эпохи, рассматривая возможные причины закрепления и особенного звучания в искусстве Кореи образа «созерцающего Майтреи».

Abstract

The article deals with one of the rare iconographic forms of the Bodhisattva Maitreya depicted in a pensive or contemplative pose. Bronze sculptures of Contemplative Maitreya were widespread in the art of the Korean Peninsula in the 6th–8th centuries. The authors analyze Buddhist sutras associated with this Bodhisattva, revealing Maitreya's imagery at the text level. The authors also examine the social and historical context of this period, considering the possible reasons for the consolidation of the Contemplative Maitreya image in Korean art and analyzing its unique features.

- ✓ *Ключевые слова:* искусство буддизма, бодхисаттва Майтрея, иконография, буддийская скульптура, буддийская иконография, иконография бодхисаттв, ваджраяна, искусство Кореи.
- ✓ *Keywords:* Buddhist art, Bodhisattva Maitreya, iconography, Buddhist sculpture, Buddhist iconography, Bodhisattva iconography, Vajrayana, Korean art.

Для цитирования: Деменова В. В., Симонова А. В. «Созерцающий Майтрея» в искусстве Кореи: особенности иконографии и истоки формирования образности // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 4 (47). С. 107–120.

Панорама Крестьянской войны в Германии Вернера Тюбке в истории искусства и истории страны

СМОЛЯНСКАЯ АЛЕКСАНДРА АЛЕКСЕЕВНА

Аспирант, Российский институт истории искусств; сотрудник, лектор, специалист по научно-просветительской деятельности, Русский музей; научный сотрудник, Лаборатория изучения культурного наследия, Университет ИТМО (Санкт-Петербург, Россия)

SMOLYANSKAYA ALEXANDRA A.

Postgraduate Student, Russian Institute for the History of the Arts; Lecturer, Scientific and Educational Activities Expert, Russian Museum; Researcher, Laboratory for Cultural Heritage Research, ITMO University (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: asmolyanskaya@yandex.ru

Панорама Крестьянской войны в Германии (*нем.* Bauernkriegspanorama) художника из ГДР Вернера Тюбке (1929–2004) — уникальное явление не только в истории живописи XX века, но и в истории живописи как вида искусства. Самое большое когда-либо создававшееся полотно площадью 1722 квадратных метра (длина 123 м, высота 14 м) было написано в 1976–1987 годах маслом на холсте в виртуозной технике старых мастеров. Музей-панорама расположен в Бад-Франкенхаузене — маленьком историческом городке на южных склонах холмов Кифхойзер в Северной Тюрингии, недалеко от места, где почти пятьсот лет назад произошла кровопролитная битва — одно из последних крупных сражений Немецкой крестьянской войны 1525 года (*Frühbürgerliche Revolution in Deutschland*) под предводительством проповедника Томаса Мюнцера, бывшего соратника реформатора церкви Мартина Лютера. Редкие люди видели панораму во Франкенхаузене и знают, какое мощное впечатление она производит своей грандиозностью и насколько трудна она для восприятия на уровне техники, стиля и содержательной части.

Настоящая статья впервые вводит уникальный памятник в обиход отечественного искусствоведения. На русском языке краткую заметку о процессе работы Тюбке над панорамой еще в 1984 году написал один из главных немецких исследователей наследия Тюбке Карл Макс Кобер¹. Затем панорама несколько раз упоминалась в русскоязычных публикациях после открытия единственной крупной выставки Тюбке в СССР, прошедшей в 1986–1987 го-

¹ Кобер К. М., Тюбке В. Новая работа Вернера Тюбке // Творчество. 1984. № 9. С. 30–32.

дах в московской Академии художеств. На ней были представлены эскизы и фотографии фрагментов панорамы и других произведений из более раннего творчества живописца. Каталог к выставке начинается с предисловия президента Академии. Народный художник СССР Б. С. Уваров приветствует действительного члена Академии искусств ГДР Вернера Тюбке, «приехавшего в Москву с рекомендательным письмом от Альфреда Куреллы¹ и привезшего фотографии панорамы и своих ранних работ: триптихов, посвященных истории немецкого рабочего движения, и живописного цикла для гостиницы „Астория“»². В следующей за предисловием вступительной статье Карл Макс Кобер так отозвался о панораме: «Произведение Вернера Тюбке своим содержанием и формой открывает сегодняшнему зрителю панораму из истории человечества. Он внушает нам уверенность в творческих возможностях человека и вселяет доверие к будущему»³. С восхищением о фрагментах панорамы на той же выставке спустя год высказался художник Дмитрий Жилинский в рецензии «Размышления на выставке Вернера Тюбке» (Творчество. 1987)⁴, М. Соколов в статьях «Палитра истории» (Искусство. 1987. № 10)⁵, «Живопись Вернера Тюбке» (Иностранная литература. 1987. № 5)⁶, А. Ивановский в статье «Средневековый мастер конца XX века» (Эхо планеты. 1989)⁷, В. Ольшевский в заметке «Разум веков» (Советская культура. 1987)⁸ и И. Улич в статье «Мысли о творчестве Вернера Тюбке» (ГДР. 1976. № 2)⁹. В статьях «Воплощение замысла» (Творчество. 1986. № 9)¹⁰ и «Катедра на една эпоха...» (Искусство. 1986. № 8)¹¹ болгарский искусствовед П. Михель упомянул факты из истории возникновения Музея-панорамы и процесса создания самого большого живописного полотна, которое когда-либо было написано художником на холсте. При всей значимости первого знакомства советских зрителей с монументальной картиной, все эти перечисленные высказывания современников Тюбке на русском языке носят по-

¹ Деятель Социалистической единой партии Германии (СЕПГ), идеолог культурной политики в ГДР.

² Действительный член Академии искусств ГДР Вернер Тюбке: Живопись, графика: Каталог / Предисл. К. М. Кобера. М.: Изобразительное искусство, 1986. С. 5.

³ Там же. С. 15.

⁴ Жилинский Д. Размышления на выставке Вернера Тюбке // Творчество. 1987. № 5. С. 28–29.

⁵ Соколов М. Палитра истории: О живописи Вернера Тюбке // Искусство. 1987. № 10. С. 46.

⁶ Соколов М. Живопись Вернера Тюбке // Иностранная литература. 1987. № 5. С. 235.

⁷ Ивановский А. Средневековый мастер конца XX века // Эхо планеты. 1989. № 45. С. 41–44.

⁸ Ольшевский В. Разум веков // Советская культура. 1987. № 9. С. 37.

⁹ Улич И. Мысли о творчестве Вернера Тюбке // ГДР. 1976. № 2. С. 26–27.

¹⁰ Михель П. Воплощение замысла // Творчество. 1986. № 9. С. 30–32.

¹¹ Михель П. Катедра на една эпоха: Панорамната картина на Вернер Тюбке в Бад-Франкенхаузен // Искусство. 1986. № 8. С. 37–41.

верхностный, эмоциональный или формальный характер и не представляют для современного зрителя интереса и критической ценности.

Наиболее полные исследования панорамы представлены на немецком языке. Экскурс в панораму дает вступительная статья к каталогу с иллюстрациями фрагментов монументальной картины, подготовленному Гердом Линднером, директором Музея-панорамы в Бад-Франкенхаузене¹. Он также упоминает ее в контексте влияния живописи Маттиаса Грюневальда на современное искусство в книге «Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewald im 20. Jahrhundert»² и в большом каталоге живописи Тюбке «Das malerische Werk. Verzeichnis der Gemälde 1976 bis 1999»³, в котором также представлена обзорная статья «Das teatrum mundi einer Utopie. „Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“»⁴ главного биографа Тюбке Гюнтера Мейснера⁵. Две краткие брошюры о панораме опубликованы Г. Мейснером⁶ и Зильке Краге⁷. В контексте изучения других произведений Тюбке обращается к панораме еще один важный исследователь творчества Тюбке, Франк Цёлльнер, например, в статье, посвященной картине «История немецкого рабочего движения»⁸. Глубиной и вниманием к деталям отличается труд Харальда Берендта «Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen: Zwischen staatlichem Prestigeprojekt und künstlerischem Selbstauftrag»⁹. Автор не только во всех подробностях описывает обстоятельства появления государственного заказа на монументальную картину и весь двенадцатилетний процесс ее создания вплоть до строительства музея, но и встраивает панораму в контекст лейпцигской школы живописи, а также политического и культурного фона в ГДР в 1970–1980-е годы. По замыслу Министерства культуры ГДР панорама должна была стать эмблемой идентичности социалистической нации, однако Тюбке создал многослойный мир образов, ускользающих от прямой связи с

¹ *Lindner G.* Vision und Wirklichkeit. Das Frankenhausener Geschichtspanorama von Werner Tübke. Bad Frankenhausen: Panorama Museum, 2009.

² *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewald im 20. Jahrhundert.* o.A. Schad B., Ratzka T. Aschaffenburg: Wienand Verlag, 2003.

³ *Tübke W.* Das malerische Werk. Verzeichnis der Gemälde 1976 bis 1999 / [Bearb. von B. Tübke-Schellenberger. Mit Beiträgen von M. Mosebach, G. Lindner, E. Baucamp, G. Meissner, J. Brade, F. Illies]. Amsterdam; Dresden: Verlag der Kunst, 1999. S. 7.

⁴ *Meissner G.* Das teatrum mundi einer Utopie. „Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“ // *Tübke W.* Das malerische Werk. Verzeichnis der Gemälde 1976 bis 1999. S. 153–163.

⁵ *Meißner G.* Werner Tübke: Leben und Werke. Leipzig: Seemann, 1989.

⁶ *Meissner G.* Teatrum mundi. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1989.

⁷ *Krage S.* Aus der Tiefe der Geschichte. Bad Frankenhausen: Panorama Museum, 2016.

⁸ *Zöllner F.* Werner Tübke's „History of the German Working Class Movement“ of 1961 and its Place within his Commissioned Art Works. Cracow; Vienna: IRSA, 2018. № 77 (XXXIX). P. 358.

⁹ *Behrendt H.* Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen: Zwischen staatlichem Prestigeprojekt und künstlerischem Selbstauftrag. Kiel: Bau + Kunst., 2006.

первоначальным идеологическим посылом. Исследования немецких коллег отличаются педантичностью и вниманием к деталям, хотя зачастую они лишены концептуальных обобщений непосредственно о произведении искусства. В большинстве своем замысел авторов публикаций о Тيوبке сводится к трем вещам. Первая связана с необходимостью современников Тيوبке рассказать читателю об одном из главных и безусловно талантливых художников ГДР. Другие авторы, забывая об искусстве, пытаются разобраться в идеологических взглядах государственного живописца. Третьи сосредотачиваются на иконографическом описании его работ, оставляя политику за скобками. При всей ценности каждого высказывания, далеко не каждый автор позволяет себе, изучив в деталях ту или иную вещь, посмотреть на нее свободно вне идеологических и жанровых рамок и задаться вопросом, обозначенным в настоящей работе: почему на панораму Тيوبке интересно смотреть сегодня, что стоит за иносказательной формой художественного высказывания Вернера Тيوبке, каковы ее предпосылки и какое место занимает художник в постсоветском пространстве, немецком искусстве и в истории искусства в целом.

В настоящей статье предпринимается попытка разобраться с иконографическими и стилистическими шифрами Тيوبке¹ и прочесть монументальную картину слой за слоем — от фиксации первых непосредственных впечатлений от произведения до его восприятия в целом. Предлагаемое впервые на русском языке развернутое описание панорамы, выявление структурных, иконографических и стилистических прототипов поможет понять уникальный язык Тيوبке и его художественный рассказ об истории Германии — поверженной и вечно воссоздающейся.

Панорама расположена в ротонде на втором этаже музея, и зритель попадает в нее по лестнице снизу. Поднявшись на верхнюю ступеньку, он оказывается в полном окружении живописи и чувствует себя совершенно ошеломленным колоссальными размерами произведения в сочетании с невероятной цветовой насыщенностью и количеством изображенных сцен (одних фигур более трех тысяч, каждая из которых выше человеческого роста). Монументальная картина не имеет ни начала, ни конца, так что созерцание может начинаться в любой момент. Тем не менее Тيوبке исходил из того, что большинство зрителей, оказавшись внутри панорамы, сначала посмотрят прямо перед собой, и поэтому эпизод напротив главного входа имеет центральное значение. Открывающаяся сцена выглядит обособленной относительно всего изобразительного пространства. Ее определяет яркий свет и четко просматриваемая вертикальная ось, которая тянется от выходящей за пределы холста вершины радуги до фонтана у нижнего края картины. В центре обращает на себя внимание фигура Томаса Мюнцера в черном плаще и с опущенным белым флагом в руке. Слева и справа от двух концов радуги изображены знамена: на фоне одного — черный

¹ См.: *Смолянская А. А.* Картины с двойным дном. Ранний этап творчества Вернера Тيوبке (1950-е годы) // *Временник Зубовского института.* 2023. Вып. № 2 (41). С. 118–139.



*Тюбке перед ротондой
музея-панорамы.
Бад-Франкенхаузен.
Архив Тюбке в Лейпциге*



*Тюбке на фоне подготовительной версии картины-панорамы в соотношении 1: 10.
Архив Тюбке в Лейпциге*

*Тюбке на фоне подготовительной
версии картины-панорамы в
соотношении 1: 10. Архив Тюбке в
Лейпциге*



*Обсуждение работы
над картиной-панорамой
с ассистентами.
Бад-Франкенхаузен. Март 1987.
Архив Тюбке в Лейпциге*



*Пресс-конференция
по случаю представления
картины-панорамы. 1987.
Архив Тюбке в Лейпциге*



*Праздник на ярмарке
по случаю открытия картины-
панорамы. 7 сентября 1989.
Архив Тюбке в Лейпциге*



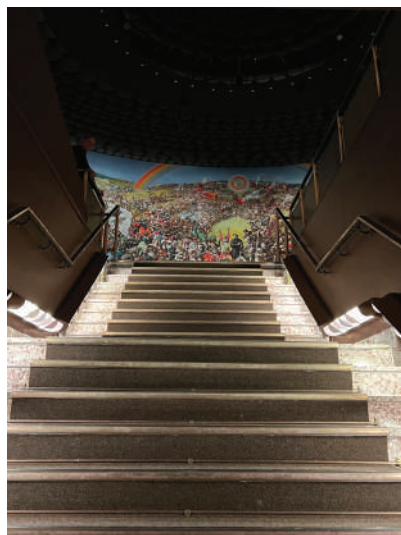
*Работа над картиной в ротонде.
1984. Архив Тюбке в Лейпциге*



*Завершение картины после
11 лет работы над ней. 1987.
Архив Тюбке в Лейпциге*



*Вид на музей картины-панорамы
в Бад-Франкенхаузене. 14 октября 2022.
Фотография А. Смолянской*



*Вход в ротонду. 14 октября 2022.
Фотография А. Смолянской*

ворон, на другом написано слово «Freiheit» («свобода»). Они обрамляют рассматриваемый эпизод картины и визуально запускают действие за его пределами. Группы фигур под знаменами походят на органический мир форм, их сплетения поначалу почти невозможно визуальнo распутать, и создается впечатление, будто персонажи выступают за пределы плоскости картины. Перед нами изображение битвы при Франкенхаузене. На вершине холма ее венчает палаточный городок из крестьянских повозок. Вокруг него разворачивается суматоха битвы, а над ним парит светящийся цветовой круг со светло-голубой, погруженной в себя фигурой в центре. Здесь Тюбке обращается к мифу об Икаре. По всей видимости, художник сравнивает с ним крестьян, которые рисковали жизнью ради идеалов более справедливого мира и потерпели поражение в Крестьянской войне. Круглая форма гладиолуса создает композиционную точку опоры и соотносится с полукругом луга и овалом фонтана.

Над фонтаном в самом центре композиции изображен Томас Мюнцер. До нас не дошло ни одного портрета красноречивого предводителя крестьянского восстания. Едва ли кто-то мог запечатлеть его, попавшего в плен, подвергнутого пыткам и казненного после битвы. Поэтому воображению последующих художников оставалось лишь создавать образ на основе его деяний и писаний. Мюнцера часто изображали пламенным оратором и страстным агитатором, однако Тюбке подчеркивает спокойствие его позы и закрытость силуэта. Он прижимает одну руку к груди и задумчиво и печально смотрит в сторону. Судя по всему, Мюнцер догадывается о трагическом исходе битвы, хотя вокруг него продолжается суматошное движение.



*В. Тюбке. Панорама Крестьянской войны.
Фрагменты. 1976–1987. Музей-панорама
в Бад-Франкенхаузене*

Ниже от него, отделенная деревьями, находится группа, расположившаяся у фонтана с красными цветами, плавающими на поверхности воды. Гранат в центре фонтана — символ воскресения и обновления. Здесь мы внезапно оказываемся в другом, неподвижном и сосредоточенном мире. В то время как в других частях взгляд мечется от формы к форме, от цвета к цвету, от фигуры к фигуре, здесь он может спокойно задержаться на деталях. Тюбке объединил в этом месте ряд выдающихся личностей, которые духом и делом, словом и поступками способствовали формированию нового мира. Здесь его задача заключалась не в придумывании облика этих персонажей, а в их взаимном соотношении, так как повороты тела и направление взгляда были предопределены известными портретами. Слева направо по порядку изображены: Ганс Хут, Мельхиор Ринк, Ганс Сакс, Петер Вишер, Вейт Штосс, Тильман Рименшнайдер, Йорг Ратгеб, Альбрехт Дюрер, Мартин Лютер, Лукас Кранах, Себастьян Брант, Филипп Меланхтон, Эразм Роттердамский, Ульрих фон Хутген, Николай Коперник, Парацельс, Колумб, Иоганн Гутенберг, Бартоломеус Вельзер и Якоб Фуггер¹. Эти фигуры олицетворяют фундаментальный переворот, который происходил в то время в самых разных областях жизни — в церкви и религии, в литературе и искусстве, в философии, естественных науках и медицине, в исследовании неба и земли, в технологии и экономике. Решение Тюбке поставить эту группу в центр панорамы свидетельствует о том, что в его понимании крестьянская революция была частью общего мирового перево-

¹ *Lindner G. Vision und Wirklichkeit... S. 21.*



*В. Тюбке. Панорама Крестьянской войны.
Фрагменты. 1976–1987. Музей-панорама
в Бад-Франкенхаузене*

рота, во главе которого стояла Германия, и каждое событие этого процесса нельзя рассматривать изолированно от другого. Он хочет сказать, что ликвидация устаревших феодальных отношений в момент национального духовного подъема могла стать реальностью, и то, что это не было достигнуто в битве, имело катастрофические последствия для всей дальнейшей истории Германии.

Рядом с правой стороной радуги Вернер Тюбке поместил мрачную сцену Страшного суда, который обрушивается на человечество с самого высокого края небес. Зритель почти физически ощущает, как эта масса переплетенных друг с другом тел выражает собой угрозу для жизни. Именно в такой большой сцене понимаешь, насколько неисчерпаема изобретательность

Тюбке в изображении человеческих фигур во всех мыслимых позах, включая распятого человека, который как будто выпадает за поверхность холста на самом верху этого эпизода. В отличие от других преимущественно ярких участков панорамы, сцена Страшного суда выглядит почти монохромной, то есть выстроена преимущественно на контрасте светлого и темного. Подобный эффект можно наблюдать и в других частях картины, что усиливает ее драматический ритм. Именно здесь, в левом верхнем углу Страшного суда, 16 августа 1983 года Тюбке сделал первый мазок кистью по поверхности, на которую ранее был нанесен контурный рисунок¹. Чтобы усилить идею справедливого возмездия, художник поместил в сцену Страшного суда фигуру Правосудия. Она сидит на глобусе справа от радуги, и ее весы склоняются к крестьянину, стоящему на коленях на земле. Здесь в панораме начинается серия изображений деревенской жизни, она поднимается вправо: от человека, отбывающего наказание «в колодке», до эпизода с изображением стрижки овец. Над ними — корабли с развевающимися на ветру парусами в бурном море, — вероятно, это отсылка к походам мореплавателей того времени, которые в итоге привели человечество к открытию Америки.

Приведенное выше описание охватывает лишь малую часть целого, но оно позволяет понять, насколько насыщена смысловая ткань панорамы и как она не похожа на то, что вообще принадлежит этому жанру в истории культуры. Во всем мире существует множество панорам, посвященных конкретным историческим событиям. Нередко они изображают знаменитые битвы в виде живописной картины с рельефным макетом на переднем плане с сооружениями, реальными и бутафорскими предметами. На фоне Панорамы в Бад-Франкенхаузене все они выглядят скорее как музейные аттракционы. В отличие от таких панорам, как «Бородинская битва» или «Оборона Севастополя» Франца Рубо, в картине Тюбке мы не ощутим иллюзии присутствия, иммерсивного эффекта и симульганной живописности сражения. По своей орнаментальной структуре она скорее похожа на египетские циклы или на фрески Кватроченто, например, живописца раннего итальянского Возрождения флорентийской школы Пьеро делла Франческа в Ареццо. Тюбке так же переплетает символические и реалистические комбинации сюжетов. Но если итальянский мастер берет за основу сюжет из «Золотой легенды» Якова Воррагинского, то Тюбке ссылается на текст истории или метаистории. Художник из ГДР иллюстрирует трагическую, горькую и неистребимую историю Германии. Эта история представляет собой бесконечное движение масс, тесноту и скопления. Тюбке изображает целые очереди из фигур, спины, затылки, подчас безликие толпы. В этом отношении показательным оказывается различие в понимании народа у фламандцев во главе с Брейгелем и Тюбке. Те как бы собирают народ, считают его, запоминают, как он выглядит, любят им. Они

¹ Behrendt H. Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen... S. 114.



