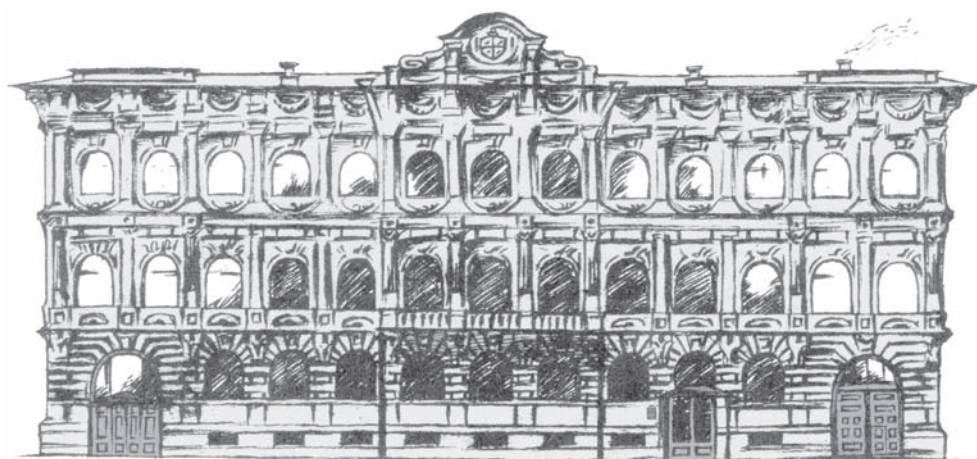


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 1 (14) / 2015



*Санкт-Петербург
2015*

ISSN 2221-8130

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

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

Главный редактор — А. Л. Казин, доктор филос.

Редакционный совет:

Ж. В. Князева — доктор иск.
Г. В. Ковалевский — канд. иск.
Г. В. Копытова
А. В. Королев — канд. филос.
С. В. Кучепатова — зам. главного редактора
А. Б. Никаноров — канд. иск.
Г. В. Петрова — канд. иск.
А. В. Ромодин — канд. иск.
А. Ю. Ряпосов — канд. иск.
И. Д. Саблин — канд. иск.
Дж. Тайлор — PhD, редактор английских текстов
С. В. Хлыстунова — канд. иск.
И. А. Чудинова — канд. иск.
Д. А. Шумилин — канд. иск.

Консультативный совет:

П. А. Бубельников — народный артист России
Э. С. Кочергин — народный художник РСФСР, действительный член
Российской академии художеств
У. Моргенштерн — доктор, профессор Венского университета музыки
и исполнительских искусств (Вена, Австрия)
Э. Тарasti — доктор, профессор Университета Хельсинки (Финляндия)
В. В. Фокин — народный артист России, художественный руководитель
и директор Александринского театра
Ю. К. Чистов — доктор исторических наук, директор Музея антропологии
и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук

Редакция журнала не всегда разделяет точку зрения авторов.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.
Рукописи авторам не возвращаются.

Возрастные ограничения: 12+

Содержание

Исследования

<i>Е. В. Герцман.</i> «Мелодия» в музыкознании раннего европейского Средневековья и Византии.....	7
<i>Е. В. Котомин.</i> Учебник гармонии П. И. Чайковского: пример взаимодействия теории и творческой практики	30
<i>В. А. Лапин.</i> Павел Александрович Вульфийус: у истоков... ..	37
<i>Г. А. Жерновая.</i> «Сердце не камень» А. Н. Островского как мелодрама: сценические версии первых премьер	49
<i>Л. Н. Баканова.</i> «Снегурочка» А. Н. Островского и Н.А. Римского-Корсакова. Первое появление на сцене.....	74
<i>Т. Д. Исмагулова.</i> Мария Андреевна Ведринская в пьесах Островского.....	83
<i>А. В. Королёв.</i> Религиозная живопись Александра Иванова и проблематика эволюции христианской темы в истории русского изобразительного искусства	94
<i>А. В. Рыков.</i> Москва слезам не верит. Русский авангард как эстетика войны	104
<i>Е. М. Мамиова.</i> Рок-музыка в фильме как средство типизации жизненной судьбы киногероя (на примере фильма Алексея Балабанова «Брат»).....	113

Обзоры, рецензии, хроники

<i>А. Г. Мартынова.</i> Обзор временной выставки «Виды Выборга и парка Монрепо в акварелях Виктора Светихина» музея-заповедника «Павловск»	133
<i>С. В. Кучепатова.</i> Конференция «Полевой сезон фольклористов – 2014»	152
<i>Л. С. Данилова.</i> Рецензия на: Проц Е. В. Театральные странствия Ивана Сергеевича Тургенева. СПб., 2012. 207 с.....	159
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Рецензия на: Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: В 2 т. / Сост. и отв. ред. Л. С. Овэс. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 1. 448 с.; Т. 2. 554 с.....	162

Документы и материалы

<i>Г. В. Петрова.</i> Гектор Берлиоз, «ученик Аполлона...» (о рекомендательном письме короля Фридриха-Вильгельма IV)	167
Информация для авторов	172

Contents

Research

- E. Gertsman.* "Melody" in the musicology of the early European Middle ages and Byzantium period 7
- E. Kotomin.* P. I. Tchaikovskii's Harmony Textbook: An example of the interrelationship between theory and creative practice..... 30
- V. Lapin.* Pavel Vul'fius: From the beginning..... 37
- G. Zhernovaya.* "The Heart is Not a Stone" of A. Ostrovskii as melodrama: Scenic versions of the first performances 49
- L. Bakanova.* "The Snow Maiden (Snegurochka)" by A.Ostrovskii and N. Rimskii-Korsakov. Its first appearance on stage 74
- T. Ismagulova.* Maria Andreevna Vedrinskaia in the plays of Ostrovskii 83
- A. Korolev.* Religious painting by Alexander Ivanov and the problems of the evolution of Christian themes in the history of Russian art..... 94
- A. Rykov.* Moscow does not believe in tears. The Russian avant-garde as an aesthetic of war.....104
- E. Mamiova.* Rock music as means of typification of life destiny of film hero (as exemplified by Alexey Balabanov's film "Brother").....113

Reviews and chronicles

- A. Martynova.* A critical overview of the paintings and graphic works of a temporary exhibition "Views of Vyborg and Monrepos Park in the Watercolors of Viktor Svetihin" from the Russian State Museum named "Pavlovsk"133
- S. Kuchepatova.* Conference "The Expeditionary Season of Folklorists – 2014"152
- L. Danilova.* A review of: E. V. Prots Theatrical wandering of Ivan Turgenev. St. Petersburg: Divny ostrov, 2012. 207 p.159
- A. Ryaposov.* A review of: The research project of V. Eh. Meyerhold's artistic heritage — "Love for Three Oranges", 1914–1916: 2 v. / Compiler and executive ed. L. Oves. St. Petersburg: RIHA, 2014. V. 1. 448 p.; V. 2. 554 p.162

Documents and materials

- G. Petrova.* Hector Berlioz, "Follower of Apollon..." (About the letter of introduction from the king Friedrich-Wilhelm IV)167

ИССЛЕДОВАНИЯ

№ 1 / 2015



«Мелодия» в музыкознании раннего европейского Средневековья и Византии¹ (Продолжение)

ГЕРЦМАН ЕВГЕНИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ

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

GERTSMAN EVGENIJ V.

*Doctor of Musicology, Leading Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg)*

E-mail: evgenyger@yandex.ru

Вывод, полученный в результате анализа источников, способных осветить смысловые аспекты термина $\mu\epsilon\lambda\omicron\delta\iota\alpha$ (и ее латинский вариант *melodia*) в постклассических и позднеантичных памятниках письменности, представленный в предыдущем разделе этой статьи², гласил: $\mu\epsilon\lambda\omicron\delta\iota\alpha$ (*melodia*) оказалась среди мало востребованных специальных обозначений. Как было продемонстрировано, такая тенденция обусловлена целым рядом обстоятельств. Сейчас же задача состоит в том, чтобы попытаться понять судьбу этого термина в западноевропейском раннесредневековом музыкознании (V–VI века), а также в византийской науке о музыке.

§ 4. Раннее Средневековье

Анализ этой проблемы целесообразно начать с изучения сочинения автора V века Марциана Капеллы³. В своем трактате «О бракосочетании Филологии и Меркурия» он отвел большую часть главы IX, «*Harmonia*», изложе-

¹ Настоящая статья является специально переработанным разделом из серии очерков «Ранняя история музыкальных терминов», над которой автор сейчас работает по научному плану Российского института истории искусств. Начало см.: Герцман Е. В. «Мелодия» в музыкознании Древней Эллады // Временник Zubовского института. 2014. Вып. 1 (12). С. 7–25; Герцман Е. В. «Мелодия» в музыкознании постклассического периода Античности // Временник Zubовского института. 2014. Вып. 2 (13). С. 7–22.

² См.: Герцман Е. В. «Мелодия» в музыкознании постклассического периода Античности.

³ К сожалению, история сохранила только три латиноязычных письменных памятника этого периода (содержащих интересующий нас сейчас материал), которые можно квалифицировать как музыкально-теоретические: главу IX из сочинения Марциана Капеллы (см. далее), трактат Аниция Манлия Торквата Северина Боэция «*De institutione musica*» и небольшой раздел («*De musica*») изopus Флавия Магнуса Аврелия Кассиодора «*Institutiones divinarum et humanarum litterarum*» (в некоторых рукописях он представлен с другим названием — «*De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*»). Поэтому в процессе анализа приходится ограничиваться только этими источниками.

нию теории музыки, но ни разу не упомянул термин *melodia*. Лишь во вступлении к данной главе персонифицированная Гармония говорит о «звучании [= *мелодии*]¹ всех инструментов» (*omnium melodias... organorum*. — *Mart. Cap. X 910*)². Судя по всему, это, возможно, первый из дошедших до нас примеров, когда *melodia* ассоциируется с инструментом, что весьма знаменательно. Однако обзор специальных древнеримских источников показывает, что авторы зачастую обходились без этого термина.

Так, его нельзя обнаружить и в знаменитом трактате Боэция (480—526) «О музыкальном установлении», по которому в Европе в течение многих столетий изучали античную музыку³. В связи с этим можно обратить внимание только на единственный фрагмент из этого сочинения, когда при представлении латиноязычным читателям античной музыкальной системы Боэций попытался ввести в обиход и ее греческую терминологию. Среди многих трудностей, возникавших при такой работе, было и греческое наименование самого низкого звука системы — *просламбаноменос* (*προσλαμβανόμενος* — «добавочный»). В тексте трактата он оставил его транслитерированным — *proslambanomenos* (*Boet. De instit. mus. I 20 и I 22*). Вместе с тем в первом из указанных разделов Боэций упоминает, очевидно, *тех musicī*⁴, которые стремились в своих работах дать этому греческому термину новую жизнь в «латинском одеянии». Согласно его сообщению, звук «называется просламбаноменосом, но некоторыми он именуется *просмелодосом*» (*quae dicitur proslambanomenos — ab aliquibus autem prosmelodos dicitur*. — *Ibid. I 20*). В «конструкции» *prosmelodos* явно просматривается соединение, представляющее собой слепок с греческой приставки *прос* и транслитерированного эллинского прилагательного *μελωδός*, ставшего *melodos*. Но со-

¹ Как уже отмечалось в предыдущих параграфах статьи, в квадратных скобках после знака «=» дается кириллическая транслитерация того слова, которое стоит в тексте первоисточника. Благодаря этому читатель может сопоставить сам термин и его значение.

² Все ссылки на древние источники даются в сокращенной форме. Их полные названия с указанием соответствующих изданий приводятся после изложения статьи, в разделе «Список сокращений (издания источников)». Каждая ссылка состоит из двух частей: а) «сжатое» имя автора и название его сочинения (если сохранилось одно произведение данного автора, тогда дается лишь его имя); б) римскими цифрами указаны большие разделы источника (номер книги, части, песни), а арабскими — более мелкие (главы, параграфы, поэтические строки). Если в источнике принято деление только на крупные разделы, то для облегчения поиска указанного фрагмента текста указываются страницы (Р) или колонки (col.) соответствующего издания. При изложении переводов квадратными скобками ([]) обрываются слова и фразы, отсутствующие в подлиннике, но необходимые в русской версии текста, а угловыми (< >) — те, которые представляют собой перевод конъектур, возникших в процессе исследования письменного памятника и зарегистрированные в изданиях древнего текста. Все переводы выполнены автором настоящей статьи.

³ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Боэций и европейское музыкознание // Средние века. Вып. 48. 1985. С. 233—243.

⁴ В данном случае подразумеваются ученые, занимавшиеся исследованиями в области науки о музыке.

хранившиеся более поздние источники свидетельствуют о том, что термин *prosmelodos* как латинский вариант *προσλαμβανόμενος* не получил никакого распространения.

Крайне редкое использование *melodia* в древнеримском музыкознании подтверждается и сочинением Кассиодора (485/487 — ок. 580), который в разделе своего трактата «*Institutiones*», озаглавленном «*De musica*», лишь единственный раз упоминает *melodia* при следующем перечислении: «бряцание кифары, тимпаны, *звучание* [= *мелодия*] органа, звук кимвал» (*tinnitus cytharae, tympana, organi melodia, cymbalorum sonus*. — *Cass. Instit.* II 3). Иначе говоря, здесь *melodia* вновь используется при регистрации инструментального звучания. Таким образом, текст Кассиодора еще раз подтверждает: в определенный исторический период в древнеримском музыкознании термин *melodia* использовался для обозначения лишь тех категорий теории музыки, которые находились в самом низу семантико-иерархического ряда.

Очевидно, это объясняется тем, что в латиноязычных специальных источниках греческая *μελωδία* превратилась в *cantilena*, что является результатом вполне естественного преобразования, поскольку «части», составлявшие слово *μελωδία* — *μέλος* («звучание») и *ὥδή* («песня»), были заменены соответствующим латинским существительным, образованным от глагола *canto* («петь»). Именно *cantilena* пришла на смену *μελωδία* при обозначении функционально важных категорий, тогда как латинская транслитерация (*melodia*) греческого слова (*μελωδία*) использовалась лишь на второстепенных «ролях».

Например, Марциан Капелла в разделе своего трактата, озаглавленного «*De transitu modulantium*» («О модуляции гармонии»), говорит следующее (*Mart. Capel.* IX 964):

...per tonum, cum a Lydio vel in Phrygium vel in alium tropum⁸ *cantilena* transducitur; vel per modulationem, cum ex alia specie modulandi in aliam desilimus, uel cum a virili *cantilena* transitus in femineos modos fit.

...[модуляция] по тональности [происходит тогда], когда *мелодия* [= *кантилена*] переносится из лидийской, скажем, в любую другую тональность...⁹ или же когда осуществляется модуляция от мужской *мелодии* [= *кантилены*] к женским песням.

¹ *Tropus* — здесь перевод позднеантичного определения тональности ὁ τρόπος. Аристид Квинтилиан упоминает «системную тональность [= *τροπος*], например лидийскую или фригийскую» (τρόπον συστηματικόν, οἷον λυδίων ἢ φρυγίων. — *Arist. Quint.* De mus. I 10). В источниках можно прочесть, что ранние разновидности органа «гидравлосы пользуются только следующими шестью тональностями [= *τροποσάμι*] οἱ ὑδραῦλαι μόνοις τούτοις τοῖς τρόποις κέχρηται οἷπερ εἰσὶν ἔξ. — *Anon.* De mus. 28), после чего идет их перечисление. В трактатах, излагающих античную нотацию, знаки представлены по тональностям и каждая из тональных групп выписана с такими заголовками: «Ноты лидийской тональности [= *τροποσά*] в диатоническом ладе» (Λυδίου τρόπου σημεία κατὰ τὸ διάτονον γένος. — *Alyp.* Isag. 63); «Ноты эолийской тональности [= *τροποσά*] в диатоническом ладе» (Αἰολίου τρόπου σημεία κατὰ τὸ διάτονον γένος); «Ноты гиполидийской тональности [= *τροποσά*] в диатоническом ладе» (Υπολυδίου τρόπου σημεία κατὰ τὸ διάτονον γένος) (см.: *Ibid.*, *passim*; *Gaud.* Isag. 23) и т. д.

² Пропущенная здесь часть этого сложносочиненного предложения не имеет прямого отношения к обсуждаемой проблеме.

Упомянутая в начале приведенного фрагмента модуляция по тональности предполагает перенесение музыкального материала на иную высоту¹. Поэтому в данном случае термин *cantilena* переведен как «мелодия», поскольку это полностью соответствует трактовке *μελωδία* как «звукоряда», что было выявлено при анализе античных источников в предыдущих разделах данной статьи². Ведь с теоретической точки зрения изменение тональности влечет за собой и изменение звукоряда музыкального материала. Буквенная нотация, зафиксированная в античных памятниках музыкознания, также подтверждает это, поскольку она содержит различные группы нотных знаков, представляющие «одноименные» тональности (гиподорийская — дорийская — гипердорийская или гипофригийская — фригийская — гиперфригийская и т. д.).

Что же касается заключительного построения процитированного отрывка, то здесь *cantilena* и *modus* ради избежания тавтологии использованы в одном и том же значении — как «песня»³. А как установлено, «песня» также один из семантических ракурсов *μελωδία*. Все это, вместе взятое, дает основание считать, что *cantilena* здесь действительно является латинским продолжением эллинской *μελωδία*.

В том же значении *cantilena* используется Марцианом Капеллой, когда он говорит о союзе слова, пения и танца, «которые, сочетаясь вместе, производят совершенную *песню* [= *кантилену*]» (*quae cuncta socia perfectam faciunt cantilenam*. — Ibid. IX 969). Это отголосок архаичной традиции времен художественного синкретизма, когда «совершенный мелос» (*μέλος τέλειον*) рассматривался как нерасчлененное единство поэзии, музыки и танца⁴.

¹ Конечно, такая трактовка крайне условна, так как в музыкальной практике любой эпохи тональная модуляция, как правило, совмещается с изменением многих других аспектов музыкального материала. Но в античном музыкознании акцентировалось внимание именно на этой стороне модулирования.

² Герцман Е. В. «Мелодия» в музыкознании постклассического периода Античности. С. 7–22.

³ *Modus* в значении «песня» встречается во многих источниках. Так, например, Боэций пишет о том, что «непристойная душа получает удовольствие от более непристойных мелодий» (*lascivioribus... modis*). Он же упоминает, как «благодаря более непристойным мелодиям» (*per lasciviores modos*) ухудшаются нравы. Ведь по античным морально-эстетическим представлениям каждый «народ наслаждается песнями, соответствующими [его] нравам» (*modis morum similitudine*). Для доказательства этого он приводит пример, когда варвары наслаждаются «более бесстыдными песнями» (*durioribus modis*), а кроткие [народы] — более скромными» (*mediocribus*). См.: *Boet. De instit. mus.* I 1.

⁴ Такой поздний автор, как Аристид Квинтилиан, передавая давнюю традицию, пишет: «Совершенный мелос — тот, который образован из гармонии, ритма и слова» (*μέλος δὲ ἐστὶ τέλειον μὲν τὸ ἐκ τε ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ καὶ λέξεως συνεστηκός*. — *Arist. Quint. De mus.* I 12). В данном контексте под «словом» подразумевается распевающийся текст, под «гармонией» — сама музыка, а «ритм» — олицетворение танца.

Таким образом, термин *cantilena* «перехватывает» в латиноязычном обиходе функции термина *μελωδία*. Этот вывод подтверждается анализом и других латинских специальных источников.

Так, например, Боэций, повествуя о «трех музыках» (мировой¹, человеческой и инструментальной²), пишет, что две последние осуществляются «на кифаре, тибиях³ и прочих [инструментах], которые сопровождают *пение*» (*in cithara vel tibiis ceterisque, quae cantilenaе famulantur.* — *Boet. De instit. mus.* I 2). Представляя «говорящий голос» — а по античной терминологии «слитный голос» (*continua vox*⁴), не имеющий никакого отношения к музыке, — Боэций противопоставляет «ему противоположный, к которому мы обращаемся в *пении*» (*ea rursus, qua decurrimus cantilenam.* — *Ibid.* I 13). А описывая разницу немзыкального и интервально систематизированного музыкального звукового потока, этот автор характеризует последний как создающий «предпочтительнее [интервально] направленные и распевные песнопения» (*suspensae ac tardae potius cantilenaе.* — *Ibid.* I 12).

Боэций использует *cantilena* и в значении «напева», в котором также выступала *μελωδία*⁵: «Недостаточно наслаждаться музыкальными *напевами*» (*sic non sufficit cantilenis musicis delectari.* — *Ibid.* I 1), но также, по его мнению, необходимо изучать их организацию.

Вместе с тем в тексте Боэция проявляется одна явно выраженная семантическая тенденция использования *cantilena*, которую нельзя было отметить в случае с *μελωδία*.

Так, одна из глав первой книги его трактата (*Ibid.* I 21) названа «*De generibus cantilenaе*», что буквально означает «О ладах пения [= *кантилены*]⁶. Но

¹ Согласно пифагорейским представлениям это «музыка сфер» (подробнее об этом см.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. СПб., 2003. С. 171–180).

² Для верного понимания истории развития музыкознания интересно обратить внимание на эту триаду терминов: несмотря на то что инструментальная музыка к эпохе Боэция заняла определенное место и в представлении современников уже не являлась исключительно «прикладной сонористикой», она все же отделена от «человеческой» музыки. Это еще одно свидетельство того, как нелегко музыкознание освобождается от канонизированных установок.

³ *Tibia* — древнеримское наименование греческого авлоса.

⁴ Подразумевается то звучание, при восприятии которого слух не различает отдельные высотности каждого звука, почему оно именуется «слитным». Боэциева фраза «*continua vox*» представляет собой очевидный перевод греческой *κίνησις τῆς φωνῆς συνεχής* («движение слитного голоса») и присутствует во многих источниках (*Aristox. Elem. harm.* P. 13; *Cleon. Isag.* 2 и др.).

⁵ В § 1 настоящей статьи были приведены соответствующие свидетельства своеобразия «трех напевов [= *мелодий*]⁷» (*τριῶν μελωδιῶν.* — *Athen.* XIV 635 D, § 37; то есть дорийского, фригийского и лидийского), а также «особенностей *напева* [= *мелодии*]⁸», которым пользовались дорийцы (*τὴν οὖν ἀγωγὴν τῆς μελωδίας ἣν οἱ Δωριεῖς ἐποιῶντο.* — *Ibid.* XIV 624 D, § 19). См.: Герцман Е. В. «Мелодия» в музыкознании Древней Эллады. С. 12–16.

⁶ Латинское *genus* — очевидный перевод греческого *τὸ γένος*, обозначавшего в специальных источниках три античных лада — диатонику, хроматику и энгармонию.

ведь Боэций и все древние *musicī* прекрасно знали, что античные ладовые образования использовались не только в пении, но и в инструментальной музыке. Об этом со всей очевидностью говорят некоторые специальные источники, а также достаточно развитая буквенная инструментальная нотация, в которой существовали группы знаков, обозначающих, с одной стороны, диатонический музыкальный материал, а с другой — хроматический и энгармонический (разница между последними двумя ладовыми разновидностями в буквенной нотации отсутствует). Других ладовых форм античная музыка не знала. Следовательно, есть все основания перевести заглавие «*De generibus cantilenaе*» как «О ладах музыки [= *кантилены*]». Нечто подобное можно отметить и в одной из последующих глав того же сочинения, в которой автор считает необходимым высказаться по самым разным темам, в том числе указать, «в скольких ладах сочиняется *музыка* [= *кантилена*]» (*quot generibus omnis cantilena texatur. — Ibid. I 15*). Хотя в этом предложении речь идет не о *musica*, а о *cantilena*.

Возможность такой трактовки допускается и другим высказыванием Боэция о том, «что вообще отсутствует возраст, который отказался бы от наслаждения прекрасной *музыкой* [= *кантиленой*]» (*ut nulla omnino sit aetas, quae a cantilenaе dulcis delectatione seiuncta sit. — Ibid. I 1*). Здесь та же самая семантическая ситуация, допускающая понимание *cantilena* и как «пение», и как «музыка».

Таких отрывков в трактате Боэция достаточно много. Например, в нем упоминается, «как часто *музыка* [= *cantilena*] подавляла вспышки гнева» (*quam saepe iracundias cantilena represserit. — Ibid.*) или «что и детей также улаживает приятная *музыка* [= *cantilena*]» (*quod infantes quoque cantilena dulcis oblectat. — Ibid.*).

Но самым убедительным подтверждением высказанной мысли о *cantilena* как воплощении «музыки» служит следующий отрывок, в котором Боэций, описывая деление струны канона, сообщает: «Такое расчленение [струны] представит звуки, необходимые в трех ладах *музыки* [= *cantilena*]» (*quoniamque necessarios sonos tribus generibus cantilenaе exhibebit ista partitio. — Ibid. IV 3*). Здесь *cantilena* связана исключительно со звучанием струны, и, следовательно, это слово означает не «пение», а, как и в ряде вышеприведенных фрагментов, — музыкальное искусство.

Таким образом, есть все основания считать, что *cantilena*, будучи латинским воплощением *μελωδία*, в своей семантической жизни в музыкально-теоретических источниках шагнула дальше греческой предшественницы и достигла значения «музыки». Не исключено, что это — шаг к новоевропейскому пониманию «мелодии», где она обозначает важнейшую смысловую категорию музыкального искусства и науки о музыке, вне которой художественное творчество фактически невозможно.

Насколько широко было подобное использование *cantilena*, можно будет понять лишь после обзора западноевропейских музыкально-теоретиче-

ских источников следующего исторического этапа развития латиноязычного музыкознания. Но такой анализ выходит за тематические рамки настоящей статьи¹.

Однако, чтобы дополнить собранные сведения, необходимо осветить эту проблему на материале одной из важнейших средневековых музыкальных культур — византийской.

§ 5. Эпоха Отцов Церкви

Такое условное название определяет, прежде всего, ранневизантийский исторический период IV—VII веков. Источники этой эпохи содержат воззрения на *μελωδία*, бытовавшие в непрофессиональной среде, то есть не среди музыкантов-практиков и не в обществе ученых, занимавшихся изучением науки о музыке. Конечно, более достоверные знания по общепринятой музыкальной терминологии следовало бы искать не в высшем слое христианской интеллектуальной элиты, а среди тех, кого принято именовать «простым людом». Но к сожалению, сохранившиеся письменные памятники не предоставляют науке такой возможности.

Исследование имеющихся источников показывает, что чаще всего семантика глагола *μελωδέω* сводилась к значению «петь».

Так, Афанасий Александрийский (298—373), повествуя о псалмах, вспоминает о тех заблуждающихся, которые «веруют, что [это] боговдохновенные слова, но думают, что псалмы *поются* [= *мелодизируются*] ради благозвучия и для приятности слуха»² (*πιστευόντων εἶναι θεόπνευστα τὰ ῥήματα, ὅμως νομίζουσι διὰ τὸ εὖφωνον καὶ τέρψεως ἕνεκεν τῆς ἀκοῆς μελωδεῖσθαι τοὺς ψαλμούς*. — *Athan. Epist. ad Marc. 27 // PG 27, col. 37*). Аналогичным образом Василий Великий, высказываясь о влиянии церковных песнопений на при-

¹ Автор данной публикации рассматривает анализ соответствующих специальных источников западноевропейского Средневековья, относящихся к периоду начиная с VII века, как сферу особой профессиональной специализации и не считает для себя возможным делать выводы, касающиеся данного исторического этапа. Но, как показывает уже кратко проведенный обзор, *melodia* в средневековых латиноязычных памятниках западноевропейского музыкознания постоянно расширяла свою семантическую орбиту, однако она еще не стала той функционально главенствующей категорией, в которую этот термин превратился в новоевропейском музыкознании. См.: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* / Hg. von H. N. Eggebrecht, F. Reckow. Bd. 1—2. Wiesbaden, 1977—1979, s. v.

² Интересно обратить внимание, что в этих двух предложениях в качестве синонимов выступают два различных глагола — *ψάλλω* («бряцать») и *μελωδέω* («петь»), что предположительно может свидетельствовать о еле заметном «отголоске» времени начального христианства, когда инструменты еще не были изгнаны из богослужебного обихода. Ведь само слово *ὁ ψαλμός* («псалом») произошло от глагола *ψάλλω* («бряцать»). А это со всей очевидностью свидетельствует о том, что псалом попал в раннехристианскую эллинистическую среду как жанр, исполняемый в сопровождении струнного инструмента — «бряцания».

хожан, и в частности на юношей, пришел к такому выводу: им «кажется, что они *поют* [= *мелодизируют*], а в действительности они воспитывают души» (τῷ μὲν δοκεῖν μελωδεῖν τῇ ἀληθείᾳ δὲ τὰς ψυχὰς ἐκπαιδεύονται. — *Basil. In ps. 1* // PG 29, col. 212). Уже в XII веке знаменитый комментатор постановлений Вселенских соборов Иоанн Зонара, рассказывая об императоре Феофиле (812–842), любителе и знатоке церковной музыки, утверждает, что монарх постоянно «стремился *петь* [= *мелодизировать*]» (ἐφιλοτιμεῖτο δὲ καὶ μελωδεῖν. — *Joan. Zonar. Annal. XV 27* // PG 134, col. 1404)¹.

Таким образом, той частью народа, к которой обращались со своими проповедями святители, глагол *μελωδέω* понимался, как правило, в своем древнейшем значении — «петь». Поэтому не приходится удивляться, что существительное *μελωδία* воспринимается в аналогичных источниках как «пение».

Так, Иоанн Златоуст, подразумевая исполнение псалмов, убежден, что Бог «одухотворяет *пение* [= *мелодию*] пророчеством» (μελωδίαν ἀνέμιξε τῇ προφητείᾳ. — *Joan. Chrys. In ps. 41* // PG 55, col. 156). А когда он вспоминает известный эпизод из Деяний святых апостолов (16: 25), в котором рассказывается, как заключенные в тюрьму апостол Павел и его сподвижник Сила², «молясь, воспевали Бога» (προσευχόμενοι ὕμνουν τὸν Θεόν), автор выделяет крепость духа Павла, который после побоев и будучи связан цепями все же «не отказался от *пения* [= *мелодии*]» (οὐτε... καθυφεῖναι τῆς μελωδίας. — *Joan. Chrys. In ps. 41* // In ps. 41 // PG 55. Col. 157).

В том же значении *μελωδία* выступает при обращении Иоанна Златоуста к образу библейского Давида, который, по его словам, «создал такие песнопения³, чтобы [люди], вынужденные влечением к *пению* [= *мелодии*], постоянно распевали их» (ᾠσματα αὐτὰ πεποίηκεν, ἵνα τῷ πόθῳ μελωδίας ἀναγκάζομενοι συνεχῶς αὐτὰ φθέγγεσθαι. — *Joan. Chrys. Interpr. in Isaiam.* // PG 56, col. 57).

Отдавая предпочтение «духовному пению» среди всех остальных, Иоанн Златоуст считал, что «при таком *пении* [= *мелодии*] будь то стар или млад [или даже] с плохим голосом и несведущий во всякой музыке⁴ — [ему] не вменяется никакой вины» (Ἐπὶ τῆς μελωδίας ταύτης, καὶν γεγηρακῶς τις ἦ, καὶν νέος,

¹ Во второй части этого же предложения синонимом *μελωδέω* («мелодизировать») выступает глагол *αἰδέω* («петь»), когда автор упоминает «стихиру, поющуюся на праздник Вербоносья» (τὴν τῆς Βαῖοφόρου ἑορτὴν ᾄδόμενον στιχῆρόν), то есть на праздник Вербного воскресенья. Это наблюдение целесообразно сопоставить с соображениями, представленными в предыдущей сноске, и рассматривать их как отражение двух различных исторических этапов развития христианской богослужебной музыки — с инструментами и без них.

² В Деяниях святых апостолов (15: 22) он представлен как один из тех, «кто руководит среди братьев» (ἡγουμένους ἐν τοῖς ἀδελφοῖς), то есть как один из руководителей ранних христианских общин.

³ Подразумеваются псалмы.

⁴ Нет никакого смысла переводить здесь *ὁ ῥυθμός* как «ритм», поскольку из контекста фразы видно, что речь идет о значительно более широком явлении.

κᾶν δασύφωνος, κᾶν ῥυθμοῦ παντὸς ἄπειρος, οὐδὲν ἔγκλημα γίνεται. — *Joan. Chrys.* In ps. 41 // PG 55. Col. 158).

В том же значении используют ἡ μελωδία и другие деятели византийского христианства. Так, Григорий Нисский (ок. 335–394) писал: «Псалом — это музыкальное *пение* [= *мелодия*], сопровождаемое инструментом» (ψαλμός ἐστὶν ἡ δι’ ὀργάνου μουσικὴ μελωδία. — *Gregor. Nyss.* In ps. Inscr. // PG 44, col. 493b). А историк Церкви Феодорит Кирский (ок. 387–457), рассказывая об одном из конфликтов между христианкой Публией и императором-язычником Юлианом (361–363), указывает на то, что «она обычно побеждала его *пением* [= *мелодией*] духовных [песен], подобно тому как [сам] сочинитель того *пения* [= *мелодии*] и учитель укрощал того злого духа, беспокоившего Саула»¹ (αὐτὸν ταῖς πνευματικαῖς ἔβαλλε μελωδίας, καθάπερ ὁ τῆς μελωδίας ἐκείνης συγγραφεὺς καὶ διδάσκαλος τὸν πονηρὸν ἐκεῖνο κατέπαυε πνεῦμα τὸ τῷ Σαοῦλ ἐνοχλοῦν. — *Theod. Cyr. Eccl. Hist.* III 19 // PG 82, col. 1111).

Конечно, при «современном» толковании последнего из приведенных фрагментов существует гипотетическая возможность трактовать второе появление ἡ μελωδία как «мелодия» в современном понимании и мыслить создателя псалмов, библейского Давида, сочинителем не только поэтических текстов, но и мелодий, на которые они распевались. Но это весьма непростая проблема. С одной стороны, для предложенной интерпретации нет никаких свидетельств, и, значит, при стремлении соблюсти подлинно научные принципы невозможно переводить μελωδία как «мелодия». Но с другой стороны, перевод данного текста должен соответствовать точке зрения его автора, так как именно он является создателем переводимого текста. И здесь возникает другая задача: установить, как представлял себе обсуждаемый вопрос Феодорит Кирский, поскольку перевод не может противоречить его логике мышления. Однако трудно сказать, задумывался ли он, а также авторы патристических источников над проблемой дифференциации поэтического и музыкального начала при создании псалмов. Комплекс этих текстов говорит о том, что данный вопрос их совершенно не интересовал, поскольку они мыслили создание псалмов (и словесного, и музыкального аспектов) как результат творческой работы Давида. Поэтому единственный выход для переводчика — толковать μελωδία в подобных случаях как «пение», что оставляет «нетронутой» саму проблему поэтического и музыкального авторства. Такое вынужденное решение не противоречит ни научным представлениям переводчика, ни авторской позиции, поскольку в те давние времена исполнение псалмов рассматривалось как результат деятельности не только поэта и композитора, но также певца-исполнителя. Вместе с тем, насколько такое понимание соответствует действительности, — это вопрос весьма сложный, требующий автономного изучения.

¹ Имеется в виду тот ветхозаветный эпизод, когда Давид своим пением излечил царя Саула (1 Цар. 16: 23).

Столь же часто ἡ μελωδία выступает в патристических источниках как «песня».

Так, Иоанн Златоуст, упоминая труд женщин-ткачих, говорит о том, что во время работы они «поют некую одну *песню* [= *мелодию*]» (μίαν τινὰ μελωδίαν ᾄδουσι. — *Joan. Chrys.* In ps. 41 // PG 55, col. 156—157). Наставляя же христиан и приветствуя тех, кто стал на путь усмирения плоти ради духовности, он с радостью заявляет: «Таким образом ты сотворишь духовное *пение* [= *мелодию*]» (οὕτως ἐργάσῃ μελωδίαν πνευματικὴν. — *Ibid.* Col. 158). Феодорит Кирский, излагая предание о введении в церковь антифонного пения, осуществленного якобы впервые Флавианом и Диодором, пишет¹: «Они первые, разделив хор поющих надвое, научили [его] поочередно петь Давидову *песнь* [= *мелодию*]» (Οἱ τοὶ πρῶτοι, διχῇ διελόντες τοὺς τῶν ψαλλόντων χορούς, ἐκ διαδοχῆς ᾄδειν τὴν Δαυϊτικὴν ἐδίδαξαν μελωδίαν. — *Theod. Cyr. Eccl. Hist.* II 24 // PG 82, col. 1060). А другой историк Церкви, Эрмий Созомен (400—450), повествуя о конфликте между жителями Антиохии и византийским императором, сообщает, что люди, «пользуясь для молений некими жалобными *песнями* [= *мелодиями*], умоляли Бога, чтобы Он смягчил гнев правителя» (τὸν Θεὸν ἰκέτευσον πρᾶνναι τοῦ κρατοῦντος τὴν ὀργήν, μελωδίαις τισὶν ὀλοφυρικῶς πρὸς τὰς λιτὰς κεχρημένοι. — *Sozom. Herm. Eccl. Hist.* VII 23 // PG 67, col. 1489).

