



РЕЦЕНЗИИ

Итальянские письма и донесения Сильвестра Феодосиевича Щедрина. 1818–1830.

Автор-составитель М.Ю. Евсевьев

М.–СПб.: Альянс-Архео, 2014



Светлана Усачева

Раскрывая эту книгу, ловлю себя на мысли: как хорошо, что Сильвестр Щедрин любил и умел писать письма, как хорошо, что время пощадило их. И наконец: как хорошо, что теперь они собраны под одной обложкой.

Публикация документальных источников – труд огромный, кропотливый, сам по себе вызывающий уважение к автору подобного предприятия. Впрочем, в данном случае может возникнуть вопрос: насколько актуальный? Письма С.Ф. Щедрина публиковались неоднократно. Издания, подготовленные в свое время А.М. Эфросом и Э.Н. Ацаркиной хорошо известны специалистам и, хотя давно стали библиографической редкостью, не утратили своей востребованности. Тем не менее можно с уверенностью сказать, что петербургский историк искусства М.Ю. Евсевьев не только внес важный вклад в историю издания щедринских писем, но на современном этапе завершил ее¹. И одновременно открыл обширное поле деятельности для своих коллег, которые занимаются изучением русского и европейского искусства первой половины XIX века.

В книге впервые собраны все известные на сегодняшний день частные письма Щедрина родным и знакомым, а также его официальные донесения в Академию художеств, посланные из Италии. Но не только они. Внушительный том объединил 175 источников, оригиналы которых в настоящее время рассредоточены в семи архивах, музейных и библиотечных собраниях рукописей С.-Петербурга и Москвы. Научный характер издания определил его структуру. Тексты самого Щедрина предварены документами из академического архива, раскрывающими обстоятельства отправки академических пенсионеров в Италию в 1817 году. А завершают корпус свидетельства и воспоминания, связанные с кончиной художника в маленьком городке Сорренто близ Неаполя.

М.Ю. Евсевьев многие годы занимается изучением творчества художника. Поставив перед собой непростую цель – прочитать эпистолярное

наследие пейзажиста в оригинале, исследователь стремился прежде всего ближе познакомиться с самим Щедриным. Письма художника сродни его живописным полотнам – в них также скрыта загадка его необычайно творческого и человеческого обаяния. Полные выразительных подробностей и описаний, они кажутся картинами, исполненными свободными, яркими мазками. Каждое отточие и утраченный фрагмент в них представляются досадной потерей. По выражению Евсевьева, он хотел увидеть тексты писем Щедрина «необструганными». Его уже не удовлетворяли имевшиеся публикации, каждая из которых включала лишь часть рукописного наследия художника. Раздражали и купюры, сделанные по тем или иным причинам. Расшифровка неудобочитаемого щедринского почерка превратилась для ученого в увлекательную задачу и стала началом многолетней работы.

В этой работе существенным оказалось все. Изданный труд является скрупулезным искусствоведческим, источниковедческим, историографическим, археографическим исследованием. Третий том занимает обширный справочный аппарат, включающий «Фонд имен собственных и названий» и сопровождающий их обширный комментарий. Более тысячи двухсот наименований – людей, географических мест, предметов и явлений – вошли в этот фонд в том начертании, в каком они встречаются в письмах Щедрина. Это имена художников и государственных деятелей, известных и ныне забытых, произведения искусства, названия музеев и картинных галерей, улиц, памятников, событий и многое, многое другое. Комментарии к письмам не только погружают в атмосферу текста, но выявляют и его подтекст, делают внятной для современного читателя повседневную и культурно-историческую действительность, которая окружала Щедрина в Риме и Неаполе в начале XIX столетия и оказывала на него воздействие как на художника и человека.

Особый интерес представляет заключительный раздел книги. Здесь вниманию читателя представлены результаты археографического изучения всех предшествующих изданий писем. История публикаций писем Щедрина, начавшаяся еще во второй половине XIX века, безусловно, заслуживает пристального внимания, поскольку по-своему отражает этапы развития отечественного искусствознания и источниковедения. Статистический и содержательный анализ ранее опубликованных текстов позволяет автору вычленивать их алгоритмы и представить собственные археографические методики, разработанные в процессе изучения документов. С их помощью в книге реконструируются письма, от которых сохранились лишь разрозненные фрагменты. Автор явно стремится к идеалу археографического исследования, подвергая строгому классификационному разбору весь корпус документов, распределяя письма по периодам, адресатам, годам и другим признакам. История чтения писем Щедрина запечатлена и в таблице под названием «Перечень основных разночтений слов и словосочетаний». По словам автора, он стремился «выстро-

ить модель документальной публикации, в которой воспроизводимый документ, его информированное сопровождение и поисковые средства создали бы сбалансированное единство». Можно сказать, что этот замысел осуществлен. Специалистам стал доступен фундаментальный труд, необходимый для всестороннего изучения творчества замечательного мастера и многих его современников. При этом смысл и значение публикации выходят за пределы формата, обозначенного как «научное издание». Личное, эмоциональное отношение автора к судьбе художника и его наследию не может не увлечь, а всесторонняя информативность книги делает круг ее возможных читателей значительно шире, чем это может показаться вначале.

ПРИМЕЧАНИЕ

- 1 Этот момент был особо отмечен в рецензии на книгу: Сохор Т.Е., Ушаков В.А. Рецензия на издание: Итальянские письма и донесения Сильвестра Феодосиевича Щедрина. 1818–1830 / Подг. М.Ю. Евсеев // Клио. 2015. № 9 (105). С. 218–220.

Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 5

Редактор–составитель В.В. Иванов

М.: Индрик, 2014



Нина Шалимова

Прошлое в документах и фактах: лекарство от исторического провинциализма

«Мнемозина» – уникальное театроведческое издание, не имеющее аналогов в современной литературе о театре. Адресовано оно в первую очередь специалистам, но также и тем ценителям театрального искусства, кто испытывает потребность в исторической истине. В прошедшем сезоне вышел пятый выпуск серии, и заинтересованные лица смогли с ним ознакомиться.

«Мнемозина», альманах по жанру и фолиант по объему (900 страниц без малого!), не предполагает «проглатывания залпом», прочтения «в один присест». Содержание не позволяет. Его невозможно ни запомнить, ни усвоить разом. От обилия фамилий, дат, названий, а также ссылок на поистине необъятные выходные данные кружится голова. Мегабайты информации теснят мысль и сбивают нормальный режим восприятия. Вал информационного потока, кажется, готов накрыть с головой и потопить в своих глубинах.

Здесь необходима техника медленного чтения – в силу содержательности публикуемых материалов и информативности комментариев к ним. Требуются немалые усилия по переработке прочитанного и его включению в знакомый «контекст понимания». Когда новые данные присоединяются к уже известным, театральное явление, доселе скрытое в сумраке полузнания, выходит на свет и проясняется – ранее неведомое или смутно предполагаемое конкретизируется и становится точным знанием.

Владислав Иванов, составитель и идеолог этого издания, сохраняет верность центральной идее альманаха, заявленной при его основании в 1996 году и проходящей через все выпуски, – идее сопряжения разных театральных времен, пространств, сознаний и форм. Исторические реалии,

разбросанные по всевозможным точкам пространственно-временного континуума, на страницах альманаха сближаются, пересекаются и словно окликают друг друга. Переключки мировоззрений, скрещения судеб, сплетения мотивов порождают сквозные темы публикаций – модернистские искания русской сцены, судьба русского авангарда, русское театральное зарубежье, рецепции европейских гастролей наших театров. В центре внимания авторов – XX век с его крутыми перепадами и резкими разворотами человеческих судеб.

Исследование русского театрального зарубежья началось с первого выпуска – со статьи о «трагическом весельчаке» Ю.Л. Ракитине. Во втором тему продолжили изыскания о «невозвращенцах» – М.Н. Германовой и Р.В. Болеславском. В третьем миф о русской театральной эмиграции обогатился материалами о легендарном конференсье Н.Ф. Балиеве, ставшем за границей энергичным театральным антрепренером, о стремительно американизировавшемся Н.Н. Евреинове, о сомнительной в нравственном отношении деятельности В.В. Хомицкого на службе Третьего рейха. В четвертом выпуске раскрылась судьба В.Я. Парнаха, эмигранта по духу и призванию, выехавшего из России еще до начала революционных событий.

Пятый выпуск «Мнемозины» развивает ту же тему в неожиданном ракурсе – гастрольные скитания «качаловской группы» Художественного театра представлены публикатором в перспективе эмиграционной судьбы. Подготовленный Марией Львовой раздел «Три года недобровольного изгнания» переполнен ранящими подробностями этой одиссеи мхатовских артистов, доселе известной разве что по мемуарам В.В. Шверубовича, отдельным письмам В.И. Немировича-Данченко и комментариям И.Н. Соловьёвой.

Еще до отъезда вдова великого писателя (О.Л. Книппер-Чехова) сообщила его сестре (М.П. Чеховой) о переживаемой ими зимней «дровяной эпопее»: «Когда привозят дрова, такое чувство, точно Иверскую привезли... Не то плакать, не то смеяться...» (20.02.1919); «По всей Москве интеллигенты возят в саночках и дрова, и провизию – сплошь. Самая примитивная жизнь...» (27.03.1919). Эти дрова предвещали и, наряду с другими обстоятельствами, подспудно подготавливали мысль об отъезде из Москвы. О жизни тех, кто остался на родине, знаменитая артистка М.П. Лилина сообщала давнему партнеру по сцене В.И. Качалову: «Мы, главное, довольны тем, что нас не выгнали из дома и что можно не мучиться переездом» (9.05.1920). То-то радости было: одним дрова привезли, других из дома не выгнали, и к тому же – пока все живы, худшее впереди. Вспоминается давнее высказывание Павла Александровича Маркова: «После того, что мы пережили в Гражданскую войну, "Братья Карамазовы" казались заурядной мелодрамой».

В этих условиях они и работали, изнемогая от непосильных нагрузок, по обе стороны границы. Для русских эмигрантов спектакли «художественников» становились утешением и нечаянной радостью, но мхатовцев, оставшихся в России, тревожило затянувшееся странствие коллег.

Вернуться мешало многое, и Мария Львова пишет об этом прямо. Как выясняется, денежные затруднения и бытовые неурядицы – далеко не самые тяжкие среди повседневных проблем. Мотивы отсрочки возвращения были куда серьезнее – страх за близких, боязнь репрессий, опасения, связанные с репертуаром. Но все они отступили после получения от В.И. Немировича-Данченко послания с призывом вернуться, если артисты не хотят взять на себя вину за гибель Художественного театра. В.И. Качалов ответил признанием: «Ваше письмо действительно – все нутро во мне перевернуло. Столько чувств закопошилось – и стыда, и умиления, преклонения перед всем, что совершается у вас, и раскаяния за содеянное и совершившееся у нас, и страх за будущее, и тоска, тоска» (29.08.1921). Принять окончательное решение в пользу возвращения помог приезд Н.А. Подгорного и его активные действия в этом направлении – воспоминания и дневник мхатовского эmissара публикуются в этом же разделе и подробно комментируются.

Гастрольные выступления наших театров в Европе не выходят из круга внимания авторов «Мнемозины». Предыдущие выпуски содержали интересные сведения о гастролях Камерного театра, ГОСЕта, ГОСТИМА. Пятый выпуск продолжил тему.

Материал Ольги Купцовой, повествующий об освещении постановок В.Э. Мейерхольда в прессе русского зарубежья, можно охарактеризовать как «горячий». Оппонирующие суждения критиков резки, эстетические обобщения глобальны. Многие страницы жгуче современны. Если поменять названия спектаклей и заменить имена постановщиков, кажется, можно узнать в сторонниках сценического авангарда нынешнюю «крайнюю левую» часть нашей театральной критики, а в их противниках – сегодняшних традиционалистов.

Производит впечатление и обширное исследование Светланы Сбоевой о том, как отразился спектакль «Человек, который был Четвергом» в зеркале немецкой и австрийской критики. «Неглавная» и почти проходная постановка начала двадцатых годов вырастает в своем значении, поскольку рассматривается в контексте всей работы А.Я. Таирова, ориентирующего свой театр на вхождение в современность. Особенно хорош пространственный комментарий об авторе инсценировки романа Г.К. Честертон – С.Д. Кржижановском, сотрудничавшем в те годы с Камерным театром (знакомство с ним произошло во втором выпуске альманаха).