*В. Тюбке. Панорама Крестьянской войны. Фрагменты.
1976–1987. Музей-панорама в Бад-Франкенхаузен*

верят, что этот народ и есть главный герой, и честно отдают ему роль протагониста. Вполне естественное настроение для все более сильных Нидерландов накануне великой войны за независимость. Тюбке же изображает народ расколотый или народ-фантом. Историческое вносится в эти массы извне, силой идей, силой стихий, сама же по себе человеческая масса пассивна. Эта пассивность, в свою очередь, напоминает живопись немецкого художника эпохи Северного Возрождения Альбрехта Альтдорфера, ее космическую фееричность толпы из мельчайших фигур, огромный сад цивилизации, увиденный издалека. Если на Босха панорама походит гротескностью поз и фантазмагоричностью образов, то с пейзажами Альтдорфера ее связывают яркие кричащие краски, явная дисгармония рисунка и цвета, обилие жестко «нарисованных» деталей, разрушающих целостность композиции. Разум не решается последовать за очарованным этим большим живописным экраном глазом, поэтому многие сцены поначалу остаются необъяснимыми. Из эмоционального напряжения начинается бесконечное приключение наблюдения. Перед монументальностью Тюбке зритель безоружен, у него нет никаких правил или предписаний относительно того, как ее нужно смотреть, — настолько она не похожа на другие исторические панорамы. Монументальная живопись обрушивается на зрителя как музыка, большой многоголосый хор. Художник не распределяет события равномерно по поверхности, но разбрасывает их по кругу, стихийно рассеивает и концентрирует в определенных частях. Яркие цвета резко загораются и мерцают, запускают беспокойное и бесконечное движение.

Распределение темных и светлых фрагментов создает драматическое напряжение и позволяет уловить при первом взгляде на картину деление ком-

позиции на несколько больших пространств. Конструктивные акценты задает соотношение между изображениями природы и человеческой деятельности, между небом и землей, границами смены времен года и геологических образований (холмы, луга, скалы, реки, камни, снег), между культурным (города, корабль, книгопечатная мастерская, тюрьмы, Вавилонская башня) и мистическим (радужные эманации, черти и другие хтонические существа). Тюбке задумал «сложить» нижние две трети поверхности картины, нарушив тем самым закон построения перспективы. Втискивая толпу в пространство, в котором она не может поместиться с оптической точки зрения, он, тем не менее, направляет взгляд зрителя в глубину картины относительно пейзажей и узкой линии небосклона в верхней части холста, тем самым расширяя горизонт панорамы как в прямом, так и в переносном смысле.

Чтобы рассмотреть происходящее, посетителю музея буквально необходим бинокль. Увеличивая панораму покадрово, можно обратить внимание на скрытые изобразительные приемы и их тектонический эффект. Например, можно распознать разные способы нанесения красок, рассчитанные на восприятие картины издалека. Если рассматривать живопись в упор, все равно не догадаешься, как это сделано. Поверхность гладкая и твердая, как у иконы, вместо мазков видны то ли штрихи, то ли царапины, они сливаются в своего рода тканую поверхность, похожую на шелк тончайшего плетения. Тюбке не просто работал, как ювелир, есть советское слово, куда больше к этому случаю подходящее: микроминиатюрист¹. Есть что-то клиническое в том, как он изображал драпировки, сколько тщания в них вкладывал. Издалека же гладкие и полупрозрачные краски резко контрастируют с графичностью и детализацией в рельефных и пастозных бликах.

Эти впечатления опережают преждевременное знание о панораме и познаются вне историографического контекста отдельных деталей. Тот, кто начинает расшифровывать картину слишком рано, лишает себя возможности воспринять ее стиль и, по сути, использует ее не по назначению, чтобы обогатить или проверить свои знания по истории, хотя и без нее в случае Тюбке не обойтись. История и стиль представляют собой амальгаму его творчества, поэтому невозможно рассматривать их отдельно друг от друга.

Тюбке был исключительно хорошо осведомлен об истории и материальной жизни в XVI веке. Это касается не только таких событий, как Реформация и Крестьянская война, борьба между буржуазией, феодальным дворянством и церковью, но и всех деталей костюмов, униформы и оружия, а также сохранившихся письменных и изобразительных источников, рассказывающих об идеях, желаниях и надеждах людей того времени. Точный ха-

¹ См.: *Smolianskaia A. A. In Situ Study of the Painting „Hiroshima I“ (1958) by Werner Tübke (1929–2004). Heritage. 2023. 6 (6). 4802–4816. URL: <https://doi.org/10.3390/heritage6060255> (дата обращения: 10.10.2024).*



*В. Тюбке. Панорама Крестьянской войны. Фрагменты.
1976–1987. Музей-панорама в Бад-Франкенхаузене*

рактически его картин доказывает, насколько серьезно он относился к деталям. Увлечение костюмом связано с фиксацией Тюбке на схемах-стилях. Он был великим знатоком старинного костюма, интересовался народным костюмом, был неравнодушен, наблюдателен к моде, сам в 1950–1970-х годах подчас выглядел модно или в точном соответствии со стилем его эпохи. Костюм почти всегда (за исключением вещей арт-а-порте) является в той или иной степени традиционной, привычной формой, отвечающей на вопрос: «что и как прилично человеку того или иного сословия и положения в определенной ситуации». На тот же вопрос отвечает и рисунок — «как должно быть правильно изображено явление или предмет, чтобы считаться профессиональным, красивым изображением». Формальный строй рисунка уподобляется приличному костюму. Костюм, как бы он ни был динамичен по конструкции, все равно статичен, его самодвижение, самовыражение невозможны. Тюбке всю жизнь увлекался тканями, складками, шарфами, бандеролями, плащами и т. д. При этом его отношение к телу и душе проблематично. Только в 1970-х годах он начинает много и выразительно рисовать обнаженное тело, группы тел во взаимодействии, массы тел, придавая им крайне экспрессивные позы и жесты. Он увлечен мускулатурой, создает красивые мускульные панцири, подобие мускульного костюма. И в то же время он явно вводит в свое искусство жестовый, экспансивный момент. Правда, все фигуры остаются изолированными, застывают как скульптуры и рисунки, между ними нет настоящего взаимодействия с помощью жестов и взглядов. Динамика имеет место только в ритме всей композиции в целом. Изображение для Тюбке есть увековечивание мгновений, когда натура выглядит как искусство. Каждый рисунок говорит также об огромных знаниях натуры, ее строения, членения, это касается не только человеческих тел с их анатомией, но и растительно-



*В. Тюбке. Панорама Крестьянской войны. Фрагменты.
1976–1987. Музей-панорама в Бад-Франкенхаузене*

сти, гор и камней, предметов быта и одежды. Вот только знание душ у Тюбке как бы отсутствует. Вместо этого имеется огромный опыт переживаний своего собственного внутреннего мира, своей души. Он самопогруженный закрытый солипсизм, все его фигуры рождены исключительно его опытами оживления натуральных фиксаций и вчувствования в них. Это физическое органическое вчувствование, не душевное сочувствие, сострадание. Эта острая апокалиптичность, опять же, роднит Тюбке со многими другими немецкими художниками. Спокойно, без истерики, без чувств и сентиментов он живописует катастрофу войны и ясно различает все детали ужасного. Он любит чудовищными картинами, превращает их в монументальную открытку, километр виртуозной и самой изобразительной живописи, какую знает история искусства второй половины XX века вплоть до сегодняшнего дня. Так эпично и блистательно Тюбке изобразил гражданскую войну — самое чудовищное явление в истории человечества. И в этом проявляется его немецкий дух. Панорамой Тюбке утверждает этот дух в тот момент истории, когда Германия была им потеряна.

С немецким духом в картине связан и ряд формальных моментов. В плане изобразительном и колористическом обращает на себя внимание немецкая виртуозность живописи и немецкое же общее чувство живописного тона и общего хроматического настроения. Причем в первую очередь это ощущение ассоциируется с Отто Диксом (1891–1969), дрезденской и лейпцигской школами живописи, с присущей им приверженностью традициям старых немецких мастеров, фигуративной станковой живописью, тонкими лессировками, графичностью и прецизионностью резчиков по дереву. Только немец

мог добиться такого ядовитого, благородного и очень тонкого свечения красок, а также остроты зрения и обязанной этой остроте изобразительной бесконечности формы. Никогда прежде никто не решал столько изобразительных задач в живописи, как это сделал Тюбке в панораме.

Изобразительность — способность создать подобие — важнейшая потенция искусства в целом. У немецких художников по этой части есть свои привилегии и свой непобедимый рыцарь изобразительных задач — Альбрехт Дюрер. У Дюрера, Грюневальда, Бальдунга, Шонгауэра, Альтдорфера, Кранаха и других мастеров немецкого Возрождения и маньеризма, просвечивающих сквозь Дикса, а затем и Тюбке, линии, пятна, формы всегда несут огромную изобразительную нагрузку. Если владение школой рисунка, способность изображать, то есть создавать подобие, у этих художников огромна, то у Тюбке она колоссальна. В картинах Тюбке деталей не просто много, картины и состоят из копошащихся, лезущих друг на друга, слипающихся в комки деталей, у каждой из которых — жесткий контур. Акцент он всегда делает на контуре, на силуэте, на рисунке. Живопись Тюбке — это раскрашенные рисунки. Колорит у них странный, это не живописная живопись, она как будто принадлежит эпохе, еще ничего не знавшей об импрессионистах.

В панораме есть ритм, дыхание, жизнь. Она состоит из акцентов, являющихся проявлением движения экспрессии, движения мысли. В разных фокусах монументальная картина изображает бесконечное количество движений — крупных и мелких, общих и частных. В то же время эмпирически как изобразительное искусство она выглядит неподвижно, это очень важно, оно дает только снятое (изображенное) движение, только его следы предсказывает, инициирует движение, но уже в сознании зрителя. Такая эмпирическая точность и изобразительность искусства Тюбке связана с его образованием. Тюбке — профессиональный художник, признанный и востребованный в ГДР, профессор, ректор Высшей школы графики и печатного искусства в Лейпциге, член Академии художеств и вице-президент Союза художников, буквально лицо искусства ГДР. Он рано начал рисовать прежде всего с натуры, внешние, а не воображаемые вещи: цветы, постройки, предметы, портреты. Художник был очень внимателен и очень усидчив. У него был замечательный учитель (Фридрих), возведший в культ правильность, точность и объективность рисования. Это рисование, которое сосредоточено на фиксации того, что видишь (не того, о чем думаешь, что переживаешь или воображаешь), видишь чисто оптически: контуры, света, тени, отношения между планами, точками и осями. В результате получается отпечаток-фиксация, картинка. Панорама выглядит совершенно определенным образом, а именно как окружающая зрителя огромная картинка. Рисовать следует по правилам; изображение — это схематизация; схемы заранее известны, они даны в традиции, в наследии. Репродукции с картин, открытки всегда привлекали Тюбке, который страстно любил историю искусства. Нарисовать для него — значит не только зафиксировать наблюдение оптических феноменов,

но и сделать так, чтобы фиксация была похожа на «искусство», чтобы было как на картинке, а именно в соответствии со стилями, изобразительной риторикой того или иного времени, школы. В результате у него получается живописный паноптикум, который одновременно напоминает и книжную иллюстрацию, и резьбу по дереву, и светоносный витраж — все, увеличенное до сверхчеловеческих размеров. При этом цитатность монументальной картины на уровне стиля только усиливает ее самобытность. Напоминающая многое из истории искусств на уровне формы, панорама вместе с тем ни на что не похожа и выглядит убедительно цельно. Это самое полное по изобразительности произведение искусства в истории. Оно, безусловно, академично (никто другой, кроме одержимого академика, не будет так фанатично вырисовывать пальцы, локти, колени и носы), но оно позволяет себе куда больше и заходит куда дальше, чем требует ортодоксальный академизм. И это один из многих парадоксов Тيوبке: в его искусстве чувствуется хорошая школа, но одновременно и невероятный произвол, безумие наивного, дилетантского искусства, не понимающего, что такого количества деталей в картине просто не может быть.

При всей точности воспроизведения стилей и костюмов прошлого, тот редкий зритель, который попадает в панораму, не верит ей до конца: не верит ее ангелам, демонам и другим пророческим видениям; не верит ее стилю. Каждая большая картина художника, вплоть до монументальной панорамы, обрушивает на нас слишком большое количество деталей, напластование фигур и костюмов, которые важны художнику не сами по себе, но как целая масса. Под тяжестью многоголосого мироздания неестественным образом изгибается пространство панорамы. Оно изогнуто, фигуры деформированы, спина персонажа может быть написана из другой точки перспективы, чем его голова, а вместе все тела стиснуты, столкнуты лбами, искривлены и вывернуты наизнанку. Возникает вопрос о том, как такие искажения сочетаются с претензией живописи Тيوبке на академизм, о котором речь шла раньше. Все эти «ошибки» непохожи на непрофессионализм художника, плохо владеющего техникой живописи. Напротив, они буквально кричат о том, что их создал мастер, который умел рисовать лучше всех. Искажения Тيوبке — часть его стиля, произвол, замаскированный под академическое искусство определенного типа. И в этом произволе Тيوبке снова выступает в роли стилизатора. Это игра, во-первых, с традицией Северного Возрождения и мастеров, которые научились точно изображать детали и тела, но продолжали писать картины на манер средневековых иконописцев. Во-вторых — с живописью маньеристов, которые удлинляли конечности изображаемых, а сами фигуры закручивались в спирали, каменели и парили как в вакууме мертвой пустоты. Подобно художникам позднего Возрождения, Тيوبке живописует мир как пустоту, битком забитую телами. Его панорама напоминает гигантские иллюстрации к сборнику новелл эпохи Возрождения, изданные для детей: дух фэнтези в них необычайно силен. При этом ни у кого не возникает сомнений в том, что, не-



*В. Тюбке. Панорама Крестьянской войны. Фрагменты.
1976–1987. Музей-панорама в Бад-Франкенхаузене*

смотря на традиционные корни иконографии и стиля, картина-панорама говорит с нами на языке нашего времени. Погружая нас в живописный климат постренессанса, художник проводит духовный мост сквозь пятьсот лет истории и истории искусства. В XVI веке дьяволы, демоны или ангелы не имели физического воплощения, но существовали как реальные действующие силы в воображении людей. В мире Тюбке они живы всегда. В непрерывном историческом процессе, в его искусстве они существуют непрерывно: все «нереалистичное» имеет в картине отношение к реальности и к каждому моменту времени этих пятисот лет, включая сегодняшний день. В этом отношении к реальности вне времени и заключается смысл панорамы.

О нем говорит название монументальной картины — «Ранняя буржуазная революция в Германии». Оно вписывает выступление крестьян при Фран-

кенхаузене в широкий исторический контекст, в котором находилось человечество в Центральной Европе в XVI веке. Это был переломный момент между Средневековьем и современностью. Потрясения затронули почти все сферы жизни: экономику, науку, религию и искусство. Между старыми и новыми силами возникли ожесточенные конфликты, в ходе которых сформировалось новое мировоззрение. Получается, что на языке прошлого Тюбке говорит с нами о мировоззрении современном и, наоборот, уводит проблемы современности в прошлое. При этом он минует модернизм в его экспрессивном, абстрактном и конструктивистском способах выражения, учитывая при этом модернизм в его реакционном виде (Отто Дикс). С точки зрения зрителя, привычного к искусству модернистского типа, Тюбке ставит перед собой большую и нецелесообразную задачу: он слишком хорошо и подробно изображает большое количество информации таким образом, что картину в итоге невозможно понять.

Представляется, что задача изобразить целую эпоху требовала от художника понимания всего многообразия явлений жизни времен Крестьянской войны. К тому же понимание искусства не сводится к умению распознать все изображенные фигуры и составить каталог из наименований и подзаголовков, иными словами, к составлению интеллектуального реестра, который можно унести домой в черно-белом варианте. В определенном смысле такая интерпретация делает саму живопись излишней. Поэтому, рассматривая панораму и разбираясь в ее иконографии, попытаемся думать о ней визуально. Только когда созерцание и познание взаимозависимы и поддерживают друг друга, когда одно порождает другое в вечном взаимодействии, монументальная картина может быть пережита во всей полноте своего воздействия как произведение искусства.

Визуальный код произведения Тюбке строится на соединении истории и стиля через реконструкцию немецкого искусства, Возрождения и маньеризма. Воссоздавая с помощью схем-стилей и оптического расширения горизонта бескрайней картины живописный климат постренессанса и пренебрегая при этом и модернизмом, и правилами академического искусства, Тюбке говорит на своем языке, который условно можно было бы обозначить как патриотический реакционный модернизм. С помощью этого языка он переносит нас через пятьсот лет истории и истории искусства в вечный миф о бессмертной Германии. Художник реконструирует его как застывший и вечно длящийся по кругу театр героев в костюмах — театр истории с ее героями и жертвами, властелинами и скоморохами, ангелами и демонами, проповедниками и художниками. Все они оказываются втиснутыми в это пространство режиссером-историей. В вечно длящемся временном вакууме панорамы звучит большой многоголосый хор безликой толпы. И в этом остранинном апокалипсисе сам Тюбке выступает в роли странника, шута и рыцаря. Он дает последнюю летопись немецкого искусства на основе национальной традиции, увиденной им в жизни и в деле до появления ГДР.

Историст, реконструктор¹, стилизатор и националист, Тюбке выступает в панораме в роли ландскнехта — рыцаря эпохи превращения Германии в номенклатурное общество. Будучи государственным художником и частью номенклатуры, в отличие от себе подобных, он создавал в высшей степени подлинную живопись и в ее формах спасал свою страну от небытия. В небытии она оказалась в результате травматического опыта великой Крестьянской войны. Спустя пятьсот лет, в XX веке, ее накрыли и перевернули волны поражений в новой войне, голода и безысходности Веймарской республики, ужасов Третьего рейха и отчаяния ГДР. Панорама Тюбке есть вечное напоминание о немецком духе и том, из каких травм он берет начало и к величию каких достижений может при этом подниматься. В момент нового раскола Германии на ГДР и ФРГ, накануне падения Берлинской стены, когда немецкий народ оказался трижды наказан, расколот и превратился в коммунистический или буржуазный морок, Тюбке изображает его в виде фантома. Герои панорамы Крестьянской войны у него оборачиваются метафорой, костюмом, театральной маской и стаффажем собственного мифа, в который уходит художник. Панорама на Горе — это застывший, неподвижный памятник на могиле Германии, страны, которая прежде была фактурной, непредсказуемой, творческой, эстетической и свободной духом. Складывается ощущение, что после 1945 года она стала для Тюбке мертвой и безвкусной в глубине души, и он положил ей на грудь траурный венок, сплетенный из тысяч образов, венков истинного сына Германии, ее знатока и ценителя. И в то же время через этот жест он обратился к полутора-двум поколениям немцев и их судьбам и поднял на склонах холмов Кифхойзер в Бад-Франкенхаузене идеалистическое знамя рыцаря Германии. Оно обращено к таким же солдатам удачи, солдатам живописи, просто солдатам. И сам Тюбке остался в строю.

ЛИТЕРАТУРА

1. Действительный член Академии искусств ГДР Вернер Тюбке: Живопись, графика: Каталог / Предисл. К. М. Кобера. М.: Изобразительное искусство, 1986. 14, [8] с., [21] л.
2. *Жилинский Д.* Размышления на выставке Вернера Тюбке // Творчество. 1987. № 5. С. 28–29.
3. *Ивановский А.* Средневековый мастер конца XX века // Эхо планеты. 1989. № 45. С. 41–44.
4. *Кобер К. М., Тюбке В.* Новая работа Вернера Тюбке // Творчество. 1984. № 9. С. 30–32.
5. *Михель П.* Воплощение замысла // Творчество. 1986. № 9. С. 30–32.
6. *Михель П.* Катедрала на една епоха: Панорамната картина на Вернер Тюбке в Бад-Франкенхаузен // Искусство. 1986. № 8. С. 37–41.

¹ *Смолянская А. А.* Историзм и фигуративная традиция в искусстве второй половины XX века. Творчество Вернера Тюбке // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2021» / Отв. ред. И. А. Алешковский, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов, Е. И. Зимакова. М.: МАКС Пресс, 2021. URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2021/data/22313/126068_uid564919_report.pdf (дата обращения: 10.10.2024).

7. *Ольшевский В.* Разум веков // Советская культура. 1987. № 9. С. 37.
8. *Смолянская А. А.* Историзм и фигуративная традиция в искусстве второй половины XX века. Творчество Вернера Тюбке // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2021» / Отв. ред. И. А. Алешковский, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов, Е. И. Зимакова. М.: МАКС Пресс, 2021. URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2021/data/22313/126068_uid564919_report.pdf (дата обращения: 10.10.2024).
9. *Смолянская А. А.* Картины с двойным дном. Ранний этап творчества Вернера Тюбке (1950-е годы) // Временник Зубовского института. 2023. Вып. № 2 (41). С. 118–139.
10. *Соколов М.* Живопись Вернера Тюбке // Иностранная литература. 1987. № 5. С. 235.
11. *Соколов М.* Палитра истории: О живописи Вернера Тюбке // Искусство. 1987. № 10. С. 46.
12. *Улич И.* Мысли о творчестве Вернера Тюбке // ГДР. 1976. № 2. С. 26–27.
13. *Behrendt H.* Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen: Zwischen staatlichem Prestigeprojekt und künstlerischem Selbstauftrag. Kiel: Bau + Kunst., 2006. 422 S. (Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte).
14. *Grünwald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünwald im 20. Jahrhundert.* o.A. Schad B., Ratzka T. Aschaffenburg: Wienand Verlag, 2003. 192 S.
15. *Krage S.* Aus der Tiefe der Geschichte. Bad Frankenhausen: Panorama Museum, 2016. 24 S.
16. *Lindner G.* Vision und Wirklichkeit. Das Frankenhausener Geschichtspanorama von Werner Tübke. Bad Frankenhausen: Panorama Museum, 2009. 132 S.
17. *Meissner G.* Das teatrum mundi einer Utopie. „Frühbürgerliche Revolution in Deutschland // Tübke W. Das malerische Werk. Verzeichnis der Gemälde 1976 bis 1999 / [Bearb. von B. Tübke-Schellenberger. Mit Beiträgen von M. Mosebach, G. Lindner, E. Baucamp, G. Meissner, J. Brade, F. Illies]. Amsterdam; Dresden: Verlag der Kunst, 1999. S. 153–163.
18. *Meissner G.* Teatrum mundi. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1989. 10 S.
19. *Meißner G.* Werner Tübke: Leben und Werke. Leipzig: Seemann, 1989. 400 S.
20. *Smolianskaia A. A.* In Situ Study of the Painting „Hiroshima I“ (1958) by Werner Tübke (1929–2004). Heritage. 2023. 6 (6). 4802–4816. URL: <https://doi.org/10.3390/heritage6060255> (дата обращения: 10.10.2024).
21. *Tübke W.* Das malerische Werk. Verzeichnis der Gemälde 1976 bis 1999 / [Bearb. von B. Tübke-Schellenberger. Mit Beiträgen von M. Mosebach, G. Lindner, E. Baucamp, G. Meissner, J. Brade, F. Illies]. Amsterdam; Dresden: Verlag der Kunst, 1999. 299 S.
22. *Zöllner F.* Werner Tübke's „History of the German Working Class Movement“ of 1961 and its Place within his Commissioned Art Works. Cracow; Vienna: IRSA, 2018. № 77 (XXXIX). P. 335–365.

