



Научный журнал Теория и история искусства

Редакционная коллегия

Лободанов А.П.

*доктор филологических наук, профессор
(главный редактор)*

Кошаев В.Б.

*доктор искусствоведения, профессор
(заместитель главного редактора)*

Трушина К.Д.

кандидат искусствоведения (ответственный секретарь)

Барабаш Н.А.

доктор искусствоведения, профессор

Владышевская Т.Ф.

доктор искусствоведения, профессор

Гергиева Л.А.

народная артистка России

(Академия молодых певцов Мариинского театра)

Гардзонио Стефано

PhD, профессор Пизанского университета (Италия)

Заднепровская Г.В.

кандидат искусствоведения, доцент

Ильина Н.А.

доктор филологических наук, профессор (Испания)

Куриленко Е.Н.

кандидат искусствоведения, профессор

Лоруссо Сальваторе

заслуженный профессор Болонского университета (Италия)

Никитина Н.Н.

доктор философских наук, профессор

Райдер Джон

PhD, профессор (Азербайджан)

Степаненко Г.О.

*магистр искусств, народная артистка России,
заведующая балетной труппой Большого театра России*

Трещалин М.Ю.

доктор технических наук, профессор

Трубочкин Д.В.

доктор искусствоведения, профессор

Хауэлл Роберт

PhD, профессор (США)

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств



Научный журнал

**ТЕОРИЯ
и история
искусства**

Выпуск 1/2

Издательство «БОС»
2016

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85
И86

И86 **Теория и история искусства:** Выпуск 1/2 / Под ред. А.П. Лободанова. — М.: Издательство «БОС», 2016. — 292 с.

Журнал публикует статьи профессоров, преподавателей, аспирантов и студентов факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова по актуальным проблемам истории и теории искусства.

Для специалистов, студентов гуманитарных факультетов вузов и широкого круга читателей.

Ключевые слова: искусство, искусствознание, семиотика; теория, история и педагогика искусства; литература, музыка, театр, хореография, живопись, творчество.

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85

Theory and History of Art. Issue 1/2 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing BOS, 2016. — 292 p.

The magazine includes the articles by professors, teachers, postgraduate students and students of the Faculty of Arts of Lomonosov Moscow State University on actual problems of history and theory of art.

Intended for specialists, students in humanities and a wide range of readers.

Key words: art, art history, semiotics; theory, history and pedagogy of art; literature, music, theater, choreography, painting, creativity.

Издательство «БОС»
Директор *О.С. Булука*

Обложка художника *Н.Н. Аникушина*, редактор *О.С. Евланова*,
дизайнер *Т.В. Обухова*, корректор *О.В. Соболева*

Подписано в печать 01.12.2015. Формат 60×90/16. Гарнитура GaramondBook.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 500 экз.
E-mail: ooobos@list.ru

Отпечатано в типографии
«Т8 Издательские Технологии»

СОДЕРЖАНИЕ

Теория и история искусства

- Лободанов А.П.* «Пиковая дама» П.И. Чайковского в сценической интерпретации К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда (к вопросу о зарождении клипового мышления в оперной режиссуре)..... 6
- Лоруссо С.* Методология как основа взаимодействия искусства и науки..... 49
- Никитина Н.Н.* Гегель о научном истолковании искусства..... 87
- Кошаев Н.В., Кошаев В.Б.* Морфология пермской бронзы..... 108
- Яйленко Е.В.* Литературные источники портрета «красавицы» в венецианской живописи XVI века..... 132
- Орлов И.И.* Фрески апокалипсического цикла монастыря Дионисиат. Иконография образа через герменевтику текстов..... 148
- Елисеев А.Б.* Выставочная деятельность ГАХН..... 174
- Брыксина Е.А., Мухутдинов А.А.* Становление изобразительного искусства Кузбасса XX века..... 186

Педагогика художественного творчества

- Заднепровская Г.В.* Концепция модернизация общего музыкального образования в России на рубеже XX—XXI вв..... 209
- Терещенко Л.В., Бойко Л.А., Иванченко Д.К., Заднепровская Г.В., Латанов А.В.* Чтение музыкального текста с листа пианистами: взгляд нейробиолога..... 219

Проблемы музыкального и театрального искусства

- Литвинова Л.Г.* «Летопись Петербургского балета» критика Н.И. Носилова..... 227
- Гетманенко А.О.* Творческий аспект в деятельности музыканта-исполнителя..... 243

Varia

- Иванцов А.А.* Визуальное представление образа идеальной семьи в российской массовой культуре..... 253

Воспоминания

- Павлов Н.В.* Воспоминания старого театра: Опера (часть вторая)..... 259

«Пиковая дама» П.И. Чайковского в сценической интерпретации К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда (к вопросу о зарождении клипового мышления в оперной режиссуре)

А.П. Лободанов

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье исследуются причины зарождения клипового мышления в музыкально-сценическом искусстве 20—30-х гг. XX в. на материале сопоставительного анализа постановок «Пиковой дамы» П.И. Чайковского двумя выдающимися режиссерами XX столетия — К.С. Станиславским и В.Э. Мейерхольдом.

Ключевые слова: П.И. Чайковский, К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, опера, оперная режиссура, клиповое мышление в оперной режиссуре.

Alexandre Lobodanov

Moscow State University Lomonosov

«The Queen of spades» by P.I. Tchaikovsky in stage interpretation of K.S. Stanislavsky and V.E. Meyerhold (To the question about the origin of the clip thinking in Opera direction)

Abstract. The article examines the causes of the origin of the clip thinking in music and stage art in the 20—30-ies of XX century on the material of the comparative analysis of performances of the «Queen of spades» by P.I. Tchaikovsky, the two outstanding Directors of the XX century K.S. Stanislavsky and V.E. Meyerhold.

Key words: P.I. Tchaikovsky, K. Stanislavsky, V. Meyerhold, Opera, Opera directing, the clip thinking in Opera direction.

Эта статья написана в старом жанре *noch einmal*, который и сегодня оказывается полезным в обмене мнениями по определенному вопросу исследований без претензий на его безусловное решение или завершенность темы. Проблема зарождения клипового мышления в музыкально-сценических жанрах в 20—30-е гг. XX в. остается одной из актуальных тем, раскрытие которых позволило бы яснее понять особенности самого феномена искусства в конце XX — начале XXI столетия. Анализ предшественника современного клипового мышления в хореографическом искусстве — балету дягилевской антрепризы «Ода» (1928) — была посвящена статья «Хореографическое воплощение одного стихотворения Ломоносова» [1]. В данной работе исследуются причины зарождения клипового мышления в оперной режиссуре — на сопоставительном материале, поскольку ярче всего особенности режиссерских решений выявляются в сравнении — в работе К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда над «Пиковой дамой» П.И. Чайковского по одноименной повести А.С. Пушкина. Оба режиссера поставили эту оперу почти одновременно: премьера «Пиковой дамы» Станиславского состоялась 26 февраля 1930 г. в Москве на сцене Оперного театра его имени, премьера «Пиковой дамы» Мейерхольда — 25 января 1935 г. в Ленинграде на сцене МАЛЕГОТа.

1.

«Творческие искания К.С. Станиславского как режиссера не ограничивались областью драматургии, но захватили также музыкальные жанры оперы и романса»; стремление понять особенности работы Станиславского над оперным спектаклем обусловлено тем, что «Станиславский-режиссер первый в истории русского и мирового театра осуществил органическое слияние сценического действия с музыкой» [2, 150].

В обширном спектре исследований творчества Мейерхольда вопрос о принципах его оперной режиссуры относится к наименее изученным: остаются не достаточно проясненными не только приемы раскрытия режиссером музыкально-драматического содержания оперного произведения, принципы постановочных решений оперного спектакля, но и представление общих задач по воплощению оперного репертуара.

Станиславский обратился к работе над оперными постановками довольно поздно — в созданной в 1919 г. Оперной студии при Большом театре (1919—1924), преобразованной затем в Оперный театр его имени (1926—1941). «Связав с первых лет

революции свою деятельность вплотную с оперным искусством, Станиславский <...> наряду с чисто педагогической работой готовит и оперные отрывки, причем неизменно *связанные* с Пушкиным» [3, 246]. Работа над музыкально-сценическим воплощением произведений Пушкина началась в Оперной студии созданием театрализованных концертов из романсов на его стихи (9 июня «Вечер Римского-Корсакова» и 14 июля 1921 г. «Памяти Пушкина» на сцене МХТ) и постановкой «Евгения Онегина» (май 1922 г. в Леонтьевском переулке). В Оперном театре (на Большой Дмитровке) Станиславский ставит «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского, «Золотого петушка» Н.А. Римского-Корсакова, «Пиковую даму» П.И. Чайковского (1930), готовит к постановке «Каменного гостя» А.С. Даргомыжского.

Творчество Мейерхола как оперного режиссера началось раньше и отчетливо распадается на два временных отрезка, сохранив при этом и общность подхода к сценическому воплощению оперы, и преемственность индивидуально-авторских решений в практике оперных постановок: в дореволюционный период своей режиссерской деятельности, в «период Мейерхола во фраке и в белых перчатках» [4, 39], он осуществил на сцене Императорского Мариинского театра ряд работ¹, в том числе по произведениям Пушкина: «Борис Годунов» М.П. Мусоргского с Ф.И. Шаляпиным в заглавной роли (1911); «Каменный гость» А.С. Даргомыжского (1917, дирижер Н.А. Малько, художник А.Я. Головин); в советский период была поставлена «Пиковая дама»².

20—30-е гг. XX в. оказались весьма «урожайными» на постановки этой оперы в обеих столицах. Знаменательно, что каждое новое сценическое воплощение «Пиковой дамы» выявляло и отражало спектр и существо художественно-творческих направлений в искусстве каждого периода времени в целом и эстетические позиции и пристрастия постановочных коллективов в музыкально-драматическом искусстве — в частности.

В 1921 г. «Пиковая дама» предстала на сцене Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ) в мирис-

¹ «Тристан и Изольда» Р. Вагнера с И.В. Ершовым в роли Тристана (1909); «Орфей и Эвридика» К.В. Глюка с Л.В. Собиновым в роли Орфея, постановка была осуществлена в соавторстве с балетмейстером М.М. Фокиным (1911); «Электра» Р. Штрауса (1913); «Соловей» И.Ф. Стравинского (1919).

² В качестве неосуществленного эксперимента следует упомянуть и готовившуюся Мейерхольдом постановку «Бориса Годунова» Пушкина с музыкой С.С. Прокофьева [5].

куснической эстетике (дирижер Э. Купер, сценограф А.Н. Бенуа). Б.В. Асафьев оценил эту трактовку как «оперу предчувствий», пафос которой он видел в том, «как неожиданно приготавливает судьба гибель человека, если он стремится насильственно выбрать себе не предназначенный путь». Сам Бенуа позднее писал: «Мне хотелось создать *образцовую* постановку моей любимой оперы <...>. Однако уже десять лет спустя постановка “Пиковой дамы” была вновь поручена какому-то “гениальному” новатору из молодых мейерхольдовского толка, и этот художник устроил нечто столь ерундовое, такую карикатуру на модернистический лад, что ее пришлось вскоре заменить чем-то более благоразумным и осмысленным» [6, 656].

В атмосфере сновидений и галлюцинаций, противопоставленных реальному миру, «в экспрессионистических декорациях» развертывалось действие оперы в постановке Большого театра 1927 г. (режиссер И.М. Лапицкий, дирижер В.И. Сук, художник А.В. Хвостов; на сцене филиала).

«Вся драма трактуется не как реальное событие, а как нечто показавшееся Герману, — писал современник. — И вот, чтобы для нового поколения сделать <...> фантастические события похожими на реальность, постановщик переносит (их. — В.Р.) в область сна и грез, где есть свои условия логики и реальности» [7, 231]. По мнению Лапицкого, «фантастика для современного зрителя непонятна» [8, 228]. «Однако в этом довольно экспрессионистском решении... замыслы режиссера противоречили музыкальной драматургии. Пресса отмечала [«Жизнь искусства». 1928. № 1. С. 11], что в режиссуре Лапицкого “нарушен основной стержень, основной принцип построения всей “Пиковой дамы”. <...> Это ведет к тому, что многое в спектакле расценивается и подается именно с точки зрения расстроенного воображения Германа, и спектакль оказывается не освобожденным, а, наоборот, уснащенным всякого рода мистикой и фантастикой»³.

³ Тринадцатую годами раньше Лапицкий дал свою первую трактовку «Пиковой дамы» (12 октября 1914 г., на сцене «Театра музыкальной драмы» в Петрограде; дирижер М.А. Бихтер). Асафьев в обзоре деятельности петроградских оперных театров за 1914/15 гг. отмечал, что для Лапицкого характерны взгляды на оперу «как на произведение прежде всего драматическое. Последнее обстоятельство привело к тяжелому для “Музыкальной драмы” противоречию: исходить в оперных постановках не от музыки, не от музыкального текста партитуры, а от посторонних, хотя бы порой и ценных, соображений» [9, 90]. И позднее, вспоминая эту работу Лапицкого, критика отмечала «натуралистическую трактовку» оперы: «Натуралистические принципы постановки шли вразрез с самим стилем музыки, являющейся поразительным образцом “психологического реализма” в искусстве» [10, 36].

Рис. 1.
В.В. Дмитриев.
Эскизы костюма
и декорации
к спектаклю
«Пиковая дама».
1931



26 февраля 1930 г. — премьера постановки Станиславского, выполненной на основе разработанного им метода музыкально-драматического анализа произведения композитора, раскрытия музыкально-образной структуры оперы (дирижер

Б.Э. Хайкин; выпускающие режиссеры Б.И. Вершилов, П.И. Румянцев, В.С. Алексеев; художник М.П. Зандин⁴).

27 мая 1931 г. московский Большой театр дает премьеру этой оперы в «реалистичеcко-правдивой», как писала критика, трактовке (режиссер Н.В. Смолитч, дирижер Н.С. Голованов, художник В.В. Дмитриев), «вернувшей спектаклю красочность и парадность первой ее постановки на петербургской сцене» [11, 37—38]⁵.

«В “Пиковой даме”... Дмитриев раскрыл сцену Большого театра во всю ее глубину и высоту. <...> Художник словно отводил душу, создавая великолепное зрелище: своего рода парад костюмов... стилизованных в лучших традициях мастеров “Мира искусства”, с присущей им особой цветовой изысканностью. Это зрелище было столь непривычно и неожиданно даже для сцены Большого театра начала 30-х годов, что вызвало чуть ли не шоковую реакцию некоторых критиков, склонных к вульгарному социологизму. ...Один из таких горе-критиков писал об “апологии имперского Петербурга”» [13, 160—161].

25 января 1935 г. — премьера постановки Мейерхольда (дирижер С.А. Самосуд, автор нового текста В.И. Стенич, художник Л.Т. Чупятов).

В том же 1935 г., к 45-летию первой постановки, «Пиковая дама» появляется на сцене Театра оперы и балета им. С.М. Кирова в новом варианте «обстановочной» традиции (режиссер Н.В. Смолитч, дирижер В.А. Дранишников, художник В.В. Дмитриев)⁶.

⁴ Михаил Павлович Зандин (1882—1960) — помощник А.Я. Головина, который по просьбе Станиславского должен был оформлять спектакль. Совместной работы не вышло из-за тяжелой болезни выдающегося художника.

⁵ Позднее Мейерхольд в докладе от 14 марта 1936 г. «Мейерхольд против мейерхольдовщины» вспоминал: «Я видел эту пышность в пресловутой постановке, которую Голованов рекомендовал как образец вокала. <...> Я на этот самый вокал пошел и стал слушать вокал. <...> Пышность эта самая мне долго мешала пробраться к вокалу; шушукали на ухо, говорили, что постановка триста тысяч стоила. <...> Я пошел и долго через эти триста тысяч пробирался, чтобы дойти до вокала. <...> Вокала не получилось» [12, 345].

⁶ «Новая сценическая редакция оперы существенно отличалась от московской постановки. Действие было перенесено из XVIII века... в 30-е годы XIX века. При решении образа места действия каждой картины режиссер и художник исходили прежде всего из стремления найти точное реалистическое обоснование предлагаемой либретто сценической ситуации. Так, казалось неправдоподобным появление в Летнем саду среди гуляющих игроков, проводивших всю ночь за карточным столом, — и действие переносится: декорация Дмитриева показывает одновременно и часть Летнего сада и дом Нарумова, откуда выходят игроки» [14, 181—182].

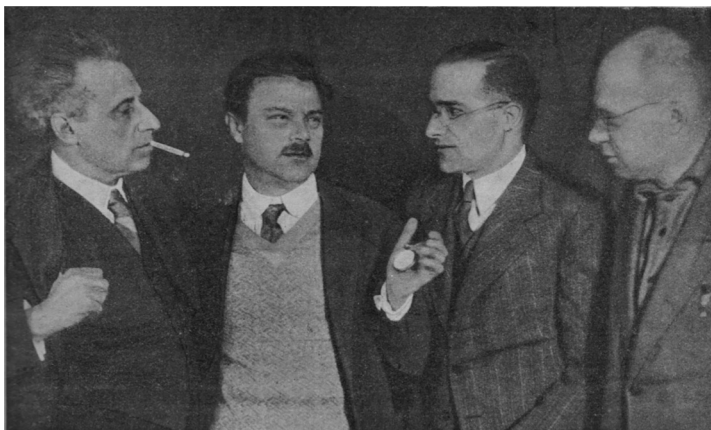


Рис 2. В. Мейерхольд, С.А. Самосуд, В.И. Стенич,
Л.Т. Чупятов. 1935

«Спектакль Смолича и Дмитриева осуществлялся в полемике с показанной в том же 1935 году «Пиковой дамой»... в постановке Мейерхольда. <...> Они заявляли о своем намерении «не поступиться ни одной нотой гениальной партитуры Чайковского», смело и оригинально перемонтированной в ряде картин мейерхольдовской постановки. В этом смысле, спектакль Смолича и Дмитриева воспринимался как своего рода «реванш академизма» [15, 183].

В 1942 г. Большой театр вновь обращается к постановке «Пиковой дамы». Дирижер и режиссер Самосуд рассредоточивает действие первой картины на три эпизода: начало — в Летнем саду, квинтет и баллада Томского — в обстановке петербургского особняка, финальное ариозо Германа — у Медного всадника (последнее «прости» совместной работе с Мейерхольдом).

2.

Что было общего в новаторском подходе обоих режиссеров к постановке оперного спектакля? Против чего они протестовали? Прежде всего против оперной рутины, «оперности» в постановке, в частности шедевра П.И. Чайковского. Б.Н. Гладков передает слова Станиславского: «Ничем не подготовленный переход от одного куска к другому и есть оперность», — так определял Константин Сергеевич «оперность» в опере. «Ведь

оперный певец, — говорил он, — действует на сцене, а если так, то он должен подчиняться законам сценического искусства и стремиться к непрерывному действию в слиянии с музыкой, к одной общей цели — к сквозному действию оперного спектакля. Я не представляю себе, — говорил он, — как это оперный певец двигается на сцене в одном ритме, поет в другом, а чувствует в третьем <...>. Но яснее ясного, что если одно искусство будет воздействовать на зрителя, а другое мешать этому воздействию, то результат получится нежелательный: одно искусство будет уничтожать то, что творит другое» [16, 456]⁷.

«Оперность», по Станиславскому, игнорировала роль ритма в оперном спектакле: «...в музыке виделись ему (Станиславскому. — А. Л.) возможности раскрытия тайн пушкинской речи, стиха, — писала О. Соболевская. Чрезвычайно интересно привести одно его высказывание: «Вы (певцы. — О. С.) до сих пор не понимаете всего значения ритма. Если меня сейчас будут просить ставить Пушкина в МХАТе — я не возьмусь. Пусть Качалов будет совсем молодой, до такой степени это трудно. А вот дайте мне среднего певца, хорошего музыканта, конечно, — я возьмусь. И не потому, что в музыке есть ритм. Певец в опере с этим может справиться. Ритм дает законченность...» [18, 246]⁸. «Одним ритмом, считал он (Станиславский. — А. Л.) можно влиять на чувство, подманивать его. В драме, как и в опере, он находил минор и мажор, кантилену и мелодию в речи. А уметь окрашивать звук голоса в соответствии с эмоцией — сильное средство для проявления внутреннего существа образа и воздействия на зрителя» [19, 165].

Станиславский придавал первостепенное значение ритму и протестовал против его понимания как внешнего движения. «Ритм — это внутреннее движение. Артист-певец должен жить в

⁷ «...В 1918 году управляющая Академическими театрами Е.К. Малиновская пригласила ряд артистов МХАТ во главе с К.С. Станиславским и Вл.И. Немировичем-Данченко в Большой театр — для оказания помощи в поднятии сценической культуры оперного спектакля... Станиславский, как известно, отказался сразу ставить новые или как-то исправлять уже идущие на сцене Большого театра спектакли, справедливо полагая, что перестройку оперного спектакля надо начинать с воспитания певца на совершенно новых основах» [17, 4]. «Позднее мы, уже студийцы, спрашивали Станиславского, почему он отказался заниматься с певцами Большого театра, — рассказывала Н.М. Малышева. — «Э-э-э... — пробурчал К.С., постукивая, по привычке, согнутым пальцем по краю стола. — По правде сказать, и по сцене пройти не умеют».

⁸ Из стенограммы репетиций оперы Бизе «Кармен» от 8. II. 1935 [18, 246].

предлагаемом композитором ритме, но быть ритмичным — это не значит уметь ходить в такт музыке» [20, 456]⁹.

Как вспоминал Г.В. Кристи, в репетиционном процессе «... Константин Сергеевич тщательно утверждал верный ритмический рисунок, добиваясь абсолютной его точности. Сам он виртуозно и мгновенно умел переносить ритм музыки на свои движения. Бывало так, что артист бьется-бьется над каким-нибудь сложным ритмическим рисунком, а Константин Сергеевич выходит легкой, красивой походкой на сцену и совершенно точно исполняет то, чего он требовал от актера» [22, 473].

Станиславский считал средства драматического театра как бы недостаточными для воплощения пушкинского гения и видел выход в создании синкретических музыкальных спектаклей. Работая над ними, Станиславский дал замечательно глубокое понимание Пушкина¹⁰.

В «Тетрадах репетиций» из архива В. Запеской сохранилась запись первой беседы с артистами по постановке оперы Мусоргского «Борис Годунов». Станиславский сказал: «Особенности музыки Мусоргского, быть может, откроют нам тайну стиха Пушкина. Надо уметь произносить Пушкина. Очень мало мизансцен. Произносить так музыкально, чтобы был сохранен пушкинский стих. Это главная задача — уйти от движений и показать всю прелесть пушкинского стиха» [24, 247—248]. «Вообще же, — пишет Соболевская, — Станиславский, придавая огромное

⁹ «Константин Сергеевич, — продолжает Гладков, — говорил о внутреннем ритме, о ритме чувства, который отражается во всем теле. Выполнить музыкальный рисунок — не значит правильно отбить его руками и ногами, нужно пережить его внутренне. Даже для рисунка рулады или виртуозной каденции он заставлял артистов находить оправдание; например, в “Севильском цирюльнике” Розина не просто поет рулады и каденции, но оправдывает их теми или иными чувствами и действиями.

“Не надо думать о том, чтобы играть на полное жалование, — шутил Константин Сергеевич. — Я получаю тысячу рублей, — думает добросовестный в житейском отношении певец, — как же ничего не делать на сцене?... И если по логике действия нужно лишь посмотреть, то он посмотрит, но при этом обязательно прибавит какую-нибудь штучку, так сказать, до полного жалования!...” [21, 456-457].

¹⁰ «Недаром же в одно из основополагающих звеньев системы Станиславского легло высказывание самого Пушкина: “Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах...”. Станиславский заменил здесь лишь пушкинское “предполагаемых” на “предлагаемых”, что закономерно, если учесть вторичность творчества актера. Такая замена никак не изменила мысли поэта» [23, 245].

значение тексту, настойчиво утверждает в решении спектакля в целом — примат музыки: “Доверимся композитору”» [25, 254].

Поиски Станиславского сближаются с опытами Мейерхольда и в понимании того, что музыка и пение расширяют возможности драмы. «Думаю, что соприкосновение с музыкой и пением откроет Вам большие горизонты в области драмы, — пишет К.С. из Парижа Б.М. Сушкевичу¹¹ 15 сентября 1923 г. — Я через нее понял чрезвычайно много, и планы мои расширились. Я знаю, как надо играть трагедию. Сам, может быть, не сыграю — стар и испорчен, но других научить могу. Ритм, фонетика и звуковая графика, так точно как и правильная постановка [голоса] и хорошая дикция, — одно из самых сильных и еще неизведанных средств в нашем искусстве» [26, 62].

А.П. Иванов в своих воспоминаниях о постановке «Пиковой дамы» в МАЛЕГОТе отмечал, что Мейерхольд «...стремился отойти от пышно-декоративного штампа старых постановок, натурализма и рутины исполнения, которыми отличались императорские театры» [27, 108]. Применительно к оперной режиссуре Мейерхольд выдвигал ряд положений, характеризующих, по его мнению, особенности мастерства актера в музыкальном спектакле в сравнении с мастерством драматического актера, ограничивая последнего пределами «натуралистической драмы». Так, режиссер полагал, что «мастерство актера натуралистической драмы — в наблюдении жизни и в перенесении элементов наблюдения в свое творчество; мастерство актера музыкальной драмы не может подчинить себя одному лишь опыту жизни» [28, 148]. Режиссер констатирует, что «мастерство актера натуралистической драмы находится в большинстве случаев в подчинении произволу его темперамента», тогда как «партитура, предписывающая определенный метр, освобождает актера музыкальной драмы от подчинения произволу личного темперамента» [29, 148].

В основе метода Станиславского «лежало творческое освоение внутренней “партитуры чувства”, скрытой в словесном и музыкальном текстах драмы, оперы, романса» [30, 150]; Мейерхольд «работу над оперным спектаклем... строил, как он сам говорил, исходя из партитуры композитора, на основе которой и создавал всю систему музыкальных образов, человеческих чувств, поступков» [31, 108]. «В музыкальной драме

¹¹ Борис Михайлович Сушкевич (1887—1946) — драматический актер, режиссер, педагог, один из основателей Первой студии МХТ; впоследствии Народный артист РСФСР.

актер не единственный элемент, образующий звено между поэтом и публикой. Здесь он лишь одно из выразительных средств, не более и не менее важное, чем все другие средства выражения, а потому ему и надлежит встать в ряды своих собратьев-выразителей» [32, 148—149].

Этим, пожалуй, общее в новаторском подходе Станиславского и Мейерхольда к постановке оперного спектакля — протест против рутинности, «оперности», утверждение основополагающей роли ритма в работе над оперой и обращение к музыкально-сценическим жанрам для расширения возможностей драмы — исчерпывается. Да и это общее по-разному реализовывалось в постановочной деятельности обоих режиссеров.

3.

Расхождения были более многочисленными и, по сути своей, принципиальными. Самое крупное — Станиславский академически следовал либретто М.И. Чайковского — драматургическому тексту, легшему в основу музыки «Пиковой дамы», Мейерхольд же пересмотрел и вопрос о временной приуроченности действия оперы, «перемонтировал» и последовательность оркестровых номеров, и текст либретто, и состав действующих лиц. Для разъяснения особенностей либретто к «Пиковой даме» как вида литературного творчества обратимся кратко к истории вопроса [33].

В середине 80-х гг. XIX в. к работе по созданию либретто и музыки к опере на пушкинский сюжет подступалось и приносивалось несколько литераторов (В.А. Кандауров, И.В. Шпажинский) и композиторов (Н.С. Кленовский, А.А. Вилламов, Н.Ф. Соловьев) [34, 87]. Еще в 1885 г. И.А. Всеволожский, взлелеявший мысль о создании оперы «Пиковая дама» и избравший для воплощения своего замысла композитора Кленовского, распорядился поручить написание либретто Кандаурову, затем, по всей видимости, Шпажинскому. Чаяния Всеволожского оставались тщетными; осенью 1887 г., узнав, что Кленовский еще не начал сочинение музыки из-за отсутствия либретто, Всеволожский рекомендовал композитору обратиться к М. Чайковскому «как к весьма компетентному в этом деле лицу» [35, 88-89]. Работа не продвигалась до осени 1889 г.; М.И. Чайковский вспоминал:

«Первые три картины либретто были мной сделаны по заказу Кленовского, но этот композитор вскоре отказался от

своего намерения писать оперу, и моя работа осталась не законченной¹². Петр Ильич не знал ее и мало интересовался узнать ее до осени 1889 года, когда И.А. Всеволожский дал ему мысль воспользоваться моим трудом¹³. Петр Ильич прочел мною сделанное и, оставшись доволен, сразу решил написать оперу на мое либретто» [38, 347]¹⁴. Таким образом, либретто М. Чайковского формировалось в разные годы, для разных композиторов.

Несмотря на уточнение либреттиста: «Текст М. Чайковского. *Сюжет заимствован* (Выделено мной. — А. Л.) из повести А. Пушкина того же названия», — сам замысел сценария имел, можно сказать, коллективное авторство. Мысль о перенесении действия оперы из 30-х годов XIX в конец XVIII века, определившая главное отступление от пушкинской повести, принадлежала Всеволожскому и была обусловлена, как известно, его антрепренерскими заботами о сценическом успехе будущей оперы¹⁵. Первоначально (в первых трех картинах либретто, сделанного М. Чайковским по заказу Кленовского), действие предполагаемой оперы, как свидетельствует сам либреттист, происходило в царствование Александра I (ЖЧ. Т. 3. С. 347). Внушенная Всеволожским мысль об изменении временной приуроченности действия оперы была впоследствии не только принята без видимых возражений¹⁶; но «должна

¹² П.И. Чайковский — Н.Ф. фон Мекк (декабрь 1889 г.): «[Н.С. Кленовский] от сочинения музыки... отказался, почему-то не сладив со своей задачей» [36, 219].

¹³ П.И. Чайковский — Н.Ф. фон Мекк: «...Всеволожский увлекся мыслью, что бы я написал на этот сюжет оперу <...> Он высказал мне это желание, и так как это совпало с моим решением бежать из России в январе и заняться сочинением, то я согласился» [37, 219].

¹⁴ Композитор не «сразу» принял предложение директора Императорского театра: «...на приветливое предложение И.А. Всеволожского написать новую оперу на сюжет “Пиковой дамы” я отказался, — передает слова П.И. Чайковского в своих воспоминаниях профессор Н.Ф. Соловьев, — о чем я впоследствии очень пожалел» [39, 16].

¹⁵ На начальном этапе зарождения замысла оперы И.А. Всеволожский 6 мая 1885 г. писал П.М. Пчельникову: «Не можете ли Вы поручить Кандаурову составить либретто из “Пиковой дамы”, которая в обстановке может быть очень удачною. Игорный дом, бал у княгини, ночная сцена у той же княгини, потом появление призрака, — тут можно дать простор фантазии, — а что касается костюмов, *пусть перенесет действие в прошлое столетие — и дело в шляпе*» [Выделено мной. — А. Л.] [40, 87]. Нельзя упускать и того обстоятельства, что Дирекция Императорских театров избегала показа на сцене персонажей (и, соответственно, костюмов, в частности офицерских) сравнительно недавнего времени [41, 70].

была “чрезвычайно импонировать” Чайковскому. Известен особый интерес композитора к XVIII веку, его увлечение екатерининской эпохой, выражавшиеся, в частности, в чтении мемуаров и переписки деятелей русского Просвещения, исторической литературы <...>. В письмах Чайковского читаем: “Вам известна <...> моя ненасытная страсть ко всему, что касается XVIII века” [письмо к Н.Ф. фон Мекк от 27 мая 1878 г.]; “<...> история не всякая мне интересна, — а лишь специально XVIII век и, пожалуй, XVII” [письмо к А.И. Чайковскому от 11/23 декабря 1878 г.] [42, 193].

Таким образом, временная приуроченность пушкинского повествования была искажена «коллективным либреттистом», несмотря на то что в авторском тексте не раз упоминается временной промежуток в 60 лет, отделяющий текущие события повести от времени триумфов *Vénus moscovite* в Париже¹⁷.

Цифровое обозначение этого временного промежутка несколько раз проходит в тексте повести: так, о прошедших 60 годах два раза упоминает Томский; рассказывая о графине Анне Федотовне, он уточняет: «Бабушка моя, лет шестьдесят тому назад, ездила в Париж и была там в большой моде»; со слов «дяди, графа Ивана Ильича» он передает эпизод 70-х годов XVIII века с Чаплинским, которому графиня открыла три верные карты. О тех же истекших шестидесяти годах размышляет Германн, сходя по потайной лестнице от мертвой графини: «По

¹⁶ «В середине декабря [1889 — А.Л.], — пишет М. Чайковский, — состоялось совещание в кабинете директора императорских театров, в присутствии декораторов, начальников конторы, В. Погожева и монтажной части, Домерщикова, где я прочел мой сценарий, и здесь было решено перенести эпоху действия из времен царствования Александра I, как у меня было сделано для Кленовского, в конец царствования Екатерины II» (ЖЧ. Т. 3. С. 347).

¹⁷ В.В. Виноградов, анализируя «атмосферу сопоставлений, отражений, внутренних намеков», в которую вступают цифровые обозначения в тексте «Пиковой дамы», указывал, что «в круговороте повествовательного времени развертывающаяся перед читателем драма противопоставлена жизни шестьдесят лет тому назад. Эта жизнь рисуется одновременно и как особый хронологический план бытия, определивший своими происшествиями течение современных событий, и как воплощенный в образе старой графини анахронизм текущей действительности, погубившей Германна. Прошлое, события, происшедшие шестьдесят лет тому назад, выступают как минувшее и в то же время как исторический фундамент настоящего, как старый анекдот о таинственной загадке судьбы, сохраняющий острое значение для современности» [43, 586].

этой самой лестнице, думал он, может быть, лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час, в широком кафтане, причесанный à l'oiseau royal, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой счастливец, давно уже истлевший в могиле, а сердце престарелой его любовницы сегодня перестало биться...» [44, 230].

Продолжая рассказ о совещании в декабре 1889 г. в кабинете директора Имп. театров, на котором было принято его предложение о хронологическом смещении в либретто, М. Чайковский пишет: «Соответственно с этим совершенно изменен сценарий третьей картины — бала — и добавлена сцена на Зимней Канавке, коей у меня не было совсем. Таким образом, из всего либретто сценарий этих двух сцен постольку же мой, сколько всех присутствовавших на этом заседании. Кроме того, И.А. Всеволожский внушил еще много изменений в подробностях остальных сцен сценария» (ЖЧ. Т. 3. С. 347).

Текст либретто включает и вставки самого композитора («...текст арии князя и финала третьей картины, затем арии Лизы в шестой — всецело принадлежат ему». ЖЧ. Т. 3. С. 347), а также поэтов К.Н. Батюшкова (романс Полины «Подруги милыя»), В.А. Жуковского (дуэт Лизы и Полины «Уж вечер...»), П.М. Карбанова (пастораль «Искренность пастушки» в передаче либреттиста); песня Томского в последней картине поется на текст Г.Р. Державина.

М.И. Чайковский не скрывал сдержанного, порой негативного отношения музыкальной критики к своей работе как либреттиста; в конечном итоге только его имя значилось в афишах и изданиях оперы: «Текст М. Чайковского». После петербургской премьеры оперы 7 декабря 1890 г. «рецензенты, — пишет он, — почти единодушно [разнесли] либретто на все корки...» (ЖЧ. Т. 3. С. 368)¹⁸. «Не оспаривая многочисленных и жестоких порицаний моего либретто, — кто знает, может быть более заслуженных, чем столь же многочисленные похвалы,

¹⁸ В той же книге о жизни брата М.И. Чайковский передает отзывы рецензентов после пражской премьеры «Пиковой дамы»: «Пражская пресса отнеслась очень сочувственно к опере, но с оговорками, главным образом по адресу либреттиста. — “Далибор”, отдавая предпочтение “Онегину”, говорит, однако, что “Чайковский в “Пиковой даме” показал всю свою умелость, мастерство в метком использовании предложенного ему материала” <...>. Очень умный известный музыкальный критик газет “Politik” и “Народная политика” Эммануил Хвала не одобряет либретто “Пиковой дамы”, видя

(Окончание сноски на с. 20)

которые я получил, — я здесь энергически протестую против одного упрека, много раз мною слышанного: в святотатстве. Дать повод Петру Ильичу сделать то, что он сделал из прелестного, но все же *пустячка* (Выделено мной. — А. Л.) в сравнении с “Капитанской дочкой”, “Евгением Онегиным” и “Борисом Годуновым” А.С. Пушкина, — не заслуживает этого обвинения» (ЖЧ. Т. 3. С. 347—348).

У оперного либретто как вида литературного творчества свои закономерности. Оно должно быть, как это понимал П.И. Чайковский немногословным¹⁹. Оперное либретто заимствует у литературного источника, как правило, фабулу и эмоционально-психологические типы поведения персонажей; в либретто «Пиковой дамы» М. Чайковского от Пушкина — только фабула, несколько его собственных (измененных) строк в спальне графини и игрецкий хор (эпиграф Пушкина к первой главе повести)²⁰. Нельзя не согласиться с Н.В. Смоличем в том, что «оперное либретто —

(Продолжение. Начало сноски на с. 19)

в нем два существенные недостатка: во-первых, легковесная любовная интрига пушкинской повести между Германом и Лизой вполне объясняет — почему первый остался в спальне старой графини, вместо того чтобы идти к возлюбленной, которая после безумия Германа преспокойно выходит замуж за сына управляющего покойной графини. В либретто Модеста Чайковского Герман полон страстной любви, и внезапное исчезновение этой страсти, уступающей место страсти игрока, недостаточно мотивировано. — Во-вторых, в то время как в рассказе Пушкина можно легко себе представить, что Герман страдает психозом, что все чудесное не более как галлюцинация безумного, в опере дух появляется “in persona” и виден не только Герману, но и другим. События покидают твердую почву и как сказка о приключениях висят в воздухе» (ЖЧ. Т. 3. С. 507).

¹⁹ П.И. Чайковский — брату Модесту: «Либретто ты сделал очень хорошо, но есть недостаток, а именно: многословие. Пожалуйста, будь как можно короче и лаконичнее» [45, 23]. Н.Д. Кашкин в отзыве о первом представлении оперы («Русские ведомости, 1890) очень сочувственно оценил немногословность либретто: «удалось избежать того недостатка, которым оперные либретто страдают чаще всего: у М. Чайковского совсем нет длиннот или лишних подробностей, он дает композитору именно то, что ему нужно, т.е. ряд сильных драматических положений и настроений, открывающих широкий простор музыке» [46, 213—214].

²⁰ Так, например, у современников П.И. Чайковского: в либретто к опере «Кармен» использована лишь фабула новеллы П. Мериме, либретто к опере «Обрученные» А. Понкьелли вообще оставляет в стороне все сюжетные линии великого романа А. Мандзони, сохраняя лишь мотив любви Ренцо и Лучии; то же в операх Дж. Верди на сюжеты В. Гюго («Риголетто»), А. Дюма-сына («Травиата») и др.

вещь не легкая, но оба брата Чайковские... сумели построить свой сюжет по принципу шекспировской системы. Как точно, напористо и цельно развивается драма, четко, подобно могучему взлету, достигая своей вершины в четвертой картине, и стремительно летит оттуда вниз к развязке. Эта закономерность и темперамент, слившийся труд обоих братьев в одно гармоническое целое, создали бессмертное произведение...» [47, 74].

Поскольку либретто должно подчиняться музыкальным требованиям²¹, доминантой этого «гармонического целого», конечно, является музыка старшего брата. Замечательно тонко охарактеризовал внутреннюю сущность творчества П.И. Чайковского Всеволодский: «В “Пиковой”, — писал он композитору, — высказался настоящий строй вашего творчества. У вас драматическая сила высказалась до потрясающих размеров в двух картинах: смерти графини и бреда Германа; поэтому мне чужется, что вам следует держаться интимной драмы, а не вдаваться в грандиозные сюжеты» [49]. Это глубокое и точное суждение созвучно тому, как сам композитор понимал эмоциональный строй своего творчества, в частности оперного, сопряженного со словесным текстом:

«Вопрос о том, как следует писать оперы, я всегда разрешаю, разрешал и буду разрешать чрезвычайно просто, — писал он С.И. Танееву 14 января 1891 г. Их следует писать (впрочем, точно так же, как и все остальное) так, как Бог на душу положит. Я всегда стремился как можно правдивее, искреннее выразить музыкой то, что имелось в тексте. Правдивость же и искренность не суть результат умствований, а непосредственный *продукт внутреннего чувства*. Дабы чувство это было живое, теплое, я всегда старался выбирать сюжеты, в коих действуют настоящие, *живые люди, чувствующие так же, как и я*» (ЖЧ. Т. 3. С. 376. Здесь и дальше выделено мной. — А. Л.). «А “Пиковую даму” я писал именно с любовью, — признается композитор брату. — Боже, как я вчера плакал, когда отпевали моего бедного Германа» [50, 88]. «Оказывается, что *Герман* не был для меня только предлогом писать ту или другую музыку, а все время настоящим, *живым человеком*, притом очень мне симпатичным» [51, 87].

²¹ П.И. Чайковский — брату Модесту: «Но в общем скажу, положи руку на сердце, что либретто превосходно, и видно, что ты знаешь музыку и музыкальные требования, — а это для либреттиста весьма важно» [48, 24].

Психологические причины, обусловившие, после нескольких отказов, согласие композитора написать музыку к сюжету «Пиковой дамы», пронизательно поясняет Асафьев. По его мысли, сущность мелоса Чайковского — «покорная обреченность», «скорбь» — к концу 80-х годов XIX в. усиливала «процесс саморазрушения».

«“Пиковая дама” — начало этого процесса. Шестая симфония — предел. Истериически плача над Германом... боясь вызвать в своем воображении призрак Старухи, он боролся с остатками жизненной силы, которые еще тлели в его душе. Создавая образ Германа, порывисто включая его в круг переживаний, неизбежно влекущих к смерти, с каким-то сладострастием связывая с судьбой Германа и нежный девственный лик Лизы (кроткий, дорогой нам нежный лиризм свой), и жуткий образ Старухи (свои мистические ужасы, свое неверие в то, что жизнь сильнее смерти), Чайковский пел свою собственную отходную» [52, 189—190].

П.И. Чайковский принялся за сочинение «Пиковой дамы», когда им было найдено созвучие эмоционально-психологического строя своего душевного самочувствия²² с возбуждавшим его творческую фантазию «зерном» музыкально-драматургического замысла, оказавшимся именно той движущей силой, которая побудила композитора взяться за работу. «В “Пиковой даме” произошло полное совпадение извне данного материала с психологическим содержанием данного момента жизни, плюс накопленная в сильной степени напряженности творческая энергия. Словом, идеальнейшая гармония, — пишет Асафьев. Не мудрено, что в итоге создание “Пиковой дамы” совершилось с потрясающей быстротой» [54, 193].

Не мудрено и то, что зерном замысла стал для композитора эпизод в спальне старой графини; друг композитора проф. Н.Д. Кашкин цепко удержал в памяти эту деталь разговора с Чайковским:

²² Начав 19 января 1890 г. сочинение оперы, 30 января Чайковский писал А.К. Глазунову: «Я очень нуждаюсь теперь в дружеском сочувствии и в постоянном общении с близкими сердцу людьми. Переживаю очень загадочную стадию на пути к могиле. Что-то такое свершается в моем нутре, для меня самого непонятное: какая-то усталость от жизни, какое-то разочарование; по временам безумная тоска, но не та, в глубине которой предвидение нового прилива любви к жизни, а нечто безнадежное, финальное и даже, как это свойственно финалам, — банальное. А вместе с этим охота писать страшная. Черт знает что такое: с одной стороны, как будто чувствую, что песенка моя уже спета, а с другой — непреодолимое желание затянуть или все ту же, или, еще лучше, новую песенку...» [53, 30].

«По его словам, с сюжетом этим к нему приставали года два, сначала он просто смеялся над мыслью написать оперу на этот сюжет, “потом”, говорил он, “мне пришло в голову, что сцена в спальне у графини великолепна, а потом *и пошло и пошло*”» [55, 142 (курсив мой. — А. Л.)]²³.

В работе над «Пиковой дамой», как убедительно показал Асафьев, композитор не задумывался над анализом сюжета (в 1888 г. — простое «не хочу», а в 1890 г. — «и пошло и пошло»); «сюжет как таковой его мало затрагивал: для него он всегда был лишь средством, вернее, одним из средств воплощения, а отнюдь не содержанием, как бесчисленные сюжеты Мадонн Рафаэля. Но случаю на этот раз угодно было подsunуть канву, как раз подходящую для того сюжета, который диктовало внутреннее настроение... и душевное содержание композитора» [57, 193]. Бурчание относительно либретто по произведениям Пушкина, сожаления по поводу скаредного и сбивчивого отражения в музыке его текстов — извечный мотив музыкальной и театральной критики, однако словесно-художественное и музыкально-сценическое воплощение пушкинских, да и иных литературных сюжетов, как в опере («Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама» и др.), так и в балете («Бахчисарайский фонтан», «Медный всадник» и др.) имеют свои закономерности смысловыражения, обусловленные модальностью словесного и музыкального «текстов», и свои закономерности построения образа автора и отражения личности творца²⁴.

Либретто законченного музыкального целого не может быть изменено без изменения самого музыкально-драматургического замысла; это — историческая данность. Кашкин запечатлел реакцию Чайковского на замечания Лароша о замене в некоторых произведениях композитора неудачных, по мнению критика, фрагментов: «Вот точный смысл ответа композитора: в сочинениях его нет лишнего, нет того, что можно переставить или заменить!» [59, 195].

²³ «И только когда сцена в комнате графини предстала перед ним во всей своей значительности (“судьба”, “смерть”), вопрос был бесповоротно решен» [56, 29].

²⁴ По поводу последнего пронизательно суждение Г.А. Лароша относительно оперы «Евгений Онегин»: «Музыка *неверна* только по отношению к Пушкину; она с удивительным пафосом, с постоянно выдержанною, почти ровно на всем протяжении силой вдохновения рисует нам Чайковского <...>» [58, 254].

4.

Показательно, что сценографическое воплощение именно «Пиковой дамы», в отличие от других опер Чайковского, будоражило воображение многих известных режиссеров первой половины XX в., побуждало их к пересмотру либретто М. Чайковского, к переменам мест действия и текста. «Вариантов решения “Пиковой дамы”, — отмечает Соболевская, — великое множество — можно менять эпоху, по-разному расставлять акценты, и, наконец, сколько возможностей чисто сценографических. Так, Владимир Иванович [Немирович-Данченко в планируемой им постановке этой оперы в театре его имени. — А. Л.] задумывал перенести сцены “Летнего сада” в Аничков дворец. Здесь в кордебанде должна была происходить пирушка офицеров и затем после поворота круга сцены действие, по его замыслу, переносилось бы в залы самого дворца. Квинтет “Мне страшно” он распределял между другими персонажами, нежели у Чайковского (и с другим текстом). Введена у него была Полина, потому что Немирович-Данченко намеревался провести в опере линию связи Полины и Томского» [60, 164].

Изменение времени действия (перенесение его в николаевскую эпоху), пересмотр состава действующих лиц и «закрепленного» за ними текста не было, как мы видим, неожиданной для той эпохи и исключительной идеей Мейерхольда. Так, например, ленинградский режиссер Смолич в своей постановке этой оперы в Тифлисе (1932) перенес действие в 30-е годы XIX в.²⁵ Прием разбиения целостного действия на многочисленные микросцены также был вынесен на публику до Мейерхольда: в хорошо знакомой ему постановке Иосифа Лапицкого (Большой театр, 1927) сценическое действие разворачивалось как смена более сорока эпизодов.

Мейерхольд, по существу, восставал против либретто Модеста Чайковского, «лакействовавшего перед директором им-

²⁵ «Получился разительный результат, — пишет Смолич, — действующие лица стали живыми людьми с их особенностями и характерами. Тут пушкинские образы появились на сцене. Сюртук Германа откололся от мундиров гвардейцев и Герман очутился в ином общественном ранге... И весь аромат этой, петербургской, повести выглянул из зеркала сцены» [61, 70–72]. И Асафьев полагал, что при перенесении действия в николаевскую эпоху (по Пушкину) «музыка прозвучит драматически убедительнее. <...> Нет смысла удерживать сценически “Пиковую даму” Чайковского с ее несомненно интеллигентскому XIX веку созвучной романтикой в пределах екатерининского феодального барства, тем более, что... основные эмоциональные предпосылки музыкальной драматургии Чайковского не очень-то отвечают эпохе <...>» [62, 217].

ператорских театров господином Всеволодом»: режиссер считал, что в опере «Пиковая дама» «равновесие между музыкой и либретто нарушено», режиссер видел свою задачу и задачу коллектива, собравшегося для реализации его замысла, в «пушкинизировании “Пиковой дамы” Чайковского»: в «сближении Пушкина с Чайковским на музыкальном материале, данном последним, но, — настаивает режиссер, — при непрерывном условии замены сценария М. Чайковского новым сценарием и прежнего текста — новым текстом» [63, 299, 303]. По этому поводу в докладе, сделанном в ЦДРИ 17 ноября 1934 г., Мейерхольд вопрошал: «Где дыхание А.С. Пушкина в “Пиковой даме” П.И. Чайковского? В сценарии этой оперы, в тексте либретто Модеста Чайковского? Где?» [63, 299]. Называя музыку П.И. Чайковского «чудесной», режиссер считал, однако, необходимым «насытить» ее «атмосферу» «озоном еще более чудесной повести А.С. Пушкина “Пиковая дама” <...>» [63, 299].

«Для создания нового либретто был приглашен драматург В.И. Стенич. Вместо семи картин опера стала иметь 14 эпизодов» [64, 111–112]²⁶. А.П. Иванов в своих воспоминаниях передает, «как все это происходило на сцене по новому либретто» (прочитаем первую картину первого действия):

«Занавес открыт еще до первых звуков вступления. Тихая для Петербурга туманная дымка. Сквозь тюль просвечивает ажурная вязь чугунных ворот. На их фоне появляется фигура Германа. После небольшой интродукции музыка резко меняет характер. Начинается эпизод второй — комната в квартире у Нарумова. На столе, окруженном гусарами, танцует травести — девица-гусар. Она поет песенку (в старом либретто это песенка детей — “Мы собрались на страх врагам российским”). Текст новый. Хор мамушек и нянюшек урезан, сразу возникает новый эпизод — в другой комнате после азартной карточной игры происходит обсуждение результатов. Герман внимательно прислушивается к разговору. В курительной комнате он встречается с Томским, который отдыхает, развалившись в вольтеровском кресле. Между ними происходит разговор. Герман поет арию, и текст ее тоже новый: Герман рассказывает не об увлечении (“Я имени ее не знаю”), а о своем стремлении к большому выигрышу. Дальше опять купюра. Лиза с Графиней не появляются, все происходит в мужской компании. Действие про-

²⁶ «Режиссерская партитура» Мейерхольда опубликована в [65, 133–198]. Оригинальный сценарий «Пиковой дамы» см. в ЖЧ. Т. 3. С. 348–351. О постановочном решении Станиславским первой картины оперы см. в [66, 421–428].

должается в соседней игральной комнате. На изразцовой печи сидит Счастливый игрок и в перевернутом на коленях картузе пересчитывает выигрыш, аккуратно складывая бумажки. Его окружают игроки, и многие с завистью поглядывают на деньги. Возвращается и Герман (Несчастливый игрок). Происходит дуэт Счастливого и Несчастливого игроков (на музыку дуэта Германа и Елецкого). Затем небольшой лирический монолог Счастливого игрока (на музыку объяснения Елецкого).

Старый текст

*Небес чарующая прелесть,
Весна, зефиров легкий шелест,
Веселие толпы, друзей привет
Сулят в грядущем много лет нам
счастья.*

Новый текст

*В игре таинственная прелесть,
Толпы, колоды легкий шелест,
Веселый блеск огней, бокалов
звон.
Игрой фортуны
Увлечен я страстно.*

Герман мучительно завидует Счастливому игроку. Он восклицает:

*Глутому удача!
Хоть раз, но бить наверняка,
Сломить фортуны –
Вот задача,
Вот что достойно игрока!*

После этого свет полностью вырубается, и при первых звуках музыки начинается следующий эпизод — у парадного подъезда. Распахиваются огромные двери петербургского особняка, и бородатый швейцар выпускает группу офицеров, только что закончивших карточную игру. Предутренняя мгла. Офицеры, выходя, обсуждают результаты игры. Томский припоминает, как Графиня, его бабушка Анна Федотовна, узнала от графа Сен-Жермена в Париже три карты. Увлечшись его рассказом, игроки столпились у парапета, как у карточного стола. Герман внимательно прислушивается в стороне к рассказу Томского (баллада о трех картах). Шутка окончена. Все со смехом расходятся. И — новый эпизод. Сенатская площадь. Гроза. Настроение “Медного всадника”. У памятника Петру появляется Герман, он клянется “сломить фортуны”, взять большой куш, узнав от Графини три заветные карты.

На этом кончается первое действие, имеющее шесть самостоятельных эпизодов» [67, 117–118].

«Разбивка действия на отдельные мелкие эпизоды противоречила масштабам развернутого музыкального полотна, какое представляет собою опера П.И. Чайковского» [68, 116].

5.

Различия постановочных интерпретаций двух режиссеров ярко проявились в 4-й картине «Спальня Графини» — «в капитальной сцене смерти старухи» (П.И. Чайковский — брату Модесту [69, 70]); для П.И. Чайковского эта сцена «была центром, ибо она действительно центр оперы: и психологический, и архитектурно-тонический, и музыкально-симфонический!» [70, 194]. Кашкин писал в рецензии на премьеру «Пиковой дамы» в журнале «Артист» (январь 1891 г.): «...со стороны музыкального драматизма Чайковский раньше не достигал такой высокой ступени, как например, во всей 4-й картине»; П.И. Румянцев назвал ее «одной из самых совершенных в русской классической опере по драматической ясности и необычайной магической силе музыки» [71, 438]. Сам композитор писал брату: «Четвертая картина, по моему, будет иметь ошеломляющее действие» [72, 49].

В музыке этой картины воплощено ощущение страха, испытанное композитором при ее написании; «страшна его музыка, кощунственна и соблазнительна, — писал Асафьев, — в особенности для тех, кто верит в идею воскресения, в вечную весну, в победу любви и творческой силы» [73, 190].

В письме к А.П. Мерклинг композитор признавался: «...сегодня написал сцену, когда Герман к старухе приходит. Так было страшно, что до сих пор еще под впечатлением ужаса» [74, 44]; в письме к брату Николаю: «...кажется, что “Пиковая дама” выйдет очень интересная опера. Немножко слишком страшная» [75, 66].

Как передают участники постановки Станиславского, 4-й картине он уделил особое внимание. Графиня возвращается с бала. «Разоблачившись с помощью приживалок от роскошного туалета, огромного, сложного парика, графиня сходила с котурн и превращалась в маленькую, совсем лысую старуху — “в крошечную запяную”, как... сказал Станиславский» [76, 163].

«...Герман в маске и черном домино, — напоминает Константин Сергеевич, — он без памяти прибежал сюда прямо с бала, стараясь опередить приезд Графини. Нужно осторожно, внимательно осмотреть, почти ощупать каждую картину, выступ, карниз и все в том нервном, трепещущем от затаенного страха ритме, который подсказывается музыкой. Короткие повторы трагических музыкальных фраз в интродукции сменяются взрывом приглушенных скрипок, широкой волной подхватывающих нервное напряжение Германа и медленно успокаивающихся в «исходящих, болезненных, как толчки испуганного сердца, секвенциях, так часто употребляемых Чайковским для выражения взволно-

ванных чувств героя. В этой напряженной музыкальной атмосфере черная фигура в маске, тихо пробирающаяся вдоль стен, внимательно вглядывающаяся во все окружающее, чутко прислушивающаяся к кажущимся звукам, замирающая иногда в неподвижности и, наконец, скрывающаяся за обнаруженной потайной дверью, приковывает внимание зрителя, захватывает его серьезностью происходящего на сцене <...>.

Так всегда, особенно в сильно драматических и психологически страшных моментах пьесы, Константин Сергеевич убеждает певцов-актеров от «игры таинственного, мистического», переводя все это в план конкретных действий.

Объяснение Станиславского к этой сцене следующее:

«<...> До ухода Лизы желательно было бы успеть не только раздеть Графиню, но и снять с нее парик и оставить ее почти лысой, с култышками волос. В таком виде она переходит к креслу А и садится. Во время последнего хора приживалок и горничных на Графиню надевают тот чепец, в котором будет появляться призрак. Надо, чтоб эту процедуру видел зритель. Не закрывать ее телами горничных.



Рис. 3.
4-я картина.
Графиня — В. Д. Дипнер.
Оперный театр
им. К.С. Станиславского. 1930

А может быть, лучше ее уложить спать такой — лысой, маленькой, ничтожной, как у Пушкина (последнее мне больше нравится). <...> Маленькая, сухонькая старушонка — в огромной царской кровати, под балдахинном.

Французский романс она поет лежа, почти засыпая²⁷. <...> Большая музыка интродукции, во время которой Герман ритмично может показаться сзади (тень на пологе — от лампы). Тень, сначала большая, приближается и становится меньше и яснее.

²⁷ Н.М. Малышева, вспоминая эту сцену, рассказывала: «Во время пения романса чепец сползал с головы Графини; было так страшно — лысая старуха поет о любви, — что ноги сами поджимались под сидение стула».

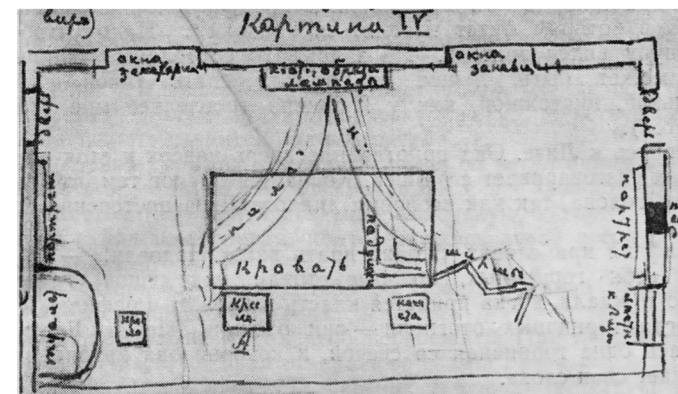


Рис. 4. Рисунок из режиссерского плана К.С. Станиславского к 4-й картине оперы



Рис. 5.
«Старая ведьма,
так я же
заставлю тебя
отвечать».
Герман —
М.И. Воскресенский,
Графиня —
В.Д. Дипнер.
Оперный театр
им. К.С. Станислав-
ского. 1930

Показал лишь лицо в щелочку раздвинутого полога.

Графиня в ужасе прикрывается одеялом. При словах: «Вы можете составить счастье целой жизни» и т. д. — Герман раскрывает полог шире и виден по пояс. Графиня выглядывает из-под одеяла одним глазом (конечно, со стороны зрителя). Во время дальнейших слов Герман сначала раскрывается весь и стоит. Потом становится на колени и облокачивается о постель.

Графиня тем временем просовывает из-под одеяла, потихоньку и незаметно, голую худую старческую ногу. Чувствуется, что она хочет удрать незаметно из-под одеяла.

При словах Германа «старая ведьма» он встал одним коленом на кровать и потянулся к ней, отдернул с нее одеяло и нацеливает пистолет. Графиня схватила маленькую подушку и закрыла ею лицо и под ней умерла, полусвесившись левой ногой и левой рукой с кровати.

Перед словами: “Она мертва” — он снял с ее лица подушку, и мы увидим страшного мертвеца.

Найти по музыке место, чтоб перебежать. При перебежке сталкивается с Лизой, которая отворяет со свечой дверь.

Герман, как испуганный ребенок (если соответствует музыке), показывает на мертвеца, боясь к ней близко подойти.

Перед словами Лизы: “Да, умерла” — он перебегает.

Герман за ширмами. Видна одна голова. Он, как ребенок или пьяный, робко показывает на умершую, не выходя из-за ширмы.

Лиза: “Так вот зачем ты здесь”, — стоя на коленях перед умершей, обращается к нему, а Герман все, как безумный, стоит за ширмами и твердит беспомощно, виновато, глупо, придурковато, как безумный: “Она мертва...”» [77, 439—442].

У Мейерхольда эта сцена «была решена чисто внешними средствами, — вспоминает А.П. Иванов. Когда Графиня засыпает в кресле, из-за ширмы появляется рука, вернее, не сама рука, а тень от нее на противоположной стене. Эта огромная тень приковывает внимание зрителя. Она зловеще тянется к спящей Графине. Затем возникает профиль лица и, наконец, вся фигура Германа. В сочетании с музыкой это вызывает сильнейшее впечатление. Но для точной отработки движения нужна полная обстановка сцены и соответствующее освеще-

ние. А от актера тут не требуется никакой игры чувств — лишь бы все было четко и синхронно» [78, 116].

«Особенностью этой сцены, — вспоминает А.П. Иванов, — была огромная лестница, расположенная подковообразно от одного портала к другому. В обхвате размещен будуар Графини, в центре которого камин и кресло²⁸.

Герман идет по лестнице, глядя на развешанные по стенам старинные портреты. Среди них портрет молодой Графини. “Вот она!” — восклицает Герман. Заслышав шаги Графини, он прячется под лестницей.

Графиня после бала. Облик ее — 89-летней старухи — отличается от традиционного тем, что она еще держится прямо, ходит без палки, не трясется, пытается следить за модой и скрывает свои года под румянами, белилами и пудрой. Герман слушает романс Гретри, который поет засыпающая Графиня, затем его силуэт появляется из-за ширмы. Музыка отражает волнение Германа, но никак не диктует его поведение. Все действие построено на эффектных мизансценах. Пугающаяся Графиня не падает, а идет к двери и хочет позвать на помощь, Герман театрально становится в позу спиной к зрителю с пистолетом в вытянутой руке. Поза бретера, которую специально отрабатывал Мейерхольд. Герман не смотрит на Графиню. Та медленно опускается на другое кресло, защищаясь раскрытым веером. Во всей сцене смерти Графини Мейерхольд нарочито отвергает традиционные движения в унисон аккордам. Сначала движение, потом аккорд. Встреча Германа с Лизой происходит на лестнице, тем и завершается сцена» [81, 119—120].

²⁸ Сценографический мотив лестницы был уже применен в постановке Лапицкого 1927 г. «Режиссер И. Лапицкий трактовал все действие как мечту пушкинского “маленького человека” о деньгах (не о любви!). Одержимый идеей трех карт, он размечтался, спускаясь с лестницы, и в его больном воображении промелькнуло то, что могло бы быть, если бы... Такой прием характерен для кинорежиссуры: Герман проживает всю трагедию, спускаясь с лестницы (для наглядности режиссер ввел мимического исполнителя-двойника). В начале спектакля приоткрывался занавес слева, и публика видела Германа на вершине большой лестницы. Спускаясь, он начинал снимать перчатку. В конце оперы (все так быстро промелькнуло) — он только что спустился с лестницы и за это время успел лишь переложить перчатку в другую руку» [79, 228]. Сценографический мотив лестницы уже встречался и в постановках Мейерхольда: в «Командарм 2» (1929), в «Даме с камелиями» (1934). «Лестница в спальне делает ее вестибюлем, теряется уют и интимность», — передает Кристи слова Станиславского из его беседы с Зандиным, художником спектакля «Пиковая дама» [80, 479].



Рис. 6. Сцена в спальне Графини. МАЛЕГОТ. 1935



Рис 7.
4-я картина.
Графиня — Н. Вельтер.
МАЛЕГОТ. 1935

Различия сказались и в трактовке двух главных образов — Германа и Графини. Станиславский отходил от понимания персонажа Германа как романтического, словно отстранялся от штампованной интерпретации, принятой на Императорских сценах. В беседе с будущими участниками спектакля, передает Соболевская, Станиславский наметил свое восприятие фигуры Германа: он виделся ему «военным инженером, в очках, некрасивым, мрачным, озлобленным, сторонящимся общества. “Герман не любовник, — говорил Станиславский, — это роль характерная. Двойственная натура”. <...> Константин Сергеевич обратил наше внимание на близость построения мелодий — “Три карты, три карты, три карты” и “Я имени ее не знаю”. Это последнее замечание... послужило в дальнейшем основой для ключевого решения роли Германа, удерживая исполнителя как от банальных черт “сладостного любовника”, так и от голой одержимости азартного игрока» [82, 162].

Мейерхольд «по-новому освещает образ главного действующего лица — Германа, как карьериста, стяжателя, азартного игрока», — отмечает в своей рецензии Е. Браудо [83, 299]. В интерпретации Мейерхольда фигура Германа была подчеркнута антагонистичной образу Графини. «Герман и Графиня — это поединок двух поколений. На смену вельможному дворянству XVIII века, представительницей которого осталась старая

Графиня, пришел новый век, и его представителем выступает Герман. “Дуэль” Германа и Графини — столкновение века буржуазного с веком аристократическим <...>

Отношения между Лизой и Германом построены не на романтической основе: ведь Лиза для Германа — лишь средство проникновения к Графине, чтобы от нее узнать заветные три карты. В старом либретто любовные отношения выражены в арии первого акта и в конце оперы, когда умирающий Герман поет: “О, как я люблю тебя, мой ангел!” В новом тексте этих слов нет» [84, 112].

Вместе с тем в трактовке образа Германа у Станиславского (в замысле)²⁹ и у Мейерхольда (на сцене) есть общее — оба изгоняют налет романтичности; их понимание образа Германа лежало в русле тогдашнего непримиримого отношения многих к эмоциональной перенасыщенности позднего романтизма. Направление режиссерской мысли одно — отрицание романтической «пошлости», различна модальность трактовки персонажа: Мейерхольд насыщал этот образ остро социальными чертами.

6.

Работа Мейерхольда над «Пиковой дамой» соткана из противоречий.

Режиссер «мечтал, — как пишет В.А. Юзефович, — о театре, в котором синтезировались бы музыкальное и драматическое начала» [86, 67], тогда как принципы и приемы такого «синтеза» как раскрытия музыкально-образной структуры произведения уже были не только найдены, но и воплощены в поставленном Станиславским в его Оперной студии «Евгении Онегине» (1922) [87, 150–177] — эпохальном рубеже в истории мирового оперного театра³⁰.

Мейерхольд стремился «полностью подчинить игру актеров требованиям партитуры» (Юзефович), «работу над опер-

²⁹ «В спектакле, — вспоминает Соболевская, — это не было осуществлено. Режиссура [Б.И. Вершилов, П.И. Румянцев, В.С. Алексеев. — А.Л.] стремилась к осуществлению скорее романтического Германа» [85, 162].

³⁰ «Новое, что критика и зритель восприняли как крупную реформу оперного театра, заключалось в том, что Станиславский безоговорочно вывел оперу из состояния “костюмированного концерта”, и, нигде не нарушая сущности оперного произведения во всех его сложнейших компонентах, впервые представил это “условное” (в жизни не поют) искусство как подлинно реалистическое театральное представление, крепко спа-

(Окончание сноски на с.34)

ным спектаклем... строил, как он сам говорил, исходя из партитуры композитора, на основе которой и создавал всю систему музыкальных образов, человеческих чувств, поступков» [91, 108], а вместе с тем отделял музыку «Пиковой дамы» от той формы, в которой она была воплощена: оказался выброшенным целый ряд номеров, в том числе квинтет первой картины «Мне страшно», являющийся драматургической завязкой сюжетной интриги оперы и музыкальным ядром, из которого развиваются в дальнейшем музыкально-тематические характеристики его участников; у оперы Чайковского появился другой финал — музыка из сцены в казарме.

Предваряя постановку 1935 г., Мейерхольд призывал «насытить атмосферу чудесной музыки П.И. Чайковского в его “Пиковой даме” озоном еще более чудесной повести А.С. Пушкина “Пиковая дама”», максимально приблизить либретто оперы к повести Пушкина. Творческой группе режиссер представляет сверхзадачу — с одной стороны, «стремление... восстановить прежде всего репутацию Петра Ильича Чайковского», а с другой — стремление «восстановить репутацию А.С. Пушкина» [92, 299]³¹. Вместе с тем игнорировалось «принципиальное отличие музыкальной трактовки темы от ее литературной первоосновы». Введение в постановку трагедии-гусара, Счастливого игрока (в первой картине), Певца на балу (в третьей картине), фигуры Неизвестного (в последней картине) лишь отдаляло новое либретто от повести, если не считать «озоном» возвращение Лизе статуса воспитанницы (что потребовало упразднения персонажа кн. Елецкого, которого нет и у Пушкина, если не считать

(Продолжение. Начало сноски на с.33)

янное и органически слитое в единстве музыки, пения, слова и действия» [88, 5]. М.Л. Мельцер (1899—1984) исполнительница партии Татьяны в Оперной студии и Оперном театре с 1922 по 1941 в своих воспоминаниях признается: «Первое же мое знакомство со студийным спектаклем «Евгения Онегина» [осень 1922 г. — А. Л.] явилось для меня настоящим откровением: мне казалось, что я присутствую при рождении какого-то нового искусства...» [89, 167]. Н.М. Малышева пишет в своих воспоминаниях: «К.С. гениально использовал музыку Чайковского. Он заставил каждого актера “жить” и двигаться вместе с музыкой, находя в ней характерные движения для каждого персонажа. Движения актеров на сцене точно соответствовали ритмическому рисунку музыкальной фразы» [90, 241].

³¹ Досталось и певцам: «Как могло случиться, — вопрошает режиссер, — что самые популярные исполнители Германа показывали его так, что ни в одном жесте актера, ни в одном его движении, ни в одной им произносимой фразе не проступал ни один из мотивов, щедро разбросанных в повести “Пиковая дама” гениального А.С. Пушкина?» [93, 229—230].

упоминания о его существовании), сохранение ей и Герману жизни и введение заключительной сцены в палате сумасшедшего дома, нарушившей последовательность музыкальных номеров партитуры П.И. Чайковского и его замысел финала оперы.

Мейерхольд «...исповедовал контрапунктизм как главный принцип сценического воплощения вокального образа. При этом сценическое движение (мизансцена) строится независимо от музыкального ритма и метра. Музыка выражает внутреннее состояние героя или передает настроение момента, а внешне это состояние передается соответствующим контрапунктическим движением³². <...> Однако, как показал опыт, его теоретические рассуждения, логически вполне оправданные, в данном случае пошли вразрез с музыкальной драматургией» [95, 116]. По свидетельству современников и участников обеих постановок «Пиковой дамы», Станиславский стремился к раскрытию музыкальной драматургии оперы как сложной системы взаимодействия созвучия и конфликтов в чувствах и поступках персонажей, исходя из исторически сложившихся форм законченного музыкального целого, из драматургии, предначертанной самим музыкальным единством. Мейерхольд строил музыкальную драму как показ сценически-действенных элементов, воплощаемых преимущественно средствами внешнего восприятия и воздействия на слушателя и зрителя.

³² «В первый период своих исканий в оперном искусстве Мейерхольд уделял большое внимание актерской пантомиме, — вспоминает А.П. Иванов. В книге “О театре” он писал, что “...оперные актеры должны учиться жесту не у актера бытового театра, а у балетмейстера”. Движения актера должны соответствовать музыкальному ритму» [94, 108]. Мейерхольд писал: «В пантомиме каждый эпизод, все движения этого эпизода (его пластические модуляции), как и жесты отдельных лиц, группировка ансамбля — точно предопределены музыкой — модификацией ее темпов, ее модуляцией, вообще — ее рисунком. В пантомиме ритмы движений, жестов и ритм группировок строго слиты с ритмом музыки; и только при достижении этой слитности ритма представляемого на сцене с ритмом музыки пантомима может считаться идеально выполненной на сцене» [96, 143]. «Мейерхольд еще более углубляет это положение: “...партитура, предписывающая определенный жест, освобождает актера от подчинения произволу личного темперамента. Актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык пластического рисунка”» [97, 109].

Впоследствии Мейерхольд отказался от применения этого принципа в своей режиссерской практике по постановке музыкальной драмы. Он формулирует новое кредо: «Мы стараемся избежать совпадений музыкальных и сценических на базе метра. Мы стремимся к контрапунктическому слиянию тканей — музыкальной и сценической» [98, 156].

«Актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык пластического рисунка, — писал Мейерхольд. И вот актеру музыкальной драмы предстоит добиться мастерства в телесной гибкости. Тело человеческое — гибкое, подвижное, став в ряды “выразителей” вместе с оркестром и обстановкой, начинает принимать активное участие в сценическом движении» [99, 148]. А вместе с тем современники постановки увидели в ней механическое перенесение в оперу разработанных режиссером в предыдущих спектаклях приемов поведения драматического актера³³. В работе с певцами Станиславский, так же как и Мейерхольд, использовал «тренаж»: у Мейерхольда это была так называемая биомеханика, у Станиславского, как пишет его ученица Соболевская, это был «тренаж именно человеческих качеств».

«Молодые певцы учились “быть в кругу” (“публичный круг одиночества”), учились умению ставить себя в положение, в жизненные обстоятельства того или иного героя, опираясь на магическое “если бы...”, учились пользоваться “эмоциональной памятью”, тренировали ее» [101, 6].