Литературное творчество Кржижановского имеет свой театральный код, близкий театру абсурда, вещному реализму, метафизике сюрреализма. В языковой плоти его произведений слышатся отзвуки стиля Велимира Хлебникова и Владимира Набокова, Андрея Платонова и Даниила Хармса. А спектаклей по его прозе – считанные единицы. «В зрачке» на сцене филиала Московского драматического театра им. А.С. Пушкина

(2002), «Созвездие Пегаса» в Братском драматическом театре (2012), радиопостановка «Любовь» (2008) – вот, пожалуй, и всё. Его могли бы поставить Анатолий Праудин или Юрий Погребничко, может быть, Андрей Могуций или Михаил Бычков – режиссеры, родственные ему по художественным приоритетам. Но нет. Кржижановский по-прежнему остается в маргиналах со своими безумными театральными мифологемами, заумными философемами театра, экспериментальным реализмом и «минус-пространством» бытия (по удачному определению В.Н. Топорова). Тем ценнее страницы, открывающие для практиков театра сценические возможности и перспективы этого замечательного писателя.

Среди большой подборки документов, посвященной 100-летию Камерного театра, выделяются дневники А.Г. Коонен 1914–1925 годов и ее переписка с А.Я. Таировым 1943 года. Из дневниковых записей, расшифрованных и проанализированных Марией Хализевой, формируется обобщенный психологический портрет женщины Серебряного века.

На долю Алисы Георгиевны выпало проживать свою жизнь в совсем другой культурной эпохе, нежели та, для которой она была предназначена происхождением, воспитанием, образованием. Но модернистский навык «глядеться в зеркало» и размышлять над тем, как она «выглядит», в высшей степени свойственный богемным дамам начала XX столетия, остался с нею навсегда. По ассоциации вспоминаются «Последние страницы из дневника женщины» В.Я. Брюсова – в них та же эгоцентричная замкнутость на своих чувствах, то же стремление жить будоражащими страстями и упиваться сладостными страданиями. В свете прочитанного понятнее становится озабоченность К.С. Станиславского актерской судьбой юной студийки: «В Алисе слишком большой кусок женщины».

Возможно, кто-то и будет увлечен интимными откровениями Коонен, но смысл публикации не в них – об этом четко сказано во вступительной статье. Чувственные влечения и упоительные страдания – тот эмоциональный мир, из которого актриса черпала материал для своих сценических переживаний, художественно облагороженных и очищенных от всего случайного. Зеркалом, в которое она не переставала глядеться, был для нее А.Я. Таиров, в свою очередь не отрывавший взгляда от нее, чему документальное подтверждение – их переписка военного времени. Не этой ли зеркальной погруженностью друг в друга продиктованы строки Коонен в тетрадке 1924 года? Год был юбилейный для Камерного театра и внешне вполне благополучный, но его первая актриса незадолго до праздничного вечера оставила в дневнике следующую запись: «Я креплюсь и думаю о том крепком кольце одиночества, которое спаялось вокруг нас» (25.12.1924).

В крепком кольце одиночества, так или иначе, по тем или иным причинам оказывались едва ли не все героини публикаций. Особенно прочно оно сомкнулось в свое время вокруг В.Г. Сахновского. Раздел, посвященный его жизни в Художественном театре (1926–1945), включает письма

родным, друзьям и коллегам, дневники, и в качестве приложения – следственное дело № 3458 об антисоветских настроениях режиссера.

Помнится, в студенческие годы я подолгу вглядывалась в его фотографию, висевшую среди прочих в ГИТИСе на втором этаже, зачитывалась письмами В.И. Немировича-Данченко к нему, штудировала «Режиссуру и методику ее преподавания», с любовным старанием конспектировала его размышления об А.Н. Островском, замечательные по тонкости и глубине проникновения в мир автора. Подумать только: кругом Гражданская война, голод, холод, чуть ли не ежедневные потери и утраты, а он сидит и пишет книгу о театре Островского! А вдохновенная работа над «Унтиловском», «Мертвыми душами», «Анной Карениной» в сотворчестве с К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко! Василий Григорьевич был человеком одной породы с П.А. Марковым, С.Н. Дурылиным, В.Я. Виленкиным. Наследники классической гуманитарной культуры, они хранили ее в годы советской власти и продлевали ее историческое бытие в новых социальных условиях.

Корреспонденции и дневники Сахновского передают творческую атмосферу Художественного театра, повествуют о трениях и терниях закулисья, радостях репетиционного труда и прелестях отдыха от него. Профессионалам, разумеется, известно письмо В.И. Немировича-Данченко своему сорежиссеру об «Анне Карениной» с формулировкой «зерна» будущего спектакля: «пожар страсти» и «цепи общественные и семейные». И вот – как уточнение и конкретизация этой идеи по внутренней линии – встречные мысли Сахновского о несвободе толстовских героев: «И это не только потому, что их связывает “свет”, мораль их круга, их воспитания и законы, но потому что они сами другими быть не могут. <...> “Спокойствие” Вронского, правила Каренина – это их второе “я”, без которых их нет. <...> Это просто их язык, это нотные знаки выражать мелодию сердца и вместе с тем эта светскость и лакированность воспитания так срослись с их нутром, что живыми и естественными они оказываются только в манере своей среды, своего круга» (27.08.1935).

Как многие его современники, Сахновский не избежал крутых виражей на жизненном пути. Театроведы, конечно, и прежде знали о его аресте и ссылке в начале Великой Отечественной войны. Но сведения эти были какие-то «глухие», передаваемые исключительно из уст в уста. Теперь они получили документальное подтверждение. Стало известно, что выручил режиссера В.И. Немирович-Данченко, гибко выстраивавший взаимоотношения с советской властью и в случае опасности неизменно встававший на защиту тех, кого ценил и почитал. Остальные мхатовцы оказались как-то в стороне, чего им не простила ни жена Василия Григорьевича, ни он сам. Пережитое если не сломало, то надломило его, и возвращение из азиатской ссылки не вернуло прежней полноты бытия: «Никуда не податься... и ничего не хотеть, не делать, не строить, не шевелиться, огрызаться, никого не пускать в свой замкнутый круг. Так и кончать. Очертить

круг и никого к себе и с собой никуда не пускать. Потому что это и есть последняя черта. Я до нее дошел» (25.07.1943).

Если принять во внимание материалы четвертого выпуска альманаха о домхатовском «театральном скитальчестве» Сахновского, то, пожалуй, нашему театроведению придется пересмотреть прежние суждения о его месте и значении в истории русского театра. Не учитывать публикации Владислава Иванова о нем уже невозможно. Совершилось настоящее открытие большого театрального мыслителя, литератора, режиссера.

В особый блок складываются относительно локальные разделы документов, каждый из которых предваряется вступительной статьей и завершается комментариями. Владислав Иванов сопровождает публикацию лекции Г.Б. Якулова уточнением даты выступления (1926) и емким изложением историко-театрального контекста ее появления. Он же отдает должное одной из незаметных сподвижниц гениального С.М. Михозлса – М.И. Сизовой. Комментарии Ирины Сироткиной и Ксении Яснковой к публикуемым материалам о «дунканиаде» К.С. Станиславского разъясняют отношение мастера к великой Айседоре. Мария Хализева представляет творческую автобиографию Ф.Ф. Комиссаржевского и часть его эпистолярного наследия (1910–1915). Все материалы публикуются впервые, что придает этим разделам особую исследовательскую ценность.

Развернутый комментарий Марии Хализевой к постановке «Грозы» в Камерном театре с обширными цитатами из рецензий на премьеру наводит на мысль о назревшей необходимости создания книги «Камерный театр в русской театральной критике» – в пандан к многотомным изданиям «Московский Художественный театр в русской театральной критике» и «Мейерхольд в русской театральной критике». И кстати, неужели так и останутся без внимания Малый и Александринский театры, нуждающиеся в подобных антологиях критических работ не в меньшей степени, чем вышеназванные?

В рецензиях на подобные сугубо научные издания не обойтись без замечаний. Без них как-то несолидно. Выскажу два, которые скорее являются придирками пристрастного читателя, нежели серьезными упреками рецензента. Первое из замеченного: нелепая оговорка на странице 771 о «ежедневном» журнале А.Р. Кугеля «Театр и искусство». Конечно, речь идет о еженедельнике. Второе. Не совсем понятно нарушение хронологии в публикуемых на странице 367 фрагментах писем О.Л. Книппер-Чеховой: первым идет письмо от 14/27 марта 1919 года, а вторым – написанное ранее: 5 марта (20 февраля) 1919-го. Скорее всего, это оставшаяся необъясненной трудность датировки или простой недосмотр.

И еще одно соображение. Представляется не вполне точной характеристика О.О. Садовской, данная на странице 786, как актрисы, «специализировавшейся на ролях комических старух». Дело даже не в том, что ее актерский диапазон далек от чистого комизма: на одном полюсе – старуха-крестьянка в «Воеводе», на другом – Галчиха в «Без вины виноватых».

Суть совсем в другом. Созданное и отчеканенное Ольгой Осиповой реалистическое амплуа «старухи» принципиально отличалось от амплуа «комической старухи». Последнее связано с обязательным владением буффонными, эксцентрическими, острохарактерными приемами игры. «Старуха» же не требовала непременно красочного комизма – существо дела было не в красках актерской живописи, а в глубине проникновения в жизненное зерно роли и точности его игрового раскрытия. Именно после Садовской в театральном обиходе за актрисами этого амплуа утвердилось именование «старуха» (без добавления «комическая»), а о ее наследницах – В.Н. Рыжовой, Е.Д. Турчаниновой, В.Н. Пашенной – стали говорить как о «великих старухах» Малого театра.

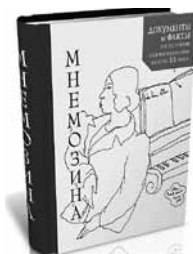
Подытожим. Без малого двадцать лет коллектив научных сотрудников Сектора театра Государственного института искусствознания кропотливо, упорно, последовательно разыскивает и делает достоянием современного театроведения новые документы и факты прошедшей театральной жизни, дополняющие и восполняющие наши представления о ней. Со страниц альманаха многоголосие некогда высказанных эстетических мнений, суждений, вердиктов предстает во взвешенном и разумном освещении публикаторов. Закономерности и неожиданности давних высказываний должным образом анализируются и обобщаются. Строгие и точные по мысли тексты вступительных статей верны документальной первооснове, их породившей.

Выявление в архивах и редких изданиях, в журнальной и газетной периодике новых или прочно забытых материалов о театре, их систематизация, содержательное осмысление и комментирование – это трудоемкая и серьезная исследовательская работа, созидаящая подлинно научную основу для развития отечественного театроведения. Разнородные и разрозненные документы, представленные на страницах альманаха, складываются в единый сюжет, повествующий о бытии театральных деятелей в потоке исторического времени. История русского театра обретает объем, очеловечивается и открывается как полифония не только идей, но и страстей, не только театральных воззрений, но и их носителей. С.С. Аверинцев некогда сказал, что история «сбывается» через людей, и только потому люди живут в истории. В наибольшей степени сказанное относится к людям театра, творящим его историю и в силу этого пребывающим в ней. Знакомство с пятым выпуском альманаха «Мнемозина» утверждает в этой мысли.

Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 6

Редактор-составитель В.В. Иванов

М.: Индрик, 2014



Варвара Вязовкина

Маршруты балетного экспресса

На обложке фундаментального альманаха «Мнемозина», посвященного истории балета XX века, – хореограф Бронислава Нижинская. Позади нее Жан Кокто изобразил ноты легендарного балета 1924 года «Голубой экспресс», поставленного ею в дягилевской антрепризе. Девятисотстраничный том, являющийся шестым выпуском альманаха «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра» (редактор-составитель В.В. Иванов), подготовлен специалистами разных поколений Государственного института искусствознания.