Аннотация

В панораме в Бад-Франкенхаузене один из крупнейших художников ГДР Вернер Тюбке (1929–2004) запечатлел события Крестьянской войны в Германии (1524–1525). Так появилось уникальное произведение не только в истории живописи XX века, но и в истории живописи как вида искусства – 1700 квадратных метров единого холста, расписанного виртуозной живописью в манере старых мастеров. Трудности истолкования монументальной картины связаны с ее зашифрованностью. Во-первых, это бесконечная игра Тюбке с историко-иконографическими аллюзиями. Во-вторых, двойное кодирование художественного языка как части идеологической программы государственного заказа и средства свободного выражения личного отношения Тюбке к изображаемым событиям. В-третьих, националистическая заряженность панорамы, создаваемой в стране с табуированной немецкой идентичностью. В статье предпринимается попытка разрешить эти вопросы и прочесть монументальное произведение Тюбке слой за слоем – от фиксации первых непосредственных впечатлений от картины до раскрытия глубинного иносказательного кода художника. Общая характеристика, развернутое описание панорамы, обнаружение ее структурных, иконографических и стилистических прототипов и раскрытие своеобразия языка Тюбке позволяют

говорить о художнике как об истористе (реконструкторе стилей прошлого), националисте (сугубо немецком художнике), а также реакционном модернисте (по-модернистски идеалистичном, но пренебрегающим модернизмом на уровне стиля). В панораме Тюбке мыслит свою позицию вне-исторически, он воссоздает искусство старых стилей и уводит в прошлое проблемы современности. На основе прошлого он создает свой уникальный язык, на котором независимо от идеологии рассказывает об истории Германии — поверженной и вечно воссоздающейся в разных смыслах: в коммунистическом, христианском, эсхатологическом.

Abstract

Werner Tübke (1929–2004), one of the greatest artists of the GDR, depicted the events of the *Peasants' War* in Germany (1524–1525) in the panorama at Bad Frankenhausen. This work became a unique achievement not only in the history of 20th-century painting but also in the history of art as a whole. The panorama represents 1700 square meters of a single canvas painted in a masterful style reminiscent of the Old Masters. The challenges of interpreting this monumental painting lie in its complexity and encoded meanings. Firstly, there is Tübke's endless play with historical and iconographic allusions that makes this work allegorical. Secondly, the double coding of the artistic language, serving as both a component of the ideological program of a state commission and a means for Tübke's personal expression of his views on the depicted events. Thirdly, the nationalistic charge of the panorama stands out, created in a country where German identity was a taboo subject. The article seeks to resolve these questions and to read Tübke's monumental work layer by layer — an analysis of initial impressions to revealing the profound allegorical codes within the painting.

A comprehensive characterization, detailed description of the panorama, identification of its structural, iconographic and stylistic prototypes, and the research of the uniqueness of Tübke's language allow us to speak of the artist as a historian (a restorer of past styles), a nationalist (a deeply German artist), and a reactionary-modernist (modernist in his idealism yet rejecting modernism stylistically). In *Panorama*, Tübke thinks of his position in a non-historical way, he recreates the art of bygone styles and displacing contemporary issues into the past. On the basis of the past, he creates his own unique language that transcends ideology to narrate Germany's history — a story of a nation both defeated and perpetually resurrected in various senses: communist, Christian, and eschatological.

- ✓ *Ключевые слова:* живопись, искусство ГДР, Вернер Тюбке, Лейпцигская школа, картина-панорама, панорама Крестьянской войны, немецкое искусство.
- ✓ *Keywords:* painting, art of the GDR, Werner Tübke, Leipzig School, panorama painting, Peasants' War Panorama, German art.

Для цитирования: Смолянская А. А. Панорама Крестьянской войны в Германии Вернера Тюбке в истории искусства и истории страны // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 4 (47). С. 121–141.

СССР и Чехословакия: диалог двух традиций стеклоделия

УДК
748

МОЗОЛЕВСКАЯ ИРЕНА АЛЕКСЕЕВНА

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

MOZOLEVSKAYA IRENA A.

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

E-mail: irenamozolevskaya@gmail.com

Советское художественное стекло — это уникальное явление в истории русского декоративно-прикладного искусства, расширившее его привычные границы новыми объемно-пластическими и цветовыми решениями всего за четыре десятка лет. Не будучи материалом исконно национальным, как дерево или керамика, русское стекло в целом следовало общим стилистическим тенденциям, и только с середины XX века художники по стеклу «выступили в первых рядах создателей нового»¹. Но несмотря на всю самобытность и новизну советского стекла, сочетаемую с национальным характером, нельзя рассматривать его в отрыве от мировых тенденций стеклоделия, тем более что XX век был временем международных выставок и обмена художественным опытом.

Не только политические и экономические, но и художественные связи СССР и Чехословакии были очень тесными, о чем свидетельствуют многочисленные статьи в журнале «Декоративное искусство СССР», посвященные монументальному искусству последней, а также народным промыслам, дизайну и т. д. Поскольку Чехословакия издавна считалась общемировым лидером стеклоделия, чешское стекло было необычайно популярно в СССР в виде посуды, декоративных изделий и бижутерии.

Казалось бы, учитывая становление и успешное развитие советского стеклоделия в 1950-е годы, ввоз чешских изделий мог вызвать негативные последствия, такие как подражание и конкуренцию. Тем не менее этого не произошло. Целью настоящей статьи, таким образом, является исследование взаимосвязей чешского и советского стеклоделия как примера успешного художественного диалога через обмен опытом, выставочную деятельность и публикации в периодических изданиях.

История русского стеклоделия не столь длинная, как история стеклоделия чешского (богемского). Активный рост стекольного производства в России начался относительно поздно, в XVIII веке, в связи с возрастающей потребностью в бытовом стекле и в предметах роскоши. Богемские мастера же еще в Средние века овладели техниками производства стекла. В XVII веке

¹ *Воронов Н. В.* Советское художественное стекло. М.: Знание, 1984. С. 18.

их стекло, более соответствующее веяниям набиравшего популярность тогда классицизма и раскрывающее оптические свойства материала, «дебютирует на европейском рынке с продукцией своеобразного характера, представляющей собой тяжелые толстостенные сосуды, сделанные из великолепного бесцветного стекла и украшенные глубокой резьбой»¹, потеснив ставшее излишне вычурным венецианское стекло. Причем славилась не только посуда, но и бижутерия, и техническое стекло. С XIX века открываются специальные школы. И в XX веке чешская стекольная промышленность, оправившись от Второй мировой войны, продолжила выполнять «свою культурную миссию как на родине, так и во всем мире»².

Русское стеклоделие на этапе становления было тесно связано с европейским, и в частности с богемским. Так, на старейшем предприятии — подмосковном Измайловском заводе — в XVII веке работали «виницейцы», на самом деле являвшиеся выходцами из Чехии, Германии и других стран. В XVIII веке на Можайском заводе стеклозаводчиков Мальцовых работали богемские мастера, в том числе гравер И. Генкин и его ученик Иван Лагутин³. В XIX веке русские стеклозаводчики отправляли специалистов в Европу, участвовали в выставках, стараясь ускорить технические разработки, а технологический и химический прогресс позволял расширить и палитру, и способы обработки материала. В частности, в 1835 году владелец Гусевской хрустальной фабрики И. С. Мальцов посетил Прагу, откуда привез образцы стекол и рецепты.

Показательно, что, когда в 1841 году Императорскому стеклянному заводу предложил свои услуги по изготовлению стекла «медный рубин» всемирно известный богемский химик-стеклодел Фридрих Эгерман, ему было отказано, поскольку оказалось, что такое стекло уже давно известно на Гусевском заводе господина Мальцова, где оно было внедрено еще в 1820-х годах⁴. Там же существовала и коллекция образцов, которые русские мастера вскоре смогли превзойти. «Очевидно, задачей мастера было умение изготовить изделие, не уступающее образцу ни по красоте, ни по качеству исполнения. Этим объясняется наличие в „мальцовской“ коллекции большого количества изделий западного производства, которые закупались в английских и французских магазинах, привозились с европейских стекольных фирм, а также с всемирных художественно-промышленных выставок»⁵.

¹ Качалов Н. Н. Стекло. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. С. 126.

² Фандерлик М. Чехословацкое стекло // Декоративное искусство СССР. 1959. № 10. С. 43.

³ Поляшова О. М. Русское стекло XIII — начала XX века. Из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. М.: Группа ЭПОС, 2014. С. 44.

⁴ Там же. С. 162.

⁵ Чуканова А. В. Зарубежное художественное стекло XIX — начала XX века (до 1917 г.) в собрании Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Владимир, 2010. С. 3.

Очевидно, что русское стекло никогда слепо не подражало богемскому, отличаясь от него большей легкостью, живописностью, национальным своеобразием. Увы, после 1917 года стекольное производство в России приостановилось. В основном изготавливались изделия из прессованного стекла для бытовых нужд. Многие технологии оказались утрачены. Фарфор в этом смысле находился в более выгодном положении, поскольку на заводах оставалось достаточно заготовок («белья»), и фарфор продолжал быть востребованным для бытовых и агитационных нужд. Вторым ударом по стекольной промышленности стала Великая Отечественная война.

Усилиями В. И. Мухиной и группы ленинградских художников и технологов во главе с Н. Н. Качаловым и Ф. С. Энтелисом была организована экспериментальная мастерская на базе Зеркальной фабрики в Ленинграде. Перед предприятием встал вопрос разработки новых образцов для промышленного производства, о балансе авторского и массового, о технических нововведениях, о современных эстетических принципах.

После Великой Отечественной войны художественные лаборатории работали практически на всех предприятиях, на работу поступали художники с профильным образованием, в частности выпускники Высшего художественно-промышленного училища (ЛВХПУ). Именно в этот период становления стекольного производства пригодился опыт зарубежных производств. «Освоены новые люстровые краски, придающие поверхности изделий розовато- или голубовато-перламутровый оттенок. Разработаны способы декорирования стекла ультразвуком. По чешским рецептам освоено окрашивание хрусталя соединениями химических элементов — неодима и церия, придающее изделиям удивительно нежные, акварельные оттенки желтого и сиренево-голубого цвета»¹.

Чешское стекло по-прежнему ввозилось в СССР и часто выступало в качестве дипломатических подарков. Например, в 1953 году трудящиеся области Карловы Вары в связи с Новым годом отправили письмо Г. К. Жукову с просьбой принять в знак благодарности и на память о пребывании в Чехословакии вазу, изготовленную рабочими завода «Карловское стекло»².

Но настоящими катализаторами в пересмотре эстетических позиций в стекле стали Всемирная выставка в Брюсселе в 1958 году и выставка чехословацкого стекла в Москве в 1959 году.

На Всемирной выставке в Брюсселе «EXPO 58» Советский Союз представил фарфор более обширно, чем стекло, и завоевал за него несколько Гран-при, золотых и серебряных медалей («Кобальтовая сетка» А. А. Яцкевич, «Сокол» А. Г. Сотникова, «Кристалл» А. Л. Семенова и др.)³. А чеш-

¹ Воронов Н. В. Советское художественное стекло.

² Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=28653071> (дата обращения: 18.10.2024).

³ Премии международного жюри // Декоративное искусство СССР. 1958. № 12. С. 16.

ский павильон, наоборот, поразил зрителей дизайнерскими решениями, воплощенными в стекле. Одним из главных экспонатов стала абстрактная композиция из стекла художника Рене Рубичека¹. Было учтено, что панорамные окна павильона помогали раскрыть свойства стекла при естественном свете.

По-настоящему популярным у простых советских граждан чешское стекло стало после монотематической выставки «Чехословацкое стекло», открывшейся в московском Манеже 1 августа 1959 года. Выставку в день открытия посетили первые лица СССР (Л. И. Брежнев, Е. А. Фурцева, М. А. Сулов и др.), встречали гостей посол Чехословакии в СССР Р. Дворжак, министр школ и культуры Ф. Кагуда и другие деятели политики и культуры². Признанная чешскими специалистами самой большой выставкой такого рода³, она поражала не только самими изделиями, но и необычайно эффектным оформлением с использованием полиэкрана, пантомимы, зеркального лабиринта и пр.⁴ К выставке выпускались маленькие значки из разноцветных стеклышек, спички, рекламные проспекты. Также режиссером О. И. Кутузовой был снят документальный фильм «Чехословацкое стекло». К выставке выпустили журнал «Прага — Москва», в котором рассказывалось и об истории стеклоделия, и о его текущем положении, и об отдельных мастерах, и даже были опубликованы стихи автора Иржи Гавела. Стекло на выставке было представлено одновременно и как материал, знакомый человечеству на протяжении тысячелетий, и как материал современный и динамично развивающийся. Целью выставки было «рассказать зрителям о поэзии материала, о его красоте и чистоте, о его служении человеку»⁵.

Это культурное событие оставило значительный след в журнале «Декоративное искусство СССР». Публиковались статьи как чехословацких специалистов, так и отечественных. Отклик на выставку был весьма положителен. Показательны и важны для понимания влияния выставки на стекольную промышленность следующие строки: «Художник Б. Смирнов в своем выступлении отметил, что чехословацкие художники и мастера стекла показали советскому народу сказку, полную всяких чудес и, что самое главное, абсолютно современную. И без сомнения, наш народ, который уже привык превращать сказку в быль, потребует от нас, советских художников и масте-

¹ Национальная галерея в Праге. URL: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_9122 (дата обращения: 18.10.2024).

² Посещение советскими руководителями выставки «Чехословацкое стекло» // Советская культура. 1959. № 95 (964). С. 1.

³ *Фандерлик М.* Чехословацкое стекло. С. 43.

⁴ *Сантар И.* Выставка должна быть прекрасной // Декоративное искусство СССР. 1959. № 12. С. 22.

⁵ *Коварж С.* Чехословацкие выставки // Декоративное искусство СССР. 1959. № 12. С. 18.

ров-стеклодувов, такую же сказку из стекла, перенесенную в его жилище, а не являющуюся украшением только выставок»¹.

Для реализации данной идеи советские мастера стажировались на чехословацких производствах, изучая не только художественные приемы, но и технические новшества, а также принципы организации труда. На чехословацких заводах художники со времени обучения владели знаниями о специфике производства и инженерии, что позволяло создавать вещи не только эстетически привлекательные, но и пригодные для промышленного производства. Для расширения возможностей в декоре студенты Высшей художественно-промышленной школы изучали не только стеклоделие, но и гравировку. Посвятивший чехословацкой системе обучения статью Б. А. Смирнов отмечает, что оборудованны по последнему слову техники мастерские-лаборатории всех отделений². Впрочем, он умеренно критикует систему обучения, а именно отмечает «оторванность от создания массовой вещи», поскольку художники предпочитают делать вещи авторские либо выпускаемые ограниченными сериями. Это противоречие не наблюдалось в советской стекольной промышленности.

А. М. Остроумов, одна из ключевых фигур ленинградской школы стеклоделия, в течение полугода учился в Чехословакии, где и выполнил дипломную работу. «В Железном Броде на предприятии „Гаррахов“ пробовали такие способы и приемы обработки стекла, которые были реальны для уровня технической и технологической оснащенности предприятия. И это, пожалуй, определило направленность творческого поиска художника. Замыслы сразу соотносились с конкретностью их претворения»³. После стажировки в Чехословакии Остроумов пришел работать на Ленинградский завод художественного стекла. Первые его произведения из хрусталя были достаточно сдержанными и строгими, гладкими, с активным использованием широкой грани. Возможно, Остроумов мог вдохновляться работами Милана Метелака, работавшего в 1950-е годы на предприятии «Гаррахов», поскольку его тяжелые вазы, обрамленные бесцветным стеклом, являются типичными произведениями того времени⁴. Действительно, подчеркнутая архитектурность и сочетание цветного и бесцветного хрусталя могут быть привнесены именно из предприятия «Гаррахов», но можно отметить, что в вазах «Клин» форма все же более строгая, более устойчивая, не тяготеющая к изгибам, которые

¹ Обсуждение выставки «Чехословацкое стекло» // Декоративное искусство СССР. 1959. № 12. С. 24.

² Смирнов Б. А. Обучение художников промышленности в Чехословакии // Декоративное искусство СССР. 1959. № 9. С. 41.

³ Ершова Т. А. Адольф Остроумов. СПб.: Элагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера, 2004. С. 6.

⁴ Hill M. Hi Sklo Lo Sklo: 1950s–70s Czech Glass Design from Masterpiece to Mass-produced. London: Mark Hill Publishing, 2008. P. 54.

мы наблюдаем, например, у упомянутого Метелака. Но стоит отметить, что в более позднем творчестве Остроумов практически полностью отходит от минимализма, выбирая более выразительные, экспрессивные и декоративные решения с активным включением алмазной грани в декор, что говорит о силе влияния национальных русских традиций.

Косвенно черты богемского стекла в изделия Ленинградского завода художественного стекла могли быть привнесены художниками эстонского круга, Л. Юрген и Х. Пыльд, ученицами Макса Роосма, поскольку практику он проходил в Новом Боре (Чехословакия) в школе художественной обработки стекла.

На белорусском стеклозаводе «Неман», который исторически сложился как мультинациональное предприятие, также была распространена практика заграничных стажировок. В частности, А. А. Анищик «проходил стажировку в Чехословакии и является сторонником направления „чистой формы“. Его вещи утилитарны, элегантны, очень близки к несколько безликому международному дизайну и как бы программно не несут в себе изобразительного начала или событийных ассоциаций, пленяя нас красотой и целесообразностью формы и качествами материала самими по себе»¹.

Большое значение для творческого формирования художника Гусевского хрустального завода Е. И. Рогова имела поездка в Чехословакию в 1956 году. В течение трех месяцев он изучал приемы художественной обработки стекла на заводах сортовой посуды, и как итог раздумий, изучения творчества отечественных и зарубежных художников вскоре появляется серия оригинальных декоративных ваз, в которых умело использована широкая грань². Рогов, однако, привнес из чехословацкого стекла мало заимствований, оставаясь верным народным декоративным мотивам.

Безусловно, международные связи имели значение для становления советского стеклоделия, но все же первостепенную роль играла работа технологов и формирование нового поколения художников. Так, большой толчок промышленности дали разработки сульфидно-цинкового и глушеного стекла Е. А. Ивановой и А. А. Кирьенена. В 1960-е годы выросла культура производства и невиданной ранее высоты достиг художественный уровень произведений. Сформировалось понимание пластики, композиции, были введены новые техники обработки хрусталя, расширилась цветовая палитра. Советские изделия из стекла получили мировое признание.

«Преодолев первоначальный период подражания, советские художники вступили на самостоятельный путь творческих исканий. Об этом со всей очевидностью свидетельствовала выставка двенадцати художников и мастеров

¹ Воронов Н. В. Советское художественное стекло. С. 45.

² Ульянова А. Ю. Летопись мастерства: гусевские художники стекла. Гусь-Хрустальный: Гусь-Хрустальный городской библиотечно-информационный центр, 2011. С. 7–8.

стекла, организованная в 1962 году Союзом художников СССР. Широкая публика узнала имена создателей давно известных и полюбившихся вещей: это были Г. Антонова, Е. Алексеева-Батанова, М. Павловский, С. Бескинская, В. Блажите, Б. Бычков (работавший тогда главным художником Гусевского завода), Б. Еремин, А. Зельдич, Н. Матушевская, Х. Пыльд, Б. Смирнов, Л. Юрген, Е. Яновская. Это поколение художников, борясь за чистоту стиля, освободило стекло от несвойственных ему качеств, добываясь эмоционально-образной выразительности произведений из стекла средствами самого материала»¹.

Можно предположить, что советское стекло отличала от европейского, и в частности чехословацкого, большая новизна творческих решений. Творчество отдельных художников с ярким и узнаваемым почерком не могло укладываться в рамки определенной «школы». Даже на разных этапах одни и те же мастера работали в абсолютно непохожих манерах. Пожалуй, Е. В. Яновская, главный художник Ленинградского завода художественного стекла с 1952 года и активный участник международных выставок, является самым показательным примером широты художественного диапазона: достаточно взглянуть на такие работы, как вазы «Подкова», «Бурление», «Народная». Соответственно, сами предприятия, на которых трудятся десятки художников с индивидуальной творческой манерой (Ленинградский завод художественного стекла, «Красный май», «Неман», Гусевской хрустальный завод, Дятьковский хрустальный завод, Ливанский стекольный завод и пр.), поражают своей многогранностью и не могут сложиться в единую систему. Тем не менее все же можно вывести некоторые основополагающие принципы: в советских изделиях декоративность сочетается с целесообразностью, также им присуща глубокая эмоциональность, заложенная при создании эскиза идея, а не просто изощренная форма ради формы.

Советское стекло отныне активно демонстрируется за рубежом и в Чехословакии. В 1971 году в Пражском музее декоративно-прикладного искусства была продемонстрирована выдающаяся композиция Д. Н. и Л. Н. Шушкановых «Космос» из трех сосудов, выполненных в сложной технике многослойного стекла с включением пятен и пузырей. Использование стеклянных нитей, наподобие венецианских, введенное в производство Ф. А. Федорковым (стеклозавод «Неман»), было отмечено Гран-при на международной выставке стекла и фарфора в Яблонце (Чехословакия) в 1973 году.

Соответственно, как только советское художественное стекло выходит на мировую арену, меняется и фокус в отечественной прессе. Показательны статьи, опубликованные в журнале «Декоративное искусство СССР» в 1972 году по результатам выставок советского стекла в Праге и Яблонце. Так, чешский специалист по стеклу Антонин Ланггамер с восхищени-

¹ Казакова Л. В. Гусь-Хрустальный. М.: Советский художник, 1973. С. 18.

ем пишет о гутном советском стекле, отмечая его непосредственность и оптимистический характер: «Современное советское стекло в своих лучших образцах, на первый взгляд, сильно отличается от чешского. Я бы сказал, что оно более непосредственное, чем наше, и более оптимистическое. Уже по первому впечатлению видно, что оно вырастает из абсолютно новых традиций, чем, например, стекло Средней Европы или стекло скандинавское, и что художники полностью используют свои собственные исторические источники»¹.