В источниках подобного рода можно обнаружить, как *μελωδία* проявляет и то семантическое направление, которое встречалось почти во все предшествующие периоды, когда этот термин появлялся в значении «напев»². В такой смысловой плоскости он присутствует в одном из постановлений Трулльского собора (691—692). В нем упоминаются «ломанные мелосы и *миниризмы*, а также разнообразные *перисси напевов* [= *мелодий*], употребляемые в театральных одах и в развратных песнях»³ (τὰ κεκλασμένα μέλη καὶ μινυρί-

¹ Диодор (Διόδωρος) и Флавиан (Φλαβιανός) — сирийские аскеты времен Афанасия Александрийского (считается, что второй из них стал епископом Антиохии в 388 году). Конечно, истории не дано знать, кто первый начал использовать антифонное пение. Диодор и Флавиан могут рассматриваться лишь как деятели, которые активно способствовали распространению антифонного пения в обиходе христианских церквей. Причиной появления такого предания является особенность древнего исторического мышления, у носителей которого возникали большие трудности и исчезала возможность ориентации в историческом пространстве, если нельзя было указать на «первого, который...».

² См. § 1, 2 (*Герцман Е. В.* «Мелодия» в музыкознании Древней Эллады. С. 12—23) и § 4 настоящей статьи.

³ Ломаный мелос (τὸ μέλος κεκλασμένον) — мелодия, изобилующая фиоритурами и мелизмами. Под термином *миниризм* (ὁ μινυρισμός, иногда в среднем роде — τὸ μινυρίσμα, от глагола μινυρίζω — «жалобно стонать», «печально напевать») в византийских источниках подразумевался музыкальный материал с длительными мелизматическими оборотами. *Перисси* (ἡ περισσή — «избыточность», «излишество») — специальный термин византийской церковной музыки, определявший внедрение в песнопения особых вокальных построений, расширивших их традиционные рамки. Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Энциклопедия древне-эллинической и византийской музыки. СПб., 2013. С. 416, 428, 556—557.

σματα, καὶ περιττὴ τῶν μελωδιῶν ποικιλία, εἰς ᾧδὰς ἐκτρεπομένη θυμελικὰς καὶ εἰς ᾠσματα πορνικά. — Conc. in Trul. 75 // PG 137, col. 772)¹.

Итак, согласно рассмотренным источникам, в ранневизантийский период глагол *μελωδέω* и существительное *ἡ μελωδία* в непрофессиональной среде выступали в следующих семантических ракурсах: ПЕТЬ, ПЕНИЕ, ПЕСНЯ и НАПЕВ.

Но это не означает, что перечисленные значения проявлялись явно всегда и везде, предполагая только однозначное толкование. Как раз наоборот, есть все основания полагать, что в некоторых случаях появление *ἡ μελωδία* можно трактовать по-разному.

Так, например, говоря о подлинно христианском отношении к богослужебному пению, Афанасий Александрийский призывал к тому, чтобы «символом духовной гармонии в душе стало *пение* [= *мелодия*] со словами» (τῆς πνευματικῆς ἐν ψυχῇ ἀρμονίας τὴν ἐκ τῶν λόγων μελωδίαν σύμβολον εἶναι. — *Athan. Epist. ad Marc.* 28 // PG 27, col. 40). В данном случае можно процитированную фразу понимать как «мелодия со словами», что вполне соответствует современному представлению о мелодии как об одноголосном музыкальном материале.

Нечто подобное можно обнаружить и в выражении Иоанна Златоуста: «никакая память не [бывает] столь надежна, как память, [которую] создает *пение* [= *мелодия*]» (μνήμην δὲ οὐδὲν οὕτω μόνιμον ὡς μελωδία ποιεῖ. — *Joan. Chrys. Interpr. in Isaiam.* // PG 56, col. 57). То же самое присутствует в двух фрагментах из его другого сочинения, посвященных светским песням (*Joan. Chrys. In ps.* 100 // PG 55, col. 629):

Τὰ μὲν γὰρ βιωτικὰ ᾠσματα, καὶ αἱ τοῦ κόσμου μελωδίαὶ ἀπηχοῦσαι τὴν ἀκοήν, καὶ ἀπατῶσαι τὴν διάνοιαν, μακρὰν ἀπάγουσι τῆς ὠφελείας, εἰς ἐπιθυμίας καθέλκουσαι τῆς ἀπωλείας.

...καὶ πρὸς τὴν ἔκλυσιν τῆς μελωδίας, ἐκθηλύνουσι τῆς ψυχῆς τὴν ἀνδρείαν, καὶ συνεκλύουσι τὴν τοῦ σώματος εὐγένειαν.

Житейские же песнопения и мирские *песни* [= *мелодии*], раздражая слух и противореча разуму, уведут далеко от пользы, низвергая к губительной страсти.

...в результате расслабленности *пения* [= *мелодии*] они² ослабляют мужество души и унижают благородство тела.

Действительно, во всех трех приведенных отрывках *μελωδία* может пониматься по-разному:

1) как «память, [которую] создает *мелодия*» (что указывает на некоторый приоритет музыкальной памяти по сравнению с вербальной);

¹ Конечно, если бы не *genetivus pluralis* (τῶν μελωδιῶν), контекст фрагмента дает основание подразумевать «музыку». Однако стремление сохранить грамматическую форму как выражение стиля источника (ведь «музыки» во множественном числе — нонсенс) вынуждает передавать это существительное столь малопрофессиональным термином, применяющимся исключительно к вокальному музицированию (и чаще всего — к фольклорному), — как «напев».

² Те же «житейские песнопения».

2) как «мирские *мелодии*», то есть мелодические образования, характерные для нецерковных песнопений;

3) как «расслабленность мелодии», подразумевающая вполне определенное влияние на особенность восприятия слушателя.

В первом случае — это подтверждение общеизвестного факта, что текст с мелодией запоминается легче, быстрее и на более продолжительное время, чем словесный текст без мелодии. Во втором — является отражением разницы в стилистике мелодий церковных и светских песнопений одной и той же эпохи. А третий пример ничто не мешает трактовать как некую «этосную оценку» распеваемой мелодической линии и признание ее «расслабленного этоса»¹.

Но все эти трактовки приемлемы только тогда, когда существует полная уверенность в том, что современники процитированных авторов понимали ἡ μελωδία как мелодическую линию одного из голосов музыкальной фактуры. *Но пока таких свидетельств нет.*

Поэтому при знакомстве с текстом, в котором ἡ μελωδία явно связана, например, с одnogолосными инструментами, как будто появляется очевидный повод понимать этот термин как «мелодию» в современном толковании. Однако здесь следует быть весьма осмотрительным. Так, в одном из сочинений Иоанна Златоуста можно прочесть о «мелодии, очаровывающей сирингами [и] авлосами» (ἡ διὰ τῶν συρίγγων, ἡ διὰ τῶν αὐλῶν... μελωδία κατὰ χορηγεύουσα. — *Joan. Chrys. De Dav. et Saul.* // PG 54, col. 696). Но, принимая во внимание специфику использования этого термина в эпоху жизни данного автора, скорее следует представлять процитированную фразу как: «музыка, очаровывающая сирингами [и] авлосами». Ведь уже было показано, что cantilena, являвшаяся латинским коррелятом ἡ μελωδία, с успехом выступала и в значении «музыка»². Причем подобная тенденция фиксируется со времен раннего Средневековья. Следовательно, и грекоязычная патристическая литература в этом отношении лишь подтверждает отмеченную особенность³.

¹ Как известно, «этос» (τὸ ἦθος — «нрав», «обычай», «характер») — категория древнеэллинической эстетики, часто соотносившаяся с музыкальными стилями. А среди них, по мнению современников, были и те, которые не только не вселяли в людей мужество и отвагу, но считались «изнеживающими» или «расслабляющими» (об этом написано множество литературы; см.: *Герцман Е.* Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. С. 807—808). Не случайно Боэций писал о музыке, при которой «слушатель изнеживается и надламывается» (*audiens emollitur ac frangitur.* — *Boet. De instit. mus.* I 1). По его мнению, «не может получиться так, чтобы изнеженные [народы] любили и приобщались к строгой [музыке], а строгие — к более изнеживающей» (*neque enim fieri potest, ut mollia duris, dura mollioribus adnectantur aut gaudeant.* — *Ibid.*).

² См. § 4 данной статьи.

³ Материал, приведенный в § 4, показывает, сколь разнообразны семантические аспекты μελωδία в патристических источниках. Они не ограничиваются двумя значениями, на которые указывает специальный словарь: chant, choral sung of Psalms (см.: *A Patristic Greek Lexicon.* Edited by G. W. H. Lampe. Oxford: Clarendon Press, 1961. P. 842).

§ 6. Поздняя Византия

Знакомясь с материалом этого параграфа, нужно учитывать главную трудность. Дело в том, что историческое музыкознание до сих пор не в состоянии установить время появления целого ряда специальных грекоязычных источников рубежа поздней Античности и периода ранней Византии. Это трактаты Аристиды Квинтилиана (*Arist. Quint. De mus.*), Анонима (*Anon. De mus.*), Вакхия¹, Клеонида (*Cleon. Isag.*), Алипия (*Alyp. Isag.*) и сочинение под названием «Святоградец» (*Hagiopolit.*)². Каждый из этих памятников содержит в себе как традиционные положения науки о музыке, так и новые, появившиеся ко времени его создания. И поскольку в настоящее время не существует убедительных критериев, позволяющих хотя бы приблизительно определить период их появления на музыковедческом горизонте, то содержащийся в них материал не может быть точно идентифицирован в рамках принятой хронологии³. Поэтому при стремлении избежать возможных заблуждений приходится ограничиваться поздневизантийскими источниками, которых сохранилось крайне мало и которые весьма ограничены по своим информационным возможностям⁴. Но, как и при исследовании многих других проблем древности, история не дает пока ничего иного.

В этот период, как и во все предшествующие, глагол *μελῳδέω* и производные от него грамматические формы, а также существительное *μελῳδία* использовались и в традиционных значениях, и в новых.

К первым следует отнести самый «низший» уровень семантики термина *μελῳδία*, когда он подразумевает обычное «звучание», хотя и музыкальное. Так, например, Псевдо-Дамаскин, касаясь деятельности одного из уже упоминавшихся «родоначальников» антифонного пения, пишет: «Блаженнейший архиепископ Флавиан разрешил пение двумя хорами, как создающее гармоничное и неувядающее *звучание* [= *мелодию*]» (*Τὸ δὺο χοροὺς ψάλλειν Φλαβιανὸς ὁ μακαριώτατος ἀρχιεπίσκοπος Ἀντιοχείας παρέδωκεν, ὡς εὐάρμοστον καὶ ὡς ἀειθαλῆ ποιῶν τὴν μελῳδίαν.* — *Ps.-Damasc.* 126—127)⁵.

¹ До нас дошли два его различных сочинения под одним и тем же названием — «Введение в искусство музыки старца Вакхия» (*Εἰσαγωγή τέχνης μουσικῆς Βακχίου τοῦ γέροντος*). В данной статье материал этих памятников не используется.

² Об этом источнике см. далее.

³ Все существующие датировки перечисленных источников не выдерживают никакой критики. Подробно эта проблема обсуждается в: *Герцман Е.* Тайны истории древней музыки. СПб., 2006. С. 123—156.

⁴ Одним из подтверждений такого положения могут служить, например, уцелевшие материалы, связанные с XI веком, которые не дают никаких сведений по теме, анализируемой в настоящей статье. См.: *Герцман Е.* Музыкально-теоретические знания Михаила Пселла // Византийский временник. Т. 54. М., 1993. С. 75—80.

⁵ Об этом трактате, а также его греческий текст по одной из петербургских рукописей и русский перевод см. в книге: *Герцман Е.* Петербургский теоретикон. Исследование. Одесса: Вариант, 1994. С. 389—637.

Иеромонах Гавриил, представляя знак невменной нотации¹ из группы «больших ипостасей»²  (или )³, именуемый «лигисмой»⁴, сообщает, что он произошел от глагола «„вращать“ и создает тревожно *поющий* [буквально — „делающий *мелодию*“] голос»⁴ (ἀπὸ τοῦ λυγίζειν καὶ ἐπίτρομον καὶ μελωδικὴν ποιῶν τὴν φωνήν. — *Gabr. Hier.* 361). Здесь последнее слово — ἡ φωνή — нужно понимать исключительно как «голос», поскольку автор комментируемого текста в своей повседневной работе был связан с церковной музыкой, не предполагавшей участия инструментов в музыкальном оформлении богослужений, и поэтому здесь μελωδικός — «поющий».

Аналогичным образом следует подходить и к почти тождественной фразе историка Георгия Пахимера (1242 — ок. 1310), относящейся к античной музыкальной системе. Только здесь необходимо помнить о некоторых деталях. Автор характеризует уже упоминавшийся самый низкий звук системы «прослабаноменос» (ἡ προσλαβανομένη) как тот, который «занимает самое низкое и последнее *поющееся* [= *мелодизирующееся*] место голоса» (βαρύτατον καὶ ἔσχατον μελωδῆτον τῆς φωνῆς τόπον ἐπέχει. — *Georg. Pachym. Quadr.* P. 78). Конечно, деятельность Георгия Пахимера непосредственно не была связана с церковью, хотя его сознание, как и у абсолютного большинства византийских христиан, не могло быть оторвано от церковного обихода. Но, учитывая научную направленность его работы в области *musica speculativa*⁵, может показаться, что в процитированном отрывке речь может идти не только о «голосе», но и вообще о звучании, в том числе и инструменталь-

¹ Подробнее о ней см. в: *Герцман Е.* Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 222–246; *Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford: Clarendon Press, 1961. P. 261–310; *Tylliard H. J. W.* Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation (MMB. Série Subludia I). Copenhagen, 1970; *Haas M.* Byzantinische und slavische Notationen. Köln: Arno Volk-Verlag. Hans Gerig KG, 1973. S. 2.67–2.100.

² Как известно, «большие ипостаси» (μεγάλα ὑποστάσεις), или «большие знаки» (μεγάλα σημάδια), или «знаки хирономии» (τὰ σημάδια τῆς χειρονομίας) — многочисленная группа невм, обозначавшая в византийской нотации ритмические аспекты музыкального материала и другие особенности его исполнения (темп, характер и др.).

³ Об этом знаке и одноименном византийском народном танце см.: *Герцман Е.* Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. С. 367.

⁴ Элементарные нормы стилистики русского языка вынудили отказаться от последовательного изложения двух однородных членов предложения (καὶ ἐπίτρομον καὶ μελωδικὴν). Издатель данного памятника поступил с этим предложением еще радикальнее: «Das Lygisma hat seine Beziehung von λυγίζειν (drehen)» (*Gabr. Hier.* S. 71).

⁵ *Musica speculativa* («умозрительная музыка») — условное название области византийского теоретического музыкознания, которая оперировала категориями античной теории музыки, являясь неотъемлемой частью комплекса знаний, получившего наименование quadrivium: арифметика, геометрия, музыка и астрономия. Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Музыка в античном квадривиуме и художественная практика: проблемы взаимоотношений // Музыкальное искусство и образование. Вестник кафедры ЮНЕСКО при Московском педагогическом государственном университете. Вып. 1 (5), 2014. С. 76–86.

ном. Вместе с тем нельзя не учитывать, что, создавая свой труд о науках квадривиума, он, подобно его соотечественнику Мануилу Вриеннию (очевидно, рубеж XIII—XIV веков), передавал античные традиции гармоник¹, которые первоначально полностью основывались на принципах вокального музицирования, и они, как показывают источники, сохранялись на протяжении многих столетий Средневековья. Ведь в музыкознании сила традиций играла (и, к сожалению, продолжает играть) решающую роль, а это сказывалось не только на статике идей, но и на стабильности терминологии. Конечно, представляя древнюю музыкальную систему, византийские авторы, как и позднеантичные, хорошо сознавали, что она отражает общие нормы звуковысотного музыкального мышления, проявляющиеся и в вокальной, и в инструментальной музыке. При анализе специальных письменных памятников это необходимо учитывать. Более того, если сам источник и комплекс сопровождающих его факторов дают основание для перевода, способного более расширенно понимать содержание материала, то этим не следует пренебрегать².

Так, когда идет работа над сугубо теоретическим текстом, все аспекты которого свидетельствуют о стремлении его автора не ограничиваться вокальной трактовкой музыкально-теоретических категорий, то и подход к нему должен быть иной. В таких случаях *μελωδέω* уже означает не «петь», а «звучать». Вот один из примеров подобного рода, заимствованный из трактата Ἁγιοπολίτης («Святоградец»), который всем своим содержанием демонстрирует расширенный подход к музыкально-звуковым явлениям³: «Диапазон [музыкального] звучания — это движение по [звуковому] пространству, в котором *звучащее* [= *мелодизирующееся*] исполняется более высоко или более низко» (Τῆς φωνῆς τόπος ἔστι καὶ κατὰ τὸπον κίνησις, καθ' ἣν μελωδοῦσα ὀξυτέρα καὶ βαρυτέρα γίγνεται. — Hagiorolit. 77).

Вообще же значения терминов *μελωδέω* и *μελωδία* в византийском музыкознании весьма изменчивы и неоднородны, поскольку нередко начи-

¹ См.: Герцман Е. В. Мелодия в музыкознании постклассического периода Античности. С. 10, сноска 3.

² Как это делают некоторые филологи-переводчики, трактуя, например, ἡ φωνή исключительно как «голос». См., например: *Najock D.* Drei anonyme griechische Traktate über die Musik. Eine kommentierte Neuausgabe des Bellermannschen Anonymus. Göttingen: Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, 1972, passim.

³ Подробнее об этом памятнике музыкознания см.: *Raasted J.* The Manuscript Tradition of the Hagiorolites: A preliminary investigation on Ancien fonds grec 360 and its sources // *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur* 125. Berlin 1981. S. 465—781; Герцман Е. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. С. 641. В настоящее время петербургское издательство «Миръ» готовит к публикации монографию автора этих строк «Следы встречи двух музыкальных цивилизаций» (выполненную по плану научной работы Российского института истории искусств), в которой даны греческий текст, русский перевод и анализ этого источника.

нает заявлять о себе очевидно выраженная градация между вокальным и инструментальным. В этих случаях вокальные аспекты понимались как *μελωδικοί* — «мелодические», но по существу — «поющие», поскольку в таких вариантах решающее значение приобретает этимология второй части этого прилагательного — *ὤδικός* («певучий»). Например, в трактате Мануила Вриенния они представлены как «виды *пения* [= *мелодии*]» (*τῶν τῆς μελωδίας εἰδῶν*. — *Man. Bryen.* Harm. III 5). Но для полной уверенности в справедливости такой трактовки необходимо очевидное авторское указание на «вокальное [= *мелодическое*] и инструментальное» (*μελωδική τε καὶ ὀργανική*) музицирование. Например, форма *мелопеи*¹, определяемая как «отступление» (*ἀνάλυσις*), по словам того же Мануила Вриенния, «существует двояко, ибо она называется вокальной [= *мелодической*] и инструментальной» (*διττή ἐστὶ, λέγεται γὰρ μελωδική τε καὶ ὀργανική*. — *Ibid.*). Аналогичным образом в его сочинении представлена другая разновидность мелопеи — «„ведение“, которое бывает также двояким, а называется оно вокальным [= *мелодическим*] и инструментальным» (*ἀγωγή ἥτις ὁμοίως ταύτη διττή ἐστὶ· λέγεται δὲ καὶ αὕτη μελωδική τε καὶ ὀργανική*. — *Ibid.*)². Сюда можно добавить мысль Псевдо-Дамаскина, согласно которой псалом — это «стройное *пение* [= *мелодия*] под инструмент» (*ἡ δὲ ὀργάνου μουσικὴ μελωδία, ὥδή*. — *Ps.-Damasc.* 89). Однако там же можно столкнуться и с исключительно вокальной трактовкой, выраженной так: Бог «подавил [разговорную] речь блаженного Давида, чтобы он соединил *пение* [= *мелодию*] с пророчеством» (*τὴν τοῦ μακαρίου Δαβὶδ ἐκείνησε γλῶτταν μελωδίαν ἀναμίξαι τῇ προφητείᾳ*. — *Ibid.* 105–106).

Крайне редко в византийских специальных источниках *μελωδία* встречается в значении, напоминающем «напев», но в форме, производной от глагола *μελωδέω*. Так, в одном разделе своего сочинения «О явлениях, наблюдаемых в псалтическом искусстве, и о том, что некоторые о них неверно думают» (*Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῇ ψαλτικῇ τέχνῃ καὶ ὧν φρονεῖσι κακῶς τινες περὶ αὐτῶν*) Мануил Хрисаф пишет о малопрофессиональном певчем, который не понимает подлинных глубин богослужебной музыки и ее теории. Характеризуя его, автор описывает его как «*напевающего* [= *мелодизирующего*] вне всякого смысла, как [это делает] кое-кто из простолюдинов» (*λόγου παντὸς ἐκτὸς μελωδῶν ὡς τῶν ἰδιωτῶν τις*. — *Man. Chrys.* 61–62).

У Георгия Пахимера, как уже указывалось, *μελωδία* — это чаще всего «пение»: «Существует три лада *пения* [= *мелодии*] — энгармония, хроматика,

¹ *Мелопея* (ἡ μελοποιία, от τὸ μέλος — «мелос» и ποιέω — «делать», «созидать», то есть буквально: «созидание мелоса») — древнее учение о формах мелоса.

² В источниках сказано: «*Ведение* — это непрерывный путь [мелоса] от более низких [звуков] или движение звуков из более низкого пространства в более высокое. *Отступление* же — наоборот» (*Ἀγωγή προσεχῆς ἀπὸ τῶν βαρυτέρων ὁδὸς ἢ κίνησις φθόγων ἐκ βαρυτέρου τόπου ἐπὶ ὀξύτερον, ἀνάλυσις δὲ τοῦναντίον*. — *Agapiopolit.* 98; *Anon.* De mus. 78).

диатоника» (γένη δὲ μελωδίας ἐστὶ τρία, ἁρμονία χρῶμα διὰ τονόν. — *Georg. Pachym. Quadr. P. 112*), и «лад такого пения [= мелодии] называется напряженным» (καλεῖται δὲ τὸ γένος τῆς τοιαύτης μελωδίας σύντονον. — *Ibid. P. 132*). В таких случаях ничто не мешает вместо «пения» в современном переводе употреблять слово «музыка», поскольку те же самые ладовые формы имели не только вокальное, но и инструментальное воплощение. Хотя при переводе источников, которые по своему содержанию целиком посвящены церковной музыке, это можно делать лишь при явном авторском указании, как, например, в «Акриевии», где упоминаются инструменты и сказано, что «все музыкальные¹ [= мелодические] мертвы и бездеятельны, а управляет ими человек» (πάντα τὰ μελωδικὰ νεκρά εἰσι καὶ ἀνενέργετα, καὶ ὁ ἄνθρωπος ἐνεργεῖ δι' αὐτῶν. — *Astr. 387–390*). Но в том же ракурсе при однокоренном глаголе у «светского автора» получается, что «хрῶα² диатоники исполняется [= мелодизируется] снизу согласно пропорциям³ 8 : 7 — 10 : 9 — 21 : 20» (διατόνου χρῶα μελωδεῖται ἐπὶ μὲν τὸ βαρὺ κατὰ ἐπιέβδομον καὶ ἐπιέννατον καὶ ἐπιείκοστον λόγον. — *Georg. Pachym. Quadr. P. 114*). В таких случаях однокоренные слова μελωδικός и μελωδέω, являющиеся разными частями речи, приобретают различные значения. Поэтому если говорится как о вокальной, так и об инструментальной реализации какой-либо теоретической категории, то есть все основания давать μελωδέω не только как «петь», но и «исполнять».

Аналогичным образом фрагмент «Святоградца» о музыкальных системах можно представить в такой версии: «Среди исполняющихся⁴ [= мелодизирующихся] существует три лада — [эн]гармония, хроматика, диатоника» (Τῶν μελωδουμένων τρία γένη ἐστὶν ἁρμονία, χρῶμα, διὰ τονόν. — *Naḡiopolit. 71*). Так же следует поступать при описании музыкального звука, когда возможны как вокальная, так и инструментальная его формы (*Ibid. 78*):

ὑπερβαίνουσα μὲν οὖν τοὺς περιεχομένους
ὑπὸ τῶν τάσεων τόπους, ἵσταμένη δὲ ἐπ'
αὐτῶν τῶν τάσεων καὶ φθεγγομένη ταύτας
μόνον αὐτάς μελωδεῖν λέγεται καὶ κινεῖσθαι
διαστηματικὴν κίνησιν.

Итак, двигаясь по высотностям в охватываемых [голосом или инструментом] диапазонах, [звучание] устанавливается на этих высотностях, озвучивая только их самих. Тогда говорится, что *исполняется* [= мелодизируется] и осуществляется интервальное движение.

¹ Подразумеваются «музыкальные инструменты».

² Χρῶα (буквально: «окраска») — акустические разновидности одних и тех же ладовых форм. Подробнее о них см.: *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. Л., 1986. С. 79–120.

³ В связи с нормами русского языка при переводе пришлось заменить singularis λόγος.

⁴ Имеются в виду ладовые системы.

В продолжение изложенной мысли в этом источнике сказано (Ibid. 80):

ἐπειδὴ τοίνυν ἀναγκαῖον ἐν τῷ μελωδεῖν τὴν φωνὴν τὰς μὲν ἐπιτάσεις καὶ ἀνέσεις ἀφανῶς ποιεῖσθαι.

Ведь нужно, чтобы при *исполнении* [= *мелодизации*] звучание¹ делало повышения и понижения тайно².

То же самое относится и к тем текстам, в которых ведется речь о тональностях: «В каждой тональности *исполняется* [= *мелодизируется*] 18 звуков»³ (Φθόγγοι καθ' ἕκαστον πάντα τρόπον μελωδοῦμενοί εἰσιν ὀκτώκαίδεκα. — Ibid. 89). Правда, в таких случаях нужно быть весьма осторожным и различать, говорится ли в тексте вообще о теоретическом феномене тональной системы как воплощении одной из форм организации музыкального материала или только о ее певческой реализации. Так, в одном из отрывков сочинения Мануила Вриенния дается вокальное толкование тональности. Его контекст касается двух-октавного диапазона, характерного для голоса (по выражению автора — «двенадцать тонов»), а не для инструмента, диапазонные возможности которого во времена поздней Византии могли быть уже значительно шире, чем это было канонизировано теорией еще в античные времена (Man. Bryen. Harm. I 8):

τούτων δὲ οἱ μὲν μελωδοῦνται διόλου, οἱ δὲ οὐχί· ὁ μὲν οὖν δώριος σύμπας μελωδεῖται διὰ τὸ μέχρι τῶν δώδεκα τόνων τὴν φωνὴν ἡμῖν ὑπηρετεῖσθαι

Среди них⁴ одни *исполняются* [= *мелодизируются*] целиком, а другие — нет. Дорийская [тональность] *поется* [= *мелодизируется*] целиком, поскольку голос повинуетсЯ нам вплоть до двенадцати тонов.

Таким образом, в двух предложениях, следующих подряд друг за другом, музыкальное содержание одного и того же глагола *μελωδέω* может быть различным.

«Вокальный вариант» можно отметить и в «Святоградце» (Hagiopolit. 67):

Εἰς μὲν τὴν φωνὴν τὴν ἀνθρωπίνην, ὥριστα κατὰ τόπον, ὃν διεξέρχεται μελωδοῦσα, ὥριστα γὰρ καὶ ὁ μέγιστος καὶ ὁ ἐλάχιστος τόπος ἐπ' αὐτῆς, οὐτε γὰρ ἐπὶ τὸ μέγα δύναται ἡ φωνὴ εἰς ἄπειρον αὔξειν τὴν τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος διάστασιν οὐτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν συνάγειν, ἀλλ' ἴσταται πού ἐφ' ἑκάτερα.

Относительно человеческого голоса [нужно сказать], что он определяется по диапазону, которым пользуется поющий [голос], ибо наибольший и наименьший диапазон определяются по нему, поскольку голос не может намного простираться вверх и вниз до бесконечности или сводиться до наименьшего [звукового пространства], но в обоих случаях он где-нибудь прекращается.

¹ Вот здесь *φωνή* нужно понимать расширенно — не как «голос», а как «звучание» (ср. сноску 2 на с. 21).

² В данном случае автор процитированного текста хочет сказать, что переход от одного звука к другому должен осуществляться без каких-либо «промежуточных» звуков, находящихся между ними, то есть без озвучивания самого перехода, а с «прямым попаданием» сразу в новый звук.

³ Это 18 звуков, входящих в двухоктавную «полную немодулирующую систему», представленную в форме лишь какого-то одного лада. При совмещении звуков всех ладов их количество возрастает до 28.

⁴ То есть среди тональностей.

Однако если в источнике речь идет исключительно о теоретической системе, которая отражает специфику звуковысотного мышления, регулирующего как вокальное, так и инструментальное музицирование, тогда, конечно, семантика *μελωδέω* — «исполнять» (*Georg. Pachym. Quadr. P. 110*):

συναφή μὲν οὖν ἐστὶ τόνος ἀνὰ μέσον δύο τετραχόρδων ἐξ ἧς μελωδοῦμένων, ἃ καὶ κατάλληλα λέγεται, διάζευξις δὲ δύο τετραχόρδων ἐξ ἧς μελωδοῦμένων διαίρεσις, ἃ καὶ παράλληλα λέγεται.

Стык [получается тогда], когда посредине есть тон [общий] для двух подряд *исполняющихся* [= *мелодизирующихся*] тетрахордов, которые называются смежными. Отделение — это когда подряд [следуют] два *исполняющихся* [= *мелодизирующихся*] тетрахорда, которые называются параллельными¹.

Весьма часто *μελωδία* употреблялась в византийскую эпоху, как и в Античности, в значении «звукоряд».

Так, когда Мануил Вриенний говорит о триадах «одноименных» тональностей античной музыки², он указывает, что «эти тональности объединяются друг с другом *звукорядами* [= *мелодиями*]» (*κοινωνοῦσιν ἀλλήλοις ἀμφοτέροι οὗτοι οἱ τόνοι ἐν ταῖς μελωδίαις*. — *Man. Bryen. Harm. II 3*). Такая трактовка легко подтверждается системой буквенной нотации (конечно, с учетом разных регистров или, вернее, звукового пространства, располагающегося выше или ниже на кварту).

Все эти семантические варианты с большей или меньшей частотой встречались, как мы видели, и в более ранние исторические периоды. Вместе с тем поздневизантийская эпоха дала импульс и для нового понимания термина *μελωδία*. Особенно ярко это проявляется, когда он применяется в связи с «октаихией» (*ἡ ὀκταηχία* — буквально: «восьмиихия», по-церковнославянски — «осмогласие») — системой звуковысотной организации музыкального мышления, действовавшей в византийской художественной практике и зафиксированной в теоретической форме в виде восьми *ихосов* («гласов»).

¹ Георгий Пахимер объясняет читателю традиционные для античного музыкознания термины: *ἡ συναφή* («стык») как *κατάλληλα* («последовательные», «смежные») и *ἡ διάζευξις* («отделение») как *παράλληλα* («параллельный», «один за другим», «рядом»), определяющие два типа контактов тетрахордов. Семантика первого прилагательного точно характеризует связь соединенных тетрахордов (когда верхний звук нижнего является одновременно и нижним звуком верхнего). Однако круг значений второго представляется малоподходящим для описания структуры отделенных тетрахордов (когда они отделены друг от друга тоном), если только слово *παράλληλα* для византийского слуха не несло в себе некую информацию, недоступную для наших современников.

² Под одноименными тональностями здесь понимаются дорийская группа (дорийская, гиподорийская, гипердорийская), фригийская (фригийская, гипофригийская, гиперфригийская) и им подобные.

Иеромонах Гавриил утверждает, что «в этих восьми ихосах обнаруживается любая *музыка* [= *мелодия*]: как на инструментах, так и у поющих голосов, и у варваров, и у эллинов» (Ἐν τούτοις γοῦν τοῖς ὀκτὼ ἤχοις εὕρισκεται ἅπαντα μελωδία καὶ ἡ δι' ὀργάνων καὶ ἡ διὰ φωνῶν ἐμμελῶν καὶ ἡ ἐν τοῖς βαρβάροις καὶ ἡ ἐν τοῖς Ἑλλήσι. — *Gabr. Hier.* 534–536). В этих словах выражается убеждение автора, согласно которому всякая музыка — как инструментальная, так и вокальная — организована по принципам октаихии, то есть регулируется нормами ладотональной системы. Таким образом, здесь понятие *μελωδία* в первую очередь включает в себя вообще всю музыку. Столь важное значение этого термина, крепко связанное в сознании автора (а значит, и византийского музыкально-профессионального сообщества того времени) с ладотональной системой, говорит о важном изменении в трактовке содержания *μελωδία*. Если же еще учитывать и монодийный характер византийской музыкальной культуры, то «возвышение» значения этого термина фактически до определения всего музыкального материала, который одногласно поется и играется, свидетельствует о серьезном шаге к будущему новоевропейскому пониманию «мелодии».

В результате ихосы стали трактоваться как «виды мелодии». Например, в одном из разделов своего трактата Мануил Вриенний считает, что необходимо «обсудить [вопрос] о всех *видах мелодии*, обыкновенно называемых композиторами¹ ихосами» (περὶ τῶν τῆς μελωδίας ἀπάντων εἰδῶν τῶν κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν καλουμένων ἤχων κατὰ τον προῤφηγημένον τρόπον τὰ εἰκότα διαλαβεῖν. — *Man. Bryen.* *Harm.* III 3). Здесь под «видами мелодии» явно подразумевается одногласная музыка каждого ихоса. Поэтому нет ничего удивительного в том, что уже в одном из первых поствизантийских сочинений переход из одного ихоса в другой (а с современной точки зрения — из одной ладотональности в другую) понимается как смена «вида мелодии». Так, византийский эмигрант Иероним Трагодист, оказавшийся после падения Константинополя в Италии, поясняя своим читателям суть знака «фторы», указывающего в невменном нотном тексте переход из одного ихоса в другой, определяет этот процесс как изменение «вида мелодии» (*Hier. Trag.* 484–485):

Φθορὰ τοίνυν ἐστὶ σημεῖον τὸ προεψαλμένον
φθορίζον, ἥτοι γε φθειρόν, μέλος, καὶ
μεταβάλλον ἀφ' ἑτέρου μελωδίας εἶδους εἰς
ἕτερον

Фтора — это знак, уничтожающий то, что
уже пропето, или разрушающий [прежний]
мелос и модулирующий из одного вида *мелодии*
в другой.

Следовательно, в сознании современников *μελωδία* уже не просто ассоциировалась с пением или вообще с музыкой, а олицетворяла некий музыкальный материал, границы которого были установлены высотными рам-

¹ ὁ μελοποιός, от τὸ μέλος — «мелос» и ποιέω — «делать», «создавать», то есть «творец *мелоса*».

ками ихоса. Значит, в другом ихосе должна была звучать иная *μελῳδία* или, согласно византийской терминологии — другой «вид мелодии», а в действительности — иной ладотональный комплекс.

Судя по всему, такая тенденция только начинала постепенно и весьма осторожно заявлять о себе на рубеже Средневековья и Возрождения. Но это был вполне заметный симптом, свидетельствующий о том, что термин «мелодия» мог обозначать некий новый, еще не совсем осознанный по своим особенностям объект, конечно еще весьма далекий от новоевропейского понимания мелодии. Однако началось движение в том направлении, которое в конечном счете должно было привести к нему. И он должен быть исследован специалистами по музыкальным культурам западноевропейского Средневековья и Возрождения.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ (ИЗДАНИЯ ИСТОЧНИКОВ)

- Alyp.* Isag. — *Alypi Isagoge* // *Jan.* P. 359–406.
- Anon.* De mus. — *Anonyma De musica scripta Bellermanniana*. Edidit D. Najock. Leipzig, 1975. P. 1–33.
- Arist. Quint.* De mus. — *Aristidis Quintiliani De musica libri tres*, edidit R. P. Winnigton-Ingram. Accedunt quattuor tabulae. Leipzig, 1963. P. 1–134.
- Aristox.* Elem. harm. — *Aristoxeni Elementa harmonica*. Rosetta Da Rios recensuit. Romae, 1954. P. 5–92.
- Athan.* Epist. ad Marc. — *Athanasii archiepiscopi Alexandriae Epistola ad Marcellium* // PG 27, col. 11–43.
- Athen.* — *Athenaei Naucraticae Deipnosophistarum libri XV*. Recensuit G. Kaibel. I–III. Lipsiae, 1887–1890.
- Basil.* In ps. 1. — *Basilii Magni Homilia in psalmum 1* // PG 29, col. 209–228.
- Boet.* De instit. mus. — *Boetii A. M. T. S. De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque accedit geometria quae fertur Boetii*, ed. G. Friedlein. Leipzig, 1867. P. 177–371.
- Cass.* Instit. — *Cassiodori Senatoris Institutiones*. Ed. R. A. B. Mynors, Oxford, 1938. P. 9–87.
- Cleon.* Isag. — *Cleonidis Isagoge harmonica* // *Solomon J. Cleonides: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ*. Critical edition, Translation, and Commentary. PhD, University of North Carolina at Chapel Hill. 1980. P. 114–144. Нумерация глав по изд.: *Jan.* P. 179–207.
- Conc. in Trul.* — *Canones Concilli in Trulio dieti* // PG 137, col. 501–873.
- Gabr. Hier.* — *Gabriel Hieromonachos. Abhandlung über den Kirchengesang*, hrsg. Ch. Hannick und G. Wolfram. Wien, 1985 (*Corpus scriptorum de re musica I*). S. 36–102.
- Gaud.* Isag. — *Gaudentii Isagoge* // *Jan.* P. 327–355.
- Georg. Pachym.* Quadr. — *Tannery P. Quadrivium de George Pachymère ou ΣΥΝΤΑΓΜΑ ΤΩΝ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ. ἀριθμητικῆς, μουσικῆς, γεωμετρίας καὶ ἀστρονομίας*. Texte revisé et établi par le R. P. E. Stéphanou. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1940 (*Studi e testi*, 94).
- Gregor. Nyss.* In ps. inscr. — *Gregorii Nysseni Tractatus in psalmorum inscriptiones* // PG 44, col. 433–605.