Выход в свет данного выпуска был продиктован уже давно назревшей необходимостью тщательной реконструкции отечественной истории балета. Решение этой фундаментальной задачи теперь возможно еще и благодаря тому, что в последние десятилетия стали доступны архивы, рассредоточенные в разных странах: материалы из Библиотеки конгресса в Вашингтоне, гарвардской театральной коллекции, бахметьевского архива Колумбийского университета в Нью-Йорке, архива Стравинского в Базеле, библиотеки Парижской оперы. Архивы русской эмиграции – до сих пор почти неисследованная область. Благодаря этим впервые опубликованным документам, а главное, личным свидетельствам, жизнь балета с конца XIX до середины XX века, если можно так выразиться, запульсировала. Серия из восьми статей составляет костяк данного издания и делит его на три неравные части – время Дягилева, до Дягилева и после.

Бронислава Нижинская – самая драматическая фигура этого тома – стала главным открытием «Мнемозины». Начать с того, что на русском языке нет ни одной биографии Нижинской. Профессор Колумбийского университета Линн Гарафола готовит к изданию монографию, которую, возможно, со временем переведут и у нас. Поэтому публикация Л. Гарафола, Е.Я. Суриц, С.А. Конаевым дневника Нижинской «Чернота делает росчерк в душе моей» и ее трактата «Школа и Театр Движений» – факт на сегодняшний день уникальный. Дневник почти всегда предполагает

обращение к самому себе. Но здесь случай особый. В нем проявляются черты Нижинской – уверенного художника с мужской хваткой и одновременно неуверенной женщины с больным воображением. Лейтмотив ее записей – солнце, которое она призывает и которое даст силы, а главное – вдохновит; солнцем может быть мужчина, проводник, по ее представлению, божественного начала. В дневнике мало о самих сочинениях, больше – о так называемом соре, из которого рождалась Студия в Киеве, затем – теоретический трактат. Дневник также фиксирует неимоверные душевные муки, которые претерпевала Нижинская в революционном Киеве, и ее беспокойство о больном брате, которое также послужило причиной бегства из России. На страницах этого дневника запечатлены трудности, с которыми пришлось столкнуться брошенной своим мужем (танцовщиком А. Кочетовским) женщине с двумя маленькими детьми и матерью при побеге через польскую границу в Европу. В Париже перед всемогущим Сергеем Дягилевым в 1921 году Нижинская предстала не как танцовщица, выступающая после Т. Карсавиной в «Петрушке», и не как помощница Вацлава в создании новаторского балета «Послеполуденный отдых фавна», а как балетмейстер, проповедовавший идею абстрактного балета, идею движущихся форм и плоскостей. К тому же балетмейстер строптивый, что она вскоре продемонстрирует, когда отвергнет декорации к «Свадебке», первоначально подготовленные Наталией Гончаровой.

Свое призвание к сочинению хореографии (намаявшаяся на тот момент с организацией киевской Студии) она связывала с отлаженным делом Дягилева – знаменитой антрепризой, каждый год подтверждающей статус авангардной труппы. Однако, как тонко подметила во вступительной статье Гарафола, их представления о театре будущего расходились: Нижинская мыслила как идеалист, а Дягилев на практике опережал художественные тенденции времени и справлялся с этой задачей как блестящий профессионал. У Нижинской, как мы знаем, с собственной труппой ничего не вышло. Годы, проведенные у Дягилева (1921–1926), считаются «золотым» временем – позже Нижинская сама в этом признается, хотя антрепризу в конце концов покинет, оскорбленная тем, что в труппу был принят молодой балетмейстер Джордж Баланчин, которому Дягилев стал доверять многие постановки.

Масштабный материал о хореографе-амазонке, женщине русского авангарда, перекликается с крохотным материалом о ее брате, трагической фигуре русского балета. С.Б. Потемкина озаглавила свою публикацию «Смеяся, называл себя балетмейстером». Эти слова восемнадцатилетнего Нижинского процитировал в своих воспоминаниях друг его юности композитор Борис Асафьев. Четыре обычных письма танцовщика Мариинского театра, готовившего всего-навсего домашний сказочный спектакль для детей, привели молодого публикатора к интереснейшим выводам. Автор обратилась к корпусу материалов адресата писем Нижинского и нашла ценные наблюдения Асафьева, на которые ранее историки балета не обращали должного внимания. А ведь из них следует, что зарождающийся балетмейстерский дар

Нижинского проявился уже в 1907 году, в течение первого сезона службы в Мариинском театре, то есть за пять лет до постановки его первого признанного балета в труппе Дягилева. Эти письма говорят и о силе таланта, и о трезвости ума. А еще о том, что того здорового смеха, с каким он, петербургский танцовщик, прозвал себя балетмейстером (напомним, как озаглавлена публикация), в дальнейшем, в дягилевский период, станет куда меньше. Но главное – эта публикация разбивает миф о музыкальной «глухоте» Нижинского, подтверждением чему является творческое содружество молодого танцовщика и молодого композитора. Еще одно письмо продолжает тему балетмейстерских успехов Нижинского. О подготовке балета «Весна священная» (1913) повествует публикация С.А. Конаева, названная «...Физически не может больше видеть танцев старой школы». Подобная оценка несет в себе явное преувеличение. Автор письма – участница спектакля Сусанна Пуаре, неофитка и ревнительница классической школы, – описала своей учительнице Евгении Соколовой, выдающейся балерине эпохи Пети́па, непростую атмосферу репетиций (буквально «вылила душу») в стихотворном фельетоне. Однако, несмотря на негативный тон, письмо помогает понять, чего требовал балетмейстер, и проливает свет на создание балета-шедевра.

Рядом с образами брата и сестры Нижинских встает фигура Леонида Мясина. Его письма учителю рисования А. Большакову (1914–1917) полны радости от творчества и массы новых впечатлений, тон их беспечен, однако их автор выступает как зоркий художник («Есть день и час, когда все принимает свою действительную окраску...»). Письма же, адресованные брату (1925–1937), живущему в Москве, рисуют балетмейстера беспокойного и амбициозного, вынужденного покидать антрепризу Дягилева и возвращаться в нее, несмотря на то что ставка сделана на Нижинскую. Мясин тяготится отсутствием длительного контракта, и эти письма выдают в нем скорее деловитого труженика, нежели успешного художника. Нельзя не отметить его неустойчивость: он был вынужден и ставить спектакли, и танцевать в них, и следить за благоустройством островов в Италии («С островами у меня много хлопот»), которые он купил и на которые вывез отца. Две публикации выдающегося ученого Е.Я. Суриц придают необходимые краски человеческому портрету балетмейстера (и естественным образом дополняют ее недавнюю монографию о Мясине).

Безусловно, ключевое имя в данном исследовании – С.П. Дягилев. Здесь он предстает как импресарио, с которым нелегко иметь дело, но к которому все стремятся, у кого с трудом выбивают гонорары и кто, подобно дипломату, выстраивает планы, обладая чутьем на творческие способности и пользуясь человеческими слабостями. Все это – великий и единственный Дягилев, который ведет свой «экспресс» без остановок.

С этой точки зрения интересен рассказ о том, как Николай Сергеев ждал от него повторного приглашения в антрепризу после успешного восстановления по записям балета «Спящая красавица» в 1921 году (спор об этих записях, хранящихся в Гарвардской коллекции, особенно сильно

разгорелся в нашем театроведении в последние десятилетия). Начало 1920-х годов было переломным моментом в труппе. Но, преодолев кризис, Дягилев не намерен был далее следовать ретроспективной линии, он двигался вперед – к спортивному «Голубому экспрессу», к сюрреалистической постановке «Ромео и Джульетты», наконец, к конструктивистскому «Стальному скоку». А наивный и усердный Сергеев так и не дождался приглашения и обосновался на некоторое время в Риге. И, кстати, «Жизель», вновь вернувшаяся через полвека в 1924 году на сцену Парижской оперы, была перенесена туда именно им, режиссером Мариинского театра, по записям спектакля Пети́па. «Жизель» триумфально станцевала Ольга Спесивцева (приводятся рецензии). Про эти жизненные перипетии, как и про неосуществленное желание Спесивцевой исполнить партию Эсмеральды в Париже, читатель узнает из публикации С.А. Конаева «Мы все висим в воздухе», посвященной письмам Н. Сергеева.

Эта фраза была произнесена Сергеевым в Лондоне в 1922 году и имела вполне конкретный смысл, то есть говорила о туманной перспективе из-за отсутствия работы. Но сегодня она имеет для нас еще и иной смысл, особенно учитывая множественное число этого «мы». В альманахе рассказывается история конкретных судеб, история людей, оказавшихся без родного Дома. Творчество выдающихся артистов, лишенных единомышленников и художественного крова, постепенно теряло генеральную линию, мельчало, рассыпалось: так случилось со Спесивцевой и Сергеевым без Мариинского театра, с В. Парнахом без Театра Мейерхольда (публикация О.Н. Купцовой «Мои танцы – эксцентрического характера»), с Мясиным и Нижинской вне труппы Дягилева. Работой у Дягилева дорожили и художники: М. Ларионов, Н. Гончарова были готовы бросить свои дела ради любого его предложения. Из их писем мы узнаем подробности о том, как обстояли дела в антрепризе в 1920-х годах, когда выступления порой висели на волоске, или как сбежал Дягилев из Лондона раньше срока окончания ангажемента (публикация Е.А. Илюхиной «Довольно тебе наслаждаться “Спящей красавицей”»).

Но балет – по своей природе искусство пластическое, и к концу XX века российские театры стремительно осваивали потерянные в русской эмиграции завоевания первой трети XX века. В последние двадцать лет в наш театр стало возвращаться рассыпанное по миру наследство. Однако на родине его увидело уже другое поколение, внуки создателей и очевидцев ставших легендарными спектаклей. И данные публикации – замечательная помощь практикам, а не только исследователям.

И тут же, рядом, открывается другая сторона медали: ситуация, складывающаяся на родине, куда большинство из уехавших артистов и художников стремились вернуться, но, увы, практически никому не удалось больше там побывать (кроме Мясина – который был в Москве в 1960 году). О происходящем в России они почти ничего не ведали, но, подобно Дягилеву, пытались узнавать. Публикация С.Б. Потёмкиной «Диспут о путях со-

ветского балета. 19 апреля 1932 г.» повествует о происходящем в это время в СССР. Этот диспут свидетельствует не о том, как развивался балет в стране Советов, а о другом – об идеологических задачах, которые ставились перед ним, как и перед другими областями культуры. Для новой власти классический балет оказался самым эфемерным из искусств. Но тем не менее выход все-таки был найден в парадах и демонстрациях, которые приобрели массовый характер, особенно в 30-е годы. В итоге за помощью в их организации власть обратилась к Касьяну Голейзовскому, имя которого как «буржуазного и упаднического» хореографа и произносить не разрешалось на этом диспуте (впрочем, имя Дягилева на нем все-таки один раз прозвучало). В 1932 году речь шла об объявлении конкурса на создание пролетарского балета. Шел поиск путей обновления. Однако даже по поводу драматизации балета пока еще не было произнесено ни слова, а ведь уже через год появится балет «Пламя Парижа», а через два – «Бахчисарайский фонтан». Поскольку диспут проходил в преддверии осуждения формализма в искусстве, не были упомянуты и недавние премьеры, такие как «Болт» Ф. Лопухова, «Золотой век» В. Вайнонена и Л. Якобсона.

Переписка Якобсона с Асафьевым по поводу двух совместных спектаклей (публикация Н.А. Коршуновой «Забытые спектакли») логично сочетается с предыдущим материалом. В 1930-е годы смелых экспериментаторов Голейзовского и Якобсона, предлагавших свою «хореопластику» и выступавших за упразднение классического балета (что было таким же явным перегибом, как и методы создания пролетарского балета), выслали из Москвы и Ленинграда. Якобсон 1930–1940-е годы называл «темными» и в дальнейшем предпочитал о них не вспоминать.

Вообще, нынешний том можно назвать бенефисом современного поколения исследователей-архивистов, преданно восстанавливающих «белые пятна» истории русского балета. Это поколение возглавляет молодой ученый С.А. Конаев (его комментарии порою вдвое больше самих публикаций и значительно расширяют сферу исследований). Материал Конаева, касающийся Г.А. Римского-Корсакова, родственника композитора и внука Н.Ф. фон Мекк, о балете конца XIX – начала XX века, открывает «Мнемозину». Римский-Корсаков не завершил своих работ о М. Петипа и А. Горском – альфе и омеге нашего балетного театра. Но, несмотря на то что рукописи не закончены, в мемуарах молодого человека, частого посетителя театров, особенно ценны подмеченные детали редакций классических спектаклей, а также те изменения, которые претерпевали постановки при переносе из Петербурга в Москву. Жаркие споры об этом не утихают в балетном кругу и сегодня.