Его коллега, чешский теоретик дизайна и искусствовед Алена Адлерова пишет следующее: «Русские стекольные мастера нашли в последние годы свою собственную, им присущую выразительность, которая проистекает не только из традиций русского стеклоделия, но черпает силы из общей атмосферы искусства прошлого, а также имеет явные черты современности. Это произведения с чертами молодой, сильной жизненности; они характеризуются светлой, теплой окраской, полнокровной формой, оптимистическим настроением. В этих произведениях представлены и трансформированы, например, отзвуки старой русской архитектуры, народного творчества, русской природы, их особое дыхание и гармония»².

Искренний интерес к советскому стеклу прослеживается и в чехословацких изданиях, не предназначенных для русскоязычного читателя. Например, авторы книги «Современное советское стекло» уделяют внимание даже относительно небольшим производствам, выпускающим в основном массовую посуду, и их принципам дизайна. Авторы отмечают талант главного художника завода «Восстание» Ю. В. Жульева и главного художника Завода художественного стекла имени Первого коммунистического добровольческого отряда (1-й КДО) Б. А. Четкова, а также своеобразие стекольных заводов советской Прибалтики³.

Таким образом, советские художники по стеклу, на ранних этапах изучавшие чехословацкие образцы стекла и принципы работы, очень быстро создали самостоятельное и наполненное потенциалом развития творческое течение в контексте новых эстетических запросов советского общества. С чехословацким стеклом советское объединяла область практического применения и популярность данного материала как такового в декоративно-прикладном искусстве и дизайне середины — второй половины XX века. При этом не приходится говорить о конкуренции или подражательстве, поскольку средства выразительности у советского и чехословацкого стекла в итоге оказались разными.

¹ Ланггамер А. Успех художников России // Декоративное искусство СССР. 1972. № 6. С. 16.

² Адлерова А. Характер русского стекла // Декоративное искусство СССР. 1972. № 6. С. 20.

³ Současné sovětské sklo. Praha: Ústav bytové a oděvní kultury, 1975. С. 20.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адлерова А. Характер русского стекла // Декоративное искусство СССР. 1972. № 6. С. 20–23.
2. Воронов Н. В. Советское художественное стекло. М.: Знание, 1984. 56 с.
3. Еришова Т. А. Адольф Остроумов. СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера, 2004. 36 с.
4. Казакова Л. В. Гусь-Хрустальный. М.: Советский художник, 1973. 216 с.
5. Качалов Н. Н. Стекло. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. 465 с.
6. Коварж С. Чехословацкие выставки // Декоративное искусство СССР. 1959. № 12. С. 16–18.
7. Ланггаммер А. Успех художников России // Декоративное искусство СССР. 1972. № 6. С. 15–20.
8. Обсуждение выставки «Чехословацкое стекло» // Декоративное искусство СССР. 1959. № 12. С. 24.
9. Поляшова О. М. Русское стекло XIII – начала XX века. Из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. М.: Группа ЭПОС, 2014. 299 с.
10. Посещение советскими руководителями выставки «Чехословацкое стекло» // Советская культура. 1959. № 95 (964). С. 1.
11. Премии международного жюри // Декоративное искусство СССР. 1958. № 12. С. 16.
12. Сантар И. Выставка должна быть прекрасной // Декоративное искусство СССР. 1959. № 12. С. 19–23.
13. Смирнов Б. А. Обучение художников промышленности в Чехословакии // Декоративное искусство СССР. 1959. № 9. С. 39–41.
14. Ульянова А. Ю. Летопись мастерства: гусевские художники стекла. Гусь-Хрустальный: Гусь-Хрустальный городской библиотечно-информационный центр, 2011. 53 с.
15. Фандерлик М. Чехословацкое стекло // Декоративное искусство СССР. 1959. № 10. С. 41–43.
16. Чуканова А. В. Зарубежное художественное стекло XIX – начала XX века (до 1917 г.) в собрании Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Владимир, 2010. 96 с.
17. Hill M. Hi Sklo Lo Sklo: 1950s–70s Czech Glass Design from Masterpiece to Mass-produced. London: Mark Hill Publishing, 2008. 148 p.
18. Současné sovětské sklo. Praha: Ústav bytové a oděvní kultury, 1975. 39 s.

Аннотация

В 1950–1960-е годы в советском стеклоделии произошел поворот в сторону поиска новых форм, затронувший как авторские изделия, так и массовое производство. Чехословакия, признанный лидер мирового стеклоделия с уже сложившейся и развитой школой, на начальном этапе оказала некоторое влияние на советских мастеров через выставки, публикации и стажировки для советских мастеров на собственных предприятиях. Тем не менее советское стеклоделие вскоре пошло по своему уникальному пути. Отечественное художественное стекло обладало своей собственной выразительностью и огромным потенциалом развития, что было признано и принято чешскими мастерами и искусствоведами. Диалог чешского и советского стеклоделия происходил через взаимные выставки, проходившие в Москве, Праге и Яблонце, а также через публикации в периодических изданиях, которые проанализированы в настоящей статье.

Abstract

In the 1950s and 1960s, Soviet glassmaking turned towards the search for new forms, affecting both individual works and mass production. Czechoslovakia, a recognized leader in global glassmaking with an already established and developed school, initially influenced Soviet craftsmen through exhibitions, publications and internships at their own enterprises. Nevertheless, Soviet glassmaking soon followed its own unique path. Domestic art glass had its own expressiveness and huge development potential, which was recognized and accepted by Czech masters and art historians. The dialogue between Czech and Soviet glassmaking took place through mutual exhibitions held in Moscow, Prague and Yablons, as well as through publications in periodicals, which are analyzed in this article.

- ✓ *Ключевые слова:* декоративно-прикладное искусство, художественное стекло, советское стекло, чешское стекло, авторское стекло, массовое производство, дизайн, выставки, стекло, хрусталь, стеклоделие.
- ✓ *Keywords:* decorative and applied art, art glass, Soviet glass, Czech glass, author's glass, mass production, design, exhibitions, glass, crystal, glassmaking.

Для цитирования: *Мозолевская И. А.* СССР и Чехословакия: диалог двух традиций стеклоделия // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 4 (47). С. 143–151.

Курсы истории искусств для взрослых обоого пола графа Валентина Платоновича Зубова (1913—1916 годы): к истории становления искусствоведческого образования в России

УДК
7.072.2 + 378

ЛЕЙКИН АНДРЕЙ ОЛЕГОВИЧ

*Аспирант, специалист по работе с научно-технической информацией,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

LEYKIN ANDREY O.

*Postgraduate Student, Scientific and Technical Information Specialist,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: leykina.o@artcenter.ru

К началу XX века в целом ряде стран Европы история искусств оформилась как самостоятельная наука и прошла процесс институционализации, в том числе в сфере образования. В России же история искусств в начале XX века оставалась второстепенной дисциплиной по отношению ко всеобщей истории и археологии.

Значительную, если не решающую роль в процессе институционализации искусствоведения в России сыграла частная инициатива графа Валентина Платоновича Зубова (1884—1969), а именно — основанный им в 1912 году в доме на Исаакиевской площади в Петербурге Институт истории искусств (далее — Институт). Это было не простой прихотью «меценатствующего историка изобразительных искусств»¹, а вполне естественным следствием ряда следующих факторов.

В начале XX века отечественное искусствоведение активно развивалось. Главными его центрами были кафедра истории искусств при историко-филологическом факультете Санкт-Петербургского университета и Императорский Эрмитаж. Однако два эти центра различались в плане подходов к изучению искусства², были разобщены и не взаимодействовали между собой.

Лучше всего эту ситуацию охарактеризовал в своих воспоминаниях искусствовед, выпускник Института, а позднее — его сотрудник, Николай Алексан-

¹ Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки / Под ред. Л. Б. Фингерта. Л.; М.: Искусство, 1947. С. 5.

² См.: *Лаврухина И. А.* Барон Николай Николаевич Врангель и его вклад в изучение русского искусства XVIII — 1 половины XIX века: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Санкт-Петербургский гос. академический институт живописи скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. СПб., 1999. С. 68.

дрович Кожин (1893–1983): «Трудно переоценить роль Института в деле развития в России, а затем и в Советском Союзе науки об искусстве. Петербургский и Московский университеты не могли оказать в этом деле существенную помощь: там хотя и были крупные ученые в области истории искусств, но это были единицы, работающие каждый в своей строго ограниченной области и не связанные с художественной жизнью страны. В Петербурге было большое количество хороших музейных работников. Но в силу своей профессии им приходилось в первую очередь „определять“ памятники искусства — устанавливать время и место происхождения, авторство и т. д. Изучать же памятники с точки зрения его места в процессе художественного развития данной страны, обобщать свои выводы — до этого у них обычно руки не доходили»¹.

На кафедре истории искусств в Петербургском университете велось преподавание древнего искусства и господствовал иконографический метод, а ведущую роль играли такие ученые, как Никодим Павлович Кондаков (1844–1925) и Дмитрий Власьевич Айналов (1862–1939).

В Эрмитаже было сильно влияние западного искусствознания и знаточества, а большинство музейных работников не имело профессионального искусствоведческого образования, отчего презрительно именовались университетскими учеными «дилетантами»². Получить же современное, всестороннее искусствоведческое образование можно было только за рубежом.

Характерен пример одного из таких дилетантов — музейного работника, критика и одного из главных отечественных историков искусства начала XX века барона Николая Николаевича Врангеля (1880–1915). Только после поступления на службу в Эрмитаж он начал обучаться искусствоведению в процессе работы у Джеймса Шмидта — одного из немногих сотрудников музея, получивших искусствоведческое образование (Лейпцигский университет). Только следующее поколение работников музея получило специальное образование в области искусствознания, главным образом — в Институте истории искусств³.

Образовательной деятельностью Институт начал заниматься не сразу — не таков был первоначальный замысел его основателя. Около пяти лет прошло с момента открытия Института в 1912 году и до начала работы Государственных курсов при нем, выпускники которых впервые в России получали дипломы о профессиональном искусствоведческом образовании.

В основу этих курсов легла модель Курсов истории искусств для взрослых обоюбого пола графа Валентина Платоновича Зубова, существовавших с 1913 по 1916 год. Эти первые курсы были достаточно рискованным начинанием

¹ Кожин Н. А. Из воспоминаний // Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общ. ред. И. В. Сэпман. СПб.: РИИИ, 2003. С. 38.

² Там же.

³ Золотинкина И. А. Сотрудники журнала «Старые годы» и проблема дилетантизма в отечественной науке об искусстве в начале XX в. // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2008. № 77. С. 77.

графа, от успеха или провала которого зависело дальнейшее существование Института. Не будь этих курсов, вероятно, искусствоведческое образование в России развивалось бы совершенно иначе.

Несмотря на столь высокую значимость для развития отечественного искусствоведения, работа курсов не привлекала внимания исследователей. Лишь самые краткие сведения об их работе можно получить из воспоминаний основателя Института¹, а также в первом кратком отчете 1924 года².

Целью данной статьи является представить на основе ряда архивных материалов³, печатных исторических источников⁴ и мемуаров всю возможную информацию о работе Курсов истории искусств в период их существования.

Изначально Институт был задуман В. П. Зубовым как уникальное для России начала XX века *научно-вспомогательное учреждение* по образцу Института истории искусств во Флоренции (Kunsthistorisches Institut in Florenz), получившее название «Библиотека Институт Истории Искусств»⁵. Его главной целью было предоставление современной научной литературы ученым и любителям, самостоятельно изучающим историю искусств⁶. Граф Зубов в своих мемуарах пишет: «При составлении библиотеки нами руководили следующие соображения. В Петербурге литература по истории искусства была сосредоточена, во-первых, в „Музее древностей“ университета (гордое и устаревшее

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

² Краткий отчет о деятельности Российского Института Истории Искусств за 1912–1923 гг. // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 171–229.

³ Материалы о преобразовании Института искусств в высшее учебное заведение (устав, ведомости, переписка, сметы и др.), отчеты о работе курсов истории искусств при институте за 1913/14–1915/16 учебные годы // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2.

⁴ Курсы в помещении Института Истории Искусств. Расписание лекций 1913/14 академического года. СПб.: Тип. «Сириус», б/г.

⁵ Краткий отчет о деятельности Российского Института Истории Искусств за 1912–1923 гг. С. 171.

⁶ Задачи Института сформулированы в докладной записке Совета Института истории искусств от 10 ноября 1916 года, адресованной министру народного просвещения, за подписью директора Зубова и ученого секретаря Ракинга (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 12). В мартовской хронике журнала «Старые годы» за 1912 год об открытии Института вышла следующая заметка: «В Петербурге гр. В. П. Зубовым учрежден и устроен в собственном доме, на Исаакиевской площади, институт истории искусств, открывшийся 2 марта. Цель его, — дать возможность всем серьезно заинтересованным заниматься историей искусства, пока главным образом западного, как наукой самодовлеющей, а не вспомогательной. Предполагаются лекции, доклады, совместные работы. В библиотеке, которая будет непрерывно пополняться, учредителем уже собрано около 6.000 томов и получается 60 специальных периодических изданий на разных языках. Совершенно новое у нас предприятие прекрасно по замыслу и должно сильно облегчить работу специалистам. Очень хорошая библиотека Академии Художеств не отличается полнотой по новой западной литературе об искусстве, а кому не досаждали „мытарства“ в Публичной библиотеке?» (Институт Истории Искусств // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1912. Март. С. 54).

название), в котором наш крупный византолог Дмитрий Власевич Айналов читал без помощи проекционного фонаря, показывая изображения из книжек сидевшим вокруг стола студентам. Старые издания, в особенности по византологии, были хорошо представлены, новейших же книг по западноевропейскому искусству почти не было. Во-вторых, существовала библиотека Эрмитажа, но она была доступна только хранителям, да и там не было систематического пополнения текущими изданиями; наконец — Публичная библиотека, где новые приобретения по этой части были более или менее случайными»¹.

Помимо этого, в задачи созданного Института входило:

- оказание помощи исследователям со стороны ученых и специалистов Института: устными и письменными советами, подготовка архивных справок, подбор литературы по теме исследования²;
- содействие в доступе к частным собраниям предметов искусства в России³;
- развитие международных научных связей. Для этого Институт представлял иностранным научным учреждениям и отдельным ученым сведения о русском искусстве: осуществлял фотосъемки художественных памятников и давал необходимые публикации. Русским ученым и учреждениям он облегчал получение сведений о западном искусстве, помогал им принимать участие в международных ассоциациях и конгрессах⁴.

К моменту своего открытия библиотека насчитывала свыше 5000 томов и более 60 комплектов периодических изданий, а также собрание иллюстративного материала — репродукции и фотографии⁵.

В библиотеке время от времени должны были читаться отдельные доклады приглашенными учеными. Первоначально никакой систематической образовательной деятельности не планировалось⁶.

Под Институт был отведен нижний этаж семейного особняка Зубовых на Исаакиевской площади, «против самых западных дверей собора». В своих воспоминаниях В. П. Зубов так говорит о начале работы Института: «Первые месяцы библиотека, открытая с утра до вечера, пустовала. Друзья и коллеги просили книги на дом, что совершенно не соответствовало моим намерениям, но в те дни другой публики не было. Я осознал то, что раньше лишь подозревал:

¹ Зубов В. П. Страдные годы России. С. 94.

² ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 12.

³ Из докладной записки Института, адресованной управляющему Петроградским учебным округом от 15 декабря 1916 года, подписанной Зубовым // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 1 об.

⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 12 об.

⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 19.

⁶ «Библиотека Института истории искусств гр. В. П. Зубова, закрытая на летнее время, откроется 1 октября. До 1 мая на занятия в ней записалось около 30 лиц» (П. Э. [Эттингер П. Д.]. Вести за месяц // Старые годы. 1912. Май. С. 51).

только путем систематических курсов, а не случайными докладами, можно было внести жизнь в новое учреждение. И я решил их организовать. Они представлялись мне в виде свободных курсов, без всякого принуждения, без экзаменов и дипломов; и они должны были быть бесплатными. Мне удалось собрать лучшие силы, которыми располагал Петербург. Несколько друзей приняли участие безвозмездно, остальные лекторы оплачивались мною. Я хотел дать пример бесплатного образования, которое считал обязанностью государства¹.

Разрешение на открытие курсов при библиотеке под названием «Курсы Истории Искусств для взрослых обоого пола графа Валентина Платоновича Зубова»² было выдано Министерством народного просвещения 3 декабря 1912 года³, а занятия начались уже в январе 1913 года⁴.

Совершенно неожиданно успех начинания превзошел всякие ожидания. Несмотря на то что оповещение с информацией о курсах было помещено только в журнале «Старые годы»⁵, желавших записаться на курсы Института оказалось свыше 550 человек⁶.

«В январе 1913 года мы начали с довольно полной программой. Успех и наплыв превзошли все наши ожидания. Желая составить себе представление об

¹ «Библиотека учрежденного гр. Зубовым Института истории искусств с 1 октября открыта от 11 часов утра до 10 вечера. Прием желающих заниматься в Институте: по понедельникам и пятницам от 4 до 5 ч. вечера и по средам от 12 до часу дня» (А. Р-в [Ростиславов А. А.]. Вести за месяц // Старые годы. 1912. Октябрь. С. 41).

² Данное название фигурирует в ведомостях, содержащих подробную информацию о слушателях курсов (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 23–29).

³ Свидетельство № 36527 на открытие курсов // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 11.

⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 19.

⁵ В докладной записке Института, адресованной управляющему Петроградским учебным округом, написано: «Программы лекций были разосланы лишь при журнале „Старые Годы“» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 19 об.). На данный момент неясно, какое именно оповещение было разослано или опубликовано в журнале «Старые годы». В февральском выпуске журнала «Старые годы» в колонке «Вести за месяц» написано: «Открылись курсы Института теории искусств гр. В. П. Зубова лекцией самого учредителя „О методах истории искусств“. В весеннем семестре будут прочитаны следующие лекции: Э. К. фон-Липгартом „La peinture italienne à l'époque de la Renaissance“, П. В. Деларовым „История живописи в Нидерландах“, В. Т. Георгиевским „История русской иконописи“, бар. Н. Н. Врангелем „Искусство XVIII и XIX вв. в России“, В. Я. Курбатовым „Классическая архитектура в Западной Европе и России“, О. Ф. Вальдгауэром „Geschichte der antiken Plastik“, кн. С. М. Волконским „Человек, как материал пластического искусства“, Louis Réau „Les relations artistiques entre la France et la Russie au XVIII-e siècle“» (Ростиславов А. А. Вести за месяц // Старые годы. 1913. Февраль. С. 55).

⁶ В докладной записке Совета Института истории искусств от 10 ноября 1916 года, адресованной министру народного просвещения, указаны следующие цифры: первое полугодие 1913 года — свыше 550 желающих, к слушанию лекций и занятиям в Институте было принято 260 человек. В 1913/14 году поступило до 700 прошений, допущено 281 человек. В 1915/16 году к занятиям допущено 331 человек (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 13). Вероятно, указанные цифры — это общее число людей, получивших разрешение посещать Институт; здесь учитывались две группы — читатели и слушатели. Также желающие могли быть допущены к работе в библиотеке и к слушанию лекций одновременно.

интеллектуальном уровне будущих слушателей, я принимал для короткой беседы всех, желавших записаться. Рядом со студентами и пожилыми людьми, проявлявшими действительный интерес и желание к приобретению серьезных знаний, являлись люди общества, главным образом дамочки, искавшие сенсаций и желавшие видеть на кафедре моего покойного друга барона Николая Николаевича Врангеля и меня. Сразу стало большой модой посещать „Зубовский институт“. Мне пришлось на дни вперед выдавать порядковые номера на мои приемные часы. Я отклонял лиц, казавшихся мне совершенно непригодными, чувствуя, что следовало отстранить много большее число, чтобы освободить места для тех, которые этого больше заслуживали, но не хватало энергии. Приняв 300 слушателей, мне пришлось закрыть запись за отсутствием мест»¹.

Архивные материалы показывают, что всего в первое полугодие к занятиям было допущено 260 человек². В приведенном отрывке из воспоминаний граф Зубов несколько поверхностно описывает ситуацию, когда говорит о том, кто записывался на курсы, делая акцент на ярких моментах прошлого.

Сохранившиеся данные статистики свидетельствует о серьезном и профессиональном интересе слушателей к курсам Института. Большая часть слушателей курсов имела высшее художественное образование или же являлись студентами высших учебных заведений, учащимися художественных школ и педагогами. По подсчетам самого Института, количество таких слушателей составило от 64 % до 70 % от общего количества слушателей курсов с 1913 по 1916 год³.

Под учебную аудиторию было отведено самое большое по площади помещение в Институте — нынешний читальный зал библиотеки Российского института истории искусств⁴.

¹ Зубов В. П. Страдные годы России. С. 96.

² Число слушателей курсов нуждается в уточнении, так как в разных источниках указаны иногда несовпадающие друг с другом цифры. Цифра 260 слушателей указана в приводившейся ранее докладной записке Совета Института министру народного просвещения от 10 ноября 1916 года (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 13). В другом источнике, «Отчет о состоянии курсов истории искусств графа Зубова в весеннем семестре 1913 года», указано общее число учащихся — 367 (127 мужчин и 240 женщин). Отчет является приложением к записке о «деятельности Института Истории Искусств до настоящего времени» от 15 декабря 1916 года, адресованной управляющему Петроградским учебным округом (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 24).

³ Данное процентное соотношение указано только для 1913/14 учебного года, но, по всей видимости, в той или иной степени оно было таковым и в другие годы (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 21).

⁴ Этот вывод сделан на основании дела «Акт передачи В. П. Зубовым имущества института и материалы к нему» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 2). Данный акт — это опись имущества Института, составленная 15–22 ноября 1917 года. Институт в этот момент занимал ряд помещений на первом этаже особняка на Исаакиевской площади. Среди помещений Института самое большое — это «Аудитория», где среди прочих предметов указаны четыре оконные шторы. Следовательно, помещение должно было иметь 4 окна. Читальный зал библиотеки — единственное помещение в левой части здания, которое имело и имеет 4 окна.

Учебная аудитория вмещала около ста слушателей. На начало сентября 1917 года в ней было 101 посадочное место. Лекции читались с кафедры, перед которой стояли в два ряда шесть двухметровых четырехместных парт, что давало 24 посадочных места. Остальную площадь помещения занимали 77 венских стула. Мебель в аудитории была в основном из сосны, окрашенной под орех.