- Hagiopolit. — *Raasted J.* The Hagiopolites: a Byzantine Treatise on Musical Theory // Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin. 45. Copenhagen, 1983. P. 9–94.
- Hier. Trag.* — *Hieronimos Tragodistes.* Über das Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen / Hg. B. Schartau (Corpus scriptorum de re musica. Bd. III. Wien), 1990. S. 34–90.
- Jan.* — *Jan K.* von. Musici scriptores graeci. Leipzig, 1895 (переиздание: Hildesheim, 1962).
- Joan. Chrys.* De Dav. et Saul. — *Joannis Chrysostomi* De Davide et Saule Homiliae // PG 54, col. 675–709.
- Joan. Chrys.* In ps. 41. — *Joannis Chrysostomi* In psalmum 41 // PG 55, col. 155–167.
- Joan. Chrys.* In ps. 100. — *Joannis Chrysostomi* In psalmum 100 // PG 55, col. 629–633.
- Joan. Chrys.* Interpr. in Isaiam. — *Joannis Chrysostomi* Interpretatio in Isaiam Prophetam // PG 56, col. 11–93.
- Joan. Zonar.* Annal. — *Joannis Zonarae* Annales // PG 134, col. 39–1413; 135, col. 9–325.
- Man. Bryen.* Harm. — ΜΑΝΟΥΗΛ ΒΡΥΕΝΝΙΟΥ ΑΡΜΟΝΙΚΑ. The Harmonics of Manuel Briennius. Edited with translation, notes, introduction, and index of words by G. H. Jonker. Groningen, 1970. P. 50–132.
- Man. Chrys.* — The Treatise of Manuel Chrysaphes, the lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views That Some Hold About it. Text, Translation and Commentary by D. Conomos [Corpus scriptorum de re musica, II]. Wien, 1985. P. 36–66.
- Mart. Capel.* De nupt. Philol. et Mercur. — *Martiani Capellae* De nuptiis Philologiae et Mercurii / Ed. H. Eyssenhardt. Lipsiae, 1866.
- PG — Patrologia cursus completus. Series graeca. Ed. J. P. Migne. T. I–161. Paris, 1857–1866.
- Ps.-Damasc.* — Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang / Hg. von G. Wolfram und Ch. Hannick. Wien, 1997 (Corpus scriptorum de re musica. V). S. 28–103.
- Theod. Cyr.* Eccl. Hist. — *Theodoreti Cyrensis* Ecclesiasticae historiae libri quinque // PG 82, col. 881–1280.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. 224 с.
2. Герцман Е. Боэций и европейское музыкознание // Средние века. Вып. 48, 1985. С. 233–243.
3. Герцман Е. Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988. 254 с.
4. Герцман Е. В. «Мелодия» в музыкознании Древней Эллады // Временник Зубовского института. 2014. Вып. 1 (12). С. 7–25.
5. Герцман Е. В. «Мелодия» в музыкознании постклассического периода Античности // Временник Зубовского института. 2014. Вып. 2 (13). С. 7–22.
6. Герцман Е. Музыка в античном квадривиуме и художественная практика: проблемы взаимоотношений // Музыкальное искусство и образование. Вестник кафедры ЮНЕСКО при Московском педагогическом государственном университете. 2014. Вып. 1 (5). С. 76–86.
7. Герцман Е. Музыкально-теоретические знания Михаила Пселла // Византийский временник. Т. 54. М., 1993. С. 75–80.
8. Герцман Е. Петербургский теоретикон. Исследование. Одесса: Вариант, 1994. 901 с.

9. *Герцман Е.* Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке. СПб.: Гуманитарная академия, 2003. 384 с.
10. *Герцман Е.* Тайны истории древней музыки. СПб.: Невская нота, 2006. 575 с.
11. *Герцман Е.* Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2013. 812 с.
12. *A Patristic Greek Lexicon.* Edited by G. W. H. Lampe. Oxford: Clarendon Press, 1961. 1568 p.
13. *Haas M.* Byzantinische und slavische Notationen. Köln: Arno Volk-Verlag, Hans Gerig KG, 1973. 138 S.
14. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* / Hg. von H. H. Eggebrecht, F. Reckow. Bd. 1—2. Wiesbaden, 1977—1979.
15. *Najock D.* Drei anonyme griechische Traktate über die Musik. Eine kommentierte Neuausgabe des Bellermannschen Anonymus. Göttingen: Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, 1972. 213 S.
16. *Raasted J.* The Manuscript Tradition of the Hagiopolites: A preliminary investigation on Ancien fonds grec 360 and its sources // *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur* 125. Berlin, 1981. S. 465—781.
17. *Tylliard H. J. W.* Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation (MMB. Série Subludia I). Copenhagen, 1970. 49 p.
18. *Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford: Clarendon Press. 1961. 461 p.

Аннотация

Данная статья представляет собой заключительный раздел исследования, опубликованного в двух предыдущих выпусках «Временника Зубовского института» и посвященного изучению семантики термина «мелодия» в древней науке о музыке. Если в предыдущих выпусках обсуждались семантические перипетии термина «мелодия» в музыкознании древней Эллады и постклассического периода Древней Греции и Древнего Рима, то в данном выпуске анализируется эта проблема на материале раннего Средневековья и поздней Византии. В данном разделе статьи демонстрируется использование как традиционных значений термина «мелодия», так и появляющиеся новые. Более того, в результате анализа источников удалось установить, как постепенно зарождалось новоевропейское понимание феномена «мелодии».

Summary

This article represents the final part of the research which was published in the last two series of the Annals of Zubov Institute and is dedicated to the meaning of term 'melody' in early musicology. In previous issues of the journal, the semantic peripheries of the term 'melody' were explored in the musicology of Hellenistic Greece as well as the post-classical period of Ancient Greece and Rome. In this edition, the question is further analysed in the material of the early Middle Ages and late-Byzantine era. The article clearly demonstrates the usage of classical meanings of the term 'melody' as well as the appearance of new meanings. Further to this, as a result of analysing these early musicological sources, this article illustrates the gradual appearance of a new European understanding of 'melody'.

- ✓ **Ключевые слова:** Античность, Средневековье, Византия, теория музыки, специальная терминология, музыкальное мышление, звукоряд.
- ✓ **Key words:** Antiquity, the Middle Ages, Byzantine, music theory, special terminology, musical thought, scale.

Учебник гармонии П. И. Чайковского: пример взаимодействия теории и творческой практики

УДК
781.4

КОТОМИН ЕВГЕНИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ

*Доцент, профессор, Московский государственный
институт культуры (Москва)*

KOTOMIN EVGENIJ. V.

Docent, Professor, Moscow Institute of Culture (Moscow)

E-mail: e.kotomin@mail.ru

В отличие от многих других композиторов, сосредоточившихся на определенных жанрах музыкального искусства, П. И. Чайковский показал себя музыкантом широкого профиля. И хотя он нигде не декларировал своего интереса ко всем видам музыкального творчества, но так получилось, что за свою творческую жизнь он написал и музыку практически во всех жанрах (буквально за несколько дней до смерти он задумал крупное сочинение для виолончели с оркестром), и стал дирижером, и был педагогом музыкально-теоретических дисциплин. Несмотря на то что он сильно тяготился этой деятельностью, свой опыт преподавательской работы в консерватории он воплотил в «Руководстве к практическому изучению гармонии» — первом в России серьезном учебнике по данному предмету (дата написания указана в учебнике самим автором: Низы, 2 августа 1871 года).

Нельзя сказать, что в России до его появления не существовало никаких работ на эту тему. Были, например, статьи А. Н. Серова¹, печатавшиеся в периодических изданиях, работы В. Ф. Одоевского, в частности, назовем его брошюру «Музыкальная грамота, или основания музыки для немusыкантов»². Можно назвать и работу И. К. Гунке «Руководство к изучению гармонии, приспособленное к самоучению»³. Но все эти и им подобные работы были ориентированы на любителей, предназначались для самообразования,

¹ Серов А. Н. Различные взгляды на один и тот же аккорд // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 28 (см. в: Серов А. Статьи о музыке. Вып. 2-Б. М.: Музыка. 1989. С. 171–174).

² Одоевский В. Ф. Музыкальная грамота, или Основания музыки для немusыкантов. М.: Издание Я. О. Орла, 1868. 27 с.

³ Гунке И. К. Руководство к изучению гармонии, приспособленное к самоучению. СПб.: М. Бернгард, 1852. 44 с.; см. также: Гунке И. К. Полное руководство к сочинению музыки. СПб.: Бернгард, 1863. 63 с.

не имели методической оформленности и носили чисто ознакомительный характер. Сам Чайковский по этому поводу написал следующее: «на Руси, имеющей едва ли не одно только хорошее передовое сочинение по этой части (я говорю об Учебнике гармонии Рихтера), смею думать, что мой труд... вызван очевидной необходимостью в учебниках»¹.

Нам не дано знать, как протекали занятия Чайковского-учащегося в стенах Петербургской консерватории. Надо полагать, что школа Н. И. Зарембы и А. Г. Рубинштейна была основательна и высокопрофессиональна. Если к этому добавить исключительную старательность и трудолюбие самого Чайковского, то можно утверждать, что он был отлично подготовлен для начала преподавательской работы. (Кстати, в это же время — 1865 год — он делает перевод книги А. Ф. Геварта «Руководство к инструментровке»²; издание этого перевода сопровождалось примечаниями самого Чайковского и дополнительными примерами из произведений М. И. Глинки.) Тем не менее все надо было начинать с «чистого листа», исходить только из личного опыта, вырабатывать собственную методику преподнесения материала, готовиться к каждому занятию по собственному плану. Это известно из его писем и воспоминаний современников. (Можно допустить, что он в процессе преподавания пользовался вышедшим в 1868 году в переводе А. С. Фаминцына учебником гармонии лейпцигского профессора музыки Э. Ф. Рихтера³.)

И лишь спустя пять лет после начала работы в Московской консерватории, на основании личного опыта, проверив на практике правильность своего метода изложения материала, Чайковский создает свое «Руководство к практическому изучению гармонии» (1871), именно «Руководство», а не «Учебник». Потому что с присущей ему скромностью он рекомендует, правда достаточно убедительно и настойчиво, те или иные правила, приемы и направления в применении гармонических средств. (Следует заметить, что тогда же появился «Учебник элементарной теории музыки» его друга и коллеги Н. Д. Кашкина⁴.)

Создавая «Руководство», Чайковский вложил в основу его концепции свой композиторский опыт, то есть воспринимал гармонию с позиции композитора-мелодиста. Отсюда — его повышенное внимание к голосоведению при соединении аккордов. Более того, он утверждает, что именно голосове-

¹ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений / Общая ред. Б. В. Асафьева. Т. III-а: Литературные произведения и переписка [Руководство к практическому изучению гармонии. Краткий учебник гармонии] / Подгот. В. Протопоповым. М.: Музгиз, 1957. С. 4.

² Геварт Ф. О. Руководство по инструментровке / Пер. с фр., с прибавлением партитурных примеров из рус. сочинений П. И. Чайковского. М.: П. Юргенсон, 1866. 163 с.

³ Рихтер Э. Ф. Учебник гармонии. Практическое руководство к ее изучению. СПб.: Издание К. Риккера, 1868. 208 с.

⁴ Кашкин Н. Д. Учебник элементарной теории музыки. М.: П. Юргенсон, 1875. 68 с.

дение должно определять аккордику: «истинная красота гармонии состоит не в том, чтобы аккорды располагались так или иначе, а в том, чтобы голоса, не стесняясь ни тем, ни другим способом, вызывали бы свойствами своими то или другое расположение аккорда»¹. В работе неоднократно поминается словосочетание «красота гармонии». Это свидетельство того, что Чайковский, формируя и пополняя гармонические средства ученика, направляет последнего на путь естественного и логичного отбора гармонических сочетаний: «было говорено о красоте связных, соединенных общими тонами гармоний; это абсолютное совершенство аккордовых сочетаний не исключает, однако, возможности вводить в гармонию сочетания хотя и менее плавные, но в данном случае самую свою грубостью, резкостью удовлетворяющие наше чувство. Это объясняется целью музыки — выражать разнообразные настроения души, не всегда изливающиеся в формах мягких, ласкающих ухо»².

Излагая материал от простого к сложному, Чайковский последовательно подводит ученика к освоению современных для его эпохи гармонических последований. При этом он предостерегает от увлечения острыми звучаниями диссонирующих аккордов. «Вообще же диссонирующие аккорды не должны переполнять гармонию; несмотря на их огромное множество, они для общей экономии представляют скорее тягостный избыток, чем насущную потребность. Истинное богатство ее составляют трезвучия. Приступая к свободному выбору аккордов, следует всего менее увлекаться стремлением к исключительно резким гармоническим формам; они драгоценны для композитора, который прибегает к ним для выражения особенных, исключительных настроений души; но в гармонии, не проникнутой мыслью, где начинающий ищет абсолютных, а не относительных красот, накопление сильно диссонирующих сочетаний, ничем не мотивированное, вредит впечатлению целого»³. Интересно сравнить эту рекомендацию с наблюдением одного из первых исследователей творчества Чайковского: «Вы не встретите у негопряного гашиша современных хроматических гармоний, тьмы модуляций, ломающих мелодию в каких-то сладострастных изгибах. Напротив того, — гармонии плавные, устойчивые, скорее диатонические, хотя и не избегающие хроматизма»⁴. Как видим, советы консерваторского профессора Чайковского полностью совпали с творческими установками композитора Чайковского.

Следующим после «отрезвляющего» обращения к строгому стилю этапом становится ряд разделов, темой которых автор называет «Уклонение от гармонических законов», где профессор Чайковский пишет: «Хотя выведенные путем опыта и подтвержденные музыкальным чувством гармонические

¹ *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Т. III-а. С. 43.

² Там же. С. 15.

³ Там же. С. 66—67.

⁴ *Коптяев А.* История новой русской музыки в характеристиках. Выпуск 1: П. Чайковский. СПб.: Типогр. Глав. упр. уделов, 1909. С. 48.

законы непреложны в своей сущности, но в гармонии вполне развившейся, мелодические требования голосов столь сильны, что они часто оправдывают решительные уклонения от этих законов. Преобладание мелодического элемента и подчинение ему аккордовых сочетаний особенно резко выражается в неправильном разрешении диссонирующих аккордов»¹.

Он полностью доверяет талантливым ученикам и молодым композиторам, заявляя следующее: «очевидно, полное освобождение от правил естественного сопряжения аккордов может быть допущено только в сочинениях опытного гармонизатора, нарушающего законы сознательно, преследующего при этом цели более высокие, чем внешняя правильность гармонии, основанная на тщательном соблюдении школьных правил»². Это заявление перекликается с его репликой, высказанной после знакомства с вариантом учебника Н. А. Римского-Корсакова: «Господи, до чего много правил!»³ — а далее еще жестче в письме к Римскому-Корсакову от 6 апреля 1885 года: «Вы слишком щедры на правила, слишком мелко и педантично трактуете о каждой подробности»⁴. Чайковский ставил своей основной целью развитие творческой инициативы ученика, поощрение его творческой свободы, но с учетом обязательной содержательности искусства. Разумеется, все это возможно только после основательного и глубокого освоения всех законов гармонии. Последовательное наращивание сложностей от диатоники к сложным альтерированным гармоническим образованиям с преобладанием работы по гармонизации мелодии стало образцом для учебников и пособий последующих авторов. Следовательно, можно утверждать, что Чайковский разработал новую для своего времени методику преподавания предмета «Гармония». Это был первый в России полноценный, самостоятельный, проверенный на практике и на личном опыте учебник гармонии (интересно отметить, что даже некоторые современные учебники гармонии нет-нет да цитируют отдельные положения «Руководства» Чайковского (см. учебники С. С. Григорьева, Ю. Н. Холопова и др.⁵)) и оставался единственным до 1884 года, когда появился учебник гармонии Римского-Корсакова. Кстати, сам

¹ *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Т. III-а. С. 160.

² Там же. С. 161.

³ Там же. С. XXIII.

⁴ *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений / Ред. комис.: А. Н. Александров и др. Т. XIII: Литературные произведения и переписка [Письма. 1885—1886] / Подгот. Н. А. Викторовой и И. С. Поляковой. М.: Музыка, 1971. С. 57—58.

⁵ *Григорьев С.* Теоретический курс гармонии. М.: Музыка, 1981. 478 с.; *Холопов Ю. Н.* Гармония: Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 510 с. См. также: *Рязанов П. Б.* Сравнение практических учебников гармонии П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова // Вестник СПбГУКИ. 2012. № 4. С. 170—172; *Мясоедов А. Н.* Традиции Чайковского в преподавании гармонии. М.: Музыка, 1972. 81 с.; *Мясоедов А. Н.* Учебник гармонии. 2-е издание. М.: Музыка, 2000. 333 с.; *Мясоедов А. Н.* Гармония. Учебник для регентов. 2-е издание. М.: ПСТГУ, 2009. 240 с.

Римский-Корсаков нередко пользовался «Руководством...» Чайковского вплоть до публикации своего учебника.

В 1875 году Чайковский написал «Краткий учебник гармонии, приспособленный к чтению духовно-музыкальных сочинений в России», который, как отмечал сам автор, «есть не более как сокращение моего Учебника гармонии, написанного для теоретического курса Московской консерватории. При составлении его я руководствовался желанием способствовать сознательному отношению хоровых учителей и регентов к исполняемой у нас церковной музыке...»¹ Этот учебник действительно краткий по сравнению с «Руководством». Но основные темы представлены в полном объеме. Существенным отличием «Краткого учебника гармонии» является то, что автор иллюстрирует те или иные положения примерами из музыкальной литературы. Это следует отметить особо, так как подобный способ изложения материала ранее не практиковался. Зато все последующие авторы учебно-методической и научной литературы признали ссылки на опыт проверенных временем произведений обязательным условием при обучении гармонии и других музыкально-теоретических дисциплин.

Приведем выдержку из воспоминаний учащегося Московской консерватории, проходившего курс гармонии под руководством Чайковского. Р. В. Геника — пианист, ученик Московской консерватории по классу Н. Г. Рубинштейна (фортепиано) и П. И. Чайковского (гармония, оркестровка и свободная композиция) — «Все первое полугодие он знакомил нас с построениями и связью различных гармоний, объяснял задержания и предъемы, заставлял разрешать задачи на цифрованный бас; к гармонизации мелодии он переходил лишь во втором полугодии. Изложение Чайковского, его замечания, объяснения и поправки были замечательно ясны, сжаты и удобопонятны. Позднее я проходил в его классе инструментовку и теорию так называемой свободной композиции, перекладывал для оркестра различные фортепианные пьесы, писал под его руководством струнный квартет и, для окончательного экзамена, — оркестровую увертюру. Простота, ясность изложения, пластичность формы, прозрачность инструментовки были идеалами, к которым Чайковский заставлял стремиться своих учеников; различные правила он любил иллюстрировать ссылками на Глинку и Моцарта»².

В заключение хочется обратить внимание на то, о чем Чайковский написал в начале своего «Руководства» в разделе «От составителя». Здесь, во-первых, сказано, что автор «менее всего имел в виду внести в музыкальную науку новую систему, новые взгляды», а надеется, что «учащееся поколение обретет

¹ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений / Общая ред. Б. В. Асафьева. Т. III-а. С. 164.

² Геника Р. В. Из консерваторских воспоминаний 1871—1879 гг. // Воспоминания о Чайковском: Сб. статей / Сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина; отв. ред. В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1973. С. 73—74.

в ней пособия на пути практического изучения техники искусства»¹. Во-вторых, автор предостерегает от увлечения «существующими в настоящее время, построенными на песке, теориями гармонии... ибо ничто так не сбивает с толку начинающего... как пространные, громкие, многословные... разглазольствования о гармонии, встречаемые в некоторых учебниках и расточаемые некоторыми учителями»². Поэтому Чайковский создал «труд, преследующий в деле музыки серьезные практические цели», где автор «излагает в возможной последовательности выведенные путем эмпирическим указанием для начинающих музыкантов, ищущих руководителя в своих попытках к сочинению»³.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Геварт Ф. О.* Руководство по инструментовке / Пер. с фр., с прибавлением партитурных примеров из рус. сочинений П. И. Чайковского. М.: П. Юргенсон, 1866. 163 с.
2. *Геника Р. В.* Из консерваторских воспоминаний 1871–1879 гг. // Воспоминания о Чайковском: Сб. статей / Сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина; отв. ред. В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1973. С. 71–76.
3. *Григорьев С.* Теоретический курс гармонии. М.: Музыка, 1981. 478 с.
4. *Гунке И. К.* Полное руководство к сочинению музыки. СПб.: Бернард, 1863. 63 с.
5. *Гунке И. К.* Руководство к изучению гармонии, приспособленное к самоучению. СПб.: М. Бернард, 1852. 44 с.
6. *Кашкин Н. Д.* Учебник элементарной теории музыки. М.: П. Юргенсон, 1875. 68 с.
7. *Коптяев А.* История новой русской музыки в характеристиках. Выпуск 1: П. Чайковский. СПб.: Типогр. Глав. упр. уделов, 1909. 71 с.
8. *Мясоедов А. Н.* Гармония. Учебник для регентов. 2-е издание. М.: ПСТГУ, 2009. 240 с.
9. *Мясоедов А. Н.* Традиции Чайковского в преподавании гармонии. М.: Музыка, 1972. 81 с.
10. *Мясоедов А. Н.* Учебник гармонии. 2-е издание. М.: Музыка, 2000. 333 с.
11. *Одоевский В. Ф.* Музыкальная грамота, или Основания музыки для немусыкантов. М.: Издание Я. О. Орла, 1868. 27 с.
12. *Рихтер Э. Ф.* Учебник гармонии. Практическое руководство к ее изучению. СПб.: Издание К. Риккера, 1868. 208 с.
13. *Рязанов П. Б.* Сравнение практических учебников гармонии П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова // Вестник СПбГУКИ. 2012. № 4. С. 170–172.
14. *Серов А. Н.* Различные взгляды на один и тот же аккорд // Серов А. Статьи о музыке. Вып. 2-Б. М.: Музыка. 1989. С. 171–174.
15. *Холопов Ю. Н.* Гармония: Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 510 с.
16. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений / Общая ред. Б. В. Асафьева. Т. III-а: Литературные произведения и переписка [Руководство к практическому изучению гармонии. Краткий учебник гармонии] / Подгот. В. Протопоповым. М.: Музгиз, 1957. 256 с.
17. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений / Ред. комис.: А. Н. Александров и др. Т. XIII: Литературные произведения и переписка [Письма. 1885–1886] / Подгот. Н. А. Викторовой и И. С. Поляковой. М.: Музыка, 1971. 636 с.

¹ *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений / Общая ред. Б. В. Асафьева. Т. III-а. С. 3.

² Там же.

³ Там же.

Аннотация

В работе рассматриваются творческие и педагогические принципы, которыми руководствовался Чайковский при создании первого в России учебника гармонии. В нем определена концепция взаимодействия мелодики и гармонии, обозначена последовательность изложения материала, подсказаны приемы избегания ошибок и даны советы по применению вариантов решения гармонических задач.

Summary

The author deals with the creative and pedagogical principles Tchaikovsky followed when he wrote his first Russian harmony textbook. In this work, he defines the interaction between melody and harmony, denotes the sequence of the musical material's presentation, suggests techniques for avoiding mistakes, and gives expert advice for solving harmonic problems.

- ✓ *Ключевые слова:* собственный композиторский опыт, мелодические требования голосов, голосоведения должны определять аккордику, истинное богатство гармонии составляют трезвучия.
- ✓ *Key words:* experience as a composer, melodic requirements of the voices, the voice leading should determine harmonic chords, triads create the true richness of harmony.

УДК
78.072.2

Павел Александрович Вульфius: у истоков...¹

ЛАПИН ВИКТОР АРКАДЬЕВИЧ

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

LAPIN VIKTOR A.

*Doctor of Musicology, Leading Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg)*

E-mail: viktor.a.lapin@gmail.com

Павел Александрович Вульфius — фигура легендарно-трагическая в истории отечественного музыкознания. Пройдя через жернова Гулага, он никогда не терял веры в жизнь, не терял мужества, не изменял своему призванию. И победил свою судьбу!

Он дважды начинал свою научную жизнь, которая была прервана на взлете: первая в Ленинграде защита кандидатской диссертации о песнях Ф. Шуберта (1937) — и арест; в тюрьмах, лагерях и ссылках провел 18 лет (1938—1956). За оставшиеся два десятка лет, которые ему отвела судьба, успел многое начать и многое сделать в разных областях музыкальной науки — в педагогике, шубертоведении, в истории и историографии зарубежной музыки, в начальной истории советского музыкального образования и, наконец, в музыкальной фольклористике. Его хрестоматия «Русская мысль о музыкальном фольклоре», изданная посмертно (1979), до сих пор остается настольной книгой студентов и преподавателей всех музыкальных училищ, колледжей и ВУЗов нашей страны.

Итак, сначала небольшая биографическая справка. Вульфius Павел Александрович (02/15 апреля 1908, Санкт-Петербург — 16 сентября 1977, Ленинград) — музыковед-историк, источниковед, фольклорист. Родился в семье историка, профессора Александра Германовича Вульфiusа.

Род петербургских Вульфiusов прослеживается от рижского купца Александра Эммануила Вульфiusа (1784—1868), сын которого, Герман Александрович (1823—1884), прогорев в предпринимательской деятельности, перебрался из Риги в Санкт-Петербург и стал служить по железнодо-

¹ Статья написана на основе лекции, прочитанной на VI Школе молодых фольклористов «Личность в истории науки и культуры» (СПб., РИИИ, 27—29 октября 2014 года).

рожному ведомству. В свою очередь, его сын, Александр Германович (1880—1941), окончил Санкт-Петербургский университет, был оставлен там для подготовки магистерской диссертации и преподавания. Ко времени защиты докторской диссертации (1915) он уже стал известным и авторитетным историком-медиевистом, специалистом по истории европейских религиозных течений Средневековья, Реформации и эпохи Просвещения. Преподавал в качестве профессора в Санкт-Петербургском университете, Женском педагогическом институте и на Высших женских (Бестужевских) курсах. Одновременно с 1903 года в течение двадцати пяти лет преподавал, а затем стал завучем знаменитой Петришуле — Главного немецкого училища при лютеранской церкви Святого Петра и Павла в Санкт-Петербурге (основано в 1712 году). В его семье, в браке с Элизой Марией (Елизаветой Антоновой) Жисель-Москоло, и родился старший сын, Павел.

Учился П. А. Вульфius в Петришуле (1917—1924), в это же время обучался игре на фортепиано у органиста церкви Святого Петра и Павла Р. К. Бертольди.

В 1924 году поступил на Государственные курсы по подготовке специалистов по разряду истории музыки (чуть позднее — Высшие государственные курсы искусствоведения) при Российском институте истории искусств (в обиходе — Зубовский институт, который в 1912 году в собственном особняке на Исаакиевской пл., д. 5, основал граф В. П. Зубов). Обучение на ВГКИ, которое приравнялось к высшему образованию, закончил в 1930 году (научный руководитель профессор Р. И. Грубер). В последние три года проходил профессиональную практику в качестве музыкального критика в журнале «Жизнь искусства».

Параллельно (по совету П. Хиндемита, гостившего в 1928 году в доме у Вульфiusов) учился в I Центральном музыкальном техникуме по классу контрабаса (у М. В. Кравченко) и композиции (у П. Б. Рязанова; 1928—1933, с перерывами). Как контрабасист работал в оркестре кинотеатра «Олимпия», четыре сезона играл на гастроях в летних оркестрах (Запорожье, Ереван, пос. Сиверская Ленинградской области). Публичный композиторский опыт тех лет — музыка к спектаклю по пьесе Даниила Хармса «Елизавета Бам», который был показан на последнем вечере ОБЭРИУтов «Три левых часа» в январе 1928 года. Как вспоминал сам автор, «несмотря на скандальный облик этого мероприятия, моя музыка была принята благосклонно».

В 1933 году Вульфius поступил в открывшуюся в Институте истории искусств аспирантуру; под руководством Р. И. Грубера написал диссертацию «Франц Шуберт и его песни», защита которой — первая в Ленинграде после реорганизации Главного ученого совета — ГУС в ВАК — состоялась 23 июня 1937 года в Зеленом зале Института на заседании объединенного Совета института и Ленинградской консерватории. С 1936 года начал преподавать на кафедре истории музыки в Консерватории (которой на короткое время был

подчинен Институт), а также работал в качестве научного сотрудника в Отделе музыкальной культуры и техники Государственного Эрмитажа (участвовал в составлении каталога инструментов — будущей Выставки музыкальных инструментов народов мира при Институте истории искусств; расшифровывал рукописный сборник песен гёзов XVI века).

Осенью 1938 года Павел Александрович вместе с двумя младшими братьями был арестован и по обвинению в контрреволюционной деятельности и шпионаже в пользу фашистской Германии приговорен к трем годам исправительно-трудовых лагерей. (Ранее, в феврале 1937 года, был повторно арестован его отец, А. Г. Вульфius, погибший в 1941 году в Воркуте; средний брат — Алексей погиб в 1942 году в Магадане; младший брат — Андрей вернулся в Ленинград после реабилитации в 1956 году.) Поскольку Военный трибунал Ленинградского военного округа, где рассматривалось «дело Вульфiusа», не нашел в нем состава преступления, дело было передано в Особое Совещание (ОСО) при НКВД.

В Постановлении ОСО сказано, что П. А. Вульфius еще в 1930 году «был завербован сотрудником Германского консульства для шпионско-диверсионной деятельности и стал одним из руководителей контрреволюционной молодежной группы, которая занималась шпионской деятельностью и проводила националистическую контрреволюционную пропаганду. Из участников этой группы он в 1931—1932 г. создал резидентуру из семи человек, которые до 1936 г. собирали шпионские сведения, готовили диверсионные акты и проводили националистическую пропаганду среди населения г. Ленинграда»¹.

Вместо трех лет Вульфius провел в заключении в Усольлаге почти восемь лет и был условно освобожден в апреле 1946 года по формуле «минус 100»², с разрешением на поселение в городе Соликамске Молотовской (ныне Пермской) области. Там он организовал и руководил хором и вокально-инструментальным ансамблем в Клубе горняков Соликамского калийного комбината (который строился заключенными из окружавших Соликамск лагерей), вел класс фортепиано и основал Детскую музыкальную школу при Доме пионеров.

В январе 1950 года был повторно арестован и по тому же обвинению приговорен к бессрочной ссылке (пос. Долгий Мост Красноярского края). Оба

¹ «...По материалам архивного дела № 11-13893 арестованного П. А. Вульфiusа» / Публикация А. Б. Павлова-Арбенина и Н. А. Брагинской, вступ. статья и коммент. Н. А. Брагинской // Павел Александрович Вульфius. 1908—2008. Судьба. Творчество. Память: Статьи. Материалы и документы. Воспоминания / Сост. В. А. Лапин, И. С. Федосеев; отв. ред. В. А. Лапин. СПб., 2008. С. 85—86.

² То есть условное освобождение с запрещением жить в ста крупных городах страны. Была еще формула «минус 15», с таким же смыслом.

раза, в Соликамск и в Долгий Мост, вслед за Павлом Александровичем приезжала на поселение его жена, Ольга Георгиевна Кудрина-Вульфийус.

В июле 1954 года Вульфийус был освобожден по формуле «минус 15», и они с женой поселились в пос. Карабаново Владимирской области. В ноябре 1955 года Павел Александрович получил наконец справку Военного трибунала Ленинградского военного округа о том, что постановления Особого совещания при НКВД от 1939 года и ОСО при МГБ от 1950 года отменены и «дело в отношении Вульфийуса П. А. производством прекращено за отсутствием состава преступления»¹. Летом 1956 года, после XX съезда КПСС, Вульфийусу разрешили вернуться в Ленинград.

Из воспоминаний Е. Н. Разумовской:

«Июнь 1956 года. Мы, студенты I курса теоретико-композиторского факультета Ленинградской консерватории, только что сдавшие экзамен по музыкальному фольклору, высыпаем из класса 43 в залитый солнечным светом коридор. Окружив экзаменатора, Феодосия Антоновича Рубцова, мы вручаем ему большой букет полевых ромашек и радостно щебечем. Неожиданно Феодосий Антонович на полуслове прерывает разговор с нами и бросается навстречу идущему вдоль окон незнакомцу. Следуют приветственные возгласы и объятия. А я, взглянув на незнакомца, внутренне сжимаюсь: его болезненная худоба, землистый цвет лица, застиранный хлопчатобумажный костюм свидетельствуют о тех далеких местах, откуда он только что прибыл. (Так же выглядел мой отец, недавно вернувшийся из северной ссылки.)

По слухам, только два человека из старшего поколения преподавателей консерватории осмелились тогда в открытую обрадоваться возвращению П. А. Вульфийуса после восемнадцатилетнего отсутствия (кроме Ф. А. Рубцова — Вера Николаевна Александрова, читавшая нам курс зарубежной музыки). Позднее мы узнали, что Рубцов поделился с Вульфийусом своей педагогической нагрузкой, поскольку у дирекции „лишних“ часов для бывшего зека не нашлось. Так Павел Александрович начал преподавать музыкальный фольклор (сначала только у заочников)»².

В Консерватории Вульфийус был принят вначале лаборантом, затем по предложению Ф. А. Рубцова читал исполнителям курсы русского музыкального фольклора, советской музыки и, наконец, теоретикам и компози-

¹ Подробнее об этом «кромешном» периоде жизни П. А. Вульфийуса и борьбе друзей и старших коллег за его освобождение см.: *Латин В. А.* «Мы, нижеподписавшиеся...» // Шостакович: Между мгновением и вечностью / Сост. и отв. ред. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 409—417; перепечатано в кн.: Павел Александрович Вульфийус. 1908—2008. Судьба. Творчество. Память. Статьи. Материалы и документы. Воспоминания. С. 54—63.

² *Разумовская Е. Н.* «Свободный синтаксис воспоминаний» // Павел Александрович Вульфийус. 1908—2008. Судьба. Творчество. Память: Статьи. Материалы и документы. Воспоминания. С. 235.

торам — курсы истории зарубежной музыки и западной музыкальной историографии. С 1962 по 1968 год — заведующий кафедрой истории музыки Ленинградской консерватории.

Области научных интересов: история зарубежной музыки; творчество Л. Бетховена, Ф. Шуберта и Г. Вольфа; русский музыкальный фольклор и история русской музыкальной фольклористики; история советского музыкального образования.

Член Союза советских композиторов с 1935 года.

Работ по русскому музыкальному фольклору у П. А. Вульфиуса всего две — статья и хрестоматия.

«У истоков лирической народной песни»¹ — эта единственная собственно фольклористическая статья П. А. Вульфиуса до сих пор остается уникальным опытом тончайшего анализа интонационно-мелодического «прорастания» музыкально-песенной лирики в ритуально-обрядовом мелосе. Подхватывая аналитические наблюдения З. В. Эвальд в ее статье «Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья»², но оставляя в стороне ее неизбежный в то время излишний социологический пафос, Вульфиус так формулирует свою задачу: «Восстановить этот процесс (формирования песенной лирики. — В. Л.) в непрерывной исторической последовательности не представляется возможным. На сегодняшний день фольклористика такими данными не располагает. Но наметить вехи этого пути — задача посильная, хотя и трудная, поскольку вопрос этот, в сущности, еще совершенно не разработан. <...> Лирическая песня рассматривается как данность, как готовый результат, как итог развития... без восстановления *пути постепенного высвобождения* лирического высказывания из оков производственно-обрядовой функции искусства. Между тем только через нащупывание последовательных звеньев этого пути можно воссоздать картину развития этого важнейшего жанра русского народного музыкального творчества и подойти к исторически обоснованному определению его закономерностей, как в плане анализа содержания, так и в плане установления стилистических принципов воплощения данного содержания» (с. 102—103).