Императорский балет – станция отправления наполненного бесценным багажом поезда. Поезда, который, набирая ход, остановился в Европе и Соединенных Штатах, высадив большинство своих пассажиров, и вернулся на родину в эпоху другого стиля, во времена строительства социализма. Таковы маршруты балетной «Мнемозины» – такова история отечественного балета, слагающаяся из множества удивительных и выдающихся судеб.

Херварт Вальден и наследие немецкого экспрессионизма

Редактор-составитель В. Колязин

М.: Политическая энциклопедия, 2014



Виктор Крутоус

Выдающийся энтузиаст, защитник и пропагандист авангардного искусства

Книга, которую я держу в руках, обязана своим появлением ряду знаменательных событий в истории европейской и отечественной культуры. Первое из них произошло в далеком 1910 году. Им стало создание немецким знатоком новейшего искусства Хервартом Вальденом (настоящее имя Георг Левин) журнала «Штурм» (1910–1932), которому было суждено сыграть ключевую роль в становлении немецкого экспрессионизма, да и всего европейского художественного авангарда XX века. Столетие, прошедшее с того памятного дня, было отмечено научной общественностью в Германии Берлинским симпозиумом 2010 года, а в России – Международной научной конференцией (под тем же названием, что и рецензируемая книга), состоявшейся в апреле 2011 года в Государственном институте искусствознания (Москва). И это по праву можно считать незаурядным культурным событием уже наших дней. На базе указанных двух научных форумов сложился исключительно квалифицированный интернациональный авторский коллектив, который и подготовил настоящую книгу – не как простую публикацию когда-то сделанных докладов, а как самостоятельный, концептуально целостный совместный труд.

Автор одной из статей, И.Н. Проклов, заметил: «Говоря “Вальден”, мы подразумеваем “Штурм”, а говоря “Штурм”, подразумеваем экспрессионизм. Сам же герой... отодвигается на второй план, занимая почетное место на заднике экспрессионистской сцены» (с. 267). Изменить подобное положение на более справедливое – такую цель поставили перед собой участники данного труда.

В авторском коллективе объединились германисты, слависты, искусствоведы, филологи, культурологи, а также музыковеды, историки и теоретики архитектуры, представители других научных специальностей. Все-

го в сборнике приняли участие ученые восьми стран: Германии, Австрии, Швеции, Бельгии, Италии, Болгарии, Польши и, конечно, России.

Разумеется, все это собралось вместе и состыковалось не само собой. Инициативную роль в подготовке издания взяли на себя сотрудники Института искусствознания. Пожалуй, наибольший объем работы выполнен редактором-составителем тома В.Ф. Колязиным, которому оказывали доброжелательную помощь зарубежные коллеги – исследователи различных ветвей экспрессионизма, почитатели Вальдена, а также некоторые его прямые наследники.

Журнал «Штурм» был во многих отношениях уникальной художественно-культурной инициативой своего времени. Он с самого начала создавался как средство объединения художников разных стран в поисках новых путей развития искусства. Такова была главная установка создателя «Штурма» – Херварта Вальдена, выдержанная им с удивительной последовательностью. Авторы сборника называют «Штурм» «форумом представителей современного авангарда (модернизма)». И это действительно так. При всех своих «клановых» различиях и спорах представители авангардных течений были едины в своем основном устремлении – борьбе за новое искусство. «Штурм» дал этому широкому движению, включавшему в себя и итальянских футуристов, и французских кубистов, и многих других их коллег, организационную форму слияния их усилий.

«Штурм» был задуман и осуществлен Вальденом как многопрофильное художественно-культурное предприятие. «Штурм» – это прежде всего журнал, в котором печатались обзорные и теоретические статьи по новому искусству, где репродуцировались образцы этих художественных инноваций, но не только. В комплекс «Штурма» входили также выставочная галерея, издательство, художественная школа и ряд других подразделений. Это был поистине целостный комплекс, сплоченный единой целью – выработкой принципов нового художественного мышления, новых типов творчества.

Различные аспекты истории создания «Штурма» и его многогранной деятельности освещаются во многих статьях сборника, принадлежащих перу Б. Альмс (Германия), П. Раабе (Германия), Г. Маринелли-Кениг (Австрия), Г. Глуховской (Польша), В. Колязина (Россия), В. Федотовой (Россия) и других.

Кто же он такой – Херварт Вальден, создатель «Штурма» и его многолетний успешный руководитель, тот, кому по плечу оказалось выполнение такого поистине грандиозного проекта? Ответом на этот вопрос является, по существу, все содержание рецензируемого сборника, все его 25 статей.

В этих статьях констатируется, что в европейских странах, прежде всего в Германии, осознание масштаба и значения фигуры Вальдена уже свершилось – поэтапно, начиная с 1960-х годов. В России же до самого последнего времени Вальден был фактически неизвестен. Последнее было связано с тем, что, эмигрировав в 1932 году из Германии в СССР, он закончил жизнь как жертва сталинских репрессий в 1941 году. Из-за этого

до самой «перестройки» (до середины 1980-х годов) его имя находилось под запретом. Теперь иностранные авторы сборника знакомят читателей с результатами своих изысканий, а российские ученые дополняют выводы коллег собственными расследованиями, фактами и обобщениями.

Из материалов сборника следует, что Вальден был человеком одной идеи, которой он посвятил всю свою жизнь: борьбе за новое в искусстве, в каких бы непривычных, «экзотических» формах оно ни выступало. В нем соединились, с одной стороны, свойственное ему чрезвычайное «единство цели», величайшая целеустремленность, а с другой – необычайная широта воззрений на искусство во всем его многообразии. В итоге Вальден стал «добрым гением» всего комплекса новаторских исканий в искусстве первой трети XX века. Всей своей деятельностью он в огромной степени способствовал становлению европейского авангарда, европейского модернизма в целом.

Разумеется, одного «рефлекса новизны» для выполнения такой миссии было бы недостаточно. Кроме того, Вальден обладал тонким вкусом, необычайным избирательным чутьем на истинную талантливость в искусстве. Благодаря этому он помог сделать первые уверенные шаги многим художникам-новаторам, ставшим впоследствии знаменитыми (это единодушно отмечают авторы целого ряда публикуемых текстов).

Вальден столь успешно смог выполнить свою разноплановую задачу еще и потому, что сам был многосторонне одаренной творческой личностью. Об этом свидетельствует уже тематика ряда статей, посвященных ему в сборнике «Херварт Вальден как музыкальный деятель: штрихи к портрету» (Н.О. Власова), «Драматургия Херварта Вальдена 1910-х годов» (И.Н. Проклов), «От Вальдена до Бенямина. Издательская работа авангарда и авангардистская медийная теория» (С.А. Ромашко) и др. Композитор, поэт, драматург, знаток изобразительного искусства, куратор выставок, публицист – то был настоящий «человек-оркестр».

Но и это еще не все. Вальден был чрезвычайно чуток к тем импульсам, которые шли от общего состояния культуры к искусству как таковому, к его функционированию в обновляющихся условиях и обстоятельствах. Так, он одним из первых обратил внимание на оживление перформативных процессов в искусстве, уделяя особое внимание организации разного рода презентаций, тематических вечеров, встреч единомышленников в кафе и т.п.

Авторы сборника отмечают неумную энергию Вальдена, его организаторские способности, готовность идти на оправданный риск. Именно эти качества являются неумным условием успешной предпринимательской деятельности. Глава «Штурма» олицетворял собой новый тип человека искусства – увлеченного и компетентного менеджера в сфере художественной и культурной деятельности. Некоторые авторы употребляют применительно к Вальдену термин «импресарио». Если попытаться найти аналог этому феномену в истории России, то пришлось бы соединить (в типологическом смысле) фигуры В.Г. Белинского, В.В. Стасова, С.П. Дягилева, А.Н. Бенуа...

Вальден, несомненно, уникальная, гениальная, крупнейшая по масштабу индивидуальность в истории всего европейского искусства до Первой мировой войны и в период между войнами. Его плодотворное влияние сказывается на художественной жизни разных стран и в настоящее время, спустя столетие после основания журнала «Штурм».

Кроме статей, посвященных самому Вальдену, в сборник включен ряд публикаций, относящихся к персоналиям «Круга Вальдена» и как бы подсвечивающих его фигуру дополнительными лучами с разных сторон. Это, прежде всего, статья об Эльзе Ласкер-Шюлер, выдающейся немецкой поэтессе, первой жене Вальдена, которой он многим обязан (автор Д.В. Фомин); текст о подвижнической деятельности шведки Нелль Вальден, второй его жены, по сохранению наследия Вальдена (Э. Арвидсон, В.Ф. Колязин); две работы, освещающие и анализирующие взаимоотношения главы «Штурма» и В.В. Кандинского (авторы К. Биланг, Е. Халь-Фонтен).

Рецензируемый сборник носит не только историко-искусствоведческий, но и проблемно-теоретический характер. В плане теории очень важно выявить ту глубинную специфичность экспрессионизма, которая обеспечила ему столь плодотворное и длительное воздействие на развитие многих направлений авангардного искусства. А это задача весьма непростая в силу ряда причин.

Как утверждает одно переводное справочное издание по искусству, термин «экспрессионизм» можно трактовать как минимум трояко: в широком, среднем и узком смысле¹. В широком смысле он охватывает любые «искажения и преувеличения ради эмоционального эффекта». Экспрессионизм этого рода едва ли ограничен какими-либо хронологическими рамками (так, одним из его представителей назван Эль Греко). Экспрессионизм «среднего» рода, относящийся уже к современному европейскому искусству, связывают с тенденцией повышенной эмоциональности и действительности произведения (у истоков – В. Ван Гог, яркий представитель – Э. Мунк). И только в третьем, наиболее узком, значении этот термин означает «тот самый», немецкий экспрессионизм («примерно с 1905 по 1930»), которому посвящен рецензируемый сборник. Даже сфокусировав все свое внимание на последнем, самом конкретном и близком к современности значении термина, все же трудно абстрагироваться от вопроса о корнях и предпосылках позднейшего экспрессионизма в истории искусства.

Другую трудность в выявлении специфики составляет распадение данного вопроса на два аспекта: условно говоря, мировоззренческий и художественно-стилевой. В небольшой статье покойного В.Г. Ключева, «титана германистики», помещенной в качестве приложения к сборнику, автор справедливо предостерегает коллег и учеников от ограничения своих исканий формальными признаками стиля. «Мы очень много занимаемся частностями», «трупы и убийства – это еще не экспрессионизм» (с. 551). Авторы настоящего сборника, со своей стороны, не раз подчеркивают, что для них экспрессионизм не просто стилистический комплекс, стилистическая раз-

новидность авангарда, а нечто большее. Очевидно, что стоит чрезмерно увлечься уяснением чего-то общего и «бесплотного» (например, мировоззрением), как невольно утратится связь с художественной конкретикой, с эстетическими принципами данного направления. При противоположной крайности обозначится тот самый крен в сторону формальных признаков, от которого предостерегал В.Г. Ключев.

Очевидно, что плодотворное решение вопроса о специфике экспрессионизма может быть достигнуто лишь в органическом соединении мировоззренческого аспекта (экспрессионистский пафос, экспрессионистская парадигма) с аспектом художественно-стилевым, или эстетическим. Говоря точнее, здесь необходимо схватить сам момент перехода, перерастания мировоззрения в стиль, и наоборот. Тенденция пойти именно по этому пути наиболее полно выразилась, по моему мнению, в статьях Н.А. Хренова и Н.В. Пестовой.

При объяснении экспрессионистской парадигмы и процесса ее формирования исследователи с полным на то основанием обращаются к известной работе немецкого искусствоведа В. Воррингера «Абстракция и вчувствование (одухотворение)» (1908). В качестве ключа к пониманию современного Воррингеру нереалистического искусства он называет чувство страха перед миром, отстранения от него, свойственное как дикарю, так и современному человеку. Отсюда – почва для соотнесения наиновейших явлений в искусстве с самыми древними, архаическими примитивами.