В приведенном ранее отрывке Зубов касается технической оснащённости учебного процесса в Санкт-Петербургском университете. На лекциях по истории искусства Д. В. Айналов проводил занятия «без помощи проекционного фонаря, показывая изображения из книжек сидевшим вокруг стола студентам». Аудитория же Института на Исаакиевской была оборудована по последнему слову техники: здесь имелся шаровый эпiscoп фирмы «Franz Schmidt and Haensch» (модель IV), два проекционных аппарата той же фирмы и два квадратных экрана (3 на 3 метра)¹.

Кабинет директора Института графа Зубова располагался в небольшом помещении перед учебной аудиторией, где сегодня находится кабинет заведующего библиотекой²: к аудитории «с одной стороны примыкали читальный зал и книгохранилища, с другой мой (графа Зубова. — А. Л.) кабинет»³.

В первом учебном полугодии было прочитано восемь курсов: В. П. Зубов «О методах истории искусства»; Эрнст Карлович Фон-Липгардт (1847—1932) «Итальянская живопись в эпоху Возрождения»; Павел Викторович Деларов (1856—1913) «История живописи в Нидерландах» (дочитанный графом Зубовым как «Голландская живопись XVII века»⁴); Василий Тимофеевич Георгиевский (1861—1923) «История русской иконописи»; Николай

¹ Среди прочего: классная доска, фотоаппарат, настенные круглые часы. Из мебели — один шкаф, скамеечка для ног у кафедры, загородка для епископа и подставка с охлаждением к нему, эстрада под проекционные аппараты. Аудиторию украшал бюст Лоренцо Великолепного (Стюк). Материал мебели — сосна, окрашенная под орех (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 2—3).

² Вывод сделан на основании прежде указанной описи 1917 года. По описи самое маленькое помещение значится как «Приемная» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 20).

³ *Зубов В. П.* Страдные годы России. С. 95.

⁴ «Вследствие кончины П. В. Деларова курс его дочитан не был и с разрешения Господина Попечителя заменен курсом Графа В. П. Зубова» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 24). О том, что курс Деларова теперь читает Зубов, сообщили «Старые годы» (См.: А. Р-вв [Ростиславов А. А.]. Вести за месяц // Старые годы. 1913. Март. С. 54). Некролог, посвященный П. В. Деларову, размещен здесь же, в мартовском выпуске журнала «Старые годы». О работе Деларова в Институте написано: «В последнее время покойный выступал в качестве лектора в Институте Истории Искусств гр. Зубова, и его занимательные и блестящие беседы о нидерландской живописи привлекали полную аудиторию Института. К сожалению, эта общественная деятельность его внезапно пресеклась, и он умер не дав и соотой части того, что мог дать этот совершенно исключительный по уму и образованию человек» (БНВ [Врангель Н. Н.]. Павел Викторович Деларов [некролог] // Старые годы. 1913. Март. С. 62).

Николаевич Врангель (1880–1915) «Искусство XVIII и XIX веков в России»; Владимир Яковлевич Курбатов (1878–1857) «Классицистическая архитектура в Западной Европе и России»; Оскар Фердинандович Вальдгауер (1883–1935) «История античной пластики»; Сергей Михайлович Волконский (1860–1937) «Человек как материал пластического искусства»¹.

О следующем учебном полугодии (осень 1913 – зима 1914 года²) можно составить более подробное представление из сохранившегося расписания, отпечатанного типографским способом и озаглавленного «Курсы в помещении Института Истории Искусств»³.

Право записи на курсы 1913/14 академического года имели слушатели, уже посещавшие Институт в предыдущем, 1912/13 учебном году, и к ним добиралось еще 50 человек, отобранных директором. Эти 50 человек записывались на курсы на свободные места, оставшиеся после того, как определятся со своим выбором слушатели, посещавшие занятия в прошлом году.

Курсы делились на *publica* (публичные, общие) и *privatissima* (частные). После предварительного согласования с директором посещение частных лекций было для слушателей бесплатным. Допуск к публичным лекциям обходился слушателю «по 2 рубля за курсовой недельный час», а полученный сбор поступал в пользу «Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины». За директором оставалось право освобождать от уплаты того или иного человека по своему усмотрению.

Запись на курсы проводилась в канцелярии Института. Ежедневно для записи допускалось строго ограниченное число желающих, заранее получивших у швейцара специальный билет, в котором указывались день и час посещения Института. В правилах особо подчеркивалось: «письменно и по телефону запись ни в коем случае приниматься не будет и в этом отношении никаких исключений сделано быть не может»⁴.

Запись на курсы осуществлялась по особым книжкам. Слушатели прошлого полугодия, которые имели уже такие книжки, должны были представить их для продления в канцелярию Института, а новые должны были по-

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 19.

² В заметке об открытии курсов и начале занятий (с 26 октября) сообщил журнал «Старые годы» в октябре 1913 года (См.: А. Р-въ [Ростиславов А. А.]. Вести за месяц // Старые годы. 1913. Октябрь. С. 48).

³ «Курсы в помещении Института Истории Искусств» — это небольшая бледно-голубая книжечка, 23-страничное расписание лекций 1913/14 академического года, отпечатанное в типографии «Сириус». С конца 1912-го [1913?] и до 1916 года Институт регулярно печатал расписание курсов. Расписание предваряют правила посещения Института, после чего идет подробное расписание и описание курсов. Тираж не указан, расписание сегодня представляет значительную редкость и является одним из ранних источников истории Института.

⁴ Курсы в помещении Института Истории Искусств. Расписание лекций 1913/14 академического года. С. 4.

лучить таковые. Запись на каждый курс проводилась отдельно и могла прерываться в любой момент, как только будут заняты все места.

После того как слушатель записался на курс (или курсы), он получал специальный билет с номером места, которое он будет занимать в учебной аудитории. Слушатель должен был занимать строго указанное в билете место и предъявлять билет каждый раз при входе в аудиторию.

Желающие записаться на курсы, но не посещавшие Институт в прошлом, могли быть допущены к записи только после собеседования с директором (в 1913 году это был период с 8 октября до 15 ноября. Директор Зубов принимал по вторникам и четвергам с 15:00 до 16:00).

После начала лекции двери в аудиторию закрывались, и опоздавших не пускали. В правилах посещения Института особо подчеркивалось: «Дамы в шляпах в аудиторию ни в коем случае допускаться не будут»¹. Вероятно, это было предусмотрено для того, чтобы дамские головные уборы не мешали другим слушателям.

Библиотека Института в новом году открывала двери для бесплатного пользования лицам, «допущенным к таковому на прежних основаниях», с 7 октября 1913 года с 14:00 до 20:00.

Желавших записаться на курсы Института в 1913/14 учебном году стало еще больше, чем в прошлый год, — около 700 человек. Из них в Институт были приняты 281 человек²: 229 были допущены к занятиям, остальные записались только для посещения Библиотеки³.

За единичным исключением занятия длились ровно час и делились на лекционные и практические (семинарии). Вместе с историей искусства читался один источниковедческий курс.

Лекции проходили как в учебной аудитории Института, так и в других местах. Так, курс О. Ф. Вальдгауера «Geschichte der antiken Plastik II» (Исто-

¹ Курсы в помещении Института Истории Искусств. Расписание лекций 1913/14 академического года. С. 5.

² ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 13. Более подробную информацию мы узнаем из докладной записки Института, адресованной управляющему Петроградским учебным округом, в которой приведена информация (за 1913/14 учебный год) об образовании слушателей курсов. Из 281 человек, допущенных к занятиям в Институт, 73 человека — окончившие высшие учебные заведения, в том числе преподаватели высших и средних учебных заведений, служащие императорских музеев и т. д.; 54 — студенты Санкт-Петербургского университета и других высших учебных заведений, слушательницы высших женских курсов; 18 — лица с художественным образованием, окончившие Академию художеств, Школу ваiania и зодчества, Училище барона Штиглица и пр.; 18 — воспитанники художественных школ; 17 — учителя; 75 — лица, получившие общее среднее образование; 26 — лица, получившие домашнее или заграничное образование (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 19 об.).

³ Из 229 слушателей курсов 1913/14 учебного года: 55 — мужчины; 174 — женщины. По вероисповеданию: 168 — православные, 3 — католики; 47 — протестанты, 11 — иудеи. По сословию: 140 — дворяне и чиновники; 2 — духовенство, 80 — городских сословий, 7 — иностранные подданные (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 26).

рия античной пластики, часть II), согласно расписанию, начался 26 октября и проходил по четвергам и субботам с 17:00 до 18:00 в залах античного отделения Императорского Эрмитажа (в частном порядке и бесплатно).

В учебной аудитории Института В. Я. Курбатов с 29 октября вел курс «Европейское барокко», который проходил по вторникам с 11:00 до 13:00 (публично и платно) и художественно-исторический семинар «Практические занятия по Европейскому барокко» (в частном порядке и бесплатно), предполагавший и проведение экскурсий.

Курс Д. В. Айналова «История древнехристианского и византийского искусства» читался с 30 октября и проходил по средам с 16:00 до 17:00 в учебной аудитории Института (публично и платно).

Художественно-исторический семинар В. Т. Георгиевского «История русской иконописи» начался с 6 ноября и проходил по средам с 17:00 до 18:00 в Русском музее (обзор коллекций П. И. Севастьянова, Н. П. Лихачева и др.) (в частном порядке и бесплатно).

В учебной аудитории Института Александр Александрович Трубников (1882–1966) вел курс лекций «Фламандская живопись XVII века» с 11 ноября по понедельникам с 17:00 до 18:00 (публично и платно) и художественно-исторический семинар «практические занятия по голландской живописи XVII века» с 15 ноября по пятницам с 15:30 до 17:00 (в частном порядке и бесплатно).

Занятия по курсу графа В. П. Зубова «Теоретические основы искусствоведения» начались 9 января 1914 года и проходили по пятницам с 11:00 до 12:00 в учебной аудитории Института (в частном порядке и бесплатно).

«Художественная беседа» барона Н. Н. Врангеля «Главные моменты французской живописи» начиналась с 10 января 1914 года и проходила по пятницам с 17:00 до 18:00 в учебной аудитории (публично и платно).

Курс Джеймса Альфредовича Шмидта (1876–1933) «Избранные главы из истории искусства итальянского возрождения» проходил с 14 января 1914 года по вторникам с 17:00 до 18:00 в учебной аудитории (публично и платно).

Курс Владимира Александровича Голованя (1870–1941) «Введение в изучение рукописей позднего средневековья» — с января 1914 года («часы по соглашению со слушателями») в учебной аудитории (в частном порядке и бесплатно).

Здесь необходимо вновь обратиться и процитировать возможно полно воспоминания Зубова, оставившего уникальные зарисовки портретов каждого из сотрудников Института первых лет его существования: «Старый барон Эрнест Карлович Липгарт, читавший об итальянском искусстве на французском языке, достойном века Людовика XIV, несмотря на балтийское происхождение. Художник, прошедший молодость в Париже, женившийся там на своей французской натурщице к великому ужасу семьи, ставший около 1909 года одним из хранителей Эрмитажа. Человек старо-

го закала с манерами *grand seigneur*'а. Молодой тогда археолог немецкой школы Оскар Фердинандович Вальдгауэр, казавшийся предназначенным для большой научной будущности и слишком рано умерший, истощенный лишениями революционных годов, — он читал по-немецки историю греческой скульптуры. Маститый профессор Петербургского университета Дмитрий Власьевич Айналов, крупнейший византолог, мой первый учитель во время короткого пребывания в университете, читал по своей специальности. Жизнерадостный, слегка елейный, Василий Тимофеевич Георгиевский, составивший себе славу тем, что открыл фрески Дионисия в Ферапонтовом монастыре, читал о русской иконописи; с неистощимым красноречием и тончайшим голоском Владимир Яковлевич Курбатов говорил о русской архитектуре XVIII и XIX веков; Джеймс Альфредович Шмидт, хранитель Эрмитажа, прекрасный ученый, прошедший за несколько лет до меня через немецкие университеты, читал о фламандской живописи; директор французского Института в Петербурге Louis Reau — о французском искусстве. Особый ряд лекций, относившихся не к изобразительному искусству, а к драматическому, об искусстве сценического движения, прочел бывший директор Императорских театров князь Сергей Михайлович Волконский; наконец, создатель истории русского искусства XVIII и XIX веков, барон Николай Николаевич Врангель, дорогой, незабвенный Кока, обаятельный циник, ученый без учености, значительный без значительности, саркастический и добрый, скептик и мистик, прекрасный оратор, но как бы с ноткой небрежности, обижавшей серьезных глупцов (для меня он был другом, какого встречаешь лишь раз в жизни; его смерть в 1915 году в Варшаве от болезни, схваченной на санитарной службе на фронте, создала для меня пустоту, которая не заполнилась в последующие пятьдесят два года), — он в этом первом году читал о русской живописи XVIII века. Ко всем этим друзьям и сотрудникам обращается моя благодарная память о совместной работе и счастливых соединявших нас часах. Если позже, в тяжелые годы революции, когда нервы были напряжены и умы взбудоражены, у меня могли быть расхождения с одним или другим из них, то не это сохранилось в моей памяти, а лишь полные надежд первые шаги»¹.

Работа курсов почти прервалась из-за начала Первой мировой войны. Часть членов Института была мобилизована на военный и военно-санитарный фронт. Так, не случись война, в новом полугодии барон Н. Н. Врангель должен был прочитать «Историю испанской живописи XVII века»². В 1914/15 учебном году читалось всего два курса: Владимир Александрович Головань (1870—1941) «Введение в изучение французской миниатюр-

¹ *Зубов В. П.* Страдные годы России. С. 97—98.

² ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 27 об. — 28.

ной живописи позднего средневековья» и курс В. П. Зубова «Рембрандт и его время». Число слушателей составляло 106 человек¹.

Несмотря на продолжающуюся войну, деятельность Института вскоре восстановилась в полной мере. В 1915/16 году читались курсы: Д. В. Айналов «Древнерусское искусство», О. Ф. Вальдгауер «История греческой вазовой живописи» (на примере оригиналов в Эрмитаже), В. Т. Георгиевский «История русской живописи: Новгородский период», Николай Андреевич Фон-Гильзе-Фан-дер-Пальс (1881–1969) «Введение в историю музыки», В. П. Зубов «Лаврентий Великолепный и искусство Флоренции» и «Орнамент Возрождения и Барокко», В. Я. Курбатов «История русского барокко», Владимир Николаевич Ракинт (1877–1956) «Элементы готики», Д. А. Шмидт «Старофламандская живопись», Александр Евгеньевич Яковлев (1887–1938) «Практический курс рисования с натуры, перспективы и пластической анатомии». Число слушателей достигло 331 человека².

В августе 1916 года начался процесс реорганизации Института в высшее частное специальное учебное заведение с трехлетним курсом обучения. Тогда же Институт подал запрос о разрешении открыть специальные курсы для подготовки преподавателей высших, средних и начальных учебных заведений.

С реорганизацией Института закончился период Курсов истории искусств графа Валентина Платоновича Зубова, проходивших с января 1913 года по весну 1916 года. В ожидании решения от министра народного просвещения запись на осенний семестр не начиналась³.

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 21. Информацию о числе слушателей удалось детализировать: из 106 слушателей курсов: 27 — мужчины; 79 — женщины. По вероисповеданию: 87 — православные, 2 — католики; 12 — протестанты, 5 — иудеи. По сословию: 66 — дворяне и чиновники; 3 — духовенство, 36 — городских сословий, 1 — иностранный подданный (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 28).

² ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 21. Из 331 учащихся: 87 — мужчины; 244 — женщины. По вероисповеданию: 223 — православные, 9 — католики; 68 — протестанты, 2 — иудеи, 2 — прочих верований. По сословию: 170 — дворяне и чиновники, 0 — духовенство, 137 — городские сословия, 20 — солдаты и разночинцы, 4 — иностранные подданные (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Д. 2. Л. 28 об. — 29).

³ На первое полугодие 1916 года были намечены курсы: Д. В. Айналов «Древнерусское искусство. Часть II», О. Ф. Вальдгауер «Эллинистическое искусство», «Практические занятия по греческой керамике», В. Т. Георгиевский «История русской живописи: Новгородская и Строгановская школы / фрески, иконы, миниатюры», «Практические занятия в музее императора Александра III по изучению памятников русской иконописи»; Н. А. Фон-Гильзе-Фан-дер-Пальс «История и теория музыки с XVI по XVIII в. / с музыкальными иллюстрациями», В. П. Зубов «Венецианская живопись», «Орнамент XVII, XVIII и XIX вв.»; В. Я. Курбатов «Русское искусство Императорского периода» в Русском музее и Академии художеств; В. Н. Ракинт «Основы готического искусства. Часть II / пластика, орнаментика и живопись», «Практические занятия к курсу»; Д. А. Шмидт «Графические искусства XV–XVI вв.» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 21 об.).

Не прекращала своей работы только научная библиотека. К декабрю 1916 года в два раза выросло количество книг (10 000 томов), число диапозитивов насчитывало 4 000 стекол; фотографий и репродукций насчитывалось до 12 000 листов¹.

За все время работы Курсов истории искусств Институт содержался на личные средства В. П. Зубова. За исключением первого, 1913/14 учебного года, плата со слушателей не взималась, а многие преподаватели, чтобы помочь начинанию графа, вели занятия бесплатно².

На декабрь 1916 года Институт имел следующую организационную структуру: директор (выборная должность) — В. П. Зубов и Ученый секретарь — В. Н. Ракинт; профессорами и членами совета Института были: Д. В. Айналов, О. Ф. Вальдгауер, В. Т. Георгиевский, Н. А. Фон-Гильзе-Фан-дер-Пальс, В. Я. Курбатов и Д. А. Шмидт. Почетные члены, входящие в совет: А. Н. Бенуа, А. А. Брок, В. А. Головань, Н. П. Кондаков, Э. К. Фон-Липгарт, Луи Рео, М. И. Ростовцев, М. Н. Семенов, Т. Г. Трапезников, А. А. Трубников, В. А. Чудовский³.

Институт истории искусств на этот момент состоял из четырех помещений: аудитория, канцелярия и библиотека, приемная, читальный зал. Соединял помещения Института коридор. В читальном зале располагалось два больших стола (длинной 1,75 метра, шириной 1,08 метра), рассчитанных на 7 человек (7 венских стульев). Среди украшавших стены гравюр («Бичевание Христа», «Распятие») в память о безвременно ушедших друзьях висели портреты коллекционера П. В. Деларова (работы А. Н. Степанова) и историка искусства Н. Н. Врангеля (фотография)⁴.

Модель флорентийского Института истории искусств не прижилась в Петербурге. После относительно неудачного открытия библиотеки В. П. Зубов решился на рискованный шаг — организацию курсов, не дающих слушателю никакого документа, подтверждающего их прохождение. Если бы и курсы потерпели неудачу, вероятно, деятельность Института вскоре бы прекратилась.

На волне неподдельного интереса к искусству в русском обществе начала XX века и ввиду отсутствия таких же или аналогичных институций в России, результат оказался выдающимся. Курсы истории искусств действовали всего три года, но их успех сделал возможной последующую в конце 1916 года реорганизацию Института в высшее учебное заведение.

Графу Зубову удалось собрать вокруг себя выдающихся искусствоведов своего времени. Институт стал тем самым местом, где наконец смогли объ-

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 22.

² ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 22.

³ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 21 об.

⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 20.

единиться университетские ученые, «дилетанты» из Эрмитажа, коллекционеры и знатоки, а также профессиональные искусствоведы. Все они стали не только лекторами, но и отцами-основателями сегодняшнего Российского института истории искусств.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

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

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Акт передачи В. П. Zubовым имущества института и материалы к нему // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 20.
2. Материалы о преобразовании Института искусств в высшее учебное заведение (устав, ведомости, переписка, сметы и др.), отчеты о работе курсов истории искусств при институте за 1913/14–1915/16 учебные годы // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Ед. хр. 2.

ЛИТЕРАТУРА

1. *А. Р-въ* [Ростиславов А. А.]. Вести за месяц // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1912. Октябрь. С. 39–41.
2. *А. Р-въ* [Ростиславов А. А.]. Вести за месяц // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1913. Март. С. 51–54.
3. *А. Р-въ* [Ростиславов А. А.]. Вести за месяц // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1913. Октябрь. С. 45–51.
4. *БНВ* [Врангель Н. Н.]. Павел Викторович Деларов [некролог] // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1913. Март. С. 62.
5. Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки / Под ред. Л. Б. Фингерта. Л.; М.: Искусство, 1947. 88 с.
6. *Золотинкина И. А.* Сотрудники журнала «Старые годы» и проблема дилетантизма в отечественной науке об искусстве в начале XX в. // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2008. № 77. С. 76–82.
7. *Зубов В. П.* Страдные годы России / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. Т. Д. Исмагуловой. М.: Индрик, 2004. 320 с.
8. Институт Истории Искусств // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1912. Март. С. 54.
9. *Кожин Н. А.* Из воспоминаний // Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общ. ред. И. В. Сэпман. СПб.: РИИИ, 2003. С. 37–39.
10. Краткий отчет о деятельности Российского Института Истории Искусств за 1912–1923 гг. // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 171–229.
11. Курсы в помещении Института Истории Искусств. Расписание лекций 1913/14 академического года. СПб.: Тип. «Сириус», б/г. 23 с.
12. *Лаврухина И. А.* Барон Николай Николаевич Врангель и его вклад в изучение русского искусства XVIII – 1 половины XIX века: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Санкт-Петербургский гос. академический институт живописи скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. СПб., 1999. 322 с.

13. П. Э. [Эттингер П. Д.]. Вести за месяц // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1912. Май. С. 50–51.
14. Ростиславов А. А. Вести за месяц // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1913. Февраль. С. 55–57.

Аннотация

Статья посвящена первым в России курсам истории искусств графа В. П. Зубова, заложившим начало отечественного искусствоведческого образования. Курсы предполагали всестороннее изучение европейского и русского искусства, а к обучению слушателей Zubovым привлекались ведущие ученые Петербурга. На основе архивных источников реконструируется работа курсов, социальный состав слушателей и описывается, в каких именно помещениях здания на Исаакиевской, д. 5, проходили занятия в первые годы существования Российского института истории искусств.

Abstract

The article is dedicated to the first art history education program in Russia, founded by Valentin Zubov called the *Art History Courses by Count Zubov*. This program became the beginning of art history education. The education involved a comprehensive study of European and Russian art and Zubov invited leading scholars from Saint Petersburg to teach the students. Based on archival sources, the article reconstructs the operation of the courses, the social distribution of the students, and describes the classrooms in the building on Isaakievskaya Street 5, where classes were held in the early years of the Russian Institute for the History of the Arts.