Далее Вульфиус анализирует много хорошо подобранных примеров из имевшихся тогда еще очень немногочисленных музыкально-фольклорных

¹ Опубликована в сборнике сектора музыки НИО ЛГИТМиК (Зубовский институт): *Вульфиус П. А. У истоков народной лирической песни* // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., Музыка, 1962. Вып. 1. С. 148—168; перепечатана в кн.: Вульфиус П. А. Статьи. Воспоминания. Публицистика. С. 101—124. Далее цитируется по второму, более полному изданию (страницы указываются в тексте).

² *Эвальд З. В. Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья* // Советская этнография. 1934. № 5. С. 17—39. Переиздана в сб.: *Эвальд З. В. Песни белорусского Полесья* / Под ред. Е. В. Гиппиуса; сост. З. Я. Можейко. М.: Сов. композитор, 1979. С. 15—32.

сборников белорусского и русского фольклора¹. Попутно высказывает несколько общих, иногда неожиданных и глубоких положений о том,

— что протяжная песня в своем классическом, завершенном виде сложилась к концу XVI века;

— что внутрислоговая распевность является источником широкого мелодического дыхания, преодолевающего силлабичность текста и формулообразную повторность, преодолевает зависимость мелодии от метрики стиха, а иногда и ломает его синтаксическую логику;

— что в своем генезисе протяжная песня неразрывно связана с развитием подголосочной полифонии в многоголосной ансамблевой фактуре;

— отмечает тонкие различия в характере мелодического движения в квартных и в квинтовых песнях и т. д.

Далее — о природе многоголосия народных песен:

«Подголосочная полифония порождает несколько побегов, то чередующихся, то звучащих одновременно, то срастающихся в новое мелодическое образование. Существенным является то, что все эти побегов функционально равноправны» (с. 115).

«Устремленность всех голосов по существу совершенно едина — *монодийна*, что отчетливее всего проявляется в использовании унисонных узлов, естественно вбирающих в себя все разветвления» (там же).

И тут же делает вывод, имеющий не только аналитическое, но и практическое исполнительское значение²: «Поэтому при использовании хоровой песни солист, как правило, не ограничивается следованием одному голосу, а избирает комплексный вариант напева, представляющий собой своего рода выжимку, экстракт подголосочной ткани произведения. Вне ощущения смысловой равнозначности хоровых партий это было бы просто неосуществимо» (там же).

Представляется важным обратить внимание на острый интонационный слух и, можно сказать, аналитическую культуру, которую демонстрирует автор: «Каждое незначительное изменение мелодической линии, иной интонационный поворот, ритмическое смещение, перенесение акцента приобретают существенное значение», обеспечивая импульс дальнейшего движения. «Мелодия, как узор, вьется вокруг интонационного стержня, придавая сходным линиям разные смысловые оттенки» (с. 117).

¹ Песні беларускага народа / Сост. М. Гринблат; муз. ред. Е. Гиппиуса и З. Эвальд. Минск, 1940. Т. I; Белорусские народные песни / Сост. З. Эвальд; под ред. Е. Гиппиуса. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1941. 143 с.; Чуркін Н. Беларускія народныя песні і танцы. Минск: Дзярж. выд. БССР. Рэд. муз. літ., 1949. 191 с.; Русские народные песни / Нотации И. К. Здановича. М.; Л.: Музгиз, 1950; Харьков В. И. Русские народные песни Смоленской области. М.: Муз. фонд СССР, 1956. 97 с.

² Напомним об опыте создания П. А. Вульфусом во время ссылки в Соликамске хора в Клубе горянков, основным репертуаром которого были русские народные песни.

И следом обращает внимание на трудность фольклористического анализа: «Надо сказать, что для современного человека, воспитанного на достижениях профессиональной музыкальной культуры, чуткость интонационной нюансировки народной песни оказывается подчас недоступной. Его слух... просто не улавливает смысла незначительных интонационных сдвигов и соотношений. Между тем именно к таким чуть приметным отклонениям и сводится чисто мелодическая пульсация народной песни» (там же).

Словом, читать «У истоков лирической народной песни» нужно медленно и вдумчиво — и многое нам откроется. Особенно на фоне господствующего сейчас в нашей научной литературе «структурно-типологического метода», который, конечно, дисциплинирует аналитическое описание большого по объему материала, но загоняет его в очень жесткие формальные рамки, за которыми часто пропадает ощущение живой, пульсирующей музыкальной ткани каждой отдельно взятой песни.

В завершение реферата этой статьи — маленький сюжет, который многое говорит об этике научной работы П. А. Вульфиуса, да и вообще о научной этике. В статье не раз встречаются выражения «интонационный стержень песни», ее «интонационная основа», «интонационный костяк» или «ствол» и, наконец, в завершающем абзаце — «интонационный тезис мелодии (термин, удачно примененный И. Земцовским)...» (с. 124). Чтобы был понятен смысл этой отсылки, поясню, что И. И. Земцовский в то время, то есть в 1960–1961 годах, когда Павел Александрович работал над этой статьей, — студент Ленинградской консерватории¹.

Ну и наконец, хрестоматия **«Русская мысль о музыкальном фольклоре»**².

Небольшую заметку «От составителя» П. А. Вульфиус начинает с того, что методически необходимо для любого исследователя — с ограничения мате-

¹ И. И. Земцовский в 1958 году окончил филологический факультет ЛГУ (у В. Я. Проппа), в 1960-м — теоретико-композиторский факультет ЛГК (у Ф. А. Рубцова) и в 1961-м — по композиции (у В. Н. Салманова). В 1967 году опубликовал монографию (*Земцовский И. И. Русская протяжная песня: Опыт исследования*. Л.: Музыка, 1967. 195 с.), в которой систематически развиты многие как бы вскользь брошенные идеи и наблюдения П. А. Вульфиуса.

² Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы / Вступ. статья, сост., коммент. П. А. Вульфиуса. Предисл. Е. М. Орловой. М.: Музыка, 1979. 366 с. (далее — Хрестоматия; номера страниц указываются в тексте). Елена Михайловна Орлова также взяла на себя труд сократить (по требованию издательства), отредактировать и подготовить к изданию рукопись главной монографии Павла Александровича: *Вульфиус П. А. Франц Шуберт: Очерки жизни и творчества*. М.: Музыка, 1983. 446 с.

В создании Хрестоматии Вульфиусу активно и самоотверженно помогала Сарра Яковлевна Требелёва, которая в те годы заведовала Фольклорным кабинетом Ленинградской консерватории, организовывала и сама участвовала в первых фольклорных студенческих экспедициях. Когда началась работа над Хрестоматией, С. Я. Требелёва погрузилась в систематические поиски материалов в газетах, листовках, журналах и других периодических изданиях — не только столичных, но и периферийных.

риала и определения основной задачи предстоящей работы. Задача эта сформулирована следующим образом: «...показ формирования в отечественном музыковедении теории научной фольклористики, ее принципов» (с. 7). Соответственно, в Хрестоматию, ограниченную дореволюционным периодом (до 1917 года), не включались письма и воспоминания (в силу их, по мнению автора, случайности и возможной субъективности); работы критиков-демократов, не имеющие непосредственного отношения к теории фольклористики (В. Г. Белинский, Н. А. Добролюбов, Н. Г. Чернышевский); тексты, относящиеся исключительно к практике собирательства; минимум этнографических сведений — только в связи с историческим, жанровым и стилистическим аспектами.

Хронологический принцип построения Хрестоматии ориентирован на первую публикацию того или иного автора; далее следуют все материалы этого автора, включенные в Хрестоматию; каждая такая подборка или единственная публикация сопровождается краткой биобиблиографической справкой о данном авторе и об источнике текста, представленного в Хрестоматии.

Кроме материалов, книга содержит обширный очерк П. А. Вульфiusа «К истории русской музыкальной фольклористики» (до 1917 года) — тоже пока единственный в своем роде (с. 10—72). В начале очерка Вульфius еще раз формулирует задачу, которую он перед собой ставил: «Воскресить этот материал (ставший в значительной мере библиографической редкостью. — *В. Л.*) из забвения, восстановить историческую перспективу развития русской мысли о музыкальном фольклоре и является задачей как сборника высказываний исследователей русской народной песни, так и предваряющей его статьи» (с. 11).

В очерке Вульфius, конечно, придерживается общей хронологии, но фактура его текста представляет собой ювелирно протянутые, пересекающиеся и переплетающиеся линии пытливого интереса наших предшественников, пытавшихся описать феномен русской народной песни и понять его национальное своеобразие. Автор последовательно доводит каждую линию до современных ему обобщающих работ М. К. Азадовского, Б. В. Асафьева, Е. В. Гиппиуса, И. И. Земцовского, оценивая значение предшественников в общей истории формирования фольклористики как науки.

Одна из таких линий — осознание необходимости комплексного изучения народной песни, то есть совместной работы словесников и музыкантов. Но тут же Вульфius вплетает замечательное рассуждение — своеобразный гимн энтузиастам «детства фольклористики»: в наше время (то есть в XX веке) «продолжают выходить в свет издания народных песен без напевов, и хотя большинство словесников вполне отдают себе отчет в значении музыкальной стороны исследуемого ими явления, они по понятным причинам не берут на себя смелость вторгаться туда, куда, не задумываясь, вторгались их

предшественники. Это избавляет их от опасности дилетантизма, но и начисто закрывает путь к тем провидениям, которые представляли взору первопроходцев прошлого. Детство фольклористики, отмеченное непосредственностью восприятия, бедное научно обоснованными теоретическими выводами, богато живым ощущением художественной природы народной песни, что позволяло ее поклонникам находить подчас меткие определения ее сущности, не прибегая к доказательствам» (с. 18).

После двух знаковых фигур второй половины XIX века, кн. В. Ф. Одоевского и А. Н. Серова, автор очерка особенно высоко оценивает фундаментальный труд П. П. Сокальского «Русская народная музыка великорусская и малорусская...» (1888)¹ и научную и научно-просветительскую деятельность А. Л. Маслова, одного из талантливых деятелей Музыкально-этнографической комиссии, возникшей в 1901 году². В то же время, отдавая должное энергии и собирательской деятельности Е. Э. Линёвой, страстной поклонницы полевой работы с фонографом, ученому секретарю МЭК и инициатору организации Московской народной консерватории, Вульфийус считает ее вклад собственно в теорию музыкальной фольклористики не столь значительным по сравнению с Масловым. Особенно это касается уподобления Линёвой ладов русских песен древнегреческим, по поводу чего Маслов в своей рецензии на первый выпуск «Великорусских песен в народной гармонизации» написал, что Линёвой было «суждено повторить старую ошибку А. Н. Серова и новую — Ю. Н. Мельгунова» (с. 65).

Есть и другие позиции автора очерка, которые вызывают некоторое недоумение. Так, в частности, высоко оценивая фольклористическую деятельность участников «молодой редакции» московского журнала «Москвитянин», особенно сборники М. А. Стаховича и статьи Ап. А. Григорьева³, Вульфийус лишь вскользь упоминает о деятельности Песенной комиссии ИРГО в Петербурге. Между тем две экспедиции, организованные Песенной комиссией и, соответственно, два сборника «Песен русского народа» были фак-

¹ Сокальский П. П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков: Типография А. Дарре, 1888. 368 с.

² Полное название этой научно-общественной организации: Музыкально-этнографическая комиссия (МЭК) при Этнографическом отделе Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии (ЭО ИОЛЕАиЭ), состоящего при Московском университете (1901–1921). МЭК объединяла большое число ученых — этнографов и фольклористов, а также крупнейших композиторов того времени. Фундаментальные труды МЭК вошли в золотой фонд отечественной науки о музыкальном фольклоре народов России.

³ Собрание русских народных песен. Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал для фортепиано и семиструнной гитары Михаил Стахович. Тетр. 1-я — СПб., 1851; Тетр. 2-я — СПб., 1852; Тетр. 3-я — 4-я. М., 1854. Из обширного критического наследия Ап. А. Григорьева в Хрестоматию включены значительные фрагменты его очерка «Русские народные песни. Критический опыт», опубликованного в журнале «Москвитянин» в 1854 году.

тически первыми научными музыкально-фольклорными изданиями в России¹.

В заключение маленький сюжет, в котором автор этих строк принимал непосредственное участие. В выходных данных Хрестоматии в качестве «общего редактора» значится некая О. И. Соколова. В то время в московском издательстве «Музыка» она была заведующей редакцией учебников и учебных пособий. Именно с ней мне пришлось ежедневно общаться целую неделю в издательстве: шла последняя редактура рукописи покойного П. А. Вульфуса. Наше общение заключалось в том, что Ольга Ивановна в очередной раз пыталась что-нибудь выбросить из Хрестоматии, а я изо всех сил упирался и старался этого не допустить. Аргументация ее была всегда примерно следующая: «Но ведь Татьяна Васильевна² доказала же, что его теория неправильная!» То есть слов нет... Какая история?! Татьяна Васильевна же сказала!.. До сих пор горжусь тем, что удалось отстоять почти все, в частности фрагменты из работ А. П. Гевлича, А. Г. Глаголева, А. М. Кубарева и Ю. И. Венелина, в свое время видных профессоров русской словесности, проявивших искренний интерес к русской народной песне.

Павел Александрович Вульфус — знаковая фигура в истории отечественного музыковедения как в плане личной судьбы, так и в содержательности и глубине своего научного наследия. И его — научное наследие П. А. Вульфуса — молодым фольклористам-музыковедам нужно знать и не забывать.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВАК — Высшая аттестационная комиссия.

ГУЛАГ — Главное управление лагерей НКВД / МГБ.

ГУС — Главный ученый совет (предшественник ВАК).

ИРГО — Императорское Русское географическое общество.

МГБ — Министерство государственной безопасности.

МЭК — Музыкально-этнографическая комиссия Этнографического отдела Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете (1901—1921).

¹ Песни русского народа, собранные экспедицией Русского географического общества в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. Записали слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. СПб.: ИРГО, 1894. 244 с.; Песни русского народа, собранные экспедицией Русского географического общества в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году. Записали слова Ф. М. Истомин, напевы С. М. Ляпунов. СПб.: ИРГО, 1899. 279 с.

² Т. В. Попова — автор единственного в то время вузовского учебника по русскому музыкальному фольклору. См.: *Попова Т. В.* Русское народное музыкальное творчество: В 2 т. Изд. 2-е. Т. 1. М.: Музгиз, 1962. 384 с.; Т. 2. М.: Музыка, 1964. 341 с. В наше время некоторые преподаватели консерваторий и других художественных ВУЗов просто запрещают его читать своим студентам в силу вопиющего антиисторизма автора.

НИО ЛГИТМиК — Научно-исследовательский отдел Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (название Российского института истории искусств с 1963 по 1990 год).

НКВД — Народный комиссариат внутренних дел.

ОБЭРИУты — Объединение Реального Искусства, группа писателей, поэтов и деятелей культуры, существовавшая в Ленинграде в 1925—1931 годы («чинари», «Левый фланг», «обериуты»).

ОСО — Особое совещание («тройка») при НКВД / МГБ.

Усольлаг — Управление Усольскими лагерями ГУЛАГа в Соликамске.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусские народные песни / Сост. З. Эвальд; под ред. Е. Гиппиуса. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1941. 143 с.
2. Вульфийс П. А. У истоков народной лирической песни // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1962. Вып. 1. С. 148—168.
3. Вульфийс П. А. Франц Шуберт: Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1983. 446 с.
4. Вульфийс П. А. Статьи. Воспоминания. Публицистика / Сост. В. А. Лапин, И. С. Федосеев. Л.: Музыка, 1980. 271 с.
5. Земцовский И. И. Русская протяжная песня: Опыт исследования. Л.: Музыка, 1967. 195 с.
6. Лапин В. А. «Мы, нижеподписавшиеся...» // Шостакович: Между мгновением и вечностью / Сост. и отв. ред. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 409—417.
7. Павел Александрович Вульфийс. 1908—2008. Судьба. Творчество. Память. Статьи. Материалы и документы. Воспоминания / Сост. В. А. Лапин, И. С. Федосеев; отв. ред. В. А. Лапин. СПб., 2008. 325 с.
8. Песні беларускага народа / Сост. М. Гринблат; муз. ред. Е. Гиппиуса и З. Эвальд. Минск, 1940. Т. I.
9. Песни русского народа, собранные экспедицией Русского географического общества в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. Записали слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. СПб.: ИРГО, 1894. 244 с.
10. Песни русского народа, собранные экспедицией Русского географического общества в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году. Записали слова Ф. М. Истомин, напевы С. М. Ляпунов. СПб.: ИРГО, 1899. 279 с.
11. Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество: В 2 т. Изд. 2-е. Т. 1. М.: Музгиз, 1962. 384 с.; Т. 2. М.: Музыка, 1964. 341 с.
12. Разумовская Е. Н. «Свободный синтаксис воспоминаний» // Павел Александрович Вульфийс. 1908—2008. Судьба. Творчество. Память: Статьи. Материалы и документы. Воспоминания / Сост. В. А. Лапин, И. С. Федосеев; отв. ред. В. А. Лапин. СПб., 2008. С. 235—239.
13. Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы / Вступ. статья, сост., коммент. П. А. Вульфийса. Предисл. Е. М. Орловой. М.: Музыка, 1979. 366 с.
14. Русские народные песни / Нотации И. К. Здановича. М.; Л.: Музгиз, 1950.
15. Собрание русских народных песен. Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал для фортепиано и семиструнной гитары Михаил Стахович. Тетр. 1-я — СПб., 1851; Тетр. 2-я — СПб., 1852; Тетр. 3-я — 4-я. М., 1854.
16. Сокальский П. П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков: Типография А. Дарре, 1888. 368 с.
17. Харьков В. И. Русские народные песни Смоленской области. М.: Муз. фонд СССР, 1956. 97 с.

18. *Чуркін Н.* Беларускія народныя песні і танцы. Мінск: Дзярж. выд. БССР. Рэд. муз. літ., 1949. 191 с.
19. *Эвальд З. В.* Песни белорусского Полесья / Под ред. Е. В. Гиппиуса; сост. З. Я. Можейко. М.: Сов. композитор, 1979. 142 с.
20. *Эвальд З. В.* Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья // Советская этнография. 1934. № 5. С. 17—39.

Аннотация

П. А. Вульфius — уникальная фигура в отечественном музыкознании. Вырванный из нормальной жизни, перспективы которой были более чем обнадеживающими (начало преподавания в Ленинградской консерватории, блестящая защита кандидатской диссертации о песнях Ф. Шуберта в 1937 году, в Zubov Institute), он в течение восемнадцати лет прошел все круги сталинского ГУЛАГа, но сумел снова вернуться в педагогику и большую науку. После краткой биографии П. А. Вульфiusа автор представляет рефераты двух его новаторских работ, посвященных русскому музыкальному фольклору.

Summary

Pavel Vul'fius is a unique figure in domestic musicology. Torn away from normal life, with a prospective more than promising (he started teaching at the Leningrad Conservatory and gave a brilliant defense of his thesis on Schubert's songs at the Zubov Institute in 1937), he went through 18 years of hell in Stalin's GULAG, but was later able to come back to teaching and researching. Along with a brief biography, the author presents abstracts of two essays by Vul'fius concerning Russian musical folklore.

- ✓ *Ключевые слова:* П. А. Вульфius, Петришуле, Zubov Institute, ГУЛАГ, русская мысль о музыкальном фольклоре, истоки лирической песни.
- ✓ *Key words:* Pavel (Alexandrovich) Vul'fius, Petrischule, Zubov Institute, Russian thoughts on musical folklore, sources of lyric song.

«Сердце не камень» А. Н. Островского как мелодрама: сценические версии первых премьер

ЖЕРНОВАЯ ГАЛИНА АЛЕКСАНДРОВНА

*Кандидат искусствоведения, доцент, профессор,
Кемеровский государственный университет культуры
и искусств (Санкт-Петербург)*

ZHERNOVAYA GALINA A.

*PhD (History of Arts), Docent, Professor, Kemerovo State University
of Culture and Arts (S-Petersburg)*

E-mail: zhernovaya_galina@mail.ru

«Новая комедия Островского „Сердце не камень“ принадлежит, по моему мнению, к числу благороднейших пьес нашего репертуара по своей идее и к числу лучших пьес этого писателя по художественному достоинству» — такую высокую оценку комедии А. Н. Островского дал А. С. Суворин, скандально известный издатель реакционной правительственной газеты в Петербурге и выдающийся театральный критик¹. Сегодня суворинская прозорливость не вызывает возражений и не требует доказательств. Но в ноябре–декабре 1879 года, в дни премьерных спектаклей, не имевших успеха, позиция критика «Нового времени» была одинокой и казалась по меньшей мере абсурдной. Почти четверть века спустя в рецензии на спектакль московского Малого театра 1902 года появился еще один восторженный отзыв, принадлежащий А. И. Введенскому, доктору богословия, литературному и театральному критику, печатавшемуся в «Московских ведомостях», известных своей консервативной направленностью: «Люблю я Островского, с его ярко и резко очерченными типами. Тут целина. Тут характеры выкраиваются из цельного куска. Тут слышится что-то эпическое. Тут, даже и в самых мерзостях, по крайней мере одно видишь ясно, — видишь, что люди хорошо знают, где правая и где левая сторона, что́ добро и что́ зло»².

Предлагаемая статья имеет целью исследование творческих взаимоотношений драматурга Островского с императорским театром последнего периода его творчества. Хотя анализ ограничен премьерными постановками одной пьесы, но эта пьеса («Сердце не камень») является главным произведением позднего Островского и позволяет сделать некоторые выводы как об особенностях его драматургии 1880-х годов, так и о своеобразии

¹ *Незнакомец [Суворин А. С.]. Театр и музыка // Новое время. 1879. 24 нояб. (6 дек.). № 1344.*

² *Exter [Введенский А. И.]. Театральная хроника // Московские ведомости. 1902. 23 сент. № 262.*

театра, на эстетику которого пьеса была ориентирована. Газетные рецензии той поры, мемуарные и эпистолярные источники послужили основой для десяти «реконструкций» определившихся в эпохе актерских версий ролей.

Сценические версии 1880-х годов были актерскими. Версия роли имеет идейный стержень, поскольку роль так или иначе интерпретируется актером, вписывается им в социально-нравственный контекст времени. Но содержательная основа образа неотделима от художественно-эстетического своеобразия ее выявления, от творческой программы или направления актера, его исходного амплуа, психологической специфики его отношений с ролью. Наконец, процесс выявления актерской версии роли позволяет всмотреться в проблему авторства в дорежиссерском театре, уточнить, в какой мере актерский период русской сцены был театром драматурга.

Изучение постановок пьесы «Сердце не камень» было начато трудами историков театра советского периода. Это прежде всего оригинальная по структуре книга Б. В. Алперса «„Сердце не камень“ и поздний Островский»¹ и панорамное исследование истории Малого театра Н. Г. Зографа². Работа Б. В. Алперса непосредственно посвящена проблемам драматургии Островского 1880-х годов и ее сценической судьбе в советском театре, причем комедия «Сердце не камень» выдвинута в центр позднего творчества драматурга, что нашло отражение уже в названии книги. В исследовании Н. Г. Зографа отмечен факт первой постановки пьесы в Малом театре и даны краткие характеристики исполнения главных ролей: Веры Филипповны (Г. Н. Федотова), Каркунова (Н. И. Музиль) и Ераста (А. П. Ленский). Итоги подведены, хотя и не без учета мнений рецензентов, но все же в первую очередь с позиций советских стандартов изображения дореволюционного прошлого. По мысли театрального историка, героине Г. Н. Федотовой не хватало воли и страстного чувства, Каркунову Н. И. Музилю — грозного самодурства, а Ерасту А. П. Ленского — предприимчивости дельца³. В исследовании Е. И. Поляковой об актерской династии Садовских (1986) среди ролей М. П. Садовского назван и Константин из пьесы «Сердце не камень». Купеческий шалопай, созданный М. П. Садовским, сравнивается с его же знаменитым дворянским шалопаем Аполлоном Мурзавецким («Волки и овцы»)⁴. Петербургская премьера комедии «Сердце не камень» отразилась в книге А. Я. Альтшуллера о Павле Свободине —

¹ См.: Алперс Б. В. «Сердце не камень» и поздний Островский // Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1: Театральные монографии. М.: Искусство, 1977. С. 405–546.

² См.: Зограф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века / Отв. ред. Т. М. Родина. М.: Изд-во АН СССР, 1960. 648 с.

³ См.: Там же. С. 324–325.

⁴ См.: Полякова Е. И. Садовские. М.: Искусство, 1986. С. 211.

при упоминании дебюта актера на александринской сцене весной 1880 года в роли Каркунова¹.

Богатый материал для осмысления теоретических аспектов актерского театра представлен в современном исследовании А. А. Чепурова об Александринском театре конца XIX — начала XX века (2006)².

Время написания пьесы и ее столичных премьер предваряет «восьмидесятилетнюю» эпоху, вступившую в свои права с марта 1881 года, сразу после убийства народовольцами Александра II. Именно тогда началось наступление идеологии консерватизма и была предпринята попытка укрепления позиций церковного православия, уже совсем отвергнутого русской интеллигенцией. Правительственной политике контрреформ содействовал временный спад оппозиционных настроений в обществе. Пьеса Островского несколько опережала естественный ход событий. И передовая общественность, находившаяся в расцвете своего влияния на русскую жизнь, почувствовав в ней опасность, отвергла новое произведение драматурга решительно и бесповоротно. Хор хулителей составляли по преимуществу либералы-прогрессисты и народники всех оттенков. Но критика и негодование разделились также и со стороны лояльных к драматургу западников, и из лагеря близких по духу почвенников. Пропагандист идей французского натурализма в России П. Д. Боборыкин был удивлен тем, что Островского «на этот раз точно совсем покинуло чувство правды и реального»³. Д. В. Аверкиев отнес комедию «к слабейшим произведениям высокодаровитого драматурга»⁴.

Островский с пьесой «Сердце не камень» шел «против течения». Ее главной героиней стала купеческая жена, в продолжение пятнадцати лет живущая в условиях самодурного семейного гнета. Однако благородство души и верность религиозному долгу препятствуют ее возмущению, а по смирению она принимает неблагоприятные обстоятельства за неизбежную данность. Зло можно победить только любовью, полагает она, и любит своих обидчиков преданно и жертвенно. По мысли драматурга, смирение Веры Филипповны — не слабость, а проявление духовной мощи, произрастающей на ниве традиционной православной нравственности. Смирение героини полемически направлено против модных общественно-политических теорий и идеалов, нацеленных на разрыв с христианством, призывающих оказать злу сопротивление силой, ввергающих в бунт человеческие души.

Добродетельная женщина-христианка не была новостью для русской сцены. Впервые она появилась в мелодрамах начала XIX века как противовес

¹ См.: *Альтшуллер А. Я.* Павел Свободин. Л.: Искусство, 1976. С. 66.

² См.: *Чепуров А. А.* П. Чехов и Александринский театр: На рубеже XIX и XX веков. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. 319 с.

³ П. Б. [Боборыкин П. Д.]. Московские театры // Русские ведомости. 1879. 6 дек. № 308.

⁴ Аверкиев Д. Театральные заметки // Голос. 1879. 20 дек. (1 янв. 1880). № 320.

порочному герою-«злодею», с тем чтобы одержать над ним победу. Добро должно было восторжествовать над злом, добродетель — над пороком. Однако пьеса Островского не мелодрама, хотя драматург использует в ней эффекты и контрасты старинного театрального жанра. Напряжение художественной формы вызывается противоборством мелодраматического «костюма» пьесы с обжигающей злободневностью социально-психологических типов. Драматург называет свою пьесу комедией, во-первых, предлагая тем самым иронический подход к ее внешнему мелодраматизму, а во-вторых, жанровым определением указывая на структурную новизну конфликта, разрешение которого не исчерпывается предлагаемой счастливой развязкой. Счастливая развязка — всего лишь случайность в трагических обстоятельствах пьесы. И в русском литературоведении уже давно укоренился термин — «случайная развязка» пьес Островского. Такая развязка ничего не решает, а только позволяет завершить пьесу в указанных жанровых пределах, не отменяя драматических перспектив дальнейшего развития ситуации. При этом важно, чтобы актеры в своих сценических версиях сохраняли установку на верность жизненной правде, остерегаясь мелодраматизма, сентиментальности и наивной веры в чудеса.

Новаторство сюжетосложения пьесы Островского предваряет опыты отечественной новой драмы. Среди участников действия нет лиц второстепенных, все — главные. Адресуя пьесу актерскому театру, драматург закрепляет в ее структуре специфику реализации действия на сцене, характерную для этого типа театра. Он открывает возможность всем актерам, независимо от величины их роли, представить зрителю собственную идейно-сценическую версию персонажа, не беспокоясь при этом о единстве действенной линии произведения. Театр же давал основания для такого подхода. Опираясь на впечатления молодого Ю. М. Юрьева, пришедшего в петербургскую труппу в 1893 году, современный исследователь А. А. Чепуров приходит к выводу, что александринские актеры во всех спектаклях «как будто существовали на сцене отдельно друг от друга, заботясь только о своих ролях. Спектакль, таким образом, казалось, был лишен ансамблевости, а скорее монтировался из отдельных ролей, образов и действенных „блоков“»¹. В соответствии с этим каждый персонаж пьесы Островского действовал в рамках своей интриги (сюжета), им самим придуманной и реализуемой в отношении других лиц. Чем больше независимости (персонажа и актера) от целого, тем лучше, потому что целого как такового в пьесе нет. Общий сюжет, выдвинутый драматургом на авансцену (Вера Филипповна — Каркунов — Ераст), не объединяет всех, а подчеркивает лишь идейно-нравственную доминанту произведения².

¹ Чепуров А. А. А. П. Чехов и Александринский театр. С. 93.

² См.: Жерновая Г. А. Художественный мир поздних пьес А. Н. Островского («Сердце не камень»-1879) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Вып. 11: Искусство в культурно-историческом контексте / Отв. ред. Н. Л. Прокопова. Кемерово: КемГУКИ, 2013. С. 84–118.

Наиболее чуткие рецензенты «уловили» настораживающие сюжетные нестыковки премьерных спектаклей, но объяснили их просчетами драматурга. О пьесе Островского, например, в рецензии «Сына отечества» сказано: «Это — крайне слабое произведение. Начать с того, что оно решительно страдает недостатком единства и связи, вы не видите никакого строго развивающегося действия»¹. Д. В. Аверкиев увидел причину неуспеха спектакля в неумении alexандринских актеров вести ансамблевую игру: «Главный недостаток исполнения заключался в полном отсутствии ансамбля: каждый отдельный исполнитель играл, как ему казалось лучше и удобнее»².

Комедия «Сердце не камень», завершенная Островским осенью 1879 года, была поставлена в Петербурге 21 ноября, в Москве — 30 ноября, опубликована в январском номере «Отечественных записок» 1880 года. Почти во всех поздних пьесах Островского предполагается бенефисная роль, иногда две — для московского и петербургского спектаклей. В пьесе «Сердце не камень» их как раз две: Халымов — для актера Александринского театра Ф. А. Бурдина и Каркунов — для актера московского Малого театра Н. И. Музиля.

Исай Данилыч Халымов —
Ф. А. Бурдин (Санкт-Петербург, 1879),
В. А. Макшеев (Москва, 1879)

Процесс капитализации России, начавшийся в преддверии реформ 1860-х годов, постоянно был в центре внимания драматурга. Галерея типов русского буржуа — от патриархального купца-самодура до подрядчика в европейском костюме — представляет в творчестве Островского магистральную линию постижения движущегося времени. Русский купец-европеец конца 1870-х годов был образован, посещал промышленные выставки западных столиц, проявлял интерес к живописи и оперному пению, собирал коллекции картин, не пропускал театральных премьер. Однако Островский, за редкими исключениями, невысоко ценил купеческие потуги на культуру. В 1882 году драматург охарактеризовал в деловой записке европеизированный купеческий мир современной России: «Потеряв русский смысл, они не нажили европейского ума, русское они презирают, а иностранного не понимают; русское для них низко, а иностранное высоко; и вот они, растерянные и испуганные, висят между тем и другим, постоянно озираясь, чтоб не отстать одному от другого, а всем вместе — от Европы относительно прически, костюма, экипажа и т. п.»³.

¹ Цит. по: Прохорова Е. И. Комментарий // Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 5: Пьесы (1878–1884) / Ред. тома В. Я. Лакшин. М.: Искусство, 1975. С. 509.

² Аверкиев Д. Театральные заметки. 1879.

³ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10: Статьи. Записки. Речи. Дневники / Ред. тома Е. Г. Холодов. М.: Искусство, 1978. С. 135.

До Халымова Островский уже написал роли Прибыткова («Последняя жертва»), Кнурова и Вожеватова («Бесприданница»). Если его предшественники были представлены на сцене в сфере личной жизни, то Халымов показан на деловом поприще. Цель и смысл его жизни — хищническое обогащение. Погоня за каркуновскими миллионами составляет действенный каркас роли. Хищник с юридическим образованием, усвоивший европейские нормы поведения в быту и делах, он в пьесе с православной героиней становится знаком антихристовых времен. Противостояние Веры Филипповны и Халымова имеет глобальный характер. Здесь свет противостоит тьме, Христос — антихристу, Бог — дьяволу, царю лжи, князю мира сего. Конфликт с миром, его ценностями и обычаями предписан христианину религией. Халымов олицетворяет закон буржуазной повседневности. Его обман — в несоответствии внешности духовной природе. Хищник усвоил манеры порядочного человека, через образование приобщился к секулярной светской культуре западного мира. Мирские представления связывают с ним надежды на благоденствие и процветание России, в системе же православного сознания он приспешник врага рода человеческого.

Н. К. Михайловский, один из лидеров народнической критики и публицистики, сводит содержание творчества Островского к изображению психологии насилия и обмана «в их бытовой русской форме»¹. А поскольку в потоке времени насилие и обман постоянно меняют формы и способы своего проявления, то критик уверен в настоятельной необходимости исследования драматургии Островского именно с этой точки зрения: «Было бы очень любопытно проследить эти поиски в его позднейших произведениях»². Неосвоенность критикой и театром 1880-х годов поздних пьес Островского в дальнейшем привела к тому, что последний период творчества драматурга (после «Бесприданницы») стал излагаться даже в крупных исследованиях конспективно, как бы мимоходом, подверстываясь к достижениям предшествующих лет. Следует отметить в драматурге Островском (правоведе по университетскому образованию) способность находить в жизненном укладе и человеческих отношениях такие «болевы точки», в которых неизбежно произвол попирает законы совести и общежития. Е. С. Калмановский подчеркивал умение драматурга «открыть господствующее беззаконие, непременное для России его поры, в каждой житейской ситуации, в любви и разлуке, в семейных раздорах и соседских дружбах»³. От толкования роли Халымова в пьесе «Сердце не камень» зависит смысл постановки в целом. В роли мало слов и много молчаливого сценического присутствия, наблю-

¹ Михайловский Н. К. Дневник читателя // Сочинения Н. К. Михайловского. Т. 6. СПб.: Русское богатство, 1909. С. 372.

² Там же. С. 375.

³ Калмановский Е. С. Три пьесы и вся жизнь. Проспект книги об А. Н. Островском // Калмановский Е. С. Путник запоздалый: Рассказы и разборы. Л.: Советский писатель, 1985. С. 93.

дающего внимания к активным действиям других, что как раз и позволяет Халымову осуществлять свои цели — проникать в деловые и семейные тайны неосторожно доверившихся ему людей.

Халымов предназначался Островским актеру на бытовые комические роли **Ф. А. Бурдину**, в бенефис которого ставилась пьеса в Петербурге. Бурдин не был крупным актером, его известность поддерживалась во многом дружбой с Островским, тем, что драматург писал для него бенефисные роли. Бурдин, в свою очередь, на правах бенефицианта возглавлял репетиционный процесс большинства пьес Островского 1870–1880-х годов, обнаруживая при этом художественный такт, ум и профессионализм. Актер состоял в многолетней переписке с московским драматургом и представлял его волю и творческие интересы на петербургской сцене¹. Размер и специфика дарования Бурдина не позволяли ему в полной мере справляться с главными ролями в пьесах драматурга-друга: они выходили у него бесцветными. Однако небольшие роли ему удавались, и тогда он казался зрителям «вполне на месте»².

В конце октября 1879 года, накануне поездки в Петербург, Островский сообщил Бурдину: «Роль для тебя есть»³. Но при встрече в Петербурге обнаружилось, что Бурдин, преодолевая болезнь, стремится к роли Каркунова и отказывается играть Халымова. За две недели до премьеры (9 ноября) Островский описывает ситуацию в письме к жене, М. В. Островской: «Бурдин совсем разваливается; но желает непременно играть... главную драматическую роль; горячится, плачет, я с ним голову потерял»⁴. Через два дня (11 ноября) Островский повествует о созревшем конфликте между драматургом и актером, борющимся за роль: «Бурдин меня измучил, он ведет себя совершенно неприлично. Я уж две ночи не спал от него. Он хочет нахрапом вырвать главную роль. Вчера ушел от нас в бешенстве, воротился с лестницы и закричал, что не берет мою пьесу в бенефис»⁵. И только к 13 ноября конфликтная ситуация получила разрешение, которое драматург в очередном письме определил так: «Бурдину я главной роли *не дал* (курсив Островского. — Г. Ж.)»⁶.