Работа Станиславского и Мейерхольда над классическим оперным репертуаром высветила и различие в их понимании «новизны», «современности» в оперной режиссуре. Пафос новизны в работе Станиславского — в раскрытии замысла композитора, в раскрытии музыкально-образной и музыкально-драматической структур произведения, в раскрытии того художественного содержания, которое ускользало от публики или не было выявлено в предшествующих постановках. Мейерхольд же «стремился к заостренному социально-обличительному и ярко-зрелищному раскрытию драматургии, властно подчиняя сценическое воплощение своему режиссерскому видению...» [102, 111]. Режиссерское видение, по Станиславскому, это — прозрение (увидение) новых художественных глубин и обнаружение новых граней авторского замысла в исторически сложившейся его целостности; так Станиславский понимал «современность» в режиссерском искусстве.

³³ «Взгляд на оперу, как на произведение прежде всего драматическое» (Асафьев) в музыкальной режиссуре было свойственно и современнику Мейерхольда Лапицкому. «Ему нельзя простить, — писал Асафьев об оперной режиссуре Лапицкого, — что он не исходит от музыки, а подходит с чуждыми музыке... оперы намерениями нельзя забыть его необычайно произвольное обращение с замыслами композитора, отсутствие чутья музыкальной формы» [100, 90].

7.

В истории оперных постановок 20—30-х гг. XX в. спектакли Лапицкого и Мейерхольда остаются ценнейшим свидетельством смены художественно-эстетических ориентиров; эти работы отражают несколько взаимосвязанных процессов.

Первое. Обе постановки классического произведения П.И. Чайковского появились в тот период времени, когда советский театр, в частности оперный, переживал время бурных режиссерских исканий, выразившихся в противопоставлении законов освоения внутренней «партитуры чувства» в словесном и музыкальном текстах оперы принципам нарождавшегося в драматическом, оперном, хореографическом искусствах 20—30-х гг. XX в. «кинематографического», клипового художественного мышления.

Это обусловлено тем, что в 1910—1930 гг. XX в. создание произведений художественного творчества, произведений искусства происходило в особых идейных и материальных условиях, образованных тем, что в этот период времени существенно меняются, модифицируются и развиваются иные относительно предшествующего периода развития *задачи общественно-языковой практики*: активно формируется комплексный текст массовой информации³⁴, образующий в совокупности своих видов текст прямого массового управления.

Непрерывно текущий текст массовой информации создает у обывателя временные ориентиры в текущих событиях, в силу чего его целеполагания и вкусы постоянно изменяются; изменяется и отношение к конкретной профессиональной деятельности каждого человека, каждого работника, занятого тем или иным видом профессиональной деятельности. В соответствии с этим, «тексты» художественного творчества приобретают как бы временный характер, не рассчитанный на вечное употребление, а следовательно, по своему замыслу они не ориентированы их авторами на культуру. Это, по всей видимости, и определяет в главном различие творческих концепций постановок «Пиковой дамы» Станиславского и Мейерхольда: первый, по складу личности и обстоятельств, оставался вне воздействия этого совокупного текста массового управления, второй поставил себя в самую его сердцевину, полагая, что «новые формы не более чем слоганы, имитирующие искусство».

³⁴ Комплексный текст массовой информации включает в себя в последовательном развитии пять базовых видов — печать, радио, кино, массовая реклама, телевидение.

Второе. По социальному составу и психологическим характеристикам публика, слушающая оперу в разные эпохи, — разная. Кардинальная смена социально-политических условий жизни России в 10—30-х гг. прошлого столетия сформировала принципиально иные пласты публики. Отчетливо понимая всю значительность оперы «Пиковая дама» для русской и мировой художественно-музыкальной культуры, Мейерхольд исходил из сформированного убеждения о невозможности отрыва «технологического процесса» создания сценического произведения «от области идеологии». «Прежде всего — мировоззрение, — писал он <...>. Если мы ставим пьесу в разряд значительных пьес, то в ней обязательно заключается глубокая мысль, в нее вложена идея, и она становится тенденциозной. Она мобилизует все средства театрального искусства, чтобы заразить зрителя этой идеей, “обработать” его <...>» [103, 270—271].

Создавая свой спектакль, Мейерхольд обращался к публике, существенно отличной от зрительской аудитории конца XIX — начала XX вв., публике, которую он считал необходимым «обработать» в духе тенденциозной идеи. Замечательно точную и проницательную характеристику этих изменений находим у самих деятелей искусства, например, у Марии Федоровны Андреевой. Так, в письме к А.М. Горькому от 9 марта 1925 г. из Берлина коллега Мейерхольда по сцене МХТ описывает свое посещение Москвы после долгого отсутствия, делится с писателем поразившими ее новыми явлениями в жизни России, в частности, впечатлениями о новой молодежи:

«Огромное впечатление производят эти ребята!

<...> И резко бросается в глаза даже проходящему человеку, временно пребывающему в России, что выросла новая часть населения отечества нашего — граждане СССР, по юности лет своих не имеющие ни малейшего представления о каком-либо ином строе, кроме советского. То есть они знают, что был буржуазный строй, царский режим, против которого была устроена Октябрьская революция, но знают — теоретически, с большой дозой скепсиса, да полно, так ли де оно было, как нам рисуют.

<...> Эти новые люди — совершенно особой психологии, очень крепкие, стойкие, себе на уме. Люди в достаточной мере жесткие, с очень определенными желаниями — “это нам нужно”, а “этого — не требуется нам”, и убедить их в противном задаче очень трудная.

Они веруют (не “верят”), что самые настоящие поэты — это пролетарские, что театр Всеволода Мейерхольда — револю-

ционен, хорошая квартира и любовь к вещам красивым — буржуазные предрассудки, и тут вы ничего не поделаете, нужно, чтобы прошло время и здоровые тумачи всеобучающей ма-тушки-жизни для того, чтобы переубедить эти упрямые башки.

...Мейерхольд, как всегда, уловил момент: упростил до полного обнажения гениальную выдумку Евгения Вахтангова, поставившего “Турандот” на манер итальянского примитива; Мейерхольд дает просто голую сцену, ставит мостки, как для черновой репетиции, и на этом фоне ставит чисто натуралистические гигантские шаги, на манер доброго старого Художественного театра, также вешают простыни среди суеты и разговора, катают белье, играет на гармошке чудесный виртуоз-гармонист, а актер, играющий Петра, делает вид (причем очень старается попасть в лад), будто это он играет. Пьеса называется: “Лес”, в постановке Всеволода Мейерхольда по Островскому”. Ну, значит, гениальный Мейерхольд поправил старика как следует...» [104, 365—366].

«Станиславский... в “Пиковой даме”, как и всегда, был верен себе — нигде, ни в чем старался не изменять автору пьесы, в данном случае композитору, ни во времени, ни в психологической идейной основе его создания. Он стремился докопаться до, может быть, и сокрытой, не сразу очевидной мысли автора. Не в переносе действия в более близкую эпоху искал ответа Станиславский. <...> Для Станиславского в те годы одной из главных задач деятелей искусства было сохранение классики, раскрытие ее, приобщение к ней широкого слоя зрителей. В этом он видел свой не только эстетический долг, но и долг гражданский» [105, 164].

Третье. Художественное творчество не может существовать вне экспертной оценки. В условиях развития текстов массовой информации как художественное творчество, так и его экспертная оценка оказываются ориентированными не на то, чтобы рассудить о «вечном» и «временном», т.е. непосредственно указать, что данное художественное произведение относится к культуре, а другое к ней не относится, — экспертная оценка в условиях массовой информации приобретает характер «рекомендования» художественного произведения публике, как бы предполагая имплицитно, что такое художественное произведение может стать фактом культуры. В XX веке экспертная оценка выдвигает на первый план временную пригодность для людей содержания и формы художественного произведения в данный момент времени. И что важно — она адресована не только и не столько образованной публике, но прежде всего гражданскому обществу в целом. Отсюда, критере-

рием положительного или отрицательного в экспертной оценке становятся не эстетические достоинства произведения искусства, а состав идей, некое «актуализированное» содержание художественного произведения, его пригодность для использования в данное время в данном месте.

Оперный театр имени Станиславского подвергся сокрушительной критике прессы «за полную, мол, несозвучность нашему времени этой оперы Чайковского», о чем свидетельствует рецензия Е. Браудо, появившаяся 12 марта 1930 г. в газете «Правда» под заголовком «Провал»:

«"Пиковая дама", как художественное произведение, выражающее упадочную психологию дворянства 90-х годов, меньше всего пригодно для показа рабочему зрителю. Сколько ни мудри над "Пиковой дамой"... а создать цельное и реалистически здоровое зрелище никак невозможно... Ответа, для какой цели и для какого слушателя поставлена в таком виде "Пиковая дама", мы на спектакле все же не получили!»

Критики заявляли: «"Пиковая дама" принадлежит к числу опер, наиболее нам чуждых по социальному своему содержанию» [106], поскольку она «имеет... определенное классовое лицо <...>. Куда ведет своего зрителя опера Станиславского? На чью мельницу она льет воду?» [107].

Досталось и П.И. Чайковскому. Н. Гончарова в статье «Подальше от призраков прошлого, поближе к идеалам будущего» обрушивает на композитора свой гнев за мистичность его музыки, которая «обволакивает слушателя густым, вязким туманом» [108].

Сходный тезис развивает в газете «Рабочий и искусство» (30 марта 1930) и Добролюдов, заявляя, что «основное ядро музыки "Пиковой дамы" — пессимизм, мистика, характерные для вырождающегося класса помещиков и аристократии... Постановка "Пиковой дамы" в театре Станиславского может привлечь только небольшой круг старого мещанского зрителя, основным элементом общественно-идеологической физиономии которого является пессимизм. А рабочему слушателю не нужна такая опера» [109, 476].

В резко осуждающих тонах музыкальная критика высказывалась и о постановке Мейерхольда:

«Постановщик спектакля В.Э. Мейерхольд поставил своей задачей отойти от либретто Модеста Чайковского и приблизить оперу к повести Пушкина. Этот домысел, нарушающий концеп-

цию композитора, а следовательно, и основное идейно-эмоциональное содержание произведения, был осуществлен с левыми крайностями» [110, 38].

Такой тип экспертной оценки ставил и перед критиками, и перед деятелями искусства весьма сложную задачу: критик-эксперт, по существу, не высказывал никаких суждений относительно художественно-эстетических достоинств произведений искусства; отсюда, стилистические достижения творцов художественных произведений воспринимались обывателем как временное, а не вечное. Таким образом, действие факторов, определяющих формирование культуры в XX в., качественно иное, чем в предшествующие века, поэтому для искусствоведения возникает необходимость анализа специфических особенностей социальной структуры фактов, отбираемых в культуру.

Четвертое. Уже современники постановки Мейерхольда отмечали в ней «кинематографическую смену эпизодов», при которой музыка оказывается «разорванной в клочья» (В. Городинский) [111]; «разбивка действия на отдельные мелкие эпизоды противоречила масштабам развернутого музыкального полотна, какое представляет собою опера П.И. Чайковского. Быстрая смена эпизодов рвала это полотно на несклеиваемые клочки» (А.П. Иванов) [112, 116]. «Развитие искусства кино, бесспорно, оказало огромное влияние на режиссерскую работу Мейерхольда, — пишет А.П. Иванов. Структура, основанная на эпизодах, свойственна киносценариям, где каждое отдельное положение может быть показано в нескольких планах — крупным, средним, общим. Театральная техника не располагает возможностями кино, тем более техника прошлого века, когда писалась "Пиковая дама". Естественно, оперные либретто делались в соответствии с возможностями театральной техники <...>. Конечно, он [Мейерхольд. — А. Л.] видел другую "Пиковую даму", и, конечно, оперу-фильм» [113, 112—113]³⁵.

Тоже современник, Л. Данилевич, отмечал и в постановке Лапицкого: «...главная особенность спектакля заключалась в быстром чередовании отдельных сцен — "кадров". Каждый

³⁵ Использование кинематографических средств в постановках «Пиковой дамы» стало применяться уже в 60—70-х гг. XX в., в частности, у Йозефа Свободы. В его сценографии этой оперы 1965 г. в Висбадене и 1976 г. в Оттаве «с помощью проекций и кино создавался мир драматических видений Германа: по концепции художника, он вспоминал свою жизнь, находясь в замкнутом пространстве одиночной камеры-кельи» [114, 235].

такой “кадр” был режиссерски выделен с помощью различных постановочных средств (перемена декораций, контрасты света и т. д.). Этот принцип отразил влияние драматического театра, а может быть, и кино. Здесь сказалось стремление преодолеть традиционную сценическую статичность оперного театра. Замысел динамической трактовки “Пиковой дамы” был оправдан характером музыкальной драматургии оперы. Однако выполнение этого замысла оставляло желать лучшего. Порой создавалось впечатление ненужной суматохи и суеты. Особенно неудачна была сцена в казарме. Режиссура хотела подчеркнуть, что призрак Графини — это галлюцинации Германа. Он метался по сцене, а отовсюду, из разных углов появлялись призраки, их было много, и они производили эффект почти комический»³⁶ [115, 42].

Исторический анализ специфичности структуры факторов, отбираемых в культуру, и характера их действия, предложенный в этой статье, может стать одним из инструментов исследования режиссуры музыкально-сценических жанров как искусства, бытующего в конце XX — начале XXI столетия в условиях развития речи информатики и использования мультимедийных средств выразительности в создании произведений искусства.

* * *

Заключением статьи я поставлю слова Д.Д. Шостаковича, который резюмировал в строках своих воспоминаний, как ему было свойственно — лукаво и мудро — впечатление о спектакле В.Э. Мейерхольда: «...если бы я не знал подлинной “Пиковой дамы”, то расценил бы спектакль Мейерхольда как цельное и очень сильное произведение» [117, 329].

³⁶ «По контрасту мне вспоминается, — пишет Данилевич, — другая “Пиковая дама”, поставленная Станиславским в его оперном театре. Там эта сцена решена очень просто, по истине гениально! В экспериментальном театре показывали добрый десяток привидений, а у Станиславского их не было ни одного: безумный Герман принимал за призрак собственную тень. И когда он в испуге отступал назад к столику, где стояла зажженная свеча, то есть к *источнику света*, тень все увеличивалась, пугающе вырастала, достигая гигантских размеров — от пола до потолка. Вот пример того, каких огромных художественных результатов можно достичь без всяких технических приспособлений: на сцене артист, стол да свеча — больше ничего!» [116, 42–43].

Список литературы

1. *Лободанов А.П.* Хореографическое воплощение одного стихотворения Ломоносова // *Venok: Studia Slavica Stefano Garzonio sexagenario oblata*. Т. 2. Stanford, 2012. — Р. 108–125. В расширенной редакции: *Он же*. К проблеме хореографической театрализации малых стихотворных форм (Хореографическое воплощение одного стихотворения Ломоносова) // *Теория и история искусства*. Вып. 1: Ломоносов и искусство. М., 2012. — С. 6–33.

2. *Мальшиева Н.М.* О вокальном исполнении (В свете мыслей К.С. Станиславского) // *Вопросы музыкознания*. Ежегодник. Вып. 1. М., 1954. — С. 150–177.

Н.М. Мальшиева-Виноградова (1898–1990) — ученица К.Н. Игумнова, пианист-аккомпаниатор Оперной студии К.С. Станиславского (1920–1923), готовившая под руководством режиссера, в частности, постановку «Евгения Онегина» (1922). Впоследствии выдающийся вокальный педагог.

3. *Соболевская О.С.* Станиславский и Пушкин (новые материалы) // *Контекст* • 1982. М., 1983. — С. 245–255.

Ольга Станиславовна Соболевская (1900–1987) — солистка Оперной студии и Оперного театра имени К.С. Станиславского (1925–1941), исполнительница партии Лизы. Среди многих работ о Станиславском отмечу ее книгу «К.С. Станиславский работает, беседует, отдыхает» (М., 1988. — 367 с.), а также составление, предисловие и комментарии к книге «Станиславский — реформатор оперного искусства: Материалы и документы» (М., 1983. — 384 с.) Ольга Станиславовна и в устных мемуарных выступлениях, и в публикациях о работе со своим учителем настойчиво подчеркивала, что «...совершенно недостаточно проявлено внимания к новаторской деятельности Станиславского в Оперном театре в течение последних двух десятилетий его жизни» (*Соболевская О.С.* Станиславский и Пушкин. С. 245).

4. *Волконский С.М.* Мои воспоминания: в 2-х т. Т. 1. Лавры. Странствия. Разговоры. М., 2004. — 533 с.

5. *Юзефович В.А.* Звено из цепи нереализованных контактов // *Музыкальная академия*. М., 2007. № 3. — С. 64–74.

6. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания: в 2-х т. Изд. 2-е. Т. 1. М., 1993. — 711 с.

7. *Современный театр*. 1927. № 15. С. 231. Привожу по: *Руденко В.И.* Вячеслав Иванович Сук. М., 1984. — 256 с.

8. Там же.

9. *И. Глебов*. Дела оперные. «Музыкальная драма» // Музыка. 1915. № 234. В кн.: *Асафьев Б.В.* Об опере: Избранные статьи. Изд. 2-е. Л., 1985. — 343 с.

10. *А.Ф.* «Пиковая дама». Опера П.И. Чайковского. Л.; М., 1938.

11. Там же.

12. *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2-х ч. Ч. II. 1917—1939. М., 1968. — 643 с.

13. *Березкин В.И.* В.В. Дмитриев. Л., 1981. — 295 с.

14. Там же.

15. Там же.

16. *Гладков Б.Н.* К.С. Станиславский и опера // О Станиславском. Сб. воспоминаний. 1863—1938. М., 1948.

Борис Николаевич Гладков (1904—1963) — артист Оперного театра имени К.С. Станиславского с сезона 1930 г.

17. *Соболевская О.С.* Предисловие к кн.: Станиславский — реформатор оперного искусства.

18. *Соболевская О.С.* Станиславский и Пушкин.

19. Станиславский репетирует. Записи и стенограммы репетиций / сост., ред., автор предисловия и вступ. статей И.Н. Виноградская. М., 2000. — 519 с.

20. *Гладков Б.Н.* Указ. соч.

21. Там же.

22. *Кристи Г.В.* К.С. Станиславский и опера // О Станиславском. Сб. воспоминаний. 1863 — 1938.

Григорий Владимирович Кристи (1908—1972) — режиссер и педагог Оперного театра имени К.С. Станиславского (1932—1936); работал под непосредственным руководством Станиславского. Автор книги «Работа Станиславского в оперном театре» М., 1952. — 283 с.

23. *Соболевская О.С.* Станиславский и Пушкин.

24. Там же.

25. Там же.

26. *Станиславский К.С.* Собр. соч.: в 8 т. М., 1954 1961. Т. 8. — 614 с.

27. *Иванов А.П.* На сцене и в жизни. Автобиографические записки, письма. М., 2006. — 350 с.

Алексей Петрович Иванов (1904—1982) — исполнитель партии Томского в постановке «Пиковой дамы» в МАЛЕГОТе (1935), впоследствии Народный артист СССР, ведущий баритон Большого театра.

28. *Мейерхольд В.Э.* К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 г. // Мейерхольд В.Э.

Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть I: 1891—1917. М., 1968. — 350 с.

29. Там же.

30. *Мальшиева Н.М.* Указ соч.

31. *Иванов А.П.* Указ. соч.

32. *Мейерхольд В.Э.* К постановке «Тристана и Изольды».

33. Наиболее детальное изложение вопроса см. в коллективной монографии: Музыкальное наследие Чайковского: Из истории его произведений. М.: Изд-во АН СССР, 1958. — 542 с.; в частности раздел о «Пиковой даме» — с. 87—101.

34. Там же.

35. Там же.

36. *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка, т. V—XVII. М., 1959—1981. Т. XV А. М., 1976. — 295 с. № 3985. Дальше обозначается как «*Чайковский П.И.* ПСС» с указанием номера тома и письма.

37. Там же. № 3985.

38. *Чайковский М.И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского: по документам, хранившимся в архиве в Клину: в 3-х т. М., 1997. Т. 3 (1885—1893). — 616 с. Дальше приводится в тексте в сокращении «ЖЧ» с указанием тома и страницы.

39. *Соловьев Н.Ф.* Отрывки из воспоминаний // Ежегодник Императорских театров. 1909. Вып. VI. — 216 с.

40. Музыкальное наследие Чайковского. См. также: Сквирская Т.З. К истории создания оперы «Пиковая дама»: О некоторых источниках XVIII века, использованных либреттистом и композитором // Чайковский: Новые документы и материалы: Сб. статей. СПб., 2003. Петербургский музыкальный архив. Вып. 4. С. 191 229.

41. См.: *Смолич Н.В.* О постановке «Пиковой дамы» // «Пиковая дама». Опера П.И. Чайковского. К сорокалетию со дня первой постановки бывш. Мариинского театра (1890—1935). Л., 1935. С. 69—75.

42. *Сквирская Т.З.* Указ. соч.

43. *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М., 1941. — 620 с.

44. *Пушкин А.С.* Пиковая дама // Полное собрание сочинений: в 10 т. Изд. 4-е. Л., 1978. Т. 6. — С. 210—237.

45. *Чайковский П.И.* ПСС. Т. XV Б. № 4012.

46. Привожу по: *Вас. Яковлев.* Чайковский в московских театрах: Первые постановки в Москве его музыкально-сценических произведений // Чайковский на московской сцене: Первые постановки в годы его жизни. М.; Л., 1940. С. 200—224.

47. *Смолич Н.В.* Указ. соч.

48. *Чайковский П.И.* ПСС. Т. XV Б. № 4012.
49. *Всеволожский И.А.* Письмо от 15 февраля 1891 г. // ЖЧ. Т. 3. С. 383.
50. *Чайковский П.И.* ПСС. Т. XV Б. № 4058.
51. Там же.
52. *Асафьев Б.В.* «Пиковая дама» // Симфонические этюды [1922]. М., 2008. — С. 187—230.
53. *Чайковский П.И.* ПСС. Т. XV Б. № 4018.
54. *Асафьев Б.В.* «Пиковая дама» // Симфонические этюды.
55. *Кашкин Н.Д.* Воспоминания о П.И. Чайковском. М., 1896. — 163 с.
56. *В. Яковлев.* Чайковский и Пушкин // Чайковский и театр: Статьи и материалы / под ред. А.И. Шавердяна. М.; Л., 1940. С. 1—36.
57. *Асафьев Б.В.* «Пиковая дама» // Симфонические этюды.
58. *Ларош Г.А.* П.И. Чайковский как драматический композитор // Избранные статьи: в 5 вып. Вып 2: П.И. Чайковский. Л., 1975.
59. Привожу по: *Асафьев Б.В.* «Пиковая дама» // Симфонические этюды.
60. *Соболевская О.С.* К.С. Станиславский работает, беседует, отдыхает.
61. *Смолич Н.В.* Указ. соч.
62. *Асафьев Б.В.* Лирика «Пиковой дамы» [1935] // *Асафьев Б.В.* Об опере: Избранные статьи.
63. *Мейерхольд В.Э.* «Пиковая дама». Пушкин и Чайковский // В.Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть II.
64. *Иванов А.П.* Указ. соч.
65. В.Э. Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба: Сб. документов и материалов / сост. Г. Копытова. СПб., 1994. — 406 с.
66. *Румянцев П.И.* Станиславский и опера. М., 1969. — 495 с. Павел Иванович Румянцев (1894—1962) — солист Оперной студии (1920—1924) и Оперного тетра имени К.С. Станиславского (1926—1941), участник постановки «Пиковой дамы» (1930): исполнитель партий Елецкого и Томского, выпускающий режиссер спектакля; впоследствии Заслуженный артист РСФСР. Среди работ о Станиславском отмечу статью «Система К.С. Станиславского в оперном театре» (Ежегодник МХТ за 1947 г. М., 1949. С. 375—522).
67. *Иванов А.П.* Указ. соч.

68. Там же.
69. *Чайковский П.И.* ПСС. Т. XV Б. № 4049.
70. *Асафьев Б.В.* «Пиковая дама» // Симфонические этюды.
71. *Румянцев П.И.* Станиславский и опера.
72. *Чайковский П.И.* ПСС. Т. XV Б. № 4034.
73. *Асафьев Б.В.* «Пиковая дама» // Симфонические этюды.
74. *Чайковский П.И.* ПСС. Т. XV Б. № 4028.
75. *Чайковский П.И.* ПСС. Т. XV Б. № 4046.
76. *Соболевская О.С.* Станиславский работает, беседует, отдыхает.
77. *Румянцев П.И.* Станиславский и опера.
78. *Иванов А.П.* Указ. соч.
79. *Руденко В.И.* Указ. соч.
80. *Кристи Г.В.* Указ. соч.
81. *Иванов А.П.* Указ. соч.
82. *Соболевская О.С.* К.С. Станиславский работает, беседует, отдыхает.
83. *Браудо Е.* «Пиковая дама» (Ленинградский Малый оперный театр) // Рабочая Москва. 1936. 9 января (привожу по: В.Э. Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба).
84. *Иванов А.П.* Указ. соч.
85. *Соболевская О.С.* К.С. Станиславский работает, беседует, отдыхает.
86. *Юзефович В.А.* Указ. соч.
87. См.: *Мальшиева Н.М.* Указ. соч.
88. *Соболевская О.С.* Предисловие к кн.: Станиславский — реформатор оперного искусства.
89. *Мельтицер М.Л.* Работа К.С. Станиславского над «Евгением Онегиным» // Чайковский и театр: Статьи и материалы.
90. *Мальшиева Н.М.* Воспоминания о К.С. Станиславском // Архив К.С. Станиславского. Привожу по: Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись: в 4 т. Т. 3. М., 1973. — 612 с.
91. *Иванов А.П.* Указ. соч.
92. *Мейерхольд В.Э.* «Пиковая дама». Пушкин и Чайковский.
93. Там же.
94. *Иванов А.П.* Указ. соч.
95. Там же.
96. *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть I.
97. *Иванов А.П.* Указ. соч.
98. См., в частности: *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть II.

99. *Мейерхольд В.Э.* К постановке «Тристана и Изольды».
100. *Асафьев Б.В.* Об опере: Избранные статьи.
101. *Соболевская О.С.* Предисловие к кн.: Станиславский — реформатор оперного искусства.
102. *Иванов А.П.* Указ. соч.
103. *Мейерхольд В.Э.* <Идеология и технология в театре> (Беседа с руководителями самодеятельных коллективов 12 декабря 1933 г.) // В.Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть II.
104. *Мария Федоровна Андреева.* Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М.Ф. Андреевой. Изд. 3, доп. и переработ. М., 1968. — 799 с.
105. *Соболевская О.С.* К.С. Станиславский работает, беседует, отдыхает.
106. *Розенцвейг Б.* // Рабочий и искусство. М., 1930. № 15.
107. *Поляновский Г.* // Там же.
108. *Гончарова Н.* // Экран. М., 1930. 25 марта.
109. Привожу по: *Румянцев П.И.* «Станиславский и опера», где дан более полный обзор рецензий на постановку в оперном театре имени К.С. Станиславского.
110. *А.Ф.* «Пиковая дама». Опера П.И. Чайковского.
111. *Городинский В.* «Пиковая дама». Ленинградский Малый оперный театр // Правда. 1935. 2 марта.
112. *Иванов А.П.* Указ. соч.
113. Там же.
114. *Березкин В.И.* Искусство сценографии мирового театра. Мастера XVI—XX вв. М., 2002.
115. *Данилевич Л.* Из прошлого (московские музыкальные театры 20 30-х годов) // Музыкальный современник. Вып. 2. М., 1977. С. 37—58.
116. Там же.
117. *Шостакович Д.Д.* Строки воспоминаний // В.Э. Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба.

La metodologia alla base dell'incontro: arte e scienza

Conservation Science in Cultural Heritage

Salvatore Lorusso
Alma Mater Studiorum Università di Bologna (Italy)

Методология как основа взаимодействия искусства и науки

Аннотация. *Рассматриваются методологические проблемы соотношения искусства и науки, науки об искусстве применительно к методам диагностики, реставрации и консервации произведений живописи, скульптуры и архитектуры.*

Ключевые слова: *искусство, наука, наука об искусстве, реставрация, консервация, памятники искусства.*

Salvatore Lorusso
Studiorum University of Bologna (Italy)

Methodology as a basis for the interaction of art and science

Abstract. *Discusses the methodological problems of the correlation of art and science, science about art in relation to diagnostic techniques, restoration and conservation of works of painting, sculpture and architecture.*

Key words: *art, science, the science of art, restoration, conservation, works of art.*

1. Arte e scienza, arte è scienza

Inizialmente si fa presente che: “l’arte e la scienza sono due modi diversi di leggere la realtà” Questo concetto di “lettura della realtà” è molto importante per lo studio dei Beni Culturali. Infatti “lettura” è sinonimo di questo percorso: conoscenza, interpretazione, valutazione di opere d’arte. sequenza è seguita dagli storici per la valutazione soggettiva e dai tecnici per la valutazione oggettiva.

tiva: questo è il “cuore e nucleo” della mia conferenza e, corrispondentemente, dello studio dei Beni Culturali.

L'arte e la scienza si sono sviluppate nel tempo apparentemente in maniera indipendente. Tale risultato infatti del tutto distinto nel modo di trattare la loro esperienza selettiva del mondo, nel perseguire gli obiettivi e nell'interpretare i risultati conseguiti.

Con George Braque si può icasticamente affermare che «l'Arte turba, la Scienza rassicura».

Nel XIX secolo Goethe era il sostenitore di una scienza a misura d'uomo e per tale motivo si opponeva perfino all'utilizzo del microscopio perché, secondo lui, ciò che non poteva essere visto ad occhio nudo, per una qualche ragione, non doveva essere preso in esame.

Alla fine del XIX secolo, i professori di fisica delle più importanti università europee allontanavano gli studenti da questa disciplina perché ritenevano che non ci fosse più molto di rilevante da scoprire sulla natura della realtà fisica. Dopo, invece, vi fu la fondamentale esperienza di Einstein.

Si è concluso il XX secolo e siamo all'inizio del XXI: tecnica, tecnologia, innovazione di prodotto e di processo hanno contraddistinto sia la scienza che l'arte.

Allo scopo di evidenziare la distinzione e, comunque l'interdipendenza della “tecnologia” e della “tecnica” nell'ambito della “scienza”, si ritiene opportuno specificare i significati concettuali dei due termini: per “tecnica” si intende l'applicazione sistematica della “tecnologia” per conseguire determinati risultati nel modo più efficace. Ne consegue che la tecnica basa il suo sviluppo essenzialmente su fondamenti empirici, mentre la tecnologia presuppone fondamenti scientifici.

D'altra parte, per quanto riguarda la filosofia e l'arte, un pensiero molto diffuso è che la filosofia negli ultimi due secoli, affermando l'impossibilità dell'esistenza di una realtà eterna, ha aperto uno spazio senza confini al dominio della tecnica con risvolti sul piano quantitativo e qualitativo: non è stata quindi la tecnica, rendendo tutto dominabile, a produrre quelle modificazioni del pensiero filosofico inerenti alla negazione di ogni realtà eterna e verità definitiva.

La tecnica diventa, per lo meno per alcuni, sempre più un rimedio per salvarsi dal nulla, quel nulla che è stato evocato e affermato per la prima volta dalla filosofia. In questo rapporto tra filosofia e tecnica non bisogna però dimenticare l'importante funzione ricoperta dall'arte.

E a questo proposito — quale legame che sancisce l'incontro fra “arte e scienza” e “filosofia e tecnica” — riprendo quanto Giulio Carlo Argan sottolineava negli anni '80, quale risultato della sua si-

gnificativa esperienza come critico d'arte nonché, gestore della cosa pubblica, politico, cattedratico: «Tutte le opere artistiche sono manufatti ma non tutti i manufatti sono opere d'arte. Ciò che riconosce il valore artistico è il giudizio. Esso tuttavia viene formulato in base a dati parametri, non è neppure l'espressione del piacere estetico o dell'emozione che l'opera suscita nello spettatore. La legittimità del giudizio dipende dal processo mentale, attraverso il quale viene raggiunto il metodo».

Ma parlare di “metodo” e, quindi, “metodologia” come “studio dei metodi” significa parlare di una sequenza di stadi operativi, nell'ambito dell'intervento sull'opera d'arte, ovvero:

storia

diagnosi

restauro

conservazione

prevenzione

valorizzazione

E, più in particolare, il percorso metodologico completo e corretto comprende, in relazione a qualsiasi tipo di manufatto storico che può essere: dipinto, statua, libro, codice, rapporto d'archivio, complesso architettonico-monumentale, ecc., questa sequenza di fasi:

— il preliminare sopralluogo e la valutazione soggettiva del manufatto e del sito di collocazione,

— la ricerca documentale degli aspetti storici e dei precedenti interventi di conservazione

— le indagini diagnostico-analitiche relative alla caratterizzazione dei materiali e alla valutazione del loro stato di conservazione,

— il conseguente intervento, nel caso, di restauro con materiali, prodotti e tecniche appropriati,

— il controllo, in parallelo, del sito di collocazione in riferimento al contenitore, alla struttura e alle condizioni ambientali,

— il monitoraggio di queste condizioni per prevenire possibili interazioni con l'ambiente,

— la progettazione, la promozione e la valorizzazione del manufatto e del sito mediante eventi artistici e culturali.

A ciò si aggiunge quanto dovrebbe promanare dalla nostra esperienza, sostanzialmente riconducibile alla domanda: “Com'è possibile parlare di metodologia, di processo mentale, di metodo, di giudizio, senza far riferimento a formazione e quindi, a insegnamento e ricerca?”

A tal riguardo è indubbio che la scuola e l'università sono i luoghi dove l'insegnamento e la ricerca si rafforzano vicendevolmente, ma è altrettanto vero che l'insegnamento è assertivo.

Riconosciuta la stretta correlazione fra “arte e scienza” fra “valori della cultura e ricerca scientifica”, è così possibile tutelare e valorizzare quel patrimonio culturale di cui la collettività è creatrice ed erede, in quanto non solo “habitat” e “memoria storica” di ciò che è stato l’uomo e di come ha saputo interagire con la materia, ma anche “testimonianza” dell’evoluzione nel tempo dello spirito e della cultura dei popoli e, quindi, messaggio per il futuro.

2. Il bene culturale come bene economico

Il bene culturale, quale testimonianza delle nostre radici, della nostra storia e della nostra tradizione, veicola messaggi culturali e qualità estetiche. La sua fruizione è un modo per trascendere la realtà e le necessità degli uomini bisognosi di principi di identità: per questo l’uomo ha il dovere di conservare, valorizzare e tramandare questi preziosi beni.

In Italia, secondo la definizione del 1967 della “Commissione Franceschini” di indagine parlamentare per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, artistico, archeologico e del paesaggio: “*I beni culturali sono testimonianza materiale avente valore di civiltà e strumento di umana elevazione*”.

Tale definizione faceva seguito alle prime leggi del Regno d’Italia in materia: di particolare importanza la legge del 1 giugno 1939, n.1089 (Legge “Bottai”), che tuttavia era rimasta priva del previsto regolamento di attuazione, imponendo così il ricorso alle norme regolamentari del 1913, adottate in attuazione della precedente legge del 1909.

Proprio il fatto di considerare i beni artistici dal punto di vista della loro “consistenza materica” ci porta a considerare il bene culturale anche dal punto di vista chimico-merceologico e a sottolineare l’importanza del rapporto tra arte ed economia e, conseguentemente, delle tecniche diagnostiche attualmente applicate nel campo dei beni culturali.

2.1. I requisiti del bene culturale come bene economico

Il fatto che il bene culturale consti anche di una parte materiale, di cui ci occuperemo tralasciando le problematiche relative ai beni culturali immateriali, determina la possibilità che questo possa essere considerato come bene economico, sebbene rappresenti un caso peculiare di bene economico. Questa tipologia di beni, infatti, è apprezzata più che per l’aspetto materiale e il valore finanziario, per una serie di valori immateriali non definibili in ter-

mini economici e difficilmente quantificabili, come l’arricchimento intellettuale e l’emozione estetica. Si può parlare di una “*duplicata dimensione emozionale e cognitiva*” che contraddistingue la fruizione di questi manufatti.

Il metodo economico applicato all’arte e alla cultura è ormai un dato indiscutibile: esso trova le sue più lontane origini negli scritti di John Ruskin nella seconda metà del XIX secolo in cui il critico inglese esprimeva la propria teoria sulla formazione del prezzo dei dipinti.

Per trattare il bene culturale come “bene economico” è necessario, *in primis*, prendere in considerazione i requisiti di *utilità* e *scarsità*.

Per quanto concerne la caratteristica dell’*utilità*, i beni culturali risultano essere “utili” per due ordini di ragioni: da una parte soddisfano il desiderio del singolo individuo di godere di questi beni, dall’altra rispondono al bisogno della comunità di fruire della cultura, bisogno dettato dalla necessità di ricreare un senso di identificazione. Dunque, tali beni sono da considerarsi come “*categoria intermedia tra i beni privati e i beni pubblici*”. Un bene culturale, anche se di proprietà privata, è prima di tutto patrimonio dell’umanità e, pertanto, va salvaguardato e protetto, affinché possa essere tramandato alle future generazioni.

Per quanto concerne, invece, la caratteristica della *scarsità*, ogni singolo oggetto che costituisce il patrimonio culturale è caratterizzato da quattro proprietà fondamentali: *unicità, non riproducibilità, non rinnovabilità, deteriorabilità*.

Nello stesso tempo, il manufatto artistico si può considerare anche un *bene durevole* in quanto la sua esistenza si estende per secoli e millenni accompagnando intere generazioni desiderose di conoscenza e di cultura, bisognose di ritrovare un qualcosa in cui identificarsi.

D’altra parte, considerando una definizione che è strettamente attinente a questa trattazione, il bene culturale può essere visto come un *bene rifugio*, ovvero come una forma di prevenzione dell’inflazione, un investimento alternativo, specie in periodi economicamente difficili.

La letteratura dà, inoltre, la definizione di beni culturali come beni da tutelare, poiché sono in grado di appagare bisogni talmente elevati da legittimare l’obbligo al consumo delle finanze pubbliche per la cultura. Questa definizione è stata, peraltro, fortemente contestata in quanto arbitraria: infatti secondo alcuni economisti si tratta di un’imposizione dall’alto, considerando a priori la cultura come un bene in sé e tralasciando il fatto che il patrimonio culturale sia alquanto elastico e la sua definizione e valutazione non siano affatto univoche.

La valutazione di questa singolare tipologia di beni, infatti, derivando prevalentemente da giudizi estetici e da interessi prevalentemente intellettuali (la *duplice polarità estetica e storica* di Cesare Brandi) è caratterizzata da una grande incertezza e dipende da una grande varietà di fattori esterni.

2.2. L'importanza di una disciplina quale "Economia dei beni culturali"

L' "Economia dei beni culturali" è una disciplina relativamente recente: gli economisti hanno cominciato ad occuparsi di cultura e di arte solo a partire dagli anni Sessanta — Settanta, soprattutto nei paesi anglosassoni, in particolare, con gli studi di Baumol e Bowen del 1966 e le indagini di Throsby a partire dalla metà degli anni '70. Oggi l' "Economia dei beni culturali" è una disciplina riconosciuta a pieno titolo nell'ambito della comunità internazionale: ne è prova la fondazione di riviste specializzate come la statunitense "*Journal of Cultural Economics*" o l'italiana "*Economia della Cultura*". Tale rapporto tra Economia e Cultura è concettualmente difficile, ma costituisce una base economica necessaria per lo sviluppo dell'arte.

L'economista ha notevoli difficoltà nell'approccio con le opere d'arte, mancando di una serie di competenze riguardanti discipline molto lontane dall'economia, quali la filologia, l'estetica, la critica, l'epistemologia che forniscono elementi basilari per una corretta valutazione economica dei beni culturali. Infatti, possiamo affermare che un'opera d'arte è caratterizzata da un insieme di valori che riguardano diverse aree di indagine:

- valore culturale
 - valore storico
 - valore estetico
 - valore artistico
- } Area storico-umanistica

-
- valore spirituale (nel caso di un'opera che abbia un significato religioso)
 - valore simbolico
 - valore sociale (l'opera d'arte contribuisce a dare un senso di indentificazione)
- } Area filologico-filosofica-sociale
-

- valore tecnico
 - valore economico
 - valore finanziario
 - valore mercantile
 - valore mercantistico
- } Area tecnico-economica-gestionale

-
- valore di autenticità (quattro l'opera sia autentica, è un valore per sé che si aggiunge agli altri)
 - valore di indentità
 - valore di inerdisciplinarietà
 - valore di internazionalizzazione
- } Area legale-identitaria

Nonostante le difficoltà, è, comunque, inopinabile che l'arte necessiti di una base economica per svilupparsi: sebbene intrinsecamente difficile, l'interazione tra arte ed economia sembra inevitabile, sia nel settore pubblico che nel privato, specialmente in un paese come l'Italia che si trova a gestire un patrimonio così imponente. In particolare, i problemi economici da trattare sono:

- la definizione degli effetti sul benessere della comunità derivati dal consumo di arte;
- la giustificazione dell'utilizzo delle risorse pubbliche nel settore;
- la definizione dell'efficienza dell'industria culturale.

Rispetto e salvaguardia del patrimonio non sarebbero possibili senza un discorso economico – gestionale alla base: ne deriva la necessità di un sodalizio seppure tra discipline così diverse.

È altrettanto vero, d'altro canto, che la cultura va considerata come una componente essenziale dello sviluppo economico, con i suoi ritorni economici diretti e indiretti, come gli introiti dell'industria turistica.

3. L'interdisciplinarietà e l'internazionalizzazione nello studio dei beni culturali

D'altra parte risulta fondamentale oggi, nel settore dei beni culturali, il contributo interdisciplinare di esperti di estrazione e competenza diverse. Ovvero l'importanza di una figura professionale che, su un background di carattere storico-umanistico, completi la sua formazione con un apporto tecnico-sperimentale nonché giuridico-gestionale, perché in tal maniera possa non solo

contribuire alla risoluzione delle problematiche di tutela e valorizzazione dei beni culturali, ma anche inserirsi professionalmente in sede di competizione nazionale ed internazionale, valorizzando le risorse territoriali suscettibili di essere fonte di *formazione* qualificata.

«Questo obiettivo, così difficile e faticoso, non ha mai avuto nel passato la possibilità di ergersi ad una individuazione più alta, nel senso del rapporto fra conoscenze del patrimonio culturale e discipline scientifiche. Di qui il bisogno, uscendo dalla occasionalità e dalla parcellizzazione del suddetto rapporto, di individuare le priorità, nell'ambito delle attività conoscitive di conservazione del patrimonio culturale, su cui far convergere il senso di una ricerca più specifica e completa».

Per quanto riguarda l'internazionalizzazione nella cultura e nella ricerca, si fa presente che la valutazione della ricerca ha assunto un carattere di centralità, dovuto all'intenzione di utilizzare parametri di riferimento specifici per inquadrare la carriera dei ricercatori e alle necessità di individuare un indicatore sistemico di efficienza per l'allocatione delle risorse economiche.

A tal riguardo è opportuno identificare e distinguere due aspetti:

- la finalità della valutazione
- e il meccanismo adottato per raggiungere queste finalità.

Nel mondo dell' "arte" e della "cultura", si deve valutare se e come i criteri e i conseguenti indicatori possano testimoniare la validità di una metodologia scientifica e di una opera di ricerca che trattano e costituiscono il prodotto proveniente da impegno, perseveranza, entusiasmo.

Il bene culturale, che riassume in sé il valore olistico importante nello studio e nella ricerca, risponde anche a quei requisiti di internazionalizzazione che si impongono nell'agone scientifico e nel mercato del lavoro.

Ne deriva l'esigenza di accomunare la ricerca con l'esigenza di tutelare e valorizzare quanto può a ragione il bene culturale vantare storicamente e artisticamente.

D'altra parte il significato promanante da un'opera d'arte va al di là di confini localistici e nazionali, assumendo e imponendo un coinvolgimento e una partecipazione nella funzione di acculturamento, gioia, contemplazione, fruizione, tristezza, pathos, entusiasmo propria dell'opera stessa.

4. Beni culturali e artistici in relazione ai social media

Per quanto riguarda la relazione fra i social media e i beni culturali e artistici si sottolineano due fondamentali aspetti

— l'importanza della formazione e della ricerca nel «sistema manufatto-ambiente-biota»

— l'importanza dei social media e del loro cambiamento in atto

in riferimento all'importanza della formazione e della ricerca nel «sistema manufatto-ambiente-biota», si fa presente che, nel rispetto dell'etica, è opportuno rispettare una sequenza di stadi operativi che riguardano sia la tutela sia la valorizzazione dei beni culturali (fig.1)



Fig. 1. Stadi operativi relativi a tutela e valorizzazione dei beni culturali

Per quanto riguarda l'importanza dei social media e del loro cambiamento in atto, secondo il sociologo Jurgenson, i social media sono sempre più sentimentali e profondi, presentando sempre meno scenari futuristici con un design freddo e minimalista: ciò rappresenta una visione della tecnologia che ora sembra quanto mai limitata.

Stiamo cominciando a costruire una estetica Web in grado di riprodurre quel che esiste off-line, la fisicità, materialità, il tempo passato.

È quindi sbagliato chiamare il mondo fisico “reale”, il mondo social media “virtuale”.

I social media sono sempre più reali e meno virtuali, formati da storie, composti da sentimenti e da significati.

Il social web non esiste soltanto nei nostri piatti schermi luminosi, ma palpita sempre più nella nostra vita e nelle nostre emozioni, pensieri, comportamenti: il web non è né banale né virtuale ma è diventato più profondo.

Tale posizione trova conferma nel filosofo Floridi che idealizza una Filosofia legata all’informazione: “La storia è in realtà sinonimo di età di informazione, dal momento che la preistoria è quell’età dell’evoluzione umana che precede la disponibilità di sistemi di registrazione”. Si può parlare di “Rivoluzione dell’informazione”: la possibilità quindi di ricevere e trasmettere dati modificando radicalmente la comprensione del mondo e di noi stessi.

Se l’ambiente che ci circonda si basa sull’informazione, intesa come insieme di dati, la tecnologia serve a creare porte di accesso per gli utenti creando una sorta di “INFOSFERA”: si abbatte così la differenza tra reale e virtuale caratterizzata nel XX secolo.

A proposito dell’etica in rapporto all’ambiente — inteso anche come bene culturale — il conflitto fra “natura e scienza” ha condotto a considerare l’ambientalismo come alternativa alla tecnologia.

Al contrario è opportuno un ambientalismo che tenga in considerazione la tecnologia « e-nvironmentalism » e una nuova etica basata non su chi agisce e sul diritto ad assecondare i propri desideri, ma su chi l’azione la subisce.

La soluzione alla “bulimia informativa”, ovvero alla conoscenza derivante dalla memorizzazione, è fornita dagli strumenti opportuni per comprendere le informazioni e poterle trasmettere.

E applicando la seguente domanda anche ad una qualsiasi area scientifica: *«A cosa servono centinaia di righe e link su una pagina di chimica di Wikipedia, se poi sono costretto a fermarmi alla terza riga perché non capisco nulla?»*.

5. Il Dipartimento di Beni Culturali dell’Alma Mater Studiorum Università di Bologna (sede di Ravenna, Italia)

L’Arte, ovvero il patrimonio culturale e ambientale, è legata alla storia dell’uomo. In altre parole le varie espressioni artistiche e le varie ondate generazionali sono collegate tra loro temporalmente: *“Il nostro passato è parte del nostro futuro attraverso il nostro presente”*.

Tale verità è alla base delle attività di formazione e di ricerca presso il Dipartimento di Beni Culturali dell’Alma Mater Studiorum Università di Bologna (Italia).

Le finalità perseguite dal Dipartimento di Beni Culturali, costituitosi nel 1998, si collegano a quanto già previsto nel 1967 dalla Commissione Franceschini di cui si è fatto cenno inizialmente.

Il Dipartimento, d’altra parte, che annovera competenze di carattere sia storico-umanistico e giuridico sia tecnico–sperimentale, nasce con il preciso scopo di offrire il completo supporto per l’elaborazione di strategie e metodi per la tutela e valorizzazione dei Beni Culturali. Di qui la presenza, presso il Dipartimento, dei Laboratori: Diagnostico per i Beni Culturali, Fotografico, di Archeologia Punic, Musicale, di Antropologia, di Cronache veneziane e ravennate (VI-XIX sec.), di Epigrafia e Codicologia ebraica (LECE), Informatico e multimediale.

5.1. Il Laboratorio Diagnostico per i Beni Culturali

Nel Dipartimento di Beni Culturali dell’Università di Bologna, è collocato ed operante il Laboratorio Diagnostico per i Beni Culturali, in cui sono presenti numerose apparecchiature per lo studio e il controllo del sistema: manufatto di interesse storico – artistico/ambiente di conservazione/biota (operatore, restauratore, fruitore).

Le apparecchiature sono trasportabili in situ, aspetto oltremodo funzionale per lo studio dei manufatti, in particolare per quelli inamovibili.

Il loro impiego, infatti, permette di affrontare le varie problematiche che si riferiscono alla caratterizzazione dei materiali costituenti i beni culturali e alla valutazione del loro stato di conservazione nonché all’analisi e al controllo dei fattori macro- e micro-ambientali relativi agli ambienti esterni e interni in cui i manufatti sono collocati e/o conservati: tali indagini rappresentano fasi preliminari e fondamentali per il corretto intervento di restauro, manutenzione, conservazione e/o per il conseguente mantenimento del benessere del sistema.

Di seguito sono riportate le apparecchiature per il controllo dell’ambiente presenti nel Laboratorio:

- Termoigrometri elettronici
- Luxmetri
- pHmetro e conduttimetro
- Campionatore automatico secco\umido
- Prelevatori fissi e portatili di polveri sospese totali e polveri sottili
- Misuratore di umidità superficiale

Per quanto riguarda il controllo del manufatto in tab. 1 sono riportate le principali tecniche diagnostiche in relazione alle differenti tipologie materiche.

Tab. 1.
Le principali tecniche diagnostiche in relazione alle differenti tipologie materiche

Materiali di tipo minerale	Metalli	Vetro-Ceramica-Porcellana	Pitture-Pigmenti inorganici	Materiali organici
Diffrazione RX Fluorescenza RX Spettrometria Microscopia elettronica	Diffrazione RX Fluorescenza RX Microscopia elettronica Analisi isotopica	Diffrazione RX Fluorescenza RX Microscopia elettronica Analisi isotopica Termoluminescenza	Diffrazione RX Fluorescenza RX Microscopia elettronica	Spettrometria IR Gascromatografia

L'impiego delle suddette tecniche diagnostiche permette di affrontare le varie problematiche che si riferiscono alla tutela e valorizzazione dei beni culturali (fig. 2)



Fig. 2. Schema relativo all' impiego delle tecniche diagnostiche in riferimento alle varie problematiche relative alla tutela e valorizzazione dei beni culturali

Le tematiche oggetto di ricerca, anche con finalità didattiche, inerenti ai manufatti di interesse storico-artistico, archeologico, archivistico, librario, musicale, architettonico, demotnoantropologico, sono riconducibili a:

1. Metodologie e tecniche analitiche appropriate per la caratterizzazione dei beni culturali
2. Inquinamento atmosferico e degrado di monumenti e ambienti storico-artistici
3. Monitoraggio micro e macroclimatico in ambienti confinati: Musei, Biblioteche, Archivi
4. Diagnostica artistica e accertamento di autenticazione
5. Valutazione della idoneità dei prodotti impiegati per il restauro, la conservazione e la manutenzione dei beni culturali.

Si fa presente che il Laboratorio Diagnostico per i Beni Culturali del Dipartimento di Beni Culturali dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna, è stato indicato fra gli Istituti di eccellenza pubblici ed universitari del "Sistema Italia" dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, dall'Istituto nazionale per il Commercio Estero (ICE) e da Change Performing Arts, società internazionale che organizza eventi artistici e culturali.

6. I Volumi delle collane "I beni culturali e l'ambiente" e "La formazione e la ricerca nel settore dei beni culturali e ambientali"

In riferimento alla interdisciplinarietà nella formazione, come anche nella ricerca nel settore dei beni culturali e ambientali, si fa cenno alla collana "I beni culturali e l'ambiente" e alla collana "La formazione e la ricerca nel settore dei beni culturali e ambientali".

In esse vengono trattate le diverse problematiche inerenti alla tutela e valorizzazione dei manufatti sulle quali il Dipartimento fa convergere formazione e ricerca.

Si è così inteso rispondere non solo ad una conseguita visione di bisogno reciproco di discipline e di contributi scientifici nell'ambito della ricerca, ma anche affermare l'importanza della scienza quale sinergia delle scienze umane e delle scienze sperimentali in relazione alla formazione nel settore dei beni culturali e ambientali.

La Collana "I beni culturali e l'ambiente" è stata aperta nel 1992 con l'Editore Bulzoni di Roma ed è edita dal 2001 ad opera di Pitagora Editrice – Bologna.

Gli 11 volumi (fig. 3), relativi allo studio e alla conoscenza del "sistema: beni culturali-ambiente di conservazione-biota", trattano



Fig. 3. *Gli 11 volumi della Collana "I beni culturali e l'ambiente"*

le diverse problematiche inerenti alla tutela e alla valorizzazione dei manufatti di differente tipologia chimico-merceologica.

I testi di carattere generale si integrano con quelli che affrontano argomenti più specialistici in modo da fornire un maggiore approfondimento nei diversi campi di indagine.

Essi hanno i seguenti titoli:

- Le metodologie scientifiche per lo studio del beni culturali. Diagnosi e Valutazione tecnico-Economica
- La contaminazione ambientale e il degrado dei materiali di interesse storico-artistico
- Conservazione e trattamento dei materiali costituenti i beni culturali
- Caratterizzazione, tecnologia e conservazione dei manufatti cartacei
- Caratterizzazione, tecnologia e conservazione del manufatti tessili
- L'ambiente di conservazione del beni culturali
- La diagnostica per il controllo del sistema manufatto-ambiente. Alcune applicazioni nel settore del beni culturali
- Restauro, manutenzione, conservazione del beni culturali: materiali, prodotti, tecniche
- La tutela e la valorizzazione del manufatti di interesse storico in Archeologia navale
- Anamnesi storica, indagini analitico-diagnostiche e monitoraggio ambientale: alcuni casi di studio nel settore del beni culturali

— Il mercato dell'arte e le case d'asta: valutazione diagnostico-analitica e economico-finanziaria. L'autentico, il falso, il riprodotto nel settore dei beni culturali

Gli obiettivi formativi qualificanti fanno riferimento alla richiesta del mercato di figure con una preparazione di carattere sia storico che tecnico atta a costituire un quadro sinergico con altre competenze scientifiche ciascuna bisognosa dell'altra.

La collana "La formazione e la ricerca nel settore dei beni culturali e ambientali" si prefigge l'intento di offrire un bagaglio formativo, per quanto possibile completo e asettico, nell'ambito delle attuali e fondamentali esigenze che si impongono nell'agone scientifico e nel mercato del lavoro.

Il 1 volume "I beni culturali e ambientali: formazione e ricerca, interdisciplinarietà e internazionalizzazione" (fig. 4) raccoglie gli interventi di personalità di diversa competenza, che hanno partecipato ad alcune Giornate di Studio svoltesi su tematiche che opportunamente possono rappresentare la base formativa nel settore in questione. Ci si riferisce, in particolare, alla: Giornata di Studio "La formazione e la ricerca nel settore dei beni culturali e ambientali" tenutasi il 4 marzo 2011 presso la "Sala dello Stenditoio" del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e alla Giornata di Studio

"I beni culturali e ambientali: interdisciplinarietà e internazionalizzazione" tenutasi il 5 ottobre 2011 presso l'Aula "Giorgio Prodi" del Complesso Monumentale di San Giovanni in Monte – Alma Mater Studiorum Università di Bologna.



Fig. 4. *Il 1 volume della collana "La formazione e la ricerca nel settore dei beni culturali e ambientali"*

Le tematiche trattate hanno evidenziato appunto l'esigenza di:

- affermare l'importanza della scienza quale sinergia delle scienze storiche, sperimentali, economiche, sociologiche, giuridiche, gestionali nell'affrontare le problematiche del settore;
- rispondere ad una conseguita visione di bisogno reciproco di discipline e di contenuti scientifici in relazione anche alle ricadute economiche della figura professionale del conservatore;
- corrispondere con il tessuto territoriale, perché la funzione istituzionale nell'ambito della formazione risponda alle esigenze delle Unità Culturali (musei, biblioteche, archivi, soprintendenze) e Produttive (imprese, aziende, società, banche, associazioni e centri culturali);
- far presente che la interdisciplinarietà e la internazionalizzazione nel settore dei beni culturali e ambientali rappresentano fondamentali intenti ed obiettivi rivolti alla formazione e alla ricerca, rispondendo così a requisiti di competitività, crescita e innovazione nell'ambito della globalizzazione dell'economia e della cultura.

7. Historical-technical Journal “Conservation Science in Cultural Heritage”

Come già fatto presente, lo studio dei beni culturali e ambientali deve essere affrontato interdisciplinarmente con il coinvolgimento di esperti di estrazione, esperienza e competenze diverse, necessarie per il conseguimento di un obiettivo comune: la tutela e la valorizzazione.

A tal riguardo è stata aperta nel 2001 la Rivista storico-technica “Quaderni di scienza della conservazione”, a cura del Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna e con i contributi scientifici di esperti non solo facenti parte del suddetto Dipartimento, ma anche di altre Università, Ministeri, Organizzazioni, Istituti Scientifici italiani e stranieri.

Vengono pubblicati studi e ricerche sperimentali, relative ad anamnesi, diagnosi, restauro, conservazione, manutenzione di opere d'arte, ma anche ricerche di carattere economico, sociale, giuridico, gestionale sui manufatti di interesse storico, artistico, archeologico, architettonico, archivistico, librario, demotnoantropologico, musicale, ambientale e paesaggistico.

Nel tempo la crescita e l'acquisizione di spazi, nonché di contributi scientifici, pervenuti via via sempre con maggior frequenza, ci hanno indotto — anche su richiesta di lettori di altri Paesi — a

iniziare dal fascicolo N. 7, la pubblicazione della Rivista divenuta Journal con il titolo “Conservation Science in Cultural Heritage” (<http://conservation-science.cib.unibo.it/>) in lingua inglese oltre che in lingua italiana ed in versione elettronica oltre che cartacea,

mantenendo costanti struttura e intenti redazionali. Sono stati pubblicati i fascicoli dal N. 1 (2001) al N. 10 (2010) (a cura di Pitagora Editrice, Bologna), mentre dal N. 11 (2011) il Journal è in pubblicazione a cura di Mimesis Edizioni, Milano-Udine (fig. 5).

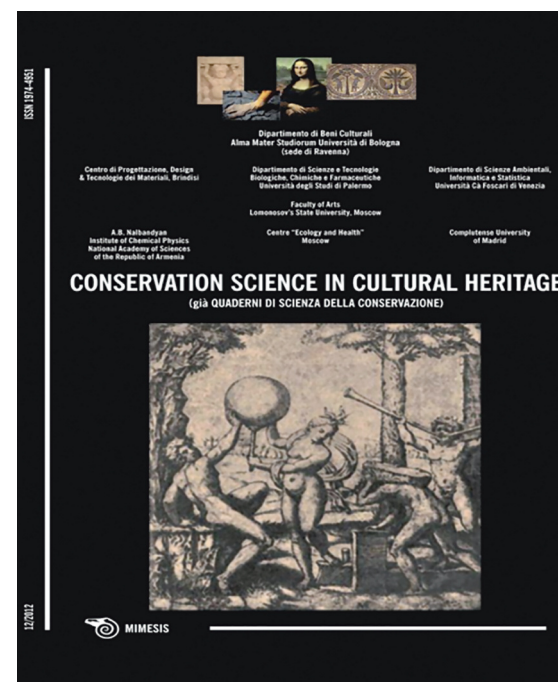


Fig. 5. Copertina del Journal “Conservation Science in Cultural Heritage”, N. 12 (2012)

Il N. 13 (2013) è in pubblicazione.

D'altra parte è particolarmente significativo il fatto che il Journal sia edito a cura del Dipartimento di Beni Culturali, Alma Mater Studiorum Università di Bologna (sede di Ravenna) e di altre Università e Istituti e Centri di Ricerca italiani e stranieri. In particolare, si fa cenno all'encomiabile supporto scientifico della Faculty of Arts of Lomonosov State University of Moscow, del Centre “Ecology and Health” Moscow, di A.B. Nalbandyan Institute of Chemical Physics National Academy of Sciences of the Republic of Armenia e dalla Complutense University of Madrid. Si è così risposto non solo ad una conseguita visione di internazionalizzazione ma anche ad un naturale bisogno di informazione — per quanto possibile corretta e completa — su problematiche inerenti al suddetto settore, per il quale la specifica bibliografia, anche a livello internazionale, risulta piuttosto limitata.

8. Il Master di I livello in: “PROGETTAZIONE E PROMOZIONE DEGLI EVENTI ARTISTICI E CULTURALI”

Presso il Dipartimento di Beni Culturali dell'Alma Mater Studiorum — Università di Bologna (sede di Ravenna) si svolge il Master di I livello in “Progettazione e promozione degli eventi artistici e culturali”, giunto alla V edizione. L'obiettivo è rivolto alla formazione di coloro che, per lavoro o interesse personale, intendono approfondire tematiche relative a conservazione, gestione, controllo, valorizzazione, promozione, internazionalizzazione di attività artistiche e culturali.

Le figure professionali con competenze e conoscenze interdisciplinari così formate hanno richiesto il coinvolgimento di docenti di vari Dipartimenti delle Università di Bologna, di Roma “Tor Vergata” e “Sapienza”. Sono anche coinvolti rappresentanti dei Ministeri dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo e degli Affari Esteri, nonché di Unità Culturali (musei, pinacoteche, biblioteche, archivi, soprintendenze, centri culturali, fondazioni) e Produttive (banche, imprese, aziende, società, associazioni).

Il Master permette l'acquisizione di 60 Crediti Formativi Universitari (CFU).

A completamento delle lezioni frontali, esercitazioni, seminari, particolare rilevanza è rivolta alla fase di “stage” svolta nelle suddette Unità Culturali e Produttive.

Alla fine del Corso sono previsti premi economici (awards) per gli allievi che hanno conseguito la migliore valutazione.

In definitiva l'allievo mediante questo apporto, arricchito dal contatto diretto con il mondo del lavoro, acquisisce quelle competenze che gli permettono di sviluppare abilità di *team working* e *problem solving* fondamentali per il conseguimento di immediate e tangibili ricadute occupazionali: è così possibile coniugare la funzione istituzionale che compete all'Università ovvero la “formazione” con le esigenze occupazionali del mondo del lavoro in un fattivo e risolutivo incontro fra domanda e offerta.

9. Casi di studio

Vengono ora trattati due casi di studio emblematici, relativi a manufatti di interesse storico-artistico prestigiosi ed importanti a livello internazionale:

— il restauro della facciata della Basilica di San Pietro, complesso architettonico monumentale, universale testimonianza per il mondo intero, per la quale Michelangelo progettò la cupola;

— lo studio storico-artistico e diagnostico-analitico sul dipinto “Gioconda con colonne” che ripropone una opera d'arte altrettanto universale in quanto “unicum” nel mondo dell'arte: “la Mona Lisa — Gioconda”, opera del genio leonardesco.

9.1. Il progetto di restauro della facciata della Basilica di San Pietro a Roma

Si ritiene particolarmente significativo riportare sinteticamente il commento relativo all'intervento di restauro effettuato da ENI-Tecnologie (Ente Nazionale Idrocarburi — importante Società Italiana che opera a livello internazionale), nell'occasione di grande significato per il mondo della Cristianità del Giubileo nell'anno 2000.

Vengono quindi descritte le varie fasi procedurali dell'intervento e le conseguenti considerazioni riconducibili a:

- Studio del manufatto;
- Analisi dell'ambiente;
- Creazione di una banca dati.

Problema della coloritura nel rispetto delle istanze

Per quanto riguarda gli aspetti di carattere generale, il progetto messo a punto e poi realizzato si basa su una armonica sinergia di competenze interdisciplinari ossia su una sintesi di conoscenze archivistiche, bibliografiche e iconografiche associate alla conoscenza dei materiali costituenti il manufatto, all'esame dello stato del degrado, al monitoraggio ambientale nonché alle conoscenze e strumentazioni tecnico-scientifiche necessarie per fermare il degrado stesso ed effettuare l'intervento di pulitura, consolidamento, stuccatura, rifacimento delle parti mancanti, patinatura.

Prendendo proprio il caso della Basilica vaticana, sono state sollevate alcune obiezioni circa le modalità di esecuzione dell'intervento di restauro che fanno riferimento, in particolare, alla colorazione proposta (fig. 6) quale, in definitiva, è emersa al di sotto dello strato di sporco che ne ha celato la vista per più di due secoli:

- Le colonne e l'attico risultano ora (come nel '700) di colore bianco
- La facciata appare di colore ocre
- La loggia delle benedizioni risulta bicolore, in parte rossa e in parte verde (fig. 7)

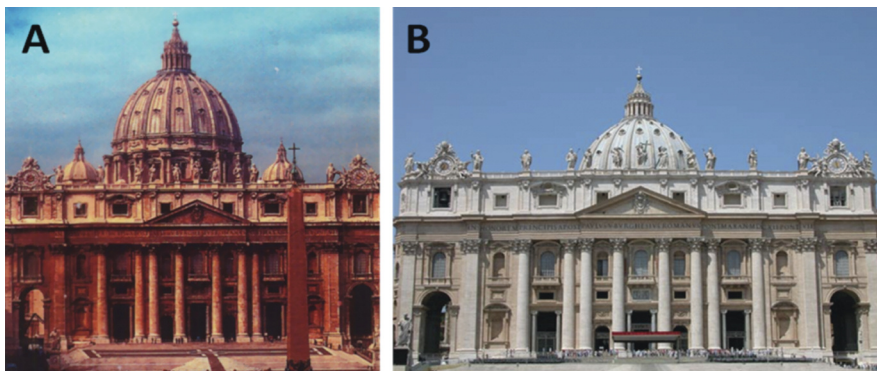


Fig. 6. Basilica di S. Pietro in Roma, Facciata: prima dell' intervento (A), dopo l' intervento (B)

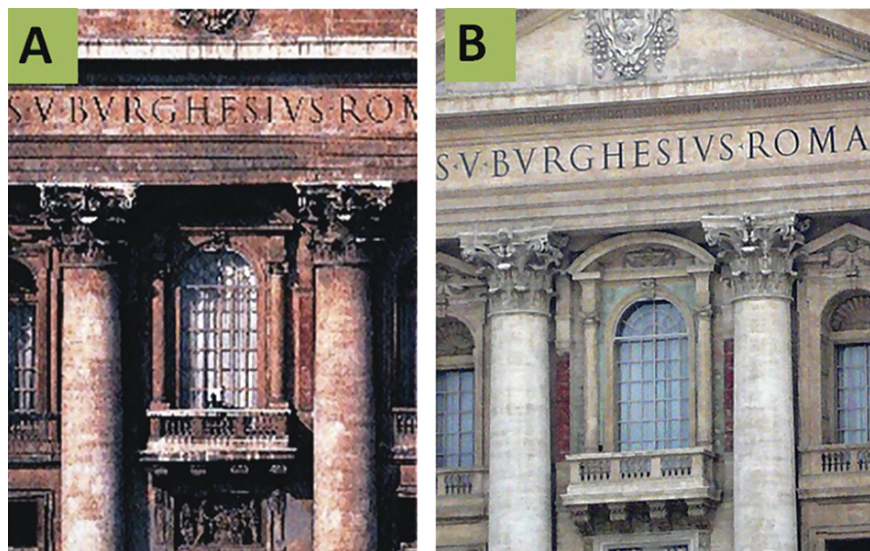


Fig. 7. Basilica di S. Pietro in Roma, Facciata, Loggia delle benedizioni: prima dell' intervento (A), dopo l' intervento (B)

D'altra parte, che questi siano i colori presenti nel '700 e che quindi la facciata non sia stata "ridipinta" ma soltanto "ripulita" dallo sporco e dallo smog, è stato confermato anche da prove scientifiche, oggettive.

Gli esami stratigrafici compiuti dall'ENI hanno peraltro evidenziato, al di sotto dello strato di colore steso nel '700, l'esistenza di scialbi colorati risalenti all'epoca del Maderno e, quindi, colonne e attico di colore bianco, facciata e loggia delle benedizioni di uno stesso colore ocra chiaro.

Tali velature furono volute dallo stesso Maderno al fine di ottenere degli effetti pittorici, oltre che con il movimento delle masse, con l'applicazione del colore.

A tal riguardo ci si è posti la domanda: "Perché non riproporre i colori del Maderno, che probabilmente sarebbero risultati più in sintonia tra loro?"

L'istanza storica e l'istanza estetica del manufatto sarebbero state comunque rispettate.

Considerando però che l'estetica attuale contempera una naturale esigenza di conservazione delle opere d'arte riconducibile a quella patina di antico che è il frutto del trascorrere del tempo, ci si chiede se non sarebbe stato il caso di mediare le due estetiche, quella barocca e quella attuale, intervenendo in modo più sfumato sui colori della facciata.

In considerazione di ciò, una commissione di esperti, che avesse tenuto conto dell'abitudine visiva dei fruitori, avrebbe sicuramente cercato di mediare le due istanze brandiane con questa terza istanza di carattere "soggettivo".

Il risultato della mediazione — basato su una valutazione che, va sottolineato, rimane comunque soggettiva — avrebbe potuto portare ad un risultato del genere:

- le colonne e l'attico avrebbero potuto essere riportate al bianco originario ma con una leggera patina che riducesse il contrasto fra lo stesso bianco e il restante della facciata;

- per quanto riguarda la facciata e la loggia delle benedizioni, si sarebbe potuto scegliere fra i colori dati dal Maderno (quindi entrambe ocra) e quelli risalenti alla metà del '700 (quindi, rispettivamente, ocra e rosso-verde) (fig. 8). In tab. 2 le diverse ipotesi relative alla colorazione della facciata.

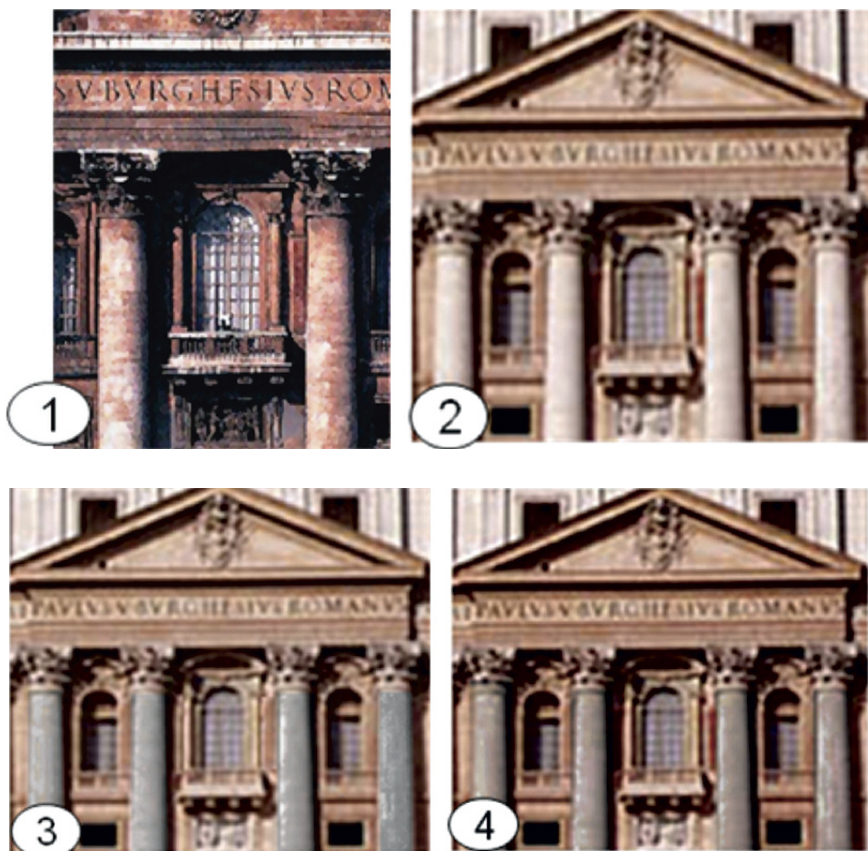


Fig. 8. Loggia delle benedizioni, diverse ipotesi relative alla colorazione della facciata:

- 1) Prima dell'intervento: Basilica con sporco e smog;
- 2) Dopo il presente intervento:
Basilica con colonne e attico bianchi, facciata ocrata, Loggia delle Benedizioni rossa e verde (Ipotesi C);
- 3) Possibilità 1: Basilica con colonne e attico bianchi con patina, facciata e Loggia delle Benedizioni ocrata (Ipotesi D1);
- 4) Possibilità 2: Basilica con colonne e attico bianchi con patina, facciata ocrata, Loggia delle Benedizioni rossa e verde (Ipotesi D2)

Il punto di pulitura

Tuttavia, al di là di tali considerazioni, resta la constatazione positiva che nell'ambito del progetto sia stato dato comunque il giusto rilievo al problema riguardante il "punto di pulitura", effettuata con il sistema JOS, tecnica che consiste nello spruzzare acqua bidistillata delicatamente sulla superficie della facciata della Basilica (fig. 9).

I responsabili del progetto hanno, infatti, molto opportunamente ritenuto che pulire non significa "sbiancare", bensì calibrare la pulitura per evitare di conferire alla materia una insolita e inopportuna giovinezza.

Resta solo da valutare a quale periodo — ovvero istanza storica — ricondurre l'intervento, se a quello del Maderno o al successivo.