В духе этого регрессивного принципа последовательно выстраивает свою концепцию Н.А. Хренов. В экспрессионизме (как и во всем авангардном искусстве) он видит, с одной стороны, реакцию на позитивизм, утилитаризм и рационализм, возобладавшие в Европе XX века. С другой стороны, в основе парадигмы экспрессионизма лежит, как считает ученый, «воля к сакральному», чему-то изгнанному из искусства и жизни, но неутомимо возвращающемуся вновь, то ли в непосредственно религиозной, то ли в преображенной, художественной форме. В этой связи представляется вполне логичным причисление к идейным истокам, к предтечам экспрессионизма, во-первых, антирационалистических тенденций в культуре (философия Ф. Ницше, релятивистская физика и др.), а во-вторых, творчества Ф.М. Достоевского и открытий психоанализа, возвращающих современного человека к архаическим, дологическим формам сознания.

Н.В. Пестова при объяснении подосновы экспрессионизма использует другую «подсказку» Воррингера: его тезис о том, что «глубочайшая и высшая сущность всякого эстетического переживания» – это «потребность в самоотчуждении»². Извечная потребность человека-художника в самоотчуждении (тем или иным способом) была многократно усилена условиями трагической эпохи (до, во время и после Первой мировой войны), что и выразилось в экспрессионистском искусстве. То была, пишет исследовательница, «реакция на кризис познания и языковой скепсис, диссоциацию личности, распад системы ценностей и чудовищную дегуманизацию

жизни» (с. 416). Сила экспрессионизма сосредоточилась, по ее мнению, «в его невероятной чувствительности и ранимости, в его ощущении радикальной чужести как фундаментального экзистенциального состояния» (с. 419). Такое объяснение представляется мне в принципе верным, но пока еще достаточно общим (философским, социально-психологическим, культурологическим), нуждающимся в дальнейшей конкретизации.

Следующий шаг в данном направлении делают авторы тех статей, в которых анализируется вклад В.В. Кандинского в теорию и практику европейского экспрессионизма (К. Биланг, Е. Халь-Фонтен и др.). Важной заслугой Кандинского они считают то, что он пронизательно нащупал самый нерв экспрессионистского движения, назвав свою известную теоретическую работу: «О духовном в искусстве» (1911). Речь шла именно о *духовности*, об обосновании иного, ментально и художественно более высокого типа духовности, чем в традиционном понимании.

Над этим вопросом чрезвычайно заинтересованно и плодотворно размышлял тот же Воррингер, но не в своей упомянутой выше диссертации 1908 года, а в целом ряде позднейших докладов и выступлений. Часть из них перевел на русский язык и прокомментировал в прекрасной, на мой взгляд, теоретической статье И. Чечот³. К сожалению, авторы сборника обошли вниманием этот источник, а он очень многое дает для понимания всего европейского авангарда и своеобразия экспрессионизма в частности.

Воррингер проводит различие между природой и действительностью. Новейшее искусство не отрицает природу, отмечает он, но «оно знает природу до ее схватывания, обработки и разглаживания... природу в сыром состоянии...» «Если природа космична, то действительность хаотична» и т.д. «Духовное искусство питается действительностью и само стремится стать действительностью. Его не следует путать с тенденциями к одухотворению, когда на основе рассудочно понятой и гармонизированной природы возводится псевдодуховное здание»⁴.

Именно такую новую ипостась духовности открывает, согласно утверждению Воррингера, искусство экспрессионизма. Искусство новой духовности отрицает закономерность, извлекаемую из природы, — ее вносит в произведение сам дух. Такая закономерность присутствует в нем под названием необходимости. (Сходную мысль проводит Г.-Г. Гадамер в своей статье «Онемение картины»⁵.) При этом «дух» мыслится отныне не как торжество субъективности, а как нечто сверхиндивидуальное, сверхличностное, архетипическое, даже космическое.

В качестве важного стиливого признака экспрессионизма, получившего затем широкое развитие в авангардных течениях вообще, исследователи — авторы сборника — справедливо называют стремление «штурмовцев» к соединению, синтезу самых разных видов творчества (изобразительного и словесного искусства, музыки, театра, архитектуры и других видов деятельности).

В сборнике достаточно широко представлена тема «Немецкий экспрес-

сионизм (соответственно, Вальден, «Штурм») и Россия (русские художники, так или иначе причастные к этому движению)». Обзорно-обобщающий характер носят статьи Н.А. Хренова, М.Э. Дмитриевой, отдельные исследования посвящены, кроме деятельности Кандинского, творчеству Марианны Верёвкиной, Александры Экстер, взятому в указанном выше контексте. Тем не менее полагаю, для будущих исследователей здесь имеется еще не использованный резерв. В качестве примера сошлюсь на ранние опыты осмысления западного экспрессионизма, содержащиеся в статьях Р.О. Якобсона «Новое искусство на Западе (Письмо из Ревеля)»⁶ и Ю.Н. Тынянова «Записки о западной литературе», напечатанные в 1921–1922 годах⁷.

В заключение хотелось бы поделиться с читателями некоторыми мыслями, раздумьями, возникшими у меня при чтении книги о Вальдене, «Штурме» и судьбах немецкого экспрессионизма.

Мое первое размышление касается освещения темы «Вальден и советская Россия (позднее — СССР)». Тема эта распадается, по сути дела, на три части: вальденовское отношение к политике до 1917 года, вызревание его симпатий к социализму и коммунизму; деятельные контакты немецкого экспрессионизма с представителями молодого советского искусства; период эмиграции в СССР (с 1932 года). Жизнь его, как известно, завершилась трагически. Главный герой книги разделил судьбу тысяч и тысяч жертв сталинских репрессий, начавшихся еще в 30-е годы. Вот строки из статьи М.Э. Дмитриевой: «В марте 1941 года (Вальден) будет арестован в Москве как “немецкий шпион” и через шесть месяцев, измученный допросами, умрет в пересыльной тюрьме в Саратове» (с. 318).

Скажите, что делать современному историку искусства, искусствоведа с таким жизненным материалом? Ограничиться горькой констатацией парадокса «Вальден был человек, бежавший от одного тоталитаризма, чтобы быть перемолотым в жерновах другого...» (И.Н. Проклов, с. 267)? Конечно, этого недостаточно. Хочется знать подробности всего, что связано с вальденовским добровольным «восхождением на Голгофу». Ряд авторов сборника откликаются на этот запрос, эту потребность читателя (В.Ф. Колязин, Н.А. Хренов). Они кратко излагают факты финальной части биографии Вальдена, за что им заслуженное спасибо.

В.Ф. Колязин делает попутно важное замечание: «В этой части аспект искусствоведения неизбежно пересекается с аспектом криминалистики, если иметь в виду историю сталинизма» (с. 11). Думаю, это еще слабо сказано. В некоторых представленных текстах искусствоведческий аспект вальденоведения целиком поглощается аспектами криминалистическим и публицистическим (которые на своем месте, безусловно, необходимы). И почему так получается, мне, в общем, понятно. Объясняя себе и нам, что подтолкнуло Вальдена к эмиграции в СССР и что его в конце концов погубило, ученые вкладывают свой ответ в одно слово: тоталитаризм. Оно, по их мнению, все объясняет. Правда, тоталитаризмов два — немецкий и советский; но разве они не идентичны по сути? «Многим немец-

ким антифашистам, понимавшим, куда все клонится, просто в голову не приходило сравнивать гитлеровский тоталитаризм со сталинским» (с. 17). «Магия и не поддающаяся тривиализации загадочность экспрессионизма страшили садомазохиста Сталина не меньше, чем “брата Гитлера” (выражение Хайнера Мюллера)» (с. 20).

Они не сравнивали, а мы сравнили. Они (наивные антифашисты) не отождествляли гитлеровскую Германию и СССР, а мы отождествили.

При всем моем антифашизме и антитоталитаризме, мне такие упрощенные и безапелляционные утверждения не кажутся убедительными. А главное, было бы прискорбно, если и через 70 лет после Великой Победы призрак тоталитаризма парализовал бы волю нынешних ученых к конкретному исследованию столь сложных, противоречивых и трагических феноменов, как «искусство в тоталитарных обществах».

К счастью, не все исследователи темы «Вальден и советская Россия» пошли сугубо криминалистическим и публицистическим путем. Они выявили в советском периоде жизни Вальдена целый ряд интересных фактов, заслуживающих пристального внимания, анализа и осмысления. Эти вопросы изучались не только в поздний советский период и в современной России, но и в Германии (ГДР и ФРГ), причем, конечно, с разных политических и социокультурных позиций. И.С. Роганова в своей статье «Экспрессионизм. Вальден между *l'art pour l'art* и социальной проблематикой» подчеркнуто непредвзято излагает результаты этих исследований, оценивает весомость приводимых авторами аргументов и контраргументов, предоставляя читателям возможность делать свои выводы. Подобное следование принципам подлинно научной методологии заслуживает всяческого одобрения и уважения.

Выясняется, что в немецких эмигрантских журналах 1930-х годов вышло около ста (!) статей и заметок Вальдена о немецкой литературе того времени, об идеологии фашизма; интересно и полезно было бы ознакомиться с их содержанием. В начале 1930-х годов он был преподавателем, а затем заведующим кафедрой Московского педагогического института иностранных языков (ныне Московский государственный лингвистический университет), предлагал новую методику обучения немецкому языку. Не остались ли где-то следы и этой его деятельности?

Пытаясь объяснить самоубийственный выезд Вальдена на жительство в СССР, отдельные ученые ссылаются на своеобразное обаяние, которым обладает тоталитаризм в глазах некоторых идеалистов. На мой взгляд, ближе к истине другие авторы, которые ищут ответ в конкретных фактах и событиях культурной жизни СССР тех лет. Например, З.С. Пышновская приводит слова из воспоминаний шведки Нелль Вальден: «После революции из России исходили очень сильные художественные импульсы. И при всех условиях новый режим в России сделал очень много на протяжении многих лет для нового искусства... Можно понять, что человек такого склада, как Вальден, ощущал благословение, нисходящее на ис-

кусство из России» (с. 57). Далее идет перечисление конкретных знаменательных культурных событий. Трагизма вальденовской судьбы это не уменьшает, но многое «необъяснимое» объясняет.

Историко-художественное исследование тем полнее и убедительнее, чем с большей глубиной и конкретностью освещает оно *исторический фон* жизни и деятельности того или иного персонажа. Коллективный труд о Вальдене можно было бы обогатить за счет сопоставления его судьбы с судьбами других эмигрантов – например, Дьердя Лукача (который, кстати, некоторое время был сотрудником Института философии в Москве). Для характеристики той эпохи очень ценны также впечатления иностранных гостей от их поездок в СССР – А. Жида, Л. Фейхтвангера, В. Беньямина и других. На деле же скрупулезность специалистов в освещении мельчайших фактов истории искусства странным образом сочетается с невниманием к анализу исторического фона...⁸

Отрадно, что эта негативная тенденция некоторыми авторами сборника преодолевается. Формулируя целый ряд еще не решенных вопросов из области вальденоведения, такие исследователи не спешат с ответами, не торопятся подвести черту под сделанным до сих пор. Процитирую концовку статьи З.С. Пышновской: «Конечно, нужно еще много искать, исследовать, – пишет она, – чтобы представить читателю во всей ее безусловной сложности и противоречивости последнюю поистине трагическую главу жизни такого неординарного, яркого, по-своему гениального человека, как Херварт Вальден» (с. 69). С этим нельзя не согласиться.

Второе мое размышление навеяно одной характерной особенностью сборника. Он произвел на меня впечатление большой тематической цельности. На протяжении чтения всех 550 страниц текста я ощущал, что нахожусь в русле исследования эволюции европейского художественного авангарда/модернизма, процесса, во многом инициированного и опосредованного немецким экспрессионизмом. Никаких побочных мотивов, отступлений в сторону от главной темы этой книги я не нашел. К данному факту, однако, можно отнестись двояко: и с одобрением, и с некоей озадаченностью. Как известно, у любого явления есть связи внутренние и внешние. Внутренние (внутриавангардные) связи – между экспрессионизмом, с одной стороны, и футуризмом, кубизмом, абстракционизмом – с другой, рассмотрены авторами весьма обстоятельно, детально. А внешние – то есть между искусством авангардным и современными ему неавангардными типами творчества? На этот вопрос сразу я ответить не смог, пришлось вернуться назад, пересматривать прочитанное. Не без труда, но все же я нашел элементы и «внешнего», «контекстного» подхода к феномену экспрессионизма в двух статьях – Н.А. Хренова и Н.В. Пестовой. В других текстах доминировал подход «монотемный», «интровертный», локальный.