Хищника, скрытого за оболочкой просвещенного западника, в актерской версии Бурдина не обнаружилось вовсе. Остался только гуманистически мыслящий оппонент патриархально-православного уклада, нарождающееся отрадное явление пореформенной России. Вера Филипповна утратила антагониста, зато в спектакле появилось новое эпизодическое лицо. В рецензии

¹ См.: Данилова Л. С. Федор Алексеевич Бурдин // Сюжеты Александринской сцены. Рассказы об актерах. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 169–184.

² См.: Алтерс Б. В. «Сердце не камень» и поздний Островский. С. 407.

³ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 11: Письма (1848–1880) / Ред. тома В. Я. Лакшин. М.: Искусство, 1979. С. 676.

⁴ Там же. С. 679.

⁵ Там же. С. 680.

⁶ Там же. С. 681.

на бенефисное представление А. С. Суворин отметил, что актер исполнил роль «просто и хорошо. < ... > Небольшие роли г. Бурдину очень по силам, и в них он хороший актер»¹. «Просто и хорошо» актер представил «здравый смысл» современности, выведя Халымова из числа участников борьбы за наследство Каркунова, что и стало сценической традицией толкования образа.

В московском спектакле роль Халымова играл **В. А. Макшеев**, выдающийся комик-простак Малого театра, знаменитый Городничий 1880-х годов. По воспоминаниям современника, «это был комик высшей школы, если можно так выразиться, и комик с головы до пяток. Наиболее типичен он был в ролях плутоватых проходимцев, мелких аферистов, прожигателей жизни и т. д.»². Ю. Юрьев описал речевое своеобразие актера, делавшее Макшеева неповторимым. «Особенно оригинальна была его речь. Она вся перебивалась его индивидуальными, макшеевскими, только ему присущими придыханиями, что придавало его интонациям отличительное своеобразие, причем начало фразы всегда акцентировалось Макшеевым, как будто он брал его с трамплина, с разбега, а под конец — как бы росчерк...»³

Уникальная речь актера в московском спектакле служила воспроизведению глубокомысленных сентенций Халымова. В персонаже не предполагалось и намек на какое-либо авантюрное проявление, комизм не был подспорьем для азарта проходимца, а лишь выражал стихию юмора. Халымов Макшеева, в описании авторитетного критика «Московских ведомостей», был застегнут на все пуговицы «хорошего тона» и «нравственной безупречности». Под впечатлением макшеевской версии С. В. Флеров даже отметил такое достоинство пьесы Островского, как «превосходный тип „кума“, житейского философа-юмориста»⁴.

**Потап Потапыч Каркунов —
Н. И. Музиль (Москва, 1879),
П. М. Свободин (Санкт-Петербург,
1880, дебют в Александринском театре)**

Роль Каркунова создавалась драматургом для бенефиса московского комика Н. И. Музиля. Островский называл ее главной драматической ролью, но по объему текста она уступает роли Ераста, а по продолжительности пре-

¹ *Незнакомец* [Суворин А. С.]. Театр и музыка.

² *Голицын В.* Мои театральные воспоминания // Временник РТО / Под ред. Н. Л. Бродского. М., 1924. С. 49.

³ *Юрьев Ю.* Записки / Ред. Е. Кузнецов. Л.; М.: Искусство, 1948. С. 109.

⁴ *С. Васильев* [Флеров С. В.]. Театральная хроника // Московские ведомости. 1879. 10 дек. № 314.

бывания на сцене мало отличается от якобы эпизодической роли Халымова, назначенной для петербургского бенефиса. Каркунов и Халымов не имеют сцен, отдельных друг от друга, они действуют вместе в трех актах пьесы. Разница между ними в количестве произносимых слов и силе эмоциональных переживаний. Халымов больше наблюдает, оценивает, «просчитывает», Каркунов действует активно и страстно до самозабвения. Высокого драматизма достигает его стремление поймать жену на свидании с любовником, а неудача предпринятой облавы вызывает сердечный удар. В четвертом акте порыв убить жену палкой внезапно переходит в состояние предсмертного полузабытья.

От других самодуров Островского Каркунова отличает странная уступчивость, которая возникает всегда, когда его самоуправство сталкивается с нормами нового общественного порядка. Патриархальные нравы, породившие самодурные претензии, отошли в прошлое. Теперь требуется оглядка на юридические предписания. Ему хотелось бы держать жену в своей власти и после смерти, но оказывается, что в завещании как официальном документе запрещено ставить наследнику какие-либо условия. И потому приходится соглашаться на дарственную с условием, уступать. Он не труслив, а благоразумен, поскольку сознает свое бессилие изменить ход времени. Не имея образования и воспитания, он достаточно умен, чтобы распознать логику века, механизмы управления жизнью, научиться, не соглашаясь по сути, делать видимость требуемых приличий. Лицемерие сформировано в нем общественными условиями, но стало его природой, хотя сам он видит в нем лишь вынужденное приспособление для достижения целей. Однако иногда лицемерит вдохновенно, повинувшись диктату стихийно складывающихся обстоятельств.

Для Каркунова Халымов — образец общественного поведения, основанного на благожелательности воспитанного человека. Тем более что в современных условиях всякое дело имеет общепринятую форму осуществления. Каркунов как будто говорит на двух языках — «по-нашему» и «по-вашему». Например, при составлении завещания в первом акте сначала знакомится с формой нормативного документа («по-вашему»), затем открывает Халымову «свою правду», содержание которой («по-нашему») ищет возможностей перевода на другой язык.

«Переходы» от страстного самодурства к невозмутимой благовоспитанности у Каркунова совершаются интуитивно. Как виртуоз лицемерия, он мгновенно находит подходящую маску. Ряд таких «переходов» образует действенную линию роли. Самую неудачную «маску» Каркунов надевает на последних репликах: от аффективной ярости он «переходит» к христианским сентенциям на тему, зачем богатому человеку деньги. Психологической мотивировкой такой утраты ума и вкуса оказывается наступившая смерть — он кривляется пред ее очами.

Н. И. Музиль, получивший от Островского роль Каркунова в качестве бенефисной, занимал в труппе Малого театра амплуа комика-простака и играл характерные роли, причем его комизм был сопряжен с сильной драматической экспрессией. Именно Музиль наметил основные вехи исполнения образа последнего самодура в творчестве Островского, хотя и не достиг убедительности своего сценического создания. Каркуновское лицемерие подавалось им со сцены чередой сменяющих друг друга «масок», что воспринималось критикой как неуместное актерство старого купца-самодура. Критики московской премьеры высказывали сомнение в том, что «автор пьесы желал именно такого Каркунова»¹. Хотя при этом отмечалось, что Музиль «играл не бездарно, с некоторой неровностью, но весь-то тон игры был фальшивый»². Рецензент «Суфлера» даже попытался назвать некоторые «маски»-приспособления Музиля–Каркунова: «А этот голос, а эти манеры! Ну так и виден, и слышался то Бальзаминов, то юркий чиновник». Отсюда следовал вывод, что Музиль «был какой-то шут, паяц, переряженный в старика-миллионера, а уж никак не тот Каркунов, которого хотел изобразить Островский»³. За сменой «масок» критики и публика теряли не только сущность представленного лица, но и внешность персонажа. П. Д. Боборыкин указывал, что Музиль–Каркунов «похож был на какую-то бабу-ягу в сюртуке»⁴.

Единственно С. В. Флерову удалось осознать целостность Музиля–Каркунова, воспринять его как непростую человеческую индивидуальность, в которой все на месте — внешность, голос, возраст, патриархальные привычки, приверженность к православию и тревога о посмертной участи, которая живет в нем постоянно и проходит через все перипетии роли. Музиль, по описанию критика, «прекрасно передал сухой сарказм этого человека с жестоким и узким сердцем, его притворство, его беспокойную заботу о „выкупе“ души, его горячую злобу, прорывающуюся в ту минуту, когда он думает накрыть жену. Даже глухота голоса г. Музиля оказалась в этом случае совершенно подходящею к старческому типу»⁵. Основой характера Каркунова у Музиля стало самодурство, проявляющее себя через притворство. Лицемерные «маски»-приспособления неизбежно снижали, как виделось многим зрителям, самодурную агрессию купеческого героя, и потому успеха у Музиля в роли Каркунова не было. Публика была настроена на определенность обличительной интонации в отношении уходящих в прошлое купеческих нравов.

¹ П. Б. [Боборыкин П. Д.]. Московские театры.

² Там же.

³ Цит. по: Прохорова Е. И. Комментарий. С. 511.

⁴ П. Б. [Боборыкин П. Д.]. Московские театры.

⁵ С. Васильев [Флеров С. В.]. Театральная хроника.

Важным эпизодом сценической истории комедии Островского стало исполнение роли Каркунова **П. М. Свободным**, сыгравшим ее весной 1880 года на дебютах в Александринском театре. Версия Свободина появилась в конце сезона, в ходе которого стало очевидно, что петербургский исполнитель А. А. Нильский ролью Каркунова не овладел. Знаменитому александринскому актеру не удалось социально-бытовая и возрастная характеристики, не получились в его Каркунове ни купец, ни больной старик. Свободин же еще в молодые годы поражал александринских зрителей органичным перевоплощением именно в стариков. Актер на характерные роли, он справился и с бытовой, купеческой фактурой образа. Рецензент с удовлетворением отмечал: «Бытовая складка у г. Свободина есть, и его Каркунов походил на купца»¹. Однако свободинская версия роли строилась не на старости фабриканта-миллионщика (как было у А. А. Нильского) и не на его самодурном нраве.

Свободин — актер особого направления в русском театре 1880-х годов, направления психологического натурализма, из которого в перспективе получит свое развитие амплуа «героя-неврастеника» 1890-х годов. Он не входил в число гениев сценического натурализма, какими были П. А. Стрепетова, М. Т. Иванов-Козельский, В. Н. Андреев-Бурлак, но был выдающимся представителем нового искусства, опиравшегося в своей творческой программе на демократические воззрения сторонников освободительного движения. Исследователь творчества актера А. Я. Альтшуллер относил Свободина к предшественникам «неврастенического» искусства 1890–1900-х годов, подчеркивал его повышенную нервность, иногда болезненную неуравновешенность².

Ожидалось, что эпизод облавы на жену в третьем акте станет триумфом актера-дебютанта, но Свободин в нем «не произвел должного впечатления»³. Из обстоятельной рецензии Д. В. Аверкиева можно понять, что актер основу характера Каркунова полагал не в самодурстве, а в лицемерии эгоиста, неспособного ни к какому искреннему проявлению чувств. Страх небытия и желание держать жену в своей власти и после смерти, порывы соблюдать время от времени христианские заповеди и устойчивое постоянство пьяных кутежей в трактирах — все эти контрасты примирялись в его душе, превращаясь в одно аннигилированное ничто. Сердечный удар с ним мог случиться только в результате путаницы приспособлений и условий непрерывной игры, заменившей ему жизнь. Пустота — вот итог патриархально-православного уклада русской жизни, подведенный с радикальных позиций современной общественной мыслью. «Каркунов — лицемер: ничего он не делает прямо и просто, он притворяется всегда и перед всеми; любя только самого себя, смотря на все, даже на самые святые вещи, с точки зрения тупого эго-

¹ Театральный курьер // Петербургский листок. 1880. 12 (24) апр. № 70.

² См.: Альтшуллер А. Я. Павел Свободин. С. 58–59.

³ Театральный курьер.

изма, Каркунов не отдается прямо ни одному чувству, он вечно как бы пробоует, каким голосом и тоном будет для него выгоднее заговорить в данную минуту. Если он и не всегда лицемерит с определенной целью, то все же лицемерит, потому что давным-давно отвык от всякой искренности»¹. Поведение Свободина–Каркунова, в финале снимавшего «маску», ставило зрителя в тупик: несмотря на предупреждения врачей, он все же позволял себе впасть в ярость и поднимал палку, чтобы убить жену, но в этот момент, как отметил в недоумении один из рецензентов, Свободин «показал себя слишком сильным и молодым»².

Лицемерие опустошило человеческую душу, поиск приспособлений к разным условиям существования стал самим существованием. Драматург подчеркнул в Каркунове трагикомизм купеческого присутствия в европеизированной буржуазной современности. Актер отказал «уходящей натуре» патриархального купца, с его приверженностью к формальному православию и необузданным самодурством, в слезе на прощание. Взаимоотношения актера с «восьмидесятилетней» эпохой охарактеризованы А. Я. Альтшуллером: «Одиночество, пессимизм, шутейное зубоскальство стали приметой времени. Свободин соединил в своем творчестве и передовые взгляды эпохи, и социальный пессимизм, и бездумный юмор»³. Передовые взгляды не позволяли актеру сожалеть о домостроевской России, а социальный пессимизм окрашивал отчаянием безысходности общую перспективу человеческого бытия, а не только предсмертную агонию замоскворецкого купца. Однако свободинская версия, несмотря на последовательность и логичность развития мысли, не стала убедительной для петербургской публики. Приглашения актера в Александринский театр не последовало. Возвращение Свободина на императорскую сцену откладывалось до 1884 года.

Иннокентий — И. Ф. Горбунов (Санкт-Петербург, 1879)

Роль Иннокентия в пьесе состоит из двух эпизодов его разбойничьего нападения на Веру Филипповну с целью грабежа: сначала у стены монастыря, затем в кабинете Каркунова. Есть еще монолог-исповедь о тяготах жизни голодного босяка (Иннокентий называет себя пролетарием) и сцена с Константином, нанимающим его за плату потешить в трактире купеческую компанию. Для шутовства пригодились и голодное существование, и затяжное пьянство — ведь именно отсюда происходят способности Инноке-

¹ *Аверкиев Д.* Театральные заметки // *Голос*. 1880. № 104. 13 (25) апр.

² Театральный курьер.

³ *Альтшуллер А. Я.* Павел Свободин. С. 56.

тия много есть и много пить. Человеку, не имеющему работы и средств для поддержания жизни, приходится торговать своими физиологическими отклонениями и криминальными навыками. Многие критики, отвергшие комедию Островского в целом, все же признавали в ней отдельные частности. Например, новизну некоторых персонажей. В. П. Буренин указывал: «Два-три лица совсем оригинальны и новы. <...> Таковы лица приказчика Эраста и Иннокентия-странника»¹.

Драматург предлагал театру начала 1880-х годов дать сценическое истолкование новых явлений жизни в формах неординарных характеров, еще только возникающих, не всегда осознанных. Но театр не мог справиться с поставленной задачей. И в Москве, и в Петербурге роль Иннокентия, например, поручена была комикам: Д. В. Живокини-второму и И. Ф. Горбунову. Актер Александринского театра **И. Ф. Горбунов** был известным писателем 1860–1880-х годов, автором комических и сатирических рассказов из народной жизни. Знание быта и типов городских низов, умение передать в чтении смешные стороны житейских ситуаций делали его идеальным кандидатом на роль Иннокентия. Тем более что его литературное творчество постепенно теряло сатирическую направленность и, по словам историка александринской сцены А. Я. Альтшуллера, «перекликалось с мелкой юмористической прессой 1880-х годов, жанром веселого анекдота»².

Если В. Н. Андреев-Бурлак, актер и писатель, читал свои рассказы со сцены после спектаклей, то Горбунов, выступая с рассказами, создавал комнатный театр: он читал их в гостиных. В нем можно обнаружить предшественника театра малых форм, искусства камерного исполнительства. Описание такого спектакля дано в воспоминаниях А. Р. Кугеля: «Он не менял голоса, не менял лица. Он пил водку, тыкал вилкой в тарелку, глядел, как всегда, своими маленькими, пропадавшими в мешках, прищуренными глазками, в которых светилась золотая искра лукавого смеха, и спокойно рассказывал. Но вы видели и слышали героев его рассказов, как будто они сидели тут же рядом с вами в комнате. Способность одной, еле намеченной интонацией создавать художественный образ — был его, горбуновский, секрет. В известном рассказе „Почему народ собралшись“ Горбунов давал десяток портретов, отчетливо, явственно отличавшихся друг от друга, а голос был тот же и лицо то же — разве иногда бровь поднималась или слегка опускалась губа. И, слушая Горбунова, я понял тургеневское определение „искусство — это чуть-чуть“»³.

В 1880-е годы в репертуаре Горбунова сохранялись роли из пьес раннего Островского, в которых актер не имел себе равных. Это прежде всего Кудряш («Гроза») и Афоня («Грех да беда на кого не живет»). Иннокентий не

¹ Буренин В. Литературные очерки // Новое время. 1880. 25 янв. (6 февр.). № 1404.

² Альтшуллер А. Я. Павел Свободин. С. 75.

³ Кугель А. Р. Литературные воспоминания (1882–1896). Пг.; М.: Петроград, 1923. С. 156.

стал событием его творческой биографии. По свидетельству А. С. Суворина, «загримирован г. Горбунов прекрасно, тон, которым он говорит, оригинален, но он — не для сцены, а для гостиной: мелкие оттенки, игра физиономии — все это пропадает»¹. По версии Горбунова, Иннокентий — выходец из городских низов, оригинальность речи демонстрирует его грамотность. Бытовой костюм не совпадает с речью, пересыпанной церковнославянизмами, что, собственно, и вызывает комический эффект. Суть дела у Горбунова не в издевательском цитировании библейских сентенций, а в пробуждении личности в человеке из народа.

Такая трактовка органично входила в контекст демократического искусства конца 1870-х годов. Литература этого периода была одушевлена народолюбием, народопознанием, народопоклонством, возникшими на пересечении разных идейных влияний — славянофильства и народничества, почвенничества и толстовства. К последнему актер Горбунов в конце 1880-х годов проявил несомненный интерес. Он бывал в имении яснополянского графа, играл для посетителей его дома свои «комнатные» спектакли и беседовал с хозяином дома, о чем рассказывают дневниковые записи Л. Н. Толстого: «Говорил с Горбуновым между прочим об отношении истинном к собственности, государству, церкви»; «Ходил с Горбуновым и говорил об искусстве и записывал и кажется уяснил себе кое-что» (19 и 20 мая 1889 года)².

Ераст — Н. Ф. Сазонов (Санкт-Петербург, 1879), А. П. Ленский (Москва, 1879)

Психологической усложненности характера Ераста современники драматурга не предполагали (не было таких «ожиданий») и потому не имели возможности ее заметить. К жестокому, почти натуралистическому изображению распада человеческой души в результате утраты веры в Бога они тем более были не готовы. Поэтому мелодраматический финал со счастливым воссоединением любящих сердец стал столь же неизбежным, как неучастие Халымовых в борьбе за деньги Каркунова, как превращение босяка с уголовным прошлым в комическую фигуру. Мелодрама требовала изменений в действенной основе и мотивировках поступков персонажа, чтобы наполнить психологически упрощенную схему роли содержанием, не имевшим прямых соответствий с замыслом пьесы. Мелодрама диктовала неожиданный сюжетный поворот: Ераст по неведению сначала идет на предательство Веры Филипповны, затем под ее влиянием осознает свою вину и является к ней под

¹ *Незнакомец* [Суворин А. С.]. Театр и музыка.

² *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений. Серия вторая: Дневники. Т. 50. М.: Художественная литература, 1952. С 83.

занавес исполненный любви и раскаяния. Такой серьезный театральный критик рубежа XIX–XX веков, как А. Р. Кугель, усматривал в Ерасте возможности духовного возрождения: «Вера Филипповна уходит не заподозренная, а там и Эраст — в сущности, крайне подозрительный субъект, возвращается раскаявшийся. Добро торжествует»¹. В. Н. Пашенная, замечательная актриса Малого театра, получившая в свое время роль Веры Филипповны после М. Н. Ермоловой, не сомневалась в преображении Ераста: «Увидев перерождение Ераста (а он переродился под влиянием ее чистоты и кротости), Вера Филипповна ощущает порыв к счастью»². Чтобы повернуть пьесу Островского в русло мелодрамы, необходимо было сочинить любящего Ераста, хотя по заданию драматурга он выбирал между выгодой и любовью все же выгоду.

Ераст Островского в процессе развития своего характера переходит от Константина к Халымовым — там больше платят. Этим «переходом» он объединяет разрозненные линии контрдействия, чтобы возглавить его, потому что слова и поступки Ераста имеют над Верой Филипповной особую власть. Все борющиеся за каркуновский «миллион», и Ераст в их числе, преследуют свои интересы, когда приходится решать дилемму — предать или не предать Веру Филипповну.

В роли Ераста, помимо монолога и четырех сцен с Верой Филипповной — по сцене в каждом акте, есть еще значимая сцена с Константином (в первом акте), сцена с Ольгой (в третьем акте) и эпизод облавы Каркунова на якобы неверную жену, в котором он участвует в качестве «подсадной утки». Для Ераста действовать — значит соблазнять. На протяжении всей роли он или сам соблазняет, или соблазняют его. Ведь главное в соблазне — умение распознать слабость другого, чтобы воспользоваться ею в своих целях. Вера Филипповна — обыкновенная женщина, знающая Божьи заповеди и выполняющая их по мере сил. Ераст — уже достаточно распространенный тип мужчины-богоотступника (массовым он станет позднее), утратившего всякое представление о добре и зле. Их поединок неизбежен, как неизбежен и его исход: Ераст обязательно разменяет ее любовь на деньги.

В Петербурге первым исполнителем Ераста был **Н. Ф. Сазонов**, ведущий актер труппы, неизменный партнер М. Г. Савиной. Будучи характерным актером, он нередко с успехом играл «героев», а в начале 1880-х годов даже имел претензию на роль Чацкого. Ко времени премьеры пьесы «Сердце не камень» Сазонов зарекомендовал себя как выдающийся исполнитель нескольких ролей в пьесах Островского: Дормидонта («Поздняя любовь»), Аполлона Мурзавецкого («Волки и овцы»), Платона Зыбкина («Правда — хорошо, а счастье лучше»), Дергачева («Последняя жертва»), Андрея Белугина («Женитьба Белугина»). Однако к этому же времени определились

¹ Кугель А. Р. Островский. С. 52.

² Пашенная В. Ступени творчества. М.: ВТО, 1964. С. 37.

противоречия в отношениях актера с драматургом: Сазонов отказался играть Карандышева в «Бесприданнице», роль, намеченную для него Островским. Ераст не стал творческим достижением актера, но Сазонову принадлежит исходная версия роли, запечатлевшая уровень понимания проблемы в общественном сознании начала 1880-х годов.

Отношение к Сазонову-актеру на протяжении всей его творческой деятельности в театральных кругах было неоднозначным: одни видели в нем прагматичного ремесленника, другие ставили акцент на его несомненной одаренности. В этой ситуации важно мнение Островского. В деловой записке для театральной дирекции Островский писал: «Сазонов — актер не из крупных талантов, но даровитости у него отнять нельзя»¹. Примечательно и рассуждение драматурга об актерском диапазоне Сазонова: «В его исполнении, особенно во фрачных ролях, проглядывает иногда что-то гостинодворское. Впрочем, едва ли в недостатке развития жеста надо искать причину того, что Сазонов игрой своей напоминает русского парня; мне кажется, в этом более виновата его наружность: его фигура, лицо, голос и даже тон — чисто русские. Да и вина ли еще, что русский актер на русской сцене напоминает русского человека?»²

Версия Ераста складывалась у Сазонова постепенно. Актеру не сразу удавались роли, отличавшиеся душевной сложностью и неоднозначностью. Нечеткость психологического рисунка отзывалась в его игре монотонностью и однообразием. Спустя десятилетие после премьеры пьесы «Сердце не камень» В. И. Немирович-Данченко объяснял в письме А. Е. Молчанову, почему он не намерен отдавать Сазонову роль Андрея Калгуева в своей пьесе «Новое дело»: «Я не люблю Сазонова как актера. Он сух и однотонен. Я никогда не видел в нем способности передавать душевную гибкость. А нежная организация выражается в его голосе только под соусом паточной сентиментальности. Он обладает известным шаблоном и горячностью. Ни того ни другого мне не нужно»³. Ераст Сазонова на первых спектаклях был однообразен, но со временем стала проступать логика движения характера. В рецензии на премьеру Д. В. Аверкиев отмечал, что Сазонов «действительно похож на приказчика, но монотонность губит все дело»⁴.

Смысловые оттенки сценического образа обозначились к концу сезона — на дебютах П. М. Свободина в роли Каркунова (апрель 1880 года). Д. В. Аверкиев в новой рецензии формулирует концептуальную основу сазоновского Ераста и одновременно «подсказывает» актеру ее общую идею. Это был «па-

¹ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. С. 217.

² Там же.

³ Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие / Ред.-сост. В. Я. Виленкин. Т. 2: Избранные письма. М.: Искусство, 1954. С. 60.

⁴ Аверкиев Д. Театральные заметки. 1879.

рень, не умеющий отличить зла от добра, не знающий, идти ли ему направо или налево; но Ераст молод физически и нравственно, а потому способен увлечься и телесною, и нравственною красотой»¹. У Островского Ерасту — за тридцать, и потому нет надежд на его возрождение. Сазонов, допустив в мотивацию поведения Ераста увлечение и молодость, получил возможность эволюции персонажа к счастливой мелодраматической развязке.

Уже в финале второго акта становилось очевидным, что сазоновский Ераст «начал говорить с Верой Филипповной, как плут, и влюбился в нее, как мальчишка»². Выбор между совестью и пользой подавался Сазоновым как внутренний конфликт Ераста. Критик пишет, что в сцене облавы на Веру Филипповну «Ераст и чувствует, что поступает не совсем ладно, а жаль ему бросить выгодное дело»³. К четвертому акту коллизия Ераста разрешалась прозрением истины: в нем пробуждался «простой и искренний тон молодого парня, житейским опытом научившегося отличать правое от лукавого»⁴. Возобладал сазоновский «шаблон» под Андрея Белугина, поражающий зрителей, как вспоминал Н. Н. Ходотов, «изумительно правдивой русской душевностью», «умилятельной наивностью большого ребенка», «русско-бытовой тоской и удалью»⁵.

В Малом театре Ераста играл **А. П. Ленский**, знаменитый «герой-любовник» московской труппы, находящийся в расцвете славы. Ераст возник в творческой биографии великого актера одновременно с Гамлетом, Чацким, Уриэлем Акостой. И версия Ераста строилась им в рамках привычного амплуа. Приказчик Ленского был франтоват и обаятелен. Самоуверенный покоритель женских сердец, он стремился обольстить и подчинить себе Веру Филипповну, и это стремление определяло сущность характера персонажа. Все другие обстоятельства роли не имели значения, были привходящими. И места для борьбы добра и зла в его душе не оставалось. И не было в нем той «подлой» сметливости, которая ради наживы пустилась бы торговать бескорыстным донжуанским азартом.

В 1893 году В. П. Преображенский описал в одной из рецензий характерную особенность дарования актера, чрезвычайно важную для понимания его версии Ераста. Речь идет о художнической сосредоточенности актера на благородных чертах своих персонажей и неумении или нежелании сценически воспроизводить в должной степени их низость и порочность. «Мягкость, простота, нежность, вдумчивость, тонкие и, если можно так выразиться, изящные движения души передаются им бесподобно. И наоборот, уже по самим физическим свойствам его натуры грубые и резкие проявле-

¹ *Аверкиев Д.* Театральные заметки. 1880.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Ходотов Н. Н. Близкое — далекое. Л.; М.: Искусство, 1962. С. 38.

ния человеческой природы, низменные страсти, злоба, ярость и т. п. остаются в его исполнении зачастую недостаточно рельефно и ярко выраженными. Даже в тех случаях, когда г. Ленский играет несимпатичное, отталкивающее по своим свойствам лицо, ему особенно удаются роли, в которых проявление этих свойств облечено в хотя бы внешне красивые и привлекательные формы. И даже в исполнение этих ролей г. Ленский вносит обыкновенно нечто, до известной степени примиряющее зрителя с изображаемым им лицом и, уж во всяком случае, смягчающее отвращение к нему»¹.

Вера Филипповна — Г. Н. Федотова (Москва, 1879)

В комедии Островского главная героиня Вера Филипповна одна противопоставлена всем другим персонажам. Враждебность окружающих к ней не легко объяснить: ведь Вера Филипповна ни на кого не держит зла. Просто мир, «во зле лежащий», восстает против православной идеи, олицетворенной в ней. Тип православной женщины Россия культивировала в течение многих веков. В девушке с юных лет воспитывали богобоязненность, послушание, кротость, душевную отзывчивость, стремление жить по совести, учили превыше всего ценить семью, беречь честь, остерегаться страстных чувств. Женский идеал православной России не был отвлеченной абстракцией, он отразился в миллионах русских женщин разных эпох и сословий. В пьесе Островского слышна озабоченность за судьбу национального духовного наследия, воплощенного в живой женщине-христианке, в ситуации пересмотра вековых ценностей.

После отказа ведущей петербургской актрисы М. Г. Савиной играть Веру Филипповну роль передали А. М. Дюжиковой, которой не удалось создать полноценной версии образа. В Москве Веру Филипповну играла **Г. Н. Федотова**, но после трех неудачных премьерных спектаклей отказалась от роли. Федотова была одной из центральных фигур актерского поколения 1870–1890-х годов. Однако творческий путь она начинала на десятилетие раньше большинства своих сотоварищей. Она училась у М. С. Щепкина, который для «восьмидесятнического» театра был уже легендарным прошлым. Щепкинский реализм, распространенный ею на амплу «героини», сочетался в ее искусстве с мастерством исполнения классической мелодрамы, освоенным актрисой под руководством И. В. Самарина.

Федотовская героиня всегда несла в себе некую отвлеченную идею, выражением которой сама и становилась как ее конкретная художественная фор-

¹ В. П. [Преображенский В. П.]. Малый театр. «Кручина», драма Шпагинского // Новости дня. 1893. 1 дек.

ма. Отвлеченная идея (внутренняя форма) искала своего проявления в пластике, мимике, интонации, темпоритме. Отсутствие отвлеченной идеи делало невозможным для актрисы процесс реализации роли, включавший в себя овладение полнотой чувств, глубиной сценического «переживания» и сознательное управление ими. К. С. Станиславскому принадлежит известная суммарная характеристика составляющих дарования актрисы: «Г. Н. Федотова была прежде всего огромный талант, сама артистичность, превосходная истолковательница духовной сущности пьес, создательница внутреннего склада и рисунка своих ролей. Она была мастером художественной формы воплощения и блестящим виртуозом в области актерской техники»¹.

Внутренней формой (идеей) Веры Филипповны стала для актрисы душевная неизменность в потоке движущейся жизни. В неизменности — сила. Актриса строила внутреннюю форму героини на постоянстве реакций, вплоть до повторяемости интонаций, чем вызвала особенно сильное раздражение в публике. Что бы ни произошло, героиня Федотовой сохраняла свое устойчиво-привычное отношение к окружающему миру, была равна самой себе. Публика же воспринимала навязчивое повторение красок как однообразие и искусственный тон. К тому же Вера Филипповна, кроме жалости, могла вызвать в героическом поколении русской интеллигенции лишь презрение. С. В. Флеров указывал: «Нам кажется, что г-жа Федотова делает ошибку, придавая всей роли Веры Филипповны совершенно однообразный колорит. Мы совершенно согласны с тоном исполнительницы в первом акте, но нельзя выдерживать этот тон в продолжение всей пьесы»². Душевная чистота, умиротворенность, склонность к христианскому всепрощению составляли настрой героини, не знающей эмоций негодования и протеста. Только укоряющие взгляды — в ответ на пугающе вольные речи Ераста. И итоговая оценка С. В. Флерова: кроткая благодетельница в исполнении Федотовой слишком слащава³. П. Д. Боборыкин признавал многие достоинства исполнения актрисы: «Игра искусная, обдуманная и, в некоторых местах, довольно правдивая... но под конец пьесы каждый зритель... чувствовал, что г-жа Федотова все больше и больше старалась подделываться под сочиненный ею тон»⁴. Рецензент «Суфлера» назвал высший момент «правдивой» игры, указав, что в сцене с Ерастом в третьем акте, когда Вера Филипповна узнает о его предательстве, Федотова «была неподражаема»⁵.

Неуспех Федотовой в роли Веры Филипповны объясняется не одной лишь общественно-политической ситуацией. В таланте актрисы присутство-

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. М.: Искусство, 1988. С. 89–90.

² С. Васильев [Флеров С. В.]. Театральная хроника.

³ См.: Там же.

⁴ П. Б. [Боборыкин П. Д.]. Московские театры.

⁵ Цит. по: Прохорова Е. И. Комментарий. С. 511.

вали некоторые индивидуальные черты и пристрастия, не позволявшие ей до конца сродниться с Верой Филипповной. Героиня Островского была слишком пассивна, чтобы способствовать успеху актрисы Федотовой, привыкшей к ролям с яркой интеллектуально-волевой основой. Об этих особенностях ее сценического дарования позднее писал А. В. Луначарский, профессионально занимавшийся в «восьмидесятническую» пору театральной критикой: «Она была менее склонна к изображению натур пассивных, жертвенных. И, может быть, даже этот чисто романтический, отдающий себя в жертву героизм, который был так по душе Ермоловой, менее пленял Федотову, чем роль повелительниц, победительниц, веселых или мрачных»¹. В результате федотовская версия Веры Филипповны, в замысле направленная к объективному изображению возвышенной души женщины-христианки, при воплощении по ряду причин была сведена к мелодраматическому трафарету.

Константин Лукич Каркунов — М. П. Садовский (Москва, 1879), Н. И. Арди (Санкт-Петербург, 1879)

Обличительно-сатирический пафос драматурга в отношении Константина Каркунова не вызывал сопротивления со стороны зрителей, он совпадал с принятой в обществе системой нравственных оценок. Поэтому исполнители роли Каркунова-младшего имели заслуженный успех.

Константин, участвуя в четырех актах пьесы, постоянно замышляет интриги, делает свои намерения известными зрителям, старается немедленно осуществить задуманное и претерпевает неудачи во всех начинаниях. Халымов ведет интригу, имеющую значение основного конфликта пьесы, не посвящая в нее публику. Но зато Халымов хотя и не царь, но, несомненно, мастер лжи, а Константин — всего лишь подмастерье. Однако талант интриганства у Константина, если можно говорить о таком таланте, ошеломляет. Он ведет одновременно несколько действенных линий-интриг, организуя тем самым «мнимый» сюжет пьесы, переводя свои сцены в ожесточенные сражения, чтобы завершить их собственным поражением. В интриги Константин вовлекает сообщников — жену Ольгу, Иннокентия и Ераста, покупая их участие за деньги.

Цель Константина — убедить Каркунова отказаться от подготовки заветания, поскольку он, Константин, — его единственный наследник. Каркунов же не считает для себя возможным принимать во внимание доводы племянника. Собственно говоря, Константину нужен только один сообщник —

¹ Луначарский А. В. Собрание сочинений: В 8 т. Литературоведение, критика, эстетика. Т. 3: Дореволюционный театр. Советский театр: статьи, доклады, речи, рецензии (1904–1933) / Ред. Г. И. Владыкин, У. А. Гуральник. М.: Художественная литература, 1964. С. 224–225.

умеющий без ключа открыть в чужом доме сейф с деньгами. И он находит его в лице странника-босяка Иннокентия. Интрига с Ерастом чрезвычайно эффектна: уговорить Ераста позвать Веру Филипповну на свидание, устроить на месте их встречи засаду с участием мужа и таким образом лишить ее права на наследство.

Бессовестность постоянно пьяного шалопаю из купеческой среды имела в пьесе Островского пародийное звучание. Константин подражал образованным сверстникам из дворян и разночинцев, порвавшим с традиционной моралью.

Большая по объему и эффектная роль Константина изначально примерялась драматургом на дарование **М. П. Садовского**, комика-простака московской императорской труппы. Он начинал свой творческий путь в русле бытового реализма, отпечаток которого сохранялся в его искусстве до конца жизни. Но к началу 1880-х годов Садовский уже выработал из себя выдающегося актера психологического реализма на материале так называемых образов «маленьких людей». До Константина Садовский уже сыграл в пьесах Островского такие свои знаменитые роли, как Аполлон Мурзавецкий («Волки и овцы»), Карандышев («Бесприданница»). Константин стал большой удачей актера, несмотря на то что пьесу редко играли.

Еще при жизни актера в критике сложился обычай разделять его сценические образы на две группы: драматические фигуры «униженных и оскорбленных» и комические персонажи (чаще всего из купеческого сословия), выводимые на сцену для осмеяния. Константин Каркунов был представителем второй, комической группы. Н. Г. Зограф, воспринявший эту традиционную классификацию ролей Садовского, наметил своеобразие подхода актера к своим комическим персонажам: «Богатые купчики, характерные герои пошлого обывательского мира... передавались им комедийно ярко, с едким юмором, подчеркнуто, колоритно»¹.