Fig. 9. Risultati ottenuti con il sistema JOS sul gruppo marmoreo del Bonvicino sottostante la Loggia delle Benedizioni

In riferimento al problema riguardante il “punto di pulitura”, un caso che ha sollevato numerose discussioni in Italia è quello relativo al restauro del David di Michelangelo (fig. 10).



Fig. 10. Il David di Michelangelo durante il restauro

Il David di Michelangelo, una delle statue più famose del mondo, nel 2004 ha compiuto 500 anni e per l'occasione si è deciso di effettuare un intervento di pulitura basato su una pulitura con impacchi di acqua bidistillata da applicare sul marmo per 15–20 minuti, a seconda delle zone da trattare.

Tale intervento ha suscitato autorevoli critiche sia sulla stampa internazionale da parte di storici dell'arte (fra i quali James Beck) che chiedevano di “*non somministrare alla statua alcuna medicina prima di un consulto internazionale*”, sia da parte della precedente restauratrice della statua, Agnese Parronchi, la quale sosteneva la necessità di usare un metodo più *soft* con pennelli morbidi, gomme, pelli di daino e bastoncini di soffice ovatta al fine di non rischiare di uniformare la superficie della statua.

La Dott.ssa Parronchi, in polemica con gli storici dell'arte, faceva presente anche una questione di metodo: “*Sempre più spesso le decisioni in materia di restauro vengono affidate agli storici dell'arte piuttosto che ai tecnici, ovvero a chimici o a restauratori*”.

Fasi metodologiche dell'intervento di restauro

Tornando al restauro della facciata della Basilica di S. Pietro, lo studio del manufatto ha riguardato la seguenti fasi metodologiche:

- 1) Rilievo fotogrammetrico
 - documentazione di base sul monumento: il materiale fotografico ha prodotto un modello tridimensionale computerizzato della facciata e mappe tematiche ad alta definizione.
 - 2) Diagnosi sullo stato di conservazione
 - degrado della pietra: caratterizzazione dei materiali e prodotti di degrado;
 - le coloriture: la microscopia ad infrarosso ha evidenziato stratificazioni di cromatismi, ovvero travertino, patina colorata in rosso, crosta solfatata in verde;
 - rilievi georadar e termografici: permettono di ottenere informazioni sulla geometria delle fondamenta e sul corpo della facciata (es. distacco malta-travertino); sulla caratterizzazione del materiale (materiali diversi danno diverse risposte alla sollecitazione termica) e sulla efficacia del trattamento biocida (si nota una risposta termica diversa dei biodeteriogeni che svolgono ancora attività vitale).
 - 3) Scelta della tecnologia di restauro
 - pulitura della pietra: è stata impiegata la tecnica JOS (variante dell'idrosabbatura);
 - stuccature: sono state impiegate malte di tipo tradizionale: grassello di calce + polvere di travertino e non cemento + gomma (che costituiscono l'intervento scorretto del 1985–86);
 - trattamento biocida sulla pietra e sulle parti materiali: avendo accertato inquinamento biologico sulla pietra, è stato impiegato biocida sulla facciata prima della pulitura e della stuccatura;
 - trattamento biocida sulla pietra e sulle parti materiali: avendo accertato corrosione sulle parti metalliche (staffe di sostegno, grappe di afferraggio dei blocchi di pietra) sono stati impiegati prodotti disossidanti
- #### Analisi dell'ambiente
- Parallelamente è stata effettuata l'analisi dell'ambiente mediante un Laboratorio mobile munito di rilevatori per ossidi di azoto (NO_x), biossido di zolfo (SO_2), particolato totale sospeso (PST).

Un sistema ottico Fourier Transform Spettrometry nell'infrarosso (FTIR) è stato impiegato per la caratterizzazione dei materiali e lo studio dei legami chimici.

I dati relativi a: diagnostica, tecnologie di intervento, documentazione del restauro, monitoraggio ambientale sono confluiti in una banca dati.

Considerazioni conclusive

In definitiva, al termine dell'intervento, si è potuta constatare la correttezza dell'impostazione metodologica del progetto.

Per quanto riguarda le problematiche di carattere storico ed estetico, nel rispetto dei canoni formulati da Brandi, si è evidenziato come l'intervento di pulitura, effettuato sulla base delle indagini diagnostiche, abbia rispettato le ridipinture settecentesche di colorazione rossa e verde nella loggia delle benedizioni, non presenti nel 1612, quando il Maderno aveva ritenuto opportuno uniformare la facciata con una colorazione ocre.

D'altra parte si è anche sottolineato che sarebbe stato opportuno aggiungere il dato relativo "all'indice di ingrigimento o sporramento", quale parametro significativo per seguire il "trend evolutivo" del grado di alterazione/degradazione delle superfici esposte del paramento murario della Basilica.

9.2. Lo studio storico-artistico e diagnostico-analitico sul dipinto "Gioconda con colonne"

Le ipotesi sulla realizzazione del dipinto

Il dipinto "Gioconda con colonne" (olio su tela), di collezione privata, ripropone una opera d'arte che rappresenta un "unicum" nel mondo dell'arte, ovvero "Monna Lisa-Gioconda" di Leonardo da Vinci.

In verità l'opera vinciana, considerata fra le più prestigiose di tutti i tempi, secondo alcuni studiosi, fu mutilata cioè privata delle due colonne che le serravano i lati. Fu infatti tagliata per farne un "pendant" di un quadro più piccolo: quindi le fu tolta l'inquadatura laterale.

Secondo altri ricercatori, le colonne furono aggiunte successivamente. Altra ipotesi è rappresentata da una seconda "Monna Lisa-Gioconda" opera di Leonardo da Vinci.

Sorge di conseguenza la domanda: «Il dipinto "Gioconda con colonne" è da ricondurre al genio Leonardesco o ad un suo seguace o è una copia de "La Gioconda" conservata al Louvre o una seconda opera di Leonardo o una copia di quest'ultima?»

L'indagine è stata quindi rivolta alla identificazione dei materiali costituenti e alla caratterizzazione della tecnica pittorica,

con lo scopo di collocarne artisticamente l'esecuzione e contribuire a fornire una risposta affidabile sulla base di una valutazione sia soggettiva che oggettiva.

A tal riguardo lo studio è stato condotto con il concorso dello storico dell'arte, del restauratore oltre che fisico e del tecnico-diagnosta, in una integrazione di competenze che hanno potuto condurre ad una risultanza finale.

Le indagini diagnostico-analitiche

Le indagini diagnostico-analitiche sono state eseguite alcune a San Pietroburgo nel Museo dove il dipinto era collocato e altre, su campioni prelevati dal manufatto, nel Laboratorio Diagnostico per i Beni Culturali dell'Università di Bologna con l'impiego di apparecchiature portatili e non, rispondenti a principi di innovatività e affidabilità e secondo il corretto percorso metodologico che deve contraddistinguere il completo intervento.

Si riportano di seguito le indagini ed alcune significative risultanze con immagini e spettri:

- Analisi macroscopica (figura 11, 12)
- Valutazione dello stato di conservazione (figura 13, 14)
- Caratterizzazione del supporto (figura 15)
- Datazione al radiocarbonio del supporto (figura 16)
- Caratterizzazione dello strato preparatorio del supporto (figura 17, 18)
- Caratterizzazione del legante (figura 19)
- Caratterizzazione dell'imprimatura del supporto (figura 20, 21)
- Identificazione dei pigmenti (figura 22)
- Definizione della tecnica pittorica (figura 23)
- Definizione dello sfumato (figura 24, 25)

Analisi macroscopica



Fig. 11. *Fotografia nel visibile*



Fig. 12. *Particolare del supporto costituito da due tele inchiodate su telaio di legno*

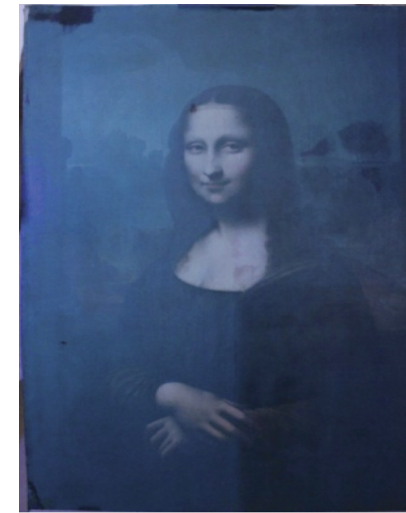


Fig. 14. *Ripresa in fluorescenza ultravioletto: sono evidenti varie integrazioni (ritocchi e ridipinture) eseguite in tempi diversi*

Valutazione dello stato di conservazione

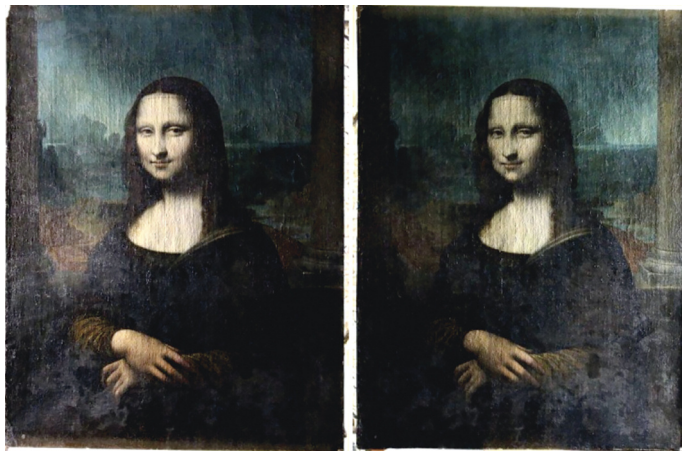


Fig. 13. *Ripresa in luce radente sinistra (A), destra (B): si evidenzia la superficie pittorica irregolare*

Caratterizzazione del supporto

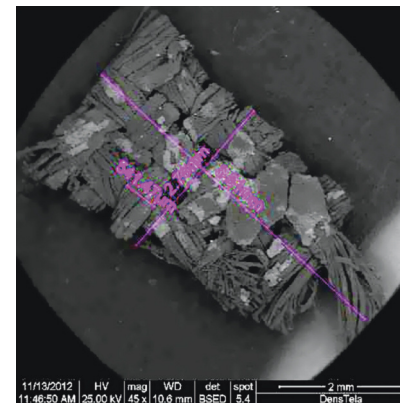


Fig. 15. *Osservazione al microscopio elettronico a scansione (SEM) del campione di tela*

Datazione al radiocarbonio del supporto

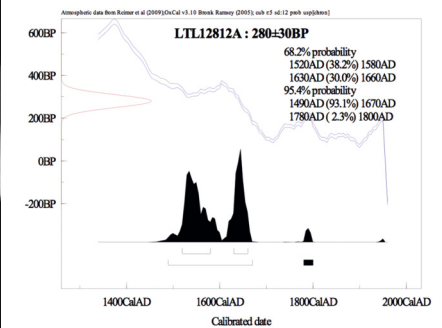


Fig. 16. *Datazione al radiocarbonio*

Caratterizzazione dello strato preparatorio del supporto

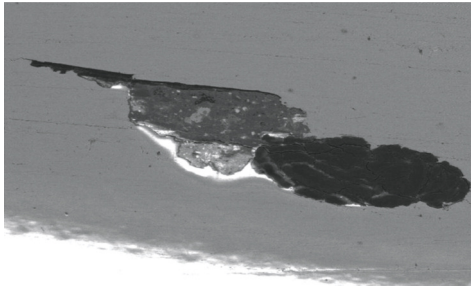


Fig. 17. *Fotografia al microscopio elettronico (250x)*

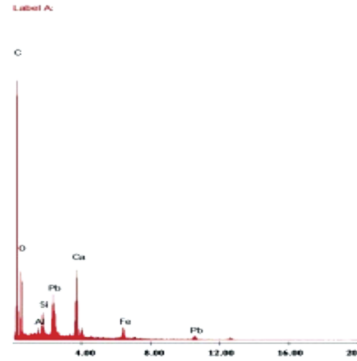


Fig. 18. *Spettro dello strato rosso di preparazione: identificazione degli elementi chimici con spettroscopia a energia dispersiva a Raggi X (EDX)*

Caratterizzazione dell'imprimitura del supporto ligneo

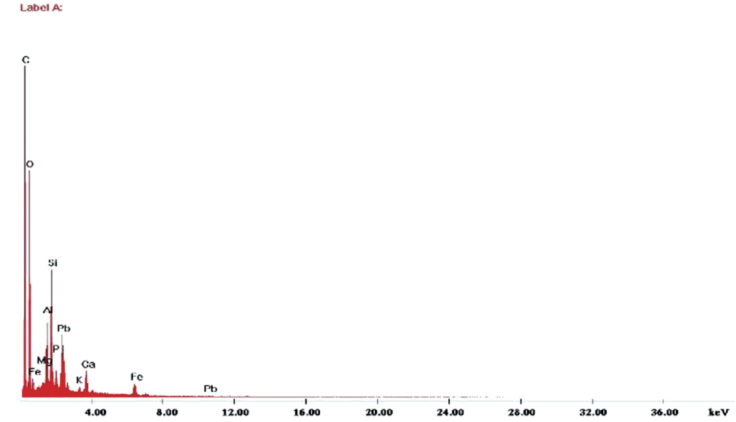


Fig. 20. *Spettro dell'imprimitura con EDS*

Caratterizzazione del legante

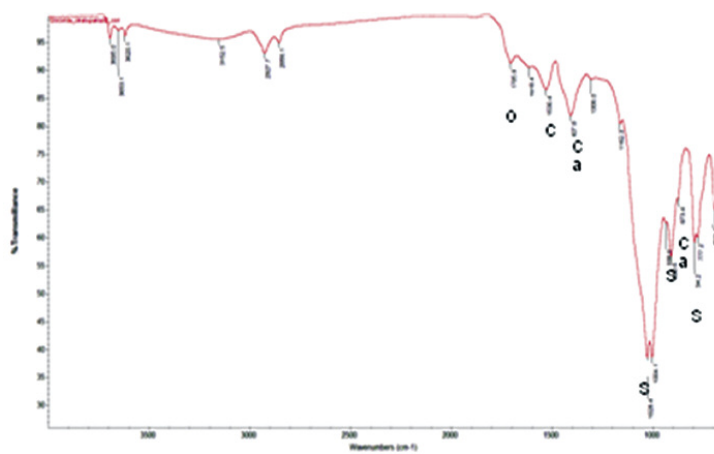


Fig. 19. *Spettro dello strato preparatorio: conoscenza della composizione chimica con l'impiego della spettrometria nell'infrarosso in trasformata di Fourier (FTIR)*

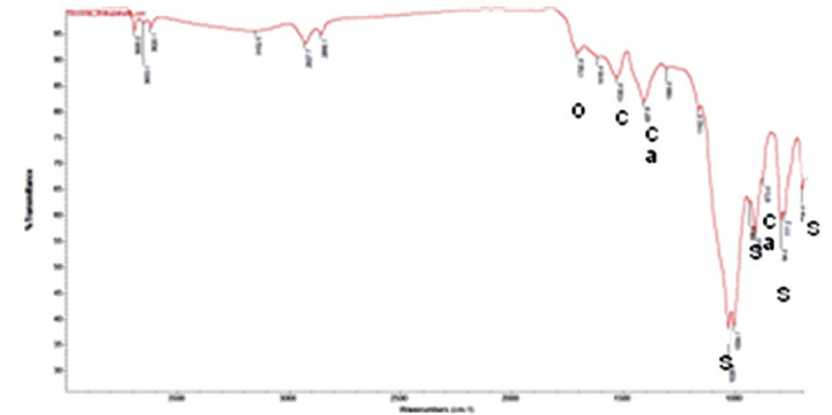


Fig. 21. *Spettro dell'imprimitura con FTIR*

Identificazione dei pigmenti

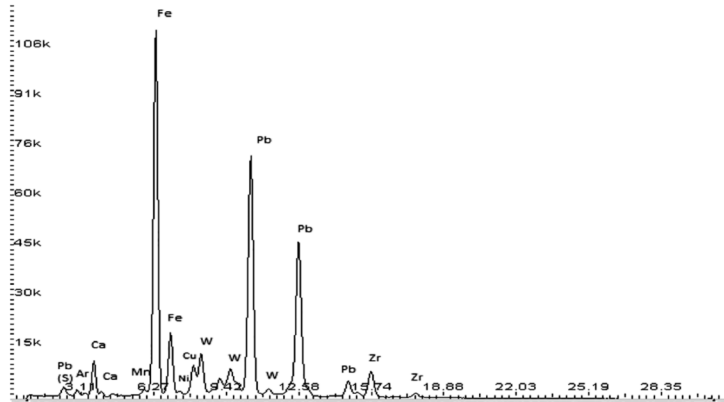


Fig. 22. *Campione n. 5 collo in ombra: terra di Siena, o terra d' ombra stemperata con biacca e presenza di rame per conferire al pigmento tonalità bruna*

Definizione della tecnica pittorica



Fig. 23. *Particolare delle mani in spettrometria in infrarosso: assenza del disegno preparatorio*

Definizione dello sfumato

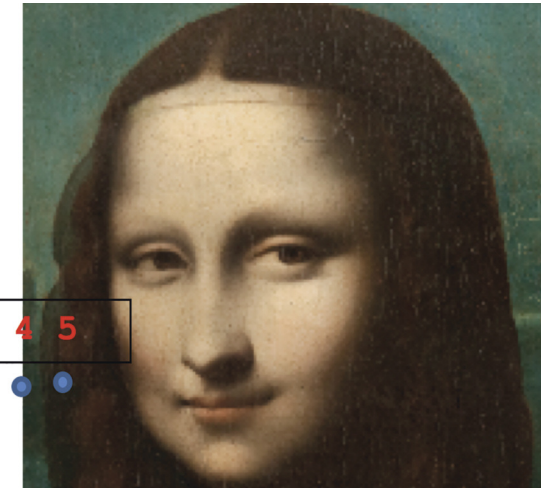


Fig. 24. *Punti di analisi in colorimetria spettrofotometrica: la luminosità diminuisce dalle parti più chiare alle parti più scure mediante velatura dei pigmenti*

	L	a*	b*
1	54,3	7,96	22,11
2	53,15	7,60	21,17
3	50,44	7,63	17,58
4	45,77	7,02	16,8
5	30,80	3,16	7,06

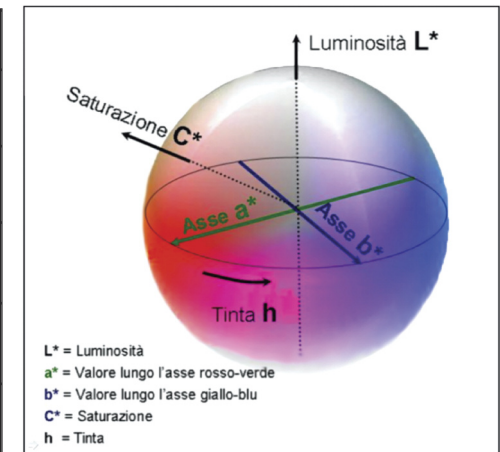


Fig. 25. *Valori colorimetrici degli incarnati e diagramma colorimetrico*

Considerazioni conclusive

A seguito delle indagini e delle risultanze si possono effettuare alcune considerazioni sull'opera oggetto di indagine e un confronto con "La Gioconda" di Leonardo.

Per quanto riguarda il supporto:

a) nel nostro caso si tratta di tela di lino: tale supporto è diffuso in tutta Europa dal 1450;

b) la trama della tela di lino si presenta in maniera irregolare e grossolana;

c) le dimensioni del supporto sono compatibili con quelle "standard" diffuse a partire dalla prima metà del 1600 nell'area fiamminga;

d) invece "la Gioconda" del Louvre è su tavola.

Per quanto riguarda la preparazione, nel nostro caso essa è costituito da:

a) Legante organico: olio siccativo

b) Componente bianca costituita da carbonato di calcio

— tipo creta bianca

— o tipo bianco di Spagna

c) Componente rosso-bruna: allumosilicati idrati di ferro, minio (Pb_3O_4) o litargirio (PbO)

L'uso della preparazione colorata ebbe inizio dalla metà del 1500. Tale preparazione rappresenta una pratica tedesco-fiamminga. La presenza di baritina nella preparazione, che permette un minor impiego di pigmento con il conseguente risparmio economico, è riconducibile ad un periodo compreso fra il 1620–1680 in ambito parigino. Leonardo impiegava, invece, uno strato preparatorio in gesso.

L'utilizzo di carbonato di calcio nello strato preparatorio era molto raro in Italia fino al 1520-'30 e poco impiegato anche nel periodo successivo, mentre era impiegato abitualmente nel Nord Europa dalla seconda metà del '400.

Per quanto riguarda l'imprimatura, l'imprimatura colorata al di sopra della preparazione a bolo era impiegata a partire dalla seconda metà del 1500.

In riferimento all'olio siccativo, la presenza di litargirio nell'olio siccativo si diffuse nel Nord Europa a partire dalla fine del 1500 e in Italia successivamente.

In relazione alla datazione: la datazione del supporto di tela (68% tra 1520 e 1660) esclude il periodo di vita e di lavoro di Leonardo (1452–1519).

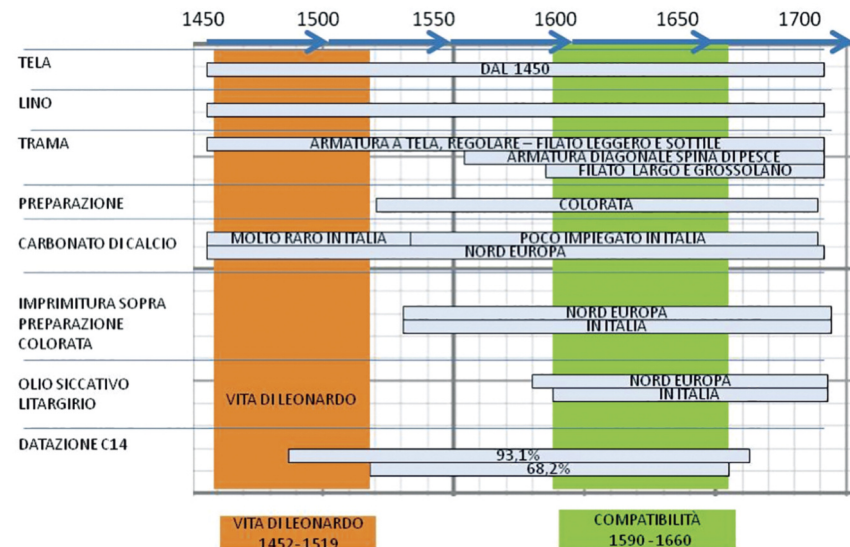


Fig. 26. Collocazione temporale dell'opera in rapporto al periodo di vita di Leonardo (in rosso) e alla possibile compatibilità con le risultanze temporali relative alle analisi effettuate (in verde)

In conclusione, è possibile affermare che il dipinto "Gioconda con colonne" rappresenta una copia dell'opera "Monna Lisa (Gioconda)" di Leonardo, riconducibile ad un periodo compreso fra il 1590 e il 1660. Si evidenziano di esso la buona fattura, la leggibilità e l'espressività promananti dall'opera, ancorchè con pennellate poco corpose e prive di quelle grossezze di colore tipiche dei paesaggi leonardeschi, in particolare per quanto riguarda la resa del paesaggio, il cui disegno risulta modesto.

La sua esecuzione è, in definitiva, di derivazione nordica, in particolare tedesco-fiamminga, che risente della scuola francese per la presenza di baritina come additivo nella preparazione. La fig. 26 riassume in maniera chiara risultanze e considerazioni.

10. Conclusione

La seguente affermazione, con la quale fu aperto nel 2001 il Journal "Conservation Science in Cultural Heritage", si ritiene che racchiuda il profondo significato che promana dall'opera d'arte,

come già sottolineato, dichiarandone il suo intimo valore olistico:

“La bellezza fuori di noi è la bellezza dentro di noi”.

E questo è vero, se è vero che:

“Forse la sfida più grande che deve affrontare il Paese è quella della bellezza. Perché il «bello» è individualità, differenza, è superiorità, eccellenza.

Mentre tutto ciò che è massificazione, numero, quantità, otusità e standardizzazione è brutto.

Come possiamo avere uno sviluppo economico nel bello?

Come possiamo conservare il bello che ci ha lasciato il passato ma che è anche testimonianza del presente?

Come possiamo continuare a creare il bello, a scegliere il bello, a diffondere il bello, ad educare al bello?

Penso che possiamo se, in sul principio, il «bello» è dentro di noi”.

BIBLIOGRAFIA

1. S. Lorusso, 2004, *Arte e Scienza, l'Arte è Scienza*, Editoriale, Quaderni di Scienza della Conservazione, 4, pp. 11–16, Pitagora Editrice, Bologna

2. S. Lorusso, C. Matteucci, A. Natali, 2010, *Il mercato dell' arte e le case d' asta: valutazione diagnostico-analitica e economico-finanziaria. L' autentico, il falso, il riprodotto nel settore dei beni culturali*, Pitagora Editrice, Bologna

3. S. Lorusso, C. Matteucci, A. Natali, S. Apicella, 2012, *I beni culturali e ambientali: formazione e ricerca, interdisciplinarietà e internazionalizzazione*, Mimesis Edizioni, Milano

4. P. Leon, Quanto durerà l'attenzione intorno ai beni culturali, *L'Ippogrifo* 1–115, 1988

5. P. CLES, Il bene culturale come risorsa economica”. Relazione di base al Convegno: Tutela e valorizzazione del patrimonio monumentale, Firenze, 16/18-3-1989

6. S. Lorusso, Editoriale: Scienza, tecnologia, beni culturali ed ambientali, *Eco. Il Notiziario della Ecologia*, marzo 1990

7. S. Lorusso, B. Schippa, Le metodologie scientifiche per lo studio dei beni culturali. Diagnosi e valutazione tecnico-economica,

Ed. Bulzoni, Roma, 1992; *La méthodologie scientifique appliquée à l'étude des biens culturels. Diagnostic et Evaluation tecnico-économique*, traduction et adaptation par M. Stefanaggi, E.R.E.C. Editeur, Paris, 1995

8. M. Matteini, A. Moles, Scienza e restauro. Metodi di indagine, Ed. Nardini, Firenze, 1984

9. A. Pasetti, S. Massa, Scienza, tecnologia e beni culturali, *Rassegna dei beni culturali*, 6, 46 (1988)

10. C. Maltese, Le tecniche artistiche, Ideazione e coordinamento, Ed. Mursia, Milano, 1978

11. La diffusione in Italia delle metodologie scientifiche per lo studio e la conservazione delle opere d'arte, *Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma, Dicembre 1989

12. Tecnologia per la cultura. Tecniche di diagnostica avanzata dell'ENEA per lo studio e la conservazione dei beni culturali, De Luca Edizioni d'arte, Roma, 1988

13. P.A. Valentino, Economia e beni culturali. Definizione e determinazione dell'impatto economico e occupazionale, *Politiche del lavoro*, 2, 23 (1986)

14. R. Di Stefano, Il consolidamento strutturale nel restauro architettonico, Ed. Scientifiche italiane, Napoli, 1990

15. H.J. Plenderleith, A.E.A. Werner, Il restauro e la conservazione degli oggetti d'arte e di antiquariato, Ed. Mursia, Milano, 1986

16. L. Lazzarini, M. Laurenzi Tabasso, Il restauro della pietra, Ed. Cedam, Padova, 1986

17. M. Matteini, A. Moles, La chimica del restauro. I materiali dell'arte pittorica, Ed. Nardini, Firenze, 1989

18. C. Brandi, Problemi generali del restauro, in: *Il restauro fra metodo e prassi*, Regione Emilia Romagna: Assessorato alla cultura, Istituto per i beni culturali, Materiale di lavoro del corso regionale di aggiornamento 1978, Documenti/13, Bologna, 1980

19. S. Lorusso, B. Schippa, Le metodologie scientifiche per lo studio dei beni culturali. Diagnosi e valutazione tecnico-economica, Pitagora Editrice, Bologna, 2004 (3 Edizione). *La méthodologie scientifique appliquée à l'étude des biens culturels. Diagnostic et Evaluation tecnico-économique*, traduction et adaptation par M. Stefanaggi, E.R.E.C. Editeur, Paris, 1995.

20. S. Lorusso, M. Marabelli, G. Viviano, La contaminazione ambientale e il degrado dei materiali di interesse storico-artistico, Ed. Bulzoni, Roma, 1995; *Pollution de l'environnement et impact sur les biens culturels*, E.R.E.C. Editeur, Paris, 1999.

21. S. Lorusso, Caratterizzazione, tecnologia e conservazione dei manufatti cartacei, Ed. Bulzoni, Roma, 1996.

22. S. Lorusso, Conservazione e trattamento dei materiali costituenti i beni culturali, Pitagora Editrice, Bologna, 2004 (2 Edizione).

23. S. Lorusso, L'ambiente di conservazione dei beni culturali, Pitagora Editrice, Bologna, 2001.

24. S. Lorusso, L. Gallotti, Caratterizzazione tecnologia e conservazione dei manufatti tessili, Società Italiana per il Progresso delle Scienze, Roma, 2000.

25. S. Lorusso, La diagnostica per il controllo del Sistema: Manufatto-Ambiente. Alcune applicazioni nel settore dei beni culturali, Pitagora Editrice, Bologna, 2002

26. C. Fiori, S. Lorusso, R. Pentrella, Restauro, manutenzione, conservazione dei beni culturali: materiali, prodotti, tecniche, a cura di S. Lorusso e F. Prestileo, Pitagora Editrice, Bologna, 2003.

27. S. Lorusso, La tutela e la valorizzazione dei manufatti di interesse storico in archeologia navale, Pitagora Editrice, Bologna, 2004.

28. S. Lorusso, C. Matteucci, A. Natali, Anamnesi storica, indagini analitico-diagnostiche e monitoraggio ambientale: alcuni casi di studio nel settore dei beni culturali, Pitagora Editrice, Bologna, 2007.

29. S. Lorusso, A. Natali, Lo studio e il controllo del "sistema: ambiente/manufatto di interesse storico-documentale" Casi di studio. In: M. Plossi, A. Zappalà, Libri e Documenti / Le scienze per la conservazione e il restauro (pp. 497—538) MARIANO DEL FRIULI: Edizioni della Laguna 2007.

Гегель о научном истолковании искусства

Н.Н. Никитина

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. *Статья посвящена философии Гегеля. Автор рассматривает проблему научного и философского истолкования искусства. В центре внимания проблемы произведения искусства и художественного творчества.*

Ключевые слова: *философия изящного искусства, прекрасное, произведение искусства, видимость, цель искусства.*

Nataliia Nikitina

Moscow State University Lomonosov

Hegel on the scientific interpretation of art

Abstract. *The article is devoted to the philosophy of Hegel. The author considers the problem of scientific and philosophical interpretation of art. The focus problem artworks and artistic creativity.*

Key words: *philosophy of fine art, fine art, visibility, the purpose of art.*

Учение Гегеля об искусстве изложено им в основном в его «Лекциях по эстетике», которые были прочитаны им дважды в Гейдельберге (летом 1817 и 1819 гг.) и несколько раз в Берлине (летом 1817 и 1819 гг., летом 1823 и 1826 гг. и зимой 1828—1829 гг.).

Свою дисциплину Гегель называет «философией изящного искусства», но, предваряя свое исследование, во Введении к «Лекциям» отмечает, что такой предмет рассмотрения порой вызывает серьезные вопросы и сомнения. Сомнения эти касаются самой необходимости и возможности научного истолкования искусства, и хотя все они заимствованы из весьма поверхностных представлений об искусстве, приступая к истолкованию искусства, считает философ, их непременно следует разрешить.

Этим размышлениям Гегеля посвящена настоящая статья.

За возражениями и сомнениями, о которых он говорит, скрываются два серьезных вопроса, относящихся к самой сущности искусства. *Первый* — *достойно ли* искусство стать предметом научного рассмотрения? *Второй* — *возможно ли* в принципе научное истолкование искусства? Что касается первого вопроса, то речь идет о той роли, которую играет искусство в жизни общества, серьезна она или второстепенна, и есть ли у искусства свое уникальное предназначение, на место которого не может претендовать ни одно другое из существующих человеческих занятий. Вторым вопросом связан с самой природой искусства, в основе которой лежат воображение и свобода, которые, по достаточно широко распространенному мнению, несовместимы с методами строго научного познания. Оба эти вопроса не потеряли своей актуальности и сегодня, в XXI веке, когда и теория, и философия искусства, пытаясь определить границы понятия «искусство», вновь и вновь обращаются к проблеме природы его произведения.

Обратимся к *первому вопросу*. Достойно ли искусство быть предметом научного исследования? Существует распространенное мнение, пишет Гегель, что:

«прекрасное и искусство подобно некоему дружественному нам гению проникают во все жизненные дела и, ярко расцветивая все окружающее нас, украшают материальную, равно как и духовную нашу среду. Они облегчают бремя затруднений, перед которыми нас ставят серьезные требования действительности, своей занимательностью изгоняют скуку наших праздных часов и, если они не могут дать чего-нибудь хорошего, то они, по крайней мере, занимают место порока, а это все же лучше. Однако, если искусство со своими приятными формами привходит во все, если мы встречаем его повсюду, во все времена... то сами эти формы все же представляются нам лежащими вне сферы подлинной конечной цели жизни» [1, 4].

Научное исследование искусства в таком его понимании, т. е. как занятия приятного, но не имеющего серьезной цели, само представляется делом несерьезным. Однако существует и прямо противоположная точка зрения, сторонники и защитники которой видят предназначение искусства иначе. Так, «его часто рекомендовали как посредника между разумом и чувственностью, между склонностью и долгом, как примирителя этих столь враждебных друг другу, столь сурово сталкиваю-

щихся между собою элементов» [1, 4], пишет Гегель, имея в виду Канта и его последователей. Но если искусство, размышляет он, и ставит перед собой подобные цели, то это еще не значит, что они могут быть достигнуты. Причина в том, что «разум и долг все же ничего не выигрывают от этой попытки посредничества, потому что они именно по своей природе, по своей беспримесной чистоте не согласятся на такую сделку и потребуют от враждебных им элементов такой же чистоты, какой они сами обладают» [1, 4].

Кроме того, служение высоким целям разума и долга делает его лишь *средством*, а не *самоцелью*.

Наконец, если же эта серьезная цель искусства и достигается, то достигается она не реально, а только посредством *обмана*, поскольку прекрасное получает свою жизнь только в *видимости*, только в *иллюзии* реальности.

Нельзя не признать, размышляет по этому поводу Гегель, что искусство действительно часто выступает лишь как *средство* для достижения различного рода удовольствий, и в таком случае «представляет собою не независимое, не свободное, а служебное искусство» [1, 7]. Но нельзя не признать и того, считает он, что в этом оно разделяет судьбу мысли. Мысль, как и искусство, может быть использована и часто используется как средство для достижения чуждых ей целей. Однако нет сомнений, что у нее есть и своя субстанциальная цель — *истина*, «в сфере которой она, став независимой, наполняется единственно только своими собственными целями» [1, 7—8].

Своя субстанциальная цель есть и у искусства, утверждает Гегель, т. е. та цель, *ради которой* оно существует и, реализуя которую, осуществляет свое подлинное предназначение и становится *свободным*.

Изящное искусство выполняет свою *высшую* задачу, когда наряду с религией и философией становится одним из *способов познания и выражения божественного*, обращается к глубочайшим истинам человеческого духа. Уникальность же искусства в том, что даже самые возвышенные идеи оно воплощает в чувственной форме и делает их, таким образом, ближе к природе и чувственности. **В воплощении божественного в чувственной форме** и видит Гегель высшее предназначение искусства. Это положение лежит в основе его философии искусства.

Столь же важным для понимания его философии искусства является понятие *видимости*, смысл которого он раскрывает, отвергая существующее мнение, что «*стихия искусства*

есть вообще нечто недостойное и представляет собою *видимость и обман*» [1, 8].

Претензия к искусству как *видимости* была бы справедливой, возражает философ, если бы видимость не имела права на существование. Но это не так. *Видимость* существенна для *сущности*. «Истина не существовала бы, если бы она не становилась видимой и не являлась бы нам, не существовала бы *для* некоего, не существовала бы как *для* самой себя, так и для духа вообще» [1, 8]. Упрек, стало быть, надо предъявлять не вообще видимости, а особому характеру видимости, в которую искусство воплощает истину.

Мы сможем назвать *видимость* искусства *обманом* лишь в том случае, если докажем это на основе сравнения видимости искусства с внешним миром явлений и нашим внутренним миром, т. е. с теми мирами, которые мы называем реальной действительностью. Но именно эти миры не являются, считает Гегель, действительностью и истиной, напротив, они есть «в более строгом смысле, чем искусство, голая видимость и жестокий обман» [1, 9]. Во внешних эмпирических мирах действительное проявляется только случайно — в некоторых событиях и характерах.

Подлинная же *цель искусства*, его призвание в том и состоит, что оно «снимает с указанного истинного содержания явления видимость и обман, присущие этому дурному переходящему миру, и сообщает ему высшую, порожденную духом действительность. Таким образом, не только не представляет собой голой видимости, но мы, как раз, наоборот, должны признать за произведениями искусства высшую реальность и более истинное существование, чем за обыденной действительностью» [1, 9].

Нельзя рассматривать образы искусства как *обман* и по отношению к истории, поскольку и она дает лишь *образы* событий и индивидуальностей. Образы искусства можно назвать обманом лишь по сравнению с философией, религией и нравственностью, в которых содержание дается не в чувственной форме, а в *форме мысли*. Форма же «обнаружения содержания в области *мысли* представляет собой *наистиннейшую реальность* (курсив наш. — Н. Н.)» [1, 9–10].

Видимость искусства в сравнении с эмпирическим существованием и историей обладает тем преимуществом, что она выводит нас за их пределы и направляет к духовному, которое благодаря ей может сделаться предметом нашего представления. Явление же, выдавая себя за действительное и истинное,

на самом деле лишь засоряет и скрывает это истинное. «Жесткая кора природы и мира повседневной жизни более затрудняет духу проникновение в идею, чем искусство» [1, 10].

Осознавая это высокое предназначение искусства, следует признать в то же время, считает Гегель, что ни по своей форме, ни по своему содержанию оно не составляет *высшего способа* осознания духом своих интересов. Мысль эта чрезвычайно важна для понимания логики дальнейших рассуждений Гегеля. Дело в том, что вследствие своей чувственной формы искусство ограничено и определенным содержанием. Не каждая истина может найти свое воплощение в чувственной форме художественного произведения.

Чтобы истина могла стать содержанием искусства, в ее определении должна заключаться возможность такого ее перехода в форму чувственности, при котором она остается адекватной себе. Чтобы пояснить свою мысль, Гегель сравнивает представление о богах древних греков, которое было содержанием их искусства, с христианским представлением о Боге. Представление древних греков о богах было истиной, которая заключала в себе возможность перехода в форму чувственности, оставаясь адекватной себе, поскольку само их понятие содержало в себе телесность.

Но существует и более глубокая истина, которая «не столь родственна и дружна чувственности» [1, 10], чтобы принять чувственное выражение. Таково христианское понимание истины и в целом таков дух современного мира и основанной на разуме культуры, поднявшийся выше той ступени, «на которой искусство представляет собой высшую форму осознания абсолютного» [1, 10].

Произведения художественного творчества, считает Гегель, не дают больше полного удовлетворения духовной потребности современного человека. Мысль и размышление обогнали изящные искусства. Прошли прекрасные дни греческого искусства и золотое время средневековья. Основанная на рефлексии культура заставляет человека определять свое поведение отвлеченными общими формами, законами, максимами и т.п. Интерес же к искусству, напротив, требует от человека такой эмоциональности, «при которой всеобщее существует не в качестве закона и максимы, а действует в качестве чего-то тождественного с душевными настроениями и эмоциями; и в самом деле, в фантазии всеобщее, разумное содержится в качестве чего-то приведенного в единство с некоторым конкретно-чувственным явлением» [1, 11]. Наше время

поэтому, делает вывод Гегель, по своему общему состоянию неблагоприятно искусству. Современный художник не только заражен громко звучащим голосом рефлексии, но и сам стоит в центре рефлексирующего мира. Теперь художественное произведение вызывает в нас не только непосредственное удовольствие, но и суждение о себе самом как о произведении искусства. Тем более настоятельной оказывается задача создания науки об искусстве, поскольку современный человек не только ждет от искусства непосредственного удовольствия, но и стремится понять, что такое искусство.

Здесь нас ожидает уже знакомое сомнение: является ли искусство, будучи подходящим предметом философской рефлексии, подходящим предметом для систематического *строого научного исследования*? Отвечая на этот вопрос, Гегель отвечает и на *второй вопрос*, поставленный выше: возможно ли строго научное постижение искусства вообще?

Научное рассмотрение он понимает широко. Различая философское и научное познание, он, тем не менее, не противопоставляет их, как это делал Кант, принципиально разделявший науку и философию, рассудок и разум. Философское исследование, с точки зрения Гегеля, является научным, поскольку обращено к всеобщему.

Существующее сомнение, считает он, содержит «ложное представление, будто философское рассмотрение может быть также и ненаучным» [1, 12]. Философствование, утверждает Гегель, совершенно неотделимо от научности, ибо философия рассматривает предмет «согласно необходимости его собственной, внутренней природы. Лишь это выявление составляет вообще также и научный характер всякого исследования» [1, 12]. Однако при рассмотрении искусства можно, и даже должно, несколько отступить от научной строгости, «ибо в искусстве имеется много предпосылок, касающихся самого содержания, частью его материала и стихии, в силу которых искусство всегда граничит со случайностью. Поэтому мы должны выдвигать аспект необходимости его оформления лишь в отношении существенного внутреннего поступательного движения его содержания и выразительных средств» [1, 13].

Несостоятельно и возражение по поводу возможности научного постижения искусства, связанное с самой природой искусства, коренящейся в свободной фантазии, которая не позволяет подойти к искусству с позиций научного детерминизма. Красота в искусстве действительно выступает в форме, противоположной мысли, и если мысль «хочет функциониро-

вать по-своему, она вынуждена разрушить эту форму» [1, 13]. Но постижение в понятиях искажает и умерщвляет реальное — жизнь природы и духа. Вместо того чтобы приблизить реальное к нам, мышление удаляет его от нас и тем самым перестает быть *средством* познания. Можно ли устранить это затруднение?

Для этого, во-первых, считает Гегель, следует исходить из того, что дух способен рассматривать сам себя и обладать сознанием о себе самом и обо всем, что из него проистекает. Такое сознание является *мышлением*. Во-вторых, произведение искусства есть творение духа, и природа его духовна. Произведение искусства не есть мысль и понятие в собственном смысле этого слова. Здесь мысль как понятие самоотчуждает себя в направлении к чувственному, к *художественному образу, некоему изображению понятия*. Но она *узнает*, т. е. постигает себя в этом отчуждении. Поэтому любое произведение искусства доступно познающему сознанию.

Точно так же нет в искусстве и такого произвола, вследствие которого оно не поддалось бы философскому рассмотрению. Подлинная задача искусства есть осознание высших интересов духа, поэтому ни в *содержании*, ни в форме изящное искусство не может отдаваться безудержной фантазии. Интересы духа предъявляют к содержанию необходимые требования, обозначают, по выражению Гегеля, их «опорные пункты». Определенное содержание, утверждает он, определяет также и соответствующую ему форму, поскольку не всякая форма способна выразить эти интересы духа и передать их.

Следовательно, делает вывод Гегель, мы можем вполне научно подойти к исследованию необозримого множества произведений искусства и «мысленно ориентироваться» в них.

Итак, изящное искусство вполне достойно сделаться предметом философского рассмотрения, философское же рассмотрение вполне способно научно истолковать сущность изящного искусства.

Что же представляет собой, согласно Гегелю, научное рассмотрение искусства?

Он видит два способа такого рассмотрения.

В первом случае наука об искусстве описывает произведения искусства, каталогизирует их в истории искусства и выработывает научные критерии оценки произведений искусства, которыми следует руководствоваться также и при их создании.

Во втором случае наука об искусстве ставит своей целью создать абстрактную философию прекрасного, «не затраги-

вающую конкретное художественное произведения в его своеобразии» [1, 15].

Первый способ рассмотрения искусства опирается на *эмпирические исследования* и необходим *ученому искусствоведу*, подготовка которого должна отвечать определенным требованиям. Гегель называет его «искусствоведческой ученостью».

А. Искусствовед должен быть знаком с огромным количеством существовавших и существующих произведений искусства независимо от того, где и когда они находились или находятся. Искусствоведческая ученость требует также глубоких исторических и узкоспециальных знаний, поскольку природа произведения искусства индивидуальна. Такая ученость требует хорошей памяти и острого воображения.

Б. Искусствоведческая ученость необходимо предполагает знание теории искусства, основных исторически существовавших и существующих теоретических концепций, выраженных в трактатах, содержащих обобщение художественной практики, которые их авторы рассматривали как *нормы* и *правила* создания произведений искусства. Таковы «Поэтика» Аристотеля, «Искусство поэзии» Горация, трактат «О возвышенном» Лонгина и т. п. Гегель говорит и о более поздних произведениях такого рода, содержащих не только советы художникам, но и рекомендации, касающиеся воспитания вкуса, т. е. развития способности правильно оценивать произведения искусства. Недостатком такого нормативного теоретизирования по поводу правил создания и оценки произведений искусства он считает то, что эти правила извлекаются из анализа ограниченного количества произведений небольшого круга авторов, а также их слишком абстрактный характер, не позволяющий оценить индивидуальное произведение, что, по сути, и должно являться задачей оценки.

К такой литературе он относит и теоретические работы, посвященные анализу понятия прекрасного, которым присущ преувеличенный интерес к внешнему выражению прекрасного.

Внешняя сторона произведения искусства, по его мнению, не имеет самостоятельной значимости. Внешнее в искусстве лишь указывает на душу произведения, его смысл, одухотворяющий внешнее явление. Явление представляет не само себя, а что-то другое, более значимое. Так, значением символа и басни является мораль. Сквозь внешний вид человека видны его внут-

ренняя жизнь, его чувства и душа. «Внутреннее просвечивает во внешнем и дает себя познать посредством последнего; внешнее отводит от себя, указывая на внутреннее» [1, 21].

С. Однако описанная выше манера теоретизирования как установления правил для творчества и оценки произведений искусства, замечает Гегель, в его время была уже практически преодолена. На передний план стали выдвигать права гения, его произведения и характер их влияния. В результате родилась свобода, благодаря которой, наконец, научились ценить великие произведения Нового времени, Средневековья, искусства Востока, которые прежде считались чуждыми искусству и даже варварскими. Родившийся историзм теоретического мышления, преодоление абстрактных правил расширили круг видения и понимания теоретиков, что привело к признанию *романтического искусства* и необходимости пересмотра основ теории искусства. Серьезную роль в этом сыграли и новые веяния в философии.

Итак, подводя итоги своего анализа первого способа научного рассмотрения искусства — «искусствоведческой учености», — Гегель заключает, что современный ему тип этого анализа устарел и ищет новых путей. Одна лишь искусствоведческая ученость сохраняет свою ценность — ученость в области истории искусства.

Второй способ рассмотрения искусства есть *всецело философское* размышление, стремящееся, исходя из самого же прекрасного, познать его как таковое и проникнуть в его *идею*.

Первым, кто рассмотрел прекрасное как *идею*, был Платон, поставивший перед философией задачу познавать предметы не в их частности, а в их всеобщности и утверждающий, что «истинными являются не *отдельные* хорошие поступки и истинные мнения, прекрасные люди или произведения искусства, а само *добро, красота, истина*» [1, 23].

В философии искусства, полагает Гегель, безусловно следует исходить из идеи прекрасного, считая своим руководителем Платона, но, в то же время, стремиться преодолеть абстрактный характер платоновских идей, свойственный «лишь начальному периоду философствования о прекрасном» [1, 23].

Однако, считает Гегель, прежде чем приступить к рассмотрению такого предмета, как *философия прекрасного в искусстве*, следует обратиться к опыту предшественников. Таким кратким экскурсом в историю истолкования искусства и его

произведения Гегель завершает свои предварительные замечания.

Известные представления о произведении искусства Гегель сводит к трем:

1. Художественное произведение не есть продукт природы, оно создано деятельностью человека.

2. Оно создано *для* человека, заимствовано из некоторой чувственной среды и обращается к внешним чувствам человека.

3. Оно обладает в себе некоей целью.

Первое представление о произведении искусства породило четыре связанных с ним воззрения.

Во-первых, был сделан вывод, что, поскольку любой сознательной деятельности можно научиться, то все, кто знаком с правилами художественной деятельности, могут создавать произведения искусства. Так возникли нормативные теории, дающие творчеству правила и предписания, следуя которым, отмечает Гегель, можно создать лишь нечто механическое, поскольку искусство черпает не из правил, а из духа.

Во-вторых, когда эта точка зрения была оставлена, теории впали в противоположную крайность и стали рассматривать художественное произведение как создание гения, творящего как сила природы, свободного от необходимости следовать общепринятым правилам. В творчестве стали усматривать те стороны, которыми гений и талант обладают от *природы*. Отчасти это правильно, считает Гегель, ведь гений есть способность, которой нельзя достичь сознательно. Но это не значит, что процесс творчества вовсе не является сознательным, и творчество гения есть результат исключительно *вдохновения*. В Германии, отмечает Гегель, это мнение получило преобладание в так называемый *период гения*, начало которому положили произведения Гёте и Шиллера, которые первыми начали отвергать принятые правила.

Талант и гений, заключает Гегель, безусловно, имеют в себе элемент природной одаренности, но она все же нуждается в культе мысли, в упражнении и приобретении навыков. Любое художественное произведение имеет сложнейшую техническую сторону. Ее больше всего «в архитектуре и скульптуре, меньше в живописи и музыке и меньше всего в поэзии. Никакое вдохновение не поможет достичь этой умелости, ее можно достигнуть лишь посредством размышления, рачительности и упражнения. Художник нуждается в такой умелости, чтобы овладеть внешним материалом и не встречать помехи в его неподатливости» [1, 30].

Хороший художник призван постигать глубины души и духа. Но путь к ним лежит через познание внутреннего и внешнего мира человека. Ум и чувство гения, прежде чем он будет в состоянии создать законченное произведение, «сами должны быть углублены и многообразно обогащены душевными переживаниями, опытом и размышлениями» [1, 30]. Так, если первые произведения Гёте и Шиллера были незрелыми, грубыми и даже варварскими, то зрелый возраст этих двух гениев «подарил нам глубокие, богатые содержанием, порожденные истинным вдохновением и совершенные по форме произведения. И точно так же лишь старец Гомер вдохновился и создал свои бессмертные поэмы» [1, 30].

В-третьих, представление о художественном произведении как продукте человеческой деятельности породило воззрение, что оно стоит ниже природы, ибо не является живым существом. Произведение искусства, действительно, есть лишь *видимость жизни*, но оно порождено духом и «изображает лишь то, что образовано в созвучии с духом» [1, 31]. Духовные ценности в художественном произведении чище и прозрачнее, чем в действительности. Именно поэтому оно выше продукта природы, утверждает Гегель.

Своим творениям дух сообщает «пребывающую прочность даже со стороны внешнего существования» [1, 31]. Живые продукты преходящи, продукты искусства не боятся времени. На это существует возражение: природа — творение Бога, искусство — человека. Но, размышляет Гегель, разве Бог не действует через человека? Бог есть дух и «единственно в человеке носит форму сознательного, деятельно порождающего себя духа» [1, 23].

В-четвертых, если произведение искусства есть порождение духа, то следует задать вопрос: какая *потребность* побуждает людей создавать художественные произведения?

Всеобщая и абсолютная потребность в искусстве, отвечает на этот важнейший вопрос Гегель, коренится в том, что человек является *мыслящим* созданием и творит, исходя *из самого себя и для себя*. Вещи природы существуют лишь *непосредственно и однажды*. «Человек как дух *удваивает* себя: он, во-первых, существует, как и предметы природы, но затем он существует также и *для себя*, он созерцает себя, представляет себе себя, мыслит, и лишь через это деятельное для-себя-бытие он есть дух» [1, 33].

Этого сознания себя человек, пишет Гегель, достигает двояким образом. *Во-первых, теоретически*, поскольку он в своей внутренней жизни осознает себя для себя самого себя,

созерцает и представляет себя, фиксирует для себя то, что мысль находит как сущность.

Во-вторых, человек достигает такого сознания себя посредством *практической* деятельности:

«Ему присуще влечение порождать самого себя в том, чт ему непосредственно дано, чт существует для него как нечто внешнее, и, таким образом познавать самого себя также и в этом данном извне. Этой цели он достигает посредством изменения внешних предметов, на которые он накладывает печать своей внутренней жизни и снова находит в них свои собственные определения. Человек делает это для того, чтобы в качестве свободного лишить также и внешний мир его неподатливой чуждости и в форме внешних предметов наслаждаться лишь некоей внешней реальностью самого себя. Уже первое влечение ребенка носит в себе это практическое изменение внешних предметов. Отрок бросает камни в реку и восхищается расходящимися на воде кругами, как неким делом, в котором он получает возможность созерцать свое собственное творение. Эта потребность проходит через многообразнейшие явления, поднимаясь, наконец, до той формы самовоспроизводства во внешних вещах, которую мы видим в произведениях искусства. И не только с внешними вещами человек поступает таким образом, но и со своей природной формой, которую он не оставляет такой, какой ее находит, а намеренно изменяет ее...

Всеобщая потребность выражать себя в искусстве истекает из разумного стремления человека поднять для себя до духовного сознания внутренний и внешний мир, как некий предмет, в котором он снова узнает свое собственное “я”. Эту свою потребность в духовной свободе он удовлетворяет, с одной стороны, так, что он внутренне выявляет для себя, осознает то, чт существует, а с другой стороны, также и реализует это для-себя-бытие во внешнем воплощении, и, таким образом, в этом удвоении себя он ставит перед собою и другими в качестве предмета познания и созерцания то, чт существует вне его. В этом состоит свободная разумность человека, в которой имеет свое основание и необходимое происхождение как искусство, так и всякое действие и знание» [1, 33—34].

Второе представление о произведении искусства — произведение искусства создано *для* человека, заимствовано из чувственной среды и обращено к *внешним чувствам* человека.

Во-первых, это представление привело к воззрению, что назначение искусства в том, чтобы вызвать в нас приятные

чувства. В результате эстетика превратилась в исследования об эмоциях и о том, какие именно чувства искусство может вызывать. Традиция этих размышлений восходит к Моисею Мендельсону, но такие исследования, считает Гегель, не имеют перспективы, поскольку чувство есть неопределенная, смутная область духа. Размышления о них ограничиваются наблюдением субъективных эмоциональных состояний вместо того, чтобы погрузиться в реальный предмет исследования — произведение искусства.

Во-вторых, это представление породило следующее воззрение. Поскольку произведение искусства должно вызывать не вообще чувства, а чувства, связанные с тем, что оно прекрасно, появились теоретики, стремящиеся найти для прекрасного соответствующее ему *своеобразное чувство красоты* и *способность восприятия* прекрасного. При этом обнаружилось, что эта способность не является слепым инстинктом, «который сам по себе способен различать прекрасное» [1, 36]. Тогда стали «требовать *культуры* как условия такой способности восприятия, и изощренное культурой чувство прекрасного получило название *вкуса*» [1, 36], который сохраняет характер непосредственного чувства. Основоположения этих теорий были неудовлетворительны и поэтому культура вкуса «застревала», по выражению Гегеля, «в области неопределенных высказываний» [1, 36].

В-третьих, вследствие этого критики произведений искусства перестали стремиться исключительно к воспитанию вкуса и к тому, чтобы высказывать свой хороший вкус. Место обладающего вкусом критика занял *знаток*.

Знаточество как вид искусствоведческой учености Гегель оценивал высоко. Художественное произведение вследствие его материальной и индивидуальной природы, считал он, обусловлено многочисленными частными факторами, из которых важнейшими являются время и место возникновения, индивидуальность художника, степень технического совершенства и пр. Для ясного понимания произведения и наслаждения им нужен именно *знаток*, специальные знания которого мы с благодарностью принимаем. Но знаточество не идет дальше изучения внешних сторон — техники, исторических условий и т. д., поэтому знаток может и не знать истинной природы искусства. Однако, по мнению Гегеля, даже в этом случае подлинное знаточество никогда не утратит своей ценности.

В-четвертых, после замечаний о способах рассмотрения произведения искусства как чувственно воспринимаемого

человеком чувственного объекта Гегель обращается к рассмотрению этого отношения в его связи с самим искусством: а) отчасти в связи с художественным произведением как объектом; б) отчасти в связи с субъективностью самого художника (его гением, талантом и т. п.).

А. Бесспорно, произведение искусства есть, прежде всего, чувственный объект, чувственно воспринимаемый человеком. Но оно не просто чувственный объект, а чувственный объект, который «вместе с тем обращается к духу» [1, 38]. Дух должен подвергнуться его воздействию и найти в нем какое-то удовлетворение. В этом предназначение искусства, его произведение имеет право на существование потому, что существует для человеческого духа, а не потому, что «существует самостоятельно как чувственное» [1, 38].

Здесь Гегель ставит важнейший вопрос об отношении человека как разумного существа к миру чувственных вещей и определяет *специфику эстетического отношения* к миру в его отличии от практического и теоретического отношения.

Первым, менее всего подходящим для духа отношением между ним и художественным произведением, является, считает Гегель, чисто чувственное восприятие предмета, когда произведение воспринимается просто как чувственный предмет. С таким отношением к предмету он связывает «практическое вожделение», которое стремится освоить мир, т.е. сделать его своим, превратив вещи в свое внутреннее достояние. Вожделеющий к предметам дух сохраняет себя в них тем, что потребляет их и достигает своего удовлетворения, жертвуя этими предметами. Вожделение требует не только видимости предметов, но и их самих в их конкретно чувственном бытии. Одно лишь изображение дерева или животного ничего не дает вожделению. При этом и сам субъект, находящийся в плену вожделения, не свободен ни в самом себе, ни в отношении к внешнему миру.

К произведению искусства человек не испытывает вожделения. Он позволяет ему существовать свободно. Поэтому, хотя произведение искусства и обладает чувственным существованием, оно не нуждается в природной жизни, оно должно удовлетворять лишь духовные интересы. Именно поэтому практическое вожделение ставит предметы природы выше произведений искусства, не подходящих для его удовлетворения. В этих рассуждениях, как мы видим, Гегель следует логике Канта, который специфику эстетического отношения к миру видел в его *созерцательности*, т.е. его свободе от всякого ин-

тереса к существованию предмета, который, по Канту, неотделим ни от теоретического отношения к миру, ни от практического, связанного со способностью желания.

Вторым, противоположным практическому вожделению к чувственному миру, является чисто теоретическое отношение к нему. Теоретическое рассмотрение вещей стремится не к тому, чтобы потребить вещи в их единичности, а к тому, чтобы «узнать их в их *всеобщности*, найти их внутреннюю сущность и закон, и постигнуть их согласно их понятию» [1, 40]. Теория не интересуется чувственной единичностью вещей. Интеллект есть свойство единичного субъекта не как такового, а как вместе с тем являющегося *всеобщим*. Когда человек относится к вещам согласно этой всеобщности, это значит, что его всеобщий разум стремится найти самого себя в природе и посредством этого восстановить внутреннюю сущность вещей, которую не может показать чувственное существование, хотя и составляет его основу. Удовлетворение теоретического интереса есть дело науки. Наука, хотя она и берет исходной точкой рассмотрения единичное в его чувственности, превращает его из чувственно конкретного в абстрактное, в мыслимое. Произведение искусства, напротив, остается таким, каким непосредственно являет себя, т.е. внешним объектом, определенным со стороны цвета, формы и звука. «Созерцание художественного произведения не выходит так далеко за пределы данной ему непосредственной предметности, как наука, и не стремится постигнуть понятие этой объективности как всеобщее понятие» [1, 41].

Третий способ существования наличного для духа. Из вышеизложенного следует, что, хотя в художественном произведении чувственное должно наличествовать, оно, однако, должно выступать лишь как *видимость* чувственного, ибо дух не ищет в чувственности произведения ничего кроме чувственной наличности, которая, оставаясь чувственной, должна быть освобождена от ее лесов, от голой материальности. В связи с этим Гегель конкретизирует свое представление о произведении как *видимости*:

«Чувственное в художественном произведении по сравнению с непосредственным существованием предметов природы возводится созерцанием в чистую *видимость*, и художественное произведение занимает *середину* между непосредственной чувственностью и идеализированной мыслью. Оно *еще* не представляет собою чистой мысли, но оно, вопреки своему чувственному характеру, уже больше не представляет собою голого

материального существования, подобно камням, растениям и живым организмам; а, напротив, само чувственное в художественном произведении есть нечто идеализированное, но, так как оно не есть идеализированное научной мысли, то оно, вместе с тем, еще существует внешне, как предмет. Эта видимость чувственности выступает вовне для духа как облик, вид или звучание вещей... он оставляет предметам свободу, не опускаясь, однако, в глубины их внутренней сущности (благодаря чему они совершенно перестали бы существовать для него вовне, как единичные предметы... Искусство намеренно дает нам мир теней, образов и созерцаний, так как они способны удовлетворять наши духовные интересы, поскольку обладают способностью вызывать в духе из всех глубин сознания созвучия и отзвуки. Таким образом, чувственное в искусстве *одухотворяется*, так как *духовное* выступает в нем, как получившее чувственную форму» [1, 41—42].

Б. Именно поэтому мы имеем дело с произведением искусства, лишь если оно прошло через дух и является результатом духовной деятельности. Возникает следующий вопрос: каким образом необходимая для искусства чувственная сторона действует в художнике как в творческой субъективности? Художественное творчество, считает Гегель, содержит в себе совершенно те же определения, которые мы находим и в объективно существующем произведении. Другими словами, природа произведения искусства соответствует природе творчества в искусстве. Оно, несомненно, содержит в себе момент чувственности и непосредственности и не является, с одной стороны, лишь механической работой, т. е. бессознательной сноровкой в чувственных приемах по заученным правилам, с другой — не является и научным творчеством, движущимся от чувственного к тому, что совершается в стихии чистой мысли. В художественном творчестве духовное и чувственное должны сливаться воедино. Если мы хотим воплотить что-то в поэтической форме, невозможно *сначала* воплотить это в форме прозаической, а *потом* уже в поэтической, т. е. облечь мысль в образы, выразить в рифмованной речи и т. д. Так может родиться только плохая поэзия, в которой образное будет «навешано на абстрактные размышления как некое украшение» [1, 43]. Здесь разделялось бы то, что в подлинно художественном творчестве осуществляется в нераздельном единстве. Это подлинное творчество есть художественная *фантазия*, которая обладает духовным содержанием, но, чтобы оно было осознано, оформляет его чувственно. Ее деятельность можно уподобить *характеру вы-*

сказываний человека, имеющего глубокие знания, житейский опыт и одаренного остроумием, который не может и не стремится придавать своим высказываниям наукообразность. Он будет высказывать свои мысли образно, т. е. в рассказах, вымышленных или невымышленных, изображая, как бы рисуя, ситуации, в которых его мысль получает конкретность. Уместно вспомнить здесь, что всякое воображение, считал Кант, есть *изображение*. Творческая фантазия художника, человека великого ума и сердца, пишет Гегель, «есть раскрытие самых глубоких и самых всеобщих человеческих интересов, данное в образном, совершенно определенном воплощении» [1, 43—44].

Вышесказанное приводит нас к вопросу о природе фантазии как источнике художественного творчества. Фантазия, размышляет по этому поводу Гегель, несомненно, покоится *на природном даровании*, особом таланте, так как ее творчество имеет ярко выраженную чувственную сторону и осуществляется в конкретных единичных образах. Существует и научный талант. Но он предполагает только способность к мышлению и абстрагированию от всякого произвола и случайности в природе. Поэтому можно сказать, что научный талант, хотя и имеет природные предпосылки, в большей степени есть дитя обучения и знания.

Характерные черты художественного произведения — образность и чувственность — субъективно наличествуют в художнике как задатки, полученные прямо от природы. Но природная способность не исчерпывает того, что составляет сущность гения и таланта, поскольку художественное творчество носит духовный характер. Эта духовность должна иметь в себе элементы природной способности и влечения к образному оформлению. Поэтому каждый может достигнуть известного успеха в искусстве, но, чтобы преодолеть те пределы, за которыми «собственно и начинается искусство, требуется врожденный большой художественный талант» [1, 44].

Природный талант по большей части обнаруживается уже в детстве и юности и проявляется в увлечении образным оформлением чувственного материала. Так, для будущего «скульптора все превращается в фигуры, и уже с раннего возраста он берет за глину, чтобы оформить ее, и вообще всё, что такие таланты представляют себе, что их волнует и приводит в движение, тотчас же становится фигурой, рисунком, мелодией или стихотворением» [1, 44]. Удивляющая нас рано проявившаяся сноровка в таком сложном деле есть лучшее свидетельство

ство природной предрасположенности к искусству. Наконец, в-третьих, из природы часто заимствуется и содержание произведений, когда содержащийся в нём духовный элемент, например, человеческие отношения, персонифицируются в природных явлениях.

Третье представление о произведении искусства — произведение искусства обладает в себе некоей целью.

Какова цель художественного творчества и искусства?

Наиболее распространенный ответ: цель искусства — *подражание природе*. При этом под подражанием обычно понимается копирование образов природы в том виде, в каком они действительно существуют, и которое доставляет их созерцателю «полное удовлетворение» [1, 45]. Иными словами, искусство в лице художника ставит себе совершенно формальную цель «воспроизвести во второй раз... то, что уже существовало во внешнем мире, и воспроизвести именно так, как оно существовало» [1, 45].

Но это повторение, считает Гегель, надо сразу признать *излишним*, поскольку искусство, ограниченное в своих средствах, все же *отстает от природы* и, «если не идет дальше формальной цели голого подражания, то дает вместо подлинной жизни лишь ее личину» [1, 45].

Как пример таких изображений Гегель упоминает дошедшее до иллюзии изображение Зевксисом¹ виноградных лоз, которые пытались клевать живые голуби. В античные времена многими это считалось триумфом искусства. Более современный пример: обезьяна, которая изгрызла, приняв за живого, нарисованного жука в «Развлечениях насекомых» Резеля². Вместо того чтобы восхищаться такими художниками за то, что они сумели обмануть голубей и обезьян, их следует, считает Гегель, порицать за то, что этот жалкий эффект они понимают как «последнюю и высшую цель искусства» [1, 46]. В целом, пишет он, «при одном лишь подражании искусство не выдерживает конкуренции с природой и получает вид медленно ползущего червяка, который хочет поспеть за слонем» [1, 46].

Целью искусства не является и удовольствие от самого умения создать похожее на создание природы, или даже его иллюзию. Чем точнее копия, как показывает практика, тем бы-

стрее удовольствие сменяется пресыщением, или даже отвращением. Гегель ссылается на пример, приведенный Кантом в «Критике эстетической способности суждения» [2, 249], который замечает, что все мы восхищаемся пением соловья, пока не знаем, что это поет человек, а не соловей. И вообще, считает Гегель, «человеку больше приличествует радоваться тому, что он порождает из самого себя» [1, 47]. Человек должен испытывать большую гордость от того, что он изобрел молот, гвоздь и т.п., чем от того, что умеет делать фокусы и подражать.

Если считать подражание целью искусства, то для искусства исчезает *объективное прекрасное*, поскольку мы больше не ставим вопроса о том, какова природа прекрасного и *чему* подражать, а заботимся лишь о том, как *правильно* подражать. При оценке же «правильности» этого подражания, т.е. совершенства в копировании, различие между прекрасным и безобразным не является важным, а при выборе предмета изображения руководствуются субъективным вкусом и утверждают, что о вкусах не спорят. В подтверждение этого можно сослаться на удивительное многообразие индивидуальных вкусов и вкусов народов, часто находящихся в полном противоречии друг с другом.

Широко распространено мнение, что цель искусства — сделать достоянием души отдельного человека весь исторически накопленный духовный опыт человечества, включая как положительное, так и отрицательное в нем. Дополнить «наш внешний житейский опыт» [1, 51] и сохранить для нас и потомков накопленное богатство страстей и переживаний. Именно в этом видят многие великую силу искусства. Но благодаря искусству, по мнению Гегеля, мы проникаемся как хорошими, так и плохими качествами, и само искусство, если оно не имеет другой, независимой цели, становится лишь пустой формой «для возможных содержаний и содержимого» [1, 51].

Размышление привело и к тому, что цель искусства видели в том, чтобы *смягчать дикость вожделений*.

Но как может искусство придать культурный характер влечениям и страстям? Гегель рассуждает так. Вожделение грубо и деспотично, когда человек не отделяет от него собственное Я. Искусство же может смягчить вожделение и страсть уже потому, что ставит их перед умственным взором человека, показывая, на что он способен в таком состоянии. Созерцая свои страсти, человек начинает освобождаться от них, поскольку отделяет их от себя, и они противостоят ему уже как объективные, как нечто внешнее и чуждое ему.

¹ Зевксис (ок. 470—400 до н. э.) — древнегреческий живописец.

² Рёзель фон Розенгоф, Август Иоанн (1705—1759) — немецкий зоолог, автор указанного произведения.

Сказанному выше о цели искусства как смягчении дикости вожделий созвучно понимание цели искусства как *очищения* страстей, *назидания* и *морального* усовершенствования. Такая формулировка цели искусства является конкретизацией предшествующей и приближает нас к пониманию подлинной цели искусства. Ведь когда мы говорим об *очищении* страстей, мы исходим из уже существующего в нашем сознании разделения страстей на «чистые» и «нечистые». С критерием этого разделения и представлением об очищающей силе очищения, заключающейся в содержании искусства, связывают и представление о цели искусства как *назидании*.

Таким образом, искусство решает две единые, но находящиеся в сложном взаимоотношении задачи: с одной стороны, оно обогащает нашу душу, сохраняя и развивая ее эмоциональную сторону, с другой стороны, оно видит свою цель и в назидании, разумом очищающем и просветляющем эмоции. При этом следует помнить, что в искусстве назидание не должно быть набором абстрактных рассуждений, нарушающих художественную целостность произведения. Всеобщность должна быть индивидуализирована в некоем образе. Если же художественное произведение не следует таким принципам, чувственное и образное в нем становятся лишними, и искусство становится лишь средством для достижения цели, которой является *назидание*. Но, стремясь сохранить в искусстве назидание, мы не можем не задать себе вопрос: ради чего, ради какой цели следует поучать людей?

Эту цель искусства часто толкуют как *моральное исправление*. Но мораль не совпадает с тем, что называют добродетелью, нравственностью и т. д. Добродетельный человек, считает Гегель, не обязательно морален. Логика Гегеля такова. Мораль требует *осознания* (в результате размышления) того, что требует долг, и соответствующего действия, рассуждает он в духе Канта. Служение долгу — закону воли — человек выбирает свободно, но исполняет долг ради самого долга, осознав, что это благо. Волю направляет здесь исключительно разум, оставляя в стороне чувственные влечения и страсти, т. е. всё то, как говорит Гегель, что «обобщенно называется душой и сердцем» [1, 57]. Эти противоположности проходят через душу человека как борьба чувственного и духовного, долга ради долга и горячего чувства и склонности. Они не надуманы философией, а являются частью современной культуры.

Примирение этих противоположностей осуществляет искусство. Это и есть его высшая цель: раскрывать *истину* в

чувственной форме, в художественной форме изображать примиренную противоположность. Противоречие между духом и природой, свободой и необходимостью, пронизывающее всю культуру, с давних времен было важнейшей проблемой для философии. Только преодолев ее, философия определила свою собственную сущность, свое понятие, а благодаря этому — понятия природы и искусства. «Эта точка зрения, — утверждает Гегель, — означает как возрождение философии вообще, так и возрождение науки об искусстве. Можно даже сказать больше: собственно говоря, только этому возрождению эстетика, как наука, обязана своим подлинным возникновением, а искусство — той высокой оценкой, которой оно пользуется» [1, 60].

Переход к точке зрения, согласно которой искусство устраняет антагонизм и разрешает противоречие между абстрактно покоящимся в себе духом и природой, Гегель связывает в основном с именами И. Канта, Фр. Шиллера, Фр. Шеллинга, Августа и Фридриха Шлегелей, Г. Зольгера и Л. Тика.

Список литературы

1. Гегель. Г.-В.-Ф. Сочинения в 14 томах. Т. XII. М.: СОЦЭКГИЗ, 1938.
2. Кант И. Собрание сочинений в шести томах. Т. 5. М.: Мысль, 1966.

Морфология пермской бронзы

Н.В. Кошаев, В.Б. Кошаев

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье рассматриваются процессы формообразования в древнем и средневековом искусстве бронзы Пермского региона: особенности соотношения функций изделий, материальных факторов, аспектов символики и канона.

Ключевые слова: звериный стиль, морфология, композиция, средневековое искусство, канон.

Nikita Koshaev, Wladimir Koshaev
Moscow State University Lomonosov

The morphology of Permian bronze

Abstract. Article discusses the form of art and its meaning as inherent properties of spiritual and historical reality especially pointing out the role of religious life order: sacrificial, worship is totally in its basis. Integrity of Art is predetermined by the integrity cult.

Keywords: animal style, morphology, composition, medieval art, canon.