- ✓ *Ключевые слова:* история искусств, искусствоведческое образование, граф В. П. Зубов, искусствознание, образование в России, история образования, Российский институт истории искусств.
- ✓ *Keywords:* history of art, art history education, Count Valentin Zubov, art history, education in Russia, history of education, Russian Institute for the History of the Arts.

Для цитирования: А. О. Лейкин. Курсы истории искусств для взрослых обоого пола графа Валентина Платоновича Зубова (1913–1916 годы): к истории становления искусствоведческого образования в России // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 4 (47). С. 152–166.

№ 4 / 2024

ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ

Russian Philosophy of Music: A Unique Experience

Русская философия музыки: уникальный опыт

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 Habil. in Philosophy, Full Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia; Leading Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: aklujev@mail.ru

The Russian philosophy of music is a distinctive world. This is due to the original interpretation of music by Russian philosophers as the most perfect means of salvation¹. Moreover, generally interpreting music as the most perfect means of salvation, each of the Russian philosophers implements this interpretation in his own way. Let's turn to the interpretations of Russian philosophers of music.

Perhaps one of the first to speak on the topic of interest to us was the saint, the monk Nil Sorsky.

Nil Sorsky (1433—1508)

Neil Sorsky, of course, is not a philosopher — a thinker, he does not yet use the word „music“, but instead uses the concept of „prayer singing“ (In Nil Sorsky, music is, as it were, hidden in prayer singing). Let's listen to Sorsky,

¹ In this sense, music by Russian philosophers understood as the highest philosophy in this sense, since philosophy, according to the ideas of Russian philosophers, is a means of salvation. See: *Klujev A. Che cos'è la filosofia russa? // [El.] Idee&Azione. 2022. 14.11; Klujev A. What is Russian philosophy? // [El.] Ethicsacademy.co.in. 2023. 13.06; Клюев А. С. Что такое русская философия? // Двадцатый Славянский научный Собор «Урал. Православие. Культура». Русский язык и литература в культуре России: от наследия свв. равноапостольных Кирилла и Мефодия к современности: Материалы Всероссийской с международным участием научно-практической конференции. Сборник научных статей. Челябинск: ЧГИК, 2022. С. 170—174 [Klujev A. S. What is Russian philosophy? In: The Twentieth Slavic Scientific Council „Ural. Orthodoxy. Culture“. Russian language and literature in the culture of Russia: from the legacy of the Holy Equal-to-the-Apostles Cyril and Methodius to the present: Materials of the All-Russian Scientific and practical conference with international participation: Collection of scientific articles Chelyabinsk: CHGIK, 2022. P. 170—174].*

here's what he writes: it is necessary to „constantly look into the depths of the heart and say (prayer. — A. K.): ‘Lord Jesus Christ, Son of God, have mercy on me’ — completely, sometimes half: ‘Lord Jesus Christ, have mercy on me’... Now the fathers add to prayer The word: having said, ‘Lord Jesus Christ, Son of God, have mercy on me“, they immediately say, ‘a sinner’¹. At the same time, it is important, Nil notes, to say prayer mentally, with the mind: „I will pray with the spirit, I will pray ... with the mind ... And this the apostle bequeathed... and especially confirmed, saying: ‘I want to say five words with my mind, rather than a thousand words with my tongue’ ... And the fathers also said: ‘Whoever only prays with his mouth, but neglects the mind, prays to the air, for God listens to the mind’...“².

Nil Sorsky teaches that you need to pray with tears: „It is necessary to pray to the Lord Christ diligently with ... tears“³. „Speaking and thinking (about our sins. — A. K.), if by God's grace we find tears at the same time, it is fitting to cry as much as we have strength and strength. Because, the fathers said, by crying they get rid of eternal fire and other future torments ... A contrite and humble spirit and heart should grieve in mind, and grieve, and seek tears“⁴.

According to the conviction of the monk Nil Sorsky, the prayer texts found in the holy Scriptures „should be diligently spoken from the depths of the heart when asking for tears ... For ... thanks to (the acquisition of tears. — A. K.) ... we will perceive all the benefits spiritually ... Because the Ladder says: ‘It is praiseworthy to transplant tears from harmful or natural to spiritual things’“⁵.

¹ *Нил Сорский, преп. Устав и послания. 2-е изд. М.: Институт русской цивилизации; Родная страна, 2016. С. 99–100 [Nil Sorsky, Rev. The Charter and messages. 2nd ed. Moscow: Institute of Russian Civilization; Native country, 2016. P. 99–100].*

² *Нил Сорский, преп. Устав и послания. С. 28 [Nil Sorsky, Rev. The Charter and messages. P. 28].*

The above prayer forms the basis of the Orthodox teaching of hesychasm and is called the Jesus Prayer, or Intelligent Prayer. Prayer is aimed at obtaining, storing and transmitting the experience of human unity with God. Such unity is the unity of the energies of man — the bodily-soul-spiritual („whole“, in the terminology of hesychasts) man — and the energies of God, which appears as an increase in human energies carried out by God's Grace in the sequence: bodily — soul — spiritual. Moreover, according to the testimony of the systematizer and substantiator of the practice of hesychasm, St. Gregory Palamas, the energies of God surpass all human energies, „not only because He is their cause, but also because what is accepted always turns out to be only a tiny fraction of His gift“ (*Григорий Палама, свят. Триады в защиту священно-безмолвствующих. 4-е изд., испр. / Пер. с греч. М.: РИПОЛ классик, 2018. С. 309 [Gregory Palama, St. Triads in defense of the Sacred and Silent. 4th ed., revis. Transl. from Greek. Moscow: RIPOLL classic, 2018. P. 309]*). The interaction of the energies of man and the energies of God in hesychasm is called *synergy*. Synergy provides a person with overcoming the hardships of earthly life and even death itself. Such overcoming is *salvation*.

³ *Нил Сорский, преп. Устав и послания. С. 149 [Nil Sorsky, Rev. The Charter and messages. P. 149].*

⁴ Там же. С. 162, 163 [Ibid. P. 162, 163].

⁵ Там же. С. 167–168, 169 [Ibid. P. 167–168, 169].

Nil Sorsky presciently declares that singing in church especially contributes to tears and spiritual ascent („some canons and troparia (genres of Orthodox church singing. — A. K.)“¹). Referring to St. John of the Ladder, Nil Sorsky considers temple singing in general to be the highest prayer, which is „standing without laziness in singing“².

The philosopher, writer, and musician Grigory Savvich Skovoroda speaks expressively about music.

Grigory Savvich Skovoroda (1722—1794)

In the idea of music, Skovoroda proceeded from the Pythagorean idea of the existence of Celestial music — the *Harmony of the spheres*.

Skovoroda believed that God dwells inside these spheres, being their origin. The thinker puts forward an original judgment about the Harmony of the spheres, calling it a *Symphony*³.

According to the Skovoroda, a Symphony (Harmony of the spheres) is consistently formed by the symphonies included in it, which are based on music in which God is hidden.

Skovoroda reflects: „God ... is music“⁴. You can hear it, but you need to listen to it. „The creak of a musical instrument“, Skovoroda points out, „every ear hears, but in order to feel the taste of concord hidden in the creaking, one must have a secret concept of an ear, and deprived of it ... it is mute in music“⁵.

And the Skovoroda tried to hear God — music, for this he consistently listened to the symphonies forming the Symphony (Harmony of the spheres)⁶. In this listening, the Skovoroda was helped by his flute — the Baroque flute flutraver, or traverso (from the French flute traversière), which, compared with the modern flute, required

¹ *Нил Сорский, преп.* Устав и послания. С. 168 [*Nil Sorsky, Rev.* The Charter and messages. P. 168].

² Там же. С. 175 [Ibid. P. 175].

³ The word *symphony* comes from the word *synphony*. In turn, the word *synphony* is related to the word *synergy* used in hesychasm. Gregory Skovoroda was certainly familiar with hesychasm, as he scrupulously studied the works of Maximus the Confessor, Dionysius the Areopagite and other hesychasts.

⁴ *Сковорода Г. С.* Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1973. Т. 1. С. 134 [*Skovoroda G. S.* Works: In 2 vols. Vol. 1. Moscow: Mysl, 1973. P. 134].

⁵ Там же. С. 362 [Ibid. P. 362].

⁶ Skovoroda was literally a listener! A vivid expression of this hearing was that throughout his life, from about the age of seven and two months before his death, Skovoroda repeated (sang) the verse of John of Damascus: „To the image of the golden one in the field of Deir, we serve, Your three boys careless of godless command“ (*Эрн В. Ф.* Г. С. Сковорода: Жизнь и учение // Эрн В. Ф. Борьба за Логос. Г. Сковорода: Жизнь и учение. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. С. 368 [*Ern V. F. G. S. Skovoroda: Life and teaching.* In: *Ern V. F. Struggle for Logos. G. Skovoroda: Life and teaching.* Minsk: Harvest; Moscow: AST, 2000. P. 368]).

the performer to change all the time to adjust the pitch of the tones (by changing the position of the earpiece, while turning the flute towards or away from itself). That is, *playing the flute required constant tuning of the instrument!* It can be assumed that *for the Skovoroda, the flute was a tuning fork, with which he modulated his movement through the symphonies in anticipation of meeting God (music)*¹.

The next one who vividly declared his understanding of music was the philosopher, art theorist, writer, composer, Vladimir Fedorovich Odoevsky.

Vladimir Fedorovich Odoevsky (1803—1869)

Odoevsky sought to build an integral Universe, the embodiment of which for him was *harmony*².

Odoevsky understood harmony as the *unity of the Spirit and the objective world*. Under the objective world, he considered the unity of nature and the human soul. But how, according to Odoevsky, is the harmony of the Spirit and the objective world achieved?

According to the philosopher, *harmony is predetermined by the existence of the Unconditionality (Absolute, i. e. God)*. Odoevsky writes: „The existence of *Unconditionality* is not only in nature, but the thought of it is in the very soul of man, this thought is native to the soul, it is a property of the human soul“³. On this basis, Odoevsky believes, *the human soul strives to merge with the Unconditionality*.

¹ Mikhail Kovalinsky, a student and close friend of Skovoroda, testifies to the possibility of sounds extracted on a flute to evoke a feeling of the presence of something mysterious and powerful. Kovalinsky says: „Not content with conversation ... he invited his friend (M. Kovalinsky. — A. K.) in the summer, to walk late at night outside the city and insensitively brought him to the cemetery of the city. Here ... at midnight ... retiring to a nearby grove, he played the flute, leaving a young friend (between the graves and the open coffins visible from the wind on a sandy place. — A. K.) alone, ostensibly so that from afar it would be more pleasant for him to listen to music“ (*Сковорода Г. С. Сочинения. Т. 2. С. 393 [Skovoroda G. S. Works. Vol. 2. P. 393]*).

² P. N. Sakulin, who possessed a huge amount of information about the work of V. F. Odoevsky, draws attention to this. In one of his articles, Sakulin emphasizes that Odoevsky „strove ... for harmony ... This was his characteristic feature“ (*Сакулин П. Н. Романтизм и «неоромантизм» // Вестник Европы. 1915. Кн. 3. Март. С. 159 [Sakulin P. N. Romanticism and „neoromanticism“. In: Bulletin of Europe. 1915. Book 3. March. P. 159]*). V. V. Zenkovsky also writes about this, noting that „in the last book of ‘Мнемосыне’ (1825. — A. K.) Odoevsky defends the need for ‘cognition of the living connection of all sciences’, in other words, the need to proceed in the study of individual aspects of being from the ‘harmonious building of the whole’“ (*Зеньковский В. В. История русской философии. М.: Академический проект, 2011. С. 142 [Zenkovsky V. V. History of Russian philosophy. Moscow: Academic project, 2011. P. 142]*).

³ *Одоевский В. Ф. Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 157 [Odoevsky V. F. The experience of the theory of fine arts with a special application of it to music. In: Russian aesthetic treatises of the first third of the 19th century: In 2 vols. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo, 1974. P. 157]*.

According to the thinker, *music is the shortest path to harmony*, since music, Odoevsky emphasizes, is the sound embodiment of the harmony of *living* and *deadening* principles. The living and deadening principles „in music are under the forms of *agreement* and *disagreement* ... (or. — A. K.) *consonance* and *contradiction* (consonantia — dissonantia)¹. At the same time, Odoevsky argues, *music is „the direct language of the soul“*, which means a direct expression of fusion souls and *Unconditionally*.

Then there is a whole galaxy of thinkers who wrote about music. Let's name them.

Pavel Alexandrovich Florensky (1882—1937)

Florensky was a philosopher, scientist, engineer, art historian, but the main thing that predetermined all his talents was that he was a *priest*².

Florensky has always been attracted to music — he knew the works of Mozart, Beethoven, and Bach well. The music lived in him. As the thinker recalled: „I was always full of sounds and played out complex orchestral things in my imagination in a symphonic way, and streams of sounds were constantly asking for my soul, day and night, and as soon as I was left without a very pronounced interest in another area, my orchestras began to delight me, and I conducted them. (And in general. — A. K.) I have thought many times that ... maybe the activity of a conductor was my true vocation³.

In music Florensky primarily appreciated *the rhythmic organization of sound*. For him, this organization was the epitome of the organization of Cosmic Sound — a Cosmic Symphony performed by an Invisible Orchestra that he wanted to *conduct*. In the mind of Florensky, the conductor-priest, the Cosmic Symphony was a Heavenly Liturgy, the embodiment of which was the earthly, ecclesiastical Liturgy.

¹ Одоевский В. Ф. Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке. С. 157—158 [Odoevsky V. F. The experience of the theory of fine arts with a special application of it to music. P. 157—158]. Odoevsky explains: „*Agreement* and *disagreement* are under the guise of two kinds of consonances: *hard* and *soft* (cantus duves — cantus mollis, maggiore — minore). They both correspond to the two beginnings of our feelings: *cheerful* and *sad* ... The polarity is in *consonance* itself ... why is the bass, the middle voice and the combination of them, both, the highest voice or treble. In nature, this duality is four rows of human voices (corresponding to four human ages): bass, tenor, alto, treble“ (Ibid. P. 158).

² A huge number of works have been written about P. A. Florensky, but not one of them specifically mentions the importance of the priesthood in his biography. The priesthood is the essence of Florensky, it determined both the creative path and the life fate of the thinker.

³ *Флоренский Павел, свящ.* Детям моим // Флоренский Павел, свящ. Из моей жизни. М.: Гаудеамус, Академический проект, 2018. С. 90 [Florensky Pavel, pr. To my children. In: Florensky Pavel, pr. From my life. Moscow: Gaudeamus, Academic Project, 2018. P. 90].

According to Florensky, the earthly Liturgy is thoroughly musical, it is a *musical drama*¹. As Florensky believed, the musicality of the earthly Liturgy turns it into a Heavenly One, preparing the Christian listener to hear Heavenly music, which his whole life is now becoming for him².

Alexey Fedorovich Losev (1893—1988)

A. F. Losev is the author of a huge number of works belonging to different fields of knowledge: philosophy, aesthetics, cultural studies, musicology. In the field of musicology, Losev was formerly known as a follower of the Pythagoreans³. But this is not the main thing in Losev's understanding of music. More importantly, in realizing the depths of music, Losev proceeded from the Hesychast doctrine of Jesus, or Intelligent Prayer. Losev writes: the experience of Jesus, or Intelligent Prayer, is „the experience of communion with God“⁴. „The Jesus Prayer, which consists in invoking the Name of Jesus, is what combines the deepest and most intense activity of a person's aspiration to God“⁵. „Only prayerfully can one

¹ *Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Сочинения: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 379 [Florensky P. A. Temple action as a synthesis of arts. In: Florensky P. A. Works: In 4 vols. Vol. 2. Moscow: Mysl, 1996. P. 379].*

² According to Florensky, the „music of Heaven“ is not felt, but is experienced by a person: „This music flows into ears *other* than those that grow on the head, and they hear it with their whole being“ (Письма П. А. Флоренского к В. В. Розанову // *Розанов В. В. Собрание сочинений. Литературные изгнанники. Книга вторая. М.: Республика; СПб.: Росток, 2010. С. 97 [Letters of P. A. Florensky to V. V. Rozanov. In: Rozanov V. V. Collected works. Literary exiles. Book two. Moscow: Republic; St. Petersburg: Rostock, 2010. P. 97]). Human life begins to „be built ... in the image and likeness of this heavenly music“ (Ibid. P. 98).*

³ Following the Pythagoreans, Losev considered music as a growing number (*Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. Античная музыкальная эстетика. М.: Общецерковная аспирантура и докторантура им. святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, 2023. С. 11—233 [Losev A. F. Music as a subject of logic. In: Losev A. F. Music as a subject of logic. Ancient musical aesthetics. Moscow: General Church postgraduate and doctoral studies. Saints Cyril and Methodius Equal to the Apostles, 2023. P. 11—233]; Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 315—335 [Losev A. F. The main question of the philosophy of music. In: Losev A. F. Philosophy. Mythology. Culture. Moscow: Politizdat, 1991. P. 315—335]). Losev's design was widely supported by some scientists, especially those from Moscow. See, for example: *Холопов Ю. Н. Русская философия музыки и труды А. Ф. Лосева // Вопросы классической филологии. Вып. 11: Философия. Филология. Культура: К 100-летию со дня рождения А. Ф. Лосева. М.: Изд-во МГУ, 1996. С. 240—248 [Kholopov Yu. N. Russian philosophy of music and the works of A. F. Losev. In: Questions of classical philology. Issue 11: Philosophy. Philology. Culture: On the centenary of the birth of A. F. Losev. Moscow: Publishing House of Moscow State University, 1996. P. 240—248].**

⁴ *Лосев А. Ф. Личность и Абсолют. М.: Мысль, 1999. С. 376 [Losev A. F. Personality and the Absolute. Moscow: Mysl, 1999. P. 376].*

⁵ Там же. С. 269 [Ibid. P. 269].

ascend to God“, and „the one who does not pray does not know God“¹. And so, according to Losev, it is this prayerful aspiration of a person to God that makes up the content of music, underlies it. The thinker asks: „In Schubert’s naive and dreamy song, in the sunny rejoicings of Rimsky-Korsakov’s creations, in the strict contours of Vivaldi’s organ concerto — aren’t there prayers, tears, itchy suffering, agonizing moans and complaints?“².

It seems that this interpretation of music by A. F. Losev is extremely significant. She develops an idea of the music of St. Nil Sorsky: if Nil Sorsky’s music is hidden in prayer, Alexey Losev’s prayer is concentrated in music, i.e. the music itself becomes a prayer.

Nikolai Onufrievich Lossky (1870—1965)

A feature of Lossky’s philosophy of music was his awareness of music as an essential component, or more precisely, *the bond* of his philosophical teaching — intuitivism. According to Lossky, „intuitivism (provides. — A. K.) a direct vision ... of an object by a cognizing subject ... having in mind the object in the original, and not by means of a copy, symbol, construction, etc.“³. The thinker uses the word „intuition“ to mean „this is a direct vision ... of an object“. As Lossky writes, his „teaching about intuition... is a new *theory* ... This theory, arguing that knowledge is the direct contemplation by the subject of the most authentic transsubjective (external. — A. K.) being ... puts even the most ordinary sensory perception (of the object. — A. K.) on the same level as *clairvoyance*“⁴.

The main thing, Lossky believes, is to break into the sphere that resides above the world, the philosopher calls it the Superworld. As the thinker claims, „communion with the Superworld principle is a high manifestation of religious life and religious experience. In it, the Superworldly principle is revealed as the super-existential fullness of being“⁵. This Superworld, according to Lossky, is the Kingdom of God⁶.

¹ *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». 2-е изд., испр. и доп. М.: ЯСК; Гносис, 2022. С. 501 [*Losev A. F.* Dialectics of Myth. An addition to the „Dialectics of Myth“. 2nd ed., revis. and add. Moscow: YASK; Gnosis, 2022. P. 501].

² *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. С. 90—91 [*Losev A. F.* Music as a subject of logic. P. 90—91].

³ *Лосский Н. О.* Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999. С. 137 [*Lossky N. O.* Sensual, intellectual and mystical intuition. Moscow: TERRA-Book Club; Republic, 1999. P. 137].

⁴ Там же. С. 138 [Ibid. P. 138].

⁵ Там же. С. 261 [Ibid. P. 261].

⁶ Staying in the Kingdom of God, according to Lossky, leads to ultimate knowledge, in which „everything is immanent to everything“ (*Лосский Н. О.* Воспоминания: Жизнь и философский путь. М.: Викмо-Русский путь, 2008. С. 94 [*Lossky N. O.* Memories: Life and the philosophical path. Moscow: Vikmo-Russian way, 2008. P. 94]).

According to Lossky, music is the power that can lead to the Kingdom of God. The thinker states: „Music ... introduces us to the inner life of the elements, chemical and physical processes, to the life of crystals, dust particles dancing in the rays of the sun, to the life of plants and animals, rivers, streams and seas ... to the life of planets and solar systems and, finally, even to the life of the Kingdom of God“¹.

Ivan Ivanovich Lapshin (1870—1952)

I. I. Lapshin was a philosopher, musicologist, pianist, singer². Lapshin's philosophy is usually attributed to *Russian neokantianism*, which focused on issues of *cognition of the transcendence of the world: the nature of things, man*. At the same time, the peculiarity of Lapshin's neokantianism was that he saw the possibility of *cognition of the transcendence of the world in the act of creativity*.

Lapshin believed that overcoming the boundaries of the world in creativity occurs due to the fact that the creative person carries out *a feeling* into the object and thus finds unity with it. Feeling, according to Lapshin, leads to *the comprehension of the „alien self“*.

The philosopher believes that the most distinct form of acquiring an „alien self“ is *reincarnation*.

Lapshin divides creativity into two types: *philosophical* and *artistic*. According to Lapshin, *reincarnation* is necessary in both types of creativity, but it is especially required in artistic creativity. According to Lapshin, *it is reincarnation in artistic creativity that provides a breakthrough to the transcendence of being*³.

Exploring the topic of artistic creativity, Lapshin mainly talks about *music*. At the same time, the philosopher mainly talks about *Russian music*, analyzing the work of N. A. Rimsky-Korsakov, M. P. Musorgsky and A. N. Scriabin. The thinker emphasizes that for all the difference in the creative attitudes of these composers, the focus of their work was the same.

¹ Лосский Н. О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М.: Прогресс-Традиция, 1998. С. 327 [Lossky N. O. The world as the realization of beauty. Fundamentals of aesthetics. Moscow: Progress-Tradition, 1998. P. 327].