Поскольку любой ученый, и коллектив авторов тоже, вправе любым образом ограничить предмет своего исследования, постольку упрекнуть создателей этого труда нельзя – не в чем. Но на некоторые более общие и

принципиальные размышления этот факт наводит.

Можно ли утверждать, что авангардное искусство по большому счету исчерпывает собой объем современного искусства как такового? Есть ли вне авангарда что-либо соизмеримое с ним и достойное его по уровню, качеству? Теоретики по-разному отвечают на поставленные вопросы. Обычно альтернативой авангардному искусству считается искусство «традиционное» (иногда говорят «классическое», есть и другие наименования). И если брать эту дихотомию в *диахроническом* плане, то с ней легко соглашаются едва ли не все, и авторы рецензируемого сборника тоже. Искусство экспрессионизма и авангарда вообще имеет свои корни (предпосылки) в традиционном искусстве разных, иногда даже весьма отдаленных, эпох.

А если перенести постановку вопроса в плоскость *синхронии* – одновременного сосуществования в пределах одной, современной, эпохи? Тогда решения дилеммы могут быть разные, неоднозначные.

Так, известно, что Х. Ортега-и-Гассет признавал искусством только искусство сегодняшнее, радикально обновленное: «Искусство прошлое не “есть” искусство; оно “было” искусством». «Радикальнейший отрыв прошлого от настоящего, – добавляет он, – есть факт, который суммарно характеризует наше время»⁹.

В суждениях некоторых авторитетных эстетиков России наших дней об их отношении к традиционному искусству просматривается, на мой взгляд, непоследовательность, двойственность, если хотите, колебания. В.В. Бычков, например, в своей в целом прекрасной статье «Постнеклассическая философия искусства. Система основных понятий»¹⁰ признает деление современного искусства и эстетики на «классику», «неонклассику» и «виртуалистику». При этом базисную, критериальную роль он отводит классике, а неклассическое, инновационное искусство неоднократно характеризует как «экспериментальное». И в то же время эстетик полагает, что классика нужна, по сути, только для «отталкивания» от нее. (Это напомнило мне то место из «Дегуманизации искусства» Ортеги-и-Гассета, где он образно утверждает, что новое искусство, одерживая триумф над «человеческим», должно для подтверждения победы «в каждом случае предъявлять удушенную жертву»¹¹.)

Аналогичным образом А.С. Мигунов, анализируя «многоликий мир современного искусства», считает одной из его правомерных составляющих «традиционное искусство»¹². Он дает ему целый ряд синонимических наименований, но, пожалуй, главным критерием разделения на традиционное искусство и авангард для него является оппозиция «искусство *нормальное*»/«искусство *анормальное*», радикально вненормативное. А отношение А.С. Мигунова к творчеству *неэкспериментальному* можно видеть хотя бы из двух эпиграфов, подобранных им для своего предисловия к коллективному сборнику «Маргинальное искусство»: «Очень общим образом скажем, что нормальность есть общепринятость и вытекает

из капитуляции» (Мишель Тевоз); «То, что мы именуем “нормальным”, является результатом подавления, отречения, разъединения, распада, проекции, интроекции и прочих разрушительных форм воздействия опыта» (Рональд Д. Ленг)¹³.

Приходится признать, что, нравится нам это или не нравится, рядом с авангардным искусством существует современное ему полноценное искусство иных направлений и форм («нормальное», в смысле, уже освоенное художественным сознанием, переставшее быть «инновационно-экспериментальным»). А если это так, то наряду с внутренней логикой развития авангарда имеет место область его внешних связей с другими («нормальными») типами творчества – связей, включающих взаимовлияние, взаимодействие, состязательность, диалог, синтез и т.п. Хотелось бы, чтобы эти «прямо не относящиеся к делу» явления также попадали в орбиту внимания искусствоведов, исследователей. Показательный пример применительно к экспрессионизму – произведения Леонида Андреева. Не все литературоведы считают его экспрессионистом, к его творчеству прилагают и иные определения: «символизм», «неореализм» и др. Но его переключки с эстетикой экспрессионизма заслуживают внимательного анализа в интересах самой теории данного авангардного направления. Знаменательно, что в «Энциклопедическом словаре экспрессионизма», изданном ИМЛИ им. Горького несколько лет назад, Л. Андрееву посвящена отдельная словарная статья (автор – В. Терёхина)¹⁴.

Как уже отмечалось, примеры такого расширенного подхода к предмету своего исследования присутствуют и в рецензируемом сборнике. Н.А. Хренов, в частности, отмечает переключки с европейским экспрессионизмом и следы его влияний в творчестве таких представителей современного ему русского искусства, как Л. Андреев, А. Белый, В. Маяковский, М. Врубель, С. Эйзенштейн и другие. Н.В. Пестова, со своей стороны, обнаруживает в экспрессионистской лирике «причудливое сочетание ее (формы. – В.К.) традиционных и авангардных элементов» (с. 416). Автор подчеркивает: «Окончательного разрыва с традицией, как это характерно для следующих за экспрессионизмом и параллельных авангардистских течений, не произошло» (с. 418). Думаю, в будущем методология, объединяющая в рамках единого исследования явления авангардного и «нормального» искусства, получит еще более широкое применение.

Выход в свет настоящего труда является, несомненно, серьезным, значимым культурным событием как российского, так и более широкого масштаба. Книга об экспрессионизме и Вальдене воспринимается как наглядное свидетельство крепнущих межнациональных творческих связей российских искусствоведов, как символ возрождения и оживления единого культурного пространства, по образному выражению Ф. Ницше, «от Парижа до Петербурга» (с поправкой на современность). Нелишним будет добавить, что вышедшая книга одновременно является очередным сборником трудов Российского общества по изучению современного не-

мецкого искусства (Российское Брехтовское общество, РОИСНИ). Подводя некий промежуточный итог прошлым исследованиям, авторы сборника думают и о будущем, заявляя: «Может быть, это даже будет началом нового этапа в изучении экспрессионизма в России» (с. 77).

С особым удовлетворением отмечаю, что рецензируемый сборник отлично отредактирован в научном и литературном отношении, отличается прекрасной полиграфией. Дополнительную привлекательность книге придают репродукции множества выразительных обложек «Штурма», а также тетрадь черно-белых и цветных иллюстраций по освещаемой теме.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Путеводитель по искусству / Под ред. Я. Чилверса. Пер. с англ. М.: ОАО Изд-во «Радуга», 2004. С. 670–671.
- 2 Воррингер В. Абстракция и одухотворение // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Отв. ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М.: Прогресс-Традиция, 2007.
- 3 См.: Вильгельм Воррингер об искусстве XX века. Выступления разных лет / Чечот И. Послесловие переводчика // Метафизические исследования. Т. XIII. Искусство. СПб.: Алетейя, 2000.
- 4 Там же. С. 283–284.
- 5 Гадамер Г.-Г. Онеменение картины // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 186–187.
- 6 См.: Якобсон Р.О. Новое искусство на Западе. (Письмо из Ревеля) // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
- 7 См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- 8 В качестве примера иного, внимательнейшего к «фону» исследования, сошлюсь на статью известного эстетика советского периода А.Я. Зиса «Чему свидетелем был» // Философия не кончается... Из истории отечественной философии. XX век. В 2 кн. / Под ред. В.А. Лекторского. Кн. 1. 1920–50-е годы. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1998.
- 9 Ортега-и-Гассет Х. Искусство в настоящем и прошлом // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 299, 308.
- 10 Бычков В. Постнеклассическая философия искусства. Система основных понятий // Искусствознание. 2010. № 3–4.
- 11 Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 235.
- 12 Мигунов А.С. Многоликий мир современного искусства // Теоретическая виртуалистика: новые проблемы, подходы и решения. М.: Наука, 2008. С. 202–203.
- 13 Мигунов А.С. Предисловие // Маргинальное искусство. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999. С. 5.
- 14 Энциклопедический словарь экспрессионизма. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 38–40.

Калугина О.В.

Русская скульптура Серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву

М.: БуксМарт, 2013



Наталья Розенберг

Образ человека и облик эпохи

«Я считаю, что надо убрать памятник Петру и на месте Петра... поставить памятник князю Владимиру. Петр, безусловно, негативная фигура... Дух Москвы всегда противоречил духу Петербурга. И Петербургской империи. Москва всегда была город свободы. Город поэзии. Свободомыслия. Национальной буржуазии. Москва... оппонировала всегда Петербургу как Аристократически-бюрократическому центру».

Максим Шевченко. Особое мнение. Эхо Москвы.
23.06.2015. 19.07¹

Очевидно, что актуальный сегодня вопрос, где именно ставить памятник крестителю Руси князю Владимиру, вновь всколыхнул проблему выбора исторического, цивилизационного пути России. Снова осмысливается проблема исконных ценностей русской культуры, привлекают внимание знаковые фигуры российской истории, их образы, запечатленные в искусстве, в том числе в скульптуре.

Пути развития русской скульптуры очень трудны. Подлинный взлет отечественного ваяния во второй половине XVIII – начале XIX века во многом обязан европеизации отечественной культуры и деятельности Российской Академии художеств. Далее – пауза, растянувшаяся более чем на столетия.

Серебряный век обозначен подлинным взлетом русской скульптуры, и обращение О.В. Калугиной к этой эпохе вполне закономерно. Представление об уровне развития отечественной пластики не искупается из-

учением монографий о таких выдающихся мастерах, как П.П. Трубецкой, А.С. Голубкина, С.Т. Конёнков, А.Т. Матвеев, Н.А. Андреев, С.Д. Эрзя. По мысли автора монографии, национальная школа русской скульптуры формируется во взаимодействии тенденций, сложившихся в скульптурном классе Московского училища живописи, ваяния и зодчества и в Петербургской Академии художеств. Завершение скульптурного образования выпускников Академии нередко проходило в скульптурных студиях Парижа, отчасти во время пенсионерских поездок в Рим. В монографии Калугиной уделено особое внимание вопросам художественного образования в России. Вполне закономерен вывод исследователя о сложившейся многоуровневой системе скульптурного образования, с характеристики которого начинается авторское исследование.

История русской скульптуры полна примеров острых споров и противоречий, особенно в оценке монументов. Здесь давали о себе знать не только отличия во вкусах москвичей и петербуржцев, но и творческие принципы самих мастеров. И в этом контексте подзаголовок книги – «Путешествие из Петербурга в Москву» – явно не случаен. В культурной среде каждого города был сформирован свой, особый, тип творческой личности. Тем более что среди знаменитых в будущем выпускников МУЖВЗ – вполне сформировавшиеся личности. Голубкиной и Эрзе было по 30 лет, Конёнков поступил в Академию в возрасте 26 лет.

В Москве, в демократичной среде Училища, будущим художникам было легче сохранить свои личностные качества. В Петербурге от обучавшегося в Академии художеств требовалось строгое соблюдение регламента, в соответствии с которым строились отношения учащихся и преподавателей. Тем сильнее оказалась тяга студентов, выходцев из разных сословий и из разных мест России к дружескому общению вне стен Академии. В «Далеком близком» И.Е. Репина многие страницы посвящены именно воспоминаниям о товарищах по Академии и встречах с выдающимися деятелями русской культуры, определившими его взгляды на искусство. Такова была ситуация в русском искусстве 70–90-х годов XIX века, еще более она усложняется в первые десятилетия века XX. Изобилующая поворотами траектория развития русской скульптуры от 1890-х к 1910-м годам делает задачу исследователя особенно трудной.

Монография О.В. Калугиной безусловно является событием в отечественном искусствознании. Книгу, а это солидный фолиант, не только с увлечением прочитываешь и рассматриваешь, погружаясь в обширный изобразительный материал. К этому тексту неоднократно возвращаешься в силу особого подхода автора к художественному процессу и открыто полемической трактовке в оценке творческого наследия Серебряного века.