Вопрос морфологии искусства относится к специально-научному подходу, который исследует строение мира искусства и художественного объекта. Произведение прикладного искусства как объект изучения может быть представлен во взаимосвязи двух частей: формы и композиции как структуры художественного объекта из вещественной и технологической данности в объеме и плоскости; и специфики образа из функций и значений символа. Первая часть включает в себя задачи изучения технического и технологического плана и места вещи в предметно-пространственной среде. Вторая объемлет мифо-семантические, иконографические, сакрально-канонические смыслы. В совокупности двух частей возможно рассматривать художественно-образные значения формы искусства и изучать *тематическую* природу произведения средствами морфологии искусства.

Существует специфика изучения морфологии древнего и средневекового художественного пермского металла, за которым закрепилось ныне понятие «пермский звериный стиль» (ПЗС), что не совсем точно, так как к явлению принадлежит более широкий круг мотивов и изделий, например, ювелирный ансамбль с его абстрактной символикой. Кроме того, фундаментальное содержание природы образа определено не «звериной», а «антропоморфной» тематикой. Соответственно, с точки зрения морфологии феномена возникает нескольких проблем. Первая связана с отсутствием письменных источников, текстового сопровождения, что актуализирует тему мифологического, мифопоэтического содержания композиций изделий как символов понимания мира. Важной частью формы является также технологическое оснащение процесса работы с бронзой. Особую тему составляет понятие канона, его признаков и тематического содержания.

Прежде чем коснуться этих аспектов формы, важно отметить общеметодологические проблемы морфологии, которые часто связываются со способом разрешения вопроса формы и содержания.

1. *Проблема метода.* С точки зрения общеметодологической изучению морфологией художественного предмета отвечает принцип, который сформулировал В.В. Ванслов по отношению к проблеме формы и содержания: «Содержание искусства — не иллюстрация общих идей мировоззрения или классовой идеологии. Оно само особая художественно образная идея, самостоятельно отражающая жизнь в ее существенных чертах и во всей ее полноте. Форма искусства — не материальная конструкция, выражающая субъективную идею, а художественно-образный способ существования реального жизненного содержания в сознании людей. Форма, конечно, представляет собою известного рода структуру, но эта структура не конструкции, а художественно познанной истины. Только как отражение жизни содержание и форма едины» [1. 187]. Ученый опирается на идеи Гегеля: «Содержание должно проявиться, обнаружиться вовне, перейти в форму, чтобы стать доступным людям, воспринимающим искусство. Форма же, — как говорил Гегель, — “рефлексивна”, обращена не только вовне, но и внутрь себя, прозрачна и одухотворена. Через нее “просвечивает” содержание. Благодаря этому форма не пуста, а наполнена, не поверхностна, а значима и значительна. Она представляет собою нечто большее, чем чисто

внешний, чувственный феномен. Она — форма бытия содержания, способ его существования, аспект, под которым оно нам является. Без этой диалектики нет искусства» [1. 188]. Поскольку Гегеля занимала проблема выражения сущности отношения между «материей» и «формой», для рассмотрения которых он и вводит категорию «содержание», включающую и «форму», и «материю» как снятые моменты, то отношения между содержанием и формой есть взаимоотношение диалектических противоположностей, то есть их взаимопревращение. Гегель, в частности, замечает, что «величественная форма может прикрывать ничтожное содержание».

К таким выводам морфология, как теория приходит в результате длительного пути развития формы и содержания. Немецкий поэт и философ Адольф Цейзинг на основе гегелевской концепции связи формы и содержания обозначил гармоническим соотношением золотого сечения в архитектуре. Иммануил Кант выдвинул тезис, согласно которому форма есть принцип упорядочивания, синтезирования «материи», понимаемой как чувственно данное многообразие. Переосмыслив традиционную проблему соотношения «материи» и «формы», Кант выдвинул на первый план новый аспект — вопрос о содержании и форме мышления.

Морфология искусства, как наука, изучающая законы формы в искусстве, озабочена двумя обстоятельствами. Первое связано с раскрытием места каждого из видов художественно-творческой деятельности в общем строе мира искусства и условий их систематизации. Второе — глубинным смыслом формы художественного произведения как центральной категории целостности в искусстве. От понимания первого обстоятельства зависит вопрос систематизации видов художественной деятельности, стандартов образования, управления в сфере институций в различных аспектах: образования, методики, места в видах и направлениях специализированной подготовки специалистов. Второе обстоятельство важно для раскрытия смыслов и целей самого знания о художественном произведении, принципов его трактовки, восприятия зрителем и места в общественной жизни.

Первое обстоятельство в работе «Морфология искусства» рассматривает М.С. Каган, взявший за исходное начало теории соотношение пространственных, временных и пространственно-временных искусств, разделенных на виды, роды, жанры, классы и т. д. Сегодня несомненна полезность такого подхода, однако поскольку предложенная теория является

именно системой и представляет собой попытку научной аргументации «мира искусства», то при систематическом отношении трудно избежать ограничений, связанных с дефинициями самих понятий. Искусство как форма общественного сознания не является систематическим понятием — оно выступает как особое чувственно-художественное высказывание и событие. В частности, еще по определению Аристотеля, «всякое искусство связано с рождением, и его деятельность состоит в умении наблюдать, как может создаться что-нибудь из тех вещей, которые могут быть и могут не быть и *начало которых в создающем, а не в создаваемом* (курсив наш — В. К., Н. К.). Искусство ведь не относится ни к числу вещей, существующих или возникающих по необходимости, ни к числу существующих по природе: они имеют начало в самих себе» [13, 356]. И хотя категории пространства и времени позволили М. Кагану провести редукцию проблемы метафизического понимания искусства и способствовали созданию представлений о структуре художественно-творческой деятельности, которую можно увидеть в рубриках существующих классификаторов (ГРНТИ, ВАК и др.), все же понятна и некоторая умозрительность и механистичность предельной детализации строения мира искусства. Эта детализация малопригодна для оценки современного искусства, так как появились неучтенные феномены. В какой раздел системы отнести, например, «акцию», в которой невидна драматургическая основа, и вместе с тем ее временная или пространственная характеристика или пространственно-временная соотнесенность. Остается открытым вопрос, в каком отношении к художественному образу стоит высказывание или жест за пределами собственно физической формы «пространственного», например, авангардного объекта; и как морфологически должно быть воспринято текстовое сопровождение произведения в ряде объектов, например, «концептуализма», отвечающего сформулированному Э. Кассирером определению искусства как «текста», «знака» и «структуры».

Второе обстоятельство — форма самого художественного произведения — как особая морфологическая проблема. Без ее понимания раскрытие темы искусства также сложно, поскольку здесь должен быть рассмотрен опыт целостного, холистического значения природы вещи на основе ее ансамблевого состояния. Основой образа служит не только сам по себе ансамбль как цель и целостность художественного воплощения, но и основа его — знание пропедевтики формы: пластические возможности вещества и техническое и технологическое ма-

стерство его освоения; композиционные императивы в формальных законах объекта — графической и объемной тектоники; красота пропорционирования вещи и человека — в общем виде соотношение вещественной, формальной сторон и назначения в его практической и образной функции — пластической системы, объемлющей смыслы произведения как формационной картины мира, места в ней человека. В отношении формы отец Павел Флоренский писал: «Я искал того явления, где ткань организации наиболее проработана формирующими ее силами, где <...> тоньше кожа вещей и яснее просвечивает чрез нее духовное единство <...> Дорого было мне целостное явление конкретно созерцаемое. Форма единства его — вот что волновало меня; *форма была для меня реальностью* <...> я верил больше всего в субстанциональность формы, и мне хотелось, если можно так сказать, морфологии природы, целостной морфологии всех явлений, то есть постижения форм в их рациональности и индивидуальности. Научное же мировоззрение дробило эти формы и приводило к неиндивидуальным, бесформенным и потому крайне скучным элементам» [14, 154].

Таким образом, морфология обращена к двойной проблеме формы: выявлению законов *структуры* мира искусства на условиях таксономии¹; и на уровне его образной завершенности — *целостности*. Морфология искусства как результат художественно-творческой деятельности человека подчиняется целостности и уникальности каждого таксона, в котором единство технико-технологических и образноцелопологающих факторов и служащих их объединению выразительных средств, средств художественного синтеза основано на способах художественного освоения мира.

2. *Проблема мифопоэтического содержания* изделий как символов внешнего мира связана с расшифровкой смыслов, семантикой изображений. Но семантика, как мы сегодня ее по-

¹ Таксономия (от греч. *táxis* — расположение, строй, порядок и *nómos* — закон) теория классификации и систематизации сложноорганизованных областей действительности, имеющих обычно иерархическое строение (органический мир, объекты географии, геологии, языкознания (БСЭ)). Математически таксономией является древообразная структура классификаций определенного набора объектов. Вверху этой структуры — объединяющая единая классификация — корневой таксон — которая относится ко всем объектам данной таксономии.

нимаем, в древнем обществе имела иную природу — мир образов в искусстве являлся не отображенной реальностью, а самой реальностью. Леви-Брюль, в частности, отмечает: «общезвестен факт, что первобытные люди и даже члены уже достаточно развившихся обществ, сохранившие более или менее первобытный образ мышления, считают пластические изображения существ, писанные красками, гравированные или изваянные, столь же реальными, как и изображаемые существа. “У китайцев, — пишет де-Гроот, — ассоциирование изображений с существами превращается в настоящее отождествление. Нарисованное или скульптурное изображение, более или менее похожее на свой оригинал, является alter ego (вторым “я”) живой реальности, обиталищем души оригинала, больше того, это — сама реальность”. В Северной Америке мандалы верили, что портреты заимствовали у своих оригиналов часть их жизненного начала. “Я знаю, — говорил один из мандалов, — что этот человек уложил в свою книгу много наших бизонов, я знаю это, ибо я был при том, когда он это делал, с тех пор у нас нет больше бизонов для питания”» [7, 38].

Семантика и фигуративность пермской бронзы, как ранней системы изображения, как идеи фундаментальных представлений о бытии, преобразована эстетикой сакрализованых функций в формах специфического понятийно-образного вида. Семантике древнепермского материала посвящены труды М.Г. Худякова, А.В. Шмидта, Л.А. Голубевой, А.М. Белавина, Л.И. Липиной и др. «Искусству» населения Среднего Поволжья и Прикамья в эпоху раннего железа (VIII в. до н.э. — III в. н.э.) служит предметный разбор тем «космологических символов», «изображения Древа Жизни и растительной символики», «образ человека в искусстве Среднего Поволжья и Прикамья», «Отражение духовного мира населения Среднего Поволжья и Прикамья в произведениях искусства» автора К.И. Корепанова (2000). Проблемы семантики используются и для решения локальных задач — реконструкция костюма волжских финнов середины I — начала II тыс. н. э. А.Н. Павловой (2008), изучение орнамента удмуртской традиционной одежды: «опыт структурно-семантического анализа» Л.А. Молчановой (1999) и др.

Что касается методик изучения семантики, то очень часто происходит экстраполяция на археологический материал этнографических подходов к символам, мотивам, изображениям. Особенность обращения к семантике или мифологии — в преобладании фактографичности подачи ма-

териалов, но не рассмотрены их художественной специфики, несмотря на использование в текстах понятий искусства и искусствоведения. Комплексностью оценок древних артефактов отличаются материалы Б.А. Рыбакова. Его исследования интересны объемом археологической систематики, где одновременно представлены вопросы мировоззрения, технологии, визуальной эстетики.

В общем виде связь художественной формы с мифологией и семантикой в образах изделий пермского стиля может рассматриваться с III—II тыс. до н. э. К первому тысячелетию нашей эры сложились близкородственные общие мифологические представления, общие финно-угорским народам. Категории мифических существ и их фигуративная трактовка сохранились до этнографического времени. В мифологической образности пермских изделий нет героя. Материалы бронзы показывают сосредоточение на сакральном значении отдельных образов зверей, а также фронтальной Картине Мира, где материализуются образные «переживания» в синтезе сакральных и бытовых условий повседневности, что отвечает потребностям мировосприятия и социокультурного значения. Символическое начало композиций преобладает над сюжетным значением, и в отношении пермских бронзовых изделий можно говорить о тематическом составе композиций.

Материалы культовой праистории, фольклорные данные, этнографические свидетельства дают возможность предположить ученым, что основными элементами мифо-ритуальной практики населения горно-лесной полосы Среднего Урала начиная с эпохи неолита-энеолита являлись образ горы и ее составные элементы: скальные образования и пещеры. Об этом свидетельствуют орнаментация керамики, расположение отдельных категорий культовых предметов, организация сакрального пространства, а также скопление разновременных и разнотипных памятников на вершинах, у основания скальных образований, а также в устьях пещер [3, 15].

Общими мотивами всех финно-угорских народов полагают представление о трехслойной структуре мира: небо с полярной звездой посередине, земля и подземный мир холода и мрака. Верхний мир был обителью творца, небесных богов, в нижнем — антипод творца, злые духи, на земле жили люди и духи-покровители. Осью мироздания считалось древо, гора или столп. Полагают, что образы небесных богов различных финно-угорских традиций, возможно, восходят к прафинно-угорскому божеству, чье имя связано с названиями неба (**ilma*):

финский и карельский Ильмаринен, саамский Ильмарис, удмуртский Инмар, коми Ен; и воздуха (*juma*): коми Йомаль, финский Юмала, эстонский Юммал, саамский Юбмел, марийский Юмо (Кугу-Юмо), Нуми-Торум у обских угров².

Формообразующие иконографические структуры универсальны в том отношении, что при всем многообразии космогонических мифов их визуальное единство отвечает условию отмеченных композиционных принципов. Например, если в древней Картине Мира земля пребывала круглой, омывалась водами и была накрыта вращающимся небосводом, то можем отметить округлость композиционной формы и циклический смысл содержания. Неподвижный центр мироздания — Полярная звезда — «гвоздь земли», «небесный шарнир» и т. п. на небесном куполе поддерживается мировым столпом, по другим вариантам — медной, железной или каменной горой, вершина которой касается Полярной звезды, огромным дубом и т. п. «Дуб загораживал кроной солнце и луну, но вышедший из моря человек срубил его». Упавшим деревом финны считали Млечный путь. Мировая гора располагалась одновременно в центре мира и на севере, где купол неба касается земли, а за рекой Манала (Туонела) лежит царство мертвых (иногда идентифицировавшееся со «страной севера» — Похьёлой)³. Соответственно оси композиции характеризуют эти мифологические структуры.

Интересно, что культ языческих богов в процессе христианизации сохраняется вместе с традиционными молениями и принесением жертв. В удмуртской мифологии высший небесный бог *Инмар(е)* [удм. Ин (м), «небо»] в дуалистической космогонии и антропогонии — демиург, противостоящий *Керемету* (Луду, Шайтану), творцу зла, владыке подземного мира. Третье главное божество — *Кылдысин*, бог земли и урожая, заменяющий традиционную для финно-угорского мира богиню земли в трехчленной модели мира (небо, земля, преисподняя). Наряду с богами почитался дух рода *воршуд* как тотем (щука, сурок и др.). Трехчастность мира сохраняется в прикладном искусстве в целом до настоящего времени.

² Финно-угорская мифология. Эл. доступ: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/695620> (обращение 12.01.2015).

³ Финно-угорская мифология. Эл. доступ: http://www.k2000.ru/fu_mif/ (обращение 15.01.2016).

Ранние простые зооморфные и антропоморфные изображения местного стиля характеризуются как заменители настоящих жертв и вместилище души. Так, отмечают, что волк являлся вместилищем темной души воина, изображением первопредка или духов, которым было посвящено жертвоприношение. Изображения жертвенных животных могли являться их прямыми заменителями, и фигурка духа-помощника была принадлежностью костюма жреца. Часть предметов эволюционировали в пластины в следующие эпохи. Их прибавляли или вешали на столб. Находки на селищах говорят о домашних святилищах. В состав домашнего святилища (у угров) входят: фигуры духов-покровителей и их символика; подношения божествам; фигурки иттарма — временного вместилища души умерших родственников; свинцовые фигурки животных, атрибуты шамана и медвежьего праздника и др. Можно предположить, что с распадом рода на семьи домашние святилища являлись уменьшенными копиями родовых святилищ. Вообще, полагают, что пермский звериный стиль универсален в плане семантических нагрузок. Стоит понимать, что в одно изображение древним человеком вкладывалась не одна семантическая единица. Фигурка коня одновременно может являться жертвой богу, указывать культ (Солнечный), следовательно, изображать духа и являться предметом поклонения, или просьбу животному — посреднику. В классификации Е.И. Оятевой зооморфные простые изображения объемного литья (живого) выступали, скорее всего, вместилищем души, плоское литье (мертвое) изображало жертву или темную душу. Сложные зооморфные композиции можно уже связать с развитыми религиозными культурами, а антропоморфные — с простыми. Последние, как отмечает Е.В. Оятева, приближены к натуре, изображали человека — жертву. Существуют разновидности изображения: антропоморфное изображение с личиной (у хантов личина — дух-покровитель семьи), «половинники» — душа-тень (посвящение божеству), гиперболизация (просьба об увеличении возможностей данной части), наличие знаков-индексов (изображение знати, пола). Переходные формы: зооантропоморфное и антропоморфные изображения. Эволюция образов пермской бронзы показывает пути *познания*, которое в конструкциях мироздания характеризует социальные изменения, происходившие в два этапа — раннее время: Ананьинская, Пьяноборская, Гляденовская культуры; и средневековое время, которое включает ломоватовскую, ванвиздинскую, родановскую и др. культуры.

Примером формообразования изделия могут служить крылатые собаки — Сенмурвы — помощники шаманов и проводники умерших в преисподнюю, которые могут видеть и чувствовать невидимых духов. С этим связана их особая композиционная и технологическая эстетика. У богов и шаманов были двуглавые крылатые псы — волшебные помощники для путешествий за границу нашего мира. Крылатые собаки с одной головой — обычные проводники покойников в Нижний мир. Большинство пронизок с крылатыми собаками найдено в погребениях. Вместе с тем в пластинах можно видеть препровождение по небосводу Сенмурвами душ людей. По преданию, потеряв бронзового пса, шаман обретал его способности видеть невидимое — духов. Привычка гладить «на удачу» бронзовые скульптуры сохранилась до наших дней. «Уральцы средневековья, как и скандинавы, верили, что духов можно увидеть, посмотрев между ушами собаки. Образ крылатой собаки пришел в Прикамье из Ирана. Крылатый пес или барс Сенмурв — популярный герой многих иранских мифов, фирменный знак Сасанидов» [15, 20].

Самые ранние упоминания Сенмурва «монстра» встречаются в религиозных текстах Авесты, позднее в Бундехеше. Сэнмурв имеет три качества: собаки, так как имеет зубы, птицы, так как летает, и мускусного животного, так как живет в пещере. В мифологическом словаре у него такая характеристика: «Царь птиц», фантастическое существо с головой и лапами пса, с крыльями и в рыбьей чешуе, что символизировало его господство на земле, в воздухе и в воде. Он обитает на мировом древе. Появление в художественной бронзе Прикамья фантастической собаки-птицы объясняется интенсивными культурными связями с Ираном. На территории Приуралья было найдено немало предметов сасанидского и согдийского искусства с образом Сэнмурва. «Длинные многосоставные пронизки и шумящие подвески, в состав которых включены изделия с изображением собаки-птицы, найдены преимущественно в могильниках. Их местоположение в погребении позволяет заключить, что они служили поясными или наконечниками украшениями. Необходимо также упомянуть, что в мифах и фольклоре пермских народов этот персонаж не встречается» [8, 131].

Образ фантастического существа с головой собаки/волка и туловищем хищной птицы в Прикамье фигурирует на бронзовых трубчатых пронизках. Но интересно, что все изображения на пронизках, несмотря на объемность изделий, так же как

и в иранском искусстве, рассчитаны на восприятие в профиль. Прикамские Сэнмурвы выполнены в едином каноне, для которого характерны изображения вытянутой звериной морды, переданной в полу-оскале с приподнятым вверх кончиком носа и прижатыми длинными ушами; небольшого тела хищной птицы с декорированными кружковым орнаментом крыльями; когтистыми четырехпальными лапами, цепко обхватывающими трубчатую основу. Практически все пронизки повторяют друг друга, отличаясь только степенью проработанности деталей. Отличия указывают на использование в производстве одноразовых форм. Образ Сэнмурва исчез в VIII веке.

Полисемантическими считаются *образы медведя* в искусстве Прикамья, *лося*, бинарная композиция из *хищника и копытного, коня*, который появляется сравнительно поздно. *Бобр, соболь, кабан, волк, змея, крокодил (дракон)* в композициях зооморфного ряда «не имели широкого распространения и не были многочисленными» [9]. Широко почитаемы образы, связанные с *птицей* — орнитоморфные композиции: с распростертыми крыльями и личиной на груди, в сценах терзания, совмещения с другими зооморфными образами, например в *утколосях*. Широко распространены мотивы *утиных лапок* на шумящих подвесках. Завораживающе интересны выразительные антропоморфные образы. Они могут сочетаться с лосиными или птичьими головами.

Таким образом, можно отметить, что изобразительные особенности изделий во многом связаны с умением перерабатывать и обобщать в пластике и графике характерные сложные очертания и пластические эффекты природной формы.

3. *Технологические факторы формообразования в процессе работы с бронзой.* Предмет искусства в его духовно ценностном отношении содержит двуединство цели и формы: отобразить мир и выказать отношение к нему *автора* произведения. Общий для всех видов искусств художественно-образный способ работы с иконографией мира становится конкретным, опираясь на формальные возможности того или иного вида физического вещества, который выступает решающим «ограничителем» возможностей формы. Материал как элемент художественной формы не только усиливает или, наоборот, ограничивает возможности передачи образов мира, но и задает параметры восприятия искусства. В пермской

бронзе материал и технологии его эстетической подачи связаны с литыми изделиями (плоскими и объемными). Плоские могут быть глухими и прорезными. Большое значение имеют монтируемые ювелирные изделия. В ряде случаев отмечают имитацию ювелирного произведения в литье.

Художник Ришар Сера отмечал, что «выбор материала определяет возможности и границы художественной формы». В начале XIX в. Гете отмечал, что определенные материалы порождают собой определенные формы искусства. Готфрид Земпер рассматривал материал как служащий реализации идеи, и поэтому как формообразующий аспект произведения. Материальная эстетика технологически и конструктивно понимается как способ «оживления» образов с помощью возможностей материала, раскрывать, пробуждать и усиливать их путем соответствующей их обработки. Анри ван де Вельде писал: «Оживление материала — принцип красоты».

Аспекты формообразования и стилеобразования, связанные с проблемой *технологии и эстетики вещества*, должны рассматриваться под углом нескольких факторов: исходного сырья и рецептуры, технологий плавки, инструментов технологии — тиглей, литейных форм (каменных, керамических, деревянных), техник последительной обработки, а также ювелирных приемов и техник декорирования. Художественно-эстетический состав технико-технологических особенностей отвечает типам мифологических особенностей вещей и предполагает упорядоченность форм и построения структуры вещи. Проблема морфологии искусства здесь тесно связывает характер переработки сырья под углом его последующего производственного исполнения, принципов изобразительности в соответствии с представлениями и разработанностью самих технологических приемов от цельной литой вещи до детализации ее в ювелирных технологиях.

Пермское литье, как технология *объемного и плоскостно-графического* вида изделий, предполагает определенные условия средств формы — обработки и переработки, последовательности выстраивания техпроцесса в соответствии с тем, что входит в замысел художника. При этом сакральное происхождение понятия самого литья, скорее всего, восходит к временам священнодействия процесса получения металлов на этапах первых цивилизаций, прежде всего золота, меди, свинца. И поскольку материал является одним из условий формообразования, то в творческом процессе он находится в на-

чале реализации идеи художника. Это очевидно всякий раз, когда иконографический мотив меняет замысел или меняется сам материал. Для пермского искусства процесс изготовления вещей тесно связан с новым композиционным строем изделий из бронзы. И пермский звериный стиль в особом виде фигуративных решений хранит черты устройства и представлений о мире древнего общества в Прикамье.

Пермский стиль как искусство металлопластики начинает формироваться в ананьинское время (III—VIII в. до н. э.) и продолжается в ряде случаев до позднего средневековья (до XV в.). Значительный объем артефактов, прежде всего образов животных, встречается в Прикамской костюмной гарнитуре и быту. Это часть оригинального явления евразийской культуры. Его изучению посвящено много трудов, но у ученых нет единой точки зрения в интерпретации предметов.

При отсутствии письменных свидетельств именно технология обработки бронзы и металла в целом берет на себя значительную часть проблем научной достоверности древней истории. Ансамбль одежды и ее деталей, вышивки, элементов узорного ткачества практически не сохранились и, ныне мало представленные, они сами являются сложной загадкой для исследователей в отношении художественно-исторического и композиционного вопросов. Технологии бронзы, таким образом, являются одним из центральных научных оснований реконструкции феномена Приуральской культуры и древнего и средневекового периодов, и на современном этапе сохраняется актуальность в его изучении.

Оценка художественной бронзы средствами искусствоведения позволяет раскрыть формообразующие и декоробразующие принципы изделий. Смена пластических направлений берет начало в момент изменения жизненного устройства. Вопрос технологий и истории цветной металлургии связан со становлением и развитием производства условно в три этапа: *ранний — медное производство; основной — бронзовое производство; бронза в эпоху железа*. Этот аспект важен для понимания того, что характеризует образ в переходе стадий как технологической стратегии культуры родового общества. Ученые сходятся во мнении, что эффективности бронзолитейного производства в Прикамье способствовало постепенное усовершенствование производственных сооружений по плавке и литью меди. Выявлены медеплавильни ямного и наземного типов. Металлургические сооружения ямного типа имели два вида: яма и ямный горн.

4. Особенности технологии как тема формообразующих и декоробразующих принципов бронзовых изделий практически не исследовались. В формулировке проблемы ближе всех подошел Р.С. Минасян, который рассматривал и скифский, и пермский материал. В частности, он формулирует тему влияния «техники производства на происхождение некоторых особенностей скифо-сибирского звериного стиля» [11, 48]. В целом же общая фигуративность интересовала исследователей вне художественно-технологических соответствий. Внутреннюю эволюцию технологии пермской бронзы видят в двух этапах: в первом — местные технологии вещи отвечают характеру привнесенных образцов, имитируя формы соответствующих изделий. Во втором — самостоятельное употребление технологии как материала интуиций создаваемых формотипов. Но какова изобретательность мастеров в отношении к общим схемам? Есть точка зрения, что скифский мир дает сложные, практически ювелирные технологии, и уральские мастера их переключают как готовую структуру в изделия, что определено как имитация. Это верно только отчасти. Речь должна идти о разработке композиционных схем с применением некоторых готовых технологических текстур и фактур. И хотя общая картина искусства остается дискуссионной по источникам происхождения и развития технологии искусства бронзы, все же с большой долей уверенности можно говорить о том, что технологические приемы вырабатываются как условные стилистики изделий. Однако их применение зависит от канона эпохи — обоюдная зависимость идеи и технологии хорошо понята местным населением. И в отношении основной части собранных артефактов можно отметить характер, соответственно, местного своеобразия технологических форм в производственных специализированных центрах, изготавливающих изделия для широкого круга соплеменников и соседних племен.

При изготовлении изделий используются различные схемы: *односторонние и составные формы, гравировка и резьба, лепка модели*, при соединении частей — *модельная пайка*. Есть указания на то, что, возможно, существовала *просечная техника*. Выколотка с промежуточным отжигом на наковальнях с помощью молотков, под которыми «тянется» и деформируется металл в нужном направлении, не характерна для пермского искусства. Чеканы употребляются также редко. Дообработка изделий в ряде случаев не допускалась, как указывалось выше, ввиду сакральности отливки, но обрезку лит-

ников, напльвов, полировку некоторых изделий можно видеть в изделиях. Приемы, которые напоминают гравировку и чеканку, часто имитировались средствами литья, поскольку существенно облегчали изготовление изделий. Это касается также изделий ювелирного назначения — ложных скани и зерни. Можно предположить, что это упрощение характеризует, с одной стороны, желание расширить фактурные и текстурные приемы литой формы, а с другой — сократить затраты труда на их создание. Все вместе, тем не менее, расширяет средства изображения в фактурно-графическом отношении, создании элементов орнаментов, обогащения (контраста или нюансировки) поверхности и объема. В отдельных случаях формы принимают характер высокого рельефа, практически горельефа. Что касается техники штамповки, горячей и холодной, то в древности ею пользовались довольно редко.

Можно отметить три аспекта технологической цели формообразования — изобразительный, декоративный и декоративно-изобразительный. *Изобразительное начало* усиливается в гляденовское время — черты местного искусства видятся в появлении свойств пластической текучести и обобщенности формы, монументальности, иногда усилении схематизма, благодаря чему выявляются такие свойства выразительности, которые способствуют выявлению повадок, усиления значимости *не символического* анатомического строения, а живости пластической формы. Спокойствие, обобщенность, плавность объемов основана на хорошем понимании анатомии и владении технологией как средства ее воплощения в форме и материале. Изобразительное начало превалирует в гляденовской, ломоватовской и других связанных с ними культурами. И в технологическом отношении этот аспект, возможно, связан с изделиями в технике плавления по восковым моделям, что расширяет в сторону изобразительности работу с образом.

Декоративное начало как схематическое и орнаментальное формообразование представлено не только в вещах иконографических, но и в многообразных бронзовых отливках, имитирующих ювелирные техники, присущие, например, пьяноборской культурной общности и в более поздних — неволинской, кара-абызской, чегандинской, мазунинской, то есть территорий нижнего и течения Камы, бассейна р. Белой. Но встречаются и севернее, в поломско-чепецкой культуре. При этом ювелирное изделие чаще смонтировано пайкой из деталей, как это представлено, например, в биякорьковых подвес-

ках родановских материалов. Однако имеются случаи, когда очевиден прототип, но вся бронзовая подвеска цельнолитая — монолитная и емкая по форме, с целостностью, характерной для литой вещи.

Изобразительно-декоративное формообразование присуще ряду изделий, по типу относящихся к изобразительному, но декорированных во многих случаях орнаментальными структурами, имитирующими зернь, филигрань, вервие (см., например, «филин клюет медведя»). При этом в этих изделиях практически невозможно понять причины возникновения декора. Попадает ли в ювелирную трактовку какой-то прототип изделия, определить пока невозможно, и остается предположить, что знание ювелирных техник мастера могли переносить в изделия как готовую структуру по принципу понимания логики композиционного построения: краевой эффект, центр геометрический и смысловой, ритмообразующие структуры, благодаря которым фактура литой поверхности обогащается, и композиция приобретает дополнительные эффекты. Тогда техники в смешанных, *гибридных*, композициях должны иметь свой источник. Этот аспект может быть самостоятельным разделом исследования. В таких изделиях интересно проследить, как «регулярность» декоративного оформления соединяется с изобразительным формотипом. При этом жесткие формы требовали исключительной точности и мастерства. Предварительно рисунок наносился контуром на поверхность заготовки для формы, а затем простым ножом вырезалось само изображение. Особенности твердого материала формы требуют композиционной четкости символа, ясности, завершенности и выразительности основных черт каждого плоскостного фрагмента, линейной определенности. *Каменные формы*, аккуратно исполненные, применялись для изготовления массовых изделий. В них отличались калачевидные серьги, украшенные по поверхности имитацией зерни, колечки, бруски-заготовки, монетовидные подвески, пронизки, бронзовые бусы, лапчатые привески, шарики зерни, шаровидные привески, бляшки, плоские подвески, наконечники ремней — все, что могло тиражироваться в больших объемах и не требовало особой тонкости будущей структуры изделия. Существовали *формы из глины*. При этом использовался *оттиск деревянного аналога*, по которому выполнялся будущий литейный объем. В *глиняную основу* отливалась зернь, также пронизки, подвески, ножны и др. Но формой могла быть и *металлическая бронзовая пластина*. Е.И. Оятева на примере анализа пяти бронзовых ажурных композиций из

Пешковского, Усть-Кишертского и Ухтинского кладов делает вывод, что они объединяются по технологии литья и общей форме: «пластины отлиты в разное время, по единой матрице, возможно, что матрицей могла служить ранее отлитая пластина, так как видны следы перехода дефектов литья...» [12. 149]. Процесс литья осуществлялся также *по выплавляемым моделям*. Выплавляемые модели изготавливались вручную, в основном с использованием воска и сохранением формы или единичного исполнения. *Глиняный оттиск*. Если вещь оттиснута в глине и имеет резкие грубые контуры, то отличить отливку в глиняном оттиске от оригинала очень трудно. Помочь может только точное микрометрическое определение размеров (отливка-копия должна быть чуть меньше оригинала). Тонкий орнамент в глине передан быть не может. Глиняная форма может быть получена путем непосредственного выполнения рисунка острием прямо на глине. В этом случае на изделии будут плавные выпуклые линии и бугорки. Очень часто расположение бугорков и их правильная коническая или полусферическая форма помогают отличить этот способ от литья по восковой модели. При больших выпуклостях на орнаменте оттиск может на оборотной стороне дать некоторые западины [12. 149].

5. *Признаки канона и тематические аспекты в пермском стиле*. Семантический аспект пермских изделий имеет специфический канон времени. В древних культурах границы между художественной и нехудожественной формами человеческой деятельности нечетки, и искусства как самостоятельной сферы не существовало. Можно говорить только об искусности в границах специализаций по обработке материалов. Но что касается жанро-родо-видовой структуры, то распространённое мнение о ее нечеткости в случае с бронзой Приуралья неправомерно. Представление о том, что «первобытное искусство обладало утилитарной функцией — обрядово-магической, практически-познавательной или знаково-коммуникативной», а художественные элементы первобытной культуры выросли из нехудожественных элементов и долгое время не отделялись от последних, можно полагать весьма общим представлением о синкретической целостности. Во всяком случае, если не жанровые, то канонические свойства формы со всей очевидностью значимы для древних жителей.

Определение канона (от греч. «прямой шест») известно из правил измерения (территории архитектуры), а значит

имеет отношение к нормам регулярности пространства и также пропорциям человека («Канон» Дорифора).

Примером формирования системы оценок связи мировоззренческого и художественного содержания доконфессионального средневековья является идея стиля не с позиций визуальной эстетики, а через понимание культа времени. Темы древнего искусства и способы освоения «натуры» объединены с изобразительной или схематичной «концептуальностью», с «жестовым» типом их включенности в повседневном обороте коллективного употребления [2, 5]. Представляется, что именно такой подход может способствовать раскрытию причин, порождающих сами пластические языки, стиль, форму. Канон или, иначе, формационные модальности архетипа — представления о целостности внешней среды, это вопрос типологии искусства. В эпоху неолита и металла канонические условия основывают два типа формы. Первая обусловлена отдельным самостоятельным объектом животного, возможно, отдельным антропоморфным мотивом, и этот тип можно обозначить как морф [6, 100]⁴. Морф отвечает пластическим правилам периода раннего (латентного) и отчасти позднего железа (ориентировочно до II—IV в. н. э.) и характеризуется родовой ролью отдельных сакрально означенных жертвенных особей, художественная выразительность которых направлена на передачу идеи жертвенности отдельного животного. Этому служит обобщенный силуэт, «жертвенная» поза, монументальный характер общего решения. Вторая особенность — *морфема* [6, 100]⁵ — модель сакрального значения не только отдельной особи, но комбинации нескольких в образе мироздания. Если основные значения морфа относятся к сакральному объекту и этим определяют канонические основания, то канон с признаками морфема отвечает условию развертыва-

⁴ По аналогии с определением — морфа, морф (от греч. *morphe* — форма), минимальная значащая часть высказывания (БСЭ) не противоречит определению «минимальная смысловая часть изображения», относящаяся к отдельному объекту.

⁵ Морфема в языке — минимальная значимая часть слова, совокупность морфов, имеющих одинаковое значение и ряд др. общих признаков (БСЭ). В случае с изображением морфема может быть представлена как минимально значимая часть образа, состоящая из отдельных связанных между собой по смыслу его частей, и относиться, прежде всего, к идее творения — первичным мифам и устройству мироздания. При этом функции морфемы могут выполнять и отдельные изображения.

ния образа мира в понятиях творения и структурирования его как модели. Такой канон характеризует идею проекции в графике понятия Вселенной, *гиперплоскость* которой передается Мировым Древом, фитоантропоморфными мотивами, многоуровневыми зоо-, орнито-, антропоморфными структурами, развернутыми по вертикали и в ряде случаев — по горизонтали. Данные канонические особенности сохранились в декоре народного искусства. Став элементами традиции и утратив непосредственную функцию жертвенного предопределения, они перешли в разряд художественных структур, как части праздничных обрядов. Признаки морфа и морфемы моделируют пространство и мироздание, духовный мир, фронтально развернутый на зрителя. Архетип в народном искусстве наследует древнейший опыт отобразительности — он по форме «декоративен» и «орнаментален», а онтологическая генетика самой формы зафиксирована в структурах языка, сакрально окрашенных: «декор», «орнамент» [5, 9—10].

Еще следует отметить, что к народному искусству практически неприменимо понятие стиля, поскольку народное искусство само стиль, или, точнее, гиперстиль. Стиль как специфика художественного оформления в народном искусстве применим к явлениям местных промыслов. Общим же моментом выступает совокупность структур на основе канонической, где образы и растительная орнаментика восходят к модели мироздания (мировая гора, древо, семантические структуры, с ними связанные, птицы, хтонические существа и т. д.). Изменения в народном искусстве происходят в основном в XIX веке по причинам культурной конвергенции.

Таким образом, целеполагание формы искусства пермской бронзы зависит от магической конкретики и с точки зрения актуальных образов представлено в двух канонах или канонических структурах. Эти структуры во многом определяют и художественный язык произведения, а также и их стилистическую модификацию. В таком отношении реализуется синтез представлений о внешнем мире как объекте, противостоящем человеку (природы и мироздания), который, будучи «присвоен» через обряд принесения жертвы, является подтверждением единства родового и природного, что важно для повседневной жизни.

Канонические особенности, таким образом, преобразуют то, что имеет отношение к идее жанрообразования. И хотя все изделия имеют вид символического построения, тем не менее в них есть степень «повествования», и, соответ-

ственно, сам символ и имеет внутренние перспективы «жанрообразования», которые могут быть представлены морфологическими структурами отдельного образа, с различной степенью схематичности и реалистичности. Но в большей степени жанровые перспективы намечены в пластинах, в частности, типах *семьи, семь сынов бога, сульде*, который может считаться выделенным таксоном, *композиции с богиней и предстоящими, многофигурный космос* и другие. Очевидно, что, например сульде, управляющий драконом с сэнмурами, переносящими души людей, «повествует» не только о связи конкретных персонажей композиции, но и о циклическом характере процессов в мироздании.

б. *Художественные средства формы.* Структура формы, связанная с семантическими свойствами образа, свидетельствует о четком соотношении значений образов и их построений / структур. Прежде всего, имеет значение *категория ритма* (как предиката ритмы, от др.-инд. *rta-*, обозначение универсального космического закона, одно из ключевых понятий древнеиндийского мифологического умозрения — (Мифы народов мира) — априорная композиционная структура материальных объектов. Ритм обуславливает в искусстве принципы всех возможных изображений: проявляется в построении фигуративности плоского композиционного поля с помощью различных видов симметрии и асимметрии, ритмического повтора, размерностью прорезей, отношения частей и фигур композиции, статико-динамических соотношений, последовательно-убывающих или возрастающих элементов изображений, центробежных и центростремительных впечатлений, визуального равновесия, порядка замыкания поля, характера изобразительной детализации или символизации, вида орнаментального или декоративного построения, дополнительных элементов целостности визуального порядка. Соответственно, вопросы художественности иконографических структур должны быть рассмотрены в отношении связи семантики с принципами изобразительной трактовки: степенью схематизма и декоративности, связи символики с ее характером в обрядовой практике.

Образ богини (Гарэн) расположен четко по оси симметрии, заполняя собой пространство между верхним и средним миром и формируя и основные акценты визуальной структуры, и ее смысловой порядок (см. рис. 1). В композиции практически отсутствуют глубины изображения. Плоскостной

характер развертки отвечает символическому (каноническому) тождеству с пространством и временем в мифологии и свидетельствует о перцептивном фронтальном восприятии конкретных, реалистически трактуемых ирреальных категорий. Этот аспект отвечает условию идеалреалистической структуры изображения. Глубина существует только как условие означенности объема в минимизации толщины пластины. Пространство прорезей легких ажурных композиций можно трактовать как включенное в композицию внешнее поле, опосредованное к общему пространству.

Художественные средства организации визуального пространства отвечают, таким образом, семантическим и мифологическим материалам пермской бронзы, являясь своего рода «культурологической герменевтикой» и семиотикой. Пластические приемы обладают внутрисущностной логикой художественных средств, выражающих внешнесущностные культурные события. Миф как совокупность онтологических целей жертвенного предопределения закрепляется в искусстве законами искусства. Характеристики пространства, действия, времени — суть надфизические категории, закрепленные средствами художественных формотипов композиционного строя. Композиции строятся на принципах модульно-фигуративном и ритмическом.

Для фигуративности имеют значение напряженность элементов формы в ее криволинейной или прямолинейной геометрической упрощенности, характере заполнения композиционного формата и др. Плавность или жесткость формы, сдержанность, острота, ломанность, граненность, или мягкость линий, характер общей массы в соотношении декоративно-орнаментальной, схематической, реалистической упорядоченности составляет существенную часть образа, без чего не может быть представления о стиле и приемах его достижения средствами искусства. Выразительность задается правилами обработки материала, графической отделки, обобщенности силуэта и передачи изображения на условиях соответствия внутренней физической и ритмической упорядоченности структур плоских и объемных произведений.

В качестве примера рассмотрим одно изображение. На рисунке представлена прорезная votивная бляха, высотой 16,4 см, которую относят к VIII—IX в. (найдена в Чердынском районе Пермского края). Композиция представляет собой космогонический сюжет, трехчастный по вертикали и горизон-



Рис. 1. Прорезная бляха VIII—IX вв. 16, 4 x 9 см. ЧКМ — 1930, г. Чердынь

тали. Бобр, подпирающий верхние ярусы, образует горизонтальный вектор, подвижный за счет расплывающихся как будто в беге передних и задних лап. Головы трехликой богини симметрично исполнены: лики условны, симметричны и статичны. Помещенные на лбах круги акцентируют внимание. Симметрично выполненные крылья трансформируются из туловищ правой и левой богинь. Их незначительный пирамидальный наклон в плечах к оси симметрии сообщает композиции легкость, усиленную прорезным характером крыльев.

Слоноподобные ноги центрального образа с четырьмя пальцами на каждой ноге создают впечатление устойчивости. В погрудной части персонажей вертикально прочерчены три лестницы, в мифологии означающие связь земли и неба. Головы богинь венчают профильные образы грифона / орла. В целом пространство композиции чаще всего вертикально ориентировано и фронтально развернуто на зрителя. Эту особенность контакта со зрителем можно охарактеризовать потребностью «всматривания» в пространство, в образ, реализм которого здесь намечен. В характере персонажей, несмотря на некоторые реалистические черты, особенно можно отметить их зажиточность, мистическую запредельность. В подобных композициях преобладает симметрия правой и левой частей. Схематичность, уплощенность, графическая скупость, симметричность сообщает пермским вещам монументальность. Мифологический подтекст имеет степень рассказа об изображенном.

Еще один аспект формы изделий, который будет рассмотрен в последующем, может быть охарактеризован из ансамблевого состава образов ювелирного искусства: единичные привески, амулеты, нагрудные и поясные бляхи, височные кольца и т. д., составляющие особую морфологическую тему.

Таким образом, тема морфологии пермской бронзы как художественного феномена онтологически связана с культовым значением; характеризуется условиями канона эпохи металла, с характером обрядового жеста и повседневного коллективного применения; представлением о мире финноугров таежного Приуралья, эстетико-технологической проработкой формы в типе иконографии, стилевой специфики, фигуративности.

Список литературы

1. Ванслов В.В. Эстетика, искусство, искусствознание: вопросы теории и истории. — М., 1983. — 440 с.
2. Доминьяк А.В. Свидетельства утраченных времен. Человек и мир в пермском зверином стиле. — Пермь, 2010.
3. Изосимов Д.А. Культурные памятники населения горнолесной полосы Среднего Предуралья: автореф. дис. ... канд. ист. наук. — Екатеринбург, 2007.
4. Каган М.С. Морфология искусств. — М.: Искусство, 1972. — 440 с.
5. Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. — М., 2010.
6. Кошаев Н.В. Искусство древней и средневековой пермской бронзы: дис... канд. иск. наук. — М., 2015.
7. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. — М.: Педагогика-Пресс, 1994. — 608 с. — (Серия: «Психология: Классические труды»).
8. Липина Л.И. Образ Сэнмурва в художественной бронзе Прикамья // Торевтика в древних и средневековых культурах Евразии. — Барнаул, 2010. — С. 130—134.
9. Липина Л.И. Семантика бронзовых зооморфных украшений прикамского костюма (сер. I тыс. до н.э. — нач. II тыс. н.э.): автореф. ... канд. ист. наук. — Ижевск, 2006.

10. Лосев А.Ф. Строение художественного мироощущения // Лосев А.Ф. Форма — Стиль — Выражение / сост. А.А. Тахо-Годи. — М., 1995. — 944 с.

11. Минасян Р.С. К вопросу о влиянии техники производства на происхождение некоторых особенностей скифо-сибирского звериного стиля // АСГЭ. Вып. 29. С. 48—58.

12. Оятева Е.И. «Дарственные пластины» в художественной металлической пластике Прикамья I — начала II тысячелетия н.э. // Археологический сборник. № 33. Государственный Эрмитаж, 1998.

13. Радциг С.И. История древнегреческой литературы. Учебник. — 5-е изд. — М.: Высш. школа, 1982.

14. Флоренский П. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. — М., 1992.

15. Эренбург Б. Цивилизация Хранителей. Язык звериного стиля и значение фигур. — Пермь: Сенатор, 2010.

Электронные ресурсы

1. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/695620> (обращение 12.01.2015).
2. http://www.k2000.ru/fu_mif/ (обращение 15.01.2016).

Литературные источники портрета «красавицы» в венецианской живописи XVI века

Е.В. Яйленко

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье рассматривается тема воздействия канона женской красоты, сложившейся в итальянской литературе XVI века, на формирование разновидности портретного жанра, получившего название портрета «красавицы». В центре внимания находится изучение основных структурных элементов канона и их художественное преломление в конкретных живописных произведениях.

Ключевые слова: Петрарка, красота, портрет, Пальма Веккио, Венеция.

Evgeny Iailenko

Moscow State University Lomonossou

Literature portrait “beauty” in Venetian painting of the XVI century

Abstract. This article deals with the question of the influence from the literary conception of the “ideal beauty”, formed in the Italian Renaissance literature, upon the formation of the artistic tradition of the depiction of beautiful women in the Venetian painting of the Cinquecento. The main points are the investigation of the basic elements of this conception and study of their transformation in some important paintings.

Key words. Petrarch, beauty, portrait, Palma Vecchio, Venice.

В историографии искусства итальянского Возрождения наименование портрета «красавицы» закреплено за композициями портретного формата, главное качество которых составляет сопричастность юной модели, обычно полуодетой или полностью обнаженной, волнующей стихии эротической чувственности. Могут меняться элементы костюма, появляются и исчезают атрибуты в виде украшений или предметов обихода, порой на сцене возникает еще один участник маленького кар-

тинного спектакля, молодой мужчина, но неизменным остается одно: героиня всегда предстает соблазнительно прекрасной, в полном цветении своей юной красоты, явленной зрительскому взору откровенно и вызывающе. Мысленно обращаясь к портретам «красавиц», мы словно попадаем в идеальный мир *beau monde* венецианского искусства, умевшего задержать зрительское внимание изысканным соединением ясной рациональности живописной структуры с таинственной неопределенностью настроения, откровенной чувственной экспрессии — с тонким обаянием рафинированной высокоинтеллектуальной культуры, умевшей полунамеком, сквозящим в какой-нибудь малозначительной детали, развернуть причудливую череду ассоциаций. Иногда поражая неожиданно сильным эффектом присутствия, проявляющим себя в смелом композиционном срезе, резком боковом освещении или обращенном прямо на зрителя взгляде, модели, как правило, бывают показаны вне связей с жизненным процессом, но как занятые исключительно созерцанием и пребывающие вдали от действительности, в условном пространстве художественного вымысла.

Не вызывает сомнений основное художественное назначение таких картин: служить в качестве того, что называется ныне словом *pin-up*, тем, что ласкает взор в тиши домашнего кабинета или среди богатой обстановки спальни, пробуждая лирические воспоминания или просто навевая праздные фантазии в минуты отдыха от дел. Однако этим дело не ограничивалось. Хорошо известно, что в культурной среде Возрождения, обладавшей редкой интеллектуальной изоэтрностью, одно и то же художественное явление могло истолковываться совершенно по-разному, с различных позиций, выбор которых зависел от условий восприятия или уровня интеллектуальной подготовки зрителя, обнаруживая те или иные аспекты своего содержания. В этом плане достаточно сослаться на пример ренессансного портрета, обладавшего разнообразными функциями — мемориальной, религиозной (изображение донатора в алтарной картине), политической, нравственно-воспитательной. Одновременно опыт изучения классического искусства, соединяясь с христианскими воззрениями на природу человека, создавал прочную основу для принципиально новой *эстетической* оценки портрета, когда отмечалось не только «сходство», но и признание мастерства передачи внутреннего мира, сокровенной жизни души. Знакомство с античными текстами, содержащими восхваления необыкновенного творческого мастерства великих художников прошлого, влияло на более высокую

оценку исполнительского искусства, осознание ценности которого могло порой заслонить значение показанной персоны.

Схожим образом могло обстоять дело и с портретами «красавиц». Какие-то из них, вероятно, действительно заказывались ради увековечивания милых черт возлюбленной, «на добрую память». Однако со временем, когда постепенно развеивалось воспоминание об имени героини, такие портреты утрачивали мемориальную функцию, превращаясь в элемент декоративного оформления частных покоев, и тогда уже не память, но эстетическое начало определяло собой их восприятие, тогда имя Тициана как автора картины могло означать гораздо больше, нежели предание о давно исчезнувшем человеке. С другой стороны, следует принимать во внимание и массовый характер выполнения большинства портретов «красавиц», явно ориентированных на удовлетворение рыночного спроса. Немногие сохранившиеся сведения, бросающие свет на обстоятельства их появления на свет, укрепили историков искусства во мнении, что они нередко выполнялись с расчетом на будущее, про запас, ожидая покупателя в мастерской художника. Во всяком случае, так обстояло дело с некоторыми портретами — работами Пальмы Веккио, его *ritratti*, остававшимися в его ателье к моменту кончины [1, 247], с отдельными произведениями Тициана («Красавица» из Дрездена). основополагающий элемент художественной стратегии в подобных случаях состоял в предугадывании зрительского отклика, который могли вызвать подобные картины, и весьма значительная разница между ними также убеждает в том, что такая реакция могла быть самой разной.

Она могла варьироваться в зависимости от культурного уровня владельца, характера его интеллектуальных запросов, сферы деятельности и даже возраста, и отсюда осознание историками искусства необходимости искать разные ответы на вопрос о содержательном значении портрета «красавицы». Один из них связан с отличавшим его стремлением к обобщению, идеальной типизации, подменяющей собой воспроизведение всей полноты индивидуальных примет облика или костюма даже в том случае, когда художнику предстояло выполнить портретное изображение вполне конкретной модели. Случай Париса Бордоне представляется в этом плане наиболее показательным. Даже те его работы, которые, подобно лондонскому «Портрету молодой женщины» (около 1545), по характеру своей задачи представляют собой именно портреты (так, в картине указан возраст героини — 19 лет), обладают отчетливым сходством с его же изображениями «красавиц». Оно проступает в повторе-

нии одинаковых приемов композиционного построения или пластической экспрессии, в обыгрывании одних и тех же поз или элементов архитектурного фона, не упоминая об излюбленном типе женского облика, хотя здесь он хотя бы отчасти наделен индивидуальными приметами. Что сказать в таком случае о тех его произведениях, весь художественный строй которых отмечен признаками идеальной типизации, вроде московской картины, известной как «Портрет женщины с розой» («Флора», 1540-е годы), но в действительности отстоящей очень далеко от произведений портретного жанра. Если первый взгляд на помещающуюся совсем неподалеку «Женщину с зеркалом» Джулио Романо (начало 1520-х годов) убеждает, что перед нами — портретное изображение какой-нибудь римской дамы полусвета, и столь же «портретным» выглядит воспроизведение пространственного окружения и даже предметных аксессуаров, то у Бордоне все обстоит иначе. Это настоящая «икона красоты», в которой пленительный женский образ предстает телесным воплощением самой стихии женственности и эротической чувственности. Протекая в идеальной сфере высокохудожественного среди роскошной обстановки палатцо, в окружении цветов и драгоценных изделий, жизненное бытие модели выглядит отрешенным от треволнений действительности. Невозмутимая бесстрастность выражения, не искаженного эмоциональными экспрессиями, всегда способными выявить нечто индивидуальное в мимическом рисунке лица, превращает его в неподвижный лик, оживленный лишь неподвижно-застылым взглядом больших глаз. Однако духовной инертности образа, скрывающего жизнь души за маской бесстрастной сдержанности, как нередко бывает в портретах чинквеченто, выразительно противопоставлено иносказательное красноречие аксессуарных подробностей (например, увядшие цветы в виде аллюзии на тему *memento mori*, указывающей на преходящий характер земной красоты, или же намек на увядшую любовь).

Близость таких портретов «красавиц» к условному канону красоты несомненна, и столь же несомненным выглядит сходство, существующее между воплощениями такого канона в живописных и литературных произведениях. Отсюда — множество смысловых переключек между образным строем таких картин и содержанием современных им поэм, стихотворений и философских трактатов, чье содержание также строилось вокруг дискурса на тему идеальной красоты, что заставляет внимательнее отнестись к вопросу о взаимосвязи между ними. Об этико-философских воззрениях Ренессанса на интересую-

щую нас проблему написано немало, эта тема изучена очень хорошо [2, 167—185], поэтому позволим себе только напомнить читателю основные положения ренессансной концепции идеальной красоты. Опираясь на неоплатоническую доктрину, откуда было извлечено положение о взаимосвязанной природе красоты и любви, рассматриваемой как непосредственный эффект от созерцания прекрасного, и на традицию петраркистской лирики, представлявшей обширный лексико-терминологический и метафорический материал для описания обоих явлений, литература чинквеченто выработала законченный канон красоты. Его смысловым ядром служит описание внешности мадонны Лауры в знаменитых сонетах Петрарки, живописующих портрет той, чьи «Власы — как золото; брови — как эбен; // Чело — как снег. В звездах очей угрозы // Стрелка, чьим жалом тронутый — блажен (т. е. Амура: ср. мотив взгляда-стрелы в вышеупомянутых работах леонардесков — Е. Я.). // Уст нежных жемчуг и живые розы» (CL VII, пер. Вячеслава Иванова) [3, 81].

Основываясь на основополагающей для творческой практики Возрождения идее «подражания», *imitatio*, последователи поэта соединили отдельные признаки совершенной внешности Лауры в канонический литературный портрет «красавицы», кодифицирующий идею женской красоты. Какие формы она могла принимать в литературно обработанном виде, показывает пример из диалога вичентинского гуманиста Джан Джорджо Триссина «Портреты», *I ritratti* (1524), где нарисован идеальный портрет знатной феррарской дамы, в котором угадываются черты знаменитой Изабеллы д'Эсте, супруги Франческо II Гонзага. Откликаясь на предложение одного из участников диалога, Бембо, представить ее словесный портрет, *disegnateci almeno con le parole*, его собеседник приступает к пространному описанию, в котором нашлось место едва ли не для всех компонентов условного канона: «Голова, на которой волосы не слишком густые и не редкие, и соразмернейший лоб, и очертания прекрасных бровей, и равным образом глаза, достаточно влажные, со всем тем веселым и приятным, что вы в них видите, перемешанным с достопочтенным величием. ...И помимо этого прекрасное сочетание нежных рук с изящными кистями, и подобным же образом ладоней — с этими длинными пальцами, что почти незаметно утончаются до самых своих кончиков, увенчанных великолепнейшими ногтями. ...Затем щеки, что граничат с волосами... и кроткое и сладостнейшее лицо, что заставляет забыть любое намерение, и святейшее целомудрие, и достоинство походки, и почтенная осанка. Затем нос восхитительного размера и

надлежащего свойства, правильно вылепленный подбородок, и нежность тех частей, что от него исходят к щекам и к низу, гранича с шеей, и все очертание лица, что дает ему контур. И сладостный и вполне подобающий рот, и тончайшие губы, и еще соразмерная и пропорциональная шея, и внушительные размеры фигуры, что не отличается ни безобразной длиной, ни слишком малым ростом» и т. д. [4, 271—272].

Отсутствие характерных примет, способных исказить идеальное совершенство облика какими-то индивидуальными оттенками, вносящими элемент естественной неправильности в строгие черты канона, сообщает описанию Изабеллы такой же стилизованный, обобщенно-типический характер, что отличает портреты «красавиц» у венецианских художников. Осмысляемое как сумма совершенных физических достоинств, претворение идеальной красоты, рассматриваемой в аристотелевском смысле как порядок, соразмерность и определенность, было стократно описано во множестве поэтических или, реже, прозаических литературных сочинений, однако теоретического осмысления ее феноменологии они, разумеется, предложить не могли. Такую задачу были призваны выполнить трактаты о любви и красоте, рассматривавшие теоретико-философские аспекты проявлений любовного чувства, а также разъяснявшие его роль в организации приватной и общественной жизни человека, в отвлеченном теоретизировании парадоксальным образом внося организующее интеллектуальное начало в сферу иррациональной чувственной стихии. Впрочем, рассудочный элемент в них обычно уравнивался изысканной художественной стилистикой текста с его пластической определенностью описаний прекрасной дамы и куртуазной галантностью утонченных речей, в которых они предстают читательскому вниманию в наиболее известных произведениях такого рода — «Азоланцах» Пьетро Бембо (Венеция, 1505) и сочинениях Аньоло Фиренцуолы («О красотах женщин», 1541 и др.). Исключительная популярность подобных сочинений, их широкое распространение («Азоланцы», например, выдержали восемь изданий на протяжении первой трети века, с 1505, когда текст книги впервые вышел из печати, по 1530 годы, в одном только 1515 году они были перепечатаны трижды) позволяет рассматривать тезисы их содержания в качестве *loci communes* интеллектуальной культуры чинквеченто.

Особенный интерес в плане сближения с эстетикой портрета «красавицы», также являющего взору несуществующий в действительности абстрактный идеал красоты, представляет

диалог Фиренцуолы. Здесь содержится, пожалуй, наиболее полное изложение представлений об идеальной красоте, хотя автору и показалось необходимым сделать важную оговорку о принципиальной невозможности земного воплощения ее божественного совершенства в облике какой-нибудь реальной дамы: «Лишь в редких случаях, вернее, пожалуй, даже, никогда, в одной-единственной женщине сочетаются все те части, которые потребны для совершенной и законченной красоты» [5, 131]. Поэтому, опираясь на опыт древних ваятелей и писателей, которые «составляли красоту из многих красот», Фиренцуола обращается к описанию «красавицы», действуя в согласии с принципом «сделать из четырех красивых женщин одну прекрасную» и соединяя в ее облике все мыслимые совершенства женской природы. Однако как раз в силу чрезмерной концентрации на деталях облик «красавицы» в итоге рисуется каким-то смутным и до конца неразличимым, словно увиденным сквозь матовое стекло, а подробный перечень частей тела, растягиваясь на множество страниц, так и не складывается в целостный образ. Осознавая это, Фиренцуола считает нужным предупредить читателя, что его героиня, именуемая им не иначе как химерой, суть всего лишь игра ума, и не следует даже пытаться искать следов ее присутствия: «Ибо подобно тому, как химера воображается, но не встречается, так и красавица, которую мы собираемся создать, будет воображаться, но не будет встречаться; мы увидим скорее, что требуется иметь, чтобы быть красивой, чем то, что имеется» [5, 153].

В сравнении с отвлеченно-условной природой стилизованного литературного описания облика прекрасной дамы, тяготеющего к области философских абстракций, портрет «красавицы» выгодно отличается способностью в зримой форме представлять зрительскому глазу ту, «кто будет воображаться, но не будет встречаться». Однако тут читатель вправе задаться вопросом: не существует ли противоречия в сопоставлении словесного изображения идеальной «красавицы», чья роль обычно отводилась знатным дамам, и изображений живописных, героинями коих обычно были, как нетрудно догадаться, куртизанки? Сомнение представляется тем более обоснованным, что в понятиях неоплатонической философии, вокруг которой, собственно, строились трактаты и Бембо, и Фиренцуолы, внешняя красота, как известно, составляла основополагающий элемент моральной добродетели, рассматриваясь в качестве зримого проявления красоты духовной, являясь признаком высочайшего нравственного совершенства и доброты. Какое отношение это имеет к куртизанкам с их безнадежно испорченной аморальной

природой? Оказывается, имеет, поскольку уже в первой половине чинквеченто метод словесного описания образа красавицы проник и в «низкие» жанры литературного творчества, где куртизанка чувствовала себя вполне вольготно, как бы *a casa sua*. Культивирование стандартных изобразительных приемов и оборотов «готовой художественности» в петраркизме привело к появлению пародийных перепевов темы «красавицы», например у Франческо Берни, комически восхвалявшего незначительные житейские предметы вроде ночного горшка, или у Антона Франческо Дони с его портретами дряхлых старух, что облегчило ее дальнейшее сближение с «низкими» жанрами.

Вот образчик литературного синкретизма — изображение облика прекрасной куртизанки в сочинении «Странствующая блудница, или Диалог Магдалены и Джулии», некогда ошибочно приписывавшемся Аретино. Оно выстраивается в полном согласии с нормами литературного канона, вернее сказать — того «большого канона», что в сравнении с петрарковским был расширен в сатирической поэзии XVI века за счет включения новых структурных элементов, а именно частей тела, прежде исключавшихся как неподобающих декоруму из описаний прекрасной внешности, восхваляющих исключительно лицо красавицы: «Она достаточно крупная и обладает прекраснейшей фигурой, тело у нее крепкое и белое, словно слоновая кость, отнюдь не худое и не жирное, но такое, что лучше не придумаешь: груди ее прекрасно отделены одна от другой, круглы и не слишком выдаются вперед. Она стройна в талии, но широка в бедрах, на лице у нее нет морщин, плечи округлы, руки достаточной длины и тонки, зад крупный, колени — малы, нога — прекраснейшая и прямая, и мяса на ней не слишком много, и чудеснейшим образом она утончается к лодыжке, к коей присоединена крохотная, прекрасно сформированная ступня» [6, 5].

Нетрудно заметить сходство, существующее между описанием прелестей римской куртизанки и картиной Бордоне в отношении отбора соблазнительных подробностей и их обрисовкой в согласии с принципом *nec plus ultra*. Правда, следование идее «золотой середины» («отнюдь не худое и не жирное, но такое, что лучше нельзя и придумать») грозило снять индивидуальные оттенки, превращая оба изображения, словесное и живописное, в обезличенную версию основополагающего канона, однако внимательное следование за поэтической мыслью могло подсказать пути выхода из затруднительной ситуации. Со времен Петрарки итальянская лирика выработала сложную, исключительно разветвленную систему метафориче-

ских обозначений и сближений, позволявших компенсировать неопределенность внешнего облика возлюбленной в терминах устоявшегося канона за счет привлечения изобразительных мотивов, восполнявших лакуны в описании путем обыгрывания своих физических свойств, преимущественно — яркого сияния, блеска, дополнительно выявлявшего сакральную природу красоты. Отражаясь, словно в зеркале, в изображении золотистых волос («золотые волосы», *crin d' oro*, в знаменитом пятом сонете Бембо) или ярких глаз, такое сияние окружало образ донны ослепительным ореолом неземного совершенства, испускающего благотворные лучи божественной красоты. Поэтому первое место в ряду метафорических замещений у петраркистов традиционно удерживали за собой драгоценные камни, россыпи которых в поэтической речи усиливали впечатление утонченного аристократизма облика возлюбленной.

Художники тоже знали об этом. Обыгрывание такого стилистического приема у Бордоне прослеживается не только на уровне непосредственного показа драгоценностей, коими богато изукрашен облик «красавицы», и даже не в обилии в картине светоотражающих поверхностей вроде мрамора и стекла, оживляющих интерьерное пространство сложной игрой рефлексов. Им также напрямую определяется трактовка красочной поверхности, обладающей характерным эмалевидным отблеском. Ярко блестят металлическим отсветом пряди рыжих волос, на груди сияет жемчужное ожерелье, но и сама грудь переливается холодноватыми отсветами, подобно слоновой кости, чей образ возникает в метафорическом описании «красавиц» в литературе как раз в связи с мотивом нагой груди: «две округлости, упругие и гладкие, словно выточенные из слоновой кости» (Боккаччо) [7, 78]. Но с холодком карнации нагих рук, шеи и плеч спорит живописная фактура изображения плотных, чуть шероховатых тканей, чей густой винно-красный тон согревает колористическую гамму, выступая метафорическим олицетворением жаркого пылания страсти и любовного огня в крови.

Несоизмеримо превосходя самое мастерское литературное описание «красавицы» в отношении иллюзорно-живого воспроизведения «того, что не встречается», их живописные прообразы обладали богатейшими возможностями усиления эротической экспрессии, заключенными в особенностях художественного стиля, в чем, кстати сказать, прекрасно отдавали себе отчет художники и знатоки искусства в эпоху чинквеченто. (Впрочем, именно пониманием ограниченных возможностей метода словесного портретирования отчасти была вызвана сама

постановка вопроса о возможности составления изображения «красавицы» в литературе, являющаяся традиционным топосом ренессансной лирической поэзии со времен Петрарки, автора двух сонетов о портрете Лауры кисти Симоне Мартини, LXXVII—LXXVIII, а также служащая основой для развития сюжетного действия у Триссино.) Однако странным образом достижение эффекта присутствия не составляло основной задачи таких произведений, в художественном строе которых мы одновременно обнаруживаем и встречную тенденцию к отстранению живописного образа, его обособлению от действительности. В картинах Париса Бордоне она проступает в эстетизации облика «красавицы», в окружении ее сонмищем драгоценных изделий и редких вещей, формирующих вокруг нее некую идеализированную среду, не сопричастную стихии жизненной обыденности, которой героини таких картин противостоят в возвышенном совершенстве своей художественной природы. И в отдалении от повседневности наслаждение их красотой отчасти утрачивает чувственную подоплеку, превращаясь в разнovidность эстетического созерцания, открывающего в портретах «красавиц» способность пробуждения зрительского сознания к медитации об эстетико-философской категории прекрасного.

Чтобы увидеть их в таком ракурсе, необходимо сначала уяснить некоторые важные аспекты ренессансной теории любви и красоты. Для начала примем во внимание, что именно портретный формат воспринимался в ней в качестве наиболее уместной художественной формулы для показа женской красоты, «которая подобием божественности увлекает зрительную способность к ее созерцанию... и которая начинается с груди и кончается во всем совершенстве лица, — нижние части ей не содействуют» (Фиренцуола) [5, 130]. Здесь имеется в виду так называемый малый канон, оформившийся в поэзии Петрарки и сфокусированный преимущественно на описании женского лица как носителя «истинной и размеренной красоты». Совершенство отдельных его частей, как мы помним, составляло предмет внимательнейшего разбора у Фиренцуолы, бывшего монаха и тонкого гурмана женских прелестей, но сейчас наше внимание привлеч иной вопрос. Его существо состоит в восходящей к неоплатоническому учению доктрине об особой взаимосвязи красоты и любви, ею вызываемой. Идеиное содержание данной концепции, отдельные аспекты которой были разработаны в большом числе философских трактатов чинквеченто, составляло тот интеллектуальный фон, на котором и проходило восприятие портретов «красавиц» в духовной среде Венеции,

характеризовавшейся высоким уровнем гуманистической образованности.

Возьмем знаменитое сочинение Бальдассаре Кастильоне «О придворном» (начато в 1508, опубликовано в Венеции в 1528 году). В его четвертой книге содержится пространное рассуждение, в популярной форме изложения, легко доступной для понимания массового читателя, повторяющее основные положения неоплатонической концепции любви и красоты. Их взаимосвязанная природа совершенно ясна, учит Кастильоне, ведь любовь есть не что иное, как стремление к красоте, воспринимаемой, что также очевидно, благодаря зрительной способности, а следовательно, «любовь есть желание, которое следует за знанием, получаемым через зрение» [5, 117]. Разумеется, тут нет ничего нового, ибо тезис о любви как желании красоты, «начала, середины и конца всякой любви» (Леон Эбрео) [5, 76], много раз склоняли на разные лады ренессансные философы-неоплатоники, как неоригинален и последующий постулат о разных видах любви, небесной и земной, с различными формами их проявления в отношении красоты. Совершенно ясно и то, что соответствующим образом может быть дифференцировано и стремление к наслаждению красотой, особенно когда она «является в своем высшем блеске», воплощаясь в телесном обличье, например, «изящной и красивой дамы с приятным нравом и любезными манерами», чьи физическое совершенство и красота суть «истечение божественной благодати». Так на интеллектуальную сцену выходит очередная «красавица». Ее сходство с поэтическим идеалом петраркистов неоспоримо, однако как сделать так, чтобы в «нечестивом влечении» не оскорбить божественную сущность ее красоты желаниями грубо чувственных наслаждений, сознательно ограничивая себя исключительно возвышенным созерцанием и надежно устранив опасность излишне сильного проявления чувств? «Если вспышка чувств угасает, исчезает и опасность, — глубокомысленно витийствует Бембо, главный авторитет по части красоты у Кастильоне. — Но если она сохраняется и растет, тогда придворный, чувствуя, что захвачен ими (чувствами — *Е. Я.*), должен решиться полностью избежать всякой скверны вульгарной любви и под руководством разума направиться по пути божественной любви» [8, 353]. И вот тогда-то в стремлении ограничиться одним зрением в наслаждении красотой на помощь приходят ее идеальные парадигмы в портретах «красавиц». В них взору открывается женский образ, очищенный от плотского содержания, которое способно осквернить его «убожеством чувственной любви», ибо запечат-

ленная в них нематериальная красота обращена исключительно к зрительному восприятию, и ни к какому иному. Иначе говоря, рассматриваемые в таком ракурсе, портреты «красавиц» оказываются способными осуществить главную задачу эстетизированного созерцания, состоящую в сублимации желания к обладанию красотой («чувственное влечение к чувственной красоте», по Кастильоне) [5, 117] в стремление к постижению ее идеальной сущности («интеллектуальное влечение к интеллектуальной красоте») и восхищению ею: «Придворный должен разумом направить все свое желание от тела к одной лишь красоте и как можно больше созерцать простую и чистую красоту саму по себе, отвлекая ее в воображении от всякой материи. Тогда он сможет создать ее, сладостную и дорогую для души, радоваться ей днем и ночью, в любое время и в любом месте без риска потерять ее» [8, 356].

Описание того эстетического удовольствия, которое способно предложить созерцание лишенной телесности красоты («пусть наслаждается этим сиянием, изяществом, любовными искрами, улыбками, манерами и другими приятными свойствами»), содержит готовую содержательную программу для любого портрета «красавицы». Однако его сближение с кругом литературно-философских произведений, дискутировавших отвлеченные темы вроде взаимозависимости любви и красоты, позволяет не только яснее обрисовать интеллектуальный фон, на котором с отчетливостью выступают аспекты содержания таких картин, но и более точно установить их жанровую специфику, какой она представлялась их первым зрителям. Хорошо известно, насколько значительной была роль литературных образцов в становлении жанров ренессансного искусства и определении границ их содержания, достаточно напомнить о судьбе пасторальной тематики в венецианской живописи XVI века. Ее оформление в качестве самостоятельного направления творческой деятельности проходило под знаком внимательного изучения текстов античных авторов наподобие Плиния Старшего или Витрувия, чьи упоминания о существовании подобных образцов в древности сообщали новому жанру легитимность, оправдывающую его существование в глазах теоретиков ренессансного искусства. Предпочтения венецианцев с давних пор были отданы изображению природы, трактованной в идиллическом модусе как радужно-безмятежного и благоустроенного спокойного «места радости», *locus amoenus*, что показано в знаменитой картине Джованни Беллини «Святой Франциск». Однако с началом чинквеченто подобные вкусы получили

дополнительное обоснование благодаря отсылкам к примерам из классической литературы, следствием чего явилось сложение пасторали как оригинальной жанровой формы венецианского искусства, обладавшей несомненным характером исторической преемственности. Схожим образом обстоит дело и с портретом «красавицы». Его появление на свет едва ли возможно объяснить ссылкой на общие факторы развития ренессансного портрета вроде утверждения норм гуманистической этики с ее культом «доблестного мужа», *uomo virtuoso*, или просто существованием моды на портретные изображения, особенно учитывая незначительное присутствие в нем собственно портретной задачи. Свое право на существование в ренессансной теории искусства портрет «красавицы» получил благодаря тому, что параметры его смыслового пространства уже были ранее определены в произведениях ренессансной литературы. Как мы убедились, аналогии с идейным содержанием философских трактатов сообщали им вид живописных аналогов высокоумных рассуждений о сущности красоты, а перекличками с произведениями лирики обозначались литературные прототипы их художественной образности, отчего для зрителя чинквеченто содержание литературных произведений образовывало некое подобие рамы для восприятия портрета «красавицы».