В версии Садовского–Константина рецензентов привлекали типичность купеческого персонажа и несомненный успех у зрителей: актеру удалось занять центральное положение в спектакле, потеснив главных героев. П. Д. Боборыкин отмечал: «Лучше всех, по-нашему, был г. Садовский в роли молодого Каркунова»². С. В. Флеров полагал, что важнейшим достоинством пьесы является «яркий тип промотавшегося купеческого племянника», и, по его словам, «г-н Садовский чрезвычайно типично передал роль Константина»³. Сущностным моментом актерской версии Садовского стала правда жизни, на которую указал среди других критиков и П. Д. Боборыкин: «Лицо не новое, грубое, пошлое, но в его игре оно дышало реальной

¹ Зограф Н. Г. Малый театр в конце XIX — начале XX века. М.: Наука, 1966. С. 22.

² П. Б. [Боборыкин П. Д.]. Московские театры.

³ С. Васильев [Флеров С. В.]. Театральная хроника.

правдой»¹. О том же через несколько дней напишет рецензент «Суфлера»: «Роль вечно полупьяного, завистливого и дерзкого промотавшегося купчика г. Садовский провел с такой жизненной правдой!»² Эпоха определялась с выбором театральной эстетики: не сценическая условность, а узнаваемое жизнеподобие целого и частных. И Константин Садовского пришлось ко двору, обнаружив немалое количество достоинств: «Какое старательное изучение не только роли, но и мельчайших деталей характера изображаемого лица, какая законченность игры и, наконец, какая прекрасная мимика!»³

В Петербурге Константина играл **Н. И. Арди**, актер Александринского театра на водевильные роли. Ни по особенностям таланта, ни по масштабу дарования он не может быть поставлен в какое-либо соотношение с М. П. Садовским. Однако их объединяет выдающийся успех в роли Константина.

К концу 1870-х годов Арди имел в своем репертуаре несколько блестяще сыгранных эпизодических ролей в пьесах Островского. Но роль Константина оказалась лучшей среди них. По словам рецензента, «г-ну Арди сам Бог указал исполнять роли купеческих сынков-шалопаяв. Лучше изобразить подобный тип невозможно»⁴. В оценке А. С. Суворина снижен градус восторга, но суть остается той же самой: «Племянника весьма мило передает г. Арди — это едва ли не лучшая роль в его репертуаре»⁵.

Д. В. Аверкиев указывает наиболее значимые сцены Арди в спектакле: сцена сговора с Ерастом в первом акте, где Константин подводит под свое бесстыдство «идейный» базис, и сцена бандитского налета на дом Каркунова в последнем акте, в которой Арди акцентировал невозможность для Константина отказаться от борьбы за наследство, а следовательно и невозможность мелодраматического примирения. «Г. Арди превосходен в роли Константина Каркунова. Сцену первого акта, где спокойно-бессовестный Константин соблазняет Эраста, он вчера вел мастерски. В четвертом акте перед вами тот же плут, уверенный в своих правах на дядино наследство, но уже потертый жизнью, озлобленный перенесенным заключением, более дерзкий по виду и по тону речи»⁶.

Публика премьерных спектаклей пьесы «Сердце не камень» воспринимала театр с позиций прежде всего социально-критических. Анализ текущей реальности в плане православной проповеди ни в какой мере не был актуальным. Поэтому персонажи пьесы Островского не осознавались в рамках авторского идеала. Только образ Константина в версиях М. П. Садовского

¹ П. Б. [Боборыкин П. Д.]. Московские театры.

² Цит. по: Прохорова Е. И. Комментарий. С. 511.

³ Цит. по: Там же.

⁴ Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. 1879. 4 (16) дек. № 333.

⁵ Незнакомец [Суворин А. С.]. Театр и музыка.

⁶ Аверкиев Д. Театральные заметки. 1880.

и Н. И. Арди, близких обличительным тенденциям века, вызвал понимание и поддержку зрителей. Выход из мелодрамы наметился через осмеяние пошлой действительности, воспроизведенной на сцене в приближении к жизненной достоверности.

Концертное исполнение актеров — авторов версий своих ролей — и в Москве, и в Петербурге завершилось выходом на первый план роли Константина. Но театр той поры и предполагал на каждом представлении поединок великих талантов с непредсказуемым исходом. В петербургском спектакле не состоялись версии центральных лиц Веры Филипповны и Каркунова, зато в сфере зрительского внимания оказались периферийные фигуры с их сюжетами-интригами. В московском спектакле версии Веры Филипповны и Каркунова были отмечены вдумчивым и серьезным отношением к замыслу драматурга, но не получили зрительского одобрения. Актерский театр, в формате которого началась и развивалась сценическая история комедии Островского «Сердце не камень», не был только ступенью на пути к театру режиссерскому, это самостоятельный вид сценического искусства, в котором основные составляющие театрального синтеза (драматург, актер, режиссер) изначально присутствуют, но имеют иные функции и свою долю «занятости», нежели в театре режиссерском.

«Реконструкции» актерских версий ролей в первых постановках пьесы «Сердце не камень» с очевидностью показывают, что русский актерский театр XIX века не был театром драматурга. Авторское право принадлежало актеру. Можно было быть самим Островским, поставить в театре сорок пьес, состоять в дружеских отношениях с актерами труппы, писать для них бенефисные роли, учитывать их творческие индивидуальности при работе над пьесой, посещать немногочисленные репетиции — и получить на сорок первой премьеры результат, противоположный своим идейно-художественным намерениям. Драматург (и тогда, и ныне) является автором пьесы, литературного произведения, предназначенного для постановки в театре, но не автором ее сценической версии. Вероятно, этим неразрешимым противоречием между драматургом и сценой объясняется непреодолимое стремление Островского получить административную должность в театре: он искал рычаги влияния на процесс формирования актерских версий ролей в своих пьесах.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверкиев Д.* Театральные заметки // *Голос*. 1879. 20 дек. (1 янв. 1880). № 320.
2. *Аверкиев Д.* Театральные заметки // *Голос*. 1880. 13 (25) апр. № 104.
3. *Алперс Б. В.* «Сердце не камень» и поздний Островский // *Алперс Б.* Театральные очерки: В 2 т. Т. 1: Театральные монографии. М.: Искусство, 1977. С. 405–546.
4. *Алтишуллер А. Я.* Павел Свободин. Л.: Искусство, 1976. 176 с. (Театральные имена).
5. *П. Б. [Боборыкин П. Д.]*. Московские театры // *Русские ведомости*. 1879. 6 дек. № 308.

6. Буренин В. Литературные очерки // Новое время. 1880. 25 янв. (6 февр.). № 1404.
7. *Exter* [Введенский А. И.]. Театральная хроника // Московские ведомости. 1902. 23 сент. № 262.
8. Голицын В. Мои театральные воспоминания // Временник РТО / Под ред. Н. Л. Бродского. М., 1924. С. 31–90.
9. Данилова Л. С. Федор Алексеевич Бурдин // Сюжеты Александринской сцены. Рассказы об актерах / Отв. ред. серии А. А. Чепуров; ред. кол. А. Я. Альтшуллер и др. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 169–184. (Библиотека Александринского театра).
10. Жерновая Г. А. Художественный мир поздних пьес Островского («Сердце не камень»-1879) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Вып. 11: Искусство в культурно-историческом контексте / Отв. ред. Н. Л. Прокопова. Кемерово: КемГУКИ, 2013. С. 84–118.
11. Зограф Н. Г. Малый театр в конце XIX — начале XX века. М.: Наука, 1966. 603 с.
12. Зограф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века / Отв. ред. Т. М. Родина. М.: Изд-во АН СССР, 1960. 648 с.
13. Калмановский Е. С. Три пьесы и вся жизнь. Проспект книги об А. Н. Островском // Калмановский Е. С. Путник запоздалый: Рассказы и разборы. Л.: Советский писатель, 1985. С. 87–100.
14. Кугель А. Р. Литературные воспоминания (1882–1896 гг.). Пг.; М.: Петроград, 1923. 173 с.
15. Кугель А. Р. Островский // Кугель А. Р. Русские драматурги. Очерки театрального критика / Ред. В. Ф. Боцяновский. М.: Мир, 1934. С. 47–71.
16. Луначарский А. В. Собрание сочинений: В 8 т. Литературоведение, критика, эстетика. Т. 3: Дореволюционный театр. Советский театр: статьи, доклады, речи, рецензии (1904–1933) / Ред. Г. И. Владыкин, У. А. Гуральник. М.: Художественная литература, 1964. 627 с.
17. Михайловский Н. К. Дневник читателя (1885–1888) // Сочинения Н. К. Михайловского. СПб.: Русское богатство, 1909. Т. 6. С. 305–619.
18. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие: В 2 т. / Ред.-сост. В. Я. Виленкин. Т. 2: Избранные письма. М.: Искусство, 1954. 640 с.
19. Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10: Статьи. Записки. Речи. Дневники / Ред. тома Е. Г. Холодов. М.: Искусство, 1978. 720 с.
20. Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 11: Письма (1848–1880) / Ред. тома В. Я. Лакшин. М.: Искусство, 1979. 781 с.
21. Пашенная В. Ступени творчества. М.: ВТО, 1964. 211 с.
22. Полякова Е. И. Садовские. М.: Искусство, 1986. 344 с. (Жизнь в искусстве).
23. В. П. [Преображенский В. П.]. Малый театр. «Кручина», драма Шпагинского // Новости дня. 1893. 1 дек.
24. Прохорова Е. И. Комментарий // Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 5: Пьесы (1878–1884) / Ред. тома В. Я. Лакшин. М.: Искусство, 1975. С. 499–542.
25. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1988. 622 с.
26. Незнакомец [Суворин А. С.]. Театр и музыка // Новое время. 1879. 24 нояб. (6 дек.). № 1344.
27. Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. 1879. 4 (16) дек. № 333.
28. Театральный курьер // Петербургский листок. 1880. 12 (24) апр. № 70.
29. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. Серия вторая: Дневники. Т. 50. М.: Художественная литература, 1952. 352 с.
30. С. Васильев [Флеров С. В.]. Театральная хроника // Московские ведомости. 1879. 10 дек. № 314.
31. Ходотов Н. Н. Близкое — далекое. Л.; М.: Искусство, 1962. 327 с. (Театральные мемуары).
32. Чепуров А. А. П. Чехов и Александринский театр: На рубеже XIX и XX веков. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. 319 с.
33. Юрьев Ю. Записки / Ред. Е. Кузнецов. Л.; М.: Искусство, 1948. 719 с.

Аннотация

Начальный этап сценической истории комедии Островского «Сердце не камень» позволяет автору статьи рассмотреть значимый конфликт драматурга с его временем (столкновение православной идеи с гуманистическим веком). В статье «реконструированы» десять актерских версий ролей из спектаклей Александринского и Малого императорских театров.

Summary

The first stage of the scenic comedy Ostrovskii's „The Heart is Not a Stone“ allows the author of the article to consider the significant conflict between the dramatist and his time (a collision of orthodox ideas with a humanistic century). The article „reconstructs“ ten actors' interpretations of their role from performances at the Aleksandrinskii and Mali Imperial Theatres.

- ✓ *Ключевые слова:* актерская версия роли, мелодрама, метод «реконструкции», исходное амплуа, бытовой реализм, психологический натурализм, психологический реализм, Ф. А. Бурдин, В. А. Максеев, Н. И. Музиль, П. М. Свободин, И. Ф. Горбунов, Н. Ф. Сазонов, А. П. Ленский, Г. Н. Федотова, М. П. Садовский, Н. И. Арди.
- ✓ *Key words:* an actor's interpretation of role, melodrama, method of „reconstruction“, original role, mundane realism, psychological naturalism, psychological realism, F. Burdin, V. Maksheev, N. Musil, P. Svobodin, I. Gorbunov, N. Sazonov, A. Lenskii, G. Fedotova, M. Sadovskii, N. Ardi.

«Снегурочка» А. Н. Островского и Н. А. Римского-Корсакова. Первое появление на сцене

УДК
792

БАКАНОВА ЛЮДМИЛА НИКОЛАЕВНА

*Кандидат искусствоведения, концертмейстер,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Санкт-Петербург)*

BAKANOVA LUDMILA N.

*PhD (History of Arts), Concertmaster,
St. Petersburg State Institute of Culture (St. Petersburg)*

E-mail: lusimba@gmail.com

Как загадочная, странная, сверхъестественная Снегурочка появилась среди берендеев, нарушив их незатейливый патриархальный уклад, пробудив в них одновременно любовь и непонимание, так и «весенняя сказка», нетипичная, непривычная не только для бытописателя А. Н. Островского, но и для всей русской драматургии 1870-х годов, вызвала волну недоумения у современников. Драматурга обвиняли в бессмысленности пьесы, уходе от жизненных проблем, называли его поэтическое творение «каким-то фантастическим капризом, рафинированным от всяких реальных примесей»¹, «чужеземным и современным продуктом, переряженным в русское платье»².

Но «Снегурочка» как бы подытоживает наблюдения и размышления Островского, заключенные в его исторических драмах, созданных до 1872 года. Это не историческая, а мировоззренческая пьеса, при этом проникнутая психологизмом и лиризмом, где средствами фольклора раскрывается человеческая драма. Снегурочка, чья гибель от «огня любви» предсказана уже в прологе, очарована людскими песнями. Она тоскует по неведомой ей любви, просит у матери-Весны хотя бы «немножечко сердечного тепла». Тема «горячего сердца» сближает Снегурочку с целым рядом героинь Островского — от Катерины в «Грозе» до Ларисы в «Бесприданнице».

«Весенняя сказка» — это мечта об идеальном обществе, где равны пастух и царь, где важны законы любви и «обычай честные старины», где суд за нарушение верности суров, но не кровав. Этот идеал соответствовал народническим настроениям, когда реалии экономической, общественно-политиче-

¹ Герце-Виноградский С. Очерки современной журналистики // Одесский вестник. 1873. № 212.

² Чебышев-Дмитриев А. Заметки о русской журналистике // Биржевые ведомости. 1873. № 247.

ской сфер вызвали стремление найти выход из возникающих противоречий в исконных началах русской жизни.

Но современники за сказочностью не увидели актуальности «Снегурочки», всей глубины ее философии и психологизма. «Мало понравилась»¹ пьеса Островского и Н. А. Римскому-Корсакову, в первый раз прочитавшему ее в 1874 году. Позже композитор в своей «Летописи» объяснял это непонимание приверженностью идеям 1860-х годов, «требованиям сюжетов из так называемой жизни»². Между тем, по утверждению А. А. Гозенпуда, «„Снегурочка“ и картины Васнецова на сказочные и былинные темы знаменовали собой не отход от идей 60-х годов и реализма, а открытие новых пластов в народной жизни и искусстве»³.

Проникновение Островского в эти «пласты», изучение старинных исторических и литературных документов, народных сказок и песен помогло драматургу в необычайно короткий срок (в течение марта 1873 года) создать свое самое поэтичное произведение. Это был ответ на срочный заказ со стороны Комиссии по управлению московскими императорскими театрами — сочинить пьесу для праздничных представлений (силами трех трупп — драматической, оперной и балетной) на сцене Большого театра в связи с ремонтом здания Малого театра. Создание музыкальных номеров поручили П. И. Чайковскому, который «в три недели без всякого усилия написал музыку» к «Снегурочке», ставшую его «одним из любимых... детищ»⁴.

Однако «Снегурочка» при первой своей постановке в 1873 году не имела успеха и надолго исчезла с театрального горизонта. Причиной неудачи критики считали, во-первых, ее несценичность, то есть невозможность средствами театра передать «воздушную неуловимость... поэтического образа», его «прельщающую невообразимость»⁵. А во-вторых, спектакль получился «немыслимо растянутым» (5 часов) в силу того, что задуман был как феерия, которая «должна воздействовать на зрителей обилием удивительных превращений, аксессуаров, эффектов, разнообразием танцев, песен, цирковых приемов»⁶. Привычная для таких постановок форма дивертисмента мешала целостности спектакля. Островский, понимая всю сложность поставлен-

¹ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М.: Музгиз, 1980. С. 172.

² Там же.

³ *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр XIX в. 1873—1889. Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1973. С. 251.

⁴ *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк // Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Т. 11. [Письма 1882 г.] / Подгот. К. Ю. Давыдовой и Г. И. Лабутиной. М.: Музыка, 1966. С. 262—263.

⁵ *Чебышев-Дмитриев А.* Заметки о русской журналистике.

⁶ *Дмитриев Ю. А.* Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978. С. 254.

ной перед сборной труппой задачи, режиссировал пьесу «сам, как полный хозяин», уверенный, что «только при этом условии она пойдет хорошо и будет иметь успех»¹. Но его постановочные критерии определялись, по словам Т. Шах-Азизовой, «эстетикой старого театра, а не его собственной драматургией, уже требовавшей иного подхода»².

Свою режиссерскую функцию Островский видел лишь в индивидуальной работе с актерами, практикуя «проходить роли с каждым отдельно»³ и не заботясь об общем сценическом ансамбле. Художественно-декорационной составляющей спектакля драматург не придавал особого значения, считая, что «ставить ценность сценического представления пьесы в зависимость от постановки так же несправедливо, как несправедливо приписывать успех книги — роскоши ее издания или искусству переплетчика»⁴. «Много дебатов»⁵, по воспоминаниям декоратора К. Вальца, вызвала лишь сцена таяния и костюмы птиц.

Многое же осталось вне поля зрения Островского-постановщика, в результате в спектакле удались лишь отдельные куски. Это, по свидетельству В. И. Родиславского, пляска птиц в прологе, в первом акте — «прелестная песенка Леля», во втором акте «много смеялись в сцене Бермяты с Берендеем, потом очень хорошее впечатление произвела сцена Берендея с Купавой», «очень удался крик бирючей». Горячо обсуждавшееся на репетициях «исчезновение Снегурочки было не очень искусно», во многих номерах громко звучащая «музыка не позволила расслышать слова»⁶, хотя дирижировал Н. Г. Рубинштейн.

Да и актеры, на которых делал ставку А. Н. Островский (М. Н. Ермолова — Весна, Г. Н. Федотова — Снегурочка, И. В. Самарин — Берендей, Н. А. Никулина — Купава, Е. П. Кадмина — Лель, В. И. Живокини — Бермята), не смогли до конца выстроить рисунок роли, найти баланс между фантастикой и реальностью.

¹ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина. Т. 11. Письма (1848—1880) / Ред. В. Я. Лакшин; текст и коммент. Л. С. Данилова и др. М.: Искусство, 1979. С. 424.

² Шах-Азизова Т. Реальность и фантазия («Снегурочка» А. Н. Островского и ее судьба в русском искусстве последней трети XIX и начала XX в.) // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века: Идеиные принципы. Структурные особенности: Сборник статей / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М.: Наука, 1982. С. 237.

³ Островский А. Н. Полное собрание сочинений. Т. 11. С. 424.

⁴ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина. Т. 10. Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь / Подгот. текста и коммент. Т. И. Орнатской. М.: Искусство, 1978. С. 65—66.

⁵ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Л.: Academia, 1928. С. 98.

⁶ Островский А. Н. Дневники и письма. Театр Островского / Под ред. В. Филиппова; статьи и коммент. Н. П. Кашина и В. Филиппова. М.; Л.: Academia, 1937. С. 221—222.

В процессе работы над спектаклем автор понял, что его пьеса переросла отмирающий жанр феерии. По мнению А. Н. Веселовского, «средства ее... чрезвычайно богаты. Они, приближаясь несколько к неоднократно обрисованному Вагнером идеалу драматического произведения, совмещают в себе и речи, и пение, и пляски...»¹. А вагнеровский идеал состоит «из сплава искусств, их слияния в едином потоке действия, без явных и резких стыков между отдельными искусствами»².

Таким синтетическим жанром является опера, поэтому поистине вторым рождением «Снегурочки» оказалось создание Н. А. Римским-Корсаковым одноименного произведения. Зимой 1879/80 года композитор, вторично обратившись к «весенней сказке», «точно прозрел на ее удивительную красоту», о чем он сообщил в своей «Летописи»: «Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства берендеев с их чудным царем, не было лучше мирозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу»³.

За два с половиной летних месяца 1880 года Римский-Корсаков создает клavier оперы. Сын и биограф композитора отмечал, что «этот творческий жар отразился в необычайной стройности и во внутренней логике работы. Римский-Корсаков впоследствии сам не без удивления изучал и разбирал свою „Снегурочку“. В ней все так последовательно, музыкально связно и стройно. Творческое сознание работало здесь само, как природа, с безошибочной внутренней целесообразностью»⁴.

Признание Римского-Корсакова, что ему «ни одно сочинение до сих пор не давалось... с такой легкостью и скоростью, как „Снегурочка“»⁵, И. И. Лапшин объяснял адекватностью сюжета натуре композитора⁶. Это подтверждал и Б. В. Асафьев: «Чтобы воспринять и верно оценить музыку Римского-Корсакова, надо не упускать из виду... строгую холодную скованность и цельность стремлений, прикрывавшие собою целомудрие, скромность, кротость и детскую приветливую наивность и застенчивость душевного мира Римского-Корсакова. Очами тихой, кроткой Снегурочки-девушки смотрит

¹ Х. [Веселовский А. Н.]. [Б. н.] // Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского / Собр. В. А. Зелинский: В 5 ч. Ч. 4. М.: Типо-литография В. Рихтер, 1904. С. 153.

² Шах-Азизова Т. К. Реальность и фантазия («Снегурочка» А. Н. Островского и ее судьба в русском искусстве последней трети XIX и начала XX в.). С. 240.

³ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 172–173.

⁴ Римский-Корсаков А. Н. Значение «Снегурочки» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // «Снегурочка». Опера Н. А. Римского-Корсакова: Сборник статей. М.; Л.: Теа-Кино-Печать, 1928. С. 7.

⁵ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 177.

⁶ См.: Лапшин И. И. Н. А. Римский-Корсаков // Неизданный Иван Лапшин. СПб.: СПбГАТИ, 2006. 147.

великий композитор на мир и внимательно слушает и людские песни, и музыку, что звучит в природе»¹.

Светлая «весенняя сказка», так легко возникшая у драматурга, а затем и композитора, оказалась не бесплотной фантазией, а выражением глубинной сути ее создателей, мечтой об идеале чистоты и невинности, красоты и гармонии. К. Коровин вспоминал, как на восторженный отзыв В. Васнецова о «Снегурочке» Островский «как-то особенно ответил: „Да что... Все это я так... сказка...“ Видно было, что это дивное произведение его было интимной стороной души Островского»².

Римский-Корсаков, заручившись разрешением драматурга, несколько изменил «весеннюю сказку». Композитор учел печальный опыт постановки пьесы и отлично понимал, что спетый текст звучит медленнее произнесенного. Поэтому он сделал некоторые сокращения, опустил «ослабляющие впечатление длинноты описательного характера, местами вялые»³, поменял многосложный стих (значительная часть сказки написана пятистопным ямбом) в целях «приближения речи героев к музыкальной основе народной песни»⁴ и в зависимости от эмоционального состояния героя.

Островский, по выражению Ф. Д. Батюшкова, встал «на путь поэтического мифотворчества и как бы создал новый миф в поэтическом образе»⁵. А. Ф. Некрылова считает, что «сюжет „Снегурочки“ можно было бы обозначить как древний календарный миф, насыщенный позднейшими текстами обрядового, песенного, эпического содержания, сохранившими если не целиком, то частично черты архаического взгляда на мир, на место и роль человека в космоприродном универсуме»⁶. Все это сближает Римского-Корсакова с Р. Вагнером, как и широкое применение в «Снегурочке» «руководящих мотивов»⁷ (лейтмотивов), используемое не только в оркестровой ткани, но и в вокальных партиях. Благодаря непрерывному тематическому развитию, отражающему психологическую трансформацию героев, и в первую очередь

¹ *Игорь Глебов [Асафьев Б. В.] «Снегурочка». Весенняя сказка. Опера в 4 д., с прологом. Муз. Н. А. Римского-Корсакова // Программа (30 января 1921 г.). Пг.: 9-я гос. типография, 1921. С. 9.*

² Константин Коровин вспоминает... / Сост., вступ. статья и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1990. С. 56.

³ *Мальцев И. «Снегурочка» А. Н. Островского и Н. А. Римского-Корсакова // «Снегурочка». Опера Н. А. Римского-Корсакова: Сборник статей. М.; Л.: Теа-Кино-Печать, 1928. С. 17.*

⁴ *Гозентуд А. А. Русский оперный театр XIX в. С. 153.*

⁵ *Кашин Н. П. «Снегурочка». Весенняя сказка в 4 д., с Прологом А. Н. Островского (Опыт изучения) // Всесоюзная библиотека им. Ленина. Труды. Сборник. Т. 4. М.: Соцэкгиз, 1939. С. 82.*

⁶ *Некрылова А. Ф. Фольклорные элементы «Снегурочки» // Петербургский театральный журнал. 2004. № 3 (37). С. 134–137.*

⁷ *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 181.*

Снегурочки, «несценичная» «весенняя сказка» Островского преобразилась в музыкальную драму, основанную на сквозном действии, на неразрывной связи фантастики и реальности, скрепленную тщательно и любовно написанными картинками природы и народными обрядовыми сценами.

Но при обращении со «Снегурочкой» в Мариинский театр Римский-Корсаков столкнулся с отсутствием художественно-организующего центра в большом театральном механизме: «Декоративная, костюмерная, режиссерская и музыкальная части в императорской русской опере идут врозь, и нет в дирекции лица, которое бы все это объединяло... Когда наступает время постановки оперы и приведения всего к одному знаменателю, — оказывается, что рассчитывать на многое не приходится...»¹ И. А. Всеволожский, оказавшись в сезон 1881/82 года на посту директора императорских театров, решил включить «Снегурочку» в репертуар, как писал композитор, «с очевидным намерением... блеснуть на первых порах своего управления хорошей постановкой»². Он трактовал «весеннюю сказку» как «русскую феерию» в соответствии со своими «французско-мифологическими вкусами», пытаясь совместить господствующие в театре западные тенденции и любовь ко всему русскому Александра III.

Премьера «Снегурочки» состоялась 29 января 1882 года. Постановка отличалась пышностью декораций и театральными эффектами, на что было щедро потрачено, по разным сведениям, от 30 000 до 40 000 рублей, много реквизита выписали из Парижа. Свидетель этого события С. Ф. Светлов в своем «Театральном дневнике» писал: «Представление „Снегурочки“ было замечательно по роскошной, не виданной петербуржцами обстановке»³. Однако декорации, написанные М. А. Шишковым и М. И. Бочаровым, «были посредственны и могли бы быть получше»⁴. М. Клодт, автор эскизов костюмов, решил одеть героев Древней Руси в экзотические наряды скифов, скопированные с ваз в Эрмитаже. Женские платья напоминали бальные. Эkleктика костюмов усугубилась безвкусной реализацией: в изобилии присутствовали венки из роз на головах практически всех действующих лиц, на одеждах — гирлянды и шлейфы.

Хореографические номера, призванные, по мнению Всеволожского, усилить фееричность «Снегурочки», были задуманы, как писал Светлов, «преотвратительно», балетмейстер Богданов «по-видимому, не имеет фантазии и вкуса, вследствие чего и танцы его являются какими-то сухими, бесцветными»⁵. И все же именно балетные номера, в которых выступали «выдающие-

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 181.

² Там же. С. 186.

³ Светлов С. Ф. Театральный дневник / Ред. А. С. Поляков // Бирюч петроградских государственных театров. 1919. Сб. 1. Июль—август. С. 74.

⁴ Там же. С. 74.

⁵ Там же. С. 75.

ся силы того времени»¹ (Ф. И. Кшесинский, М. М. Петипа, П. А. Гердт), повлияли на то, что «Снегурочка» осталась в репертуаре императорского театра.

Приоритетная для Римского-Корсакова музыкальная часть под управлением Э. Ф. Направника, по мнению критиков, оказалась на высоте. Композитор же сокрушался о том, что опера его в Мариинском театре «шла сухо и мертво, с казенно-скоренькими темпами при отвратительных купюрах»². Ему удалось отстоять исполнение целиком только на трех первых спектаклях.

Критики отметили рельефные образы Леля — А. Бичуриной и М. Славинной, Весны — Н. Фриде, Берендея — М. Васильева, Мизгирия — Н. Прянишникова. Исполнительницам роли Снегурочки (Ф. Велинской и В. Рааб) не удалось показать сложное внутреннее преобразование героини. Об актерском ансамбле речь вообще не шла, поскольку режиссер спектакля Г. П. Кондратьев уделил внимание лишь эффектным номерам (проводам Масленицы и сцене в заповедном лесу). По замечанию Светлова, «режиссерская часть из рук вон плоха. Пора бы было сменить режиссера и назначить на его место более опытного и сведущего в искусстве человека»³.

Действительно, для постановки «Снегурочки», которая, по словам В. В. Стасова, «была в таких крупных размерах совершенна» и «представляла такие капитальные качества»⁴, требовался кардинально новый, концептуальный подход. Но это стало возможно только в эпоху режиссерского театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Б. «Снегурочка» на сцене Мариинского театра // «Снегурочка». Опера Н. А. Римского-Корсакова: Сборник статей. М.; Л.: Теа-Кино-Печать, 1928. С. 19—21.
2. Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Л.: Academia, 1928. 240 с.
3. Герце-Виноградский С. Очерки современной журналистики // Одесский вестник. 1873. № 212.
4. Гозентуд А. А. Русский оперный театр XIX в. 1873—1889. Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1973. 328 с.
5. Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978. 303 с.
6. Игорь Глебов [Асафьев Б. В.]. «Снегурочка». Весенняя сказка. Опера в 4 д., с прологом. Муз. Н. А. Римского-Корсакова // Программа (30 января 1921 г.). Пг.: 9-я гос. типография, 1921. С. 4—24.
7. Кашин Н. П. «Снегурочка». Весенняя сказка в 4 д., с Прологом А. Н. Островского (Опыт изучения) // Всесоюзная библиотека им. Ленина. Труды. Сборник. Т. 4. М.: Соцэкгиз, 1939. С. 69—101.

¹ А. Б. «Снегурочка» на сцене Мариинского театра // «Снегурочка». Опера Н. А. Римского-Корсакова: Сборник статей. М.; Л.: Теа-Кино-Печать, 1928. С. 20.

² Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 241.

³ Светлов С. Ф. Театральный дневник. С. 75.

⁴ Цит. по: Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма: В 2 т. / Отв. ред. М. О. Янковский. Т. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 366.

8. Константин Коровин вспоминает... / Сост., вступ. статья и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1990. 606 с.
9. Лапшин И. И. Н. А. Римский-Корсаков // Неизданный Иван Лапшин. СПб.: СПбГАТИ, 2006. С. 141–215.
10. Мальцев И. «Снегурочка» А. Н. Островского и Н. А. Римского-Корсакова // «Снегурочка». Опера Н. А. Римского-Корсакова: Сборник статей. М.; Л.: Теа-Кино-Печать, 1928. С. 15–18.
11. Некрылова А. Ф. Фольклорные элементы «Снегурочки» // Петербургский театральный журнал. 2004. № 3 (37). С. 134–137.
12. Островский А. Н. Дневники и письма. Театр Островского / Под ред. В. Филиппова; статьи и коммент. Н. П. Кашина и В. Филиппова. М.; Л.: Academia, 1937. 429 с.
13. Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина. Т. 10. Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь / Подгот. текста и коммент. Т. И. Орнатской. М.: Искусство, 1978. 720 с.
14. Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина. Т. 11. Письма (1848–1880) / Ред. В. Я. Лакшин; текст и коммент. Л. С. Данилова и др. М.: Искусство, 1979. 781 с.
15. Римский-Корсаков А. Н. Значение «Снегурочки» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // «Снегурочка». Опера Н. А. Римского-Корсакова: Сборник статей. М.; Л.: Теа-Кино-Печать, 1928. С. 6–8.
16. Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма: В 2 т. / Отв. ред. М. О. Янковский. Т. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1953. 416 с.
17. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М.: Музгиз, 1980. 453 с.
18. Светлов С. Ф. Театральный дневник / Ред. А. С. Поляков // Бирюч петроградских государственных театров. 1919. Сб. 1. Июль–август. С. 54–85.
19. Х. [Веселовский А. Н.]. [Б. н.] // Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского / Собр. В. А. Зелинский: В 5 ч. Ч. 4. М.: Типо-литография В. Рихтер, 1904. С. 151–194.
20. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк // Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Т. 11. [Письма 1882 г.] / Подгот. К. Ю. Давыдовой и Г. И. Лабутиной. М.: Музыка, 1966. 359 с.
21. Чебышев-Дмитриев А. Заметки о русской журналистике // Биржевые ведомости. 1873. № 247.
22. Шах-Азизова Т. Реальность и фантазия («Снегурочка» А. Н. Островского и ее судьба в русском искусстве последней трети XIX и начала XX в.) // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века: Идеиные принципы. Структурные особенности: Сборник статей / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М.: Наука, 1982. С. 219–263.

Аннотация

Статья посвящена проблемам создания «Снегурочки» и первых попыток переноса «весенней сказки» на сцену. Драматическое представление с музыкой П. И. Чайковского, осуществленное в 1873 году силами драматической, оперной и балетной трупп Большого театра с непосредственным участием самого драматурга, успеха не имело. Опера Н. А. Римского-Корсакова, представленная в 1882 году на сцене Мариинского театра, дала начало долгой и успешной жизни музыкальной версии «весенней сказки», хотя первая постановка произведения Римского-Корсакова была далека от совершенства. Установка на пышность и зрелищность представления в духе сказочной феерии, разрозненность творческих устремлений музыкальной, постановочной и хореографической частей театра, отсутствие единой постановочной воли не позволили раскрыть потенциал творения Островского и Римского-Корсакова.

Summary

The article deals with the problems of creating „The Snow Maiden“ and the first transfer from „Spring Tales“ to the stage. The dramatic presentation with P. Chaikovskii's music, made in 1873 by drama, opera and ballet troupes of the Bolshoi Theatre with the direct participation of the playwright, had no success. The opera by N. Rimskii-Korsakov presented in 1882 at the Mariinskii Theatre gave rise to a long and successful life musical version of „Spring Tales“, although the first staging of a work by Rimskii-Korsakov was far from perfect. Set on the pomp and spectacle of representation in the spirit of the fairy extravaganza, the fragmentation of the artistic aspirations of music, staging and choreographic parts of the theatre, and the lack of a uniform staging did not allow the possibility to reveal the creative potential of Ostrovskii and Rimskii-Korsakov.

✓ *Ключевые слова:* А. Н. Островский, «Снегурочка», Н. А. Римский-Корсаков, опера.

✓ *Key words:* A. Ostrovskii, „The Snow Maiden (Snegurochka)“, N. Rimskii-Korsakov, opera.

Мария Андреевна Ведринская в пьесах Островского

ИСМАГУЛОВА ТАМАРА ДЖАКЕШЕВНА

*Филолог, искусствовед, генеалог, младший научный сотрудник,
Российский институт истории искусств, член общества историков
и архивистов, член Булгаковского общества (Санкт-Петербург)*

ISMAGULOVA TAMARA D.

*Philologist, Art Historian, Genealogist, Junior Research Fellow,
Russian Institute for the History of the Art, a Member of the Society
of Historians and Archivists, Member of Bulgakov Society (St. Petersburg)*

E-mail: itdfamar@list.ru

Мария Андреевна Ведринская, когда-то прима Александринского театра, сейчас почти забыта, хотя ее сценические творения помнили многие из тех, кому удалось видеть их на сцене. О необыкновенном голосе артистки рассказывал Юрий Лавров¹. Режиссер А. А. Белинский в недавно вышедших «Записках старого сплетника» заметил: «...александринцы... любили вспоминать своих стариков... Из актрис чаще других... Ведринскую и Рощину-Инсарову»². Е. Н. Рощину-Инсарову сейчас все знают, М. А. Ведринскую — не все.

Ведринская родилась 8 августа 1877 года в Харькове, в купеческой семье. Казалось, детские впечатления могли бы дать ей необходимый материал для замечательного быта пьес А. Н. Островского. Но так не случилось. Со своего дебюта (до Александринки она служила в Василеостровском театре и в Театре Комиссаржевской в Пассаже) актриса играла роли либо в современных пьесах, либо в зарубежной классике, а из отечественной — А. П. Чехова (Ирину в «Трех сестрах», Соню в «Дяде Ване») и И. С. Тургенева. С Островским ей не везло, хотя облик юной Ведринской наводил на мысли о Снегурочке.

Акмеист Сергей Городецкий посвятил ей стихотворение, где обыграл эту тему, фамилия актрисы в то время ассоциировалась с «вёдро» — теплым, ясным днем, весной:

¹ «Ведринская запоминалась уже по одной, только ей присущей манере подавать текст, произносить слова на сцене!.. Трудно точно охарактеризовать этот певучий и вместе с тем наполненный внутренним содержанием звуковой рисунок» (*Лавров Ю. Мастера и молодежь // Традиции сценического реализма: Академический театр им. А. С. Пушкина / Сост. Э. Н. Беляя; Под ред. А. Я. Альтшуллера и Н. В. Зайцева. Л.: ЛГИТМиК, 1980. С. 24*).