² Lapshin was closely associated with music. In one of N. I. Zabele-Vrubel's letters, he noted: „The ability to live for almost a month without hearing (music. — А. К.) indicates that the 'fons vital' (Latin — the source of life. — А. К.) is impoverished in a person“ (Письма И. И. Лапшина к Н. И. Забеле-Врубель // Звезда. 1999. №. 12. С. 115 [Letters of I. I. Lapshin to N. I. Zabela-Vrubel. In: Zvezda. 1999. No. 12. P. 115]).

³ It is accompanied by joy, ecstasy and leads to the experience of a universal feeling: „everything is in me, and I am in everything“ (Tyutchev).

N. A. Rimsky-Korsakov

As Lapshin writes, Rimsky-Korsakov was distinguished by a subtle feeling for *nature*. The thinker explains that Rimsky-Korsakov's feeling into nature is carried out with the help of a whole system of techniques, where *musical symbolism* plays the main role, based primarily on onomatopoeia (the sea, the rustle of leaves, etc.). Lapshin points out: „Rimsky-Korsakov's religion is pantheism ...“¹. According to Lapshin, through merging with nature, the composer turned out to be a singer of „*universal feeling, cosmic emotion* (I. — A. K.) his muse, who appeared in shifts in (various. — A. K.) images ... (in essence, was the world soul. — A. K.), whose presence in his soul was so vividly felt by the great the musician“².

M. P. Musorgsky

Lapshin points out that Musorgsky, as well as Rimsky-Korsakov, aspired to feel into objects, that musical symbolism, onomatopoeia, the desire for an „alien self“, reincarnation were peculiar to him, but if Rimsky-Korsakov was attracted to nature, Musorgsky was attracted to *man*. „It is very remarkable“, Lapshin writes, „that Musorgsky hardly uses expressive metaphors to *describe nature*, because he has few of them: his work is ... *anthropocentric*“³.

„Was Musorgsky a mystical nature, did he experience what is called a universal feeling, a mystical perception, a sense of ‘merging’ with God or the world?“ asks Lapshin⁴. I think so. It was in merging with the people that Musorgsky experienced merging with God, the Cosmos...

A. N. Scriabin

According to Lapshin, Scriabin, like Rimsky-Korsakov and Musorgsky, showed in his work a feeling, a desire for „alien self“, etc. However, the researcher emphasizes, for Scriabin, these moments were associated with his interest not in nature or the folk element, but in *his own „I“*, the desire to discover the „Super-I“ in his „I“. Lapshin testifies: „Scriabin ... is devoid of significant artistic interest in painting nature, being, in the witty expression of one of his acquaintances, ‘an amateur in nature’ ... to an even greater extent he is an amateur among the people. Scriabin's sphere is the sphere of the deep ‘I’“⁵. At the same time, Lapshin believes, Scriabin realizes

¹ *Лапшин И. И.* Философские мотивы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Звучащие смыслы. Альманах. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 258 [*Lapshin I. I.* Philosophical motives in the work of N. A. Rimsky-Korsakov. In: Sounding senses. Almanac. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 2007. P. 258].

² Там же. С. 251 [Ibid. P. 251].

³ *Лапшин И. И.* Модест Петрович Мусоргский // Звучащие смыслы. Альманах. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 285 [*Lapshin I. I.* Modest Petrovich Musorgsky. In: Sounding senses. Almanac. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 2007. P. 285].

⁴ Там же. С. 314–315 [Ibid. P. 314–315].

⁵ *Лапшин И. И.* Заветные думы Скрябина // Звучащие смыслы. Альманах. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 342 [*Lapshin I. I.* Cherished thoughts of Scriabin. In: Sounding senses. Almanac. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 2007. P. 342].

that „the content of ‘alien selves’ and the whole world are generated by *the activity of the Superindividual side ... of the ‘I’, the activity of ... universal Consciousness or Consciousness in General... Universal Consciousness is embodied in a plurality of individuals ... (develops them — A. K.) ... Over time (individuality. — A. K.) develops more and more ... and (becomes. — A. K.) an all-encompassing individuality — God*“¹.

Evgeny Nikolaevich Trubetsky (1863—1920)

E. N. Trubetsky was a philosopher, publicist, and public figure. His understanding of music is closely linked to his main philosophical aspiration: the search for the sense of life². Reflecting on the sense of life, Trubetsky eventually came to the following conclusion: when the question of the sense of life is raised, „it is ... about whether life is *worth living*, whether life has a positive *value*, moreover, a *universal and unconditional value*, a value obligatory for everyone“³. Trubetsky believes that to understand, to find sense, means *to realize it*.

„Sense“, says Trubetsky, „is inseparable from consciousness. This is a sense that is immanent to it, which, as such, cannot be asserted separately from consciousness“⁴. At the same time, on the one hand, the material of consciousness is „a variety of psychological experiences — sensations, impressions, feelings (constituting, according to Trubetsky, psychological consciousness. — A. K.)“, on the other hand, there is something superpsychological in consciousness, which „is ... the necessary assumption ... of consciousness as such“⁵. It is in this „consciousness as such“, states Trubetsky, that the sense is hidden. Trubetsky calls consciousness, which stores meaning, *Unconditional* (or: *All-one, Absolute*).

According to the philosopher, the unity of a person with the sense stored in Unconditional consciousness is the acquisition of the sense of life by a person. But what is this sense, contained in Unconditional consciousness, the communion to which is the acquisition of the sense of life by a person?

¹ Лапушин И. И. Заветные думы Скрябина. С. 340 [Lapshin I. I. Cherished thoughts of Scriabin. P. 340].

² I must say, a huge number of works on the topic of „The sense of life“ have been written in Russia. According to N. K. Gavryushin, „the question (about the sense of life. — A. K.) is characteristic of Russian philosophy ... in European languages, it is impossible even to indicate an exact correspondence to the Russian sense. SENSE is co-thought, the conjugation of thoughts, the dialectical equilibrium of intelligent energies“ (Гаврюшин Н. К. Русская философская симфония // Смысл жизни: Антология. М.: Прогресс: Культура, 1994. С. 9 [Gavryushin N. K. Russian Philosophical symphony. In: The sense of life: An anthology. Moscow: Progress: Culture, 1994. P. 9]).

³ Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2017. С. 10 [Trubetsky E. N. The sense of life. St. Petersburg: Azbuka; Azbuka-Atticus, 2017. P. 10].

⁴ Там же. С. 17 [Ibid. P. 17].

⁵ Там же. С. 10 [Ibid. P. 10].

As Trubetsky thinks, this is something stable, unshakable, contributing to overcoming the finiteness of being. Therefore, the thinker asserts, „the question of ... the sense (of life. — A. K.) is the question of God. God ... is the basic assumption of all life. This is what *it is worth living for* and without which life would have no value“¹.

So, *finding the sense of life for a person consists in reuniting a person with God*.

According to Trubetsky, this is greatly facilitated by art, primarily *music* (due to its special involvement in the inner life of a person). And Trubetsky experienced the experience of bringing music to God himself — it happened at a concert where Beethoven's 9th Symphony was performed under the baton of A. G. Rubinstein. Here is how the philosopher describes the event: „It is difficult to convey the state of delight that I experienced then in the symphony concert. Just a few months earlier, a dilemma inspired by Schopenhauer and Dostoevsky had appeared before my youthful consciousness. Either there is a God, and in him there is the fullness of life *above the world*, or it is not worth living at all. And suddenly I saw this very dilemma deeply, vividly expressed in brilliant musical images. There is also something infinitely more than posing a dilemma — there is a *life experience* of the otherworldly, a *real feeling of (eternal. — A. K.) peace*. Your thought ... perceives the entire world drama from that height of eternity, where all confusion and horror are miraculously transformed into joy and *peace*. And you feel that (this. — A. K.) eternal peace, which descends from above on the universe, is not a denial of life, but the fullness of life. None of the great artists and philosophers of the world has felt and revealed this in the way Beethoven did“².

Currently, the questions of the philosophy of music are being actively developed. They are developed by the Author of this article (b. 1954).

The author is a philosopher, pianist, musicologist, and music therapist. He proposed a model of the philosophy of music, which, as he believes, can be considered as the result of the development of judgments about the music of Russian philosophers, starting from Nil Sorsky to the present day.

¹ Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. С. 74 [Trubetsky E. N. The sense of life. P. 74].

² Трубецкой Е. Н., кн. Воспоминания // Трубецкой Е. Н., кн. Из прошлого. Воспоминания. Из путевых заметок беженца. Томск: Водолей, 2000. С. 157 [Trubetsky E. N., prince. Memories. From the travel notes of a refugee. Tomsk: Vodoley, 2000. P. 157].

Beethoven helped Trubetsky to experience a meeting with God. And here it is necessary to note an extremely important point: it happened when Trubetsky was immersed in *a symphony* — Beethoven's 9th Symphony. And the word „symphony“ had a sacred meaning for Trubetsky (close to the meaning of this word for Grigory Skovoroda and Pavel Florensky). In Trubetsky's view, a symphony is something that unites the earthly and the heavenly (Divine). The philosopher recalls: „The symphony uniting the whole heavenly and earthly world sounds already at the very beginning of the Gospel — in the story of the evangelist Luke about the Nativity of Christ. *The Good news* preached to all *creatures* is precisely the promise of this symphony“ (Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. С. 208 [Trubetsky E. N. The sense of life. P. 208]). The forerunner of such a symphony was for E. Trubetsky Beethoven's 9th Symphony.

About the model

The model is named by the author „The New synergetic philosophy of music“. It has two components: „Theory“ and „Practice“.

Theory

Theoretically, the model is based on the conjugation of two principles: classical (old) synergetics and hesychasm. Let's explain what has been said.

Classical synergetics

Classical (old) synergetics, which arose in the 70s of the XX century, was an interdisciplinary field in science, within which the features of self-organization of systems in the world were studied. It was found that systems are evolving in the direction from less organized (orderly, stable, reliable) to more organized (orderly, stable, etc.). The word „synergy“ was used to name the new scientific branch — „synergetics“.

Hesychasm

Hesychasm was mentioned above. Let us recall the essential points. Hesychasm asserts the unity of the energies of a bodily-soul-spiritual person and the energies of God, which appears as an increase in human energies in the sequence: bodily — soul — spiritual. Such an increase is carried out as a result of a person reading the Jesus Prayer, or Intelligent Prayer.

Now let's add something that is especially significant for the proposed model: the reading of prayer by a Christian hesychast man not only led to his unity with God, but also predetermined the transfer of the experience of this unity. What does this mean?

The fact is that in the process of prayer, the Christian hesychast communicated with all people, humanity¹. Such communication of a Christian hesychast with people during prayer contributed to the emergence in every lay person of *the desire for unity with God „in the world“*. This aspiration was expressed in the bodily, soul and spiritual activation of a person „in the world“ and conditioned the development of the world, according to the principle of self-organization of systems. The very self-organization of systems, according to the author, is represented by the sequence: *nature — society — culture — art — music*. That is, *music is the embodiment of the unity of man with God „in the world“*.

Practice

In practice the work proposed by the author is based on the realization that music is the most powerful means of uniting man with God. The process of bringing a person to God with music, the author believes, is *music therapy*.

¹ *Каллист (Уэр), еп. Диоклийский*. Сила имени. Молитва Иисусова в православной духовности // *Каллист (Уэр), еп. Диоклийский, Софроний (Сахаров), архим.* О молитве. Тула: Образ, 2004. С. 3–9 [*Callistus (Ware), ep. Diocletian*. The power of the name. The Prayer of Jesus in Orthodox spirituality. In: *Callistus (Ware), ep. Diocletian; Sophronius (Sakharov), archim.* About prayer. Tula: Obraz, 2004, P. 3–9].

The author has developed a technology of music therapy designed to ensure a person's ascent to God. How is this achieved?

The author believes that there is a structural similarity between man and music: both man and music consist of three mutually correlated levels: the first level of a person correlates with the first level of music, the second level of a person correlates with the second level of music, the third level of a person correlates with the third level of music.

Human levels: bodily, soul, spiritual.

The levels of music, its kind of bodily, soul, spiritual levels, are called by the author, respectively, physico-acoustic (elements of which are rhythm, meter, tempo, timbre, dynamics), communicative-intonation (element of which is intonation), spiritual-value (elements of which are mode (tonality), melody and harmony).

Thus, the physical-acoustic level of music (rhythm, tempo, etc.) corresponds to the bodily hypostasis of man, the communicative-intonational level (intonation) to the soul hypostasis, the spiritual-valuable level (mode (tonality), etc.) to the spiritual hypostasis.

Principle of work: during the first sessions, music in which the first level of music (rhythm, meter, tempo, timbre, dynamics) prevails is used. Such music is designed to activate the bodily-plastic component of the person (this, of course, does not exclude the use of other types of sound as well, but it is the material based on rhythm, meter, etc. that is most important).

In subsequent sessions, emphasis is placed first on the second level of music (based on intonation), and then on the third (based on mode, melody and harmony), activating the soul and spiritual hypostasis of the person, respectively. Thus, the music therapy sessions stimulate bodily-soul-spiritual growth of the person, opening to him the Higher dimension of being¹.

There is no doubt that it is necessary to study the Russian philosophy of music.

LITERATURE

1. *Гаврошин Н. К.* Русская философская симфония // Смысл жизни: Антология. М.: Прогресс: Культура, 1994. С. 7–18.
2. *Григорий Палама, свят.* Триады в защиту священно-безмолвствующих. 4-е изд., испр. / Пер. с греч. М.: РИПОЛ классик, 2018. 440 с.
3. *Зеньковский В. В.* История русской философии. М.: Академический проект, 2011. 880 с.

¹ *Клюев А. С.* Сумма музыки. 2-е изд., испр. и перераб. М.: Прогресс-Традиция, 2021 [*Klujev A. S.* Sum of Music. 2nd ed., correct. and revis. Moscow: Progress-Tradition, 2021].

The ideas of the article are presented in more detail in three recently published works: *Klujev A.* Russian Philosophy of Music: 2010s and 2020s articles (Transl. from Russ.). Ostrava: Tuculart Edition & European Institute for Innovation Development, 2023; *Клюев А. С.* 10 статей по русской философии музыки: Сборник статей [Материалы к курсу «История русской философии»]. СПб.: РХГА, 2023 [*Klujev A. S.* 10 articles on the Russian Philosophy of Music: A collection of articles [Materials for the course „History of Russian Philosophy“]. St. Petersburg: Publishing

4. *Каллист (Уэр), еп. Диоклийский*. Сила имени. Молитва Иисусова в православной духовности // *Каллист (Уэр), еп. Диоклийский, Софроний (Сахаров), архим.* О молитве. Тула: Образ, 2004. С. 3–9.
5. *Клюев А. С.* 10 статей по русской философии музыки: Сборник статей [Материалы к курсу «История русской философии»]. СПб.: РХГА, 2023. 102 с.
6. *Клюев А. С.* Русская философия музыки: Статьи 2010–2020-х годов. М.: Прогресс-Традиция, 2024. 240 с.
7. *Клюев А. С.* Сумма музыки. 2-е изд., испр. и перераб. М.: Прогресс-Традиция, 2021. 520 с.
8. *Клюев А. С.* Что такое русская философия? // Двадцатый Славянский научный Собор «Урал. Православие. Культура». Русский язык и литература в культуре России: от наследия свв. равноапостольных Кирилла и Мефодия к современности: Материалы Всероссийской с международным участием научно-практической конференции: Сборник научных статей. Челябинск: ЧГИК, 2022. С. 170–174.
9. *Лапшин И. И.* Заветные думы Скрябина // Звучащие смыслы. Альманах. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 333–352.
10. *Лапшин И. И.* Модест Петрович Мусоргский // Звучащие смыслы. Альманах. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 275–332.
11. *Лапшин И. И.* Философские мотивы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Звучащие смыслы. Альманах. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. С. 249–264.
12. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». 2-е изд., испр. и доп. М.: ЯСК; Гносис, 2022. 696 с.
13. *Лосев А. Ф.* Личность и Абсолют. М.: Мысль, 1999. 720 с.
14. *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. Античная музыкальная эстетика. М.: Общецерковная аспирантура и докторантура им. святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, 2023. С. 11–233.
15. *Лосев А. Ф.* Основной вопрос философии музыки // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 315–335.
16. *Лосский Н. О.* Воспоминания: Жизнь и философский путь. М.: Викмо-Русский путь, 2008. 400 с.
17. *Лосский Н. О.* Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М.: Прогресс-Традиция, 1998. 416 с.
18. *Лосский Н. О.* Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999. 408 с.

House of the Russian Academy of Sciences, 2023]; *Клюев А. С.* Русская философия музыки: Статьи 2010–2020-х годов. М.: Прогресс-Традиция, 2024 [*Klujev A. S.* Russian Philosophy of Music: Articles of the 2010–2020s. Moscow: Progress-Tradition, 2024], which received reviews from Russia (*Медушевский В. В.* Клюев А. С. 10 статей по русской философии музыки: Сборник статей [Материалы к курсу „История русской философии“]. СПб.: Изд-во РХГА, 2023. 102 с. // Русская философия. 2024. Вып. 1 (7). С. 182–186 [*Medushevsky V. V.* Klujev A. S. 10 articles on the Russian philosophy of music: Collection of articles [Materials for the course „History of Russian Philosophy“]. St. Petersburg: Publishing House of the Russian Academy of Arts, 2023. 102 p. In: Russian Philosophy. 2024. Issue 1 (7). P. 182–186.]), USA (*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.] // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 3 (46). С. 183–186 [In: Annales of the Zubov Institute. 2024. № 3 (46). P. 183–186]) and Italy (*Sartori F.* Russian Philosophy of Music in the Works of A. S. Klujev // Credo New. 2024. № 3 (117). P. 173–177).

19. *Медушевский В. В.* Ключев А. С. 10 статей по русской философии музыки: Сборник статей [Материалы к курсу „История русской философии“]. СПб.: Изд-во РХГА, 2023. 102 с. // Русская философия. 2024. Вып. 1 (7). С. 182–186.
20. *Нил Сорский, преп.* Устав и послания. 2-е изд. М.: Институт русской цивилизации; Родная страна, 2016. 240 с.
21. *Одоевский В. Ф.* Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 156–168.
22. Письма И. И. Лапшина к Н. И. Забеле-Врубель // Звезда. 1999. №. 12. С. 110–124.
23. Письма П. А. Флоренского к В. В. Розанову // *Розанов В. В.* Собрание сочинений. Литературные изгнанники. Книга вторая. М.: Республика; СПб.: Росток, 2010. С. 9–193.
24. *Сакулин П. Н.* Романтизм и «неоромантизм» // Вестник Европы. 1915. Кн. 3. Март. С. 148–162.
25. *Сковорода Г. С.* Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1973. Т. 1. 511 с.
26. *Сковорода Г. С.* Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1973. Т. 2. 486 с.
27. *Трубецкой Е. Н.* Смысл жизни. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2017. 348 с.
28. *Трубецкой Е. Н., кн.* Воспоминания // Трубецкой Е. Н., кн. Из прошлого. Воспоминания. Из путевых заметок беженца. Томск: Водолей, 2000. С. 89–226.
29. *Флоренский П. А.* Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Сочинения: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 370–382.
30. *Флоренский Павел, свящ.* Детям моим // Флоренский Павел, свящ. Из моей жизни. М.: Гаудеамус, Академический проект, 2018. С. 13–189.
31. *Холопов Ю. Н.* Русская философия музыки и труды А. Ф. Лосева // Вопросы классической филологии. Вып. 11: Философия. Филология. Культура: К 100-летию со дня рождения А. Ф. Лосева. М.: Изд-во МГУ, 1996. С. 240–248.
32. *Эрн В. Ф. Г. С.* Сковорода: Жизнь и учение // Эрн В. Ф. Борьба за Логос. Г. Сковорода: Жизнь и учение. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. С. 333–589.
33. *Klujev A.* Che cos'è la filosofia russa? // [El.] Idee&Azione. 2022. 14.11.
34. *Klujev A.* Russian Philosophy of Music: 2010s and 2020s articles (Transl. from Russ.). Ostrava: Tuculart Edition & European Institute for Innovation Development, 2023. 154 p.
35. *Klujev A.* What is Russian philosophy? // [El.] Ethicsacademy.co.in. 2023. 13.06.
36. *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.] // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 3 (46). С. 183–186.
37. *Sartori F.* Russian Philosophy of Music in the Works of A. S. Klujev // Credo New. 2024. № 3 (117). P. 173–177.

Аннотация

В статье исследуется самобытный феномен русской философии музыки: совокупности представлений русских философов о музыке с XV–XVI веков по наши дни. Отмечается, что русские философы видят в музыке высшую философию и, поскольку интерпретируют философию как средство спасения, трактуют музыку как совершеннейшее средство спасения. Подчеркивается, что, в целом трактуя музыку таким образом, каждый из русских философов осуществляет эту трактовку по-своему. В заключение указывается, что идеи русских философов о музыке обобщенно представлены в трех недавно опубликованных работах автора, на которые написаны рецензии исследователями из России, США и Италии.

Abstract

The article explores the original phenomenon of the Russian philosophy of music: the totality of Russian philosophers' ideas about music from the 15th–16th centuries to the present day. It is noted that Russian philosophers see music as the highest philosophy and since they interpret philosophy as a means of

salvation, they interpret music as the most perfect means of salvation. It is emphasized that in general interpreting music in this way, each of the Russian philosophers implements this interpretation in his own way. The ideas of Russian philosophers about music are summarized in three recently published works by the author, which have been reviewed by researchers from Russia, USA and Italy.

- ✓ *Ключевые слова:* Россия, русская философия, русская философия музыки, спасение.
- ✓ *Keywords:* Russian, Russian philosophy, Russian philosophy of music, salvation.

Для цитирования: *Klujev A.* Russian Philosophy of Music: A Unique Experience // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 4 (47). С. 169–184.

№ 4 / 2024

ЮБИЛЕИ.
ПАМЯТНЫЕ
ДАТЫ

К 150-летию
со дня рождения
С. Т. Конёнкова

«Лесная серия» С. Т. Конёнкова как образное воплощение национальной духовности в синтезе стилей

СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА

*Доктор искусствоведения, профессор
кафедры всеобщей истории искусств,
директор музея Российской академии живописи,
ваяния и зодчества Ильи Глазунова (Москва, Россия)*

SKOROBOGACHEVA EKATERINA A.