Если попытаться более точно установить признаки жанровой природы портрета «красавицы» путем отыскания аналогий в области ренессансной литературы, то имеет смысл углубленно рассмотреть литературный жанр панегирика, прозаического или поэтического, в той его особой разновидности, что была посвящена восхвалению красоты и нравственных достоинств женщин Венеции. Обычно в таких произведениях словесное претворение канона красоты причудливо соединялось с интонациями местного патриотизма, восхвалявшего уроженок того или иного города Италии как наипрекраснейших среди прочих, так что было бы странным ожидать, что Венеция с ее культом собственного совершенства пройдет мимо такой возможности самовосхваления. Поэтому подобные сентенции нередко возникали на страницах городских хроник в описаниях торжественных событий, происходивших в Яснейшей Республике, или в ученых трудах, где подвергались анализу основы общественно-политических установлений венецианского государства. И в потоке велеречивых восхвалений «наилучших обычаев» удивительного города нередко находилось место для превознесения красоты венецианок и ослепительной роскоши их облачений, составлявших подлинную гордость Венеции. Вот

пример из «Маленькой хроники», *Cronachetta*, знаменитого историографа Марино Санудо: «Дамы здесь наикрасивейшие, выходят с великой пышностью, богато и изящно изукрашенные большими драгоценностями. И когда приезжает важная персона, чтобы посмотреть Венецию, ей выходят навстречу 130 и более женщин, разукрашенных и покрытых драгоценными камнями огромной ценности» [9, 210].

Иногда такие риторические похвалы обретали конкретный смысл, оказываясь персонифицированными, когда были посвящены воспеванию какой-нибудь местной знаменитости. Недостатка в подобной литературе Венеция не испытывала никогда. Сюда относятся лирические стихотворения петраркистов, поэтические «стансы», *stanze* (например, «Стансы в похвалу благородным дамам венецианским» Джованни Брагончино, 1547), их антиподы — «песенки» на местном диалекте, *canzonette*, с остроумными жанровыми зарисовками и портретами реальных женщин с венецианской улицы, естественностью поведением и простотой облачения превосходящих благородных дам. Попадают среди них и прозаические описания вроде галантных посланий легкомысленного Андреа Кальмо, пылко превозносившего соблазнительные прелести очередной возлюбленной, какой-нибудь синьоры Каландрии или Витрувии («никогда не видал, не вижу и не смогу увидеть столь прекрасного создания, как Вы») [10, 41], хотя чаще встречаются исполненные серьезной торжественности панегирики патрицианским дамам.

Богатый риторический материал содержит любопытное сочинение венецианского поэта и музыканта Джироламо Парабоско, озаглавленное «Забавы», *IDiporti*, (Венеция, 1558) и представляющее собой собрание новелл в духе «Декамерона», к которому присоединен обширный панегирик с пространством восхвалением родовитых венецианок, «Прославление благородных женщин Венеции». Это совершенный образец эпидейктического красноречия, призванный искусно соединить превознесение Яснейшей Республики с панегириками ее прекрасным обитательницам, обладающим, подобно их отцам и мужьям, «достоинством, *virtù*, что делает вечной эту прекрасную Республику» [11, 315]. Славные своими «честнейшими обыкновениями», *l' uso onestissimo*, они любезно беседуют с приезжими, коим не остается ничего иного, как восхищаться «тонкими остроумиями, быстрыми и мудрыми ответами, приятными манерами, любезным нравом, как и чистыми и добродетельными рассуждениями» «бесчисленного множества» благородных женщин Венеции. (Правда, с последним утверждением как-то слабо

согласуется компетентное суждение Боккаччо, в Венеции, «этом гнездилище всякой скверны», бывавшего и хорошо знавшего тамошние нравы, о том, что «венецианки, все, сколько их не есть, ветреницы», День четвертый, новелла 2).

Не отличаясь особой изобретательностью в их прославлении, Парабоско использовал один и тот же риторический прием уподобления его современниц героиням классической античности: его красавицы «по знаниям, честности и их достоинству могут выдержать сравнение с наиболее знаменитыми красавицами времен древних» [11, 316]. (И несколькими строками ниже — «можно сказать, что были бы более достойными называться именами богинь, нежели смертных созданий»; впрочем, языческие ассоциации тут же уравновешиваются благочестивейшими христианскими: если в прочих городах обитают женщины, медоточит Парабоско, «то в этом городе, можно сказать, ангелы».) Затем следует перечень «ангельского чина», в общей сложности до полусотни фамилий из первого ряда венецианской знати, оставивших заметный след в городских анналах. В его составе — Кьяра Джустиниани, Бетта Вендрамин («ею гордится природа, ибо ее примером доказывает, что не может быть искусством превзойдена»), три бодрых внучки дожа Франческо Донато, монны Модеста Веньер и Елена Лоредан («обе такой необычайной красоты», что сама природа не сможет более явить на свет двух столь же прекрасных). Затем нарядной процессией шествуют «прекраснейшая, честнейшая и добрейшая» мадонна Мариетта Пизани, еще две Пизани — Лукреция и Бетта («совершенный образец редкой и совершенной красоты»), Кристина Дзордзи, все те, о чьей «красоте и доброте» не осмелится даже упомянуть язык смертного: «разве не лучше уподобить их ангелам небесным, нежели существам человеческим?» [11, 318—320].

Сходство сочинения Парабоско с трактатами чинквеченто о любви и красоте проступает в обыгрывании характерного изобразительного приема, состоящего в признании невозможности словесного описания красоты, доступной лишь взору. («О красоте Лукреции Альберти не скажу ничего, ибо уверен, что словами нельзя описать даже малую толику сей красоты, какую оценит лишь взгляд того, кто ею восхищается»). Однако, в отличие от них, его художественная задача заключается не в описании идеала красоты, но в восхвалении тех, кто в телесной форме претворил его черты, подобно тому, как в погожий день перенимают солнечный свет сверкающие солнечными бликами мраморные плиты облицовки венецианских дворцов. И, конечно, образ Венеции все время проступает на страницах пане-

гирика Парабоско: «Не украшено небо стольким количеством звезд, сколько украшают Венецию, помимо других бесчисленных красот, прекрасные и достойные дамы» [11, 319].

Ну а как же куртизанки? И они тоже удостоились славословия и поодиночке (например в посланиях Аретино), и *en masse*: разве «Каталог всех главных и наиболее почитаемых куртизанок Венеции» не выглядит гротескным перепевом чинного перечня благородных особ у Парабоско, отразившегося в кривом зеркале бурлескной литературы? Карикатурное сходство тем сильнее, что и в ней нередко встречаешь такие же точно риторические обороты и даже похвалы тем же самым достоинствам, коими, подобно носительницам славных венецианских фамилий, держат обладать и куртизанки. Вот портрет одной из них, почерпнутый из диалога Магдалены и Джулии: «Красивейшая и обладающая телом нежнейшим, она всегда приветлива с каждым, никогда не заливается смехом громким и неподобающим, оскаливая зубы, но мягко улыбается. ...Разбирается во многих и самых разных вещах, умеет хорошо рассуждать, с любым разговаривает с мягкостью, никогда не лжет и не обманывает» (6, 5). Таким сближением дополнительно подкрепляется мнение о том, что и куртизанки по-своему, на собственный лад, служили прославлению Венеции, чему содействовал и портрет «красавицы», разносивший в отдаленные пределы (в этом плане особенно постарался Парис Бордоне, много писавший для заказчиков в других городах Италии и за границей) славу прекрасных венецианок.

Список литературы

1. Syson L. *Belle: Picturing Beautiful Women // Art and Love in Renaissance Italy*. Ed. by A. Bayer. New Haven and London, 2008.
2. Якушикина Т.В. Итальянский петраркизм XV—XVI веков. Традиция и канон. СПб., 2008.
3. *Петрарка Ф.* Лирика. Автобиографическая проза. М., 1989.
4. *Trissino G.G.* Tutte le opere. Т. 2. Prose. Verona, 1729.
5. О любви и красотах женщин. Трактаты о любви эпохи Возрождения. М., 1992.
6. *La Puttana Errante overo dialogo di Madalena è Giulia*. Leyden, 1660.
7. *Боккаччо Д.* Декамерон / пер. Н. Любимова. М., 1989.
8. Эстетика Ренессанса. Т. 1. М., 1981.
9. *Molmenti P.* La dogaresa di Venezia. Torino, 1884.
10. *Calmo A.* Delle lettere. Т. 4. Vinegia, 1580.

Фрески апокалипсического цикла монастыря Дионисиат. Иконография образа через герменевтику текстов

И. И. Орлов

Липецкий государственный технический университет

Аннотация. В данной статье автор рассматривает проблему иконографического прочтения и отображения через систему образов (фресок монастыря Дионисиат на Афоне) наиболее таинственной книги священного Писания — Откровения Апостола Иоанна Богослова (Апокалипсис).

Ключевые слова: Афон, Апокалипсис, фреска, икона, художественный образ.

Igor Orlov

Lipetsk State Technical University

The apocalyptic cycle of frescoes of the monastery of Dionysiou. The iconography of the image through the hermeneutics of texts

Abstract. In this article the author considers a problem of iconographic reading and display through system of images (monastery frescos Dionisiat on Athos) the most mysterious book of the Holy Writ — Revelations of the Apostle John the Evangelist (Apocalypse).

Keywords: Athos, Apocalypse, fresco, icon, artistic image.

Проблемы образа, изображения, иконы занимали главное место в богословской мысли византийского социума на протяжении иконоборческих споров VIII—IX вв. В истории художественной культуры вообще и христианской в частности столь глубокая, всеобъемлющая разработка этих проблем — явление уникальное и беспрецедентное. Ни до периода иконоборчества, ни после в течение многих веков теоретические аспекты изобразительного образа и вообще художественного

образа не привлекали такого широкого внимания православных богословов. С XI столетия эта теория вошла в самую суть восточно-православного богословия и всего византийского миропонимания. Именно под ее влиянием были сформированы каноны всех видов византийского и восточно-православного искусства, начиная с общего богослужебного канона, который включал в себя все виды искусства. Великие Отцы VIII—IX вв. поставили и успешно решили многие из тех проблем, которые до сих пор являются актуальными в современном искусствоведении, эстетике и герменевтике [1, 425—426]. Величавое спокойствие, вневременное положение, надмирность, даже некая «академичность» поствизантийской религиозной живописи, как бы утверждают окончательность нахождения образа за пределами земной перспективы [5, 198].

Монастырь Дионисиат, посвященный Предтече и Крестителю Господню Иоанну, считается одной из наиболее строгих обителей Святой Горы. Устав монастыря Дионисиат стал образцом для многих монастырей, а сама обитель была основана прп. Дионисием в XIV в. при посредстве его брата Феодосия, митрополита Трапезундского, и императора Алексия III Комнина. Причем место, где следовало строить монастырь, прп. Дионисию указал чудесно возникший столп света. До сих пор в обители хранится трехметровый царский «хрисовул» — хартия с имперской золотой печатью.

Судьба Дионисиата уникальна в ряду Святогорских монастырей тем, что за последние пять столетий обитель ни разу не пострадала от пожара. Период наивысшего расцвета монастырь пережил в XVI в. Благочестивый император, кроме других пожертвований, передал прп. Дионисию и чудотворную икону «Похвала Пресвятой Богородицы», по преданию написанную св. евангелистом Лукой. Считается, что это тот самый образ, с которым в 626 г. патриарх Сергий во время варварского нашествия совершил крестный ход по крепостным стенам Константинополя, вдохновляя защитников города. Из многочисленных святынь обители следует особо упомянуть часть Животворящего Креста Господня, часть одежды Спасителя, часть пояса Богородицы, десницы Предтечи и Крестителя Господня Иоанна. В монастырской библиотеке хранится стул, на котором над своими книгами работал преподобный Никодим Святогорец. Собор монастыря Дионисиат расписан известным мастером XVI в. Тзордзисом, учеником ведущего представителя критской школы Феофана, а трапезная — монахами Даниилом и Меркурием.



Рис. 1. Афон. Монастырь Дионисиат (виды с моря и с полуострова). Фото автора, 2014 г



Рис. 2. Стены трапезной монастыря Дионисиат (Апокалипсис). Фото автора, 2014 г.

Незабываемое впечатление производят на всех посетителей монастыря фрески, обычно датируемые XVI в., написанные по таинственным сюжетам Откровения ап. Иоанна Богослова (предположительно 1560—64 гг.). В древней церкви сюжеты Апокалипсиса обычно писались на западной (входной) стене храма, чтобы выходящие «имели в своих сердцах страх Божий». Фрески Апокалипсиса в монастыре Дионисиат написаны с наружной стороны монастырской трапезной. Это единственное в мире полное изображение иконографии событий Апокалипсиса и древнейшее на Православном Востоке (хотя большинство из них подвергалось позднейшей переписке). Все 20 сюжетов расположены в качестве своеобразных иллюстраций ко всем главам Апокалипсиса в хронологическом порядке. Таким образом, весь цикл фресок Апокалипсиса, воспроизводящих смысл каждой главы, создает круговую композицию внешнего интерьера трапезной. Перед нами открывается не специально выбранный период того или иного исторического периода, а прямая связь всего человечества с миром духовным и Божественным, от которых и зависит судьба человека в гораздо большей степени, чем от мира материального. Фрески занимают оставшуюся часть двух узких стен и почти всю южную стену. Цикл начинается с 12 сцен справа от главного входа к западу, а остальные 9 сцен расположены слева от входа в восточной стороне.

Эти сцены иллюстрируют текст последней таинственной книги Нового Завета, которая несет особое откровение Пресвятого Духа о смысле и цели земного существования Церкви Хри-

стовой. Разумеется, на Откровение нельзя смотреть как на хронику здешней земной исторической жизни человечества. По существу своего содержания весь цикл представляет собой ряд откровений об этапах борьбы за Царствие Небесное и против него в сферах сверхчеловеческих, божественных, ангельских, святых — с одной стороны, и демонических сил — с другой. Центральная идея — явление Христа в сопровождении небесных сил (Второе Славное и Страшное пришествие), конечное воскресение, за которым последует единение верующих со Христом и создание нового мира. Росписи приковывают взгляд зрителя и производят особое впечатление, приводят в трепет любого, смотрит ли на них специалист-исследователь или простой верующий. Все сцены сопровождаются стихами, написанные большими буквами из соответствующего текста Откровения ап. Иоанна (Апокалипсиса).

Согласно единому мнению представителей патристики, высшее знание открывается человеку не в понятиях, но в образах и символах. Понятийному мышлению доступна лишь очень ограниченная сфера знания. Несмотря на тот факт, что в Писании нигде нет прямых указаний на необходимость создания антропоморфных религиозных изображений, уже древние Отцы передали многие законы, относящиеся к религиозным образам в форме неписаного Церковного Предания, которое имеет силу закона (PG. T. 94. Io. Dam. De imag. I. 23; 25). Именно эту линию развивал в своих трактатах, посвященных защите иконопочитания IX в., св. Иоанн Дамаскин, имея в виду, в частности, образы искусства. Положив в качестве методологической парадигмы философскую систему Аристотеля, св. Иоанн различает шесть видов образов: *естественный образ* (сын выступает по отношению к отцу); *божественный образ* (замысел или промысел Бога о мире); *человек как образ* Бога; *символический образ* (разработанный св. Дионисием в «Ариопагитиках»); *знаковый образ* (пророческие знаки и знамения); *дидактический образ* (напоминательный)¹. Для чего необходим образ, задает вопрос св. Иоанн и отвечает: «Всякий образ есть выявление и показание скрытого» [1, 405]. Другими словами, образ есть важное средство познания человеком Бога и мира, поскольку познавательные способности человеческой души существенно ограничены его материальной природой. Это вполне согласно святоотеческой богословской традиции, ставившей под сомнение эффектив-

ность дискурсивных путей познания. Поэтому-то, пишет св. Иоанн Дамаскин, «...для путеводительства к знанию, для откровения и обнаруженного скрытого и выдуман образ», т. е. главная функция образа — гносеологическая [1, 404]. Из указанных видов образа первые три относятся к христианской *онтологии*, восходя к достаточно подробно разработанным теориям образной структуры универсума Филона, Климента Александрийского и Дионисия Ареопагита. Три последних вида имеют прямое отношение к *гносеологии*, поскольку с их помощью осуществляется постижение (познание) мира и его первопричины — Творца. Часть из этих образов, обозначающих духовные сущности (ангелов и демонов) и само неопишное Божество, согласно единодушному мнению Отцов, даны нам «туманно Божественным промыслом» (PG. T. 94. Io. Dam. De imag. I. 1261 A). Остальные образы создаются непосредственно людьми для получения, сохранения и передачи знаний о первообразах. Другими словами, допускается изображение практически всего универсума, видимого нашими глазами. Св. Иоанн прямо говорит: «Естественно изображаются тела и фигуры, имеющие телесное очертание и окраску» (Ibid. III. 24). Допускается изображать бестелесные «духовные существа» (ангелы, демоны, душа), которые запечатлеваются «сообразно их природе» в традиционных и свойственных им формах («как их видели достойные люди»). Особое внимание Отцы Церкви уделяли двум функциям религиозных изображений: психологической и догматической, примеры которых мы найдем ниже.

1-я сцена: явление Господа Иисуса Христа ап. Иоанну (Откр. 1: 9—20). Христос является апостолу и евангелисту Иоанну и диктует ему Апокалипсис, что говорит о важности и подлинности книги. Он изображен на облаке во весь рост с золотым поясом на высоте груди и с поднятой правой рукой, в которой он держит 7 звезд (ангелов), символы епископов 7 церквей. Христа окружают 7 зажженных светильников, которые символизируют 7 малоазийских церквей, к которым обращена книга Откровений в форме послания. Ниже сидит исступленный Иоанн, кресло его поднялось на воздух перед горой, а взгляд и слух со вниманием обращен к Иисусу Христу. Вся обстановка созерцания убеждает нас, что Спаситель, имея в виду означенные ассирийские церкви, входящие в состав епархии ап. Иоанна, в то же время обращается ко всей Вселенской Церкви в семи проявлениях и моментах ее существования. Эти семь эпох новозаветной истории, о которых мы можем только догадываться, судя

¹ Бычков В.В. Теория образа в Византийской культуре VIII—IX веков // Старобългарска литература. София, 1988. Кн. 19. С. 61, 62.

по наставлениям ассирийским церквям, не имеют точной хронологии. Каждая эпоха выражает некоторый в данное время преобладающий дух или тип, который не сразу и не одновременно возникает и не сразу изменяется. И в этом апокалипсические эпохи ничем не отличаются от иных эпох культурной или духовной жизни человечества. Например, мы не можем точной датой определить, когда закончилась античная культура и когда началось и закончилось средневековье и т. д.



Рис. 3. Первая, вторая и третья сцены Апокалипсиса на фресках Дионисиата. На нимбе Христа: Суций (над головой Иоанна) Иоанн Богослов. Фото автора, 2014 г.

Надпись 1 (вверху сцены): Я Иоанн бы в духе, и обратившись, увидел семь золотых светильников и, среди семи светильников, подобного Сыну Человеческому, облеченного в подир и по персям опоясанного золотым поясом. (Откр. 1: 9–13).

Надпись 2: И вот престол стоял на небе, и Сей Сидящий видом был подобен камню ястису, и радуга вокруг престола (Откр. 4: 2–3).

Надпись 3: И вот конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан ему был венец, и вышел он как победоносный (Откр. 6: 2)

2-я сцена: Небесная литургия, книга и агнец (Откр. 4: 1–5, 14). Изображен «Сидящий на престоле», которого несут престолы (ангельские чины). Его окружают четыре крылатых животных, символизирующих четырех евангелистов и множе-

ство ангелов, «число которых было тьма тем и тысяча тысяч», которые несут шесть крыльев и многочисленные черные очи на теле и на крыльях. Над головой центральной фигуры Господа небесных чинов изображены семь факелов, «семь духов Божьих», которые символизируют Святой Дух и полноту его божественных энергий, а далее радуга. Радуга со времен Ветхозаветной истории считается символом завета между Богом и людьми. Слева и справа стоят 24 пресвитера, по 12 с каждой стороны: они сидят на престолах, молятся и славословят Бога игрой на гуслях и фимиамом. Они отождествляются с небесными ликами (или множеством святых). Одновременно они поклоняются Агнцу (образ Иисуса Христа), стоящему на двух задних ногах «семироговому агнцу», который открывает запечатанную тайную книгу, содержащую в себе все прошедшее, настоящее и будущее всего человечества. Когда Агнец снимает семь печатей, одну за другой, слышатся голоса четырех животных, стоящих у престола, говорящих: «Прииди и виждь».



Рис. 4. Третья и четвертая сцены Апокалипсиса на фресках Дионисиата. Фото автора, 2014 г.

Надпись 3: И вот конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан ему был венец, и вышел он как победоносный (Откр. 6: 2).

Надпись 4: Я увидел под жертвенником души убиенных за слово Божие и за свидетельство, которое они имели (Откр. 6: 9)

3-я сцена: Четверо всадников Апокалипсиса (Откр. 6: 1—8). Одновременно со снятием печатей раскрываются события жизни природы и человечества, изображенные символически в виде четырех всадников. Четыре всадника различаются между собой цветом коней, головным убором, одеянием и оружием, которое они держат в правой руке: первый на белом коне носит царский венец и поднимает лук (символ победы, власти и царства), подразумевая Эфесскую эпоху. Согласно толкованию Андрея Кесарийского, под этим всадником подразумеваются Апостолы и их проповедь: «Вышел он как победоносный, и чтобы победить» [2]. Глас Божий говорит: «Ты много переносил и имеешь терпение, и для имени Моего трудился и не изнемогал» (Откр. 2: 3) Второй всадник — рыжий — носит шапку и держит меч, ему «...дано взять мир с земли, чтобы убивали друг друга; и дан большой меч» (Откр. 6: 4). Этот всадник символизирует Смирнскую эпоху гонений на христиан, а третий вороной держит меру (весы) и сеет по земле всеобщую дороговизну дневного пропитания и частый голод. Четвертый всадник — бледный, и имя ему смерть. За ним следуют война и голод со всеми их ужасами (болезни, мор, жестокости и пр.). Кажется, что бледный всадник выходит прямо из открытой пасти адского зверя, поражая копьём (трезубцем) падших на землю людей и сея везде смерть. Одновременно тот же зверь в нижней левой части иконы изрыгает пламя из пасти, усиливая и дополняя дело смерти и других всадников.

4-я сцена: Открытие пятой печати (Откр. 6: 9—11). Шесть ангелов разворачивают длинную белую ткань сверху и сзади столοобразного жертвенника, чтобы обернуть души нагих мучеников, находящихся в нижней части изображения. Души взывают к Богу, испрашивая возмездия за грехи людей: «Доколе, Владыка святыи и истинный, не судишь и не мстишь живущим на земле за кровь нашу» (Откр. 6: 10). Под жертвенником можно различить души еще шести мучеников, одного рядом с другим. Вероятно, речь идет об антиминос — ткани, покрывающей Святой Престол (куда вшиты мощи святых мучеников), без которой невозможно совершить православную литургию.



Рис. 5. Пятая сцена Апокалипсиса на фресках Дионисиата. Фото автора, 2014 г.

Надпись 5: *И когда Он снял шестую печать, я взглянул, и вот, произошло великое землетрясение, и луна сделалась как кровь и звезды небесные пали на землю (Откр. 4: 12—14)*

5-я сцена: Снятие шестой печати (Откр. 6: 12—17). В верхней части изображены два облака, перекрещивающиеся между собой, которые окружают и луну, красную, как кровь, и солнце в тот момент, как оно темнеет. Заколебались силы вселенной, земля сотряслась, солнце полузатмилось, луна светится кровавым цветом, звезды небесные падают на землю, небо сворачивается в свиток, и всякая гора и остров двинулись со своих мест. В нижней части изображены разрушенные сильным землетрясением городские стены. Люди, испуганные всем происходящим, прячутся группами в пещерах и взывают к горам: «Падите на нас и скройте от лица Сидящего на престоле от гнева Его, кто может устоять» (Откр. 6: 12—16). Разрушение мира сопровождается звездным дождем. Звезды с огнями падают на город и скалы.

6-я сцена: Запечатление 144 000 избранных (Откр. 7: 1—12). Как бы в укрепление верным христианам и в знамение непобедимости Церкви Христовой, ап. Иоанну вновь явлено знамение славы Господа Иисуса Христа. «И взглянул я, и вот Агнец стоит на горе Сионе и с ним 144 000, у которых имя Отца Его написано на челах» (Откр. 14: 1). Мы видим изображение ангела на облаках, который держит на плече крест, «печать Бога Живаго», а ниже другие четыре ангела приказывают поднятыми мечами ветрам не дуть ни на землю, ни на море. В нижней части можно различить еще одного ангела, который в левой руке держит чашу, а правой рукой запечатывает избранных (12 000 из каждого колена Израилева), очерчивая знак креста на челе. Также в центре композиции за скалами — вторая группа людей, одетых в белое, которые «прошли великое гонение, омыли свое одеяние и обелили его кровью Агнца» (Откр. 14: 3).



Рис. 6. Шестая сцена Апокалипсиса на фресках Дионисиата. Фото автора, 2014 г.

Надпись 6: *И после сего видел я четырех Ангелов, стоящих на четырех углах земли, держащих четыре ветра земли, чтобы не дул ветер ни на землю, ни на море, ни на какое дерево.*

И видел я иного ангела, восходящего от востока солнца и имеющего печать Бога Живаго (Откр. 7: 1—2)

7-я сцена: Седьмая печать и золотая кадильница (Откр. 8: 1—13). Изображен Иисус в белой одежде (Пантократор), сидящий на троне в окружении семи ангелов, трубящих в трубы высоко в сторону центра. Другой ангел напротив изображен с кадильницей, из которой исходит дым. Под этой главной сценой изображен немного приподнявшийся, как будто летящий справа налево на облаках, ангел гнева, а с двух сторон за ним следуют солнце и луна. Наконец, в самой нижней части можно различить суда, которые разбивает о скалы бурное море.



Рис. 7. Седьмая сцена Апокалипсиса на фресках Дионисиата (фрагмент). Фото автора, 2014 г.

Надпись 7: *И видел я семь ангелов, которые стояли перед Богом, и дано было им семь труб. И пришел иной ангел, и стал перед жертвенником, держа золотую кадильницу, и произошли голоса и громы, и молнии, и землетрясение (Откр. 8: 2—5)*

8-я сцена: Пятая труба (Откр. 9: 1—12). Справа сверху изображен трубящий пятый ангел, обращенный к центру, тогда как большую часть композиции занимает построенный из равной величины камней «кладесь бездны» со звездой и человеческим ликом (головой) в дыму, поднимающемся из колодца в виде ядерного дымового гриба. Из-за дыма помрачены солнце и луна, а люди внизу пали мертвыми. Одновременно с небес падают многочисленные крылатые чудища (саранча) с человеческими головами, царскими венцами и хвостами с жалом, имеющие своим царем Аввадона, или Аполлиона (Губителя). Эта саранча, скорее всего демоны, в течение «пяти ме-

сяцев» страшно жалит и мучает людей, не носящих печать Божию на челе. Так, что «в те дни люди будут искать смерти, но не найдут ее; пожелают умереть, но смерть убежит от них» (Откр. 9: 6). Третья часть человечества при этом погибнет, а те грешники, которые остались в живых, «не раскаялись в делах рук своих» (Откр. 9: 20).

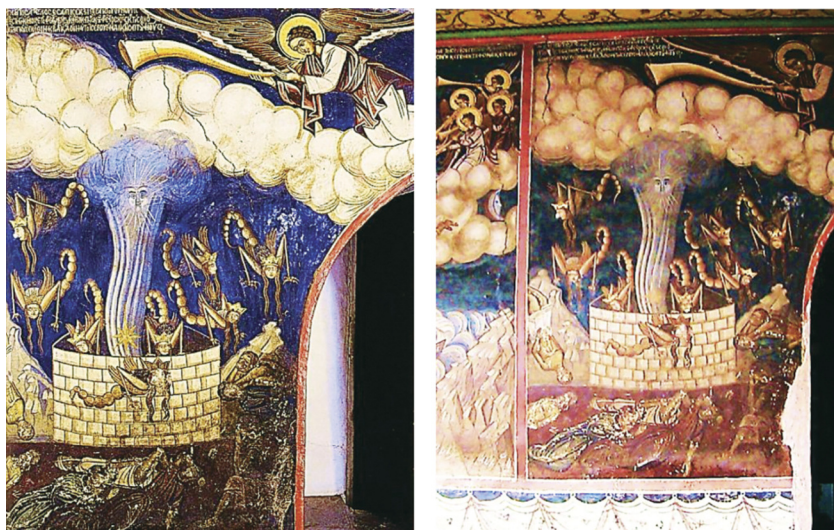


Рис. 8. Восьмая сцена Апокалипсиса на фресках монастыря Дионисиат. Фото автора, 2014 г.

Надпись 8: *Пятый ангел вострубил, и я увидел звезду, падающую с неба на землю, она отворила кладезь бездны, и вышел дым из кладезя, и помрачилось солнце, и из дыма вышла саранча, и дана ей была власть, какую имеют земные скорпионы (Откр. 9: 1—4).*

9-я сцена: Шестая труба (Откр. 9: 13—21). За небесным жертвенником Иисус, одетый в белое (см. 7-ю сцену), тогда как из верхнего левого угла к центру композиции летит трубящий шестой ангел. В нижней части изображены четыре освобожденных шестой трубой ангела суда (губители), связанных ранее на Евфрате. Они должны умертвить треть людей и у них 200 млн какого-то войска. Вместе с ними алчущие крови всадники, сидящие на львах с хвостами змей, а из пасти зверей извергаются сера и дым. Две темы разделяются облаками, образующими гирлянду.



Рис. 9. Фрагмент девятой сцены Апокалипсиса, монастырь Дионисиат. Фото автора, 2014 г.

Надпись 9: *И пятый ангел вострубил и сказал: освободи четырех ангелов, связанных при великой реке Евфрате, чтобы умертвить третью часть людей, число конного войска было две тьмы тем (Откр. 9: 13—16)*

10-я сцена: Ангел с раскрытой книгой (Откр. 10: 1—11). В десятой сцене изображается видение Иоанна, согласно которому ему предстает ангел, он передает ему раскрытую книгу с заповедью «съесть ее». Голова ангела окружена круглым нимбом, из которого исходят лучи, тогда как его ноги, похожие на «столпы огня», ступают одна по морю, а другая по суше. Одновременно он поднимает левую (вместо правой) руку в виде клятвенного жеста: «воздел он десницу к небесам и клялся Живущим во веки веков». Над ангелом изображена радуга с тремя разноцветными полосами: зеленой, красной и желтой. Иоанн в левой и нижней части композиции немного приклоняет колени и двумя руками с явным трепетом берет книгу у ангела.

Надпись 10: *И видел я другого ангела сильного сходящего с неба, облаченного облаком, над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные (10: 1) (на двух страницах раскрытой книги): Возьми и съешь ее, она будет горька во чреве твоём, но в устах твоих будет сладка как мед (Откр. 10: 9)*

11-я сцена: Измерение храма (Откр. 11: 1—7). Изображение еще одного видения Иоанна — измерение им самой внутренней части храма в Иерусалиме по повелению небесного

голоса. Иоанн изображен держащим в протянутых руках жезл, которым он измеряет вертикальные поверхности храма. Рядом с ним изображен каштаново-рыжий крылатый зверь с короной на голове и раскрытой пастью. Он игриво движется в левую сторону, где стоят два мученика, которых он грозитя убить. Согласно надписям, речь идет о Енохе и пророке Илье, которые не познали смерти, а были взяты на небо, и которые явятся свидетелями во дни антихриста. В глубине композиции можно различить внутреннюю часть храма с прекрасным полом и престолом, сокрытым под разукрашенным пологом.



Рис. 10. *Ап. Иоанн измеряет храм, надпись над двумя мучениками: Енох, Илья. Фото автора, 2014 г.*
 Надпись 11: *И дана мне трость, подобная жезлу, и сказал ангел: встань и измерь храм Божий, и дам двум свидетелям моим, и они будут пророчествовать тысячу двести шестьдесят дней (Откр. 11: 1–3)*

12-я сцена: Жена и дракон (Откр. 12: 1–17). Левую часть занимает святая женщина, стоящая прямо. Согласно мнению авторитетнейших Отцов, она олицетворяет вечный символ — Церковь. Например, Андрей Кесарийский отвергает мнение некоторых Отцов, которые считали Жену символом Богородицы, и цитирует мнение знаменитого толкователя Мефодия Патарского, говорящего, что Жена — это Церковь, в болях рождающая спасает-

ных «народ духовный — Сион мужеского рода». Жена облачена в солнце, увенчана двенадцатью звездами и ступает на перевернутый полумесяц. Она страдает муками рождения младенца мужского пола, которому надлежит пасти народы жезлом железным. Напротив Жены изображен семиглавый дракон, который желает проглотить рожденного младенца. Но дитя взято к престолу Бога, а Жене даны крылья большого орла, чтобы она скрылась в пустыне «в свое место», где ей приготовлено место на 1260 дней (в продолжение времени, времен и полувремени). Дракон взбешен, и из его пасти исходит водная река, чтобы потопить ее, а его хвост поднимается вверх по всей поверхности росписи. Земля разверзается и поглощает реку, а дракон идет на брань с оставшимися от семени Жены. Тогда два ангела с дубиной и мечом нападают на дракона, паря над его головами, одновременно два других ангела на облаках поднимают Христа-младенца в полотне на небеса к Богу, где виден пустой разукрашенный престол, приготовленный для него. Под дитем понимается «народ духовный» — верующие, под пустыней — мир, чуждый Христа, море — волнующиеся народы, земля — народы в культурном отношении, потоки воды — стремление народов [8: 560].



Рис. 11, 12. *Сцены Апокалипсиса на фресках. Фото автора, 2014 г.*
 Надпись 12: *И явилось на небе великое знамение: жена, облаченная в солнце, под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд (Откр. 12: 1)*

13-я сцена: Два зверя (Откр. 13: 1—8). В центре композиции изображены два зверя, один напротив другого. Один — лжепророк — поднимается от земли (из культурной среды) и имеет вид ягненка, у которого два повернутых рога, что делает его похожим на «агнца». Откровение прямо говорит, что он имеет «два рога подобные агнчим, и говорит как дракон» (Откр. 13: 11). Это указывает в нем на бывшее христианское начало, перешедшее на сторону «жены любодейной», на сторону дьявола. Он играет важную роль некоего «предтечи» Антихриста — «действует перед ним со всюю властью первого зверя» (Откр. 13: 12—14). Мнимый «агнец» творит великие знамения и обольщает живущих на земле, готовя их к принятию второго зверя Антихриста. Он несет в себе идеи, отражающие дух последних времен, идеи обожествления человека (человекобожия) и обожествления сатаны (сатанобожия). Обо всех этих лжепророках (предтечах Антихриста) предупреждал еще сам Спаситель: «восстанут лжехристы и лжепророки и дадут великие знамения и чудеса, чтобы прельстить, если возможно, и избранных» (Мф. 24: 24; Мк. 13: 22). Другой многоголовый зверь выходит из моря (из волнующегося политического водоворота). Его символический образ с семью головами с венцами, десятью рогами и ужасным хвостом, который проходит под животом и достигает облаков — образ власти Антихриста. Его головы и рога, по объяснению Ангела, означают власть царей, которые примут власть вместе с Антихристом, а семь голов — прежние великие исторические империи (Вавилон, Македония, Рим и пр.). Как считает Андрей Кесарийский, это есть «вообще земное царство как бы в одном теле», которое является преемником всех исторических государств. Сам зверь — Антихрист — есть «восьмой из числа семи» (Откр. 17: 8).



Рис. 13. Сцены Апокалипсиса на фресках.
Фото автора, 2014 г.

*Надпись 13: И увидел я выходящего из моря зверя
с семью головами и десятью рогами:
на рогах его было десять диадем.
И увидел я другого зверя, выходящего из земли,
он имел два рога, подобные агнчим.
И он заставляет всех людей поклоняться первому зверю
(Откр. 13: 1, 11—12).*

14-я сцена: Агнец Сиона и падение Вавилона (Откр. 14: 1—13). Семирогий агнец Божий изображается стоящим на горе Сион, изображенной в виде лестничных скал, как обычно изображаются горы в византийской иконописи. В левой передней ноге он держит скипетр победы. Он окружен верными сподвижниками, символическими животными четырех евангелистов. Ниже изображены ангелы-музыканты, играющие на арфах, а еще ниже — три ангела суда. Средний держит раскрытую книгу (Евангелие), тогда как два других провозглашают или показывают падение Вавилона: «Пал, пал Вавилон, великая блудница» (Откр. 14: 8—10). По сути, это суд Божий над Вавилонской блудницей, бессознательными орудиями которого будут служить цари-вассалы Антихриста. Разрушенный Вавилон занимает

нижнюю часть композиции. Таким образом, агнец, который впервые появляется ранее, когда пытается раскрыть книгу с семью печатями (Откр. 5), показан здесь уже побеждающим. Он стоит на горе Сион и попрает силу Дьявола (Откр. 14).

Надпись 14: *И взглянул я, и вот, Агнец стоит на горе Сионе, и с Ним сто сорок четыре тысячи (Откр. 14: 7). Раскрытая книга ангела: «и говорил он громким голосом: убойтесь Бога и воздайте Ему славу, ибо наступил час суда Его» (Откр. 14: 7) (Над развалинами): «кто поклоняется зверю, тот будет пить вино ярости Божией» и «...пал Вавилон великий» (Откр. 14: 8—10).*

15-я сцена: Жатва и сбор винограда (Откр. 14: 14—20). Следующая по очереди идет сцена видения жатвы и сбора винограда. Христос в центре сидит на облаках. Он окружен нимбом с крестом, на голове его венец, а в правой руке он держит серп. Напротив Христа тоже на облаках стоит ангел суда, и кажется, что Христос разговаривает с ним. Сцену дополняют три ангела внизу, из которых двое жнут, а третий собирает виноград и бросает его в давилню (в левом нижнем углу). Но из давилни вместо вина исходит кровь, которая символизирует гнев Божий.

Надпись 15: *И взглянул я, и вот светлое облако, и на облаке сидит подобный Сыну Человеческому; на голове его золотой венец, и в руке его острый серп (Откр. 14: 14)*

16-я сцена: Семь ангелов с чашами гнева (Откр. 15: 1—16, 21). На верхней части росписи изображаются по всему пространству семь ангелов суда «семь Ангелов, имеющих семь язв», каждый из которых опустошает чаши (фиалы) «гнева Божия». Этими «язвами» начинается последний сильный призыв всех грешников к покаянию, обозначающий завершающий этап земной истории. Справа внизу изображен одноглавый крылатый зверь, который изрыгает в гневе три нечистых духа в виде лягушек. Он изрыгает их на группу из трех земных царей (правителей), которые стоят напротив него в нижнем левом углу. Однако, при всех этих бедствиях, грешники не каются, но продолжают хулить Бога за посылаемые им испытания.



Рис. 14. 16-я сцена Апокалипсиса на фресках Дионисиата. Фото автора, 2014 г.

Надпись: *И увидел я иное знамение на небе, великое и чудное: семь Ангелов, имеющих семь последних язв, которыми оканчивалась ярость Божия (Откр. 15: 1)*

17-я сцена. Великая блудница и зверь (Откр. 17: 1—18). На этой фреске изображена ступенчатая скала, на вершине которой зверь, несущий жену-блудницу, движется влево. Жена «любодеица» носит золототканую царскую одежду, распущенные волосы и корону из пяти частей, а в правой руке торжественно поднимает чашу, наполненную «мерзостями», держа ее за основание. Кажется, что зверь сгибается под ее тяжестью. Жена-блудница (любодеица), как свидетельствует надпись, олицетворяет Вавилон, «мать блудницам и мерзостям земным» (Откр. 17: 5). Толкование символа жены любодейной весьма различны. Некоторые Отцы считают это Древним или «Новым» Римом (семь холмов), символический и совершенно условный город (государство), центр отступничества и разврата, который будет царить повсюду с приходом Антихриста. Согласно другому толкованию, она символизирует сборище отступившей от Хри-

ста падшей церкви, о чем свидетельствует слово «тайна», написанное на ее челе. Различные атрибуты жены-блудницы также указывают на общество, претендующее быть «церковью». Она сидит в пустыне, но не скрывается, а сидит открыто «на водах многих», которые согласно словам Ангела «...суть люди и народы, и племена и языки». Живет она богато, облечена в порфиру и багряницу, украшена золотом и драгоценными камнями. Ее волшебством введены в заблуждение все народы. «Сижу царицею, я не вдова и не увижу горести», — говорит она. То страшное омерзение, которое чувствуют святые на небесах и ангелы при мысли о жене любодейной, и их радостное торжество при виде ее гибели, также свидетельствует в пользу версии отпавшей от Христа церкви. Она говорит: «я не вдова», значит, имеет покровителей и защитников. Она утверждает: «сижу царицею», то есть как царица, но не царица (не государство). Зверь с семью головами (семь царей) и десятью рогами, занимающий почти весь центр композиции, символизирует государство, которые прелюбодействуют с женой-блудницей. В нижней части росписи стоят цари земные, взгляд которых обращен к зверю и блуднице, а руки воздеты в молитве.



Рис. 15.
17-я сцена Апокалипсиса
на фресках Дионисиата.
Фото автора, 2014 г.

Надпись 17: *я покажу тебе суд над великою блудницею, сидящею на водах многих; и я увидел жену, сидящую на звере багрянном, преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами* (Откр. 17: 1, 3)

18-я сцена: Падение Вавилона (Откр. 18: 1—24). В верхнем левом углу изображается ангел, летящий направо и проповедующий: «Пал, пал Вавилон, великая блудница» (Откр. 14: 8—10). По сути, это суд Божий над Вавилонской блудницей, бессознательными орудиями которого будут служить цари-вассалы Антихриста. Этим царям Бог вложит в сердце исполнить Его волю, и они «...возненавидят блудницу, и разорят ее, и обнажат, и плоть ее съедят, и сожгут ее в огне» (Откр. 17: 16). На фреске можно различить город, преданный четырем огням, выходящим из зданий. Под ним второй ангел бросает в Евфрат большой камень, который уже выскользнул из его рук. В нижней части на первом уровне изображены пять человек, один из них царь, а остальные четверо — торговцы или купцы, которые богатели вместе с Вавилонскою блудницей. Они оплакивают разрушение города. Их движения направлены в разные стороны, а товары или пожитки брошены на земле. Это кара Божия, составляющая начало грозного суда над развратившимся миром.

Надпись 18: *После сего я увидел иного Ангела, сходящего с неба и имеющего власть великую; И воскликнул он: пал, пал Вавилон, великая [блудница], сделался жилищем бесов. И купцы земные восплачут и возрыдают о ней, потому что товаров их никто уже не покупает* (Откр. 18: 1, 2, 11)

19-я сцена: Победа всадника на белом коне (Откр. 19: 11—21). Изображается столкновение двух групп всадников со шлемами: по цвету одежды они делятся на красных слева и белых справа. Во главе второй группы стоит ангельский воин (как гласит надпись, «Слово Божие»). Он появляется с драгоценным венцом на голове и держит длинный обоюдоострый меч, который исходит из его уст. Это ангельское воинство обращает в бегство противника Бога и ввергает его в озеро с огнем и серой, а белые хищные птицы, которых ведет ангел над облаками, падают с неба, чтобы разорвать побежденных (трупы воинов Антихриста). Во время столкновения двух армий семиглавый дракон с рогами получает от белого всадника смертельный удар и, побежденный, низвергается на скалы.

Надпись 19: *И вот конь белый, и сидящий на нем называется Верный и Истинный, и на голове Его много диадем. Имя Ему: «Слово Божие»* (Откр. 19: 11—13)

20-я сцена: Ангел влачит закованного в цепи Сатану (Откр. 20: 1—3). Изображается ангел, который занимает почти все пространство росписи сверху вниз: в правой руке он держит большой ключ, чтобы открыть, а потом закрыть дверь бездны. Левой он держит конец красной цепи, которой он сзади связал руки Дьявола, и ведет его в правую сторону. Дьявол черный и с рогами. Он шагает к пещере бездны, где он, скованный, будет заперт тысячу лет.

Надпись 20: *И увидел я Ангела, сходящего с неба, который имел ключ от бездны и большую цепь в руке своей. Он взял дракона, змия древнего, который есть Дьявол и сатана, и сковал его на тысячу лет (Откр. 20: 1—2)*

21-я сцена: Новый Иерусалим (Откр. 21: 1—27). Этой сценой завершается цикл росписей на тему Откровения апостола и евангелиста Иоанна, праздником радости завершаются и ужасные образы разрушения мира. Вверху справа изображен ангел Господень, обративший голову к восхищенному ап. Иоанну, которому правой рукой он показывает на Новый Иерусалим со словами: «Се скиния Бога с человеками». Город занимает нижнюю часть композиции, от одной вертикальной плоскости до другой. Помимо зубчатых стен различаются церковные, общественные и другие здания. На возвышающихся башнях над каждаыми воротами изображаются стоящие ангелы-стражи. Неотмирность образа передается испускающим лучи золотым треугольником Святой Троицы, который выходит из-за облаков и устремляется к городу. В действительности речь не идет о «новом Иерусалиме», царствии Божьем, где удел получают победители соблазнов и страстей мира сего. Этим завершается земная история и совершается сказанное Спасителем своим ученикам: «Когда же придет Сын Человеческий в славе Своей, и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престол славы Своей, и соберутся пред Ним все народы», и пойдут одни в муку вечную, а праведники — в жизнь вечную (Мф. 25: 32, 46). «И сказал сидящий на престоле: “Се творю все новое”» и ап. Иоанн увидел «новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (Откр. 21: 1—6). Описанием Нового Иерусалима заканчивается Откровение тайнозрителя.

Надпись 21: *И я, Иоанн, увидел святыи город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего.*

Завершив краткое рассмотрение Апокалипсического цикла фресок, отметим тот факт, что изографам была хорошо известна и *декоративная*, и *дидактически-информационная*, и *коммеморативная* функции изображения (художественного образа). Специфическая красота этого цикла фресок, доступность и наглядность живописных изображений выгодно отличают их от более сложных словесных образов Откровения, выдвигая их часто на первое место. Еще св. Василий Великий (вслед за ним и св. Иоанн Дамаскин) признавал, что красота живописного изображения доставляет зрителю особое духовное наслаждение: «У меня нет множества книг. Я не имею досуга для чтения. Вхожу в общую целительницу душ — церковь, терзаемый заботами, как терниями. *Цвет живописи* влечет меня к созерцанию и, как луг услаждая зрение, незаметно вливает в душу славу Божию» (Ibid. I. 1268 АВ). Другими словами, собственно эстетическая функция религиозной живописи, оказывающая сама по себе сильнейшее воздействие на человека, неразрывно соединяется Отцами Церкви с религиозно-сакральными образами, опирающимися через герменевтику непосредственно на тексты Священного Писания. Так, св. Дионисий Ареопагит считает, что изображение (как и всякий религиозный образ) не замыкает внимание зрителя в самом себе, но возводит ум его «через телесное созерцание к созерцанию духовному»². Иными словами, согласно мнениям авторитетных Отцов, религиозное изображение, как художественный образ, выполняет еще и *анагогическую* (учительно-воспитательную) функцию. Не случайно уже к VIII—IX вв. сложившаяся христианская традиция иконопочитания, основанная на Церковном Предании и церковных традициях, имеет силу неоспоримого авторитета. Традиционализм в церковном искусстве, опирающийся на герменевтику священных текстов и церковные предания, становится одной и главных составляющих восточно-православной художественной культуры Византийской империи [1, 406]. Если прибегнуть к современной искусствоведческой терминологии, то изложенная концепция традиционного иконографического типа изображения является, по сути дела, философско-эстетическим обоснованием *каноничности* религиозного искусства [1, 412].

Подробно разработанная св. Иоанном Дамаскиным еще в эпоху иконоборчества теория образа состоит как бы из трех основных разделов. Первый — *общая теория образа* в ее онтологическом и гносеологическом аспектах. Второй — *теория изображения*, в первую очередь, конечно, визуального и вербального. И, наконец, третий — *теория иконы* как антропо-

морфного изображения, выполняющего сакрально-культовые функции. Как отмечает в своем исследовании В.В. Бычков, икона является частным случаем изображения, а изображение — частным случаем образа. На икону, соответственно, распространяется практически все то, что сказано у св. Иоанна и Отцов об образе и изображении [1, 408]. Позднее, на VII Вселенском (Никейском) соборе 787 г., были окончательно подтверждены и узаконены сформулированные св. Иоанном Дамаскиным основные положения *теории иконы*. Там же Отцами Собора был разработан ряд новых положений иконописи, основанный на церковном предании и художественной практике. Интересно отметить, что обоснование догмата иконопочитания Отцы Собора строили в основном на философско-эстетических, а не на чисто богословских принципах. Мысли о культовом и сакрально-мистическом значении икон встречаются в трудах св. Иоанна Дамаскина, прп. Феодора Студита и свт. Никифора Константинопольского нечасто и не играют большой роли в их полемике с иконоборцами [1, 414]. На заседаниях VII Собора лишь приводятся многочисленные свидетельства о чудотворных иконах, но в полемике они занимают относительно скромное место. Участники VII Собора единогласно подтвердили, что с точки зрения информативной живописное изображение абсолютно адекватно со словесным текстом: «...что повествование выражает письмом, то же самое живопись выражает красками» (Mansi. XIII. Col. 232 B). Отцы Собора, помимо прочего, практически провели полное равенство между словесными текстами и соответствующими живописными изображениями, называя и то и другое «чувственными символами» (Ibid. Col. 482 E). Если учесть тот факт, что под словесными текстами подразумевались, прежде всего, тексты Священного Писания, которые считаются Богооткровенными, то понятно, насколько возросла значимость церковного изобразительного искусства (прежде всего живописи) в Византийской православной культуре по сравнению с античностью, считавшей изображение, по словам Платона, «тенью тени». Важно также, что Собор подчеркнул дидактическое значение церковной живописи. Если книги по своей дороговизне доступны очень немногим, а чтение далеко не всегда звучит в храмах, то «живописные изображения и вечером, и утром, и в полдень постоянно повествуют и проповедают нам об истинных событиях» (Ibid. Col. 361 A) [1, 408]. В заключении (Томосе) Никейского Собора 787 г. однозначно утверждается, что: «Позна-

ваемое тем и другим способом не имеет между собой никакого противоречия, взаимно объясняется и заслуживает одинаковой чести» (Ibid. Col. 482 E) [7].

На все последующие долгие века турецкого, а затем и светского европейского владычества главной задачей народа стало сохранение православия, и византийское искусство, будучи формой исповедания веры, намеренно остановилось на том высочайшем духовном и художественном уровне, на который оно было поднято великими Отцами Церкви.

Список литературы

1. Культура Византии (вторая половина VII—XII в.) // Институт Всеобщей Истории АН СССР. — М.: Наука, 1989. — 58,6 п. л.
2. *Андрей Кесарийский*. Толкование на Апокалипсис в славянском переводе по древним спискам и с русским переводом с греческого текста. Издание Братства св. Петра Митрополита Московского, 1889.
3. *Болотов В.В.* Лекции по истории Древней Церкви III—IV / В. Болотов. — Мн: Белорусский Дом печати, 2004. — С. 767.
4. Евсевий Памфил (епископ Кесарийский). Церковная история. — М.: Издание Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1993. — 446 с.
5. *Колтакова Г.С.* Искусство Византии. Поздний период 1204—1453 гг. — СПб.: Азбука-классика, 2010.
6. *Курбатов Г.Л.* История Византии (От античности к феодализму): учеб. пособ. для вузов. — М.: Высшая школа, 1984. — 207 с., с ил.
7. *Покровский Н.В.* Очерки памятников христианского искусства. — СПб.: Лига Плюс, 2000. — 412 с., с ил.
8. *Райс Л.Т.* Искусство Византии. — М.: Слово, 2002.
9. *Спасский А.* История догматических движений в эпоху Вселенских Соборов. Изд. 2-е. / А. Спасский. — Сергиев Посад, 1914. — 647 с.
10. *Тихомиров Л.А.* Религиозно-философские основы истории. 3-е изд. — М.: Москва, 2000. — 592 с.
11. *Успенский Ф.И.* История Византийской империи / Ф.И. Успенский. — М.: Астрель, 2011. — 640 с.

² *Michelits P.A.* Ab Aesthetic Approach to Byzantine Art. I. 1955.

Выставочная деятельность ГАХН

А.Б. Елисеев

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье освещается деятельность ГАХН по организации выставок в области искусства как в СССР, так и за рубежом в период с 1924 по 1928 гг.

Ключевые слова: ГАХН, декоративно-прикладное искусство, современное искусство, новые формы в искусстве.

Aleksei Eliseev

Moscow State University Lomonosov

Exhibition activity of the State Academy of artistic Sciences

Abstract. The Article highlights the Work State Academy of Arts on the Organization of Exhibitions in the Field of Art both in the USSR and abroad in the Period from 1924 to 1928.

Key words: State Academy of artistic Sciences, decorative Arts, contemporary Art, new forms in Art.

Основанная в 1921 году Государственная Академия художественных наук (ГАХН) в течение первых трех лет своего существования, как отмечает в первом выпуске постоянного «Бюллетеня» Академии (1925) ее председатель П.С. Коган, «выросла в крупное научное учреждение, располагающее... богатым книгохранилищем, рядом вспомогательных учреждений, секций и ассоциаций, в которых исследуются специальные проблемы искусствоведения» [1, 5]. При этом специфика Академии, отличающая ее от специализированных научно-исследовательских институтов в области искусства, заключалась, по мнению П.С. Когана, в двух моментах: «работа “на вечность” и пристальное внимание к “злобе дня”».

Работа «на вечность» долгое время выражалась, как правило, в форме докладов и их обсуждения, что не в полной мере

способствовало достижению главной цели Академии — «всестороннее исследование вопросов искусства и художественной культуры, в частности проблемы синтеза в искусстве» [1, 5]. Пристальное же внимания к «злобе дня» обуславливалось, прежде всего, тем, что Советское государство начинало строить «новый быт», поэтому проблемы искусства, как замечал А.В. Луначарский, поднимались в аспекте его взаимодействия с государством. И в результате этого взаимодействия, по его мнению, «вопросы художества занимают теперь уже не небольшие кружки непосредственно заинтересованных лиц, а становятся широко общественными, в некоторой степени государственными вопросами», например, вопрос о приближении театров к потребностям масс, ибо «острее, чем прежде, ставится вопрос о том, чего же собственно хотят массы от театров»; как «заказ государственности и советской общечеловечности» [2, 9]. Фактически вопрос о взаимоотношениях формы и содержания, в частности в театре, поднимал проблему основы искусства. Луначарский по этому поводу замечает: «Перед нами прямо ставится вопрос о том, есть ли художественное творчество дело чистой интуиции, где возможно непосредственно зажигание своей свечи, от свечи мастера, или искусство все-таки имеет свой чрезвычайно прочный научный костяк»; причем для Луначарского этот научный костяк, центральная идея выделены в «научно-диалектическом материализме». И в этом аспекте основной темой изучения ГАХН становится «живая жизнь искусства, имеющая свои законы, свои энергии и свои ритмы, несравненно более внятно связанная с экономикой и с производственными отношениями, нежели искусство старое...», что, по сути, превращает искусствоведение в «особую отрасль наук об искусстве» [3, 19].

Новая отрасль наук об искусстве должна была выяснить ценностные критерии анализа современного искусства с точки зрения государственной целесообразности посредством решения четырех задач: учета — распределения — организации — использования. Так, важно было упорядочить всю информацию о современном, в частности об изобразительном и декоративно-прикладном, искусстве; единственным же источником таких сведений, по мнению А.А. Сидорова, служат каталоги выставок. Для достижения этой цели, непосредственно связанной с государственной стратегией, признавалось необходимым объединить в составе учреждений квалифицированных специалистов-искусствоведов, способных обеспечить методическое консультирование. В связи с

этим перед Академией встают вопросы организации государственных выставок, заказов, конкурсов, а также вопросы экскурсионного дела, художественной педагогики, истолкования и критической оценки в более узком смысле. «Если в этом направлении работы в Академии производятся, чрезвычайно желательна была бы их широкая популяризация», — призывал А.А. Сидоров [3, 14—15].

С этой целью в Академии был создан в 1925 г. под руководством Н.К. Пиксанова Научно-показательный отдел, задачей которого было выявление новейших достижений во всех видах искусства [4], а также «организация показательных выступлений в областях научной работы Академии, популяризации искусствования и освещение выдающихся явлений в текущей жизни искусства» [5, 31]. Для достижения поставленных задач отдел стал проводить два цикла научно-показательных работ: цикл исторических концертов и цикл этнографических вечеров, ориентированных, прежде всего, на учащуюся молодежь московских вузов и трудовую интеллигенцию. Несмотря на то что концерты были платными, отдел назначал минимальную цену за билеты и даже выделял часть бесплатных для организаций пролетарского студенчества. Это позволяло привлекать к мероприятиям значительное количество пролетарской молодежи, на что обращалось особое внимание в целях реализации поставленных не только перед отделом, но и перед всей Академией, задач.

Так, цикл исторических концертов имел разнообразную тематику: от песен Великой Французской революции (включая «Марсельезу» и «Карманьолу») и произведений композиторов эпохи Великой Французской революции (Л. Керубини, А. Гретри, Ф.Ж. Госсек, Э. Мэюля и др.) до музыки выдающихся композиторов XVIII—XIX веков (И.С. Баха, В.А. Моцарта, К.В. Глюка, Й. Гайдна, Д.Б. Перголези, а также Л. ван Бетховена).

Цикл этнографических вечеров был построен по принципу демонстрации народного творчества, не искаженного аранжировками, и посвящен, в частности, народной поэзии, песням и пляскам Крыма и Востока, украинской народной музыке и исторической песне, песням русской деревни Поволжья, песням финнов Поволжья, к которым были отнесены вотяки, мера, мордва, а также татары.

В рамках этой работы Научно-показательный отдел не только организовывал концерты, но и устраивал диспуты на различные темы из области искусства с целью показать внутреннюю научную деятельность Академии и ее тесную связь с

современностью. Так, в 1925 г. отдел организовал диспуты на темы «Пути современной архитектуры» и «Наше киноплакатное искусство», открыв одновременно выставку киноплаката.

Эта научно-показательная деятельность отдела и Академии находила отзыв в таких периодических изданиях, как «Известия», «Правда», «Искусство трудящихся», «Жизнь искусства» и пр., что было очень важно для освещения значимости и роли Академии в культурной жизни страны. Кроме того, с 1925 г. ГАХН начала выпускать постоянные «Бюллетени», которые, однако, не стали серьезным периодическим журналом Академии, хотя и были крайне необходимыми для популяризации академической деятельности. Например, Луначарский отмечает, что за четыре года существования Академии «о работе Г.А.Х.Н у нас знают очень мало. Можно сказать, за ее стенами, за тесным кругом непосредственно принимающих в ней участие лиц, слухи об этой работе замирают. ...Привыкли к тому, что такая Академия есть и что она от времени до времени бывает полезной» [2, 8]. Однако президент Академии П.С. Коган замечает, что «в короткое время Академия успела сделаться необходимым звеном в системе государственных органов, ведающих вопросы искусства. На Академию не раз возлагали самые ответственные задачи, связанные с художественной политикой Наркомпроса и правительства, вообще» [1, 6]. По сути, ГАХН стала превращаться в экспертно-консультационный орган художественной политики Советского государства и центр пропаганды нового искусства, что находило выражение прежде всего в выставочной деятельности Академии.

Так, по постановлению Совнаркома Академия провела в своих стенах весной 1923 г. I Всероссийскую Художественно-Промышленную Выставку, в 1924—1925 гг. осуществила два мероприятия общегосударственного масштаба. Ей была поручена Совнаркомом организация первого крупного художественного выступления Союза Советских Республик в Европе, а именно — устройство Советского отдела на XIV Международной выставке искусств в Венеции с мая по октябрь 1924 г. Первая презентация (после десятилетнего перерыва) уже Советского искусства в Венеции, организованная Академией, сопровождалась крупным успехом, привлекла к этому искусству всеобщее внимание и широкое освещение в печати. На Венецианскую выставку для отдела СССР ГАХН собрала 578 номеров в 120 экспонатах, стремясь «показать Западу все современное русское искусство, выбрать качественно лучшее, не считаясь с принадлежностью художника к тому или иному течению» [3, 22]. Для сравнения: А.А. Си-

доров отмечает, что кроме Италии, «развернувшей свое искусство широко и щедро», в Венецианской выставке участвовали следующие страны: США (75 картин 75 художников), Румыния (106 номеров 36 художников), Япония (14 вещей 9 художников), Голландия (168 вещей 30 художников), Бельгия (158 номеров 48 художников), Испания (94 вещи 68 художников), Венгрия (307 номеров 24 художников), Франция (259 номеров 96 художников), Англия (250 вещей 134 художников), Германия (83 вещи 76 художников), большинство из которых отдавало предпочтение известным группировкам и течениям национального искусства [3, 21—22]. Такой подход к экспонированию не давал в полной мере ответа на вопрос, как отражается в искусстве современность, к чему, по сути, и стремилась ГАХН, с точки зрения Сидорова, подчеркивавшего, что «на очереди стоит организация живого искусства по новым принципам оценки и по новым задачам творчества» [3, 22]. В связи с этим большое внимание ГАХН вызвала организованная в СССР первая «всеобщая» выставка новейшего германского искусства, прошедшая в 1924—1925 гг. в Ленинграде, Москве и Саратове. ГАХН посвятила германской выставке особый цикл докладов.

Успех выставок международного масштаба выразился в постановлении Коллегии Наркомпроса о признании Академии постоянным органом Наркомпроса по организации наших художественных выступлений за границей, и Академии было поручено еще более ответственное дело — организация Советского отдела на Всемирной выставке декоративного искусства в Париже (Художественно-Декоративной выставке) летом 1925 г. [1, 6—7]. Эта выставка имела особое значение для СССР в связи с признанием Советского государства Францией, поэтому было принято решение отказаться от участия в другой крупной международной выставке декоративных искусств в Монце близ Милана весной 1925 г. За относительно короткий срок подготовки к парижской выставке, которая открылась 28 апреля 1925 г., Отдел СССР общей площадью 1530 м² начал свою работу уже в начале июня. Павильон Советского отдела на парижской выставке был сооружен по проекту А.С. Мельникова и состоял из трех выставочных залов: павильон СССР на *Cour de la Reine*, стенды в Большом выставочном дворце (*Grand Palais*) и сектор в галерее на Эспланаде Инвалидов. Всего на выставке было представлено 344 экспоната из 4464 предметов, охватывающих практически все виды декоративно-прикладного искусства (архитектура, фарфор, стекло, дерево, камень, текстиль, ковры, кружева, игрушка, одежда, книга, графика, плакат, фотография и

киноматериалы, а также макеты декораций и костюмов декоративно-сценического искусства); экспонаты были удостоены 197 наград [6, 15]. Высшие награды выставки получили произведения книжной графики, игрушки, одежды и декоративно-сценического искусства (4 награды). В рецензии эту выставку в официальном бюллетене ГАХН В. Мориц отмечает, что за 6 месяцев работы выставку посетило почти полтора миллиона человек, которых он определяет как «зарубежные обыватели» и «враждебно настроенная публика». По сути, эта выставка показала западной общественности, что, несмотря на сложный период в истории страны, в новых социально-бытовых условиях СССР сохраняет традиции и демонстрирует новые достижения как в кустарной, так и в крупной промышленности, а также в искусстве книги, в издательском деле и др. Сценический отдел, по мнению Морица, и вовсе «оставил далеко позади театры других стран» [6, 15], на что обратили внимание организаторы Международной выставки новейших театральных достижений в Нью-Йорке; по просьбе организаторов выставки значительная часть экспонатов театральной секции Отдела СССР по окончании выставки в Париже была направлена в Америку [6, 12—13].

Кроме того, в 1925 г. в Париже по предложению французской художественной группы *L'Araignée* и решению Наркомпроса ГАХН организовала небольшую выставку советской карикатуры из 100 рисунков художников Альтмана, Штеренберга, Кравченко, Моора, Радлова, Раданова и др. Представленные на выставке работы были частично политическими карикатурами, частично жанровыми произведениями, отражающими быт и общественно-политический строй СССР [7, 36]. В 1926 г. Академия получила около 40 приглашений принять участие в зарубежных выставках, но в связи с проводившимся в стране режимом экономии вынуждена была воздержаться от участия в выставках за границей. Тем не менее в 1927—1928 гг. ГАХН все же организовала Отдел СССР на выставке декоративных искусств в Монце-Милане, а в 1928 г. с мая по октябрь — на очередной XVI Международной выставке искусств в Венеции, на которой советское искусство было представлено 266 различными художественными произведениями [8, 25].

Успешная организация международных выставок была важным направлением деятельности Академии, но не менее важным была и организация выставочной деятельности непосредственно в СССР. Эта деятельность становилась особенно актуальной в свете задач, которые ставило Советское госу-

дарство перед искусством, на что обращает внимание Луначарский: «По правде сказать, до самого последнего времени признание большой роли, какую искусство должно играть в нашем культурном строительстве, было довольно теоретично и даже иногда оспаривалось, отодвигалось как не совсем своевременное. Теперь не то, становится ясным, что литература, а за нею и другие формы искусства, вновь становятся в центре внимания и уже не с той чисто теоретической точки зрения, как де сочетать формы искусства с требованиями революции, о каких мы вели печатные и устные дискуссии в первые годы переворота, а с достаточно практической точки зрения» [2, 8].

Так, Академия проводила многочисленные небольшие выставки, связанные, прежде всего, с ходом ее научной работы, а также более крупные, организованные Научно-показательным отделом. Анализ выставок, проведенных ГАХН в СССР в период с 1925 по 1928 гг., показывает, что весьма интересными были поиски Академией новых форм в искусстве и художественном творчестве. Наиболее показательной в этом отношении была научная работа Физико-психологического отделения ГАХН и, в частности, Хореологической лаборатории при этом отделении. С 1925 по 1927 гг. Хореологическая лаборатория совместно с Русским Фотографическим Обществом, а также Ассоциацией Ритмистов, редакцией «Известий Физкультуры», ЦИТ'ом организовала три выставки по искусству движения, под которым понималась вся широкая область физической культуры и движения зрелищного характера (балета, танца, акробатики). Основной идеей выставок были: «доказательство самого существования художественного движения как искусства» и поиск различных способов фиксации движения, отсутствие которых, по мнению организаторов этих выставок, являлось «главнейшей помехой в деле научного анализа всех разновидностей движения» [9, 37]. Сама идея выставки по искусству движения придавала ей особый характер эксперимента, поэтому первоначально она была закрытой. На первой выставке, организованной в январе 1925 г., были представлены как фотографические работы Е.О. Пиотковского, С.Л. Бранэбурга, А.Д. Гринберга и др., являвшиеся опытами механической фиксации отдельных моментов движения, так и работы ряда художников, рисовальщиков и скульпторов (К.Ф. Юона, А.А. Бруни, П.И. Львова, О.В. Энгельса, С.А. Стороженко, В.А. Ватагина), фиксирующие движения в аспекте синтетического творчества [9, 37]. Кроме того, на этой выставке руководителями Хореологической лаборатории А.А. Си-

доровым и А.И. Ларионовым были предприняты попытки непосредственной записи движения в разных вариантах. На примере танца, поставленного Н.С. Поздняковым, А.И. Ларионов сделал посредством записи «композиционный анализ заполняемых движением кадров», а А.А. Сидоров предпринял попытку «стенографирования движения в порядке пространственном» [9, 37]. Экспериментально-исследовательский характер носили и последующие две выставки по искусству движения, в частности, третья выставка в 1927 г., освещавшая проблему изучения архитектоники движения, которой был посвящен доклад А.И. Ларионова «Архитектоника художественного движения». В нем «устанавливалась архитектоническая закономерность каждого вида художественного движения, построенная на специфических законах симметрии расположения материала в пространстве и времени и была выведена своеобразная циклическая структура движений художественных, физкультурных и рабочих» [10, 71]. На самой же выставке были созданы два отдела, посвященные научному изучению движения в виде архитектонических схем, графиков, диаграмм записи движения, реконструкций древних видов движения и т. д., а также образцов фотофиксации трудовых, художественных и физкультурных движений.

Помимо исследований Хореологической лаборатории в Физико-психологическом отделении были организованы в 1926 г. две выставки, посвященные изучению новых форм художественного творчества: выставка по детскому творчеству, которая давала почву для детального анализа особой проблемы детского восприятия, и по художественному творчеству душевнобольных.

В этом направлении выставочной деятельности Академии также следует отметить проведенную Секцией пространственных искусств в 1927 г. выставку «Техника стенописи», связанную с проблемой отмирания станковой живописи и поисков нового типа искусства [11, 36]. Выставка не только демонстрировала технические моменты, связанные с фреской, но и показывала использование этой техники (на примере искусства уходящего прошлого) для создания современных живописных произведений; тем самым выставка давала некий толчок дальнейшим опытам в области станковой живописи.

Однако ГАХН пыталась давать импульс развитию не только «отмирающих видов искусства», но и проявляла естественный интерес к развитию современного искусства, его популяризации и освещению выдающихся явлений в художественной

жизни общества, в том числе и западного. Например, в 1925 г. Академия организовала первую выставку киноплаката, на которой были представлены образцы русского дореволюционного киноплаката, советского киноплаката, а также плакатов ряда зарубежных стран с целью выявления степени развития киноплакатной работы в СССР в сравнении с западными образцами [12, 39]. В 1926 г. Академия провела выставку «Революционное искусство Запада», которая положила начало, во-первых, систематическому исследованию революционного творчества усилиями специально созданного Кабинета революционного искусства Запада при Социологическом отделении и, во-вторых, организации персональных выставок ряда зарубежных революционных художников (венгра Белы Уица, немки Кете Кольвиц и др.), а также в 1928 г. выставку современного французского искусства, на которой были представлены произведения А. Модильяни, Л. Сюрважа, Ф. Леже и др. Весьма показательной была и подготовленная в 1927—1928 гг. выставка гравюр на революционные темы, темы быта и труда рабочих Запада для демонстрации в крупных клубах Москвы. Эти выставки в полной мере отвечали намерению Социологического отделения ГАХН вести исследования, основываясь на марксистской методологии, что в данном подходе к искусству должно было быть определяющим в работе для всех подразделений Академии [13, 5]. В этом аспекте деятельности Социологического отделения можно выделить выставку революционной литературы, организованную Кабинетом революционной литературы в 1925 г., на которой были представлены разнообразные экспонаты: пролетарская литература (Д. Бедный), материалы о В.И. Ленине, А. Блоке, В. Брюсове, суриковцах (с момента их появления до превращения во Всероссийский союз крестьянских писателей), а также экспозиция «Современность и Пушкин», что позволило заведующему Главнаукой Ф.Н. Петрову заметить: «Выставка является большим показателем роста работы Академии и, несомненно, отвечает потребностям сближения трудящихся масс с искусством. На этой выставке рабочий и крестьянин найдет близкое, родное, свое» [14, 33—35]. В 1926 г. Кабинетом были проведены книжная выставка памяти В.И. Ленина с разделами «Ленин как личность», «Ленин и искусство» и выставка, посвященная литературной деятельностью А.В. Луначарского.

Интерес ГАХН к современному искусству также выразился в выставках, организованных Секцией пространственных искусств в 1925—1926 гг., из которых можно выделить выставку работ художников М.К. Соколова, Д.И. Митрохина и

«4-х Искусств». Выставку «4-х Искусств» Академия организовала в помещении Государственного Музея Изыщных Искусств по просьбе выдающихся художников П.В. Кузнецова, Н.П. Ульянова, М.С. Сарьяна, предлагавших объединить в одном мероприятии деятелей искусств СССР в области живописи, скульптуры, архитектуры и графики [15, 43].

Важнейшим событием в культурной жизни страны стала организованная ГАХН к 10-летию Октябрьской революции юбилейная выставка «Искусство народов СССР» (по поручению Юбилейной комиссии ЦИКа СССР). Основную задачу этой выставки Академия определяла, исходя из значимости события, как «взаимное ознакомление и познание народов СССР» с целью показать «искусство национальностей во всей его систематической широте с охватом всех отраслей искусства как коллективного, так и индивидуального» [16, 48]. Надо заметить, что Академия уже имела опыт организации выставок национального искусства. В 1925 г. была проведена выставка «Искусство Бухары». Но именно на юбилейной выставке искусства народов СССР впервые в Москве было показано до тех пор малозаметное творчество национальных художников Украины, Белоруссии, Закавказья, Туркменистана и др. республик СССР. Значимость и масштаб выставки заставили ГАХН привлечь к ее подготовке выдающихся деятелей искусства. Так, например, оформлением Отдела народного творчества и художественной промышленности в помещении Центрального музея народоведения (бывший Нескучный дворец) занимались И.И. Нивинский, В.И. Мухина и Е.И. Прибыльская. Художественным оформлением Отдела ИЗО, театра, кино и детского творчества в выставочном помещении ВХУТЕИН выполнялось по эскизам И.М. Рабиновича под руководством Я.А. Тугенхольда [16, 49].

Помимо этой масштабной выставки Академия готовила к 10-летию Октября ряд небольших выставок, например, о театральных начинаниях революционного времени. А уже в марте 1928 г. Театральная секция ГАХН совместно с Государственным театральным музеем имени А. Бахрушина организовала большую театральную выставку «Московские театры октябрьского десятилетия», на которой были представлены театральные макеты, эскизы и костюмы постановок московских театров [17, 35]. Эта выставка стала, по сути, одним из последних крупных выставочных проектов Академии.