² *Белинский А. А. Записки старого сплетника. М.: АСТ-Пресс Книга, 2002. С. 74.*



*Мария Андреевна Ведринская. 1910-е гг.
Фотография из журнала «Театр и искусство»*

Я в ведро родилась — любите, люди,
Меня, весеннюю, меня.
Я знаю сказку о веселом чуде,
О стрелке солнечного дня...¹

В отличие от пьесы Островского, героиня стихотворения в финале, когда таяла, не умирала, а рождалась. Но Снегурочку на сцене она не сыграла — впервые Ведринская получила роль в пьесах Островского только в 1915 году. 30 августа этого военного года Александринский театр открывал сезон «Бесприданницей» в постановке А. Г. Загарова.

В новом сезоне театр начал запись на абонемент А. Н. Островского², а также объявил о будущих репетициях спектакля. «Ларису будут играть в очередь Рощина-Инсарова и Ведринская»³, — сообщала театральная хроника. Но играла одна Ведринская.

¹ С. М. Городецкий. Ведриночка (1910).

² В Конторе Императорских театров открыта запись на абонемент А. Н. Островского в Александринском театре в сезон 1915/16 года. Всего было объявлено четыре вечерних абонементов, по пять спектаклей в каждом (См.: Хроника // Театр и искусство. 1915. 5 июля. № 27. С. 481).

³ См.: Хроника // Театр и искусство. 1915. 9 авг. № 32. С. 581.

У многих зрителей в памяти была, конечно, легендарная роль В. Ф. Комиссаржевской, и от сравнения — не уйти. Для Ведринской важно было избежать невольного подражания: она только что играла Нору в «Кукольном доме», а на сцене Народного театра — роль, которую безуспешно хотела исполнить Комиссаржевская, — Жанну д'Арк в пьесе Н. П. Анненковой-Бернар «Дочь народа». Образ Ларисы был в этом ряду¹.

Понятно, что Комиссаржевскую вспомнили практически все рецензенты спектакля, и прежде всего Номо novus (А. Р. Кугель). Критик посвятил спектаклю Александринского театра две пространные публикации, одну на следующий день после премьеры в газете «День», вторую — в журнале «Театр и искусство».

В отличие от других рецензентов, Кугель, как известно, ругал и Комиссаржевскую, не только одну Ведринскую. Главный порок новой исполнительницы он видел в том, что она подражала «покойной», которая была «никак не Лариса», а «Комиссаржевская, во всем обаянии ее субъективных свойств». Критик довольно убедительно доказывал, что «Лариса прежде всего не может быть грустной в своем мироотношении. Элегия жизни нисколько не интересна для всех этих Кнуровых, Вожеватовых и Паратовых. Им нужно не это. Живут они широко и весело. Всегда под боком цыгане, катанья, пикники; шампанское льется рекою. Таких ли прожигателей может пленить глубокое лирическое страдание? Это ли им надо?

Это — с одной стороны. С другой — самое воспитание Ларисы, ее близость к цыганскому табору, окружавшему ее, не могли никоим образом дать ей этот облик страдающего, ноющего существа, каким изображала Ларису Комиссаржевская. Вспомните разговор Ларисы с Карандышевым, спрашивающим ее, что пленительного нашла она в Паратове. С упоением рассказывает она, как Паратов стрелял в монету, которую она держала. От этого бесшабашного удалства Лариса в восторге. Ее собственная душа такая же. Да разве ее уход с Паратовым с обеда не есть такая же бесшабашность? Капля острой меланхолии в ее душе — это пикантный соус для красоты, для властности, гордости ее натуры, но это не может быть внешним показателем, формой ее личности, а лишь глубоко запрятанным сокровищем сильной натуры, на вид до известной степени родственной с натурой Паратова.

Несмотря на трагический конфликт Ларисы и Паратова, они, в сущности, одного поля ягоды. Натуры действенные и агрессивные, так сказать. Прежде всего, гордые. Паратов страшно горд, и именно в том, что он рекомендует себя «человек с большими усами и малыми способностями», чувствуется необыкновенное самолюбие. Для Ларисы драма не столько в том, что случи-

¹ Усложнились у нее и отношения с Александринским театром, в печати муссировались слухи об уходе артистки с императорской сцены.

лось некоторое непоправимое обстоятельство там, за Волгой, а в том, что ее ставка — ставка гордости и самолюбия — убита Паратовым. Это — драма гордости. Лариса созналась Паратову, что она его еще любит. Это уже для нее страшно много. Но, сдавшись, она думала взять реванш, — и не взяла. Тогда она погибла. Если этого главного — гордости и самолюбия — не выделить в характеристике Ларисы, так ведь тогда просто пьесы нет. И точно, несмотря на очаровательный облик страдающей Ларисы в исполнении Комиссаржевской, пьеса получалась, в конце концов, жидкая. Течение драмы в том, как сломилась гордая, самолюбивая натура Ларисы, а не в том, как вели на заклятие обреченное существо, жалобно стонущее с первого момента пьесы. Этакую-то пигалицу долго ли кошке съесть? Все предрешиено с самого начала, и, стало быть, огород городить незачем... Ведь последний штрих, окончательно добивающий Ларису — это что ее в орлянку разыгрывали, что ей предлагают на содержание поступить. Вся кровь бросается ей в голову. Невозможно вынести такое унижение личности...»¹

Все построение логично и убедительно, но только если Лариса «одного поля ягода» с Паратовым, то она сама становится не интересна, это не трагедия незаурядного человека, а лишь «купеческое» соревнование амбиций. Примечательно, что, критикуя трактовку роли Комиссаржевской, Кугель не противопоставил ей другую исполнительницу Александринской сцены, например М. Г. Савину, которую очень ценил, а все потому, что ее трактовка роли Ларисы была не интересная, приземленная, героиня была заурядной, «мещаночка», — писали про нее. А в «ошибочной», как полагал критик, трактовке Комиссаржевской Лариса была незабываема, «замечательно проникновенна»².

О новом спектакле критик писал: в Александринском театре «прекрасную ошибку и художественную обмолвку — так назовем выступление Комиссаржевской в “Бесприданнице” — возымели намерение превратить в сценическую традицию. Только этим и можно объяснить возобновление “Бесприданницы” с г-жей Ведринской, которая, к сожалению, на первых же порах своей деятельности подпала под влияние Комиссаржевской, а в дальнейшем еще усугубила отклонение свое от реализма разного рода экскурсиями в область архимодернизма...». Имелось в виду, вероятно, ее участие в спектаклях и вечерах В. Э. Мейерхольда. Далее: «Слабенькая и малокровная, далекая от среды, в которой росла Лариса (вот здесь критик ошибся, об этом разговор дальше. — Т. И.), пассивно подчиняющаяся, ведущая диалоги с “судьбой” à la Метерлинк, г-жа Ведринская (не касаюсь совершенно степени выразительности и искренности ее переживаний (оговорка очень важная! — Т. И.)) могла только закончить извращение “Бесприданницы”, нача-

¹ *Ното повис* [Кугель А. Р.]. Заметки // Театр и искусство. 1915. № 36. С. 668.

² Там же.



М. Ведринская — Катерина в спектакле «Гроза» А. Н. Островского (1929)

тое Комиссаржевской. Было непонятно и странно смотреть на то, как целая компания богатых, именитых, сильных людей на протяжении 4 актов охотится за хорошеньким, но совершенно неспособным к защите цыпленком...»¹ В общем, после пигалицы-Комиссаржевской на сцене хорошенький цыпленок — Ведринская, хотя про выразительность и искренность ее переживаний Кугель оговорился. Другие рецензенты писали прямо, что «играла Ларису в тонах лирических... просто, сдержанно и давала впечатление большой искренности»². В другой статье: «у госпожи Ведринской вспыхивали иногда искорки подлинного чувства, но только они не разгорались в настоящую лирику. Были еще выразительны отдельные моменты, например сцена, где Лариса после года разлуки встречается с Паратовым. Это было хорошо, трогательно и не шаблонно»³. Но всем не хватало яркости, того хмельного, что кружило головы окружающих, «не было властного, опьяняющего, ничего и никого не щадящего сумасбродства»⁴.

Не удовлетворили критиков и другие персонажи спектакля. «Роль Карандышева исполнял господин Ходотов. Этого ограниченного, самолюбив-

¹ *Ното повис* [Кугель А. Р.]. Заметки. С. 668.

² Любош С. Сцена. Александринский театр. «Бесприданница» // Современное слово. 1915. 1 сент. № 2741. С. 4.

³ Ирецкий В. Александринский театр. «Бесприданница» // Речь. 1915. 1 сент. № 240. С. 5.

⁴ Любош С. Сцена. Александринский театр. «Бесприданница». С. 4.

вого и озлобленного человека, у которого есть что-то от мелкого беса, господин Ходотов прямолинейно изобразил как обыкновенного неудачливого любовника. Горячность, с которой актер передал момент гнева Карандышева, была достойна какого-нибудь шекспировского героя, но никак не такого ничтожества, как Юлий Капитонович»¹, а Кугель даже предлагал переименовать спектакль в «Бесприданника», поскольку «порою его драма заслоняла драму Ларисы»².

Нарекания вызвали и другие исполнители. Паратов — Р. Б. Аполлонский получился «бледным», как написал Кугель в газетной рецензии, «был сдобно-красив и решительно ничего соколиного не давал». В журнале он пояснил: «Чтобы — если не понять, то хотя оправдать Паратова, — необходимо одно предположение из двух: Паратов — сокол, очаровательный в дерзости своей; или Паратов — загадка и, как глубокий омут, волнует и влечет. Иначе в чем же вся история? Из-за чего сыр бор загорелся?»³ Другой рецензент подтвердил: «Ему не удалось показать, в чем именно заключалась обаятельность промотавшегося дворянина, которая покоряла всех, начиная от извозчиков и цыган и кончая Ларисой»⁴.

Вина, конечно, лежала на режиссере, который, возможно, и пытался сломать сценический стереотип Островского, но не преодолел стилистическую разноголосицу разных, по-своему замечательных исполнителей императорской сцены. «Акварельный рисунок» роли у Ведринской, как образно выразился журналист, оказался в одной композиции с «густыми тонами» Н. Н. Ходотова, «сочными... красками» Н. С. Васильевой, игравшей Огудалову, и «трафаретным рисунком» П. И. Лешкова — Вожеватова. И по режиссеру с удовольствием прошли все.

«Ставил пьесу господин Загаров. Это значит, что на сцене было соответствующее число стульев, столов и диванов. Точно такие же “постановки” бывают и на вокзалах. Но тамошние режиссеры очевидно скромнее и имени своего не выставляют»⁵. «Режиссер же расставлял стулья, и был “много доволен” тем, что он такой хороший человек»⁶.

После спектакля, где Ведринскую единодушно обвинили в подражании Комиссаржевской, она и поступила как Комиссаржевская — ушла из Александринского театра. Несколько сезонов работала в Москве, а вернулась

¹ *Ирецкий В.* Александринский театр. «Бесприданница».

² *Ното погус [Кугель А. Р.]*. Театр и музыка. Открытие Александринского театра // *День*. 1915. 31 авг. № 239. С. 4.

³ *Ното погус [Кугель А. Р.]*. Заметки. С. 669.

⁴ *Ирецкий В.* Александринский театр. «Бесприданница».

⁵ Там же.

⁶ *Ното погус [Кугель А. Р.]*. Заметки. С. 668.



М. Ведринская — Катерина в спектакле «Гроза» А. Н. Островского (1929)
(из кн.: Рижский театр русской драмы. Фотоальбом / Сост. Г. Саулите и Р. Роткале.
Рига: Лиесма, 1983. Фото 13. С. 23)

на императорскую сцену в 1917 году, привлеченная еще одной «комиссар-жевской» ролью — Эллиды в «Женщине с моря» Г. Ибсена, которую ставил В. Э. Мейерхольд.

Роль Ларисы в «Бесприданнице» осталась для Ведринской единственной ролью Островского, сыгранной на петербургской сцене. Но к творчеству драматурга она вновь обратилась уже в эмиграции.

Островского много ставили на эмигрантской сцене по той же причине, по какой в военный 1915 год открывали его абонемент: драматург олицетворял на сцене «русское» начало, — но если во время Первой мировой войны он должен был будить патриотические чувства, то на русской сцене за рубежом пробуждал ностальгию. Получить сведения об эмигрантских спектаклях довольно трудно (значительный корпус русскоязычной зарубежной периодики находится сейчас только в Москве). Но про две роли актрисы известно точно: в архиве Русского театра в Риге, в фонде М. А. Ведринской, хранятся экземпляры ролей актрисы, в том числе «Снегурочки» и Катерины из «Грозы»,



*М. Ведринская — Катерина в спектакле «Гроза» А. Н. Островского (1929).
Фото из архива Т. А. Власовой*

причем последнюю роль считали одной из лучших в ее репертуаре. Об этом свидетельствует и множество фотографий ее Катерины, включая и фото из книги, посвященной Русскому театру в Риге¹.

Еще одна фотография этой роли (подлинник) была передана для данной работы Татьяной Ивановной Власовой, старейшим сотрудником архива Русского театра в Риге, автором книги о Николае Барабанове², также актере Александринского и Рижского театров, сравнительно недавней монографии о Константине Николаевиче Незлобине³.

Власова очень интересовалась Ведринской, расспрашивала тех, кто знал актрису. Ее небольшая заметка о ней была опубликована на латышском языке в 1977 году в альманахе «Teatris un dzīve». Она сама сделала ее перевод на русский язык в 2005 году и значительно его дополнила. В этой рукописи читаем: «То, чего не было в энциклопедии, удалось выяснить у тех, кто был партнерами актрисы. У В. Шаховского удалось узнать хотя бы приблизительный год рождения Марии Андреевны. Она родилась в Харькове в 1882 или

¹ Рижский театр русской драмы. Фотоальбом / Сост. Г. Саулите и Р. Роткале. Рига: Лиесма, 1983. 226 фотографий. 120 с. (Страницы не пронумерованы).

² Власова Т. Николай Барабанов. Рига: Лиесма, 1982. 201 с.

³ Власова Т. Хорошо забытое старое. Рига: Pils, 2002. 125 с.

1883 году (по документам, Ведринская родилась в 1877 году, на пять-шесть лет раньше. — *Т. И.*). Потом из одного интервью актрисы стало известно, что ее ранние воспоминания связаны с Хорошевским монастырем, куда после окончания епархиального училища определил свою дочь регент харьковского архиерейского хора. Девушка оказалась в среде, где царили духовные мелодии, запах воска и ладана и покорные монахини молчаливо, с глазами долу расцвечивали шелковыми узорами различные ткани¹.

Много лет спустя эту атмосферу использовала Ведринская, играя Катерину в “Грозе” Островского в Рижской Русской драме. Природа, домашний, раз и навсегда принятый уклад, странницы, частое посещение храма помогли вникнуть в жизненную психологию Катерины. На зеленых холмах нежно серебрились березы. Вдали торжественно и свободно стремилась вперед Волга (декорация художника С. Антонова). А сама молодая женщина, в светло-зеленом сарафане, в кокошнике, разукрашенном жемчугом, напоминала ожившую стройную березку.

Таких женщин — тихих, ушедших в себя, кротких и одновременно сильных духом, писал Михаил Нестеров. Катерина, созданная Ведринской, была близка своеобразному почерку этого художника — открывала особый поэтический внутренний мир этой женщины, мир любви, пения, журчания воды, мир простора, но в котором нет места жестокости. Трепетная, как березка, Катерина Ведринской была сильна духом, и эта ее сила выражала протест окружению, лишенному жалости².

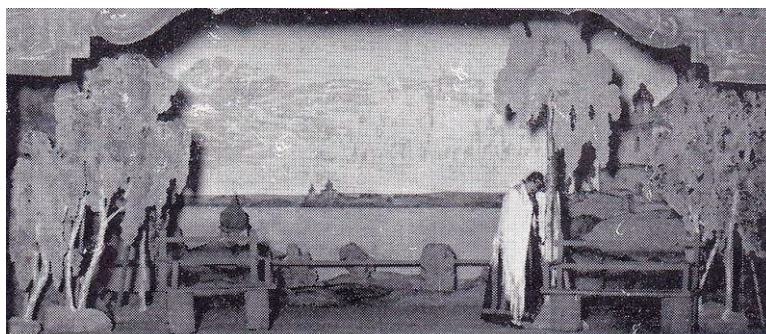
Героиню, созданную актрисой, приняли восторженно: «Роль Катерины в “Грозе” — большая роль, трудная роль, уникальная роль. Актриса с ограниченными данными не в состоянии даже приблизиться к ней. И это еще после Федотовой, Стрепетовой... Ведринская решилась. Особенность, которая сделала ее непохожей на других русских актрис, большого масштаба. Она показала не только способность понять роль, вжиться в нее, но и раскрыть ее с изумительной ясностью разума, просеяв через него каждую мельчайшую деталь, взвесив каждое слово, каждую ему соответствующую интонацию, отдавая только ему своеобразные жест и движение»³.

Теперь стал понятен отзыв Ведринской в письме петербургской (ленинградской) подруге, писательнице Екатерине Павловне Летковой-Султановой. Она писала о недавно увиденном фильме, экранизации «Грозы» 1934

¹ *Кр-н.* У Марии Андреевны Ведринской // Новый голос. 1931. 15 марта.

² *Власова Т. И.* Некоторые сведения о Марии Андреевне Ведринской. Рукопись, расширенный и дополненный вариант статьи альманаха на русском языке, хранилась в личном архиве Т. И. Власовой. Копия находится в личном архиве автора данной статьи. В рукописи 14 страниц текста плюс 3 страницы приложения: Роли М. Ведринской на сцене Рижского театра русской драмы. 1924—1935. 1939—1941.

³ *Лев Максим.* Гроза А. Н. Островского. Спектакль М. А. Ведринской // Сегодня. 1929. 7 февр.



«Гроза» А. Н. Островского.
Постановка А. Н. Лаврентьева. Декорация Ю. Г. Рыковского.

*Сцена из спектакля «Гроза» А. Н. Островского.
Театр русской драмы в Риге (1929)*

года, с Аллой Константиновной Тарасовой в главной роли, знакомом многим из нас со школьной скамьи. Экранизация привела ее в ужас. «Как можно все делать так прямолинейно! Разве это — Катерина? А Кабанова, ведь это в полном смысле слова “свинные рыла вместо лиц”! Я сама росла в купеческой семье, у бабушки — со стороны Родимой. Бабушка была изящная, грациозная, с тонкими чертами лица, фигуры, — чудесными, добрыми глазами синими, и все же это был такой духовный деспот, что мы — дети — предпочитали вылезать из окна и зимой и летом... только бы не встречаться с ней в общем коридоре... бегали по двору и в стужу, и в дождь... только бы не попасться ей на глаза! Вот такая должна быть Кабаниха, а не та карикатура на экране»¹. Интересно, что в этих словах ожили воспоминания детства, явно послужившие ей в работе над ролями Островского.

Работа Ведринской над образами в пьесах великого драматурга в эмиграции заслуживает отдельного подробного сюжета, самостоятельной статьи. Сейчас отметим только, что, благодаря полученным сведениям, уже упоминавшиеся две роли Ведринской в пьесах Островского на эмигрантской сцене — Снегурочки (1925) и Катерины (1929) — дополнились еще тремя — Лариса («Бесприданница», 1928), Негина («Таланты и поклонники», 1931, 1940), Любовь Гордеевна («Бедность не порок», 1933).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

¹ Письма и открытки М. А. Ведринской — Е. П. Летковой-Султановой (ИРЛИ. Ф. 230. Ед. хр. 211. Л. 6).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белинский А. А.* Записки старого сплетника. М.: АСТ-Пресс Книга, 2002. 304 с.
2. *Власова Т.* Николай Барабанов. Рига: Лиесма, 1982. 201 с.
3. *Власова Т.* Хорошо забытое старое. Рига: Pils, 2002. 125 с.
4. *Ирецкий В.* Александринский театр. «Бесприданница» // Речь. 1915. 1 сент. № 240. С. 5.
5. *Кр-н. У* Марии Андреевны Ведринской // Новый голос. 1931. 15 марта.
6. *Ното погис [Кугель А. Р.]*. Заметки // Театр и искусство. 1915. № 36. С. 668–669.
7. *Ното погис [Кугель А. Р.]*. Театр и музыка. Открытие Александринского театра // День. 1915. 31 авг. № 239. С. 4.
8. *Лавров Ю.* Мастера и молодежь // Традиции сценического реализма: Академический театр им. А. С. Пушкина / Сост. Э. Н. Белая; Под ред. А. Я. Альтшуллера и Н. В. Зайцева. Л.: ЛГИТМиК, 1980. С. 22–42.
9. *Лев Максим.* Гроза А. Н. Островского. Спектакль М. А. Ведринской // Сегодня. 1929. 7 февр.
10. *Любош С.* Сцена. Александринский театр. «Бесприданница» // Современное слово. 1915. 1 сент. № 2741. С. 4.
11. Хроника // Театр и искусство. 1915. 5 июля. № 27. С. 481.
12. Хроника // Театр и искусство. 1915. 9 авг. № 32. С. 581.

Аннотация

В статье рассказывается о двух выступлениях в пьесах А. Н. Островского актрисы Александринского театра Марии Андреевны Ведринской (1877–1948), в свое время весьма популярной, но сейчас почти забытой. На сцене императорского театра она сыграла Ларису в «Бесприданнице» (1915, Петроград), а в эмиграции, на подмостках Русского театра в Риге, выступила в роли Катерины («Гроза», 1929).

Summary

The article describes the two performances of the actress Maria Andreevna Vedrinskaia (1877–1948) in plays of A. Ostrovskii at the Alexandrinskii Theatre. She was once very popular but now almost forgotten. On the stage of the Imperial Theatre, she played Larissa in “Bride” (1915, Petrograd), and, in exile, on the stage of the Russian theatre in Riga, she played Catherine in “The Storm” (1929).

- ✓ *Ключевые слова:* Мария Андреевна Ведринская, А. Р. Кугель, Вера Федоровна Комиссаржевская, Александринский театр, А. Н. Островский, Русский театр в Риге.
- ✓ *Key words:* Maria Andreevna Vedrinskaia, A. R. Kugel', Vera Fedorovna Komissarzhevskaja, Alexandrinskii Theatre, A. N. Ostrovskii, the Russian Theatre in Riga.

Религиозная живопись Александра Иванова и проблематика эволюции христианской темы в истории русского изобразительного искусства

УДК
75.046-75.01

КОРОЛЁВ АЛЕКСАНДР ВАЛЕРЬЕВИЧ

*Кандидат философских наук, старший научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)*

KOROLEV ALEXANDER V.

*PhD (Philosophy), Senior Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg)*

E-mail: ak7419@mail.ru

1

Если сравнить историю христианского искусства в России и на Западе, нельзя не заметить, насколько сильно они отличаются друг от друга. В Европе эта история имеет ярко выраженный эволюционный характер. Сначала здесь шел долгий процесс освоения искусством новой религии античного художественного наследия. Потом в границах нескольких ведущих художественных школ вырабатывались его собственные язык, иконография, стилистические и символические структуры. Затем эти структуры несколько раз менялись, эволюционируя от единых канонических форм ко все более индивидуальным решениям. Даже в настоящее время (эпоха модернизма и современного искусства), несмотря на общий упадок религиозного духа, этот процесс продолжает развиваться (пусть и в скудных формах), по мере того как художники последних поколений выступают на религиозную тему при помощи удобных для них изобразительных средств.

В отличие от Западной Европы, в русской культурной традиции христианская тема не знала эволюционного развития, но обновлялась каждый раз радикальным революционным путем. Первой такой революцией для отечественного искусства явилось само принятие христианства. До этого у восточных славян было языческое племенное искусство, но религиозная реформа Владимира уничтожила его вплоть до самых корней. Революция была настолько тотальной, что долгое время все работавшие на территории Древнерусского государства мастера архитектуры и изобразительного искусства были иностранцами (греками), а немонументальное искусство вообще ввозилось путем импорта. Вторая революция в русском христианском искус-

стве произошла через семь веков и нашла свое воплощение в Петровских реформах, давших жизнь совершенно новым художественным формам, жанрам, функциям. Вместо сакральной иконы и росписей на священных стенах храма, появилась собственно светская картина на христианскую тему. Как и в первый раз, эта эстетическая революция осуществлялась в основном с помощью иностранных художников (итальянцев, голландцев, немцев, французов). Третья революция русского христианского искусства была вызвана событиями 1917 года, когда церковь и ее образы были политически поставлены советской властью на полулегальное положение. Если изготовление икон по традиционным технологиям для нужд культа с этого момента еще допускалось, то создание картин или скульптур на христианскую тему в жанрах светского искусства оказалось *de facto* под запретом. В результате этих событий христианское искусство в России пришло в упадок. После 1917 года среди работ художников, живших и работавших в России, практически не встречались произведения на христианскую тему, а те, что все-таки были исполнены, за редким исключением обладали высокой художественной и исторической ценностью. Как показало время, перемены 1990-х годов мало что изменили в создавшейся ситуации. Несмотря на заметное оживление религиозной жизни и полное восстановление в правах христианства и христианских образов, ни возрождения иконы, ни возрождения светского искусства на христианскую тему в постсоветской России не произошло. Хотя произведений искусства обоих типов за последнее время появилось довольно много, назвать те из них, которые можно было бы сравнить с образцами дореволюционного искусства на христианскую тему (как в светском, так и в каноническом жанре), будет за редким исключением почти невозможно. Таким образом, христианское искусство как появилось в России революционным путем, так тем же путем и прекратило свое существование. Остается только заметить, что все революции этого искусства в России происходили с деятельным участием в них государства и власти.

2

Радикальная перемена — такова логика механизма, приводившего в движение русское религиозное искусство. Три глобальных революции определяют его историю, не оставляя места для каких-либо заметных эволюционных изменений. Действие этого закона оказывается столь строгим, что между революциями религиозное искусство в России практически не меняется. Революции как бы блокируют естественное стремление к изменчивости, создавая условия, в которых обновление не может набрать нужную силу. Если, например, сравнить между собой русские иконы XII—XIII и XVII веков, то можно убедиться, что ни в технологии, ни в иконографии, ни в функции, ни

в стилистике заметных изменений не произошло, а те, что все-таки имеют место, обнаружит только специалист. Это выглядит особенно впечатляюще в сравнении с той колоссальной эволюцией, которую проделало за аналогичный период времени европейское религиозное искусство.

Христианская революция конца X века тотально обновила искусство восточных славян, но, изменив его, она утвердила формы, которые оставались без *качественных* изменений более шестисот лет. То же самое произошло в XVIII веке, когда традиционную, насквозь греко-византийскую по духу икону революционно сменяет европейская картина на христианскую тему. По своей радикальности эта революция не уступает событиям конца X — начала XI века, и, как оказалось, она также дает начало для глубоко консервативного по духу стиля. В формах официального академизма, институционализировавшего русскую художественную сцену в середине XVIII века, оно оставалось без заметных изменений почти до середины XIX века. Если сравнить, например, храмовую живопись первых соборов Петровской эпохи с росписями Исаакиевского собора, то нельзя будет не отметить очевидное единство стиля. Это особенно заметно на фоне тех изменений, которые произошли за те же сто пятьдесят лет с русским *светским* искусством.

Западноевропейское религиозное искусство эволюционировало медленно, постепенно изживая одни формы и приобретая другие. При этом во всех национальных школах и во все времена здесь сохранялась преданность неким общим универсальным принципам. Если взять ирландскую книжную миниатюру, дюреровский «Апокалипсис» и «Пассион» Жоржа Руо, нельзя не заметить, что эти вещи близки друг другу если не на идейном уровне, то по крайней мере по своему художественному качеству. Русское религиозное искусство менялось в результате художественных революций, однако если первая революция оказала положительное влияние на русскую культуру, то про вторую так сказать уже не получится.

Древнерусская икона наследует византийской, но в мировой истории искусства она смотрится столь же значительно и обладает не меньшей ценностью. Светская картина на христианскую тему, возникшая в России в XVIII веке, отличается от древнерусской иконы не только по духу, но и по своему художественному качеству. После Петровских реформ русские художники, опираясь на традиции французского классицизма, болонского академизма и европейского барокко, стали работать над созданием некоего усредненного и, в конце концов, глубоко *вторичного* как в художественном, так и в духовном отношении религиозного образа. Число произведений, запечатлевших этот образ, было велико, однако среди них практически нет вещей, которые могли быть сравнимы с образцами светских жанров искусства того же времени или с религиозным искусством предшествующего периода. В отличие от средневекового христианского искусства, которое достигло в России самого высокого художественного уровня, заменивший его в рели-

гиозном искусстве академизм с эстетической точки зрения всегда оставался довольно слабым¹.

Причины упадка религиозной живописи в России после Петровских реформ очевидны. Он явился результатом того культурного эксперимента, когда традиционное православное содержание попытались насильственно, чисто механически соединить с глубоко чуждыми ему формами западного искусства. Как оказалось, эти формы не были способны соединиться с православным религиозным духом. По этой причине, начиная с XVIII века, религиозное искусство стилистически и идейно закоснело и смогло продолжать свое существование только в виде отвлеченной эстетической формулы, в которой не было места ни живому чувству, ни настоящей вере.

3

Обновленное в XVIII веке русское религиозное искусство могло пребывать в упадке, следуя заданному консервативному направлению до самого конца, если бы не фигура великого русского художника Александра Иванова. Он совершил в нем настоящую революцию, открыв новые возможности для сближения религии, веры, церкви, с одной стороны, и искусства — с другой. После Иванова в этой области начинается период стремительного прогресса, время экспериментов и новых поисков. Таким образом, наследие Александра Иванова следует рассматривать как краеугольный камень в вопросе эволюции христианской темы в русском изобразительном искусстве.

Христианская тема занимает центральное место в судьбе художника Александра Иванова. Оказавшись в Риме во время пенсионерской поездки, он попадает в круг немецких художников, увлеченных идеей религиозного искусства и получивших за это прозвище назарейцев. Отталкиваясь от их опыта, Иванов приступает к созданию универсального шедевра такого искусства. В течение двадцати пяти лет он разрабатывает концепцию «Явления Христа народу», ища в формах академизма средства для воплощения своего замысла. Затем, отказавшись от большой картины, он берется за проект некоего «Храма человечества» и создает для него большую серию акварельных рисунков, так называемых «Библейских эскизов».

Поскольку оба главных замысла Иванова не удались — большая картина была оставлена неоконченной, а реализации идеи «Библейских эскизов» помешала смерть, — этого художника часто принимают за трагического неудачника, чьи главные усилия пропали даром. Однако для истории искусства концептуальные достижения гораздо важнее личных успехов. Иванов

¹ Этот факт никак нельзя назвать признаком общего упадка культуры. Если русская религиозная живопись XVIII века действительно была весьма слаба, то светское изобразительное искусство той эпохи находилось в России на вершине своих возможностей.

не закончил оба начатых дела, но он сделал нечто гораздо большее. Порвав с картиной и взявшись за эскизы, он создал совершенно новый язык религиозной живописи, не имеющий ничего общего с привычным академизмом. Впервые в истории отечественного искусства он создал прецедент свободного, творчески самостоятельного обращения с религиозной темой.

Из писем художника мы знаем, что он не только был человеком глубоко религиозного склада, но и активно соотносил свою личную религиозность с делом жизни — искусством. В тех же письмах мы читаем, что для Иванова была очевидна пропасть, которая отделяла близкое ему академическое искусство от подлинной религиозности¹. Картина должна была преодолеть эту пропасть, вернуть религиозный дух в искусство и искусство в религиозный образ. Оставив все прочие занятия, художник сосредоточился на решении этой задачи, ставшей, как оказалось, главным трудом его жизни.

Тот факт, что работа над картиной велась с колоссальным напряжением более двадцати лет, давно уже приобрел в отечественной историографии сакральный смысл, став источником многочисленных опытов мифологизации художника. Однако на самом деле этот случай требует критического переосмысления. Известно, что обычно большие полотна пишутся быстро (недаром Рубенс, Тинторетто, Тьеполо, Лука Джордано, писавшие в основном на больших полотнах, оставили колоссальное наследие). Этого требует сама техника работы с крупными форматами и большими живописными массами. Вопреки этому, Иванов работал над «Явлением» бесконечно долго, что, однако, никак нельзя объяснить ни природной медлительностью кисти, ни слабостью воображения (в период «Библейских эскизов» Иванов показал, как легко он мог много и изобретательно работать в материале). Ошибка, из-за которой картина «встала» с самого начала, была системной. Когда Иванов взялся за «Явление Христа народу», он поставил перед собой невыполнимую задачу. Он хотел соединить академический стиль с собственной живой верой, что было невозможно в силу специфики ключевых установок академического стиля, в частности — его отношения к проблеме *темы* произведения искусства.

Для академизма тема произведения искусства всегда играла второстепенную роль. В конце концов, она могла быть любой — мифологической,

¹ Такими словами, например, А. Иванов комментирует реакцию близкой ему русской художественной диаспоры Рима на картину Ф. Овербека «Торжество христианской религии в изящных искусствах» (1840): «Исторические живописцы нового поколения, полагающие религиозность, невинность, чистоту стиля и верное изображение чувства в самые высокие и первые достоинства живописца, в тихом созерцании важнейшего труда общего их профессора остались еще более уверенными в его наставлениях. Но поклонники замашистой кисти, копирователи живого мяса человеческого, театральные композиторы и похабно-кислые мыслители, ругают канальей святого живописца. К первому сословию из русских принадлежу один я, и за это назван ими лицемером» (*Боткин М. Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка 1806—1858*. СПб.: Изд. М. Боткина, 1880. С. 121).

религиозной, исторической. Важен был только определенный *стиль* живописи и уровень мастерства владения им. Для академизма только это обладало самодовлеющей ценностью, а все остальное существовало лишь «относительно». Такая установка совершенно неприемлема для создания религиозного образа, где идея (Бог) непременно должна возвышаться над формализованным стилем. В «Явлении Христа народу» Иванов попытался преодолеть это противоречие, но попытка его не удалась. Идея большого академического стиля полностью подавляет в шедевре Иванова все другие смыслы. Важнейший образ, духовный центр картины — лицо Христа — списан с гипсовой маски Аполлона Бельведерского. В отдельных фигурах и в группах, в рисунке и в живописи — везде доминирует дух академической теории и практики (будь в композиции как Рафаэль, в рисунке — как Микеланджело, в живописи — как Тициан и т. д.). Взавшись за это полотно, Иванов собирался открыть перед искусством новые горизонты, а вместо этого создал шедевр, утверждающий художественные идеи глубоко консервативного толка. Для художника, пришедшего в искусство, чтобы его реформировать, это было трагедией.

Поражает настойчивость Иванова — почти двадцать пять лет он не оставлял усилий, готовый на все, лишь бы приблизиться к желанной цели. Но еще более замечательным следует признать тот факт, что художник сумел в конце концов преодолеть себя и выйти на новый круг. Пришлось принести колоссальную жертву (дело жизни — картина стала не нужна), но ставки были слишком высоки, и Иванов смело пошел на этот шаг. В результате у него родился новый проект — создание храма философии, просвещения и красоты. Несмотря на то что от работы над этим проектом осталось только несколько папок с акварельными рисунками, главное было достигнуто. Впервые в истории отечественной школы появилось не догматичное — как в стилистическом, так в идейном смысле — религиозное искусство.

4

Сам Александр Иванов не оставил никаких письменных свидетельств о замысле «Библейских эскизов», но его брат, архитектор Сергей Иванов дает более-менее четкие формулировки. Речь шла о создании некоего монументального архитектурно-визуального театра, в котором на примере образов мировых религий, и прежде всего христианства, рассказывалось бы о путях становления духа в истории человечества. Как специально оговаривает С. Иванов, идея такого памятника духу возникла у художника в результате чтения трудов немецкого философа Фридриха Штрауса. Каким-то образом замысел Иванова должен был иллюстрировать (переводить на язык живописи) содержание его книги «Жизнь Иисуса».

Проект Иванова не оставляет сомнений в своей утопичности¹. Как мог быть воспринят обществом подобный замысел — одобрен? раскритикован? проигнорирован? Кто должен был взяться за его осуществление — государство? меценаты? церковь? Где сооружать такой храм просвещения — в Петербурге? в Риме? Однако если сам замысел храма был неосуществимой мечтой, то сделанные к нему эскизы стали важнейшим событием в истории русского религиозного искусства. С точки зрения стиля «Библейские эскизы» — антиподы академизма, его радикальные антагонисты. Вместо тяжелой живописи — легкий акварельный рисунок, вместо монументального полотна — камерные альбомные листы, вместо аналитической работы над фрагментами (в картине отдельно разрабатывались пейзаж, фигуры, каждое лицо, ракурс, движение) — мышление свободным живописным пятном (образ возникает из спонтанного соединения линий и пятен), вместо пластичного моделирующего рисунка и архитектурной композиции — прозрачные, похожие на тени фигуры, свободно (иногда беспорядочно) расположенные в пространстве. Не вызывает сомнений программность антиакадемичности «Библейских эскизов». Это был своеобразный эстетический манифест, заявление о полном отказе художника от прежних убеждений, демонстрация готовности служить новым богам и новым идеям. Если в академизме образительные средства (собственно стиль) доминируют, нивелируя значение темы, то в «Библейских эскизах» язык стал послушным средством визуализации содержания. Это хорошо видно по тому, как стилистически и иконографически соотносятся эскизы Иванова с текстом Штрауса. В своей книге философ особое внимание уделяет тем фрагментам евангельских текстов, где дается описание чудес. То же самое мы можем видеть на примере эскизов. Среди них выделяется группа очень интересных как в формальном, так и в иконографическом смысле вещей, посвященная изображению чудесных событий. Штрауса интересуют детали, которые подчеркивают сверхъестественный, волшебный характер описываемых событий. То же самое делает Иванов. Например, изображая Благовещение, он строит образ не как традиционную аллегория с голубем, а как мистическое видение, суть которого выражена сверхъестественным свечением, исходящим от живота Марии.