Искусствовед отметит такое достоинство исследования, как тонкий анализ самих произведений. Монументальная скульптура всегда рассматривается во взаимодействии с окружающей средой и в связи с архитектурным решением. Станковая – во всем жанровом многообразии и в диа-

логическом взаимодействии «мастер – модель». Эти качества присущи лучшим исследованиям московской школы искусствознания². Вместе с тем культуролог, специализирующийся в области мировой художественной культуры, видит, как плодотворно применяется в монографии системный метод изучения истории скульптуры. Применительно к истории искусства он разработан известным петербургским философом и культурологом М.С. Каганом³.

Предполагается, что искусство функционирует во взаимосвязи и взаимодействии трех составляющих. Институциональный аспект охватывает институции, связанные с хранением, демонстрацией и обучением искусством. Вторая составляющая системы – отличительная жанрово-видовая совокупность, присущая искусству той или иной культурно-исторической эпохи. И третья – духовно-содержательные смыслы, проявляющиеся в конкретных направлениях, школах, авторских концепциях. Эта последняя составляющая особенно значима в ситуации Серебряного века.

Структура монографии О.В. Калугиной в целом соответствует принципам системного подхода. В довольно обширной первой части рассматриваются вопросы скульптурного образования. Ее логическим продолжением является вторая часть, в которой исследуются ведущие тенденции и проблемы русской скульптуры, творческая практика выдающихся мастеров. Здесь, в частности, сделан акцент и на том факте что архитектор и скульптор гораздо больше, чем живописец и график, несвободны в выборе художественных средств и стилистики своих творений. Заказчик в лице государственного чиновника или состоятельной персоны вынуждает считаться со своими вкусами.

Серебряный век приносит резкий слом привычных мировоззренческих стереотипов и ценностей. Поэтому у автора книги возникло определение русской культуры модерна как культуры «между Эдипом и Дионисом». В искусстве этой эпохи как никогда раньше проявлен интерес к повседневной жизни человека во всем многообразии ее форм.

Великий ниспровергатель основ европейской скульптуры Огюст Роден изменил само понимание человеческого тела. Для него стало бесконечно важным воплощение ежеминутно переживаемых человеческих страстей – тоски, волнения, любовного томления. В его произведениях максимальную выразительность приобрела поверхность скульптуры. Соприкосновение и взаимодействие поверхностей в пространстве композиции дает новые связи между фигурами, новые эмоции при их восприятии. Творения Родена стали достоянием не только национального искусства Франции. Фигуры, выполненные для «Врат ада»: «Поцелуй», «Вечная весна» и другие, портреты современных и ушедших великих писателей Франции, «Граждане Кале» – стали школой для сотен скульпторов из многих стран, в том числе России. Ученицей Родена была А.С. Голубкина, поддерживавшая с мастером переписку даже в самый трудный период своей жизни.

Русские скульпторы стремились в Париж потому, что в Академии художеств преподавание скульптуры не обновилось даже после заметного изменения профессорского состава, которое произошло в 1894 году. И как верно замечает О.В. Калугина, «черпать сюжеты из натурных пластических переживаний и впечатлений» не удавалось⁴. Сюжетика и пластическое переживание – плохо совмещаемые творческие задачи.

Литературоцентризм русской художественной культуры, несомненно, давал о себе знать в устойчивом навязывании сюжетики искусству скульптуры. Была еще одна особенность во взаимодействии искусств в русской художественной культуре, отмеченная великим немецким поэтом Р.-М. Рильке, в творческом наследии которого русская тема довольно весома⁵. Рильке делает важный вывод о современном искусстве России: «Русская литература известна во всем мире. Поэтому уместно спросить, помнит ли кто-нибудь из читавших русские книги упоминания в них о картинах, о живописи <...> об изобразительном искусстве. Отрицательный ответ на этот вопрос, видимо, вызовет недоумение. Однако русские писатели <...> почти никак не связаны с изобразительным искусством»⁶. Удивительны ли в этом контексте литературоцентричная позиция Стасова и его пафос?

Отметим, что О.В. Калугина, решительно утверждая вредоносность этой позиции для русской скульптуры, пишет о назревшей к рубежу веков потребности изменения ее художественного языка. Первым подлинным новатором стал П. Трубецкой, принесший в русскую скульптуру опыт импрессионизма. Этот вывод автора монографии не вызывает сомнений.

Не случайно, что из «лиц эпохи» П. Трубецкой хотел запечатлеть облик Л.Н. Толстого, хотя и не читал его произведений. И, надо признать, что из прижизненных портретов писателя бюст, выполненный Трубецким (1898–1899) – лучший. Его импрессионистическая стилистика проявлена в беспокойной фактуре поверхности, обобщенных, эскизно намеченных деталях, динамичном развороте корпуса. Здесь господствует стихия kloppenden эмоций и сомнений, предощущение трагического конца. И конечно же новым словом в русской монументальной пластике стал знаменитый памятник Александру III (1909), выполненный Трубецким. Интересно, что скульптор, приглашенный в гости к петербургской художнице А.П. Остроумовой-Лебедевой, присутствовал при спорах гостей об этом памятнике. Но, как пишет художница: «...все сошлись, что мысль, вложенная им (Трубецким. – Н.Р.) – движение Александра III, когда он резко и круто затягивает удила коня (Россия), удачна и что памятник характерен до жути в своей монументальности и тяжеловесной громадности»⁷. Он сам считал, что этот памятник – его лучшая работа.

И в отзывах критики, и в частных беседах, как это известно из мемуарной литературы, в русской скульптуре Серебряного века все определеннее на первый план выходят П. Трубецкой и А. Голубкина. Именно эти два имени в своем письме к А. Бенуа называет Рильке, советуясь с ним относительно планов устройства в Берлине в 1900 году выставки современной русской живописи при объединении «Сецессион»⁸.

Трубецкой и Голубкина принадлежали к одному поколению, отличались независимостью творческих принципов и волевыми характерами. А в остальном – социальном происхождении и положении в обществе, в проблематике произведений и художественных приемах – полнейшее отличие. Голубкина погружалась в проблемы, которые Трубецкого просто не могли интересовать. Подчеркивая многогранность таланта Голубкиной, автор монографии, безусловно, права. Калугина впервые в отечественном искусствознании рассматривает духовные основы искусства мастера, корнящиеся в этических принципах староверия. Именно этот взгляд на мир, по мнению автора, обусловил выбор моделей. Как удивительно проступает национальный характер в портретах девочек-подростков «Маньки» и «Лисички», в их хрупком соприкосновении с внешним миром, в их нежных, трепетных лицах. Бюст для Голубкиной – «Старая» (1903), «Женщина в платке» (1908), «Женщина в чепце» (1913) – оказывается формой, которая при тончайшей эмоциональной нюансировке образов способна показать глубочайшую наполненность жизнью каждого из персонажей. Спокойствие зрелой красоты, умудренность старости, вопрошание о будущем и всегда – сложнейшая проработка поверхности. Уроки Родена были усвоены неукоснительно. Но искусство Голубкиной – ни в коей мере не подражание Родену.

Из каждого материала скульптор извлекает его особые пластические качества. Экспозиция в Русском музее, где рядом с сияющей матовым свечением мрамора «Девочкой» (Т.В. Россинская, 1910?) на низком подиуме расположилась композиция в дереве «Кустики» (1908), дает возможность оценить разнообразие подходов к материалу. Неоконченная работа в дереве буквально пленяет взгляд своим композиционным решением, когда в качестве условного пьедестала для выполненных из дерева фигурок детей использованы плашки расколотых поленьев. Мир творчества Голубкиной огромен. И как пишет Калугина, в России того времени не было мастера, так точно угадавшего новый тип человека. «Идуший человек» (1903) – в полном противоречии с античным и классицистическим канонами. Голубкина – новатор в передаче ощущения телесности. На языке стихий, средствами архаики говорит искусство Голубкиной в выполненных из дерева фигурах для камина – «Кариатидах» (1910). Мастер нередко обращается к поэтике символизма, это читается в самих названиях произведений. Поэтому интерес М.А. Волошина к творчеству Голубкиной вполне закономерен. Постепенно изобразительное искусство входит в сферу интересов крупнейших русских поэтов. Обзоры художественных выставок делает А.А. Блок. Речь поэта на похоронах М.А. Врубеля исполнена глубокого трагизма и преклонения перед гениальностью мастера. В том же году, что и Врубель, в 1910-м, безвременно ушла из жизни выдающаяся русская актриса В.Ф. Комиссаржевская. В статье «Памяти Комиссаржевской», говоря о новаторстве актрисы и о том театре, который она создала, Блок пишет: «Искусства не нового не бывает. Искусства вне символизма

в наши дни не существует. Символист есть синоним художника»⁹. И этот вывод поэта относится к новому русскому искусству в целом.

В личности Голубкиной проявлен дух ее искусства, и это особый тип художника. Близко знакомая с Голубкиной Н.Я. Симонович-Ефимова нашла для описания ее внешности очень точные слова: «Такой исключительно значительный облик бывает у редчайших избранных из избранных. Анна Семёновна Голубкина была значительна сама по себе, и своей фигурой, и лицом. Сила»¹⁰. В своем творческом наставлении – книге «Несколько слов о ремесле скульптора» – мастер предостерегает учеников от нетерпеливой поспешности в овладении профессией: «...осторожная скромность незнания может превратиться в бойкость невежества, да еще при таком расцвете самодовольства, что моста к настоящему искусству и быть не может»¹¹.

Необходимость смиренного преодоления гордыни при обучении искусству Голубкина понимает как этическую заповедь и пишет об этом с религиозной убежденностью. Демократизация системы образования имела и свою оборотную сторону. Невысокий уровень общего развития разночинцев при поступлении в Академию художеств или в МУЖВЗ осознавался ими далеко не сразу. Первые успехи могли обескуражить, и только беспомощность при выполнении более сложных задач приводила к переоценке ценностей. Творческий рост напрямую зависел от уровня культурной идентичности.

В этих сложных процессах важнейшую роль играла культурная среда. Вспомним, что в это понятие входит не просто население с его обычаями, привычками и традициями, но и физическое пространство с его неповторимыми особенностями.

В русской литературе петербургской теме присуща особая пронзительность. Этот город не только вызывает романтическое восхищение, гордость и трепет, но и воспринимается в его волевой собранности, даже холодности. Для многих очень известных и великих Петербург оказался неприемлем. Его покинула Голубкина, более жизнерадостный и уравновешенный Конёнков тоже не остался в Академии. Московский дух бунтовал? Вполне вероятно. Вспомним знаменитый «Московский дворик» (1878) В.Д. Поленова, чтобы представить все несходство природной среды и жизненного уклада обитателей обеих столиц.

Частная жизнь эпохи модерна своеобразно отображена в мелкой пластике – статуэтках и декоративной скульптуре для украшения интерьера. Эти произведения нередко выполнены выдающимися мастерами, и в наше время находятся в собраниях различных музеев. О.В. Калугина анализирует художественное качество мелкой пластики в контексте развития русской скульптуры в целом. Приведенный изобразительный материал позволяет говорить о разнообразии сюжетной основы этих произведений. В большинстве своем это ню – жанр в русской скульптуре не слишком распространенный. Однако с изменением в обществе половой морали

в мелкую пластику и скульптуру для интерьера проникают эротические мотивы, присущие искусству модерна. Очевидно, эти скульптуры соответствовали вкусам владельцев жилища, стремившихся создать атмосферу удовольствия и комфорта.

Особая сфера частной жизни предстает перед нами на кладбищах. На старинных кладбищах в некрополях обеих столиц могилы располагаются довольно близко, по соседству. Так что скульптор и архитектор, которым заказывался памятник, были поставлены в сложные условия. В исследовании О.В. Калугиной очень точно отмечено, что кладбище выглядело как частокол изваяний на фоне креста. Позднее стали обращаться к европейской традиции погребения закрытого плитой, на которой изображалось распростертое тело. Скуденность погребений в некрополях исключала возможность уединенной молитвы или размышлений об усопших. И только богатые и родовитые семьи имели фамильные склепы, находившиеся в их имениях.