Несмотря на успешную организацию выставок как внутри страны, так и за границей деятельность ГАХН с конца 1920-х гг. стала все больше подвергаться серьезной критике в

силу ее неявно выраженной приверженности в научных исследованиях марксистскому подходу к истории искусства, в силу чего не нашла поддержки и инициатива председателя Академии П.С. Когана о создании центрального выставочного комитета, в котором наряду с ГАХН участвовали бы Всесоюзное общество культурных связей с заграницей и Главискусство Наркомпроса СССР.

Тем не менее выставочная деятельность ГАХН в период с 1924 по 1928 / 1929 гг. сыграла значительную роль в художественной жизни страны. Исследуя и популяризируя искусство, в том числе его новые формы, она давала советской общественности возможность ознакомиться с современным отечественным и западным искусством.

Список литературы

1. *Коган П.С.* Государственная Академия Художественных Наук // Бюллетени Г.А.Х.Н. Вып. 1. М., 1925. — С. 5—7.
2. *Луначарский А.В.* Текущие задачи художественных наук // Бюллетени Г.А.Х.Н. Вып.1. М., 1925. — С. 8—17.
3. *Сидоров А.А.* Изобразительные искусства 1924—1925 гг.: СССР и Германия // Бюллетени Г.А.Х.Н. Вып.1. М., 1925. — С. 19—30.
4. Ф. 941, оп.1, ед. хр. 52.
5. Научно Показательный Отдел Академии // Бюллетени Г.А.Х.Н. Вып.1. М., 1925. — С. 31—32.
6. *Мориц В.* Советский отдел Международной Выставки Декоративных Искусств в Париже в 1925 г. // Бюллетени Г.А.Х.Н. Вып. 2—3. М., 1926. — С. 7—17.
7. Выставка советской карикатуры в Париже // Бюллетени Г.А.Х.Н. Вып.1. М., 1925. — С. 36.
8. *Коган П.С.* Г.А.Х.Н и наши художественные выступления за границей // Искусство. М., 1929. № 3—4.
9. Выставка по искусству движения // Бюллетени Г.А.Х.Н. Вып.1. М., 1925. — С. 37—38.
10. Хореологическая лаборатория // Бюллетень ГАХН. Вып. 8—9. М., 1927 / 1928. С. 71—74.
11. Секция пространственных искусств // Бюллетень ГАХН. Вып.8—9. М., 1927/1928. — С. 32—41.
12. Выставка киноплаката // Бюллетени ГАХН. Вып.1. М., 1925. — С. 39—40.

13. Социологический разряд // Бюллетень ГАХН. Вып.10. М., 1927/1928. — С. 5—7.

14. Выставка революционной литературы // Бюллетени ГАХН. Вып.1. М., 1925. — С. 33—35.

15. Выставка «4-х Искусств» // Бюллетени ГАХН. Вып.1. М., 1925. — С. 43.

16. Отдел по изучению искусства народов СССР // Бюллетень ГАХН. Вып.10. М., 1927/1928. С. 48—53.

17. Театральная секция // Бюллетень ГАХН. Вып.10. М., 1927/1928. С. 35—39.

Становление изобразительного искусства Кузбасса XX века

Е. А. Брыксина, А.А. Мухутдинов

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье изложены материалы исследований динамики изобразительного искусства Кузбасса второй половины XX века в контексте российской художественной культуры.

Ключевые слова: Кузбасс, изобразительное искусство, художественная жизнь, культурные преобразования.

*Elizaveta Bryksina, Abdulber Mukbutdinov
Moscow State University Lomonosov*

Kuzbass pictorial art becoming in the 20 th century

Abstract. The article describes the studies of the dynamics of Kuzbass pictorial art in the second part of the 20 th century within Russian art culture framework.

Key words: Kuzbass, pictorial art, art life, cultural changes.

Защита культуры, сохранение культурных традиций и культурного наследия, поддержка основных и важнейших проявлений творчества — фундаментальные задачи современного российского общества и государства, осуществляющего грандиозные по масштабам и исторической значимости модернизационные преобразования. Именно культура как сфера материального и духовного наследия и традиционных искусств, образ жизни и ценностные ориентиры развития социума в настоящее время становятся реальным механизмом социального управления и экономического регулирования. Культура служит основополагающим фактором устойчивого развития общества. Понимание этого объективного социального императива должно стать основой формирования новых поколений россиян, способных обеспечить прогресс нашей страны адекватно вызовам эпохи глобализации и сложней-

ших, противоречивых трансформаций человеческого сообщества, интеграции России в политкультурное пространство и формирования нового качества ее собственного культурного бытия.

«Российское могущество прирастать Сибирью и Северным океаном» — эти широко известные слова русского гения М.В. Ломоносова отражают тот бесспорный факт, что социально-экономический и культурный капитал России представляет собой органичную целостность и результат исторически длительных, упорных и солидарных усилий многих поколений россиян, живущих в разных регионах нашего огромного Отечества и совместно обеспечивающих ее независимость, единство и прогресс.

Каждый народ, каждая цивилизация вносит в мировое культурное наследие нечто свое, отличное от других национальных культур, тем самым создавая многомерную и многокрасочную палитру мира. Наша держава — Россия — представляет на земной карте одну из уникальных цивилизаций с многовековой историей. От прибалтийского Калининграда и Карелии до Камчатки, Чукотки, Сахалина и Курил, от Архангельска до Северного Кавказа, Урала и Оренбурга, от Воркуты и Таймыра до горного Алтая, Тывы, Байкала и Владивостока — все эти уникальные по природе, ресурсам, историко-культурному и этноконфессиональному разнообразию регионы составляют великую культуру великой России. Каждый из двух сотен живущих в нашем государстве народов за все периоды своего существования создал удивительные и бесценные памятники культуры.

Все пространство России, что простирается за Уральскими горами на восток, всю северную территорию Азиатского континента многие наши соотечественники и особенно иностранцы называют Сибирью. Представление о ней объективно отражает ее суровую природу и климат: это снега, трескучие морозы, бескрайняя тайга, бездорожье, разбросанные далеко друг от друга населенные пункты.

Само название «Сибирь» известно в источниках с V—VI вв. и первоначально являлось этнонимом для группы финно-угорских народов (народы «шиби» в китайских источниках), которые, будучи вытеснены монголо-татарами к северу и частично ассимилированы ими, дали название целому обширному региону. В русских источниках название «Сибирь» впервые в качестве топонима встречается в 1483 г. Первоначально как город и местность в низовьях реки Тобол. По мере продвижения русских

землепроходцев к востоку в понятие Сибири включались все новые территории вплоть до Байкала.

Кемеровская область является одним из крупнейших промышленных регионов Сибири и всей России. Кемерово ведет свою историю с одноименного села, основанного на берегах реки Искитимки около 1701 г.

Целью проводимого исследования является воссоздание целостной динамики изобразительного искусства Кузбасса второй половины XX в. в контексте российской художественной культуры. Учитывая, что в условиях современных процессов глобализации намечается тенденция обезличивания и релятивизма творчества, актуализируется ценность научных трудов регионального характера, рассматривающих значимость поддержания преемственности в развитии искусства и культуры в целом. Решение проблем сохранения и продвижения отечественного искусства возможно на основе глубокого изучения исторического прошлого, анализа опыта развития российской культуры в XX в. Подобный анализ особенно важен для разработки модели развития художественной культуры и изобразительного искусства в условиях сибирского региона на современном этапе.

Экспериментирование, инновационные преобразования, множественность и контрастность творческих исканий — отличительные особенности изобразительного искусства советского Кузбасса. Этот период породил плеяду самобытных художников, чье творчество еще недостаточно исследовано и знакомо широкому кругу общественности. Подобная ситуация порождает важность обращения к анализу регионального изобразительного искусства, открывающего новые смыслы и значения в истории отечественной художественной культуры.

Если обратиться к региональной проблематике, здесь обозначается необходимость взглянуть на изобразительное искусство как на сложный феномен, вбирающий в себя не только эстетические и художественные характеристики, но и социальные, хозяйственно-экономические, антропологические особенности, выражающие специфику региональной художественной жизни.

Невозможно понять логику развития изобразительного искусства Кузбасса, не касаясь значения и роли начального периода утверждения принципов социалистического реализма в 1930-е гг. В этот период кузнецкий регион, как и вся страна, пе-

реживал годы разрухи, что требовало активизации промышленного развития. Этим объясняется медленное становление художественной жизни региона. Практика культурной революции продиктовала пути формирования советского искусства довоенного периода. В частности, на кузнецкой земле в 1930—1940-х гг. проводилась культурно-просветительская работа, творчество должно было найти путь к людям, лишь начавшим новую жизнь. На первый план выдвигались чисто просветительские функции искусства, что и определило, в первую очередь, распределение сил и тенденций художественной жизни России и, в частности, Сибири 1930—1940-х гг. Отсюда становится понятным доминирующее в те годы тяготение к традициям русского демократического реализма XIX в., которое легло в основу метода социалистического реализма, утвержденного Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932).

В 1957 г. художники Кузбасса последними в сибирском регионе объединились в творческий союз. В изобразительном искусстве определилась основная тема — индустриальный Кузбасс. Жанровым воплощением этой темы стали тематическая картина, пейзаж. В эти годы среди художников появляются наиболее зрелые мастера, определившие свое место в историческом процессе развития изобразительного искусства в кузнецком регионе. Это А. Кирчанов, П. Чернов, А. Ананьин, Н. Бачинин, Н. Шемаров, В. Селиванов и другие талантливые художники. Созданные ими в этот период произведения живописи в полной мере отражали творческие искания советских художников.

Кардинальные перемены в художественной жизни кузнецкого края начались в конце пятидесятых годов. Изобразительное искусство советской России послевоенного времени характеризуется насыщенностью интенсивных творческих исканий. В 1960 г. произошло событие, сыгравшее значительную роль в развитии искусства России — был создан Союз художников РСФСР, что стало серьезной предпосылкой для дальнейшего развития сибирского изобразительного искусства. С начала 1960-х гг. регулярно проводятся зональные выставки. Это резко стимулировало творческую активность художников, живущих на периферии. Зональные смотры способствовали росту профессионализма художников Сибири. В творчестве российских художников появилось новое направление, получившее название «суровый стиль», с его тяготением к монументальности, подчеркнутой трезвостью в изображении жизни, с отсутствием какой бы то ни было приукрашен-

ности и парадности. Резкое расширение выставочной деятельности, создание зональных смотров привлекли к активному творческому труду большое число живописцев, графиков, скульпторов. Создавались творческие бригады, в которые входили художники из разных республик, краев и областей страны. Следует отметить, что процесс развития художественной жизни в Кузбассе этого периода также во многом определен теми социальными задачами, которые были поставлены партийными документами. В результате наблюдается рост строительства творческих мастерских в Кемерове и Новокузнецке для приглашенных из столичных вузов молодых художников; получение государственных заказов; повышение профессионализма. Творчески перерабатывая увиденный масштаб производства химической и металлургической промышленности, угольных предприятий края, рисуя людей, занятых в этих производствах, кузбасские художники фактически составляли художественную летопись истории Кузбасса. Никогда прежде советское искусство не переживало такой всеобъемлющей ломки привычных устоев, не знала такой девальвации ценностей, такой бури исканий новых программ, как в постперестроечный период 1985—2000 гг. — время экономического кризиса в России. В сфере культуры и искусства действовали неблагоприятные тенденции. Сохраняющиеся остаточные принципы финансирования поставили на грань краха организации и учреждения культуры. В частности, Кемеровская организация Союза художников РФ временно утратила свои функции организатора творческого процесса и материального обустройства художников. В эти трудные годы художники начали искать пути сближения с коммерческими банками, находили заказчиков среди «новых русских», что постепенно приводило к угрозе потери профессионализма. Одновременно в обстановке безвременья мобилизовались силы, которые играли третьестепенные роли в творческой организации кемеровского Союза художников. Начался процесс интенсивного образования творческих молодежных группировок, стремившихся обособиться на самостоятельной эстетической платформе, открываются частные художественные салоны Р. Корягина, О. Галыгиной, А. Панченко. Создаются новые творческие объединения, каждая экспозиция которых становится фактом художественной жизни Кузбасса, в них раскрылись духовные потребности зрителей, высказывались их эстетические интересы.

В советское время реализация системы социального заказа осуществлялась через функционирование формализованных институтов искусства на основе принципов централизма, иерархии, бюрократической заорганизованности и одновременно дублирования функций. Абсолютизация принципов социального заказа привела к тому, что деятельность художественных учреждений и организаций отличалась несоответствием программно-идеологических деклараций художественной повседневности. Субординация в художественных организациях сочеталась с полицентризмом в руководстве и принятии решений. Под давлением идеологии и нормативной эстетики диапазон художественных средств, дозволяемых художникам, сузился до фотографии, до информации в красках. Внедрение государственного социального заказа в процесс художественного творчества приводило к стандартным темам, жанрам и методам. Публика оставалась равнодушной к художественному официозу советской эпохи. Эта ситуация, несомненно, повлияла на трансформацию интересов в сфере изобразительного искусства, что привело к необходимости формирования новых отношений и принципов в организации художественной жизни. Изобразительное искусство Кузбасса последней четверти XX в. характеризуется нарастанием кризисных тенденций, связанных с изменением привычных устоев, девальвацией ценностей, исканием новых программ развития в условиях перестройки. В Советской России произошел решительный поворот в 1985 г., в связи с перестройкой, глубоко отразившейся на художественной жизни страны, в том числе Сибири. Это время породило совершенно новую социальную психологию, новые художественные идеи, наметило новые пути эстетического самоопределения общества, оказало влияние на представление художников о своей миссии в условиях современности.

В потоке перемен, охватившем изобразительное искусство, возникла потребность объективного анализа и поиска выхода из сложившегося кризиса. Как отмечает Л.В. Оленич: «К началу 1980-х годов обозначились два вектора развития регионального искусства: консервативный, ориентированный на установки соцреализма, и другой, берущий свое начало в движении авангардистов 1920-х годов» [1, 5]. Эта ситуация получила широкий резонанс в кузбасской критике на страницах журналов и газет. Одним из поводов для обсуждения существующего положения изобразительного искусства Кузбасса 1980-х гг. стала организация выставок «Творческим активом»,

новым объединением художников, созданным под руководством Р.И. Корягина. Анализируя сложившуюся ситуацию, А.Г. Данилова на страницах газеты «Советский рабочий» писала: «Возникновение актива было вызвано, с одной стороны, необходимостью вести постоянную работу с творческой молодежью, необходимостью тем более настоятельной, так как приток свежих сил в Кемеровскую организацию Союза художников как-то постепенно иссякал. С другой стороны, сыграла роль и потребность в каких-то новых формах проведения выставок, лишенных парадной представительности и направленных на выявление различных творческих позиций. Открытая для дискуссий атмосфера выставки должна придать ей рабочий характер, то есть создать дополнительные импульсы для творческого развития художников» [2, 3].

Областные выставки 1980-х гг. (г. Кемерово, г. Новокузнецк) объединения «Творческого актива» сопровождались полемикой о положении современного искусства Кузбасса. Размышлениями о том, как отсеивать в условиях существующей демократии серые, неинтересные работы, делилась М. Чертогова, заявляя о том, что главное требование к художнику — быть предельно искренним, нести личную ответственность за самого себя и свое искусство. Она отмечала, что форма «Творческого актива» должна носить поисковый характер, и задача организуемых выставок — вернуть зрителя, особенно молодого, в выставочные залы [3].

В. Откидач указывала на то, что жизнь творческих коллективов в последние годы приобрела «заорганизованный» характер, и в этой ситуации правомерен полемический задор настоящей выставки, пусть только это послужит благородным целям. Даже если в экспозиции окажется немало работ, противоречащих цели задуманного, необходимо помнить, что никакое движение вперед невозможно без издержек и перегибов [4].

Обращаясь к проблемам преемственности в современном искусстве, А. Морозов писал: «Семидесятники, выросшие в атмосфере “оттепели”, расстались с советским образом мыслей и чувств более решительно, чем молодежь 60-х годов. Они пережили масштабные трансформации, осуществили широкие и устойчивые сдвиги, изменившие общее соотношение сил в нашем искусстве. Эти сдвиги, стоит упомянуть, долго не принимались даже самыми чуткими мастерами предыдущих поколений, считавшими характерные для молодежных выставок 70-х гг. традиции примитивизма, ретростилистики, фотореализма посягательством на основы профессиональной культуры» [5, 8].

Об утрате значимости традиций отечественной школы в изобразительном искусстве и увлеченности Западом писала З. Естамонова. Она отмечала, что «недостаток культуры и изобразительной грамотности может привести к обыкновенному кичу» [6].

Обращаясь к изобразительному искусству Кузбасса 1980-х гг., следует констатировать, что, хотя художники в это время оказались свободными от конъюнктурных соображений, пока еще не произошло полноценного замещения безликой «злободневности» работами, несущими в себе остроту личного восприятия времени. Не произошло это не потому, что художники отказались от изображения современности. В их произведениях настоящее время присутствует, но через призму известных и уже апробированных ценностей, при доминировании однозначной идеи или эффектной формы. Примером обращения к такой художественной фигуративности являются некоторые картины В.А. Карманова «Российские йоги спасают мир от катастрофы», «Могила коммуниста», «Демонстрация нерушимого единства» (рис. 1—3).



Рис. 1. В.А. Карманов.
Российские йоги спасают мир от катастрофы. 1988



Рис. 2. В.А. Карманов. *Могила коммуниста*. 1988



Рис. 3. В.А. Карманов. *Демонстрация нерушимого единства*. 1988

Анализируя его творчество, еще в начале 1980-х гг. В. Откидач писала: «В целом представляется весьма интересным стремление молодого художника к сложному, многозначному восприятию мира, хотя для цельности образного обобщения у Карманова еще не всегда достает композиционного мастерства. Его стремление к метафоре, иносказанию подчас слишком прямолинейно, а иногда оказывается затейливо-ребусным» [7, 83]. Возможно, подобные выводы обусловлены не столько творческим лицом автора, сколько его интенсивным развитием. Тем не менее можно констатировать факт начала в изобразительном искусстве Кузбасса сдвига в сторону творческого обновления взгляда художника на новые темы, их пластического решения, преодоления зависимостей от социального заказа.

Результатом дискуссий вокруг выставок «Творческого актива» о путях дальнейшего развития искусства явилось то, что в 1988 г. из состава Кемеровского отделения Союза художников РСФСР вышло 17 художников, которые организовали в Новокузнецке самостоятельный творческий союз [8]. Остро чувствовались негативные стороны сложившейся в это время в советском искусстве системы социального заказа. Делегат VI съезда художников России А. Бобкин в своем интервью на страницах областной газеты «Кузбасс» отмечал, что сложившаяся ситуация «социального заказа» натворила много бед, стали заниматься угодничеством перед заказчиком, поэтому появилась масса похожих улыбающихся героев, породивших термин «улыбающийся реализм».

Инициативу новокузнецких художников поддержала местная администрация. В течение 1986—1995 гг. в городе начали строиться современные творческие мастерские, благодаря чему новый Союз художников пополнился молодыми авторами, выпускниками Кемеровского художественного училища, художественных вузов других регионов. В это время в городе расширилась сеть выставочных площадей, что давало возможность организовывать выставки различной направленности. Союз художников в Новокузнецке, несомненно, сыграл положительную роль в развитии изобразительного искусства Кузбасса.

В 1993 г. департаментом культуры администрации Кемеровской области была разработана программа «Духовное возрождение Кузбасса», рассчитанная на реализацию долгосрочных проектов до 2003 г. Действия местной власти дали в некоторой мере положительный импульс для творческого роста художников. Примером профессионального роста стало вы-

ступление кузбасских мастеров на художественной выставке «Сибирь» (1998) в Красноярске, посвященной 150-летию со дня рождения В.И. Сурикова.

Эпоха перестройки глубоко изменила отечественное искусство, решила судьбу его будущего развития — свободного от всякого рода догм и запретов. Не случайно тогда небывалый интерес вызвало искусство русского и советского авангарда. Его традиции, исполненные новаторства, смелого эксперимента, подчеркнутого авторского самовыражения, оказались созвучными художественным исканиям.

То, что происходило в это время в изобразительном искусстве Кузбасса, необходимо рассматривать в контексте общих процессов развития культуры в стране. В этот период (середина 1980-х — 1991 гг.) наибольший интерес вызывали дискуссии о социалистическом реализме, ревизовавшие его официальную трактовку, материалы о политических репрессиях в искусстве, публикации, возвращающие из забвения весь спектр персоналий и течений ушедшей эпохи, будь то жертвы идеологической цензуры или художественный официоз (многочисленные статьи Н. Дмитриевой, М. Чегодаевой, В. Костина, А. Кантора, В. Манина, Е. Бобринской, Е. Андреевой, М. Алленова и др.). Расширился методологический диапазон исследований советской культуры за счет дискурсивного и семиотического анализа, психоаналитической критики (Э. Надточий, М. Золотоносов, Б. Гройс, Е. Добренко).

Таким образом, можно констатировать, что создались благоприятные условия для развития в новом контексте всех видов современного искусства — театра, телевидения, музыки, живописи. В произведениях мастеров искусства звучали обличительные и сострадательные ноты в адрес уходящей эпохи, стало очевидным, что пришла новая эра, и надолго, и она требует новых художественных идей, нового художественного языка. Новизна каждого нового этапа в искусстве — это приход поколения, которое привносит свой взгляд на жизнь, свой подход к привычному и устоявшемуся, свои новые темы и образы, воздействуя на уже сложившегося художника. Если этого нет, развитие искусства останавливается, а само искусство мертвеет.

В Кузбассе процесс творческого обновления начали художники среднего поколения, участники выставок «Сибирского салона». Постепенно вокруг Р. Корягина сконцентрировались художники молодого поколения. Для них появилась возможность реализации своих творческих сил, заявили о себе новые лидеры Ю. Юрасов, С. Червов, А. Дрозд, Ю. Белокурицкий,

А. Зайцев и другие выпускники Кемеровского художественного училища. С ними начался новый виток организации независимых молодежных творческих групп, ориентировавших себя на художественный рынок, и, несомненно, это новое направление развития искусства стало возможным благодаря организационной и творческой деятельности Р. Корягина.

В 1980-е годы творчество Р. Корягина характеризуется обращением к новому направлению. Он присоединяется к группе новокузнецких живописцев — А.В. Суслову, А.А. Бобкину, В.А. Карманову. «Их творчество отличалось независимостью художественных позиций, непривычной обобщенностью, условностью изобразительного языка, высокой профессиональной культурой» [8, 3]. В Кемеровском областном музее изобразительных искусств находится несколько работ Р. Корягина этого периода: скульптурных «Женский портрет» (1985) и графических произведений «Окно» (1981), «Красные деревья» (1986).

В середине 1980-х гг. раскрылись организаторские способности Р. Корягина. Он уже имел успешный опыт в правлении Союза художников (1985—1987), занимался работой с молодежью и в 1986 г. сумел объединить молодых кемеровских художников в «Творческий союз». В 1987—1989 гг. являлся председателем Кемеровского отделения Союза художников РСФСР. Он сформировал мысль о бесконечных возможностях развития, поддержал веру художников в осуществление идеи обновления жизни, продумал, которая позволила бы коллективу художников выйти на новый путь. Главная практическая деятельность Р. Корягина с 1988 по 1997 гг. связана с созданием частной художественной галереи «Сибирский салон», в которой он видел возможность расширения этикопознавательных направлений развития общества, утверждения современных жизненных и художественных эстетических ценностей, развития и совершенствования эмоционального восприятия зрителем изобразительного искусства. Ее открытие в 1989 г. явилось ярким и заметным событием художественной жизни области. Созданию «Сибирского салона» способствовало решение Кемеровского отделения Советского Фонда культуры по организации специализированного экспериментального объединения. Салон призван осуществлять организацию картинных галерей на предприятиях и в учебных заведениях, создавать передвижные выставки, организовывать и проводить творческие семинары. При поддержке Фонда культуры Р. Корягин имел возможность осуществлять свои самые смелые планы. Появление салона было своевременным, так как новое время диктовало

принципиально новые условия жизни деятелей искусства. Для установления прочных связей с мастерами изобразительного искусства Сибири необходимо было узнать о художественной жизни в регионе.

Помощники Р. Корягина — А. Кирпичев и А. Килемник — определили участников принципиально новой программной выставки, неординарной по своему составу, по уровню экспозиции. Первая выставка объединения «Сибирский салон» получила название «Периферия-89» и открылась в Доме художников 13 апреля 1989 г. В ее состав вошли девять художников — Н. Грицюк, Г. Кичигин, М. Обныш-Кузнецов, А. Беляев, Ю. Фатеев, А. Бобкин, С. Теряев, Н. Рыбаков, Р. Корягин. «...Эта выставка не заидеализированных художников, а с творческим пониманием задач, где понятие реализма есть основа для поисков нового художественного языка. Необходимость создания творческого объединения продиктована глубокой заинтересованностью художников в развитии изобразительного искусства, поэтому “Сибирский салон” — это объединение единомышленников. Часть работ с выставки составит коллекцию Салона, которая должна увеличиваться по мере поступления новых работ. Выставка не ограничивается во времени, ее жизнь зависит от предложений для участия в экспозиции», — писал журналист И. Ляхов на страницах областной газеты «Кузбасс» [9, 8].

Мнения зрителей о выставке разделились: одни восторгались работами, считали их откровением художников среднего поколения, у других картины вызвали неприятие. Для молодых художников выставка «Сибирского салона» была примером для подражания, способствовала раскрепощению мысли, рождала желание участвовать в следующих показах. Главным достижением «Салона» была возможность оставить в Сибири лучшие работы современных художников и демонстрировать их заинтересованному зрителю. За два последующих года выставки «Салона» прошли в Новосибирске, Москве, Таллинне, Ленинграде. Художники приняли участие в ярмарках «Арт-Лондон-90», «Арт-Миф», «Москва-91». Выставки «Сибирского салона» проходили в арендуемых залах.

В сентябре 1991 г. Р. Корягин под галерею «Сибирский салон» купил и отремонтировал здание бывшего летнего кинотеатра в городском саду в г. Кемерово. Здание более 10 лет не эксплуатировалось, отсутствовала крыша, сгоревшая во время пожара. Р. Корягиным было потрачено много сил и средств на реконструкцию здания. В более позднее время во-

круг него разместился парк скульптуры, составленный из работ Р. Корягина (кованое железо) и других скульпторов. Частная художественная галерея выступала в качестве посредника между художниками и заказчиками и таким образом привлекала капитал на строительство и обеспечение картинной галереи.

Первая выставка галереи в 1992 г. продемонстрировала работы красноярского художника А.Г. Поздеева. Его картины неоднозначны, чрезвычайно своеобразны, рассчитаны на эпатаж зрителей и трудно воспринимаются широкой аудиторией. Отмечая специфику работ А. Поздеева, А.М. Кантор пишет: «...образ обобщается до художественной формулы, которая может быть изобразительной или чисто символической, знаком, иероглифом. В этом символе, однако, непостижимым образом воплощалось само явление» [10, 7]. Примером такой яркой выразительности является картина «Голгофа» (1989) из цикла работ А. Поздеева (рис. 4).



Рис. 4. А.Г. Поздеев. Голгофа. 1989

Композиция предельно проста: на желтом фоне квадрата черный круг. Круг и квадрат пересекает белая условная линия распятого человека. В сочетании с острым цветовым контрастом этот композиционный лаконизм создает особую смысловую напряженность. Ведущую роль здесь приобретает символика цвета. Желтый цвет реализует эксцентрическое движение, то есть движение плоскости, устремленное к зрителю; он воспринимается как цвет размыкающий, расширяющий пространство. В противоположность желтому, черный цвет осуществляет концентрическое движение вовнутрь, он замыкает пространство, стягивает в него зрителя. Как отмечает Е. Козлова, в «Толгофе» черный круг приобретает амбивалентный характер»: с одной стороны, он воспринимается как солнечное затмение, с другой — из-за противопоставления эксцентричности желтого и концентричности черного — круг ощущается как черная космическая дыра в небытие [11, 415]. Возникает почти физическое ощущение стягивания зрителя в эту космическую воронку, однако препятствует белая фигура. Белый цвет, как символ жизни, выступает антиподом черному. Подобная художественная конфигуративность обращает нас к авангарду как открытой диалогической системе, призванной провоцировать интеллектуальный и чувственный поиск первоначал, общечеловеческих символов и метафор. В другой картине, «Райские птицы» (1992), как справедливо отмечает искусствовед Л.В. Оленич: «Поздеев уже тяготеет к более смелой оценке формы, к выявлению ее философских аспектов. Здесь вдруг начинает возрождаться наследие русского авангарда — и совсем не в качестве плагиата» (рис. 5) [12, 291]. Работы А.Г. Поздеева стали основой постоянной экспозиции галереи А. Корягина, в 1994 г. выставка была дополнена искусственными объектами В.И. Жуковского (Красноярск). Экспозиция просуществовала до 1999 г.; после смерти А.Г. Поздеева работы были возвращены его вдове.

Перспективу развития галереи Р. Корягин видел в выставках различных направлений художественных, коммерческих, потребительских и промышленных товаров зарубежных и отечественных фирм. Проекты требовали огромной организаторской работы и больших денежных затрат. К сожалению, не все проекты были осуществлены. «Сибирский салон» не сумел выжить в условиях неразвитого в то время российского художественного рынка. Р. Корягину не удалось выработать стратегию развития, грамотный бизнес-план, рекламное обеспечение художественного проекта, которые способствовали бы развитию и продвижению салона.

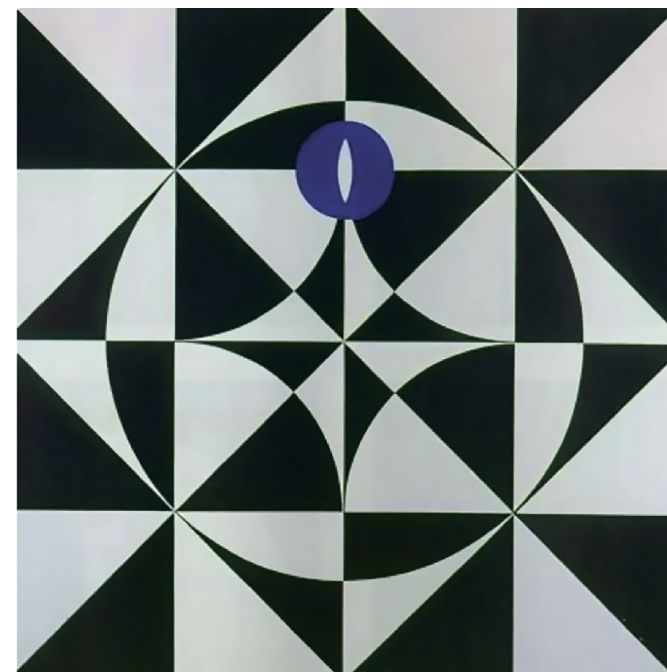


Рис. 5. А.Г. Поздеев. *Райские птицы*. 1992

Однако деятельность Р. Корягина положила начало развитию галерейного движения в Сибири. В число его продолжателей вошли художник А.П. Щетинин, сибирский предприниматель С.Г. Хачатурян, сибирский коллекционер В.Б. Кравцов [13, 191]. В «Сибирском салоне» Рудольф Иванович объединил талантливых художников сибирского региона. Вскрыл пласт изобразительного искусства, который до этого момента не был признан официально. Представил в галерее яркие, полнокровные произведения искусства, которые были запрещены к показу. Способствовал раскрепощению творческой мысли молодых кузбасских художников, обогащению их палитры, способов и методов изображения.

Таким образом, на рубеже XX—XXI вв. в Кемерове работала целая плеяда талантливых художников, для которых были свойственны особая изобразительная и композиционная фантазия, новаторство и свежесть взгляда на раскрываемую тему, хорошее чувство материала.

В России проблема продвижения своих работ, отстаивания своих творческих и экономических интересов стояла перед молодыми художниками всегда. Они издавна пытались объединяться как на основе единых эстетических взглядов, так и экономических интересов («Артель художников» 1863—1871 г., в 1870 г. преобразована в «Товарищество передвижных художественных выставок»). В конце XX в. снятие запретов на свободу слова повлияло на процесс развития художественных объединений, не принадлежавших к официальным творческим союзам. Кемеровские молодые художники, в основном выпускники КОХУ, стали объединяться в различные группировки, основанные больше на личных, чем творческих привязанностях. Появилось нечто живое, новое, не похожее на официальную выставочную деятельность. Молодых привлекало отсутствие привкуса обязательного ассортимента. В меру своих способностей, они искали диалога, контакта со зрителем. Чаще всего контакт не происходил, но это их не смущало, так как главным оставалось стремление к самовыражению и общению. Сравнительно молодые и еще не определившиеся в пристрастиях художники вдруг получили ранее нереальную возможность выставлять свои картины, в которых они отказывались от официальных тем, обращаясь к острому субъективному языку.

С 1989 по 1993 гг. в кемеровском Доме художников состоялось несколько групповых молодежных выставок под разными названиями — «Люди», «Да», «Художник и религия», «Выставка “без повода”», «Трамвай» и др. Эти выставки, несмотря на общий низкий профессиональный уровень, привлекали молодого зрителя эпатажем, в них было много выдумки и порыва по-новому представить изобразительное творчество. Понятно, что выставленные молодыми художниками работы не могли исчерпывающе охарактеризовать эстетические интересы общества. Однако они выявили притязание определенных художественных кругов отвечать запросам своего времени и тем самым выступать от имени общества.

Новые художники объединились в группу «Бедная Лиза», просуществовавшую десять лет (1989—1999). Ее организатором и идейным вдохновителем стал Юрий Юрасов. В своих публичных выступлениях он неоднократно подчеркивал, что художникам надо обязательно объединяться для того, чтобы увидеть, могут ли они повлиять на общекультурный фон в городе, области, Сибири. На первой выставке «Бедной Лизы», открывшейся 1 июня 1989 г., были представлены работы, казавшиеся не только непривычными, но и вызывающими. Им были присущи

дерзкие сюжеты, ироничные образы, нереалистическая изобразительность. Художники группы «Бедная Лиза» получили академическое образование, основой их творчества была классическая школа. Но традиционное изображение действительности перестало их удовлетворять, они стремительно уходили от традиционализма. Каждый молодой мастер стремился сказать свое слово в искусстве, занимался поиском собственного пластического языка, вырабатывая свой творческий стиль. Каждый член группы работал в особой манере, работы их разительно отличаются друг от друга. В произведениях живописцев чувствовался дух юношеского задора. Высокое качество технического исполнения придавало их произведениям особую завершенность. «Основой единения членов группы были интонации, созвучные нигилизму времени. ...Ирония и эпатаж питают их творчество и сегодня, оно дышит эксцентричностью, азартом стилевых исканий и пластической изощренностью», — отмечала О.М. Галыгина, характеризуя творческие искания художников начала 1990-х гг. [15, 55]. В своих произведениях художники использовали известные сюжеты — библейские, исторические, а также отражали современную жизнь, но при этом применяли нетрадиционный, неожиданный подход к изображению, что отличало эти работы от произведений соцреализма. Художники опирались в своем творчестве на разнообразные направления, модернистские течения и различные исторические стили. Они «цитируют» искусство прошлых эпох, используют приемы наивного письма, изобретают свои художественные формы — все это характерно для современного искусства.

Для художников «Бедной Лизы» «творчество не сковано рамками повседневного, обыденного правдоподобия. Они не изображают окружающую действительность, а сочиняют на темы этой действительности. Увиденная как бы “изнутри”, она созвучна чувствам и размышлениям самих авторов» [16, 123]. Никто из членов группы не изображал действительность в описательно-правдоподобном плане, как внешний слепок явлений реальности. Однако у одних художников группы (А. Хмелевской) поиски современных пластических решений в реализме, требующих постоянного обновления, проявились в изображении человека или природы объективно, практически без каких-либо существенных изменений и деформаций. Человеческая фигура становится главным объектом творчества, что определяет «фигуративность» пластического языка [17]. У других художников (А. Дрозд, Ю. Юрасов, С. Червов, Ю. Белокрыницкий и др.) изображения претерпевают суще-

ственные изменения: объекты окружающей действительности деформируются, теряют привычную стабильность, пространство делится на бесконечные плоскости, которые подвержены изгибам, изломам, переплетениям, разрывам (рис. 6–8).



Рис. 6. А.Н. Дрозд.
Первая часть триптиха Бубен шамана. 1992

Для некоторых художников группы фигура человека не главный объект творчества (С. Червов, Ю. Белокриницкий, Ю. Ардашкин, Г. Свистунов). Для других мастеров образ человека является одним из основных (Ю. Юрасов, А. Чумашвили, А. Новиков). Для многих художников свойственен нарочитый примитивизм (А. Чумашвили, А. Новиков, Ю. Юрасов, А. Ягунов, С. Червов). Живопись всех мастеров, входящих в состав группы «Бедная Лиза», декоративна, отличается яркостью красок, резкими цветовыми сочетаниями, экспрессивностью изображения. Часто в картинах много однотонного пространства. Отдельные художники используют прием фовизма: некоторые или все элементы композиции обводят контуром контрастного цвета. Как отмечает Л.В. Оленич: «Самое общее впечатление от работ этой группы мастеров — интенсивный поиск новых тем, достаточно поверхностное, салонное их во-

площение, но несомненны черты тщательной “сделанности произведений” [18, 23]. Участники группы получили признание, стали членами Союза художников РФ, до настоящего времени активно участвуют в художественной и общественной жизни области.



Рис. 7. С.Н. Червов. *Животное. 1992*

Свидетельством актуализации их идей в условиях современности явилось то, что 2 июня 2009 г. в Кемеровском областном музее изобразительных искусств состоялась ретроспективная выставка «Бедная Лиза. Двадцать лет спустя...». В ее экспозицию вошли работы 13 художников, членов группы, созданные ими за два десятилетия, с 1989-го по 2009 г. Авторы работ — Александр Чумашвили, Юрий Юрасов, Сергей Червов, Андрей Дрозд, Александр Новиков, Юрий Белокриницкий, Алексей Хмелевской, Геннадий и Виктор Свистуновы, Евгений Бабкин, Антон Ягунов, Олег Иноземцев, Виктор Ардашкин.

В изобразительном искусстве Кузбасса конца XX — начала XXI вв. наглядно представлена интенсификация процес-

сов образования творческих молодежных группировок, стремившихся обособиться и выработать самостоятельную эстетическую базу. В это время открываются частные художественные салоны (Р. Корягина, О. Галыгиной, А. Панченко), создаются новые творческие объединения, экспозиции которых становятся значительным фактом проявления художественной жизни региона — все это, несомненно, определило пути дальнейшего развития изобразительного искусства в новых условиях.



Рис. 8. Ю.Н. Юрасов. Ангел-прощание. 1992

Подводя итоги рассмотрения истории изобразительного искусства Кузбасса второй половины XX века, можно выделить ряд наиболее значимых факторов, определивший характер творческих исканий художников:

- связь стилей творчества с центральными российскими регионами;
- индустриальный характер региона, что выразилось в проблематике и тематическом строе произведений изобразительного искусства;

— зависимость содержания изобразительного искусства от государственных институтов власти, регламентирующих факты, события, способы их оценки;

— ориентированность на просветительские установки, формирование системы художественного образования;

— адаптация к институциональным условиям провинциальных городов Кузбасса, что выражено в развитии картинных галерей, выставочных залов, открытии производственных мастерских декоративно-прикладного искусства (береста,ковка металла, обработка дерева и т. д.)

Список литературы

1. Оленич Л.В. Изучение изобразительного искусства Кузбасса на уроках и во внеурочной деятельности в условиях ФГОС общего образования — Кемерово: КРИПК иПРО, 2012.
2. Данилова Л.Г. Объединение художников «Творческий актив» // Советский рабочий. — Кемерово, 1997. — 11 дек.
3. Чертогова М.Ю. Алексей Хмелевской // Каталог. — Кемерово, 1992.
4. Откидач В.А. Прейсс // Каталог — Новокузнецк, 1980.
5. Морозов А. Искусство России 20 век. От семидесятых до девяностых // Педагогическая газета. — 1988.
6. Естамонова З.Н. Алексей Гордеев // Каталог — Кемерово, 1995.
7. Откидач В.А. Художники Кузбасса — Л.: Художник РСФСР, 1984.
8. Чертогова М.Ю. Художники Кемерово 1930-е — 2003 годы // Библиографический справочник — Кемерово, 2003.
9. Лехов И.Я. Салон «Железного Рудина» // Кузбасс. — 1989. — 12 апр.
10. Кантор А.М. Огненные символы Андрея Поздеева (Художник 1993).
11. Козлова Е.А. Христианские мотивы в творчестве А.Г. Поздеева // Православие — культура — образование: Материалы межрегион. научн.-практ. конф. — Кемерово: Кем., ГУКИ, 2002.
12. Оленич Л.В. 1960-е годы в искусстве Сибири и творчество живописца Г. Горенского // Искусство и искусствоведение; теория и опыт; ремесло искусства: сб. научн. тр. Вып. 99. — Кемерово, 2011.

13. *Степанская Т.М.* Частная художественная коллекция — культурная ценность // Культурное наследие Сибири: сб. научн. тр. — Барнаул, 2013.

14. 100 художников Сибири. Современное искусство: профессиональный справочник современного искусства Сибири / сост. О.Г. Галыгина. — Новокузнецк, 2007.

15. *Рыслаева Т.Д.* Художественная жизнь Кузбасса во 2-й половине XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. — Барнаул, 2006.

16. *Ткаченко А.В., Ткаченко Л.А.* Творчество скульптура А.П. Хмелевского в контексте художественных тенденций изобразительного искусства последней трети XX — начала XXI века. — Кемерово, 2014.

17. *Оленич Л.В.* Современное изобразительное искусство Кузбасса: учеб. пособ. — Кемерово, 1994.

ПЕДАГОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Концепция модернизации общего музыкального образования в России на рубеже XX—XXI вв.

Г.В. Заднепровская

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы общего музыкального образования в современной российской школе. Анализируются процессы и инструментарий его модернизации, обозначаются цель, задачи и принципы построения новой модели музыкального образования, даются выводы о перспективах ее реализации.

Ключевые слова: предметная область «Искусство», музыкальное образование, начальная школа, коллективное инструментальное музицирование, хоровое пение.

Galina Zadneprovskaya
Moscow State University Lomonosov

The concept of modernization of General music education in Russia at the turn of XX-XXI centuries

Abstract. The problems of the general music education in the modern russian school are highlighting in this article. The processes and instruments of modernization are analysing, the goal, things and principles of new, s educational model are constructing. Also the conclusions about the realization, s prospects are constructing.

Key words: the sphere is «art», the musical education, the general school, the collective musical lessons the musical instruments, the choir singing.

Одна из наиболее актуальных и острых проблем современного российского общества — модернизации всех областей и уровней образования в начале XXI века и, в частности, общего музыкального образования.

Термин «модернизация» (от англ. *modern* — обновленный, современный) имеет несколько значений, однако в контексте темы данной статьи наиболее актуальным представляется исторический аспект понятия. С этой точки зрения *модернизация* представляет собой процесс социальных изменений, за счет которых традиционные общества (их уклад жизни основан на вписывании всех инноваций в традицию и сохранение этой традиции) трансформируются в «современные» (уклад жизни которых основан на приветствии инноваций и постоянном переосмыслении традиции с позиции инноваций). Иными словами, модернизация — это макропроцесс перехода от традиционного общества к «модерному». В научном исследовании «Модернизация России: постимперский транзит» С.Н. Гавров, доктор философских наук, специалист в области модернизации общества, рассматривает историческое понятие модернизации в трех различных аспектах. Во-первых, как внутреннее развитие стран Западной Европы и Северной Америки, относящееся к европейскому Новому времени; во-вторых, как так называемую догоняющую модернизацию, которую практикуют страны, не относящиеся к странам первой группы, но стремящиеся их догнать; и наконец, в-третьих, как процессы эволюционного развития наиболее модернизированных обществ (Западная Европа и Северная Америка), т. е. модернизацию как перманентный процесс, осуществляющийся посредством проведения реформ и инноваций, что сегодня означает переход к постиндустриальному обществу [1].

Термин «модернизация» относится к области экономики и социологии, однако он был экстраполирован и в сферу образования. В России это произошло в январе 2000-го, когда в Москве после длительного перерыва прошло Всероссийское совещание по проблемам образования. На нем был принят ряд важных нормативных документов. Центральным документом стала национальная доктрина образования — концепция его модернизации, рассчитанная до 2010 года. Главной целью ставилось обеспечение нового качества образования, основой которого должны были стать два важнейших фактора: первый — его фундаментальность, второй — современные потребности общества. Что касается первого, то фундаментальность — одна из наиболее значимых традиций российского образования, выгодно отлича-

ющая его от западного. Второй фактор не менее важен: российское общество стремительно трансформируется и ставит перед его гражданами новые задачи, главные среди которых — мобильность, способность менять свою деятельность, готовность нести ответственность за свой выбор.

В ноябре 2008 г. была подписана Концепция долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2020 г. [2]. Минэкономразвития поручено подготовить прогноз по ее выполнению, а федеральным органам исполнительной власти и исполнительным органам государственной власти субъектов Российской Федерации — предложения по ее реализации. Важнейший раздел Концепции посвящен образованию. В нем, в частности, говорится:

«Необходимым условием для формирования инновационной экономики является модернизация системы образования, являющейся основой динамичного экономического роста и социального развития общества, фактором благополучия граждан и безопасности страны.

Конкуренция различных систем образования стала ключевым элементом глобальной конкуренции, требующей постоянного обновления технологий, ускоренного освоения инноваций, быстрой адаптации к запросам и требованиям динамично меняющегося мира. Одновременно возможность получения качественного образования продолжает оставаться одной из наиболее важных жизненных ценностей граждан, решающим фактором социальной справедливости и политической стабильности».

И далее:

«Развитие системы общего образования предусматривает индивидуализацию, ориентацию на практические навыки и фундаментальные умения, расширение сферы дополнительного образования...».

Обобщим обозначенные в Концепции магистральные линии развития образования на ближайшие годы:

- 1) модернизация системы образования как основа динамичного экономического роста и социального развития общества, фактор благополучия граждан и безопасности страны;
- 2) обновление технологий, ускоренное освоение инноваций, быстрая адаптация к запросам и требованиям динамично меняющегося мира;
- 3) возможность получения качественного образования;

4) ориентация на практические навыки и фундаментальные умения обучающихся.

Безусловно, приоритетными направлениями развития образования во многих странах традиционно считаются естественные дисциплины, однако реалии современного общества все более заставляют его пересмотреть акценты в образовании, и об этом свидетельствуют изменения, сопровождающие процесс модернизации общего музыкального образования.

В 2013 г. в 16 субъектах Российской Федерации, охватывающих всю ее территорию, от южных и западных регионов до Дальнего Востока, начался пилотный проект по апробации новой модели музыкального образования в общеобразовательных организациях. Для ее реализации рабочей группой была создана Примерная рабочая программа учебного предмета «Музыка» для начальной школы. Разработка, апробация и внедрение данной модели представляется особенно своевременной и важной по нескольким причинам. Отметим главные. Во-первых, можно с уверенностью говорить о том, что впервые за долгие годы, вероятно с момента внедрения в школы программы Д.Б. Кабалевского, музыкальному образованию уделяется такое большое и пристальное внимание, прежде всего на правительственном уровне. О необходимости пересмотра подхода к общему музыкальному образованию говорят вице-премьер Ольга Юрьевна Голодец, руководители Министерства образования и науки и Министерства культуры, выдающиеся деятели образования и культуры.

Во-вторых, новые образовательные стандарты изменяют систему координат, которые выстраивают логику программ современной российской школы. В основе стандарта лежит системно-деятельностный подход. Это определяет необходимость смещения акцента в разработке программы и самом обучении на практические виды деятельности, которые позволяют нынешнему школьнику перейти из разряда пассивного потребителя знаний в ситуацию, где основной задачей педагога становится необходимость дать ребенку сам инструментальный обучения, то есть научить учиться.

Наконец, третья причина, не менее существенная, это то, что современные дети живут в условиях постинформационного общества. Уже к семи годам, возрасту начала обучения в школе, многие из них владеют компьютером и другими медийными средствами. Это позволяет изменять сами технологии обучения, активно включая в работу в том числе и интерактивные средства обучения.

К началу 2016 г. в реализации новой модели музыкального образования в начальной школе участвуют более 40 субъектов Российской Федерации.

Что же представляет собой программа «Музыка» — основной инструмент модернизации музыкального образования в школе? Она разработана на основе Федерального государственного образовательного стандарта начального общего образования [3] и с учетом требований основной образовательной программы начального общего образования [4].

Это комплекс, состоящий из программы урока музыки и двух модулей внеурочной деятельности «Коллективное музицирование (хоровое пение)» и «Коллективное инструментальное музицирование». Все три части этого комплекса прочно связаны друг с другом. Модули внеурочной деятельности позволяют педагогу совершенствовать те виды деятельности обучающихся, которые включены в урок музыки.

В основу данной программы положен системно-деятельностный подход к образованию, направленный на воспитание и развитие качеств личности, отвечающих требованиям построения современного российского общества на основе взаимопонимания, диалога культур и уважения его многонационального состава. Важными аспектами системно-деятельностного подхода являются ориентация на результаты образования и гарантированность их достижения; признание решающей роли содержания образования; разнообразие способов и форм организации образовательной деятельности с учетом индивидуальных особенностей каждого обучающегося, развитие его творческого потенциала, обогащение форм взаимодействия со сверстниками и взрослыми в познавательной деятельности. Безусловное достоинство программы — сохранение лучших традиций отечественного музыкального образования.

Эти аспекты определяют **цель** учебного предмета «Музыка», которая заключается в воспитании в процессе активной практико-ориентированной музыкально-исполнительской деятельности гармоничной, творческой и интеллектуальной личности, обладающей активной жизненной позицией и высокими духовно-нравственными качествами.

Цель и реализация содержания учебного предмета «Музыка» предполагают решение ряда **задач**. Одни из них — в русле традиций сложившегося музыкального образования, это:

— формирование устойчивого интереса и любви к музыкальному искусству;

— первоначальные представления о роли музыки в жизни и духовно-нравственном развитии человека;

— формирование навыков восприятия музыкальной речи, накопление слухового опыта, развитие ассоциативно-образного мышления;

— воспитание музыкального вкуса;

— эмоционально-ценностное отношение к миру;

— нравственные и эстетические чувства: любовь к человеку, к своему народу, к Родине; уважение к истории, традициям, музыкальной культуре разных стран мира.

Другие задачи отражают новые подходы к музыкальному образованию учащихся, это:

— формирование основ умения учиться и способности к организации своей деятельности в процессе освоения музыкальной культуры;

— формирование положительной мотивации и умений учебной деятельности через активное освоение учебных и творческих действий, навыков самоконтроля, элементов теоретического мышления, культуры поведения и речи;

— развитие способностей не только к художественно-образному, эмоционально-ценностному восприятию музыки, но и к *исполнению* произведений музыкального искусства;

— овладение практическими умениями и навыками коллективной исполнительской деятельности (хоровой и инструментальной);

— приобретение базовых знаний по музыкальной грамоте, необходимых для осуществления различных видов музыкальной деятельности;

— развитие музыкальных способностей, создание условий для свободного самовыражения в любом виде творческой деятельности.

Как видно из перечисленных задач, основным **принципом** формирования содержания учебного предмета «Музыка» является приоритетность активных видов музыкальной деятельности обучающихся. Это хоровое и ансамблевое пение; игра на элементарных музыкальных инструментах в ансамбле и в оркестре; театрализация песен, сюжетов сказок, музыкальных пьес программного характера; освоение элементов музыкального языка как средства восприятия музыкальной речи и как основы собственного творчества; слушание музыки как способ формирования духовно-нравственных качеств, эстетического вкуса и художественно-образного мышления обучающихся.

Перенос акцента на практико-ориентированное освоение предмета отвечает реалиям современного российского образовательного пространства. Собственная активная учебная и творческая деятельность школьников на уроках музыки направлена на воспитание постоянного интереса и любви к музыке, творческого подхода к интерпретации явлений окружающего мира, на понимание музыкального искусства как особой ценности и, как следствие, эффективное развитие духовно-интеллектуальных и художественно-творческих личностных качеств и способностей обучающихся.

Содержание учебного материала программы включает несколько обобщающих тем: музыка в окружающем мире, музыка родной страны, хоровая музыка, оркестровая музыка, музыкальная грамота, музыкальные жанры, музыкальная форма, музыка народов мира, «Я — артист», музыкально-театрализованное представление. В процессе обучения происходит постепенное накопление знаний, теоретическое освоение которых укрепляет навыки практической деятельности обучающихся. Кроме того, образуются «тематические арки»: пройденные темы повторяются в следующих классах с усложненным материалом. Подобная структура программы позволяет сохранить принципы доступности и постепенности освоения содержания учебного материала.

Каковы же ожидаемые результаты модернизации общего музыкального образования на начальном его этапе?

В результате освоения программы учебного предмета «Музыка» обучающиеся должны научиться в дальнейшем применять знания, умения и навыки, приобретенные в различных видах познавательной, музыкально-исполнительской и творческой деятельности. Основные виды музыкальной деятельности обучающихся основаны на принципе взаимного дополнения и направлены на гармоничное становление личности школьника, включающее формирование его духовно-нравственных качеств, музыкальной культуры, развитие музыкально-исполнительских и творческих способностей, возможностей самооценки и самореализации. Освоение программы позволит обучающимся принимать активное участие в общественной, концертной и музыкально-театральной жизни школы, города, региона.

В результате освоения программы учебного предмета «Музыка» у обучающихся будут сформированы готовность к саморазвитию, мотивация к обучению и познанию; понимание ценности отечественных национально-культурных тради-

ций, осознание своей этнической и национальной принадлежности, уважение к истории и духовным традициям России, музыкальной культуре ее народов, понимание роли музыки в жизни человека и общества, духовно-нравственном развитии человека. В процессе приобретения собственного опыта музыкально-творческой деятельности обучающиеся научатся понимать музыку как составную и неотъемлемую часть окружающего мира, переживать явления музыкальной культуры, выражать свои мысли и чувства, обусловленные восприятием музыкальных произведений, использовать музыкальные образы при создании театрализованных и музыкально-пластических композиций, исполнении вокально-хоровых и инструментальных произведений, в импровизации.

Школьники научатся размышлять о музыке, эмоционально выразить свое отношение к искусству; проявлять эстетические и художественные предпочтения, интерес к музыкальному искусству и музыкальной деятельности; формировать позитивную самооценку, самоуважение, основанные на реализованном творческом потенциале, развитии художественного вкуса, осуществлении собственных музыкально-исполнительских замыслов.

У обучающихся проявится способность вставать на позицию другого человека, вести диалог, участвовать в обсуждении значимых для человека явлений жизни и искусства, продуктивно сотрудничать со сверстниками и взрослыми в процессе музыкально-творческой деятельности. Реализация программы обеспечивает овладение социальными компетенциями, развитие коммуникативных способностей через музыкально-игровую деятельность, способности к дальнейшему самопознанию и саморазвитию. Обучающиеся научатся организовывать культурный досуг, самостоятельную музыкально-творческую деятельность, в том числе на основе домашнего музицирования, совместной музыкальной деятельности с друзьями, родителями.

Другой важный аспект модернизации системы школьного музыкального образования — то, что в результате изучения музыки на ступени начального общего образования обучающийся получит *возможность научиться*:

— реализовывать творческий потенциал, собственные творческие замыслы в различных видах музыкальной деятельности (в пении и интерпретации музыки, игре на детских элементарных музыкальных инструментах, музыкально-пластическом движении и импровизации);

— организовывать культурный досуг, самостоятельную музыкально-творческую деятельность; музицировать;

— использовать систему графических знаков для ориентации в нотном письме при пении простейших мелодий;

— владеть певческим голосом как инструментом духовного самовыражения и участвовать в коллективной творческой деятельности при воплощении заинтересовавших его музыкальных образов;

— адекватно оценивать явления музыкальной культуры и проявлять инициативу в выборе образцов профессионального и музыкально-поэтического творчества народов мира;

— оказывать помощь в организации и проведении школьных культурно-массовых мероприятий; представлять широкой публике результаты собственной музыкально-творческой деятельности (пение, инструментальное музицирование, драматизация и др.); собирать музыкальные коллекции (фонотека, видеотека).

Таковы прогнозируемые и ожидаемые результаты модернизации музыкального образования в начальной общеобразовательной школе в начале XXI века.

Проводя модернизацию музыкального образования, российское государство решает несколько задач. Важнейшие среди них:

— практико-ориентированная музыкальная деятельность детей, в конечном результате направленная на создание высококачественных конкурентоспособных исполнительских коллективов в рамках общеобразовательной школы;

— уменьшение риска изменения образовательного вектора в сторону повышенного прагматизма в образовании, исключительной нацеленности на конъюнктуру рынка;

— развитие вертикального направления модернизации, составляющего духовно-нравственное начало, в противовес горизонтальной линии, олицетворяющей ценности земной материальной жизни.

Модернизация общего музыкального образования только вступила в начальный этап, и от того, как общество и государство будут поддерживать ее, зависят конечные результаты этого важного процесса.

Список литературы

1. Гавров С. Модернизация России: постимперский транзит. Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/gavrov-3/2.htm>.
2. Распоряжение Правительства РФ от 17 ноября 2008 г. № 1662-р (в ред. от 8 августа 2009 г. № 1121-р).
3. Федеральный закон от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации».
4. Приказ Минобрнауки России от 6 октября 2009 г. № 373 «Об утверждении и введении в действие федерального государственного образовательного стандарта начального общего образования» (ред. от 18 декабря 2012 г.).
5. Примерная основная образовательная программа образовательного учреждения. Начальная школа. 4-е изд., перераб. М.: Просвещение, 2012.

Чтение музыкального текста с листа пианистами: взгляд нейрофизиолога

Л.В. Терещенко, Л.А. Бойко, Д.К. Иванченко,
Г.В. Заднепровская, А.В. Латанов
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Аннотация. *Впервые в современной российской науке проведено исследование когнитивных функций и исполнительского мастерства у музыкантов с использованием объективных психофизиологических методов. Комплексный анализ параметров воспроизведения музыкального текста при чтении с листа показал взаимосвязь между выбранным темпом, количеством ошибок при исполнении и зрительно-моторной задержкой, отражающей объем зрительной рабочей памяти пианиста. Предположительно, чем легче и правильнее пианист читает с листа, тем больший фрагмент текста он может удержать в своей зрительной рабочей памяти.*

Ключевые слова: *чтение с листа, фортепианное исполнительство, музыкальная педагогика, движения глаз, видеоокулография, рабочая память, зрительно-моторная задержка.*

*L.V. Tereshchenko, L.A. Boyko, D.K. Ivanchenko,
G.V. Zadneprovskaya, A.V. Latanov
M.V. Lomonosov Moscow State University*

Sight reading of keyboard music: neurophysiologist look

Abstract. *First in modern Russian science we studied the cognitive functions and mastery of the musicians with the objective psychophysiological methods. The complex analysis of the music playback parameters while sight reading showed an interrelation between the preferred tempo, the number of playback errors and eye-hand span dependent on capacity of pianist visual working memory. Presumably the easier and more correct pianist sight reads the more notes he can keep in his visual working memory.*

Key words: *sight reading, piano performance, music pedagogy, eye movements, videooculography, working memory, eye-hand span.*

Для современной российской науки характерно устойчивое и непрестанное стремление к расширению горизонтов исследования, проявляющееся во взаимодействии как смежных, так порой и абсолютно различных областей знания. И если внутри гуманитарной сферы это явление достаточно обыденное, то соединение научной практики естественных и гуманитарных дисциплин вызывает, пожалуй, наибольший интерес и дает уникальные научные результаты. Что касается музыковедения, то его изыскания естественным образом консолидируются с математическими обоснованиями, имеют общие с физикой подходы в сфере акустики. Однако данное исследование открывает инновационный для российской науки вектор интеграции знания: впервые деятельность исполнителя-пианиста в процессе чтения с листа изучается в нейрофизиологическом аспекте. До настоящего времени эта проблема рассматривалась исключительно в психолого-педагогическом ракурсе, имевшем, учитывая практический характер чтения с листа, прежде всего, методико-дидактическую направленность. Новый вектор исследования позволяет анализировать процесс чтения с листа пианистом на иной научной основе, где объективные процессы исполнительской деятельности фиксируются точными приборами измерения.

Игра на музыкальном инструменте является сложным видом деятельности человека, которая включает многоуровневый комплекс физиологических и когнитивных процессов. На физиологическом уровне в эту деятельность вовлекаются слуховая, зрительная, тактильная и проприоцептивная сенсорные системы. Во время игры на инструменте пианисты воспроизводят сложные скоординированные паттерны движений рук и ног, зрительно-моторные паттерны движений глаз при чтении нот, а также выполняют движения головой и корпусом. Чтение музыкального текста включает процессы зрительного внимания при выборе и распознавании как единичных символов (нот и знаков музыкальной нотации), так и сложных паттернов (аккорды, ритмические модели), сенсорную память зрительной и слуховой модальностей, музыкально ориентированную моторную память. Все эти процессы реализуются в скоординированном выполнении зрительно-моторной деятельности глаз и рук. Таким образом, анализ характеристик движений глаз при чтении музыкального текста с листа, прямо или косвенно отражающих перечисленные процессы, открывает перспективу психофизиологического исследования такого сложного навыка.

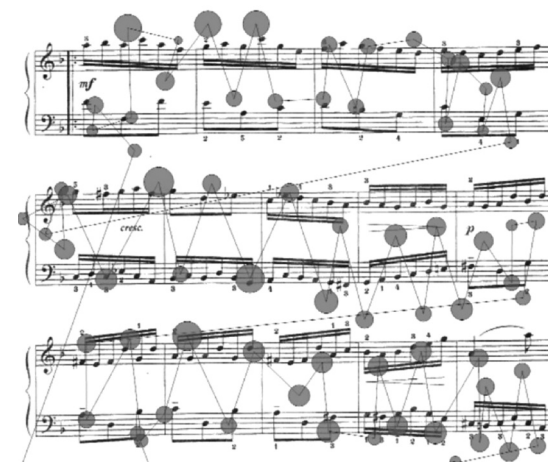


Рис. 1. А. Пианист во время эксперимента по чтению с листа.

На его голове установлен портативный видеоокулограф; Б. Фрагмент музыкального текста с наложенной на него траекторией взгляда в виде зрительных событий. Зрительные фиксации отмечены кружками (их размер пропорционален длительности фиксации), саккады — линиями, соединяющими зрительные фиксации

При чтении с листа пианист воспроизводит впервые ранее неизвестный ему музыкальный текст. Это позволяет задавать определенный объем и структуру зрительной информации, предъявляемой пианисту для исполнения. При чтении с листа появляется возможность исключить трудно учитываемый индивидуальный фактор выученности музыкального произведения из процесса игры на музыкальном инструменте. К тому же процесс восприятия зрительной информации в виде чтения нотного текста позволяет привлечь к работе большой объем накопленных знаний из смежной области чтения вербальных текстов, что облегчает разработку методических подходов к изучению такого сложного вида деятельности человека.

В нашем исследовании участвовали 16 студентов (9 мужчин и 7 женщин в возрасте 19—23 лет) Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского по классу фортепиано. Музыкантам предлагали для чтения с листа по одному развороту нот (2 страницы) трех музыкальных фрагментов разной сложности: (1) «Маленькую прелюдию» И.С. Баха ре минор, двухголосное полифоническое произведение, (2) тему и (3) первую вариацию из 13 вариаций Л. Бетховена *Es war einmal ein alter Mann* из оперы *Das rotbe Käppchen von Dittersdorf für das Pianoforte*, произведения гомофонно-гармонического склада.

Эксперимент по записи движений глаз проводился на аппаратно-программном комплексе, разработанном на основе портативного видеоокулографа *Arrington (Scene Camera Option, Arrington Research, Inc., USA)*, позволяющего с частотой 30 Гц регистрировать движения глаз относительно нот (рис. 1, Б) без ограничений подвижности пианиста, что позволяет максимально приблизить условия эксперимента к естественным (рис. 1, А).

Анализ процесса чтения с листа

Исследование процесса чтения с листа должно включать в себя анализ самого результата изучаемого процесса, а именно — звучания исполняемого музыкального текста. Помимо художественных и эмоциональных характеристик, являющихся субъективными, музыкальное звучание может быть охарактеризовано такими объективными показателями, как темп, взятый исполнителем, стабильность поддержания выбранного темпа при чтении всего фрагмента произведения, а также количеством ошибок, допущенных при чтении музыкального текста.

Величину *темпа* определяли как количество ударов в минуту при соответствии интервала между ударами длительности ноты размерностью $\frac{1}{4}$. Поскольку предъявляемые для чтения произведения имеют разный тактовый размер, вычисление темпа для каждого такта произведения производили по формуле:

$$V_i = (m \cdot 60) / X_i$$

где V_i — темп (уд. / мин),

m — количество четвертей в такте произведения,

X_i — длительность воспроизведения соответствующего одного такта (с).

Выявлены статистически достоверные различия между темпом при исполнении трех произведений критерию Манна — Уитни (рис. 2). Методом непараметрического дисперсионного факторного анализа (по критерию Краскела — Уоллеса) выявлено статистически значимое влияние фактора специфики музыкального произведения ($H = 27,31$, $df = 2$, $p < 0,001$), в то время как влияние фактора межличностных различий статистически недостоверно ($H = 13,19$, $df = 15$, $p < 0,59$).

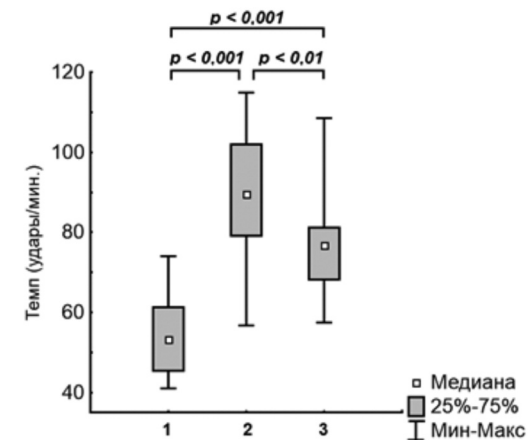


Рис. 2. Медианы показателя темпа игры у 16 испытуемых при исполнении трех произведений. Уровень значимости статистических различий оценивали по критерию Манна — Уитни. Обозначения произведений приведены выше в тексте

Вариабельность темпа игры между тактами произведения характеризует *стабильность поддержания выбранного темпа*: меньший разброс величины темпа игры тактов соответствует более высокой стабильности музыкального воспроизведения, и наоборот. Для удобства восприятия стабильность музыкального воспроизведения оценивали величиной, обратной стандартному отклонению длительности тактов: чем выше ее значение, тем лучше стабильность воспроизведения.

Методом непараметрического факторного анализа мы не выявили статистически достоверного влияния фактора специфики музыкального произведения на стабильность темпа ($H = 3,25, df = 2, p < 0,197$), но влияние фактора межличностных различий оказалось достоверным ($H = 32,32, df = 15, p < 0,006$).

Количество *ошибок* музыкального исполнения было нормировано на 100 символов произведения, поскольку все фрагменты включали в себя разный объем нотных символов (рис. 3).

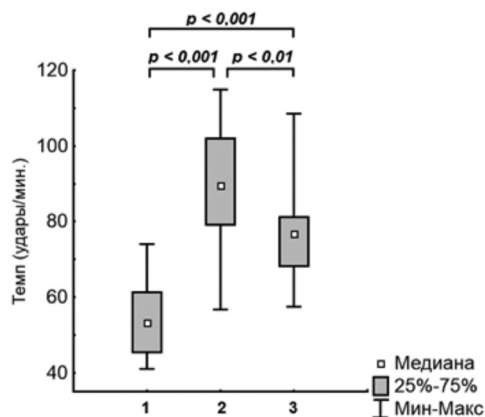


Рис. 3. Медианы нормированной ошибки у 16 испытуемых при исполнении трех произведений. Уровень значимости статистических различий оценивали по критерию Манна – Уитни

Методом непараметрического факторного анализа выявлено статистически достоверное влияние фактора специфики музыкального произведения ($H = 12,65, df = 2, p < 0,002$), в то время как влияние фактора межличностных различий оказалось квазинедостоверным ($H = 23,18, df = 15, p < 0,09$).

Анализ зрительно-моторного взаимодействия

Данные о положении глаза при чтении нот позволяют исследовать психофизиологический показатель зрительно-моторной задержки (ЗМЗ, англ., *eye-hand span*) — задержку между просмотром и воспроизведением нотного текста. На рис. 4 представлены усредненные значения ЗМЗ (в нотных символах) для трех музыкальных текстов.

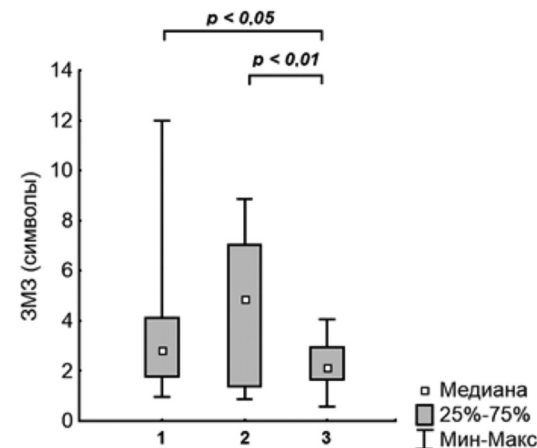


Рис. 4. Медианы зрительно-моторной задержки у 16 испытуемых при исполнении трех произведений

Методом параметрического дисперсионного факторного анализа (*MANOVA*) выявлено достоверное влияние как фактора специфики музыкального произведения ($F_{12, 285} = 17,48, p < 0,001$), так и фактора межличностных различий ($F_{215, 285} = 15,57, p < 0,001$) на величину ЗМЗ.

Нами выявлена достоверная обратная корреляция ($r = -0,442, p < 0,01$) между величиной ЗМЗ и количеством ошибок при чтении с листа (пропуском или неправильно сыгранной нотой) — объективным показателем, характеризующим качество игры с листа. Можно предположить, что чем легче и правильнее пианист читает с листа фрагмент, тем больший фрагмент текста он может удержать в своей рабочей зрительной памяти. Также выявлена положительная корреляция между ЗМЗ и стабильностью темпа ($r = 0,37, p < 0,034$).

Обсуждение

Фактор специфики музыкального произведения оказывает влияние практически на все исследованные характеристики (кроме стабильности поддержания темпа). Комплексный анализ параметров воспроизведения музыкального текста при чтении с листа предоставляет возможность ранжировать музыкальные фрагменты по их субъективной сложности для исполнения. Исходя из того что более сложное произведение исполняется в более медленном темпе [1], с большим количеством ошибок и меньшей стабильностью воспроизведения, то из исследованных нами фрагментов произведение 3 («Бетховен-вариация») является самым сложным, а произведение 2 («Бетховен-тема») — самым легким для исполнения.

По нашим результатам, при чтении с листа легкого музыкального текста ЗМЗ максимальна, и наоборот. Параметр ЗМЗ в нашем эксперименте значительно варьирует как у каждого испытуемого, так и между испытуемыми от –3 до 14 символов, что согласуется с данными других работ, полученными в экспериментах с профессиональными музыкантами при чтении ими однострочных нот: ЗМЗ варьировала в диапазоне от –2 до 12 символов [2].

Таким образом, проведенный нами анализ количественных показателей чтения с листа открывает возможность объективного исследования когнитивных функций и исполнительского мастерства у музыкантов.

Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (грант № 16-06-01082).

Список литературы

1. Souter T. Eye movement and memory in the sight reading of keyboard music // Doctoral dissertation, University of Sydney, 2001.
2. Truitt F.E., Clifton C., Pollatsek A., Rayner K. The perceptual span and the eye–hand span in sight reading music // Visual Cognition. 1997. V. 4. No. 2. P. 143–161.

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО И ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

«Летопись Петербургского балета» критика Н.И. Носилова

Л.Г. Литвинова

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В этой статье говорится о рукописи под названием «Летопись Петербургского балета. 1899—1917 гг.» балетного критика Н.И. Носилова, которая хранится в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Автор рукописи, находясь под впечатлением книги «Наш балет. 1673—1899» историка балета А.А. Плещеева, решил продолжить изложение последующей истории балетного искусства в России. В 1940 г. он обратился в Театральный музей с просьбой опубликовать его летопись, переданную туда им ранее. Однако вскоре началась Великая Отечественная война, во время которой Н.И. Носилов умер. Рукопись не издана до сих пор. В ней изложен фактический материал событий обозначенного в заглавии временного отрезка. В летописи представлен репертуар петербургских театров в хронологическом порядке, с указанием имен балетмейстеров, композиторов и либреттистов многих балетов, дивертисментов, а также танцевальных номеров, включенных в некоторые оперы и драматические спектакли и др. Н.И. Носилов был непосредственным участником описываемых в своем труде событий.

Ключевые слова: летопись, балет, дивертисмент, рукопись, Н.И. Носилов, театральный музей, балерины, солисты, М. Фокин, театральное училище, русские сезоны.