*Doctor of Arts, Professor of the Department
of Universal Art History, Director of the Museum
of the Russian Academy of Painting, Sculpture
and Architecture Ilya Glazunov (Moscow, Russia)*

E-mail: skorobogacheva@mail.ru

Жизнь выдающегося скульптора Конёнкова соединила в себе эпохи XIX и XX веков, во многом обращена и к традициям Древней Руси, что для него обоснованно, закономерно и изначально объясняет возникновение того многоступенчатого, многосоставного синтеза, который определил самобытность его искусства, индивидуальный «почерк» ваятеля.

Его путь, поражающий обилием событий, творческих свершений, общественных начинаний, проложен в пространстве XX века, времени войн и революций, драм и трагедий в отечественной и мировой истории, которые так или иначе были отражены им в творчестве: Серебряный век и революционные потрясения, первые годы советской власти и участие в плане ленинской пропаганды, эмиграция в США и преданность историческим корням семьи, православие, увлечение учением Рассела и атеизм советской идеологии. Таковы зигзаги истории — смены эпох, идеологий, мировоззрений и отклик на них Конёнкова.

Вместе с тем жизнь самобытного ваятеля цельна, словно вырублена умелой и уверенно спокойной рукой из каменной глыбы или массива ствола, как он часто вырубал персонажей своей «Лесной серии». Начало его жизненного пути связано с древней Смоленской землей, и сюда же, на родную Смоленщину, он неустанно возвращался через десятилетия и в закатные годы, уже после эмиграции, сначала — несмотря на предельную занятость, а потом — противостоя глубокой старости. Он стремился прикоснуться здесь к истокам рода, своей жизни, которые сохранялись несмотря ни на что: ни на неумолимый ход времени, ни на разрушения войн, оставались для него все

тем же живительным родником. И потому персонажи его «Лесной серии» через синтезированный художественный язык отражали не столько фантазии их автора и небывалые сказки, сколько многовековую быль народа, предания его семьи, собственную жизнь ваятеля, становились иносказательными образами народного духа, который так важно было сберечь в потрясениях, противоречиях века войн и революций.

Сергей Конёнков прожил почти столетие, 98 с половиной лет. В 2024 году отмечаем 150-летие ваятеля. XX век поистине стал его веком, так он и озглавил книгу своих воспоминаний, будучи объективен, — «Мой век». Творческий путь скульптора продолжался более 75 лет, которые можно разделить на три основных периода: предреволюционный и первые годы советской власти, жизнь в эмиграция в США с 1923 по 1945 год и время жизни в советской России, с конца 1945 года и до конца дней. В каждый из этих периодов он вновь и вновь обращался к созданию персонажей «Лесной серии», неустанно находил им новаторские интерпретации. Обращаясь к самым разным стилям, жанрам, образам, он работал постоянно, невзирая ни на какие жизненные сложности и потрясения, работал с неизменным упорством, увлеченностью, самозабвением.

Он работал в мраморе, гипсе, дереве, глине, терракоте, инкрустировал дерево цветным камнем, использовал бетон и металлоконструкции, фанеру и деревоплиту, находил их необычные методы обработки, порой алогичные сочетания, творя новаторскую манеру, свой технико-методологический синтез. Именно дерево, один из самых излюбленных своих материалов, он открыл для русской профессиональной скульптуры, прежде всего, через «Лесную серию».

Сергей Тимофеевич создавал произведения в станковой и монументальной сферах как блистательный портретист, мастер жанровой скульптуры, обнаженной натуры, образов фольклора, как историко-религиозный художник-мыслитель, а в «Лесной серии» различные жанровые принадлежности были объединены им в гармоничные сочетания то в одном, то в другом образце.

Конёнков всегда был открыт для всевозможных технических, стилистических экспериментов. Его искусство в «Лесной серии» являет и синтез стилей. Оно в той или иной степени вбирало в себя, откликалось на все новые веяния времени: реализм и неорусский стиль¹, академизм и примитивизм, историзм и модерн, символизм и оттенки авангарда, модернизм и постмодернизм, ар-деко и фольклорные начала — при всеобъемлющей и всепобеждающей доминанте реалистического восприятия мира в бесконечном многообра-

¹ См.: *Скоробогачева Е. А.* «Лесная серия» С. Т. Конёнкова как образец неорусского стиля // *Художественная культура в современном мире: традиции и перспективы развития: Материалы Всероссийской научно-практической конференции «XII Терёхинские чтения»* / Науч. ред. А. П. Крохалева. Пермь: [б. и.], 2024. С. 63.

зии интерпретаций. Влияния Ренессанса, европейской классики, отечественного искусства скульптуры XIX века, новаторских течений в Европе рубежа XIX—XX столетий нашли отражение в его творчестве, в котором с равной степенью подлинности звучали образы, обращенные и к древности, и к современности. И все же реализм и неорусский стиль, именно эти две взаимосвязанные доминанты, позволили воплотить ярчайшие образы его творчества, к которым нельзя не отнести столь необычных созданных им «лесных жителей» и им созвучных персонажей¹. В произведениях, то былинно-сказочных, то предельно реалистичных, то овеянных дыханием символизма, порой сложно распознать руку одного автора — столь свободен он был в многообразии своих художественных вариаций. Его «лесные» скульптуры, вышедшие из глубин веков, родившиеся из крестьянской культуры, из Смоленской земли, экспонировались в Москве, Санкт-Петербурге (Ленинграде), Лондоне, Будапеште, Братиславе, Праге, Варшаве, Нью-Йорке, Принстоне, получали заслуженное признание по всему миру.

Духовно-художественные истоки «Лесной серии» Сергея Конёнкова сокрыты в годах его детства и отрочества, проходивших в селении Караковичи, среди лесов древней Смоленской земли. Именно они оставили яркие впечатления, которые великий ваятель хранил всю жизнь в памяти и интерпретировал в скульптуре. В их семье чтити исконные обычаи, обряды, знали народные промыслы и ценили искусство. Всю жизнь, куда бы ни забросила его судьба: в Рославль или Москву, Санкт-Петербург или Нью-Йорк, Рим или Афины, — Конёнков оставался выходцем из Смоленщины, всегда при первой возможности стремился возвращаться сюда.

Первый биограф скульптора, критик Серебряного века, близкий круг «Мира искусства» Сергей Сергеевич Глаголь (Голоушев) в очерке «Конёнков. Русское современное искусство в биографиях и характеристиках художников» писал о скульпторе и точно, и поэтично: «Конёнков родом из стародавней земли кривичей, где издревле „грязи смоленские невылазные и леса брынские дремучие“, где живут „лесовики, спокойно сосредоточенные люди, словно знающие какую-то тайну“, где все еще полно старины и веры в домовых, леших и русалок»².

О сказах Смоленской земли напоминают и образцы народной резьбы по дереву, в которой можно воочию увидеть тех русалок-берегинь, леших, кентавров (китоврасов или полканов, как именовали их по народной традиции). Искусство сопутствовало народной жизни, в том числе на Смоленщине: резьба и роспись, кружевоплетение и вышивка, ткачество и лужение. Предметы

¹ См.: *Скоробогачева Е. А.* Русское искусство на рубеже XIX—XX столетий. Многокрасочность образов и смыслов. СПб.: Петрополис, 2024. С. 354.

² *Глаголь С. С.* С. Т. Конёнков. Русское современное искусство в биографиях и характеристиках художников. СПб.: Светозар, 1920. С. 21.

быта под умелой рукой крестьянина превращались в произведения искусства, которые на языке линии и цвета говорили о былях и небылях крестьянской жизни. В деревнях писали иконы, играли на музыкальных инструментах, сочиняли сказания, а петь и плясать умели почти все. Поэтому с первых лет будущий скульптор, а пока любознательный мальчуган Сергей Конёнков приобщался к вековой народной мудрости, фольклору, которые всегда были ему столь близки и понятны. Такие традиции он самобытно продолжал в своих авторских работах — вдохновенных скульптурах из дерева, которые через десятилетия получили мировое признание.

Образы его искусства рождались и из мотивов родной природы, из его умения тонко видеть, чувствовать, понимать эту неизреченную красоту, угадывать ее затаенные смыслы, настроения, множество звуков, цветов, форм, которыми она наполнена. Щедрый и обильный лес его родной Смоленской земли летом, но и зимой лесные дали завораживали его своим особым содержанием — строгим, сдержанным, затаенным. В закатные годы Конёнков многократно возвращался в памяти к впечатлениям своего детства, которые значили для него так много. Первые из его воспоминаний — это и образы родных людей — их большой, дружной семьи, члены которой также были отражены им в лесных персонажах. С. Т. Конёнков вспоминал: «Сеяли рожь, овес и лен. Рожь — это хлеб. Хлебом кормились. Жена дяди Устина Татьяна Максимовна готовила на всю семью. Через день она пекла пять хлебов, каждый в 15—18 фунтов. Рожь почти никогда не продавали. Овес тоже шел в хозяйство, где были охочие до него лошади, куры и другая живность. Лен — деньги. „Удастся лен, так шелк; не удастся, так шелк“, — гласит пословица. Все покупки в доме за счет льна. Немалую долю убранный с поля льна оставляли себе. Расстилали, мяли, пряли волокнистый ленок, а в долгие зимние вечера женщины на самодельных станках вручную ткали льняное полотно. Хорошо помню, как ткала красные мои мама. Красными у нас на Смоленщине называют крестьянские холсты»¹.

К тому же для него, тогда малолетнего ребенка, все вокруг: и дом, и дворовые постройки, и окрестные леса — приобретали какой-то свой, неведомый смысл, представляли в его детском воображении почти сказочными образами. Сережа Конёнков рос смышленным, любознательным ребенком. Он рано начал рисовать и лепить, и в этом увлечении также отличался от других детей. Свои изображения делал очень быстро, похоже, а любой комочек глины под его руками моментально превращался в фигурку животного или сказочное существо. Подрастая, Сергей рисовал и лепил все больше. Изображения вырезал ножницами из бумаги и наклеивал на окна дома, чтобы и с улицы были видны, а вылепленные фигурки расставлял на заборе. Родные поощряли его любознательность, увлечение рисованием, и в округе мальчика вскоре стали именовать «художником».

¹ Конёнков С. Т. Мой век. Воспоминания / Лит. запись Ю. А. Бычкова; вступ. статья Е. Ф. Белашовой. М.: Политиздат, 1972. С. 11.

Исключительно важными для Конёнкова в его восприятии родного края всегда оставались просторы Смоленской земли, ее история, предания и сказки, в которых черпал он силы, находил творческие замыслы. Сергей Тимофеевич писал: «Надо всю жизнь читать мудрейшую книгу природы... Без простора, воздуха и света нет искусства. Даже такая простая и много веков тому назад вошедшая в архитектуру форма, как колонна, прообразом своим имела древесный ствол»¹.

Сергей Конёнков начал рисовать очень рано. Многие годы спустя вспоминал, что ему не было еще пяти лет, когда впервые стал брать в руки карандаши и изображал зайцев, медведей и коров с пастухом. Ворота и заборы разрисовывал углем.

Однако к крестьянским промыслам он проявлял не меньшие способности. Еще до школы начал помогать взрослым в качестве пастуха, любил с ребятами постарше уходить в ночное. Здесь, наблюдая за табуном, Сережа не переставал удивляться красоте родной природы. Сначала с опаской смотрел он в лесные дебри или наблюдал за прихотливыми переплетениями береговых кустов, ветви которых образовывали сложные узоры, темной вязью выделявшиеся на водной глади ручья. В его изгибах или в сумраке чащобы ему начинали порой мерещиться герои сказок, которые часто рассказывали в их семье, представлялись и небывалые существа: домовые, русалки, лешие, поверья о которых сопровождали жизнь крестьян.

Иногда он пытался нарисовать их, сначала неумело, робко, но постепенно из-под его карандаша или кусочка угля, взятого около печки, стали появляться узнаваемые образы Ивана-царевича на сером волке, Бовы-королевича, русалок-берегинь, китоврасов, лесовиков и кикимор.

Следовательно, очевидно художественно-смысловое превалирование фольклорного и реалистического стилистических начал в трактовке образов, которые отображали и многовековые традиции народного искусства Смоленской земли, и историю рода скульптора, и непосредственные впечатления его детских и отроческих лет.

Однако как стилистика «Лесной серии» не исчерпывается обозначенными доминантами, так и жанровая наполненность лесных персонажей весьма многообразна. Попытаемся провести жанровую классификацию, определяя с некоторой долей условности принадлежность к той или иной группе:

- образцы портретного жанра;
- доминирование бытовых трактовок;
- господство сказочно-фольклорного звучания;
- исторические образы;
- превалирование религиозных содержаний.

¹ Конёнков С. Т. Слово к молодым. М.: Молодая гвардия, 1958. С. 27. URL: <https://www.sculpture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000005/> (дата обращения: 03.09.2024).



*С. Т. Конёнков. Христос. Дерево.
1924. Мемориальный музей
«Творческая мастерская
С. Т. Конёнкова». Фотография
Е. А. Скоробогачевой*



*С. Т. Конёнков. Да будет свет. Дерево.
1931–1932. Мемориальный музей
«Творческая мастерская С. Т. Конёнкова».
Фотография Е. А. Скоробогачевой*

Среди столь значимых для Конёнкова образов «Лесной серии», каждый из которых по-своему интересен и художественным строем, и историей создания, выделим «Вещую старушку» — портрет северянки, сказительницы Марии Дмитриевны Кривополеной, который раскрывает обращение С. Т. Конёнкова к теме Русского Севера, к постижению им духовно-художественных сокровищ старины окраинных земель. Именно в тот период, в первые десятилетия XX века, Северный край стал объективно оцениваться как художественное, культурно-историческое, религиозно-философское сосредоточие истоков национальной духовности. Восприятие самого понятия «Русский Север» отражало целостное духовное пространство, содержащее основы народного миропонимания во всем многообразии их проявлений.

В 1916 году в Москву из Северного края, с Архангельских земель, приехала чудо-сказительница, бесподобно рассказывающая былины и старинные. Все стремились ее послушать, а когда удавалось попасть на выступление Кривополеновой, то внимали ей затаив дыхание. При одном из таких монологов северянки присутствовал Сергей Тимофеевич и тогда решил, что ему во что бы то ни стало надо с натуры вылепить портрет Марьи Дмитриевны, что со свойственной ему целеустремленностью и умением реализовать замысел удалось сделать.

Вскоре Кривополенова приехала к нему в мастерскую на Пресню, с интересом разглядывала скульптуры, выражала сначала недоумение, зачем Конёнкову столько пней и коряг, которые, казалось бы, беспорядочно свалены в мастерской, а потом хвалила многие работы. Она была очень невысокого роста, лицо в морщинках, взгляд серьезный, сосредоточенный, вобравший в

себя будто бы всю многовековую народную мудрость северян, говоривших о себе: «На веках стоим». Их сказы, традиции, промыслы, искусство она знала с детских лет.

Сам факт обращения Сергея Тимофеевича к образу северянки неслучаен, отвечает сути того времени, когда в России, еще с конца XIX века, все более крепло понимание необходимости постижения народных корней, культуры и духовных заветов Древней Руси, в которых сокрыта многовековая и вне-временная суть жизни народа.

Портрет, созданный всего за несколько сеансов, глубоко реалистичен с точки зрения отражения сходства и в то же время синтезирован в отношении стилистики (реализм, неорусский стиль, символизм) и жанровой наполненности образа (портрет-обобщение, сказочно-фольклорная и историческая составляющая). Таким образом, делаем вывод о многообразии жанровой наполненности серии при господстве синтезированной трактовки в их восприятии.

Встретив 90-летний юбилей, скульптор не собирался ни предаваться отдыху, ни почивать на лаврах, а продолжал все так же самозабвенно трудиться, что было ему свойственно едва ли ни с отроческих лет. В 90 лет он завершил работу над ярким, своеобразным продолжением «Лесной серии» — «Ваятель (Автопортрет)», масштабным образом мощного, поистине симфонического звучания, наряду с другими передавая это произведение в дар музею в Смоленске — ныне Музей скульптуры С. Т. Конёнкова.

Уже на закате жизни, в 95 лет, он изваял композицию «Отец и сын» — свой автопортрет рядом с отцом Тимофеем Терентьевичем Конёнковым. Эта скульптура, словно подводившая итог, замыкавшая жизненный цикл, стала одним из последних шедевров в его столь насыщенной свершениями творческой летописи.

Одной из последних завершённых в своем глубинном религиозно-философском содержании работой Сергея Конёнкова стала композиция «Христос, восставший из дерева», созвучная «Лесной серии». Она, решенная в дереве, вновь подтверждает, насколько обращение к христианству было для него важно, а в первую очередь образ Спасителя, «любимый и желанный русской душой», как писал о нем выдающийся философ, современник С. Т. Конёнкова, И. А. Ильин.

Сергей Тимофеевич своей работой словно противостоял тому неверию, атеизму, намеренному искоренению или постепенному забвению многовековых духовных традиций, которые неотделимы от жизни народа, которые, как осознавал скульптор, не должны быть забыты, утрачены. В 98 лет он мог себе позволить такое противостояние вопреки идеологическим препонам. Об «ослеплении неверием» в борьбе добра и зла, света и тьмы, Бога и сатаны писал Ф. М. Достоевский, что подобно словам И. А. Ильина в его труде «О сопротивлении злу силою»: «Проблему сопротивления злу невозможно поставить правильно, не определив сначала „местонахождение“ и сущность зла. Так, прежде всего, „зло“... есть зло не внешнее, а внутреннее»¹. Несомненно,

¹ Ильин И. А. О сопротивлении злу силою // Ильин И. А. Грядущая Россия. Минск: Харвест, 2009. С. 16.



*С. Т. Конёнков. Мебель из «Лесной серии». Дерево. 1930-е годы.
Мемориальный музей «Творческая мастерская С. Т. Конёнкова».
Фотография Е. А. Скоробогачевой*

что Сергей Конёнков, всегда патриотически настроенный, разделял и другое убеждение Ивана Ильина: «Нельзя любить Родину и не верить в нее. Но верить в нее может лишь тот, кто живет ею, вместе с нею и ради нее, кто соединил с нею истоки своей творческой мысли и своего духовного самочувствия»¹.

Подобная трактовка опирается на древние традиции, имеет глубинные религиозно-философские обоснования, отчасти восходит к символическим изображениям процветшего креста и мирового древа, исконным, глубоко осмысленным символам в народном отечественном искусстве, обретает смысловые нюансы прочтений в различных землях России, в том числе на родной для Сергея Тимофеевича Смоленщине.

Обращение к дереву, его излюбленному материалу для скульптуры, было и иносказательным прикосновением к духовным корням родной земли, к русской православной традиции, в которой издавна столь значим образ Иисуса Христа, не грозного Судии Византии, а именно милостивого Спаса, неотделимого от жизни Руси. Сергей Тимофеевич и в своей «лебединой песне» продолжал обращаться к образу милостивого Иисуса Христа, словно благосклонного к нуждам и чаяниям, радостям и печалям православной Руси, России. Так его «Лесная серия» вновь получила новое всеобъемлющее синтезированное содержание, ставшее новаторством ваятеля и подводившая итог его жизненному и творческому пути.

Подводя итог исследованию, опираясь на комплексный подход, формально стилистический, в том числе сравнительный, анализ, заключаем, что обозначенный цикл скульптурных произведений отличается многоуровневым синтезированным характером. Выявлен синтез стилей, жанров, технико-ме-

¹ *Ильин И. А.* Грядущая Россия. С. 2.

тодических доминант, глубинных обобщений историко-религиозных содержаний, благодаря чему обоснованно характеризовать произведения «Лесной серии» как одну из наиболее самобытных по художественному «почерку» и глубинных по историко-фольклорному и философско-религиозному содержанию доминант в творчестве С. Т. Конёнкова.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Глаголь С. С.* С. Т. Конёнков. Русское современное искусство в биографиях и характеристиках художников. СПб.: Светозар, 1920. 51 с.
2. *Ильин И. А.* Грядущая Россия. Минск: Харвест, 2009. 603 с.
3. *Конёнков С. Т.* Мой век. Воспоминания / Лит. запись Ю. А. Бычкова; вступ. статья Е. Ф. Белашовой. М.: Политиздат, 1972. 368 с.
4. *Конёнков С. Т.* Слово к молодым. М.: Молодая гвардия, 1958. 120 с. URL: <https://www.sculpture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000005/> (дата обращения: 03.09.2024).
5. *Скоробогачева Е. А.* «Лесная серия» С. Т. Конёнкова как образец неорусского стиля // Художественная культура в современном мире: традиции и перспективы развития: Материалы Всероссийской научно-практической конференции «XII Терёхинские чтения» / Науч. ред. А. П. Крохалева. Пермь: [б. и.], 2024. С. 63–70.
6. *Скоробогачева Е. А.* Русское искусство на рубеже XIX–XX столетий. Многокрасочность образов и смыслов. СПб.: Петрополис, 2024. 472 с.

Аннотация

«Лесная серия» С. Т. Конёнкова до настоящего времени оставалась вне пристального изучения в ракурсе ее стилистической и жанровой принадлежности, специфики художественного языка. В исследовании опираемся на комплексный подход, формально стилистический анализ более 60 образцов серии, а также документы, содержащие высказывания их автора. Заключаем, что данный цикл отличается многоуровневым синтезированным характером. Выявлен синтез стилей, жанров, технико-методических доминант, историко-религиозных обобщений.

Abstract

Forest Series by Sergey Konenkov has so far remained beyond close study in terms of its stylistic and genre affiliation, the specifics of the artistic language. The article applies a comprehensive approach, a formal stylistic analysis of more than 60 samples from the series, as well as documents containing statements by their author. It can be concluded that this cycle is characterized by a multilevel synthesized nature. A synthesis of styles, genres, technical and methodological dominants, historical and religious generalizations has been identified.

- ✓ *Ключевые слова:* С. Т. Конёнков, «Лесная серия», синтезированный художественный язык, обобщения историко-религиозных содержаний, географических и временных пространств.
- ✓ *Keywords:* Sergey Konenkov, *Forest Series*, synthesized artistic language, generalizations of historical and religious contents, geographical and temporal spaces.

Для цитирования: *Скоробогачева Е. А.* «Лесная серия» С. Т. Конёнкова как образное воплощение национальной духовности в синтезе стилей // *Временник Зубовского института.* 2024. Вып. 4 (47). С. 187–195.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение *.doc, *.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1,0 п. л. (20 000–40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 4 (47). 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 26.12.2024 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 16,09. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 27.01.2025 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