Особое внимание автор монографии уделила надгробиям захороненных мастеров искусств в некрополе Александро-Невской лавры в Петербурге. Стремление современников отдать должное их личности и таланту нередко приводило, как справедливо отмечает автор, к многословию и эклектизму памятников. Возможно, добавим от себя, к этому побуждала и сама окружающая среда.

Стилевая рассогласованность отличает надгробие А.И. Куинджи (скульптор В.А. Беклемишев, архитектор А.В. Щусев, художник Н.К. Рерих). Здесь строгий портретный бюст входит в явное противоречие со служащей ему фоном арочной нишей, украшенной растительной мозаикой из цветных смальт. Досадные просчеты были допущены в соотношениях фона и скульптуры в надгробии В.В. Стасова (скульптор И.Я. Гинзбург, архитектор И.П. Ропет): они разрушили впечатление мощи фигуры, взятой в рост. Проблема согласованности надгробия и окружающего пространства долго оставалась сложной для отечественных скульпторов, как в Петербурге, так и в Москве. Надгробие Н.Л. Тарасова на Ваганьковском кладбище (скульптор Н.А. Андреев) характерно своей повествовательностью. Момент ухода из жизни погребенного изображен скульптором с подчеркнутой аффектацией. На голове и одеянии сидящей фигуры изображены подтеки крови. Вспоминается поэзия символизма, в которой смерть неизбежна и желанна. Ее приход человек волен ускорить сам. Совершенно иная поэтика отличает надгробие замечательного живописца В.Э. Борисова-Мусатова, выполненное из гранита скульптором А.Т. Матвеевым. Его отличают удивительный лаконизм и выразительность. Символом безвременной кончины скульптор сделал распростертое вдоль поверхности плиты тело умершего мальчика-подростка с бессильно запрокинутой назад головой и беспомощно подогнутыми ногами. Описание этого надгробия – один из лучших примеров в данной монографии анализа конкретного произведения¹².

Гендерный аспект творчества — очень актуальная и сравнительно мало разработанная в нашем искусствознании тема, проанализирована О.В. Калугиной на примере творчества А.С. Голубкиной, М.Л. Диллон и Ю.Н. Свирской. Не приходится сомневаться, что творческая судьба величайшего мастера отечественной скульптуры Голубкиной была трагична, что в немалой мере было инспирировано новаторством творчества скульптора. Творческая траектория М. Диллон, как пишет автор монографии, «демонстрирует <...> редкий пример <...> процесса последовательной идентификации своей программы с традиционно мужской программой профессионального роста и самореализации <...> можно говорить о почти полной нейтрализации специфически женских черт в ее скульптурной практике»¹³. И как следствие — признание ее профессионального мастерства. Русское общество было не готово считать, что женщина может стать скульптором. В этом контексте хотелось бы по-иному взглянуть на надгробие В.Ф. Комиссаржевской — одной из наиболее заметных работ Диллон. В трактовке личности актрисы как раз совпали темы ее творчества и ее женской судьбы. Вспомним, как описал исключительность дарования актрисы А. Блок:

Не верили. А голос юный
Нам пел и плакал о весне,
Как будто ветер тронул струны
Там, в незнакомой вышине.

И далее поэт поясняет: «Она жила в такое время, когда нельзя не плакать и не требовать»¹⁴. Очевидно, именно так, как изобразила Диллон актрису, и воспринимали ее зрители — хрупкой, открытой, незащищенной.

Сложение модерна в нашей стране отмечено обращением к мотивам архаики и Средневековья. Формирование «неорусского стиля» связано в архитектуре с изучением форм культовых сооружений Новгорода и Пскова, с интересом к традициям русского узорочья. Так преломлялась в архитектуре и Москвы, и Петербурга «национальная идея», интерес к которой подогревался сразу тремя юбилеями государственного значения. Отмечались 200-летие Петербурга, юбилей Отечественной войны 1812 года, 300-летие дома Романовых¹⁵.

В станковой пластике память культуры, романтически пережитое прошлое с особой силой обнаружили себя в творчестве С. Конёнкова. Это изваяния языческих богов Стрибога и Великосила и сказочных «Старенького старичка» и «Старичка-полевичка», вырезанных из дерева. Языческой мощью веет и от «Земли» Голубкиной, и от ее «Огня», упоминавшихся уже кариатид. Такие разные скульпторы как Конёнков, Голубкина и Матвеев заново открывают выразительные возможности дерева. Различаются приемы резьбы, по-своему используется фактура и природный цвет древесины.

При подготовке к юбилею царской династии обнаружили кризисные явления в монументальной скульптуре. Прежде всего — практи-

ка работы над монументальными композициями больших творческих коллективов, в состав которых ведущие мастера чаще всего не входили. И это несмотря на признанные историей выдающимися произведениями памятник Александру III П. Трубецкого, Н.В. Гоголю — Н. Андреева, отмеченный рядом новаций памятник первопечатнику Ивану Фёдорову С. Волнухина. Академия не протестовала против того, что проекты знаковых скульптурных композиций, таких как памятник 1000-летию России и памятник Екатерине II выполнил не скульптор, а живописец-баталист, что и привело в итоге, как отмечает Калугина, к ужасающему эклектизму, дробности и многословию. Автор монографии указывает на не известные прежде факты «поточного» производства бюста императора Александра II Освободителя, который стремились иметь правительственные учреждения многих губернских городов¹⁶.

В завершающей главе монографии поставлена проблема социохудожественного контекста эволюции русской скульптуры рассматриваемого времени. Большое внимание здесь уделяется влиянию художественной критики на творчество скульпторов. И в частности, тому, что, отстаивая исключительно реалистические основы творчества в скульптуре, В.В. Стасов ограничивал тем самым возможности ее развития. Контрпродуктивность такого понимания показана О.В. Калугиной вполне убедительно. Хотелось бы отметить, что ослабление влияния Стасова на публику и на художников в значительной степени происходит благодаря деятельности новых творческих объединений — «Мир искусства» и Союз русских художников, связанных творческой преемственностью, интегрирующих на своих выставках москвичей и петербуржцев. Последовательную культуртрегерскую работу проводил издававшийся в Петербурге журнал «Мир искусства» (1898/99–1904). Одновременно и вслед за ним разворачивается деятельность таких журналов, как «Весы» (1904–1909) и «Золотое руно» (1906–1909). Обзоры выставок и статьи о художниках, скульпторах в том числе, публикуют Н.К. Рерих, С.К. Маковский, Я.А. Тугендхольд.

Переломным событием для русской истории, для всех слоев общества стала Первая русская революция 1905–1907 годов, в которой приняли непосредственное участие Голубкина, Конёнков, Эрзя. События вокруг революции, стремительно радикализировавшей общество, представляются собственно социокультурными основаниями, изменившими искусство.

Подавление революции происходило по законам военного времени. Казни, высылки, тюрьма. Чрезвычайно усилилось давление цензуры. Заметно увеличилась эмиграция. Из поражения в Первой русской революции общество выходило медленно и мучительно.

Д.С. Мережковский констатировал: «Наше дело нисходить, никнуть, погребаться, зарываться в землю. Мы это дело как нельзя лучше делаем»¹⁷. В искусстве распространяется культ смерти, что в целом соответствовало настроениям общества. И это далеко не было тем же самым, что декадентское заигрывание со смертью, но почти равнозначным крестной жертве.

Черты такого мировосприятия воплощены Эрзеей в его «Кричащем Христе» (1910), в «Жертвах революции. (Расстрел)», в «Последней ночи заключенного перед казнью» (1909). «Заключенному» Эрзее даже придал черты портретного сходства с собой. Скульптор смог работать над этими произведениями и показать их на выставках в Милане и на Осеннем салоне в Париже в 1910 и 1913 годах только потому, что жил не в России: после революции он вынужден был скрываться в Италии. Прямо или опосредованно тема русской революции обозначена в произведениях, выполненных Эрзеей между 1909 и 1913 годами, – «Поп», «Философ», «Распятый Христос», «Каменный век», «Бомбист». Взаимодействие жизни, политики и искусства на десятилетия вперед обусловило его мировосприятие¹⁸. С.Т. Конёнков, участник дружины баррикадных боев в Москве, в 1905 году создал портрет рабочего-боевика Ивана Чуркина, а в 1906 году – портреты с символическим названием «Атеист» и «Славянин». Голубкина в «Солдате» (1907), «Рабе» (1909) обращается к проблеме изменения самосознания народа. В русскую скульптуру входит, таким образом, новая тема и новый герой.

Интенсивность исторического процесса побуждает рассматривать связь между социокультурными и социохудожественными процессами. Русская скульптура этого времени дает интересный материал для понимания процессов познания человеком самого себя, идущим вместе с переменами в самих творческих судьбах художников.

В русской культуре, как считают антропологи, табуировалось отношение к телу как историческому объекту¹⁹. Веками православие запрещало изображение обнаженного мужского и женского тела. Искусство предназначалось для понимания «русской души», вместилищем которой могли быть голова или сердце. Скульптура Серебряного века по-иному понимает телесность. Ваятели осмысливают музыкально-ритмическую структуру тела, проявлением которой становятся не только внешние характеристики – поза, движение, жест, но и особая фактура поверхности тела, передающая идущие изнутри вибрации эмоций. Разлад тела и души выявлялся, таким образом, средствами самой пластики. Так, в «Спящих» и «Тумане» Голубкиной души явно пребывают в ином, отделенном от тела пространстве. Новыми смыслами насыщается обнаженное мужское тело в произведениях Матвеева, Конёнкова, Эрзи. И характерно, что своеобразный антропологический поворот в искусстве знаменует собой также «Русский балет» Дягилева, восторженно встреченный Роденом²⁰.

Образы скульптуры Серебряного века вводят нас в одну из самых сложных и плодотворных эпох русского искусства. Наше время склонно к простым ответам и эффективным решениям. Их можно было бы даже назвать эффектными – убрать памятник, отречься от прошлого, от тех культурных традиций, которые и сделали Россию Россией. О.В. Калугина права, указывая в своей монографии на проблемы, которые еще предстоит решить исследователям русской скульптуры Серебряного века.

И хотелось бы, чтобы новыми исследователями, так же как и О.В. Калугиной, двигало стремление созидать культурную память.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Максим Шевченко. Особое мнение.URL: <http://echo.msk.ru/programs/personalno/1589664-echo/> (дата обращения: 24.07.2015)
- 2 Сарабянов Д.В. Русская живопись среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980; Сарабянов Д.В. Стиль модерн. М.: Искусство, 1989; Стернин Г.Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры. М.: Советский художник, 2007.
- 3 Каган М.С. Культурология искусства // Основы теории художественной культуры. СПб.: Лань, 2001. С. 6–61.
- 4 Калугина О.В. Русская скульптура Серебряного века. М.: Буксмарт, 2013. С. 59.
- 5 Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971.
- 6 Рильке Р.-М. Основные тенденции в современном русском искусстве // Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. С. 386. (Статья опубликована в ноябре 1902 года в Вене журналом «Die Zeit».)
- 7 Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические заметки. М.: Изобразительное искусство, 1974. Т. 1–2. С. 413.
- 8 Азадовский К., Чертков Л. Русские встречи Рильке. После России // Р.-М. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. С. 375.
- 9 Блок А. Памяти Комиссаржевской // Собр. соч. в 6 томах. Т. 5. М.–Л., 1962. С. 418.
- 10 Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора Воспоминания. М.: Советский художник, 1983. С. 204.
- 11 Там же. С. 117.
- 12 Калугина О.В. Указ. соч. С. 211.
- 13 Там же. С. 275, 280.
- 14 Блок А. Памяти Комиссаржевской. С. 420.
- 15 Лисовский В.Г. «Русская национальная идея» и архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века // Петербург как феномен культуры: Сборник статей / Ред. В.Н. Григорьев. Санкт-Петербург: Образование, 1994. С. 13, 15.
- 16 Калугина О.В. Указ. соч. С. 106.
- 17 Мережковский Д. Земля во рту // Большая Россия. Л., 1991. С. 191.
- 18 Розенберг Н.А. Степан Эрзее. Аргентинский период: на пересечении культурных традиций. СПб., 2007. С. 8–9.
- 19 Тело в русской культуре / Сост. Г. Кабакова, Ф. Конт. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 395.
- 20 Кон И. Обнаженное мужское тело в русском изобразительном искусстве // Тело в русской культуре. С. 204–205.