“Ballet chronicles” by a reviewer N.I. Nosilov

Abstract. *The article is devoted to the manuscript called “Petersburg ballet chronicles. 1899—1917” by a ballet reviewer N.I. Nosilov that is kept at Bakhrushin Central Theatre Museum collection. The manuscript author being under the impression from “Our ballet. 1673—1899” book by a ballet historian A.A. Pleshcheev decided to continue the presentation of the succeeding Russian ballet history. He addressed to the Theatre museum in 1940 with the request of publishing his manuscript that he had donated before. The Great Patriotic war started soon and N.I. Nosilov died. The manuscript hasn’t been published so far. It contains the factual material of the events of the period indicated. The chronicle represents the Petersburg theatres repertoire in the chronological order with the indication of the ballet masters, composers and librettos authors of many ballets, divertissements as well as variety dances included into some operas and drama performances etc. The author was a direct participant of the described events.*

Key words: *chronicle, ballet, divertissement, manuscript, N.I. Nosilov, theatre museum, ballerinas, soloists, M. Fokin, theatre school, Russian seasons.*

Летопись — это исторический жанр древнерусской литературы, представляющий собой более или менее подробную запись исторических событий по годам. В XIX в. принцип подобного описания событий в разных областях знаний стал очень популярным, а первым автором подобного литературного жанра стал драматический писатель Пимен Николаевич Арапов. Свою деятельность на ниве литературы он начал, будучи питомцем Университетского Благородного пансиона, когда перевел две повести с немецкого языка на русский. В 1814 г., когда П. Арапов становится студентом словесного отделения историко-филологического факультета Московского университета, его охватывает страсть к сценическим действиям. Увлечение театром побудило П.Н. Арапова к написанию статей для журналов «Благонамеренный» и «Сын Отечества», а в 1820-е гг. он начинает сочинять и переводить водевили и легкие комедии, которые были

поставлены на петербургских и московских сценах. В последующие годы им вместе с Д. Новиковым был подготовлен и издан литературно-музыкальный альбом «Радуга», а позднее в содружестве с художником Раппольтом — «Драматический альбом» с 20 биографиями и портретами русских артистов, снимками со старинных афиш и редких рукописей, связанных с театром. В 1850-е гг. во время своего путешествия по европейским странам П.Н. Арапов регулярно отправлял в журнал «Северная пчела» заметки о парижском, лондонском, брюссельском и берлинском театрах, на представлениях которых сам побывал. Находясь в Париже, он опубликовал там свой «Драматический букет», в который вошли собрания портретов русских актрис и танцовщиц, а также портреты актеров Александринского театра. Однако его главным детищем стал монументальный труд под названием «Летопись русского театра». Он содержал обширные хронологические сведения по истории театра, включая и балет, с конца XVII в. по ноябрь 1825 г. П.Н. Арапов первым из современников XIX в. попытался собрать воедино все сведения о театре и выделить этапы развития русского театрального и балетного искусства, совпавшие с эпохами правления русских царей. Летопись о театре была издана в год его смерти — в 1861 г. П.Н. Арапов вошел в историю культуры как первый историограф русского театра.

Известен и другой автор летописного жанра — Николай Иванович Носилов. В Государственном Центральном театральном музее (ГЦТМ) им. А.А. Бахрушина в описи фонда № 532 указана всего 1 единица хранения, которая включает в себя 244 листа машинописного текста рукописи под названием «Летопись Петербургского балета. 1899—1917 гг.» Н.И. Носилова. Несмотря на то что временные рамки данного сочинения должны были охватывать и 1917 г., но, как гласит приписка под оглавлением, летопись заканчивается театральным сезоном 1912—1913 гг. Не вызывает удивления то, что автор хотел завершить свое исследование революционным 1917 годом. Именно тогда в России произошла смена одной социально-экономической формации на другую, Октябрьская революция повлияла не только на политику, экономику, но и на культуру, в том числе и на балет, а особенно на балетный репертуар. Больше удивление вызывает, пожалуй, дата, с которой Н.И. Носилов начинает свое повествование о петербургском балете — 1899 г. Возникает вопрос: почему все-таки автор выбрал именно этот год?

На выбор отправной точки начала летописи Н.И. Носилова повлияло сочинение театрального критика XIX столетия

А.А. Плещеева «Наш балет», посвященное «любителю балета и истинному ценителю всего изящного» [7: 1] Константину Аполлоновичу Скальковскому. Это исследование стало первым шагом на пути к объединению всех известных сведений о балете и танцах в России, начиная с XVII в. и заканчивая концом XIX в., и их осмыслению. Правильнее сказать, что второе дополненное и переработанное издание книги А.А. Плещеева, которая была опубликована в 1899 г. под названием «Наш балет. (1673—1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899 года», произвело неизгладимое впечатление на современников, в числе которых позднее оказался и Н.И. Носилов. В своем капитальном труде А.А. Плещеев выделил основные вехи становления и развития танцевального искусства согласно периодам правления русских царей и российских императоров.

Ознакомившись с этой книгой, Н.И. Носилов сделал попытку изложения последующей истории балетного искусства, начиная с 1899 г., с той даты, на которой остановился историк балета А.А. Плещеев. Подтверждением сказанному может служить письмо Носилова к главному редактору изданий ГЦТМ им. А.А. Бахрушина В.А. Филиппову, датированное 10 декабря 1940 г., которое хранится в музейном фонде под № 458. В нем автор письма прямо утверждает, что переданная им ранее в Театральный музей рукопись о балете является «пространной хроникой этого [петербургского — Л.Л.] балета за 18 сезонов» [5: л. 1] и служит «естественным продолжением известной книги А. Плещеева «Наш балет» [5: л. 1]. В своем послании Н.И. Носилов отмечает, что в настоящее время в широких кругах общества заметен огромный интерес к прошлому русского балета, в связи с этим он и просит главного редактора издать «Летопись Петербургского балета» или для начала хотя бы ее отдельные фрагменты. Первый такой фрагмент Н.И. Носилов предложил озаглавить «М. Фокин в России» [5: л. 2].

Известно, что талантливый выпускник Петербургского театрального училища Михаил Фокин сразу после его окончания был принят солистом балета в Мариинский театр. С первых дней он начал исполнять ряд заглавных партий в классических постановках той поры. Как заметил в своей рукописи Н.И. Носилов, «репертуар петербургского балета в конце прошлого [XIX в. — Л.Л.] века не отличался большим разнообразием» [б: л. 9 об.], основу которого «составляли всего восемь больших балетов... подбор их был чисто случайным» [б: л. 9 об.]. Далее автор летописи рассказывает, что в то время

наряду с балетными постановками — «Спящей красавицей», («любимейший балет петербургской публики» [б: л. 93]); «Лебединым озером» и «Раймондой», поставленными относительно недавно, — «давались и довольно таки ветхие: отголосок балета XVIII в. «Тщетная предосторожность», балет 40-х гг. XIX в. «Пахита», 60-х — «Дочь фараона» и «Конек-Горбунок» и 70-х — «Копселия» [б: л. 9 об.]. Из того же источника стало известно, что «однажды утвержденный состав балетных спектаклей почти не менялся... строго держались системы закрепления партий за определенными исполнителями, что сообщало и без того приевшимся публике спектаклям еще большее однообразие» [б: л. 10 об.]. Затем Н.И. Носилов пишет: «...в балете был всего один абонемент, и зрители, следовательно, в подавляющем числе были всегда одни и те же...» [б: л. 10 об.], но театральная дирекция совершенно не обращала на это внимания. На страницах своей летописи он задается вопросом: разве при таком положении дел в петербургском балете «можно... было... в конце прошлого столетия [XIX в. — Л.Л.] серьезно говорить об его эволюции?» [б: л. 11 об.]. Теперь известно, что уже через несколько лет службы на сцене подобные сомнения начали возникать и у М. Фокина. Дух неудовлетворенности трактовкой классического танца в спектаклях настолько его охватил, что Фокин даже начал подумывать о перемене профессии, когда подолгу бродил среди античных скульптур в Эрмитаже, делая карандашные наброски. Однако в 1902 г. его неожиданно пригласили на должность учителя в женский балетный класс Театрального училища, которым до этого руководил П.А. Гердт. Так волею судеб М. Фокин становится хореографом, решив, что теперь у него появился шанс для реализации своих идей.

Его первым опытом был мифологический балет «Ацис и Галатя» на музыку Кадлеца, созданный для учащихся выпускного класса училища, в нем, как заметил Н.И. Носилов, «впервые сказались дарование Фокина» [б: л. 106]. Этот спектакль хорошо приняла петербургская публика. Затем М. Фокин сочинил несколько благотворительных спектаклей для труппы Мариинского театра. Первый полноценно поставленный им балет «Павильон Армиды» на музыку Н. Черепнина был создан М. Фокиным уже вместе с художником Александром Бенуа, ставшим и автором либретто. Как вспоминал Н.И. Носилов, «Успех у нового балета был в полном смысле фурорным» [б: л. 130 об.], публика бурно рукоплескала «каждому танцу в отдельности, так и в вызовах всех трех авторов, Бенуа, Фокина и Черепнина» [б: л. 130 об.]. Совсем другое отношение к спек-

таклю выразила критика, одна часть которой похвалила балет, а другой не понравилась, например, замена «строгого чередования в “старом” балете сольных танцев с массовыми — сплошными балабиле» [б: л. 130 об.]. Абсолютный успех пришел к молодому хореографу в те годы, когда по протекции А. Бенуа театральный деятель Сергей Павлович Дягилев, обладавший чутьем на таланты, пригласил единомышленника М. Фокина в качестве балетмейстера в «Русских сезонах» в Париже. Из летописи Н.И. Носилова известно, что энергичный Дягилев для участия в своей антрепризе собрал тогда замечательную балетную труппу из 70 человек [б: л. 148 об.], в которую вошли известные солисты и балерины, а ее кордебалет был составлен из лучших представителей петербургского Мариинского и московского Большого театров. Тогда же Дягилев «изготовил на свой страх и риск декорации, костюмы и аксессуары, которые были двинуты им в Париж» [б: л. 148 об.]. На протяжении трех лет хореограф-новатор был единственным постановщиком спектаклей, прославивших русский балет за рубежом, — «Клеопатра», «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь», «Шопениана» (переименованная в «Сильфиды»), «Шехерезада», «Жар-птица», «Нарцисс» и др. Такие разноплановые спектакли делали репертуар русской труппы очень эффективным. Балет, забытый к тому времени в Европе, который, по словам Н.И. Носилова, «либо превратился в незначительный придаток к опере, как во Франции, либо был сменен грубейшей формой феерии, как в Италии» [б: л. 88 л. об. л. 89], вновь возродился на парижской сцене благодаря русским танцовщикам и балеринам. Спектаклями Дягилева, представленными на сцене театра Шатле, было «сказано новое слово в театральном искусстве, которое... овладело... вкусами» [б: л. 177] французской публики. Парижан поразила и «невиданная дотоле гармония между декорациями и костюмами» [б: л. 177 об.]. Как заметил Н.И. Носилов, «если в предыдущем году [в 1909 г. — Л. Л.] успех был фурорным, то в этом году [в 1910 г. — Л. Л.] он стал головокружительным» [б: л. 177], триумфальным. В Париж тогда «съезжались любители балета из всех европейских стран» [2: 39]. Дягилевская антреприза оказала большое влияние на развитие не только русского хореографического искусства, но и на развитие мирового балета в целом. «Русские сезоны» сыграли значительную роль в популяризации русской культуры в Европе, в эти годы там появилась мода на все русское, например, было сильно увлечение иностранцев традиционным русским костюмом, оказавшим влияние на моду той поры.

Известно, что до 1918 г. Фокин продолжал работать в Мариинском театре. Среди большого числа постановок предреволюционных лет наиболее удачными оказались балеты «Эрос» и «Арагонская хота». После 1917 г. М. Фокин покинул Россию и уехал в эмиграцию в Стокгольм, а через несколько лет получил приглашение стать балетмейстером в США. В 1921 г. М. Фокин вместе со своей женой Верой Фокиной открыл в Нью-Йорке первую балетную школу. Однако балетных спектаклей, поставленных им ранее, подобных «Шопениане» или «Петрушке», он создать уже не смог. Внимания заслуживают только балеты «Паганини» на музыку Рахманинова (1939 г.) и «Русский солдат» на музыку Прокофьева (1942 г.), в котором воплотилась вся боль хореографа за судьбу покинутой им Родины. Умер мастер в 1942 г., оставив после себя наследие из 70 балетов. В истории мирового балетного искусства М.М. Фокин по праву считается основателем современного классического романтического балета. Несомненно, что большое влияние на него оказали идеи французского хореографа и теоретика балета Ж.-Жоржа Новерра, изложенные в его труде «Письма о танце и балетах», вышедшем в свет в XVIII столетии. В Петербурге эта книга была опубликована впервые на русском языке под названием «Письма о танце» в 1803—1804 гг. в 4-х томах. Ее автор первым ввел понятие «драматургия балета», которая должна находиться в содружестве с музыкой — «душой балета» [4: 26], как называл ее Новерр, и театральным оформлением, которое должно «участвовать в истолковании происходящего на сцене» [4: 25, 26]. Таким образом, М.М. Фокин, совершив прорыв в понимании драматургии танца, стал тем хореографом-реформатором, который и воплотил идеи Ж.-Ж. Новерра в своих балетных спектаклях, соединив воедино танец, музыку и изобразительное искусство.

В своем письме Н.И. Носилов пояснял театральной редакции, что предложенный им исторический очерк о деятельности хореографа-новатора М.М. Фокина в России должен был охватить период с самого ее начала до 1917 г., когда им были созданы его лучшие балеты. При этом автор письма хотел дополнить уже изложенные в летописи сведения о балетмейстере своими воспоминаниями о его творчестве, поскольку «... был сам свидетелем всех его постановок у нас и многих за границею» [5: л. 2], и высказываниями «некоторых работавших с ним артистов» [5: л. 2]. Вместе с тем балетный критик предлагал редактору сопроводить рассказ о М. Фокине материалами Театрального музея в виде эскизов и фотоснимков, которые по-

служили бы иллюстрационной базой [5: л. 2] данной публикации. В конце письма Н.И. Носилов сетует на то, что «в соответствии с характером труда многое [в летописи — Л. Л.] дано суммарно, без углубления в детали» [5: л. 2].

К сожалению, в рукописи нет биографических данных о самом авторе летописи о балете. В письме Н.И. Носилова указан лишь его ленинградский адрес, на который он хотел получить ответ из ЦТМ им. А.А. Бахрушина. Так кто же он такой? В процессе работы выяснилось, что Николай Иванович Носилов родился в 1887 г. в семье известного хирурга Ивана Ивановича Насилова и прима-балерины Большого, а затем Мариинского театра Екатерины (Матильды) Оттовны Вазем (1848—1937). Вероятно, что в последующие годы автор летописи для благозвучия заменил в своей фамилии букву «а» на «о», став Носиловым, а старинное имя Нил, полученное им при рождении, поменял на имя Николай.

Во второй половине XIX в., в те годы, когда в балете всецело властвовал великий балетмейстер М.И. Петипа, одной из лучших танцовщиц была признана русская балерина Екатерина Оттовна Вазем [1: 5], «затмившая своей танцевальной техникой всех иностранных балерин, гастролировавших тогда в России» [1: 6]. А балетоманы, восхищенные невероятными успехами балерины Вазем, тогда даже «предвидели возможность обходиться в будущем без помощи заграничных звезд» [7: 283]. Ее исключительные танцевальные способности «позволяли ей блистать в самых трудных вариациях» [1: 6], исполнявшихся ею не просто безошибочно, но и высокохудожественно. Театральный критик А.А. Плещеев, впервые увидев молодую балерину в «Коньке-Горбунке», сразу определил, что эта танцовщица строго классической школы — будущая знаменитость, — написав в своей книге о ней так: «Она проявила... неутомимость, уверенность и твердость носка. Двойные пируэты, тогда еще вызывавшие опасения за жизнь танцовщицы, для Вазем были нипочем» [7: 268]. Она танцевала в балетах, поставленных тремя балетмейстерами — Перро, Сен-Леоном и Петипа. Критик Н.И. Носилов в своей летописи сообщает, что «во времена балерин Дор и Вазем в «Корсаре» появились новые, технически сложные танцы» [6: л. 12], он был поставлен балетмейстером Перро по драматургии Сен-Жоржа в 1858 г. в Петербурге. Вазем исполняла сольные танцы в балетных постановках хореографа, скрипача и композитора Сен-Леона [8: 5], которые зачастую даже не были связаны с основным содержанием балета. И в то же время ей нравилось поражать зрителей наряды

с прекрасным исполнением танцев своей мимической игрой [7: 300] в содержательных балетных спектаклях М. Петипа. Одним словом, «танцевальная стихия балетов Петипа» была для нее родной [1: 8]. Как заметил А. Плещеев, чтобы составить «понятие о школе Петипа», достаточно привести «имена г-жи Кшесинской, Преображенской, Павловой... и др.» [8: 7]. И далее он утверждает, что Петипа «сумел вовремя предостеречь русскую танцовщицу от излишнего и рабского увлечения итальянщиной, грубым акробатизмом» [8: 7].

В 1884 г., достигнув возраста 36 лет, Е.О. Вазем завершила свою балетную карьеру прощальным бенефисом на сцене Мариинского театра. В 1886 г., за год до рождения своего сына, она была приглашена в качестве балетного педагога в Петербургское театральное училище, заменив в этой должности Петипа. В процессе обучения воспитанниц средних женских классов, где исполнялись уже более сложные движения, Е.О. Вазем показала себя строгим, требовательным и неравнодушным преподавателем. Ее урок начинался с экзерсисов у палки, при этом Вазем всегда следила за правильной постановкой ноги на пальцах, что было очень важно, а также обращала внимание на выворотность [3: 25]. В то же время педагог требовала от учениц не просто правильного исполнения танцевальных элементов классического танца, но чтобы эти исполнения не были лишены грации [3: 25]. Приобретенный за годы службы в Мариинском театре опыт помог Е.О. Вазем воспитать целую плеяду балерин, заслуживших в последующие годы мировую известность и прославивших русскую балетную школу. Наиболее выдающимися из ее учениц стали Ольга Преображенская, Матильда Кшесинская, Агриппина Ваганова, Анна Павлова. В связи с этим невозможно не упомянуть о достоинствах каждой из них.

Ольга Иосифовна Преображенская и Матильда Феликсовна Кшесинская в свое время считались основными соперницами на петербургской балетной сцене, что не мешало им оставаться подругами в жизни [3: 57]. О. Преображенская была от рождения некрасива, плохо сложена, слаба здоровьем и «по своему тщедушному виду не обещала в будущем ничего, как танцовщица» [6: л. 65], но при всем этом она была очень музыкальна, безумно любила танцы и обладала настоящими балетными ногами — с безупречной выворотностью. Благодаря своему упорству и трудолюбию О.И. Преображенская сумела стать звездой Мариинского театра, быстро пройдя путь от фигурантки кордебалета до балерины. На сцене О.И. Преображенская затме-

вала любую красавицу своей одухотворенностью и «покоряла удивительной гармонией и грацией движений» [2: 15] любого балетомана. По словам Н.И. Носилова, балерина «хорошо знала публику и всегда умела угодить ей, отчего ее выступления... ослепляли ореолом... неизменно сопровождалась успехом» [6: л. 65 об.]. О невероятном перевоплощении Преображенской во время спектакля вспоминала А.Я. Ваганова, называя ее «упорной труженицей» [2: 15], и даже сам М. Петипа восхищался сценическими танцами Ольги Иосифовны.

В отличие от подруги, милостивая М. Кшесинская являлась баловнем судьбы, вызывая восхищение еще с тех пор, когда была ученицей театрального училища. Из ее воспоминаний узнаем, что в театре она «имела все, что хотела», благодаря тому, что пользовалась «громким успехом» [3: 131] у публики и покровительству влиятельных и царственных особ. Она всегда стремилась быть первой. В анналах истории балета Матильда Кшесинская значится как первая из русских балерин, которая исполнила на сцене 32 фуэте подряд, а в последующие годы она с легкостью повторяла их на бис [3: 134]. До этого времени 32 быстрых вращательных движения на пуанте одной ноги исполняла только Пьерина Ленъяни, поразившая публику «развитием своей хореографической техники, показав невиданные на нашей сцене фокусы... До нее здесь знали только 14 фуэттэ, которые делала балерина Бессоне в “Тарлемском тюльпане”» [6: 47 об.], такие подробности стали известны благодаря летописи Н.И. Носилова. После того как Ленъяни сделала 32 фуэте, «не сдвинувшись с места ни на вершок, и на бис сделала 28!» [6: 47 об.], среди балетоманов вошло в обычай «считать делаемые танцовщицами фуэттэ» [6: 47 об.], об этом также упоминается в летописи о балете. Пьерина была последней итальянской балериной, приглашенной в труппу Императорских театров. И до тех пор Матильда Кшесинская «вполне могла заменить любую гастролершу» [2: 28].

О. Преображенская и М. Кшесинская в свое время и сами много гастролировали по разным странам. После завершения сценической карьеры обе открыли свои балетные студии (школы) в Париже. М.Ф. Кшесинская прибыла туда в 1917 г., а Преображенская в 1923 г. До этого времени, с 1917 по 1923 гг., О.И. Преображенская вела класс пластики при оперной труппе Мариинского театра и преподавала в Петроградском театральном училище и Школе русского балета, которой руководил балетный критик А.Л. Волынский. Интересно, что незадолго до отъезда из России ее класс в Театральном училище был пере-

дан именно А.Я. Вагановой, которая всегда с восхищением отзывалась о ней. В Париже среди учениц Кшесинской и Преображенской были разные особы: юные и зрелые, одаренные и дилетантки-любительницы. Известно, что в 1933 г. в парижской балетной студии Нинет де Валуа обе знаменитости давали мастер-классы будущей выдающейся балерине лондонского Королевского балета Марго Фонтейн, которая на протяжении 15 лет, начиная с 1961 г., станет постоянной партнершей звезды английского балета Рудольфа Нуреева. О.И. Преображенская и М.Ф. Кшесинская, не дожившая несколько месяцев до своего столетия, окончили свои дни во Франции, где и были похоронены на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа. Там же покоится и выпускник Ленинградского хореографического училища, солист Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова Р. Нуреев, ставший мировой знаменитостью.

Одной из величайших балерин XX в. по праву считается Анна Павловна (Матвеевна) Павлова. Участие в «Русских сезонах» Сергея Дягилева в Париже положило начало ее мировой известности. Этот успех так окрылил Павлову, что она решила посвятить себя «пропаганде на Западе русской хореографии» [6: л. 181 об.]. Покинув Мариинский театр в сезон 1910—1911 гг. и отказавшись от ангажемента в дягилевской антрепризе, она отправляется с «небольшой труппой второстепенных артистов петербургского балета» [6: л. 181], отпущенных Дирекцией «сроком на два года на заграничные гастроли в Америку и Англию» [6: л. 181]. Павлова стала первой балериной, «покинувшей родину для выступления на Западе» [6: л. 181 об.]. Вскоре за ней последовали и другие танцовщицы. Из рукописи Н. Носилова узнаем, что тогда, в 1910 г., в петербургской газете даже были напечатаны злостные стихи о балете Р. Меча (Менделевича) под названием «Осенние мотивы» следующего содержания:

«Плачут адепты балета,
Слезы льют...
Что же, голубчики, это?
За океан все бегут!

Грустно от этой картины:
Тает балета комплект...
К янки бегут балерины,
К янки танцоров влечет.

Скоро балет опустеет,
Скуку в душе ощутив,
Балетоман захиреет...
Это осенний мотив» [6: л. 181 об.].

И далее автор рукописи приводит мнение балетоманов той поры, которые сетовали на то, что благодаря антрепризе Дягилева для русского балета широко распахнулись двери театров всего мира, но в то же время «казенная балетная труппа стала таять, теряя в каждом сезоне... одаренных артистов. Весной 1911 г... на Мариинской сцене не осталось ни одной заправской балерины...» [б: л. 200 об.]. Дирекция «для поддержания у зрителей интереса к балету была вынуждена воспользоваться услугами московских танцовщиц» [б: 200 об.]. По словам Н.И. Носилова, первой такой «московской ласточкой была А.П. Балашова» [б: л. 201] — солистка московского балета, кандидатка в балерины, выступившая 22 и 27 марта в балете «Тщетная предосторожность».

Между тем А.П. Павлова вместе со своей труппой начала гастролировать по миру, впервые представив искусство русского балета во многих странах. Во время турне по Австралии она произвела невероятное впечатление на публику, с тех пор там появилось очень воздушное, как прыжок балерины, пирожное, названное ее именем и ставшее затем популярным на разных континентах. Хореограф М. Фокин специально для А.П. Павловой поставил несколько балетов, в которых раскрывалась индивидуальность танцовщицы. Стиль ее танца, парящий прыжок хрупкой балерины натолкнули М.М. Фокина на создание балета «Шопениана» на музыку польского композитора Ф. Шопена [б: л. 149]. Самая знаменитая ее балетная партия — хореографическая миниатюра «Лебедь» (переименованная позже в «Умиряющий лебедь»), поставленная специально для нее Фокиным, станет символом русского балета XX в. Как заметил Н.И. Носилов: «С Павловой в истории русской хореографии открылась новая эра» [б: л. 158 об.], эра чувственности и утонченности в балете. Имя Анны Павловой еще при ее жизни стало легендарным. Выдающаяся балерина скончалась от пневмонии во время гастролей в Гааге. В настоящее время урна с ее прахом покоится в одном из закрытых колумбариев в Лондоне. Завещав кремировать себя после смерти, прославленная балерина надеялась, что когда-нибудь ее прах будет возвращен на родину.

И, наконец, балерина, королева вариации Агриппина Яковлевна Ваганова, ставшая первым профессором хореографии. Хотя о ней почти ничего не сказано у Н.И. Носилова, тем не менее невозможно не упомянуть еще об одной выдающейся ученице Е.О. Вазем. Несмотря на то что в Мариинский театр она была принята лишь в качестве последней фигурантки кордебалета и, прекрасно зная о недостатках своей фигуры

(небольшой рост, широкие плечи, тяжеловатые ноги, жесткая пластика рук), которые не соответствовали эталону балерины, все-таки сумела в дальнейшем добиться потрясающих успехов на сцене. Пребывая в штате кордебалета, Ваганова продолжала упорно работать над собой, совершенствуя технику классического танца, что позволило ей через 4 года добиться перевода в корифейки — в ведущие танцовщицы кордебалета первой линии, исполнявшей отдельные небольшие танцы. Однако А. Ваганова, продолжая оттачивать танцевальные элементы, стремилась к званию балерины, которое было ей присвоено лишь 5 мая 1915 г. [2: 31], накануне ее 36-летия. Сама А.Я. Ваганова позже с грустью вспоминала: «Только к концу карьеры, совершенно измученная нравственно, я пришла к званию балерины» [2: 18], а главные партии в балетах ей стали доверять лишь незадолго до завершения сценической карьеры. В отличие от ее известных предшественниц, слава к ней пришла уже в послереволюционные годы — слава выдающегося балетного педагога и балетмейстера-постановщика.

Желание заняться педагогической деятельностью возникло у Вагановой сразу, «как только двери театра за ней закрылись» [2: 36]. В отличие от других танцовщиц петербургской сцены А. Ваганова не поехала за границу, она хотела работать здесь, на родине, решив заняться воспитанием будущих поколений балерин и «передать свой опыт, знания...» [2: 35]. Однако лишь в 1921 г. ее зачислили преподавателем в штат Театрального училища, которому она оставалась верна до конца своих дней. В процессе педагогической деятельности А.Я. Ваганова постепенно выработала свою методику преподавания. Она становится основоположницей нового современного метода танцевальной грамоты, при этом Агриппина Яковлевна не раз вспоминала уроки своего замечательного педагога Е.О. Вазем, ее «стремление выработать силу и мягкость ног» [2: 8] у воспитанниц. Книга А.Я. Вагановой «Основы классического танца» стала первым научным трудом, который повлиял на развитие педагогики не только в нашей стране, но и за рубежом [2: 104]. Она много лет преподавала классический танец сначала в Петроградском театральном училище, переименованном позже в Ленинградское хореографическое училище, в стенах которого воспитала «несколько поколений выдающихся балерин советского балетного театра» [2: 4], среди которых следует упомянуть такие имена, как: Наталья Камкова, Марина Семёнова, Татьяна Вечеслова, Наталья Дудинская, Ирина Колпакова и др. Нельзя не вспомнить и ее прославленную ученицу Галину Семеновну Ула-

нову, которая одной из первых балерин (вместе с О.В. Лепешинской) была удостоена звания Народной артистки СССР 27 мая 1951 г. в связи со 175-летием Государственного Академического Большого театра СССР. Несколько позже другая ее ученица, Вера Михайловна Красовская, станет не только историком балета, но и первым доктором искусствоведения в области балета (1965). В 1957 г., через несколько лет после смерти А.Я. Вагановой, училищу будет присвоено ее имя. Начиная с 1931 г., когда Агриппина Яковлевна была назначена на должность художественного руководителя Мариинского театра вместо балетмейстера Ф. Лопухова, А.Я. Ваганова приступает к созданию балетных спектаклей. Как балетмейстер-постановщик она не просто воспроизводила в новой редакции балеты, теперь у нее появилась возможность вносить в них изменения, которые считала необходимыми и раньше. Ее первой работой стал балет «Лебединое озеро», проработавший на сцене десять лет. За эту постановку А.Я. Ваганова была удостоена звания Народной артистки РСФСР (1934). Занимая должность художественного руководителя Мариинского театра с 1931 по 1937 гг., она поставила несколько балетных спектаклей. В них утверждался исполнительский стиль балерин и танцовщиков, основа которого была выработана хореографической школой А.Я. Вагановой.

Таким образом, можно сказать, что каждая из прославленных учениц замечательного педагога Е.О. Вазем оставила свой неизгладимый след в истории русского и мирового балета. Годы службы в Театральном училище совпали по времени с периодом воспитания ею сына. Не вызывает сомнения то, что Н. Носилов, еще будучи мальчиком, с детства пребывал в театральной атмосфере, посещал вместе с матерью балеты, бенефисы выдающихся танцовщиков и балерин, бывал на балетных премьерах. Любовь к танцу и определила его будущую профессию. Николай Иванович Носилов стал балетоведом — специалистом по классическому танцу, балетным критиком, опубликовавшим ряд статей о солистах петербургской сцены. Благодаря своему сыну Екатерина Оттовна Вазем стала одной из немногих балерин XIX в., которая оставила воспоминания о своей необычной жизни в стенах Мариинского театра, об учебе в Петербургском театральном училище, о своих великих педагогах и не менее известных ученицах, о замечательных партнерах и прекрасных балетах. На основе этих мемуаров была написана книга «Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра 1867—1884». Е.О. Вазем уже находилась в преклонном возрасте, когда диктовала свои

воспоминания сыну, однако это не помешало ей припомнить массу разных нюансов из жизни петербургской труппы, что позволило сделать книгу очень живой и интересной не только для специалистов и балетоманов, но и для простого обывателя, не искушенного в балете. Мемуары Е.О. Вазем вышли в свет в 1937 г. — в год смерти прославленной балерины. Текст с ее воспоминаниями был отредактирован историком балета, театральным критиком Н.А. Шуваловым, который написал и предисловие к этой книге.

Если же говорить о рукописи Н.И. Носилова в целом, то она, безусловно, очень интересна для исследователей тем, что в ней изложен фактический материал событий обозначенного в заглавии временного отрезка. По тексту можно проследить репертуар петербургских театров в хронологическом порядке, с указанием имен балетмейстеров, композиторов и либреттистов многих балетов, дивертисментов, а также танцевальных номеров, включенных в некоторые оперы и драматические спектакли. В летописи имеются сведения о балеринах, танцовщиках петербургских театров, указаны имена чиновников Дирекции императорских театров. Большим плюсом служит и то, что в рукописи приведены мнения балетных и театральных критиков, имеются цитаты из их публикаций. Однако самым важным является то, что Н.И. Носилов жил в это время в Санкт-Петербурге и порой был непосредственным участником описываемых в своем труде событий.

К сожалению, его рукопись так и не была издана. Во-первых, потому, что она все-таки грешит сумбурностью и не доведена до логического конца. Требуется время на то, чтобы отредактировать представленную в ней информацию, сверить некоторые данные о тех или иных событиях по уже опубликованным с той далекой поры источникам и по вышедшей за эти годы литературе, подобрать, как того хотел автор летописи, фотографии и эскизы. Во-вторых, опубликовать рукопись Н.И. Носилова помешала начавшаяся вскоре Великая Отечественная война, во время которой, точнее — в 1942 г., автор умер, так и не завершив дело всей своей жизни — издание рукописи «Летопись Петербургского балета. 1899—1917 гг.», которая задумывалась как продолжение книги историка балета А.А. Плещеева «Наш балет».

Нет сомнения в том, что рукопись о балете знакома не одному поколению исследователей, которые черпали из нее сведения для своих работ. Сотрудники Отдела рукописей Театрального музея, где хранится летопись Н.И. Носилова, каж-

дый раз пытаются обратить на нее внимание впервые пришедших сюда посетителей, которые интересуются балетом. Однако до сих пор никто из историков балета или критиков так и не решился взять на себя труд по ее публикации, с добавлением комментариев, перечнем балетов, списком балетмейстеров, балерин и танцовщиков и пр., дополнив таким образом список трудов о балете еще одной книгой.

Список литературы

1. *Вазем Е.О.* Записки балерины санкт-петербургского Большого театра. 1867-1884 / под ред. и с предисл. Н.А. Шувалова. — Л.; М.: Искусство, 1937.
2. *Кремиевская Г.Д.* Агриппина Яковлевна Ваганова. — Л.: Искусство, 1981.
3. *Матильда Киесинская.* Воспоминания. — М.: Олимп; АСТ, 2002.
4. *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце и балетах / перевод А.Г. Мовшенсона; ред. и вступит. статья Ю.И. Слонимского. — Л.-М.: Искусство, 1965.
5. *Носилов Н.И.* Письмо в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, ф. 458/ 293: 2 л.
6. *Носилов Н.И.* Рукопись «Летопись Петербургского балета. 1899-1917 гг.», ф. 532, 1 ед. хр.: 244 л.
7. *Плещеев А.* Наш балет. (1673—1899): Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 г. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2009.
8. *Плещеев А. М.И.* Петипа (1847—1907). К шестидесятилетию его службы на сцене императорских театров. С двумя портретами и автографом М.И. Петипа. — СПб.: Типография А.С. Суворина, 1907.

Творческий аспект в деятельности музыканта-исполнителя

А.О. Гетманенко

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В данной статье рассматривается творчество как феномен и его проявления в музыкальной деятельности. Повышенное внимание уделяется особенностям творческого проявления у музыкантов-исполнителей. На основании проведенного исследования автором делается вывод о том, что творческое мышление и творчество лежат в основе развития музыкальности в целом и специальных музыкальных способностей в частности. Данная статья будет интересна музыкальным педагогам, музыкальным психологам, исследователям детских музыкальных способностей и одаренности.

Ключевые слова: творчество, инсайт, творческое мышление, музыкальность, музыкальная одаренность.

Anastasia Getmanenko
Moscow State University Lomonosov

The creative aspect of activities of a performing musician

Abstract. This article deals with the problem of creative work and its' meaning in musical activity. The most important point touches the problem of creativities' demonstration of musical players. An analyze permits to deal creativity thinking as a fundament of musical talent and musicality at all. This article is interest to musical teachers, musical psychologists, researchers of children' s musical abilities and talent.

Key words: creative work, "insight", creativity thinking, musicality, musical talent.

Рассмотрение проблемы музыкальной одаренности традиционно ставит вопрос о входящих в ее состав компонентах. Помимо специальных музыкальных способностей, таких как музыкальный слух, музыкально-ритмическое чувство, ладовое

чувство и т. д., составляющих операциональный элемент, в структуре музыкального таланта выделяются мотивационный, творческий и личностный аспекты. При этом необходимо указать на то, что вся деятельность музыканта несет индивидуально-личностную окраску. Не случайно А.Л. Готсдинер определяет музыкальность как «индивидуально-психологическую характеристику личности, как следствие определенного сочетания способностей» [1, 26].

Таким образом, и музыкальный талант является индивидуальной характеристикой психики человека. Б.М. Теплов говорит о том, что развитие музыкальной одаренности у каждого происходит по специфичному пути, однако, рассматривая музыкальный талант как феномен, можно выделить и общие моменты, и характерные проявления.

Наличие у человека музыкального таланта подразумевает потенциальную или актуальную возможность достижения незаурядных результатов в том или ином виде деятельности. Более того, саму основу одаренности, начиная с исследований Дж. Гилфорда, видят в развитом творческом мышлении.

Творчество является неотъемлемой частью деятельности любого музыканта, однако особое значение оно приобретает при рассмотрении продуктов деятельности музыкально одаренных людей. В связи с этим появилась необходимость анализа творческого процесса, возникающего в ходе деятельности музыканта, а также особенностей творческого мышления, предопределяющих наличие потенциала к достижению высоких результатов в области музыкальной деятельности.

Проблема понимания творчества. Вдохновение и инсайт

Традиционно творчество рассматривается как некоторая деятельность, в результате которой продуцируется нечто новое, ранее не существовавшее. Творческими проявлениями могут быть пронизаны все сферы жизни человека: и политическая, и научная, и производственно-техническая, и, безусловно, музыкальная. Самой основой творчества, в свою очередь, является выражение индивидуальности творца.

Большинство ученых рассматривают творчество как преобразование, трансформацию, изменение и, как следствие, порождение нового. Однако А.А. Мелик-Пашаев видит основу

творчества не в наличии способностей, а в эстетическом отношении к действительности. Проблема творчества рассматривается им в культурном аспекте, а все психические процессы преломляются под призмой эстетического отношения. Эстетическое отношение понимается как способность эмоционально переживать и «прочувствовать» явления жизни и окружающего мира. Следовательно, в контексте музыкальной деятельности музыкальность является одним из проявлений эстетического отношения.

Эстетическое отношение к действительности, особенно к природе, было подчеркнуто Б.М. Тепловым как одно из основных личностных качеств, свойственных музыкально одаренным людям. В качестве примера им рассматривается чуткое и нежное отношение к миру природы Н.А. Римского-Корсакова, фантастические и сказочные образы произведений которого обрели свою живость и неповторимость благодаря способности «вчувствования» и внутреннего эмоционального переживания природных явлений. Именно накопленные композитором впечатления и представления послужили основой воссоздания в его музыкальных произведениях живых картин. Однако данное воплощение носило не сугубо описательный характер, оно было пропущено через призму индивидуально-личностного восприятия Н.А. Римского-Корсакова, что подтверждает идею об индивидуальном характере творчества.

Сам акт творческой деятельности неразрывно связан с состоянием вдохновения — душевного подъема, предопределяющего возможность чрезвычайно продуктивной деятельности, порождения новых идей. Многие творцы подчеркивают, что вдохновение приходит без усилий, неконтролируемо. Другие, наоборот, считают, что творческий импульс посещает только тех, кто ведет систематическую работу над собой, «заставляет» себя творить (таких примеров в истории очень много — П.И. Чайковский, Вигни, Гильдерин и др.); многие в стремлении к вдохновению даже прибегают к использованию психотропных, наркотических, алкогольных средств. И.Е. Репин считал, что вдохновение является человеку как награда за каторжный труд, а А. Стравинский — что в процессе творческой деятельности человека должно увлекать не стремление выделиться и подчеркнуть свою индивидуальность, так как это неминуемо, но работа над собой.

Рассматривая проблему творчества, исследователи часто прибегают к прагматической трактовке данного феномена:

«Процесс творения заключается в создании новых комбинаций связанных элементов, приносящих пользу» [2]. Однако, на наш взгляд, понимание проблемы творчества исключительно в ориентации на продукт недопустимо, так как в творческом акте особый интерес представляет сам процесс деятельности, что подтверждают исследования психологов. Хотелось бы также отметить, что при ориентации исключительно на результат проблема творчества и выявления таланта отпадает, так как одинаковый продукт деятельности могут представить люди талантливые и те, кого можно назвать способными, обладающими при этом чрезвычайно развитыми терпением, трудолюбием, целеустремленностью, волей. Если же рассматривать сам процесс достижения результата, то именно в этом можно обнаружить индивидуальность и отличительную особенность талантливого человека. Здесь также необходимо сказать о такой личностной особенности одаренных людей, как высокая увлеченность деятельностью. Если на пути одаренного человека встречаются какие-либо преграды, это не заставляет его отбросить свои стремления, «потерять» вдохновение. Талант творит вопреки трудностям, тогда как способный очень быстро теряет интерес к деятельности в случае неудачи.

Понимание творчества исключительно как создания чего-либо нового, ранее не существовавшего, в значительной степени редуцирует проблему творчества как таковую. Не случайно внимание психологов, в числе которых А.В. Савенков, Д.Б. Богоявленская, было обращено на то, что при таком определении творчества к продуктам творческой деятельности можно отнести и созданное людьми, имеющими различные психические отклонения. Более того, как справедливо отмечает А.В. Савенков, в педагогической мысли бытует мнение, что творческими видами деятельности являются, например, танцы, рисование, игра на музыкальных инструментах, а все остальное является нетворческим. Однако, вторя мысли А.В. Савенкова, согласимся, что в таком случае к творчеству можно отнести любой случайный набор звуков, воспроизводимый ребенком на музыкальном инструменте, или хаотично разбросанные по холсту мазки. Творчество же характеризуется не конкретным результатом деятельности, не только созданием чего-то нового или даже индивидуального, но тем, что Я.А. Пономарев называет «второстепенным», а Э. Де Боно — «латеральным». Творческий человек, находясь в состоянии «вдохновения», «творческого порыва», «инсайта», не ставит своей целью достижение исключительного результата.

Важным в творческом акте художественной сферы является вера самого творца (художника, музыканта, композитора) в то, что он делает. Только в том случае, если творец сам полностью погружен в создаваемые им образы и верит в них, возможно передать эмоциональное «заражение» зрителю: «Вызвать в себе раз испытанное чувство, и, вызвав его в себе посредством движения, линии, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом и состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [3, 79—80]. Находясь в состоянии творческого вдохновения и инсайта, музыкант словно погружается в другой мир — мир идей: «Музыка захватывает в плен сама, и автор не может ей противиться» [4, 178], он становится пленником музыки. Таким образом, творец обращается к неким высшим смыслам, вдохновение приходит к нему как откровение. Одаренного человека отличает открытость этому смыслу, способность проникнуть в него. Именно вдохновение является необходимым «компонентом» при создании (композиторском или исполнительском) музыкального произведения, так как оно «оживляет» музыку, транслирует ценности и смыслы, без чего произведение осталось бы конструктивно хорошо выстроенным, но ремесленным.

Под инсайтом здесь мы видим внезапное понимание, озарение, осознание того, как можно решить задачу (проблему), открытие принципа ее решения. Многими авторами инсайт рассматривается как центральный момент креативного процесса (Csikszentmichalyi, 1988; Davidson, 1990; Gruber, 1988). Как отмечают Н.Е. Веракса и А.Н. Веракса, явление инсайта субъективно переживается человеком как схватывание принципа решения какой-либо проблемы, озарение: непонятное решение становится вдруг ясным, отчетливым. Конечно же, результат важен в любом случае, но истинно творческого человека увлекает сам процесс, то новое исключительное, что он приобретает под влиянием «муз». Наверное, именно этим можно объяснить тот факт, что композиторы, поэты писали «в стол», «для себя». Творчество в широком смысле понимается Я.А. Пономаревым как механизм развития, как взаимодействие, ведущее к развитию [5, 17].

Важным в акте творчества мы считаем актуализацию накопленного человеком опыта: «Музыкальное произведение

формируется в творческой субъективности. Художественное творчество основано на фантазии, таланте и природном даровании» [6, 146]. Мы также хотели бы согласиться с мнением Д. Кирнарской о том, что именно богатый внутренний мир и полученный в течение жизни человека опыт позволяют создавать истинные шедевры. Здесь стоит отметить существование феномена вундеркиндов.

Всем известно, что вундеркинды, как правило, очень быстро пропадают из виду, переступив определенный возрастной порог. Связано это, на наш взгляд, именно с тем, что в раннем возрасте детям (и вундеркиндам в том числе) недостает внутреннего опыта, позволяющего, анализируя и комбинируя его элементы, выводить и «производить» нечто новое, ранее не существовавшее. Вундеркинды опираются исключительно на «врожденные» ресурсы и первоначальную техническую базу, в связи с чем их деятельность быстро теряет интерес широкой аудитории. Исследователи и педагоги здесь сходятся во мнении: то, что удивляет в деятельности 4—5-летнего, ребенка уже не будет производить ровным счетом никакого впечатления, когда ребенку будет 8—10 лет.

Таким образом, творчество нам представляется как подлежащий постоянному восполнению и дополнению ресурс человека. Обращаясь к метафоре, можно сравнить творческий потенциал человека с растением, которое начинает развиваться из семени, однако при отсутствии достаточного количества воды и ухода может завянуть.

Творчество как компонент музыкально-исполнительской деятельности. Интуиция

Многие исследователи отмечают, что творческое самовыражение человека концентрируется в искусстве. Как справедливо заметила Д.Б. Богоявленская: «Именно творчество отличает художника от высококвалифицированного ремесленника» [7, 181]. Сам по себе творческий акт является для одаренного человека потребностью, что также является отличительной чертой одаренных. Творчество для них — стремление не только к самовыражению, но и к самообразованию, совершенству. Одаренный человек всегда стремится каждое свое «творение» привести к некоторому идеалу, который имеет свойство с течением времени изменяться. Следова-

тельно, творческий процесс для одаренного человека — бесконечное стремление к созданию идеала, самообразованию и самосовершенствованию.

Сужая вопрос в возрастном и деятельностном аспекте, можно рассмотреть детское музыкальное творчество, под которым в первую очередь будем понимать исполнительскую деятельность.

Музыкальное исполнительство подразумевает способность к тонкому «прочувствованию» образов исполняемых произведений, развитый музыкальный слух и вкус, способность слышать и чувствовать нюансы, а также воплощать желаемое и воспринимаемое в собственной деятельности. Очевидно, что процесс исполнения непосредственно связан с личностью ребенка, а также степенью развития его способностей: «Этическая ценность музыки зависит не от техники музыканта, а исключительно от его моральной направленности. Учащийся не должен никогда пытаться ослепить своего слушателя чисто техническим блеском; нужно стараться радовать его сердце, возвышать его чувства и ощущения, донося до его сознания благородные музыкальные мысли» [1, 96].

Исполнительская деятельность музыканта неоднородна по своей природе. Г.Л. Ержемский (1988) выделяет в ней два компонента: внутренний творческий акт и внешний процесс творческой реализации. М.А. Кононенко также указывает на связь оригинальности и гибкости как важнейших показателей творческого мышления в проявлении общих и музыкально-исполнительских способностей: человек, обладающий развитым творческим мышлением (креативностью), будет более ярко проявлять ее во всех видах деятельности, в том числе и в музыкально-исполнительской.

Мы бы также хотели подчеркнуть тот факт, что творческая деятельность зачастую является подконтрольной не рациональному сознанию человека, а интуиции. Еще К. Юнг, рассматривая бессознательную природу творчества, выделил два его типа: интровертированный (проявляющийся в художественной деятельности) и экстравертированный (характерный для деятельности в сфере науки). Интровертированная творческая личность, в свою очередь, является лишь проводником для бессознательных энергетических сил; экстравертированная — это активный деятель, субъект творчества, активно работающий с материалом.

Такая оценка творчества присутствует в работах очень многих исследователей. Позволим себе в данном ключе обра-

таться к предложенной Д.В. Ушаковым трактовке роли интуиции в акте творчества как способности передавать «дух» произведения, то есть «смысл», не состоящий в теории или совокупности суждений о действительности [9, 78—89]. Сама интуиция понимается как психическая деятельность, в ходе которой происходит переработка и обобщение опыта, а результатом является «озарение», «вдохновение». Особенно велика роль интуиции в искусстве — художественной, литературной, музыкальной деятельности. Е.Е. Федоров вводит понятие «исполнительской интуиции», «где чувственные и интеллектуальные механизмы действуют чаще всего согласованно, а конечным “продуктом” являются не знания, а художественное истолкование музыкального произведения в процессе его исполнения без опоры на доказательные рассуждения» [10, 100].

Творец выступает в роли проводника между миром идей и широкими массами: впитывая образы и впечатления окружающего мира, музыкант «пропускает» их через призму своего понимания и выражает (транслирует) в музыкально-исполнительской деятельности. При этом на плечи художника возложен труд по поиску нового в нашем мире, а также «переводу» индивидуально воспринятого нового на доступный и понятный, если не всем, то многим, язык. Можно также сказать о том, что предстающий перед нами в такой роли художник должен в обязательном порядке обладать *интер*субъективным и *интрасубъективным* интеллектами (по Х. Гаурднеру): личность художника ориентирована «вовнутрь» и «вовне», при этом основной продуктивной сферой является внутренний мир человека, а внешний окружающий его мир предстает в виде репродуктивной сферы.

В контексте понимания музыкального творчества (исполнительской деятельности) мы также хотели бы обратить внимание на сочетание интуитивной и «осмысленной» составляющей. Здесь под «осмысленной» составляющей нами понимается необходимость овладения исполнителем рядом профессионально-технических навыков, которые позволяют достигать более точной передачи интуитивных смыслов. Наша точка зрения здесь совпадает с озвученной Д. Дидро в его «Парадоксе об актере» мыслью о том, что тот актер, который проходил обучение, наблюдал за работой человеческого тела и поведением человека, способен играть более точно и правдиво, чем тот, кто играет исключительно «нутром». Таким образом, творчество мы относим не только к возможности, которой, безусловно, обладает каждый. На наш взгляд, музыкально-исполнительское твор-

чество, способное «зажигать сердца», обязательно должно опираться не только на базу врожденного таланта, но и на крепкий фундамент, заложенный образованием и воспитанием. При этом мы хотели бы подчеркнуть, что произведения искусства оказывают на человека огромное эмоциональное воздействие, однако то, посредством чего производится такое сильное впечатление, недоступно для понимания человека. Мы считаем, что именно выражение индивидуальности творца, актуализация им в произведениях совокупного чувственного опыта способны вызывать в людях эмоциональный отклик.

Подводя итог всему вышесказанному, можно сделать следующие выводы:

- «творчество» является обязательным и неотъемлемым компонентом музыкального таланта, без которого его существование не представляется возможным;
- творческий акт является выражением музыкальности;
- творческая деятельность музыканта-исполнителя является трансляцией индивидуально-личностного и социального опыта, пропущенного через призму субъективных эмоциональных переживаний;
- творческий акт возникает, как правило, спонтанно и неожиданно (вдохновение, инсайт) и довольно сложно поддается анализу в силу того, что его возникновение обусловлено воздействием интуитивных процессов;
- именно индивидуально-личностный характер творческой деятельности музыканта-исполнителя позволяет «глаголом жечь сердца людей», вызывая эмоциональную эмпатию.

Список литературы

1. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. — М., 1993. — 190 с.
2. Пуанкаре А. О науке. — М.: Наука, 1983. — 736 с.
3. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 30 т. — М., 1983.
4. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. — М.: Согласие, 2004. — 608 с.
5. Пономарев Я.А. Психология творчества. — М.: Наука, 1976. — 304 с.
6. Коломиец Г.Г. Ценность музыки: философский аспект. Изд. стереотип. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014.

7. *Богоявленская Д.Б.* Психология творческих способностей. — М., 2001. — 320 с.

8. *Петрушин В.И.* Музыкальная психология. — М.: Владос, 1997. — 400 с.

9. *Ушаков Д.В.* Одаренность. Творчество. Интуиция // Основные современные концепции творчества и одаренности / под ред. Д.Б. Богоявленской. — М., 1997. — С. 78—89.

10. *Федоров Е.Е.* Интуиция в музыкально-исполнительской деятельности / Е.Е. Федоров // Музыкальная психология и психотерапия. — 2009. — № 5 — С. 92—100.

VARIA

Визуальное представление образа идеальной семьи в российской массовой культуре

Иванцов А.А.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация: в статье рассматриваются образы идеальной семьи в российской массовой культуре. На примерах современных журналов, а также семейных фильмов и телепередач анализируется формирование образа «правильной семьи».

Ключевые слова: массовая культура, образ идеальной семьи, семейные традиции, социология искусства, социокультурное пространство.

Alexander Ivantsov

Moscow State University Lomonosov

Visual representation of an image of an ideal family in the Russian mass culture

Abstract: in article images of an ideal family in the Russian mass culture are considered. On examples of modern magazines, and also family movies and telecasts formation of an image of “the correct family” is analyzed.

Keywords: mass culture, image of an ideal family, family traditions, art sociology, sociocultural space.

Представление об идеальной семье неоднозначно. В рамках массовой культуры образ семьи поливалентен: с одной стороны, визуальное изображение семьи на фотографии в глянцево-журнальном или рекламном «вырвано» из жизненного контекста, фрагментарно и не имеет жизненной правдивости, которую ожидает читатель или зритель; с другой стороны, вызывает интерес к «идеальному» образу семьи и желание скопировать «красивую» жизнь семейного благополучия. Коммерциализация культуры идеальных семейных ценностей может привести к деформации «чистых отношений», так как наша современность порождает миф об «идеальной семье», который за рамками «текста» разоблачается, демифологизируется, вскрывая «подводные камни» семейных взаимоотношений за кадром.

«Изначально эталоном семейных отношений в истории Российской культуры была патриархальная семья, основанная на законах Домостроя. Патриархальная семья: отец — добытчик, мать — хранительница очага живут в браке с молодости и до старости и растят детей, заботятся о внуках. Именно такая семья играет восстановительную функцию, и, неслучайно, в «Домострое» говорилось, что в семью «как в рай войти»¹.

Современная семья — сложный социальный институт, находящийся в постоянно ускоряющейся социокультурной динамике. Социально-экономические проблемы влияют на изменение психологии поведения людей, возникает ощущение утраты того «рая» и атмосферы семейного счастья, которое имело место во времена наших прадедов.

В свою очередь для молодежи, строящей семейный очаг, важными элементами образа реальной семьи являются эмоциональный комфорт и разнообразие досуга.

Для исследования используем примеры визуальной презентации материалов журналов «Лиза», «Даша», «Семейный доктор», «Няня», «Семь дней», «Новый век», «Добрые советы», «Истории из жизни». Фотографии «семейного счастья» используются изданиями как в рекламных целях, так и в качестве иллюстраций к статьям. Рекламщики используют близкий к реальному составу «идеальной семьи» образ, подразумеваемый ими «полной» семьи: отец, мать и один ребенок. Для «идеаль-

ной семьи» характерна сплоченность, которая иллюстрируется выбором соответствующих поз и мизансцен. Семейный досуг и отдых приносит массу приятных эмоций, развивает физически, укрепляет здоровье; совместное переживание новых ощущений сближает людей — и все это неотъемлемый атрибут идеальной семьи.

«Идеальная семья» символизирует близость и в психологическом плане: ребенок находится в центре внимания, его оберегают, с взрослением забота и любовь о нем не уменьшаются. Отец остается сильным, нежным, заботливым, любящим свою жену и ребенка, а жена и ребенок видят в нем главу семьи и свою опору.

О семье и о том, что с ней связано, сегодня много говорят публично. Это в свою очередь ведет к формированию новых ценностей и норм в сознании общества.

«В изображениях современной семьи как мозаичной картины, трансформированной из прошлого лубочного образа наших дедов, вырисовываются западные идеалы «звездных» семейных пар, а так же бизнесвумен и деловой женщины — матери семейства, которая не прерывает свою трудовую деятельность даже после рождения ребенка»².

На страницах современных глянцево-журнальных преобладают визуальные ряды фотографий супружеских пар, где есть муж и жена, преданные своему делу и, главное, семье; рекламируется единственный супружеский брак и «его продукт» — дети. Уже в таких журналах, как «Роды.ру», «Мама и малыш», «Караван истории» и других расширяется пространство семейных фотографий. Читатель уже видит не только одну маму с ребенком, как это было принято ранее в советских журналах «Крестьянка» или «Работница», но теперь на страницах всегда появляется отец семейства (и даже используется некий рекламный ход, где папа изображен беременным), то есть, запечатлен полный состав семьи. Кроме того, в современных журналах редко, но все же затрагиваются ранее закрытые темы, вопросы секса в браке или тема однополых семей.

Однако, как замечает Е.Г. Лапина-Картасюк: «Разнообразие и кажущееся отсутствие запретных тем на самом деле

¹ Глазкова Т.А. Современная семья как социокультурный феномен. // Актуальные проблемы социальной работы: история, современность, перспективы. Сборник научных статей / Под ред. Е.Н. Приступы. М., 2012. С. 17—21.

² Лапина-Картасюк Е.Г. Образы идеальной семьи в Российских глянцево-журналах и телевизионной рекламе // Вестник РГГУ, № 10/08. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология» / Гл. ред. Е.И. Пивовар. М.: РГГУ, 2008. С. 67—72.

умело подается в таком контексте, на фоне которого читатель «самостоятельно» делает выводы в пользу модели традиционной семьи»³. Таким образом, постсоветская массовая культура естественным образом совмещает советские традиционные каноны, к которым сегодня тяготеет и о которых с ностальгией вспоминает большая часть российского общества, и неформальную оригинальность семейного благоустройства, которая во многом российским гражданином воспринимается как «влияние западной системы». Эти противоположности сосуществуют сегодня в рекламе и кино.

Так, например, галерея образов семьи в телевизионной рекламе также представляет «хорошо забытое старое», где появление старшего поколения — «бабушка из “Домика в деревне”» или «дедушка», предлагающий «Кардио магнил», ассоциируется с традиционностью, устойчивостью. Во многих рекламных роликах прослеживается также и связь поколений. Все чаще появляются рекламные сюжеты, где бабушки-дедушки, их дети и внуки собираются за одним столом или на одной территории, интегрируясь то в интерьер советской эпохи, то в современный интерьер. Советская семья, представленная в рекламе как «расширенная семья», состоящая из нескольких возрастных поколений со своим укладом и правилами общежития, ассоциативно воспринимается зрителем в качестве определенного гаранта и эталона стабильности и гармонии. Однако реже на экранах появляется образ современной семьи, который опосредован подсознательной готовностью молодых людей увидеть образец идеальной семьи, иметь в перспективе такой пример для себя.

Семейное кино в России так же полифункционально и представлено с позиции современной ему эпохи.

Так в фильме «Евдокия» (1961 г.) показана простая рабочая семья, в которой воспитываются приемные дети, подкидыши. Многие проблемы и испытания Евдокии и Евдокима были пройдены с достоинством, и в финале киноэпопеи, когда в их бревенчатом домике собралась вся их большая семья — дети, внуки, перед зрителем предстает вполне счастливая семейная идиллия. Данный образ семьи в советской культуре показан как идеальный образ «нуклеарной семьи», где есть отец с матерью и их, хоть и приемные, дети. «Многодетная семья борется за свое счастье и получает заслуженную плату — благо-

дарных детей и гармонию в семейных отношениях, — отмечает Т.А. Глазкова. — Советское кино чутко улавливало пульс семейной жизни. Образ многодетной семьи проживается каждым зрителем и, этот образ для многих зрителей советского времени был эталоном идеальной и счастливой семьи»⁴. В советском фильме для семейного просмотра «Большая семья» (1954 г.) прослеживается история трех поколений судостроителей семейства Журбиных. Несмотря на все сложности в отношениях между героями семья всегда вместе и показывает пример взаимовыручки. Советские фильмы учат зрителя и невольно вызывают желание образовать «экранную» семью, которой всегда веришь и не сомневаешься в ее подлинности.

Новые же фильмы семейных историй отражают современную действительность со всеми ее жизненными коллизиями. Наиболее популярные сериалы для семейного просмотра «Папины дочки», «Счастливы вместе», «Воронины» представлены как российская версия (калька) американских телесериалов в жанре «комедии». Семейные истории не дидактичны и не призывают российского зрителя быть эталонным образцом, а воспринимаются как легкое и развлекательное кино.

Популярная телевизионная передача «Пока все дома» позиционирует себя как «семейно-познавательная программа» и открывает зрителю семейные традиции и ценности «звездной» семьи, которая делится со зрителем своим опытом семейного проживания и воспитания детей. По-новому и благородно звучат истории в рубрике «У Вас будет ребенок», которые позволяют разделить радость появления нового ребенка в семье. Телепрограмма популяризирует ценность семьи: в кадре за столом собираются как минимум два поколения семьи: здесь совмещаются, с одной стороны, примеры семейных традиций, сохранившиеся или переданные прошлым поколением, с другой, опыт семейных отношений, выстроенных благодаря совместному проживанию во вновь созданном пространстве (в новом доме, с современным интерьером и с акцентами на стиль, отражающий эмоционально-комфортное состояние семьи). Таким образом, в массовой современной культуре кон-

⁴ Лапина-Кармасюк Е.Г. Образы идеальной семьи в Российских глянцевах журналах и телевизионной рекламе // Вестник РГГУ, № 10/08. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология» / Гл. ред. Е.И. Пивовар. М.: РГГУ, 2008. С. 67—72

³ Там же. С. 67—72

струируются противоречивые образы семьи: традиционные семейные образы прошлого и современные образы «западного типа».

В истории массовой культуры образ «идеальной семьи» переживает ряд исторических и культурных преобразований. Семья представляется нам как живой организм, который впитывает в себя новые тенденции времени, поэтому ей сегодня сложно найти свое особое место в социокультурном пространстве, не изменяя своим собственным традициям.

ВОСПОМИНАНИЯ

Н.В. Павлов

ВОСПОМИНАНИЯ СТАРОГО ТЕАТРАЛА: опера (часть вторая)*

...Совсем с другой стороны следует расценивать двух других представителей «красной строки», выступавших также на правах гастролеров — Л.В. Собинова¹ и Д.А. Смирнова². Эти истинные украшения Большого театра были «сладкопевцы», лирические тенора экстра-класса. Гастролировали они поочередно: то в Москве, то в Ленинграде, однако Л.В. Собинова москвичи считали своим, а Д.А. Смирнова ленинградским. У обоих певцов были лирические голоса, причем у Л.В. Собинова тенор отличался изумительным тембром, мягкого и какого-то прозрачного звучания. Голос Д.А. Смирнова, с более обычным жестковатым тембром, был зато посильнее и крепче, что позволяло ему (кроме всех общих партий с Л.В. Собиновым) исполнять и некоторые драматические роли. Выше уже упомянуто, что он, например, пел Богдана Сабинина в «Сусанине», ниже сообщим и о других примечательных выступлениях.

Известно, что одной из лучших партий Л.В. Собинова считался Ленский в «Евгении Онегине» П.И. Чайковского. И я вспоминаю, как в один из сезонов «Онегин» с самым выдающимся составом, какой только можно было собрать в Большом театре, прошел в первой половине сезона, до Рождества, около 20 раз. Состав был такой: Татьяна — А.В. Нежданова³, Онегин — И.В. Грызунов⁴, Ольга — К.Е. Антарова⁵, Ленский — Л.В. Собинов и Греммин — В.Р. Петров⁶. Все время спектакль шел с аншлагом. Д.А. Смирнов также превосходно пел Ленского, но, будучи в

* Подготовка текста и комментарии А.П. Лободанова и Е.Н. Шелухиной.

нем менее трогательным и более мужественным, такого эмоционального накала, как Л.В. Собинов, не достигал. Зато в «Риголетто» Д.А. Смирнов своим мужественным озорством и легкомыслием прямо-таки гипнотически действовал на прекрасную половину зрителей и песенку герцога «Сердце красавицы» повторял по-русски и по-итальянски до 4—5 раз. Л.В. Собинов же был серьезнее, такого увлекательного брио не обнаруживал и не мог считать герцога в числе своих лучших ролей. Очень схоже, почти одинаково удавалась обоим артистам партия Альфреда в «Травиате» и Надира в «Искателях жемчуга» Ж. Бизе. Слушать романс Надира в их исполнении было просто наслаждением. Пение шло на сплошном связном легато, как будто это не голос, а какой-то мощный смычок тянет эту сладчайшую мелодию, не прерываемую дыханием или паузами. Неизменно романс также повторялся. В «Майской ночи» Н.А. Римского-Корсакова Д.А. Смирнов мне нравился больше, так как Л.В. Собинов производил впечатление не деревенского парубка, а переодетого барича. Да и запевал озорную песню «Хлопцы, слышали ли Вы» Д.А. Смирнов значительно звучнее. Были у каждого из певцов свои специальные партии. Так, Л.В. Собинов с огромным успехом выступал в роли Вертера в одноименной опере Ж. Массне. Но ему и подумать нельзя было о партии Германа в «Пиковой даме», которую Д.А. Смирнов исполнил впервые в бенефис хора, или Рауля в «Гугенотах», которую Д.А. Смирнов пел неоднократно. Не помню также, чтобы Д.А. Смирнов выступал в роли Вильгельма Мейстера в «Миньоне» А. Тома, очень недолго шедшей в «Большом» и снятой после болезни М.Г. Гуковой⁷. Эта прелестная опера была поставлена в роскошном составе: Миньона — М.Г. Гукова, Вильгельм — Л.В. Собинов, Филина — А.В. Нежданова и Лотарио — В.Р. Петров. Л.В. Собинов пел в ней как соловей. Но кульминационной партией у Л.В. Собинова, до которой, спевши ее 2—3 раза, Д.А. Смирнов так и не дотянулся, был Лоэнгрин в одноименной опере Р. Вагнера. Величайший дирижер Артур Никиш⁸, исполнявший Лоэнгрин в бенефис оркестра Большого театра говорил, что он просто прослезился в последнем акте оперы. Поставленная в конце 1913 года, а до этого долгое время не шедшая в Большом театре опера привлекла внимание москвичей, прежде всего своим выдающимся составом. Л.В. Собинов в заглавной партии, А.В. Нежданова — Эльза, король Генрих Птицелов — В.Р. Петров и в ролях носителей зла: Ф.В. Павловский⁹ или Л.Ф. Савранский¹⁰ — Фридрих фон Тельрамунд, жена Ортруда — Л.Н. Балановская¹¹ или К.Г. Держинская¹². Декорации и эскизы

костюмов писал Ф.Ф. Федоровский¹³, и ему особенно удался костюм Лоэнгрин. Весь в серебряных латах Л.В. Собинов вызывал восхищение с первого появления, когда белоснежный лебедь вел его ладью к дубу, под которым вершил свой суд король Генрих. Свои сольные номера Л.В. Собинов пел бесподобно, но еще лучше вел он диалог с Эльзой после свадьбы, когда она, отравленная речами Ортруды, требует, чтобы рыцарь назвал ей свое имя. Здесь фраза Лоэнгрин: «Все наше счастье прошло как сон» на самом деле могла вызвать слезы.

В 1923 году Л.В. Собинов отпраздновал в «Лоэнгрине» 25-летний юбилей своей сценической деятельности, но продолжал его петь до 1925-го. В это время голос уже не позволял ему петь всю партию ровно, она шла чередующимися кусками, один звучал великолепно, другой посредственно. И, тем не менее, заменить артиста никто не мог, и начавший выступать в этой партии И.С. Козловский¹⁴ был никуда. В связи с этим помню: в одном из антрактов встречаю в фойе Большого профессора МГУ С.И. Огнева¹⁵. Спрашиваю его: «Сергей Иванович, почему Вы ходите, ведь Собинов поет уже посредственно, да и вообще этим любовникам, ему и Эльзе (Неждановой), в сумме почти полтора года. Слушали бы Козловского». А С.И. Огнев так серьезно отвечает: «Ах, Николай Васильевич, я предпочитаю слегка подпортившийся первый сорт самому блестящему последнему. Ведь у Собинова нет-нет, да и прозвучит фразка, до которой никогда не дойти Козловскому». И так думал вовсе не один С.И. Огнев, потому что неизменно до последнего выступления на «Лоэнгрине» с Л.В. Собиновым зрительный зал был полон. Позднее состав спектакля изменялся: Эльзу пела Е.А. Степанова¹⁶, Тельрамунда — С.И. Мигай¹⁷, а Лоэнгрин рискнул спеть С.П. Юдин¹⁸. Между прочим, на этом спектакле, происходившем в здании бывшей оперы С.И. Зимина, я был поражен ораторским дарованием А.В. Луначарского. Он выступал перед началом спектакля с речью: «К началу второго сезона советской оперы»¹⁹ и так характеризовал сюжет «Лоэнгрин», что это светлое революционное явление, которому противостоит реакционный феодализм. Это было так блестяще и убедительно, что, по-видимому, все слушатели забывали полумистический характер оперы и ее призыв к слепой вере.

Малозаметной в репертуаре Л.В. Собинова была партия Владимира Дубровского в одноименной опере Э.Ф. Направника. У нее, по-видимому, были любители и поклонники, потому что она прочно держалась в репертуаре, причем партию Владимира пели и лирические теноры, например А.В. Богдано-

вич²⁰, и драматические — А.П. Боначич²¹. Я упоминаю о ней не столько из-за Л.В. Собинова, у которого, в сущности, после «О дай мне забвенье, родная» больше ни сольного номера, ни интересных речитативов нет, а из-за восхитительного исполнения М.Г. Гуковой партии Маши Троекуровой, это был такой же прелестный и чистый образ, как и Миньона, подчеркивавший крупное дарование певицы.

В двух партиях Л.В. Собинов и Д.А. Смирнов были совершенно одинаково превосходны и не позволяли ломать себе голову — кто из них лучше — это в «Травиате» и в «Манон» Массне. Обычно наилучшим сочетанием было участие в головной женской партии несравненной А.В. Неждановой, но позднее они пели и с А.И. Добровольской²², Е.К. Катульской²³ и В.В. Барсовой²⁴. «Манон» была поставлена в начале 1915 года и, несмотря на некоторые длинноты, своей страстной мелодикой пришлась очень по вкусу москвичам. Да и обилие отличных сольных номеров, как у кавалера де Грие, так и у Манон, а в особенности напряженная сцена соблазна Де Грие в монастыре в блестящем исполнении А.В. Неждановой и обоих певцов производили неизгладимое впечатление. «Травиата» была полегче и более привычной. В ней господствовала Виолетта — А.В. Нежданова, а оба кавалера и страдали и пели почти неразлично. Замечу кстати, что «Травиата» и «Риголетто» с А.В. Неждановой и одним из «сладкопевцев» служили постоянным материалом для благотворительных спектаклей, к коим добавлялся или короткий балет вроде «Любовь быстра» на музыку Э. Грига, или балетный дивертисмент, в котором М.М. Мордкин²⁵ изумительно танцевал сцену итальянского нищего на музыку Камиля Сен-Санса.

Выше я позабыл упомянуть, что в «Вертере» Ж. Массне постоянной партнершей Л.В. Собинова в партии Шарлоты была М.Г. Гукова, создававшая благородный и беспомощный образ неудавшейся любви Вертера.

Теперь нужно перейти к неповторимым партиям Д.А. Смирнова. Выше упоминалась партия Германа в «Пиковой Даме», которую в 1918—1919 годах он исполнял не один раз. Герман его был чрезвычайно романтическим образом, это был мечтатель, заболевший услышанной им легендой о трех картах. Лирические места партии первого и второго актов он пел нежно и преданно, а потом из-за насмешек и злобы окружающих он постепенно заболел и начинал галлюцинировать и терять рассудок. Из-за великолепного владения голосом

Д.А. Смирнов умел сконцентрировать его для последней картины, и самая трудная ария «Что наша жизнь — игра» звучала у него с убедительной силой. Между тем как раз в это же время и в Большом, и в Мариинском театрах появились исполнители Германа со «стенобитными» голосами: И.А. Алчевский²⁶ и Н.С. Ханаев²⁷ в Москве и Н.К. Печковский²⁸ в Петрограде. Тем не менее, Д.А. Смирнов со своим красивейшим, хотя и не драматическим тенором не разочаровал своих многочисленных поклонников. Лизу пели тоже сильнейшие певцы: Н.С. Южина²⁹, К.Г. Держинская и Л.Н. Балановская. Елецкого после И.В. Грызунова — бессменный А.К. Минеев³⁰, Томского — Григорий Пирогов³¹, Ф.В. Павловский, А.Н. Садонов³².

Следующая отличная партия у Д.А. Смирнова был Ромео в опере Ш. Гуно «Ромео и Джульетта». Когда-то эту партию пел и Л.В. Собинов, но в период 1913—1918 годов на сцене Большого театра в этой громоздкой обширной партии он не выступал, и мне слышать его не пришлось. Постепенно отпала и первоначальная замечательная партнерша Д.А. Смирнова — А.В. Нежданова — Джульетта, и с ним позднее выступали Е.К. Катульская, Е.А. Степанова и В.В. Барсова. Меркуцио, незадачливого друга Ромео, убитого Тибальдом из враждебной партии, вначале исполнял И.В. Грызунов, а позднее бессменный А.К. Минеев. Сам же Д.А. Смирнов шутя справлялся с огромной пятиактовой оперой и даже позволял себе некоторые вокальные вольности. Так, в конце II действия, в спальне Джульетты, когда после некоторого спора — жаворонок это запел утром или все еще ночной соловей — Ромео поет свою большую арию «Солнце скорей взойди» и заканчивает ее мощным фермато на слова: «А ночной ветерок песни мне напевает». Это фермато он тянул так долго, что занавес уже опускался, а филированный звук все еще слышался в зале и чрезвычайно раздражал дирижеров — В.И. Сука³³ или Фёдорова³⁴, — слушатели же неистовствовали.

Но особенно блестящей партией Д.А. Смирнова, вполне могущей сравниться с Лоэнгрином Л.В. Собинова, был Рауль в итальянской опере «Гугеноты» Дж. Мейербера. Опера эта была репертуарной в Большом театре, и партию Рауля исполняли по большей части такие «стенобитные» тенора: И.А. Алчевский, И.С. Дыгас³⁵, перешедший в Большой после закрытия [оперы] С.И. Зиминой³⁶, Н.С. Ханаев и Н.Н. Озеров³⁷. Королеву Маргариту Наваррскую пели А.В. Нежданова, А.И. Добровольская, Е.А. Степанова, Е.К. Катульская и В.В. Барсова. Валентину исполняли М.Г. Черкасская³⁸, Н.С. Ермоленко-Южина, К.Г. Держинская и

Е.Н. Гремина³⁹. Старого солдата Марселя бессменно пел В.Р. Петров⁴⁰, графа Сен Бри — отца Валентины — В.В. Осипов⁴¹ и Григорий Пирогов. Из этих составов ясно, что почти всегда опера была обставлена отлично. И вот весной, в апреле 1918 года, перед самым закрытием Большого театра партию Рауля запел Д.А. Смирнов. С первых же слов при выходе мы почувствовали, что эта тяжелая и огромная партия исключительно по голосу певцу. И на самом деле после того, как Рауль спел свой любовный романс, рассказ о спасении Валентины «у ворот Амбуаза» и признание о возникшей любви, слушатели под гром аплодисментов потребовали «бис». По своему положению Д.А. Смирнов имел право бисировать и подал знак дирижеру Эмилию Куперу⁴² на повторение. Все так и ахнули! До какой же степени надо было владеть голосом и купаться в партии, чтобы в первой же картине, зная, что их предстоит еще три, решиться бисировать нелегкий, сопровождаемый аккомпанементом альта романс. А дальше все было лучше и лучше. Отлично прошла сцена с королевой и звучный финальный ансамбль. Небольшой отдых партии в III картине и затем напряженнейший драматический дуэт IV картины. V акт — развязка, когда в Варфоломеевскую ночь Валентина и Рауль гибнут, обычно не ставится, так как он ослабляет впечатление IV. Но диалог и бегство Рауля на помощь истребляемым гугенотам были проведены с таким напряжением, что певцу опять была устроена овация.

В том же году пошли слухи, что Д.А. Смирнов собирается покинуть Советскую Россию. Мое начальство в «Вечерней Москве» послало меня проверить эти слухи. Я был хорошо знаком с секретарем Д.А. Смирнова, хористом «Большого» И.И. Сафоновым, и тот устроил мне свидание с артистом. Жил он в Петровских линиях, очень близко от театра, в маленькой, но отлично обставленной квартире. Принял меня Д.А. Смирнов очень любезно, а когда выяснилось, что я не профессиональный журналист, то как-то стал еще доверчивее, угостил меня чаем и просто по дружески беседовал со мною. Да, подтвердил он, в связи с договорами на гастроли ему нужно ехать, сначала в Ригу, а затем за рубеж, и это очень жалко, потому что у него готовы новые партии: Радамеса в «Аиде» и Садко из одноименной оперы Н.А. Римского-Корсакова. Д[митрий] А[лексеевич] подчеркнул, что ему очень бы хотелось познакомиться с этими партиями москвичей, которые последнее время его признали и встречают так же, как ленинградцы. Очень интересовался, понравились ли слушателям «Гугеноты», тут я сказал: «Да разве Вы

сами не почувствовали?» На прощание он сказал, что еще надеется приехать в Москву, и действительно приезжал, через пять лет, в 1923 году, и гастролировал в Большом и его филиале на Большой Дмитровке, спев Ленского в «Евгении Онегине», Левко в «Майской ночи» и несколько раз в «Риголетто». Артист, полностью сохраняя голос, был великолепен, и эта последняя встреча с ним никакого разочарования не принесла.

Не могу не рассказать еще, как «Гугеноты» отлично прошли в далекой Алма-Ате. Это было в 1950 году, когда неизвестно каким ветром в Алма-Ату занесло на должность главного режиссера оперного театра москвича П.С. Златогорова⁴³, ученика и сподвижника В.И. Немировича-Данченко по работе в его музыкальном театре. По его предложению и была поставлена эта замечательная опера и на сцене театра оперы и балета имени Абая. Она нашла достойное воплощение. Наибольшей похвалы заслуживали музыкальное исполнение под управлением дирижера В.П. Карпова, и режиссура, отличавшаяся высокой культурой и мастерством. Великолепно были скомпонованы мизансцены, все действующие лица осмысленно жили и двигались, не была забыта ни одна реплика самых малых персонажей. Хорошо были отработаны массовые сцены и очень умело включен в IV акте заключительный отрывок обычно опускаемого V акта, в котором гибнут главные герои. Удачны были и декорации А.И. Ненашева⁴⁴ с их постепенно растущей мрачностью от легкого загородного дворца графа Невера и голубых фонтанов королевы Маргариты до стиснутой готическими зданиями площади Парижа и тяжелой темной роскоши Лувра в последнем действии.

Успешно подобрались и немало потрудившиеся исполнители, заглавную теноровую партию Рауля де Нанжи чаще всего пел П.М. Рише⁴⁵. Он живо напомнил мне Д.А. Смирнова. Обладая отличной музыкальностью, но небольшим по объему голосом, вполне приятного тембра, он так умело распределял его силу, что не посвященному слушателю никак нельзя было заметить чрезвычайных вокальных трудностей и огромного объема партии, которую в свое время исполняли такие «стенобитные» теноры, как ленинградский И.В. Ершов⁴⁶ или московский И.А. Алчевский. Другой исполнитель этой партии — Г.И. Терентьев — обладал более сильным, но качающимся голосом, и долго распевался так, что безупречен был только с половины спектакля в III и IV актах.

Превосходной партнершей Рауля, в сцене III действия с Марселем и Раулем в напряженном финале IV, была драмати-

ческое сопрано Э.Э. Кольцова. Без малейшей форсировки, ровно, звучно и с чисто трагической экспрессией вела она трудную партию Валентины, и единственным дефектом ее пения была недостаточно чистая дикция, сильно уступавшая другим партнерам. По обыкновению легко и изящно пела элегантную партию королевы Маргариты наша прекрасная колоратура Н.К. Кукулина⁴⁷. Паж Урбана полным свежим голосом и с кокетливой игрой в I действии пела травести — молодая певица О.А. Молчанова. Неблагодарная партия Невера, лишенная сольного номера, хорошо проводилась А.П. Бондаревым, дикция и манеры которого были, несомненно, лучшими в спектакле. Хорошо держался и во всю силу пел бас Б.А. Бухаров⁴⁸ простодушного и чистого гугенота Марсея, верного слугу Рауля. Ему отпущены в опоре два больших сольных номера: воинственная ария «Пиф-паф» и гугенотский хорал, к сожалению, последний имел в средней части значительную купюру. Отлично пел также мрачную партию графа де Сен-Бри молодой бас С.Я. Иващенко, однако зрительный облик его чрезвычайно портил неудачный бытовой грим.

До того как спектакль разъехался, а это у нас было обычным явлением, он прошел 14 раз, из коих я слышал 7. Опера имела большой успех и за все время существования в смешанном репертуаре театра русской оперы, несомненно, была лучшим спектаклем, обнаружившим творческую потенцию труппы. К сожалению, рецензии на нее так и не появились в местных газетах. Причина поистине была курьезной. По просьбе явно обиженного П.С. Златогорова я потрянул старинной и написал развернутую рецензию на спектакль, где постарался показать значение таких блестящих опер, переходных к Р. Вагнеру и итальянскому веризму Дж. Пуччини. Отослал рецензию в «Казахстанскую правду», а ее в газете нет и нет. Зашел в редакцию и спрашиваю: «В чем дело»? А сотрудник, ведавший отделом искусства, даже с некоторой укоризной мне говорит: «Так ведь это же не советская опера». Ну, тут уж спорить нечего. Не знаю, по этой ли причине или какой другой, но вскоре П.С. Златогоров уехал в Москву и вернулся к В.И. Немировичу и К.С. Станиславскому, где поставил еще много спектаклей, о которых еще упомянем ниже.

Итак, я закончил характеристику спектаклей с корифеями Большого театра, но это вовсе не значит, что там больше и не было ничего, что стоило бы вспоминать. Ведь ежегодно в театре бывали премьеры, которые обходились без участия корифеев, а исполнялись коренным, постоянным

составом труппы. Да и многие спектакли, вначале ставленные для знатных и гастролеров, позднее поступали в руки основного состава и подолгу удерживались в репертуаре. Причем Большому было совершенно несвойственно доводить спектакли до полного развала, в этом случае они обычно возобновлялись новой постановкой и всегда оставались действенными и свежими.

Однако, продолжая описание, надо здесь начинать с моей личной слабости к музыке великого немецкого новатора Рихарда Вагнера.

Мы постоянно с завистью следили за афишами Мариинского театра, где Р. Вагнер был в значительно большем почете, чем в Москве, и где Великим постом на 2—3-й и 5—6-й неделях, когда только и разрешались спектакли, существовал даже специальный вагнеровский абонемент. У нас же в Москве Р. Вагнер был редкостью, и слушать его музыку приходилось отрывочно и редко. Я лично заболел Р. Вагнером после Зиминских: «Тангейзера» и «Нюрнбергских мастеров пения», эта огромная и сложная опера захватила меня мгновенно и воспринялась почему-то очень легко, так что мне сразу же запомнились сольные номера Вальтера, и я распевал его «Весеннюю песню» (Зимой в тиши у очага) и *Preislied* на состязании IV акта. Не помню, сколько раз я ее слушал, так как в то время я еще не сохранял программы, но думаю, что немного, не больше 3—4-х раз, так как каждое посещение ее обходилось в 8-километровое путешествие с угла Большой Дмитровки до села Всехсвятского. Но интерес к драматическому и музыкальному творчеству Р. Вагнера не гас, и даже наоборот, упорно рос и множился. Я собирал имевшуюся литературу, книги — Э. Шюре⁴⁹ и А. Лиштенберже⁵⁰, сборник «Вагнеровские типы — артисты Петербургской оперы»⁵¹ — и обзавелся великолепными путеводителями по отдельным операм «Кольца Нибелунгов»⁵² со множеством нотных примеров. Заучив их почти наизусть, я был подготовлен к восприятию вагнеровских спектаклей и с нетерпением ждал возможности их видеть и слышать. Увы, эти возможности были далеко не образцовы и часты.

Но потом появился в Большом «Лоэнгрин», как бы нарочно для того, чтобы подогреть и упрочить мое увлечение Р. Вагнером, и я стал мечтать, как бы мне расширить знакомство с его творчеством.

Зимой 1914 года мне пришлось гостить в Петрограде, и я не упустил случая восстановить в памяти «Нюрнбергских ма-

стеров пения», которые шли в набиравшем силу Театре музыкальной драмы, дававшем спектакли в здании Петроградской консерватории. Это был утренний спектакль 12 февраля, но из-за ограниченного состава труппы он шел в исполнении первых персонажей. Ганса Закса пел прекрасный бас А.И. Мозжухин⁵³, позднее он эмигрировал за границу, и много лет спустя мне довелось слышать его концерт из произведений М.П. Мусоргского в Китае — Тяньцзине. Вальтера пел до того не известный мне лирический тенор М.И. Кулагин, конечно, несравнимый с В.П. Дамасевым⁵⁴, но все же вполне корректный. Писаря же Сикстуса Бекмесера исполнял характерный баритон С.Ю. Левик⁵⁵, впоследствии автор очень интересной книги — «Записок оперного певца»⁵⁶. Он был чрезвычайно своеобразным и нисколько не походил на М.В. Бочарова⁵⁷, но играл и пел очень хорошо, и даже такому великолепному певцу — И.В. Ершову — нравился. Но оркестр и хор были слабенькие, и дирижер в программе даже не указывался. Зато в программе указывалось, что в конце февраля в этой же музыкальной драме впервые пойдет «Парсифаль», на который только что закончился запретный срок, в свое время наложенный Р. Вагнером.

Вернувшись в Москву, в апреле того же года я познакомился в Большом с вторично, после оперы С.И. Зимина, услышанным «Тангейзером». Правда, музыку его я уже несколько знал, так как увертюру не один раз слышал в симфонических концертах, арию Вольфрама на состязании певцов и великолепную «Вечернюю звезду» в концертах пел М.В. Бочаров, но в целом услышать оперу в Большом было интересно. Исполнители все были отличные, из основного состава театра. Ландграфа Тюрингенского спел В.Р. Петров, мятущегося Тангейзера — А.П. Боначич, Вольфрама — Ф.В. Павловский, но особенно хороши были женские партии. Богомольную Елизавету, племянницу Ландграфа, пела Л.Н. Балановская, после Ортруды в «Лоэнгрине» постепенно и успешно специализировавшаяся на Р. Вагнере; порочную Венеру, задерживавшую Тангейзера в своем гроте, — Н.С. Ермоленко-Южина. Шел «Тангейзер» во второй парижской редакции с расширенным балетом в гроте Венеры и вторичным появлением его теней в III действии. Как всегда превосходно звучал оркестр под опытным управлением Эмиля Купера, для него «Тангейзер» не был новинкой.

Несколько лет спустя, уже в советское время, 22 февраля 1918 года я вторично слышал премьеру возобновленного «Тангейзера» несколько в ином составе. Те же В.Р. Петров и Ф.В. Павловский были Ландграф и Вольфрам, но Тангейзера

значительно слабее пел А.М. Лабинский⁵⁸. Елизавету отлично исполнила К.Г. Держинская, а Венера — Н.Е. Калиновская⁵⁹ значительно уступала Н.С. Южиной и пастушок — Е.А. Подольская⁶⁰ со своей очаровательной весенней песней — А.И. Добровольской из первого спектакля.

Но все это — и «Мастера пения», и «Лоэнгрин», и «Тангейзер» — было не то. Меня неотразимо влекло услышать тетралогия «Кольца Нибелунгов», тем более что в 1913 году на сцене Большого театра накоротке прошло предвечерие «Кольца», сложное по музыке и постановке «Золото Рейна». Сложность постановки заключается в том, что первая сцена разыгрывается на дне Рейна. Тем не менее Большому театру с его совершенной техникой удалось замечательно поставить эту сцену. При поднятии занавеса три русалки, «дочери Рейна», с длинными тюлевыми хвостами вольно плавали в толще воды, то поднимаясь к поверхности, то сплываясь вместе и переключаясь аллитерациями: «Валла ла, влага и воля...». Это продолжается недолго, а потом хитрый карлик Нибелунг [Альберих] крадет золотой клад, охраняемый русалками, и они с грустными воплями погружаются на дно. Действие переносится на вершины гор у берегов Рейна, где обитают боги: Вотан, Доннер, Фро и Логе, бог огня, а также богини Эрда, Фрка, супруга Вотана, и Фрейя, богиня юности. Они ждут, когда великаны Фазольт и Фафнер построят им дворец Валгаллу. За эту работу им отдают Фрейю. Но Логе знает, что Фрейя и богам помогает сохранять юность с помощью золотых яблок, и когда без нее боги тоскуют, он издевается над ними. Между тем великаны никак не могут поделить Фрейю между собой, и в завязавшей драке Фафнер убивает Фазольта. Любопытно, что либреттист Н.А. Римского-Корсакова — В.И. Бельский почти точно перенес сцену великанов в текст «Сказание о граде Китеже». Там татарские князья Бурундай и Бедяй не могут поделить пленную Февронию, и один убивает другого. Третья картина «Золота» разворачивается в подземных ущельях, где обитают карлики Нибелунги. Альберих, укравший золотой клад Рейна, поручает Миме, своему брату, сковать из него кольцо и волшебный шлем. В следующей картине, опять на горах, Вотан хитростью выманивает у Альбериха кольцо, и последний в ярости проклинает кольцо и того, кто будет им владеть. Интересно, что Р. Вагнера, который сам писал либретто своих опер, часто обвиняют в том, что у него нет действия и актеры статичны на сцене. Это верно только в малой части из-за несоответствия количества музыки с монологами и репликами действующих лиц. На

самом же деле, наоборот, действие так интересно и сложно, что к операм «Кольца» обязательно необходима предварительная подготовка, чтобы знать, что к чему. П.И. Чайковский, слушая «Кольцо Нибелунгов» в Байрейтском специально Вагнеровском театре, эту сложность взаимоотношений в действиях иронически назвал «Валгалльскими дразгами».

Но коснемся все-таки, как же исполнялось «Золото Рейна» в Большом. Богами были Вотан — Г.С. Пирогов, Доннер — П.И. Тихонов⁶¹, Фро — А.В. Богданович и Логе — А.П. Боначич. Последний и был лучше всех и по костюму — тунике наполовину темно-фиолетовой, наполовину огненно-красной, — и ярко-рыжему гриму, и по отличной пластике и пению. Нибелунги: Альберих — Л.Ф. Савранский и Миме — Ф.Ф. Эрнст⁶², великаны: В.Р. Петров и К.Д. Запорожец⁶³, богини: Фрикка — О.Р. Павлова⁶⁴, Фрейя — Е.Н. Гремина и Эрда — К.Е. Антарова, дочери Рейна: Е.А. Попелло-Давыдова⁶⁵, Е.А. Подольская, К.Е. Антарова. После четырехлетнего перерыва, связанного с войной, когда из-за квасного патриотизма немецкая, а уж особенно Вагнеровская музыка не исполнялась, в 1918 году «Золото» было опять возобновлено с некоторыми значительными заменами. Особенно они касались женских партий. Так, дочери Рейна были Е.К. Катульская, Е.А. Подольская и Ф.С. Петрова⁶⁶, богини: Эрда — В.В. Макарова⁶⁷, Фрейя — А.К. Матова⁶⁸ и Фрикка — бессменная О.Р. Павлова. Перешерстили и богов, кроме А.П. Боначича — Логе, Вотан стал П.И. Тихонов, Доннер — А.М. Тростянский⁶⁹, Фро — А.А. Бобрович, Альберихом стал Ф.В. Павловский, великаном Фафнером — Х.В. Толкачев⁷⁰. Дирижировал, как и в 1913 году, Эмиль Купер, становившийся лучшим из вагнеровских дирижеров. Необходимо добавить, что в «Кольце Нибелунгов» впервые выявилось музыкальное новаторство Р. Вагнера, это так называемая система лейтмотивов, или порусски сопровождающих мотивов, которые состояли или из довольно протяженных музыкальных предложений, или из нескольких нот, звучавших как указующее восклицание. Каждый лейтмотив был навсегда связан с определенным лицом, предметом или, что сложнее, — эмоцией. И вот «Золото Рейна» знакомо слушателям, еще не привычных к этому своеобразному языку, с лейтмотивами Вотана, его копья, Логе и темой огня, с дочерьми Рейна и охраняемым ими золотом, с темами кольца и волшебного шлема и еще несколькими менее употребительными. Однако не надо думать, что их так уже много, что в них, как и в толстом словаре, можно заблудиться. В заключительной драме «Гибель богов», вобравшей в себя всю лейтмотивную

ткань трех предыдущих опер, лейтмотивов всего около 90, и хотя ни одного нового здесь нет, комбинационный гений Р. Вагнера на основе музыкального варьирования этих немногих тем ухитрился написать или, лучше сказать, составить 4,5 часа великолепной музыки.

Второй день тетралогии, музыкальная драма «Валькирия», является почему-то у нас наиболее популярной из «Кольца». Она в репертуаре Большого театра практически была почти всегда, и по ней создавалось предварительное представление обо всей тетралогии. Действие здесь разворачивается сначала среди людей. Молодой воин Зигмунд, гонимый врагами и непогодой, врывается в грубую хижину гибеллина Хундинга и с разрешения жены Хундинга валится у очага. Но он гвёльф, и возвратившийся Хундинг оставляет его на ночлег, однако предупреждает, что завтра они должны будут сражаться. Хундинг ужинает и засыпает, а пришелец сидит с его женою Зиглиндой, и молодые люди рассказывают о себе друг другу. Но они, конечно, не знают, что они родные брат и сестра, дети бога Вотана и земной смертной женщины, когда-то в детстве разлученные и случайно встретившиеся. Постепенно между ними разгорается страсть, еще усиливающаяся, когда дверь хижины распахивается ветром, и влюбленные видят залитую лунным сиянием долину в начале весны. Здесь у Зигмунда чудесная весенняя песня: «Мрак зимы теперь побежден весной, блистает ярким светом она». Но Зигмунд крайне озабочен тем, что, когда его гнали горами, как зайца, он лишился меча, и завтра перед Хундингом будет безоружен. Тогда Зиглинда вспоминает, что однажды к ним в хижину приходил странник (Вотан) и загнал свой меч в ствол старого дуба, около которого стоит их жилище. Зигмунд в свете угольев замечает рукоятку меча и сильным порывом выдергивает его. Он ликует, получив этот меч «Нотунг», и занавес закрывается над объятиями влюбленных.

В горах происходит жестокая сцена. Вотан хотел помочь Зигмунду и поручить эту помощь одной из своих девяти воинственных дочерей с богиней земли Эддой — валькирии Брунгильде. Но супруга Вотана возмущенно противится этому. Во-первых, из-за кровосмешения Зигмунд не может взять на себя избавление богов от проклятия Альбериха. Во-вторых, он нарушил святость брачного очага и повинен смерти. Скрепя сердце, Вотан изменяет первое поручение и посылает Брунгильду как вестницу смерти. Но Брунгильда, встречая жалких беглецов, спасает Зиглинду и намерена нарушить повеление

Вотана, спасти и Зигмунда. Вотан вмешивается в нарушение его воли: в момент схватки Зигмунда с Хундингом подставляет свое копьё, и Хундинг убивает противника. Теперь разгневанный Вотан ищет непокорную дочь, чтобы жестоко ее покарать. В угрюмых горах к Брунгильде скачут все ее восемь сестер, чтобы укрыть от гнева отца. Этот чудесный музыкальный номер, прерываемый восклицаниями валькирий, называется обычно «полет», однако это неверно, и точное его имя «скачка» (*Walkürenritt*). Издавна этот номер исполняется в изъятном виде в симфонических концертах. Мольбы сестер не помогают, и кара Брунгильды поистине жестока. Вотан снимает с нее бессмертие, превращает в обычную женщину и усыпляет на вершине скалы. Но, чтобы ею не овладел кто-нибудь недостойный, он вызывает ударами копья Логе и поручает ему окружить скалу стеною огня. Только свободный герой может преодолеть ее и разбудить Брунгильду.

Здесь, начиная с первых слов прощания Вотана: «Прощай мой ангел, дочка моя» и до последних слов заклинания огня: «Кто пред моим копьём трепещет — бойся ступить в огонь», весь финал оперы представляет собою неподобный образец яркого симфонизма и очень часто исполняется, с неизменным участием солиста — баса, в симфонических концертах. Даже Ф.И. Шаляпин когда-то пел эту сцену, я слышал ее множество раз и наиболее глубокое впечатление испытал от такой комбинации: С.В. Рахманинов дирижер, а солист Г.А. Бакланов⁷¹.

В Большом, несмотря на то что «Валькирия» шла довольно часто, исполнение ее было чрезвычайно переменным и, к сожалению, не всегда удачным. Правда, валькирия, давшая имя опере, всегда была на высоте. Вначале это была Л.Н. Балановская, а с 1925 года, когда опера была обновлена, ее пела К.Г. Держинская. Слабее были Е.Н. Гремина и Е.С. Сливинская⁷². Сестры Брунгильды были превосходны, да и сцена их была настолько коротка, что разобрать их в отдельности было трудно.

В первых спектаклях весьма не удалась Фрика, так как сварливая дама, исполняемая О.Р. Павловой, конечно, мало соответствовала супруге Вотана. В обновленном спектакле роль исполняли: Н.А. Обухова⁷³, а в 1941 году Е.И. Антонова, державшиеся с большим достоинством. Вотана пели последовательно: Г.С. Пирогов, В.Р. Петров, В.В. Осипов и Д.С. Мчедели⁷⁴, муж меццо В.А. Давыдовой. Все, кроме В.Р. Петрова, были одинаково плохи и, в сущности, мешали финальной музыке. Любопытен был также дебют провинциальной знаменитости

П.И. Цесевича⁷⁵. Почему-то в провинции решили, что Р. Вагнера надо петь на форсированном звуке, и дебютант вопил как резаный. Было заметно, что наш любимец В.И. Сук страдает во время его монологов. В Большой он так и не прошел. Зигмунд лучше других был у А.П. Боначича, за ним следовал Н.С. Ханаев, сзади шел М.А. Пумпянский⁷⁶, Зиглинда была А.К. Матова или Е.Д. Кругликова⁷⁷. Менялись и дирижеры. Так, после В.И. Сука обновленные спектакли вел А.М. Пазовский⁷⁸, а позднее опера докатилась и до В.В. Небольсина⁷⁹. К «Валькирии» московские слушатели привыкли, и зал обычно был полон.

Третий спектакль «Кольца» — «Зигфрид» был мне наименее знаком и таким он остался и по сие время. В Большом я слышал его всего один раз и только раздражил свое воображение. Не скажу, что оно было из рук вон плохо, но Зигфрид без заглавной партии невозможен. Между тем, хотя в этом 1914 году и Большой раскачался и провел специально вагнеровский абонемент (кстати, он назывался абонемент «трилогии» «Кольцо Нибелунга», хотя, как известно, спектаклей четыре), но обставить его достойным исполнителем Зигфрида так и не смог. В том спектакле, который я слышал, пел командированный из Петрограда тенор А. Матвеев⁸⁰, и был очень слаб. Другие роли распределялись так: Вотан — Г.С. Пирогов, Миме — Ф.Ф. Эрнст, Альберих — Ф.В. Павловский, Брунгильда — Л.Н. Балановская, Эрда — Н.К. Правдина⁸¹, дракон Фафнер — Х.В. Толкачев и Лесная птичка Е.К. Катульская.

Я решил ехать в Петроград, насобирав кое-как 25 рублей и самым дешевым поездом, который тащился больше суток, поехал. Доставать билеты в Мариинский в Петрограде было едва ли не труднее, чем в Большой у нас, но мне помогло одно наше доброе правило. Если из ленинградской очереди кто-нибудь приезжал в Москву и хотел прослушать какой-нибудь редкий спектакль, у нас было принято немедленно снабжать его билетом, имевшимся у кого-либо из нас. Но зато и в Ленинграде мне понадобилось только подойти утром к кассе и попросить билет на «Зигфрида» с И.В. Ершовым, и я тотчас же его получил. И вот через две недели после Москвы я сидел в голубом зале Мариинского театра и с нетерпением ожидал действия. А в «Зигфриде» опять оно крайне интересно и увлекательно.

Зигфрид, сын Зигмунда и Зиглинды, печальных героев «Валькирии». Его подобрал в дремучем лесу хитрый карлик Миме, брат Альбериха, и воспитывает, надеясь, что молодой герой сумеет отобрать для него кольцо и волшебный шлем, до-

ставшиеся великану Фафнеру, с помощью шлема превратившемся в чудовищного дракона. Зигфрид еще подросток, но и в этом юном состоянии обладает геройской силой и ясным умом. Миме натравливает его на дракона, но у Зигфрида нет оружия. Тогда Миме показывает ему обломки меча Зигмунда, разбитые копьем Вотана. Зигфрид разводит огонь и кует себе из обломков меч Нотунг. Затем он вызывает на единоборство дракона и убивает его. Капля крови Фафнера, попавшая ему на язык, открывает Зигфриду способность понимать язык птиц. И вот Лесная птичка (ее иногда пела А.В. Нежданова) рассказывает ему о волшебном шлеме-невидимке и кольце Нибелунгов, хранящихся в пещере дракона, которыми он овладевает. Добавим, что, когда хлынувшей из дракона кровью обдало всего героя, он сделался неуязвим для оружия, и только листочек дерева, прилипший к его спине, между лопаток, оставил там незащищенное место. Птичка увлекает Зигфрида в глубину леса и сообщает о спящей на скале и окруженной огнем Брунгильде. Зигфрид надевает шлем, проникает сквозь стену огня и поцелует будит Брунгильду. Та вначале протестует и не доверяет Зигфриду, но затем понимает, что он герой, избранный для спасения богов, проклятых Альберихом, и отдает ему свою любовь.

В этом действии вновь множество превосходнейшей музыки. Во-первых, это знаменитая ковка меча. Если о споре великанов, перенесенном в «Сказание о граде Китеже», еще можно думать как о прихоти либреттиста В.И. Бельского, то осенняя сказочка «Кашей бессмертный», полностью и либретто, и музыка принадлежат Н.А. Римскому-Корсакову. А там, в большой арии Кашеевны, есть сценаковки меча, несомненно, навеянная Зигфридом. Во-вторых, исключительно своеобразна и мелодична чудесная лесная сцена Зигфрида и птички, возникающей после его сражения с Фафнером. В качестве симфонического фрагмента она также очень часто фигурирует в концертах под названием «Шелест леса» (*Waldesrauschen*). Если мы возвратимся к «Сказанию о граде Китеже», то в его идиллическом вступлении «Похвала пустыне» также легко найти известную связь с зигфридовским лесом. И уж совсем странно, что в известной кантате Н.А. Римского-Корсакова «Из Гомера» легко услышать какие-то отзвуки «Полета валькирии». Все это отнюдь не подражания, а тем более не заимствования, но очевидные свидетельства того, что российский музыкальный титан не был так отрицательно глух к музыке Р. Вагнера, как не признавшие ее П.И. Чайковский и Л.Н. Толстой.

Но возвращусь к спектаклю Мариинского театра. Войдя в вестибюль, я был испуган развешанной всюду бумажкой замены. Так и екнуло сердце — И.В. Ершов не поет. По счастью, это было только предупреждение, что заслуженный артист И.В. Ершов чувствует себя нездоровым. Взглянул в программу — состав много выше, чем в Москве, Миме — Н.А. Большаков⁸², Вотан — В.И. Касторский⁸³, Альберт — И.В. Тартаков⁸⁴, Брунгильда — Н.С. Ермоленко-Южина, Эрда — Е.И. Збруева⁸⁵, Фафнер — П. Белянин и Лесная птичка — М.В. Коваленко⁸⁶. Поднялся занавес, и через несколько минут на сцену бурей вылетел, играя с медведем, золотоволосый юный гигант в мохнатой звериной шкуре. Облик, жесты, восклицания, — все это рисовало подростка 18—20 лет, а не пожилого 47-летнего артиста. И это впечатление так сохранялось и дальше, ковал ли он меч, припевал ли какие-то восклицания, спорил ли со своим хитрым воспитателем Миме, дразнил ли мощно рычавшего дракона. А потом в тишине и зелени леса, как он слушал, прижимая палец к губам, пение птички: «Гей, Зигфриду нынче достался весь клад. О если б в пещере нашел его, шлем-невидимка, конечно, ему пригодиться бы мог. Когда же кольцом овладеет, то будет всем миром владеть», и в заключение сцена, когда, пробившись сквозь стену огня, он в удивлении останавливается перед спящей Брунгильдой. Бережно он наклоняется к ней, снимает свой шлем, чтобы стать видимым, и впервые целует женщину. И мгновенно происходит перерождение — вместо невинного полудикого мальчика поднимается мужчина, герой, завоевавший любовь и жизнь... Я понял, что был свидетелем чуда, такого же, каким были выступления Ф.И. Шаляпина-Сальери, и это отношение к И.В. Ершову пронес через всю свою дальнейшую жизнь. Пожалуй, надо еще сказать, что голос артиста был чрезвычайной силы, но из-за неудачной постановки несколько вдавленный. Однако в дальнейшем более полном знакомстве с певцом я заметил, что это ровно никакого значения не имело, и после первых же звуков, будь-то в опере или, к сожалению, редких концертах, он овладевал слушателем мгновенно. Да, это был, несомненно, выдающийся, именно вагнеровский, певец и артист. Недаром вдова Р. Вагнера приглашала его в Байрейт для переговоров об исполнении Зигфрида на немецком языке.

«Гибель богов», последний день тетралогии, мне посчастливилось слушать несколько больше, чем «Зигфрида», к сожалению, я не застал первых спектаклей драмы, когда она только что была поставлена в сезон 1913—1914 годов с настоящим те-

нором И.А. Алчевским в партии Зигфрида, и на мою долю выпал состав послабее, где А.Я. Боначич прилично, но, по чести говоря, из последних сил вытягивал эту роль. Однако окружение его было неплохим, а главное, что было приятным, — в труппе Большого постепенно складывалось сообщество исполнителей, овладевавших сложной мелодикой Р. Вагнера. Некоторые уже выступали успешно в других операх «Кольца», другие только начинали освоение. Брунгильда — Л.Н. Балановская, Гунтер — Г.С. Пирогов, Хаген — В.Р. Петров и Л.Ф. Савранский — Альберих были выше всяких похвал. Другие по мере сил поддерживали ансамбль, это Гудруна — Н.Е. Калиновская-Доктор, ранее выступавшая в роли Зиглинды (Валькирия), Вальтраута, одна из сестер валькирий, была малоизвестная певица Е.В. Лучезарская⁸⁷, три норны были К.Е. Антарова, Н.К. Правдина и Е.Н. Гремина, а дочери Рейна: А.И. Добровольская, К.Е. Антарова и Е.А. Подольская. Эта последняя драма тетралогии огромна по объему, я уже упоминал, что в ней четыре с половиной часа музыки, а весь спектакль занимает не менее пяти часов. Впечатление, произведенное ею на меня, было потрясающим. Я вышел со спектакля, как будто напоенный живой водой, и не припомню никакого равного вечера. К тому же и действие драмы исключительно разнообразно и интересно.

Ей предшествует трагический пролог, несколько напоминающий мрачный шекспировский пролог «Макбета»: на скале валькирий глухой ночью три пророчицы-норны прядут золотую нить судьбы. Они рассказывают о могучем ясене, дереве, из которого Вотан сделал свое копьё, о Валгалле, где Вотан восседает в сонме с другими богами, и о костре, в котором боги погибнут. Внезапно, на лейтмотиве проклятья, золотая нить рвется, и норны, понимая, что знанию их пришел конец, исчезают в матери-Земле. Рассветает, из тумана встает солнце. Зигфрид и Брунгильда после брачной ночи выходят из пещеры. Но Зигфрид все еще полон жажды приключений и, обьявив об этом, он прощается с возлюбленной.

В память верной любви он отдает Брунгильде кольцо Нибелунгов, а та дарит ему своего боевого коня Грана. Победно и счастливо звучит рог Зигфрида, Брунгильда, окруженная стеной огня, долго смотрит ему вслед. Идет превосходный симфонический антракт, часто исполняемый отдельно, под названием «Путешествие Зигфрида по Рейну».

В первом действии мы попадаем в замок Гибихунгов, детей короля Гибиха, и знакомимся с тремя новыми персона-

жами. Брат и сестра Гунтер и Гудруна: он властолюбивый, но простоватый и нерешительный, она бесцветная и проявляющаяся только в последнем действии, с ними Хаген, незаконный сын матери Гунтера и Гудруны с Карлом Альберихом, налитый злобой и надеющийся вернуть отнятое Вотаном у отца золотое сокровище. Он рассказывает Гунтеру о чудной деве Брунгильде, окруженной огнем, пройти сквозь который может только Зигфрид. Со слов Альбериха Хаген повествует о сражении с драконом Фафнером и добыче кольца, но умалчивает о браке Зигфрида с Брунгильдой. Обвороженный Гунтер легко соглашается на подсказ Хагена — Зигфрид, приняв облик Гунтера, добудет Брунгильду для него, а сам получит в жены заочно влюбившуюся в героя Гудруну.

С Рейна звучит рог Зигфрида, появляется он, ведя в поводу коня. Приветствия — и Зигфрид, говоря о себе, признается, что не владеет ничем кроме шлема и кольца, оставленного жене. И вот застенчивая Гудруна подносит Зигфриду рог с волшебным напитком забвения, который мгновенно изменяет героя. Только что вспоминая Брунгильду Зигфрид загорается страстью к Гудруне и просит ее в жены у Гунтера, клянется ему в кровном братстве и обещает добыть ему Брунгильду. Он и Гунтер отплывают по Рейну за нею, а Хаген остается на страже и мечтает о присвоении кольца.

Скала. Брунгильда сидит у входа в пещеру и любитесь кольцом. Слышится лейтмотив валькирий, это скачет ее сестра Вальтраута. Она прискакала с мольбой к Брунгильде — спасти богов и Валгаллу от неминуемой гибели. Только одно может отвлечь несчастье — пусть Брунгильда вернет дочерям Рейна проклятое Альберихом кольцо. Но Брунгильда с возмущением отвергает ее мольбу, ведь кольцо теперь залог любви Зигфрида. В отчаянии Вальтраута удаляется. Слышен рог Зигфрида. Брунгильда бросается навстречу и останавливается, пораженная: через огонь переступает незнакомый. Это Зигфрид, с помощью волшебного шлема принявший образ Гунтера. Он срыгает кольцо в руки Брунгильды, объявляет ее невестой Гунтера и клянется мечом, что доставит непорочной жениху.

Второе действие. Ночь на берегу Рейна, перед замком Гибихунгов Хаген в полном вооружении дремлет у ворот. К нему склоняется карлик Альберих, его отец, и нашептывает ему дальнейшие мстительные планы. Светает, вернувшийся Зигфрид рассказывает об удачном похищении Брунгильды и о приближении свадебного шествия. Хаген трубит в бычий рог, похоже на сигнал тревоги. Сбегаются вассалы Гунтера. Злая и

издевательская шутка Хагена объясняет им, что речь идет о свадебном пире. Хор вассалов (единственный хор, появляющийся в «Кольце») приветствует украшенную ладью, на которой выходят Гунтер и смертельно бледная Брунгильда. Она всматривается в Зигфрида, стоящего рядом с Гудруной, и замечает свое кольцо у него на пальце, в возмущении она укоряет Зигфрида в бесчестии и похищении кольца. Гунтер растерян, а Хаген еще растревляет его подозрения. Но Зигфрид смеется и отрицает все наговоры, на копье Хагена он клянется, что ни в чем не повинен. Брунгильда взывает в мести. К ней подходит Хаген и предлагает свои услуги. Брунгильда открывает ему единственное уязвимое место Зигфрида: там, где прилип листочек, — на спине между плеч. Гунтер, нерешительный по природе, сперва колеблется, но затем примыкает к их заговору. Как контраст появляется новое свадебное шествие — Зигфрида и Гудруны.

Действие третье. Берег Рейна, вдали звучат переливчатые охотничьи фанфары. На поверхность воды всплывают три дочери Рейна. Они жалуются на тьму, царящую в водах после похищения светившего их золотого сокровища. Но хоровод русалок прерывается выходом на берег Зигфрида, потерявшего след зверя. Дочери Рейна обещают ему помочь найти добычу, если Зигфрид отдаст им кольцо. Он готов услужить русалкам, но они продолжают рассказ о проклятии Альбериха и гибели, грозящей владельцу кольца. Это упоминание об опасности производит обратное действие. Зигфрид указывает на свой меч и наотрез отказывается отдать им кольцо.

Приближаются охотничьи фанфары других охотников. Подходят Гунтер и Хаген, Зигфрид, смеясь, рассказывает им о неудачной охоте и мрачных пророчествах дочерей Рейна. Все располагаются на отдых. Гунтер невесел и все думает о разоблачениях Брунгильды. Чтобы отвлечь его, Хаген просит Зигфрида рассказать о его былых подвигах. То, что было давно, Зигфрид легко вспоминает. Он говорит о детстве в кузнице злого карлика Миме, о находке обломков и ковке меча, о битве с драконом Фафнером, когда несколько капель крови убитого, попавшие в рот Зигфрида, дали ему волшебную способность понимать пение птиц... и тут он останавливается. Хаген, незаметно вливший в чашу Зигфрида противоядие, возвращающее память, подносит ему эту чашу. Зигфрид продолжает рассказ, говорит о птичке, переходе огня и пробуждении Брунгильды и брачной ночи в пещере. Гунтер, слушавший с возрастающим изумлением, начинает понимать последствия заговора. Два во-

рона слетают с соседнего дерева и тревожно кружат над головой героя. Тот оборачивается, и в это мгновение Хаген поражает его в спину копьем. Гунтер не успевает отвести удар. Зигфрид поднимает щит, чтобы раздавить врага, но силы ему изменяют, и он падает, а Хаген спокойно уходит. Зигфрид, умирая, прощается с Брунгильдой. Опираясь на щиты и копья, воины окружают умирающего, Гунтер опускается перед ним на колени. Темнеет, наступает ночь, воины поднимают тело Зигфрида на щиты и медленно несут его по горам к замку. Поднимается туман с Рейна, и в музыке оркестра звучит гениальный траурный марш, в котором, составленная лейтмотивами, проходит вся героическая жизнь Зигфрида.

Замок Гибихунгов. Томимая злыми предчувствиями, выходит Гудруна. Слышится грубый и насмешливый голос Хагена: «Эй, Гудруна, идет твой Зигфрид. Не будет он больше трубить, ни в лес, ни в луга, ни в поля. И женщин любить он не станет». Воины вносят мертвого Зигфрида. Хаген уверяет Гудруну, что его убил вепрь, но Гунтер его разоблачает, за что падает от руки Хагена. Последний пытается снять с пальца Зигфрида проклятое кольцо, но вдруг мертвая рука угрожающе поднимается, вызывая общий ужас. Вбегает потрясенная Брунгильда, Гудруна пытается отстранить ее, но та говорит о раскрытии обмана Гудруны с волшебным напитком. По распоряжению Брунгильды на берегу Рейна сооружают огромный костер, на который возносят останки Зигфрида. Затем она снимает кольцо у Зигфрида и бросает его в Рейн. Она зажигает костер пылающим факелом и, когда он разгорается, на своем боевом коне Гране бросается в пламя. Заключительная музыка звучит все мощнее. Волны Рейна возвышаются и поглощают кольцо. Хаген в отчаянии кидается в воду, пытаясь схватить его, и тонет. Всплывают и ликуют дочери Рейна — кольцо возвратилось. Но одновременно разгорается зарево и на небе. Это гибнет Валгалла со всеми богами. Проклятие Альбериха снимается с мира, но боги, прикасавшиеся к проклятому золоту, должны погибнуть. Этой катастрофой мира богов завершается последний день «Кольца Нибелунгов».

Само собою разумеется, что, прослушав в Большом «Гибель богов» один-единственный раз, я никак не освоил бы это титаническое произведение и не смог бы уловить и половины этих сложнейших драматических перипетий с их многочисленными и не ахти как логическими волшебствами. К тому же вскоре началась война с Германией, и вся немецкая музыка вылетела со сцен и концертной эстрады. И вторично приобщиться к «Гибели богов» мне довелось только после очень длительного интервала,

в 1931 году. Вышло это совершенно случайно. Я был уже признанным квалифицированным ботаником и как таковой получил приглашение на какое-то геоботаническое совещание под эгидой акад. Б.А. Келлера⁸⁸. Я списался с Б.А. Федченко⁸⁹ и получил разрешение остановиться у него. По обыкновению вечером я уселся в поезд, отлично выспался и в половине десятого утра высадился в Ленинграде. И вот прямо тут же, на вокзальной площади, я нарвался на афишу, которая анонсировала премьеру в Мариинском театре — 1-й и 2-й спектакли возобновления «Гибели богов» Р. Вагнера. Для меня тут не было «вопроса судьбы» — лейтмотива, часто встречающегося в трех операх, начиная с «Валькирии» — конечно, надо лететь в театр за билетами. Поехал и закупил по два места на каждый спектакль. Теперь я уже не был так стеснен деньгами, чтобы претендовать на галерку, а взял отличные места в партере. Стою около кассы, копясь в кошельке и изучая действующих лиц. И.В. Ершова в перечне нет, ну что же делать. В то время я еще не знал, что в 1930 году он категорически оставил сцену и отдался преподавательской деятельности в Ленинградской консерватории. Дело подходило к началу 12-го часа, и я замечаю, что в театр собирается народ, а день будничный. Спрашиваю кассиршу: «А что у вас сегодня?» — «Да генеральная репетиция “Гибели богов”, она открытая» — «А у Вас места еще есть?» — «Да, сколько угодно». Позабыл я тут про совещание, подумал, что Б.А. Федченко простит мне этот пассаж, купил себе роскошное место во втором ряду партера за три рубля и пошел раздеваться. До 5 часов отсидел в театре, заново прослушав эту изумительную драму. Приехал к Федченко, а тот спрашивает, почему я так поздно? А когда я объяснил, где я пропал Б[орис] А[лексеевич] только покачал головой и полупохвалил меня: «Вот пострел — везде — поспел».

А через день, пригласив с собою ботаническую подружку, ныне покойную А.С. Лозину-Лозинскую, 26 февраля 1931 года я уже слушал официальную премьеру «Гибели богов» в обычное вечернее время. Я никогда не попадал в Ленинграде на премьеры и потому с таким же любопытством, как на сцену, смотрел и в зрительный зал. Да, старая гвардия Мариинского театра умела исполнять Р. Вагнера, и это умение у нее с годами не ржавело. Даже Н.Н. Куклин⁹⁰, не ахти какой тенор, заменивший И.В. Ершова в партии Зигфрида, был вполне корректен. Многие же из остальных были просто прекрасны. Это Брунгильда — В.К. Павловская⁹¹, Гудруна — Р.Л. Изгур⁹², Вальтраута — С.П. Преображенская⁹³ и мужчины: Гунтер — П.З. Андреев и В.И. Касторский — Хаген. Хороши были и норны, и дочери

Рейна, но фамилии их сейчас уже ничего не скажут. Дирижировал не ведомый мне В.А. Дранишников⁹⁴.

Великолепна была и публика. Это был весь цвет Ленинграда, и А.С. Лозинская неустанно называла мне крупнейших ученых, писателей, артистов и музыкантов своего города. Да и сам, прохаживаясь в фойе, издали заметил две знакомые фигуры: круглого, как шарик, президента АН СССР А.П. Карпинского⁹⁵ и рядом мощную фигуру вице-президента В.А. Стеклова⁹⁶. После первого акта, кстати сказать, идущего час сорок пять минут, я повстречался с ними опять и поздоровался с обоими. А Карпинский поймал меня за пуговицу и спросил, нравится ли мне. Я сказал, что я обожаю Р. Вагнера. А [Александр] П[етрович] заметил: «Ну, Вы, молодой человек, еще много его услышите. А вот я просто счастлив, что мне посчастливилось еще раз услышать эту гениальную музыку». А.С. Лозинская, слышавшая этот разговор, подтвердила мне, что и Карпинский, и Стеклов всегда вдвоем были бессменными посетителями всех вагнеровских абонементов, да и вообще нередко ходили в оперу.

После второго действия почему-то встречавшие спектакль холодно слушатели несколько разогрелись, вызвав исполнителей 2—3 раза. Вдруг среди публики возникли голоса: Ершова, Ершова. Их становилось все больше, и действительно, вместе с выходящими персонажами появилась элегантная фигура И.В. Ершова. Ну, тут же возникла настоящая овация и оказалось, что эту постановку почти что режиссировал И.В. Ершов, бывший консультантом насквозь изученного им спектакля. Траурный марш был исполнен оркестром отлично, а В.К. Павловская свою заключительную картину, трудную и очень большую по объему, спела во всю мощь своего незаурядного голоса. Теперь я уже освоился с музыкальной тканью драмы, и меня не покидало чувство воспринятой живой воды.

Следующий спектакль состоялся 2 марта. Когда друзья-ботаники узнали, что у меня есть еще одно место на «Гибель богов», то его попросил один из старейших — краснодарец А.Ф. Флеров. Он сказал, что никогда не слышал ни одной вагнеровской оперы и мечтает прослушать хоть одну. Предупредив его, что это прежде всего очень долго и затем довольно сложно, я с удовольствием поехал на спектакль с ним. И я был поражен, с каким интересом и, я бы сказал, увлечением воспринимал А.Ф. эту доселе незнакомую ему музыку. Второй спектакль был чуть-чуть послабее. Не было чудесной певицы С.П. Преображенской — Вальтрауты, вместо нее пела В.А. Давыдова⁹⁷, да Хагена —

В.И. Касторского заменил более злодейский Г.А. Боссе⁹⁸. Но опять это было волшебство, сохраненное мною на всю жизнь.

Мне не хотелось разрывать последовательность «Кольца», и с ленинградскими спектаклями «Гибели богов» я слегка забежал вперед. Между тем в Москве за два года до этого появился новый талантливый дирижер, народный артист Республики Л.П. Штейнберг⁹⁹ и, видимо, по его настоянию в 1929 году на сцене Большого театра впервые были поставлены «Нюрнбергские мастера пения». Я прослушал их раз 7—8 и, конечно, убедился, что оркестровое исполнение и хоры никакого сравнения с зиминской оперой не выдерживают — настолько они звучнее и совершеннее, хотя и там дирижировал настоящий вагнеровский мастер Эмиль Купер. А вот что касается певцов, то в Большом таких великолепных вокалистов подобрать не удалось, и все первые партии были слабее. Ганса Закса, которого у С.И. Зимина бессменно пел Н.И. Сперанский¹⁰⁰, в Большом последовательно исполняли: посредственный бас А.Н. Садов, а позднее баритон В.К. Политковский¹⁰¹, но баритон как-то не шел образу Закса. Великолепнейшего зиминского писаря Сикстуса Бекмессера — Н.В. Бочарова далеко слабее исполнял А.К. Минеев, а в дальнейшем совсем неважно В.А. Люминарский¹⁰² и Ф.П. Светланов¹⁰³. Сравнительно лучше других исполнялась партия молодого певца, прибывшего на состязание в Нюрнберг Вальтера Штольцинга, его во всех слышанных мною спектаклях с большим подъемом пел Н.Н. Озеров, но и тот по свежести голоса немало уступал В.И. Дамаеву. Но в целом опера слушалась и посещалась неплохо, хотя это была нелегкая работа, так как высиживать ее приходилось также не менее четырех часов.

И еще одно обстоятельство слегка портило дело. Это было время, когда не особенно считались с авторским текстом. Поэтому в отступление от обычного порядка, когда «Тангейзер», «Лоэнгрин» и «Кольцо Нибелунгов» шли в отличном «эквивалентном» переводе, постановщик «Нюрнбергских мастеров» И.М. Лапицкий¹⁰⁴, видимо с разрешения директора театра, развернулся и заказал весь новый текст Сергею Городецкому¹⁰⁵. Ну и сочинил же он этот «новый текст». Воспользовавшись тем, что у Р. Вагнера эта опера числится комической, Городецкий насаждал в либретто такую пропасть всякой мелочной пошлятины, что слушать ее было порой раздражительно. До сих пор помню одно замечательное местечко из последнего акта. Избитый хромающий Бекмессер утром приходит к Заксу и видит у него на столе стихи, *Preislied*, вечером сочиненный

Вальтером и принесенный на показ. Бекмессер думает, что это сочинил Закс и собирается выступить на состязании. Чтобы разуверить его, Закс дарит писарю эти стихи. Тот с восторгом благодарит Закса и, потирая руки, поет: «Ведь Закса стихи — не фунтик изюма». Эта рыночная пошлятина, помещенная в XVI столетие, уже 40 лет сидит у меня в памяти.

Вот я и закончил изложение моей трудной и прерывчатой любви к Вагнеру. Итоги ее невелики, я не слышал «Летучего голландца», «Тристана и Изольду» и «Парсифаля» иначе как в симфонических концертных отрывках, о которых расскажу ниже. Но сейчас¹⁰⁶ и в концертном исполнении Р. Вагнер играет очень, очень редко. И вот я хочу сказать, что не представляю себе наших советских композиторов, особенно начинающих, молодых, которые ни разу в жизни не слышали целиком ни одной оперы Р. Вагнера, не наслаждались его оркестром и не испытали магии и плена его трагедий. Я знаю, конечно, они читают партитуры, но это совершенно не то и вряд ли способно заменить эмоциональное восприятие живой звучащей музыки...

Комментарии

¹ **Собинов Леонид Витальевич** (1872—1934) — русский советский оперный певец (лирический тенор). Выступал на крупнейших сценических площадках, среди которых Большой театр, Ла Скала и др.

² **Смирнов Дмитрий Алексеевич** (1882—1944) — оперный певец (лирико-драматический тенор). В 1904—1909 гг. — солист Большого театра. В 1910—1920 гг. выступал на сцене Мариинского театра и в других крупнейших оперных театрах мира (Гранд-опера, Метрополитен-опера и др.).

³ **Нежданова Антонина Васильевна** (1873—1950) — оперная и камерная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1902—1948). Доктор искусствоведения.

⁴ **Грызунов Иван Васильевич** (1879—1919) — оперный и концертный певец (баритон). Солист Большого театра (1909—1915). Выступал в опере С.И. Зимина. Пел в Ла Скала и др. европейских театрах.

⁵ **Антарова Конкордия Евгеньевна** (1886—1959) — оперная и камерная певица (контральто), педагог, литератор. Выступала на сцене Мариинского (1907—1908) и Большого (1932—1936) театров.

⁶ **Петров Василий Родионович** (1875—1937) — оперный певец (бас), педагог. Солист Большого театра (1902—1937). Вокальный руководитель Музыкального театра им. К.С. Станиславского (1925—1929) и Оперной студии Большого театра (1935—1937).

⁷ *Гукова Маргарита Георгиевна* (1884—1965) — оперная певица (лирико-драматическое сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1906—1914).

⁸ *Никиши Артур* (1855—1922) — венгерский и немецкий дирижер, один из крупнейших мастеров рубежа XIX—XX вв. Руководитель ведущих оркестров мира, среди которых: Бостонский симфонический (1889—1893), «Гевандхауз» (1895—1922), Берлинский филармонический (1895—1922). Гастролировал в России.

⁹ *Павловский Феофан Венедиктович* (1881—1936) — оперный и камерный певец (баритон), режиссер, педагог. Солист Большого театра (1910—1921).

¹⁰ *Савранский Леонид Филиппович* (1876—1966) — оперный певец (баритон), артист оперетты, педагог. Солист Большого театра (1912—1946).

¹¹ *Балановская Леонида Николаевна* (1883—1960) — оперная и концертная певица (сопрано), педагог. Солистка оперных театров России и Украины, в том числе Большого театра (1908—1919 и 1925—1926). Одна из ведущих исполнительниц вагнеровского репертуара.

¹² *Держинская Ксения Георгиевна* (1889—1951) — оперная певица (сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1915—1948). Создала на его сцене выдающиеся образы в операх русских и зарубежных композиторов.

¹³ *Федоровский Федор Федорович* (1883—1955) — театральный художник, сценограф. Заведующий художественно-постановочной частью (1927—1929), главный художник Большого театра (1929—1953), доктор искусствоведения.

¹⁴ *Козловский Иван Семенович* (1900—1993) — оперный и камерный певец (лирический тенор), режиссер. Солист Большого театра (1926—1954). Создал выдающиеся образы в операх русских композиторов.

¹⁵ *Огнев Сергей Иванович* (1886—1951) — биолог, зоолог, профессор, заслуженный деятель науки РСФСР.

¹⁶ *Степанова Елена Андреевна* (1891—1978) — оперная и камерная певица (лирико-колоратурное сопрано). Солистка Большого театра (1912—1934; 1927—1944).

¹⁷ *Мигай Сергей Иванович* (1888—1959) — оперный певец (баритон), педагог. Солист Большого (1911—1924) и Мариинского (1924—1927) театров.

¹⁸ *Юдин Сергей Петрович* (1889—1963) — оперный певец (лирический тенор), режиссер, педагог. В 1911—1914 и 1919—1941 гг. — солист Большого театра. В 1914—1919 гг. — солист оперы С.И. Зимины. В 1941—1944 гг. занимался постановочной и педагогической деятельностью. Автор работ по вокальной педагогике.

¹⁹ Речь была произнесена А.В. Луначарским (1875—1933) 5 сентября 1918 г. и на следующий день изложение ее под названием «Опера Р. Вагнера “Лоэнгрин”». Речь на открытии второго сезона Со-

ветского оперного театра» опубликовала газета «Известия» (1918. — № 192. — 6 сент. С. 8).

²⁰ *Богданович Александр Владимирович* (1974—1950) — оперный и концертный певец (лирический тенор), ученик Л.В. Собинова. Солист Мариинского (1905—1906) и Большого (1906—1936) театров. Участник оперной студии при Большом театре К.С. Станиславского.

²¹ *Бонавич Антон Петрович* (1878—1933) — оперный певец (драматический тенор, исполнял также баритоновые партии: Елецкий, Онегин, Эскамильо и др.), педагог.

²² *Добровольская Аврелия-Цецилия Иосифовна* (1881—1942) — оперная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Солистка Большого и Мариинского театров. В 1907—1910 гг. пела в опере С.И. Зимины. Участвовала в «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

²³ *Катульская Елена Климентьевна* (1888—1966) — оперная и камерная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Солистка Мариинского (1907—1913) и Большого (1913—1946) театров.

²⁴ *Барсова Валерия Владимировна* (1892—1967) — оперная и камерная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1920—1948).

²⁵ *Мордкин Михаил Михайлович* (1880—1944) — артист балета, балетмейстер, педагог. Солист Большого театра (1900—1910; 1912—1918). В 1910—1911 гг. гастролировал с А.П. Павловой и собственной труппой в США, Великобритании. С 1904 г. был репетитором, с 1905 г. — помощником балетмейстера Большого театра. После эмиграции (1924) преподавал в созданной им балетной школе. В последние годы выступал в характерных и мимических ролях.

²⁶ *Алчевский Иван Алексеевич* (1876—1917) — русский оперный певец (лирико-драматический тенор). Солист Мариинского и Большого театров, Гранд-опера, Ковент-Гарден и др. Участник «Русских сезонов» С.П. Дягилева.

²⁷ *Ханаев Никандр Сергеевич* (1890—1974) — оперный певец (драматический тенор), педагог. Солист Большого театра (1926—1954).

²⁸ *Печковский Николай Константинович* (1896—1966) — оперный певец (лирико-драматический тенор). Солист Мариинского театра (1924—1944). Создал выдающиеся образы в операх русских и зарубежных композиторов.

²⁹ *Ермоленко-Южина Наталия Степановна* (1881—1948) — оперная певица (драматическое сопрано). В 1908—1910 гг. — солистка оперы С.И. Зимины. Выступала в Мариинском и Большом театрах, Гранд-опера, Ковент-Гарден. Выдающаяся исполнительница партий в операх Р. Вагнера и Р. Штрауса. Участвовала в «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

³⁰ *Минеев Анатолий Константинович* (1883—1951) — оперный певец (лирический баритон), артист оперетты. Солист Большого театра (1914—1928).

³¹ *Пирогов Григорий Степанович* (1885—1931) — оперный певец (бас). Солист Большого театра (1910—1915; 1917—1921).

³² *Садомов Анатолий Николаевич* (1885—1942) — оперный и концертный певец (бас). Солист Большого театра (1918—1929; 1931—1940).

³³ *Сук Вячеслав Иванович* (1861—1933) — скрипач, дирижер, композитор. Главный дирижер Большого театра (1906—1933).

³⁴ *Федоров Николай Александрович* (1863—1965) — скрипач, артист оркестра (с 1889 г.), дирижер (1906—1908) Большого театра. Заведующий оркестром московских императорских театров (с 1908 г.).

³⁵ *Дыгас Игнацы (Игнатий Станиславович)* (1881—1947) — оперный певец (драматический тенор, выступал также в баритоновых партиях). В 1914—1916 — солист оперы С.И. Зимина. Пел в Большом театре, Варшавской опере, а также во многих театрах Европы и Америки.

³⁶ Оперный театр С.И. Зимина был открыт в 1904 г. и действовал до 1924 г.

³⁷ *Озеров Николай Николаевич* (1887—1953) — оперный и концертный певец (тенор), педагог. Солист Большого театра (1920—1946). Среди учеников — С.Я. Лемешев.

³⁸ *Черкасская Марианна Борисовна* (1876—1934) — оперная певица (сопрано), педагог. Солистка Мариинского театра (1900—1918). Участвовала в концертах «Русских сезонов» С.П. Дягилева, выступала в Гранд-опера и других европейских театрах.

³⁹ *Гремина Евгения Ивановна* (1885—?) — оперная певица (сопрано), солистка Большого театра (1909—1913; 1914—1924).

⁴⁰ *Петров Василий Родионович* (1875—1937) — оперный певец (бас), педагог. Солист Большого театра (1902—1937). Вокальный руководитель Музыкального театра им. К.С. Станиславского (1925—1929) и Оперной студии Большого театра (1935—1937).

⁴¹ *Оситов Василий Васильевич* (1879—1942) — оперный певец (бас), педагог. В 1906—1908 и 1911—1914 гг. пел в опере С.И. Зимина. Солист Большого театра (1908—1911; 1914—1928).

⁴² *Купер Эмиль Альбертович* (1877—1960) — оперный и симфонический дирижер. Ученик А. Никиша. Сотрудничал со многими оперными театрами России, Европы и США. В их числе: опера С.И. Зимина, Большая (1910—1919) и Мариинский (1919—1924) театры, Ла Скала, Метрополитен-опера (1944—1950) и др. Подготовил премьеры таких сочинений, как «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова (1909), «Дон Кихот» Ж. Массне (1910); произведений А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, Н.Я. Мясковского, Н.К. Метнера. Участвовал в «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

⁴³ *Златогоров (Гольдберг) Павел Самойлович* (1907—1969) — режиссер оперного театра, педагог.

⁴⁴ *Ненашев Анатолий Иванович* (1903—1967) — театральный художник. С 1930 года жил и работал в Алма-Ате.

⁴⁵ *Рише Павел Маркович* — оперный певец (тенор).

⁴⁶ *Ершов Иван Васильевич* (1867—1943) — оперный певец (драматический тенор). Солист Мариинского театра (1895—1929). Создал выдающиеся образы в операх русских и зарубежных композиторов.

⁴⁷ *Куклина-Врана Нина Константиновна* (1915—?) — оперная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог.

⁴⁸ *Бухаров Борис Алексеевич* (1906—1978) — артист оперы (баритон).

⁴⁹ Имеется в виду книга французского писателя, философа и музыковеда Эдуарда Шюре «Рихард Вагнер и его музыкальная драма», выпущенная в 1909 г. Товариществом М.О. Вольф.

⁵⁰ Имеется в виду книга французского писателя Анри Лиштанберже «Рихард Вагнер как поэт и мыслитель», изданная в России в 1905 г.

⁵¹ Имеется в виду книга Свириденко С. (Свиридовой С.А.) «Вагнеровские типы. Трилогии “Кольцо Нибелунга” и артисты Петербургской оперы». СПб., 1908.

⁵² Здесь и далее сохранено авторское написание тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга».

⁵³ *Мозжухин Александр Ильич* (1879—1952) — оперный и камерный певец (бас). Выступал на многих сценических площадках Советского Союза (Москва, Петербург, Казань, Тифлис, Баку и др.).

⁵⁴ *Дамаев Василий Петрович* (1878—1932) — оперный и концертный певец (лирико-драматический тенор). В 1906—1924 гг. — солист оперы С.И. Зимина. Участвовал в «Концертах Кусевицкого» и «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

⁵⁵ *Левик Сергей Юрьевич* (1883—1967) — артист оперы (баритон) и вокальный педагог, музыковед, переводчик.

⁵⁶ М.: Искусство, 1955.

⁵⁷ *Бочаров Михаил Васильевич* (1872—1936) — оперный и концертный певец (бас-баритон), педагог. С 1906 г. выступал в опере С.И. Зимина.

⁵⁸ *Лабинский Андрей Маркович* (1871—1941) — оперный и камерный певец (лирико-драматический тенор), педагог. Солист Мариинского (1912—1919) и Большого (с 1926 г.) театров.

⁵⁹ *Калиновская-Доктор Наталья Евгеньевна* (1884—?) — оперная певица (сопрано). Солистка Большого театра (1908—1918), ведущая вагнеровская певица.

⁶⁰ *Подольская Елена Анатольевна* (1884—1942) — оперная певица (меццо-сопрано). Солистка Большого театра (1906—1936).

⁶¹ *Тихонов Павел Ильич* (1877—1944) — оперный певец (бас), солист Большого театра (1899; 1911—1917; 1919—1928).

⁶² *Эрнст Федор Федорович* (1871—1939) — оперный певец (тенор), режиссер, педагог. В 1905—1911 гг. выступал в опере С.И. Зимина, выступал в Большом театре (в 1918—1929 гг. был его режиссером).

⁶³ *Запорожец Капитон Денисович* (1882—1937) — оперный певец (бас). В 1908—1911 и 1914—1920 гг. — солист оперы С.И. Зи-

мина; в 1911—1914 гг. — Большого театра. Участвовал в «Русских сезонах» С.П. Дягилева. Пел на сценических площадках Вены, Берлина, Лондона, Барселоны, Монте-Карло и др.

⁶⁴ *Павлова Ольга Робертовна* — оперная певица (меццо-сопрано), солистка Большого театра (1904—1918).

⁶⁵ *Попелло-Давыдова Вера Александровна* (1882—1958) — оперная певица (сопрано). Солистка Большого театра (1909—1914).

⁶⁶ *Петрова Фаина Сергеевна* (1896—1975) — оперная певица (контральто). Солистка большого театра (1918—1928; 1933—1949).

⁶⁷ *Макарова Вера Васильевна* (1892—1965) — оперная певица (меццо-сопрано). Солистка Большого театра (1918—1941).

⁶⁸ *Матова Александра Константиновна* (1889—1967) — оперная певица (сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1916—1941).

⁶⁹ *Тростянский Александр Михайлович* — оперный певец (баритон), солист Большого театра (1910-е гг.).

⁷⁰ *Толкачев Хрисанф Венедиктович* (1871—1941) — оперный певец (бас), солист Большого театра (1905—1933).

⁷¹ *Бакланов Георгий Андреевич* (1881—1938) — оперный и концертный певец (баритон). В 1904—1905 гг. выступал в опере С.И. Зимина. В 1905—1909 гг. — солист Большого театра. На его сцене участвовал в премьерах опер С.В. Рахманинова «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини». Выступал также в Ковент-Гарден, Венской придворной опере, оперных театрах Бостона, Чикаго, Филадельфии и др.

⁷² *Сливинская Елена Станиславовна* (1898—1954) — оперная певица (сопрано). Солистка Большого театра (1929—1948).

⁷³ *Обухова Надежда Андреевна* (1886—1961) — оперная и концертная певица (меццо-сопрано). Солистка Большого театра (1916—1948).

⁷⁴ *Мчедели Дмитрий Семенович* (1904—19083) — оперный певец (бас). Солист Большого театра (1933—1950), заведующий оперной труппой (1950—1952).

⁷⁵ *Цесевич Платон Иванович* (1879—1958) — оперный и камерный певец (бас). Солист Киевской оперы (1910-е гг.), пел в постановках оперы С.И. Зимина (1915—1918), выступал на многих оперных сценах России и Европы.

⁷⁶ *Путянский Михаил Аркадьевич* (1878—?) — оперный певец (тенор), педагог. Солист Большого театра (1924—1929).

⁷⁷ *Кругликова Елена Дмитриевна* (1907—1982) — оперная певица (сопрано). Солистка Большого театра (1932—1956).

⁷⁸ *Пазовский Арий Моисеевич* (1887—1953) — оперный дирижер. В разные годы работал во многих театрах Советского Союза, в том числе Мариинском и Большом (главный дирижер 1943—1948).

⁷⁹ *Небольсин Василий Васильевич* (1898—1959) — оперный дирижер, педагог. Хормейстер (с 1920) и дирижер Большого театра (1922—1959).

⁸⁰ *Матвеев Александр Матвеевич* (1876—1961) — оперный певец (тенор). Солист Большого театра (1908—1910; 1920—1922).

⁸¹ *Правдина Нина Константиновна* (1885—?) — оперная певица (меццо-сопрано). Солистка Большого театра (1909—1928).

⁸² *Большаков Николай Аркадьевич* (1874—1958) — оперный и камерный певец (тенор), педагог. Солист Мариинского театра (1906—1931).

⁸³ *Касторский Владимир Иванович* (1870—1948) — оперный и камерный певец (бас), педагог. Солист Мариинского (1898—1918; 1923—1930) и Большого (1918—1923) театров. Выступал на европейской сцене.

⁸⁴ *Тартарков Иоаким Викторович* (1860—1923) — оперный певец (баритон). Солист (1882—1884; 1894—1923), главный режиссер (с 1909 г.) Мариинского театра.

⁸⁵ *Збруева Евгения Ивановна* (1869—1936) — оперная и концертная певица (контральто), педагог, музыкальный деятель. Солистка Большого (1894—1905) и Мариинского (1905—1918) театров.

⁸⁶ *Коваленко Мария Владимировна* (1873—1950) — оперная и камерная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Солистка Мариинского театра (1908—1928).

⁸⁷ *Лучезарская Евгения Владимировна* (1886—1929) — оперная певица (меццо-сопрано). Солистка Большого театра (1912—1916).

⁸⁸ *Келлер Борис Александрович* (1874—1945) — биолог, геоботаник, почвовед. Академик АН СССР (1931) и ВАСХНИЛ (1935).

⁸⁹ *Федченко Борис Алексеевич* (1872—1947) — ботаник, гляциолог, путешественник.

⁹⁰ *Куклин Николай Никанорович* (1886—1950) — оперный и камерный певец (драматический тенор), педагог. Солист Мариинского театра (1918—1947).

⁹¹ *Павловская Валентина Константиновна* (1888—1947) — оперная певица (сопрано). Солистка Мариинского театра (1924—1946).

⁹² *Изгур Роза Лазаревна* (1899—1982) — оперная певица (сопрано). Солистка Мариинского театра (1920—30-е гг.).

⁹³ *Преображенская Софья Петровна* (1904—1966) — оперная певица (меццо-сопрано), педагог. Солистка Мариинского театра (1928—1959).

⁹⁴ *Дранишников Владимир Александрович* (1893—1939) — оперный дирижер. Работал в Мариинском (в 1925—1936 — главный дирижер) и Киевском (1936—1939) оперных театрах.

⁹⁵ *Карпинский Александр Петрович* (1847—1936) — геолог, академик РАН (1917).

⁹⁶ *Стеклов Владимир Андреевич* (1864—1926) — математик, механик, академик РАН (1919).

⁹⁷ *Давыдова Вера Александровна* (1906—1993) — оперная певица (меццо-сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1932—1956).

⁹⁸ **Боссе Гуальтьер Антонович** — оперный певец (бас), педагог. Солист Мариинского театра (1910—1941).

⁹⁹ **Штейнберг Лев Петрович** (1870—1945) — оперный и симфонический дирижер, композитор, педагог. Выступал в «Русских сезонах» С.П. Дягилева, а также со многими коллективами в России и Европе.

¹⁰⁰ **Сперанский Николай Иванович** (1977—1952) — оперный певец (бас), педагог. В 1905—1916 гг. — солист оперы С.И. Зимина. Выступал в концертах под управлением выдающихся дирижеров.

^{101с} **Политковский Владимир Михайлович** (1892—1984) — оперный певец (баритон). Солист Большого театра (1920—1948).

¹⁰² **Люминарский Василий Алексеевич** — оперный и концертный певец (бас). Солист Большого театра (1924—1930).

¹⁰³ **Светланов Федор Петрович** (1897—1976) — оперный певец (баритон). Солист Большого театра (1922—1948).

¹⁰⁴ **Латицкий Иосиф Михайлович** (1876—1944) — оперный режиссер, теоретик оперного искусства. Работал в Большом театре (1906—1908; 1921; 1924; 1925; 1928). Основатель Театра музыкальной драмы в Санкт-Петербурге.

¹⁰⁵ **Городецкий Сергей Митрофанович** (1884—1967) — поэт, переводчик.

¹⁰⁶ Имеются в виду 1950—1960-е гг.

Сведения об авторах

Лободанов Александр Павлович, доктор филологических наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, завкафедрой семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, alobodanov@inbox.ru.

Брыксина Елизавета Александровна, студентка факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, bryksina10@gmail.com.

Бойко Любовь Алексеевна, студентка биологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, lulu.boiko@yandex.ru.

Гетманенко Анастасия Олеговна, аспирантка кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, ana2170@yandex.ru.

Елисеев Алексей Борисович, старший преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, ab_eliseev@bk.ru.

Заднепровская Галина Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, z_galina@bk.ru.

Иванцов Александр Александрович, кандидат социологических наук, начальник отдела аспирантуры факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, ivantsov.fund@rambler.ru.

Иванченко Дарья Кирилловна, студент, биологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, dariaivanchenko@yandex.ru.

Кошаев Владимир Борисович, доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, лауреат Премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств УР, член Союза художников России, koshayev@gmail.com.

Латанов Александр Васильевич, доктор биологических наук, завкафедрой, биологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, latanov.msu@gmail.com.

Литвинова Лидия Григорьевна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Музея истории МГУ имени М.В. Ломоносова, lindali@yandex.ru

Лоруссо Сальваторе, заслуженный профессор Болонского университета (Италия).

Мухутдинов Абдулбер Абдулхайевич, кандидат исторических наук, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, ber-46@mail.ru.

Никитина Наталия Николаевна, доктор философских наук, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, ninikitinan51@gmail.com.

Орлов Игорь Иванович, доктор искусствоведения, профессор ЛГТУ, академик Российской Петровской академии наук и искусства Санкт-Петербурга, академик Международной и Европейской академий естественной истории (*IANH and EANH*), почетный доктор наук «*Doctor of Science, Honoris Causa*» *IANH (United Kingdom — London)*, заслуженный работник науки и образования, член творческого Союза дизайнеров РФ, igorlov64@mail.ru.

Терещенко Леонид Викторович, кандидат биологических наук, старший научный сотрудник, биологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, lter@mail.ru.

Шелухина Екатерина Николаевна, старший преподаватель кафедры театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, e.sheluhina@yandex.ru.

Яйленко Евгений Валерьевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, eiailenko@rambler.ru.