Обращение Иванова к трудам Штрауса (запрещенного, кстати, в Риме папской цензурой) произошло при довольно случайных обстоятельствах. Работая над «Явлением», постоянно находясь в состоянии кризиса, Иванов искал решения своей задачи везде, в том числе и в новейшей философии. Однако благодаря именно этому случаю произошла вещь вполне закономерная. Художник сумел решить задачу, которую поставил перед собой еще в молодости. Он преодолел пропасть, которая разверзлась между искусством и ве-

¹ По всей видимости, это вообще была первая русская эстетическая утопия, предшественница эстетических утопий Серебряного века и эпохи авангарда.

рой после Петровских реформ, и в своем искусстве вновь соединил их вместе. Мы не можем знать, как именно православный художник из России, проживший всю жизнь в католическом Риме, *понял* протестантские по духу мысли немецкого университетского ученого, прочитанные им во французском переводе книги (с философской точки зрения образ Христа в этой книге истолкован в духе идей гегелевской философии истории). Но мы не можем не согласиться с тем, что это *понимание* стало источником новых живых связей между верой художника и его искусством. Благодаря этому пониманию художник создал цикл произведений, прозвучавших как совершенно новое слово в истории русского религиозного искусства.

Действительно, созданный Ивановым в цикле «Библейских эскизов» религиозный образ был во всех отношениях нов. Во-первых, с феноменологической точки зрения. Искусство, которое запечатлелось в «Библейских эскизах», не предназначалось ни для музея — как искусство картин, ни для храма — как искусство икон. Это было нечто абсолютно *новое*, и у него не было ни своей формы, ни своего места. Оно существовало в проекте и обитало только в воображении художника. Во-вторых, с точки зрения языка. Вместо облагороженной разумной ясности академического искусства, Иванов в эскизах предложил мистику, натурализм и экспрессию набросков и зарисовок. Это было стилистически и иконографически совершенно не похоже ни на его собственный опыт, ни на академическую традицию. В-третьих, техника. «Библейские эскизы» написаны в оригинальной технике быстрого свободного письма, похожей на ту технику, которая будет в ходу у художников импрессионистов. Идея этой техники заключалась в том, чтобы выполнить всю необходимую для воплощения замысла работу за один сеанс. В истории русского религиозного искусства «Библейские эскизы» стали первыми произведениями, где была использована подобная техника спонтанной, непосредственной работы кистью. В-четвертых, функция. Если иконы украшают храмы, являются объектами поклонения и служат средством соединения верующего с Богом, а картины заполняют музеи и частные собрания, где ими любуются, их изучают и толкуют, то функция того искусства, которое Иванов разрабатывал в «Библейских эскизах», мыслилась им иначе. Это искусство претендовало на то, чтобы стать, говоря современным языком, новой формой *медиа*, визуальной философией, наукой, которая рассчитана на массового зрителя и способна открывать перед человеком откровения истины.

5

История русского религиозного искусства делится на два периода — ранний, византийский, и поздний, западный. Хотя первый длился около семи веков, а второй — чуть больше двух, история позднего периода оказа-

лась более насыщенной событиями и переменами. Эти перемены начались во второй половине XIX века, после того как Александром Ивановым были созданы «Библейские эскизы». Обновление религиозного искусства не было вызвано ни оригинальным стилем акварелей Иванова, ни самой по себе идеей храма религии и науки, выдуманной художником. Как известно, Библейский цикл Иванова не имел прямых подражаний, сама же идея осуществить проект Иванова (построить такой храм) никому больше в голову не пришла. Роль, которую сыграли эти эскизы в истории отношений искусства и религии, оказалась совершенно иной. Они показали, что у искусства есть возможности, чтобы своими средствами ставить вопросы религиозного масштаба и своими же средствами их разрешать. Речь шла о *свободе*, которой до сих пор художники были лишены, но без которой обновление религиозной живописи было невозможно. Как только эскизы стали достоянием русской художественной сцены, урок Иванова был усвоен. Если говорить только о художниках следующего за Ивановым поколения, то уже среди них мы найдем целый ряд примеров индивидуального, авторского прочтения религиозной темы. Здесь и Николай Ге с его умением придать евангельским событиям душераздирающий характер реального действия, и Иван Крамской с его осовремениванием и очеловечиванием личности Христа, и Василий Перов с его жесткой и едкой критикой современного состояния Церкви, и Илья Репин с его способностью соединить вместе религию и вопросы современной общественно-политической жизни. И с точки зрения языка, и с точки зрения морали каждый такой художник — это пример свободного подхода к избранной теме, без малейшей оглядки на авторитет традиции как в вопросах искусства, так и в вопросах веры. Таким образом, с Александра Иванова в русском искусстве начался короткий период свободного эволюционного развития христианской темы, закончившийся только в результате перевернувших Россию трагических событий 1917 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боткин М. Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка 1806—1858. СПб.: Изд. М. Боткина, 1880. 478 с.

Аннотация

В статье поднимается вопрос о той роли, которую сыграл в истории отечественного религиозного искусства художник Александр Иванов. Иванов представлен как реформатор русского религиозного искусства, тот, кто сумел преодолеть противоречия, возникшие в нем в эпоху петровских времен и тормозившие его развитие. Совершенный Ивановым переход от картины «Явление Христа народу» к циклу «Библейских эскизов» рассматривается как главная веха в деле преобразования религиозного искусства из рутинного официального академизма в форму актуального искусства современной общественной, духовной и политической жизни.

Summary

The article raises the issue of the historical role of the artist, Alexander Ivanov, in national religious art. Ivanov is seen as a reformer, who had managed to overcome the differences that had been occurring since Peter the Great's time and which had slowed down the progress of religious art as a whole. Ivanov's transition between the picture „The Appearance of Christ before the People“ and his cycle of „Biblical sketches“ is the main milestone in the change from routine and official academicism to relevant art of contemporary social, spiritual and political life.

- ✓ *Ключевые слова:* Александр Иванов, «Явление Христа народу», «Библейские эскизы», русское религиозное искусство, христианские сюжеты, библейские мотивы, академизм, академическое искусство, русская школа живописи.
- ✓ *Key words:* Alexander Ivanov, „The Appearance of Christ before the People“, „Biblical sketches“, Russian religious art, themes of Christianity, biblical motives, academicism, academic art, Russian school of art.

Москва слезам не верит. Русский авангард как эстетика войны

УДК
7.036

РЫКОВ АНАТОЛИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ

*Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург)*

RYKOV ANATOLII V.

*Doctor hab. (Philosophy), Ph.D. (Art History), Professor,
State University (St. Petersburg)*

E-mail: anatoliy.rikov.78@mail.ru

Искусствознание рубежа XX—XXI веков радикальным образом изменило наши представления об авангарде. Современное искусство утратило свой «гуманистический лик» и элитарный характер, репутацию «вольномудца» и новатора, оказавшись тесно связанным с политической и культурной историей XX века, ее мощными массовыми движениями. При этом границы между правым и левым радикализмом, дискурсами культуры и политики в междисциплинарных исследованиях последних десятилетий становятся все более размытыми. В контексте этой виртуальной трансформации авангарда особое внимание в современной историографии уделяется тем представителям «консервативно-революционного» крыла модернизма, чья творческая активность была напрямую связана с политической и идеологической борьбой, — Ф. Т. Маринетти, У. Льюису, Э. Юнгеру, М. Сирони, Дж. Папини, А. Соффичи.

Одним из наиболее ярких примеров конвергенции идей правого и левого радикализма в истории современного искусства является творчество Николая Пунина, крупнейшего теоретика русского авангарда. Дискурс войны, империалистическая и милитаристская риторика не только получили сложное философское обоснование в его трудах, но и оказались неразрывно связанными с разработанным русским автором формалистическим словарем понятий. На интеллектуальной карте европейской культуры теоретические работы Пунина находятся где-то между милитаристской эстетикой Ш. Бодлера и Ф. Ницше, тоталитарным антинормативизмом Э. Юнгера и Э. Никиша, низким материализмом Ж. Батая и экстремистскими энергетическими концепциями постмодерна Ж. Делёза и П.-Ф. Гваттари (с их тождеством природного, машинного и социального).

Всю свою жизнь Пунин, по сути, писал один текст, политико-философские, культурологические и искусствоведческие концепты которого образуют

единое теоретическое пространство. Главное политико-философское сочинение Пунина — не имеющий прямых аналогов трактат «Против цивилизации» (в соавторстве с Е. Полетаевым) — до известной степени может рассматриваться как один из самых радикальных образцов культурологической продукции, характерной для эпохи «консервативной революции» в Германии. Название книги отражает типичную для немецкой публицистики того времени дихотомию культура/цивилизация. Вместе с тем авангардистский (футуристический) и «антибуржуазный» компонент у Пунина и Полетаева выступает более рельефно, чем у большинства их немецких единомышленников. Экстремизм русских авторов не знает границ: тоталитарные черты их социального проекта гиперболизированы настолько, что его негативистский и утопический характер становится совершенно очевидным.

Концепция книги строится на ницшеанском отождествлении воли к творчеству и воли к власти. В духе социал-дарвинизма важнейшим механизмом осуществления прогрессивных изменений в общественной жизни объявляется империалистическая борьба «более совершенных», «мужественных», «творчески напряженных» народов и рас с «менее творческими», «менее героическими», а следовательно, и «менее совершенными»¹. Полетаев и Пунин требуют отречения от «рациональной», комфортной, лишенной творческого измерения борьбы, опасностей и приключений филистерской жизни («цивилизации» англичан и французов). При этом мифологии расы, нации и искусства пересекаются: так называемый формализм Пунина, методология его искусствоведческих сочинений, демонстрирует то же отчуждение от социального и культурного опыта, те же антиэмотивизм и антипсихологизм, что и его теория империализма. Формализм Пунина оказывается особым мировоззрением, формой «светской религии», требующей отречения от профанного мира: «Только перед „рельефами“ Татлина испытываешь, как мир ничтожен», — отмечает в своем дневнике Пунин (запись от 23 октября 1916 года)². «Форма» в конечном счете мыслится Пуниным как наивысшая точка организации и напряжения жизни, «аристократическая» победа над «человеческим, слишком человеческим».

В письме от 15 июля 1915 года Пунин подчеркивает: «Я понял, что такое живопись без содержания. Пикассо искал свои плоскости, как Моралес; Сезанн лепил свои головы, как Греко. Тщетно искать и в том и в другом чувства, идей и настроений — одно желание как можно точнее, суше и глубже понять форму. <...> Ты понимаешь, то были сухие души — совсем не наши, — которые знали все и ничего не идеализировали — они только

¹ Полетаев Е., Пунин Н. Против цивилизации. Петроград: Государственное издательство, 1918. С. 30.

² Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма / Сост., предисл. и коммент. Л. А. Зыкова. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 103.

видели своими глазами коршунов и беспощадно создавали не то, что видели, а равное тому, что видели. Это не романтики абсолютно, но умы первоклассные. Логика неудержимая, аристократизм сердца, но не эстетизм, не изящество; по-моему, в них жили души настоящих рыцарей, тех рыцарей, которые в крестовых походах шли не в Палестину, а завоевывали Яффу. О, я хотел бы обладать такой сухой душой и таким дьявольским умом. <...> Почему я вдруг все это понял, я — романтик до глубины, и почему мне это понравилось?»¹

Появление милитаристской риторики в разговоре о формализме П. Сезанна и П. Пикассо не должно удивлять. «Живопись без содержания» была для Пунина такой же социальной утопией, разновидностью чистого активизма, как и «политика без содержания». Они питались из общего вирулентного в социальном отношении источника — витализма. Теории, четко поставленные цели, моральные соображения — ничто по сравнению с буйством чистой энергии, безудержным движением вперед самой жизни. «Аристократизм сердца» художников-формалистов, о котором писал Пунин, заключается в том, с какой отвагой они отвергают мир интеллектуальных построений, не предлагая ничего взамен, за исключением веры в силу собственного духа. Они не испытывают привычных для человека чувств, не влюбляются и не страдают, хотя и живут более интенсивной жизнью, чем обычные смертные. Эта ницшеанская концепция сверхчеловека в полной мере раскрыта в политологических и искусствоведческих работах Пунина.

В искусстве и жизни Николай Пунин ценил особую трезвость, мужество в приятии жестокой красоты действительности. Эти качества, связанные с «реалистическими» творческими принципами, в воображении Пунина были окрашены в национальные/расовые или классовые тона и воспринимались им как следствие германской или русской воли к власти и истине, как проявление особой энергетики пролетариата и жизненной силы самого художника или исторического деятеля. Согласно Пунину, авангард обязан своему существованию не столько идее конструирования нового мира, сколько мифологеме мужественного, отчаянного столкновения с непонятной и суровой «подлинной реальностью», не имеющей ничего общего с плоской, плюшевой действительностью обывателя (или «буржуа»).

Пунин верил в неустранимость основных противоречий бытия, неизбывный трагизм жизни. В отличие от К. Малевича, считавшего возможным преодоление «мира борьбы» как проявления «зеленого мира мяса и кости», Пунин рассматривал напряжение, игру сил в качестве сути бытия и искусства: «Искусство все-таки борьба, и в большей степени, чем что-либо другое. <...> Всякое художественное произведение — след борьбы; оно свидетельствует о

¹ Пунин Н. Н. Мир светел любовью. С. 93.

поведении человека в бою»¹. Наибольшего накала борьба достигает именно в искусстве (художник, по Пунину, — «властелин мира»), поэтому «сила, напряжение и запас нервной энергии в художнике, поскольку он действительно художник, больше, чем в обыкновенном человеке...»². Именно «мощь», «крепость», «нарастание творчества», «высшее напряжение», «волю», «силу», «мускулы» ищет и ценит в искусстве русский теоретик.

Для создания великого искусства необходима мужественная, героическая жизненная позиция, особая энергетика, свойственная только великим расам. Следуя этому своему убеждению, авторы трактата «Против цивилизации» приходят к оправданию германского империализма и настоящему культу германской расы (восхвалению которой посвящена большая часть их трактата), якобы возродившей идею классической культуры в Новое время и отстаивающей идеи прогресса и «культуры» в борьбе с расово чуждыми ей, «цивилизованными» Англией и Францией. Россия в этой борьбе, с точки зрения авторов трактата, должна выступить на стороне Германии, а в дальнейшем, возможно, и возглавить «борьбу за культуру».

Русскому народу дается следующая характеристика: «История обошлась с нами даже злее, чем с немцами: за тысячу лет мы еще не узнали себя и не научились себя ценить. Но через все века мы вынесли драгоценнейшие качества нашего великорусского характера: органическую детскость и стихийную жизненность — эти первые предпосылки творчества. У нас мало традиций, да и те слабы, потому что мы, великороссы, поистине отличаемся каким-то инстинктивным неуважением к старине. Будем помнить и этот плюс»³. Другими достоинствами русского народа, по убеждению Полетаева и Пунина, является «близость к природе», «низкая оценка значения личного существования», а также живущее в каждом русском (даже анархисте) «тяготение к железной власти и дисциплине», отсутствие сострадания и жалости, избыток которых вреден для нации: «Москва слезам никогда не верила. <...> В сущности, мы, великороссы, ничего и никого не жалеем, даже самих себя»⁴.

В критике «цивилизации» и апологетике «культуры» у Полетаева и Пунина расизм сопрягается с сексизмом; их маскулинная философия силы опирается на концепцию сверхреальности, имевшую ярко выраженные авангардистские черты. Россия и Германия живут в «реальном», мужском мире страдания и борьбы, вечного напряжения сил — в экстремальном и экстре-

¹ Пунин Н. Квартира № 5 // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. СПб.: Полиграф, 2009. С. 717.

² Пунин Н. Н. Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования. Современное искусство. Петроград: Государственное издательство, 1920. С. 34.

³ Полетаев Е., Пунин Н. Против цивилизации. С. 135.

⁴ Там же. С. 131—132.

мистском мире «культуры»: «Культура — жестокая и беспощадная вещь. Она — *altera natura* (другая Природа), и, как Природа, она равнодушно и безжалостно отворачивается от всех неудавшихся»¹. Именно «культура» в книге Полетаева и Пунина становится той авангардистской иррациональной «реальностью», недоступной для стремящегося к покою и комфорту филистера, столкновение с которой (подобно встрече с «возвышенным» у Э. Бёрка и И. Канта) мобилизует творческие ресурсы художника. «Виртуальный мир» французской/романской культуры («мир рыцарства, культа женщины, сверхъестественных романов, безжизненного аскетизма, клюнийского благочестия и схоластики») противостоит в книге Полетаева и Пунина немецким/германским качествам — «здоровому инстинкту, наивной вере, здравому смыслу и чувству реальности»².

Таким образом, в книге «Против цивилизации» выстраивается внеисторическая эссенциалистская оппозиция авангардистских, прогрессивных, мужественных, объективно и трезво воспринимающих действительность Германии и России, с одной стороны, и реакционных, женственных, «дряхлых», «расслабленных» и индивидуалистических (субъективистских) Англии и Франции — с другой. Дихотомия Россия/Запад характерна и для последующих работ Пунина. В известной монографии «Татлин (Против кубизма)» Пунин говорит о непримиримом конфликте между романтическим, индивидуалистическим и «эстетическим» искусством французской школы (отождествившей действительность с красотой и наслаждением и утратившей чувство реального, «растекаясь в эстетизме, символизме, мистицизме, во всем романтическом»³) и творчеством русских авангардистов, возрождающих «классический европейский реализм» и восстанавливающих «всю полноту реальности»⁴.

«Реализм» (или «материализм») Пунина подобен «низкому материализму» Батая и обретает свой пафос в отрицании метафизики, обнажении трагических сторон действительности, которые пытаются затушевать идеалистические системы: «Нет более полного доказательства творческой слабости, чем из века в век повторяемое идеальное изображение нашей реальной деятельности, как будто энергия неисчерпаема, а смерть действительно завершает, а не обрывает нашу жизнь»⁵. В противоположность батаевской, концепцию Пунина можно назвать «высоким материализмом»: утилитар-

¹ Полетаев Е., Пунин Н. Против цивилизации. С. 48.

² Там же. С. 10.

³ Пунин Н. Татлин (Против кубизма). Петроград: Государственное издательство, 1921. С. 7–8.

⁴ Там же. С. 8.

⁵ Там же. С. 23.

ное искусство мыслится русским теоретиком как проявление аристократической/аскетической силы духа его творца, сливающееся с чистыми ритмами самой жизни.

Метод Пунина сочетает в себе аристократическое ницшеанство Г. Вёльфлина с националистической риторикой русских авангардистов. Метафоры мощи и власти проникают в те области искусствоведческого анализа, которые традиционно считались независимыми от идеологической сферы и обозначались как исследования художественной формы. В конечном счете Пунин открыто определяет формализм в современном искусстве как форму палингенеза, духовной и биологической регенерации (в полном соответствии с теорией Р. Гриффина¹). Говоря о формализме Сезанна и Пикассо, а также о методе русских авангардистов начала XX века, Пунин приравнивает их стратегии к формализму древнегреческого искусства: «...молодые художники радуются тому, что они могут творить и творят, не думая о том, какие человеческие эмоции, какие впечатления и настроения сопровождают их творчество. Мы формальны. Да, мы горды этим формализмом, ибо мы возвращаем человечество к тем непревзойденным образцам культурного искусства, которые мы знали в Греции. <...> Этот формализм — формализм классического здорового организма, радующегося всем формам бытия и стремящегося только к одному: раскрыть все богатство, все напряжение своих творческих стихийных сил, чтобы реализовать их в таких художественных произведениях, которые бы не содержали в себе ничего, кроме знаков великой радости, великого творческого напряжения...»²

Наиболее полно эта концепция палингенеза изложена в книге «Против цивилизации». Возможно, самым показательным моментом «организации жизни», которую предусматривала теория Полетаева и Пунина, было создание новой религии природы. Философия витализма приобретает в данном случае определенные сакральные черты, что может рассматриваться (как показывают современные исследования³) в качестве типичного явления для фашистской и протофашистской риторики в Европе того времени. Природа, наука, искусство и социальная сфера, согласно Полетаеву и Пунину, «соются в культуре, как в творческой, еще трудно определимой пока категории»: культура, таким образом, «впитает в себя функции, авторитет и оча-

¹ Griffin R. *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2007. 470 p.

² Пунин Н. Н. Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования. С. 63—64.

³ Adamson W. *Fascism and Culture: Avant-Gardes and Secular Religion in the Italian Case* // *Journal of Contemporary History*. 1989. Vol. 24. № 3. July. P. 411—435; Gentile E. *Fascism as Political Religion* // *Journal of Contemporary History*. 1990. Vol. 25. May—June. P. 229—251; Antliff M. *Fascism, Modernism, and Modernity* // *The Art Bulletin*. 2002. Vol. 84. № 1. March. P. 148—169.

рование религии»¹. Полетаев и Пунин говорят о «пантеистической религии арийского человечества», которая станет основой для «мощной социальной религии будущего», синтеза человека и космоса².

Антиинтеллектуалистская, насыщенная виталистскими метафорами риторика Пунина предвосхищает стиль сталинской культуры, основанной (согласно фундаментальному исследованию В. Паперного³) на оппозиции «неживое—живое». В монографии о П. Кузнецове Пунин вновь возвращается к своей излюбленной мысли о том, что русское искусство «более реалистично, более полнокровно и жизненно; в нем просто больше сил...»⁴. Симптоматично, что об искусстве в этой монографии (перегруженной напоминающими К. Гринберга рассуждениями о необходимости изучения физических основ живописи, ее материала — первые главы получили названия «Проблема плоскости» и «Живописно-плоскостная культура Павла Кузнецова») Пунин по-прежнему говорит в терминах российского и западного империализма, экспансии и порабощения⁵. Таким образом, в 1930-е годы Пунин вновь отмечает необходимость «противостоять Западу». Та же идеологическая установка характеризует и последнюю крупную работу Пунина — неоконченную диссертацию об Александре Иванове.

У позднего Пунина ревизия собственной социальной философии не затронула основных носителей патогенных идеологий — энергетизма и элитизма. Душа как творческая энергия по-прежнему «не может страдать в обычном, нашем смысле слова»⁶; «люди искусства не должны страдать»; «искусство освобождает от страдания»; «я человек, сделанный в искусстве, — и не страдаю и не люблю»⁷. Как и в теоретических работах Пунина второй половины 1910-х — начала 1920-х годов, эстетика здесь (в соответствии с теорией С. Бак-Морс⁸) становится «анестетиком». Целостная, «крепкая» форма социальных и художественных организмов в политологических и формалистических теориях Пунина была частным случаем лакановской теории зеркала с ее (как было продемонстрировано Х. Фостером⁹) тоталитарными коннотациями.

¹ Полетаев Е., Пунин Н. Против цивилизации. С. 48.

² Там же. С. 96, 99.

³ Паперный В. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 158–180.

⁴ Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. М.: Советский художник, 1976. С. 183.

⁵ Там же. С. 180–181.

⁶ Пунин Н. Н. Мир светел любовью. С. 367–368.

⁷ Там же. С. 443–444, 450.

⁸ Buck-Morss S. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered // October. 1992. Vol. 62. Autumn. P. 3–41.

⁹ Foster H. Armor Fou // October. 1991. Vol. 56. Spring. P. 64–97.

Исследование теории искусства Николая Пунина позволяет увидеть эволюцию русского авангарда от футуризма к конструктивизму в новом ракурсе. Будучи близким другом и единомышленником В. Татлина, Пунин становится главным идеологом татлинской линии в русском авангарде, во многом выражая точку зрения самого художника. Опираясь на националистические концепты русского художественного и поэтического авангарда (В. Хлебников, Б. Лившиц, М. Ларионов, И. Зданевич), Пунин в период издания газеты «Искусство коммуны» (1918–1919) создает теорию интуитивистского, «телесного» конструктивизма — антитезы или, точнее, «подсознания» идеологического и интеллектуального конструктивизма А. Родченко и его круга. Говоря о конструкции, материале, организации жизни, научности, Пунин остается верен своей «эстетике войны», энергетической сакральной концепции природы и человека, впервые сформулированной в книге «Против цивилизации».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Паперный В.* Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 408 с.
2. *Полетаев Е., Пунин Н.* Против цивилизации. Петроград: Государственное издательство, 1918. 138 с.
3. *Пунин Н.* Квартира № 5 // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. СПб.: Полиграф, 2009. С. 712–726.
4. *Пунин Н. Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма / Сост., предисл. и коммент. Л. А. Зыкова. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 527 с.
5. *Пунин Н. Н.* Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования. Современное искусство. Петроград: Государственное издательство, 1920. 84 с.
6. *Пунин Н. Н.* Русское и советское искусство. М.: Советский художник, 1976. 263 с.
7. *Пунин Н.* Татлин (Против кубизма). Петроград: Государственное издательство, 1921. 25 с.
8. *Adamson W.* Fascism and Culture: Avant-Gardes and Secular Religion in the Italian Case // *Journal of Contemporary History*. 1989. Vol. 24. № 3. July. P. 411–435.
9. *Antliff M.* Fascism, Modernism, and Modernity // *The Art Bulletin*. 2002. Vol. 84. № 1. March. P. 148–169.
10. *Buck-Morss S.* Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered // *October*. 1992. Vol. 62. Autumn. P. 3–41.
11. *Foster H.* Armor Fou // *October*. 1991. Vol. 56. Spring. P. 64–97.
12. *Gentile E.* Fascism as Political Religion // *Journal of Contemporary History*. 1990. Vol. 25. May–June. P. 229–251.
13. *Griffin R.* Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2007. 470 p.

Аннотация

Статья посвящена проблеме конвергенции авангардистских и тоталитарных мифологий на примере теории искусства Николая Пунина — крупнейшего представителя русского модернизма. Культурологические, политологические и искусствоведческие работы Пунина впервые рассматриваются в качестве составляющих единого утопического проекта. Автор исследует дискурсы национализма, расизма, сексизма и другие компоненты «эстетики войны» Николая Пунина.

Summary

The article explores the problems of convergence between the avant-garde and totalitarian ideologies in Nikolay Punin's „aesthetics of war“. Punin's artistic, critical and politico-philosophical works are considered as components of the single utopian project. The author examines the transformation of Punin's nationalist and racist doctrines into the modernist/formalist vocabulary of notions. Punin's visual essentialism is freely blended with the discourses of racism and sexism, while his expressionistic „life philosophy“ (Lebensphilosophie) includes proto-fascist ideas and concepts. Special attention is paid to the multidimensionality of Punin's art theory, which unites the ideas of Russian and Italian Futurism and German „conservative revolution“ and opens the road to Stalinist theories and practices as well as to the strategies of Postmodernism. Based on nationalist concepts of Russian artistic and poetic avant-garde (Velimir Khlebnikov, Benedikt Livshits etc.), Punin created his intuitivist, „corporeal“ version of constructivism — the antithesis of the intellectualistic constructivism of Rodchenko's circle.

- ✓ *Ключевые слова:* Николай Пунин, консервативная революция, русский авангард, эстетика войны, светские религии.
- ✓ *Key words:* Nikolay Punin, conservative revolution, Russian avant-garde, aesthetics of war, secular religions.

УДК
791.43-2,78.03

Рок-музыка в фильме как средство типизации жизненной судьбы киногероя (на примере фильма Алексея Балабанова «Брат»)

МАМИОВА ЕВГЕНИЯ МИХАЙЛОВНА

Главный редактор кинокомпании «Гамма-Продакшн» (Санкт-Петербург)

MAMIOVA EVGENIJA M.

Editor in Chief of Film Company «Gamma-Production» (St. Petersburg)

E-mail: 12.angel@mail.ru

На Западе культура рок-н-рольного саундтрека¹ развивалась в течение пятидесяти лет, в России же она сформировалась в рекордно короткие сроки, буквально за десятилетие. Толчком тому послужила «перестройка», в результате которой русский рок, в силу политических и социальных условий развившийся в нашей стране гораздо позднее западного, из культуры андеграундной вышел на большую сцену². В кинематограф тоже пришли люди нового мышления, свободного от советского официоза. Новая энергетика, новый язык и новые темы во многих современных фильмах потребовали присутствия совершенно иного музыкального ряда. И тогда возникла необходимость использовать рок-музыку.

В итоге выиграло и кино, и музыканты. И не только в плане эстетическом, но, что сегодня немаловажно, и в коммерческом плане. Фильмы с использованием рок-музыки в большинстве своем имели коммерческий успех, а музыканты, в свою очередь, — бесплатную рекламную кампанию и, как следствие, экономическую выгоду.

С самого момента своего появления рок-музыка стала активно входить в музыкальное решение фильма, выполняя в нем разнообразные функции. Изначально рок-музыка вошла именно в западный кинематограф. Основ-

¹ На примере фильма «Брат» мы употребляем термин «саундтрек» как традицию введения в фильм уже написанной исполнителем или группой музыки (инструментальной композиции, песни либо песни, ставшей уже хитом) в качестве закадрового или внутрикадрового музыкального решения.

² Еще в 1937 году Р. Линтон писал, что многие привычные элементы культуры пришли в нее из других стран. Сегодня с полным основанием можно отнести к наиболее характерному признаку молодежной субкультуры почти пятидесятилетней давности рок-музыку, равно как и потребность в ней. Рок-музыка основывалась на англо-американской культуре и носила импортируемый характер.

ной характеристикой рок-саундтрека стало то, что принято называть драйвом¹. В 1969 году вышел фильм режиссера Д. Хоппера «Беспечный ездок», где отчетливо прослеживались взаимоотношения героя с внешним миром, миром социальных отношений, которым он себя сознательно противопоставляет. Фильм почти мгновенно стал для молодежной аудитории культовым. По жанру это road-movie. Примечательно, что в «Беспечном ездоке» отчетливо проявилась связь музыки (как внутрикадровой, так и закадровой) с раскрытием и внутреннего состояния главного героя — Уайэтта, и образа жизни, который он ведет, и неистового стремления к независимости и свободе от внешних ограничений. Так впервые в кинематографе была заявлена связь музыки и образа главного героя как определенного социального типажа. Подобная связь раскрывается и «укрупняется», типизируется в киноповествовании посредством введения в саундтрек рок-музыки². Впрочем, еще раньше в западном кинематографе появились герои вроде Э. Прэсли, Б. Хэйли или А. Фрида, таким образом заявив о том, что пришло новое время — время рок-музыки, рок-музыканта, рок-молодежи и рок-героя.

Наша задача — увидеть, как средствами киномузыки, связанной со стилистикой рока, дается характеристика внутреннего мира персонажа (что присуще киномузыке) и разобраться, как в этом проявляются социальные обобщения целой эпохи.

Я выбрала фильм «Брат» (1997) режиссера Алексея Балабанова по нескольким причинам:

- в нем выделена фигура главного персонажа — это молодой человек, который ищет свою судьбу, и именно в рамках фильма начинает жить;
- музыкальное решение основано на общеизвестных в молодежной среде произведениях рок-музыки;
- сюжет фильма касается самых болезненных вопросов общественной жизни конкретного времени и конкретной страны — России;
- все киноповествование в той или иной форме пронизано рок-музыкой и с ней резонирует содержательно;

¹ Понятие «драйв» (от *англ.* to drive — ехать, нестись) возникло в джазе. Под драйвом подразумевается импульсивность, высокая степень чувственно-эмоциональной насыщенности музыки, совокупно создаваемая такими средствами художественного воздействия, как бит, саунд, исполнительская экспрессия, манера подачи. Большое значение имеет наличие каких-либо оригинальных, привлекающих слушательское внимание особенностей музыкального языка, «изюминки». Умение создавать драйв считается одним из проявлений исполнительского таланта.

² «Беспечный ездок» стал первым фильмом, который показал и доказал, что выпуск саундтреков на носителях выгоден как для кинопроизводителей, так и для звукозаписывающих компаний, которые лицензировали треки. Вышедший альбом продавался феноменально. Поначалу саундтреки использовались, чтобы продавать билеты в кино, теперь же само кино помогает продавать альбомы.

— фильм имел большой общественный резонанс; использование элементов молодежной культуры сделало его культовым; актеры фильма стали крупными фигурами киносообщества.

Российские критики очень много писали о фильме «Брат» А. Балабанова. Это было действительно новое слово для своей эпохи. Таким отчаянно дерзким и в то же время притягательным очень давно не представлялся герой в кинематографе. А. Боссарт писала о «Брате»: «В последнем десятилетии не помню другого русского кино, где была бы так непосредственно от-рефлексирована сновидческая стихия новой России. Эта стихия уже создала самобытнейшую литературу с Пелевиным и Доценко на полюсах. Самобытнейшую живопись. Самобытнейший рок. В целом ряде искусств интеллект (на своем уровне) отворил подсознание, как отворяют кровь»¹. А. Боссарт связывает жизненную судьбу Данилы Багрова с героями И. Гончарова, говоря о том, что балабановский персонаж вышел из обломовского халата². Похожего мнения придерживается и кинокритик И. Манцов: «Перед нами стратегия. Алексей Балабанов сшивает фильмическую ткань из „бросового материала“, снимает на пленку и склеивает „паузы“. „Держать паузу“ приглашен Бодров-младший, который, по общему мнению, „не умеет играть“, но „обаятелен и органичен“. Именно персонаж Бодрова по фамилии Багров призван был скрепить россыпь ситуаций, предложенных сценарием»³.

Впрочем, не все солидарны с подобной точкой зрения. Скажем, В. Матизен писал: «Алексей Балабанов умеет строить фильм так, чтобы он не заставлял себя смотреть: персонажи выразительны, эпизоды хорошо нарезаны и вовремя уходят в затемнение, драйв поддерживается „Наутилусом“. В то же время „Брат“ — больше чем просто боевик: в нем есть настроение (в том числе благодаря натурным съемкам Сергея Астахова, воссоздающим осенне-зимний петербургский пейзаж), а его герой — не просто тело, но тело, наделенное душой»⁴.

С самых первых своих работ Балабанов был крайне близок к рок-н-рольной культуре. Еще в фильме «Раньше было другое время» (1985) он прибегал к музыке Вячеслава Бутусова и Насти Полевой, своих друзей по Свердловску. За счет клипового монтажа складывается ощущение, что вся жизнь героев проходит под музыку. В картине «У меня нет друга» (1986) — похожая ситуация, только с музыкой Егора Белкина. Стоит отметить, что один эпизод этого фильма в точности повторяет сцену в «Брате»: героиня стоит в толпе на рок-концерте и пытается разглядеть своего кумира — Егора Бел-

¹ Боссарт А. Сон на поражение // Сеанс. 1997. № 16. С. 40.

² См.: Там же.

³ Манцов И. Строгий юноша // Искусство кино. 1998. № 2. С. 62.

⁴ Матизен В. Скромное очарование убийцы // Сеанс. 1997. № 16. С. 41.

кина (в «Брате» героиня Светланы Письмиченко точно так же наблюдает за Вячеславом Бутусовым на концерте «Наутилуса»). Фильм «У меня нет друга» и основан на вымышленной истории про реального рокера Егора Белкина. В 1988 году Балабанов снимает документальную «хронику одной любви» — «Настя и Егор» — о лично-творческих взаимоотношениях культовых фигур свердловского андеграунда Насти Полевой и Егора Белкина. В 1994 году Балабанов снимает «Замок», где звучит музыка постмодерниста и главного поп-механика Сергея Курёхина.

Таким образом, за исключением некоммерческих фильмов Балабанова — «Счастливые дни», «Трофим», «Про уродов и людей», «Река» и «Морфий», режиссер в каждом фильме обращался к рок-музыке. Каждый раз, работая над фильмом, Балабанов в первую очередь использует свою любимую музыку: «Хорошая музыка всегда ложится на *динамичное действие* (здесь и далее курсив мой. — Е. М.). Я сажусь дома, включаю музыку, просматриваю кадры и смотрю, на какой кадр лучше наложить музыку»¹.

Т. Сергеева отмечала, что музыка в фильмах Алексея Балабанова вообще имеет важное значение: «О музыкальных игрушках, сопровождающих героев повсюду (музыкальная шкатулка в „Счастливых днях“, музыкальный валик в „Замке“, плеер в „Брате“ и „Брате-2“, граммофон и пластинки в фильмах „Счастливые дни“, „Про уродов и людей“, „Река“), — вообще разговор особый. Из множества окружающих человека вещей они — самые желанные и дорогие. Они украшают жизнь, даря радость и поддерживая в трудные минуты. О них часто вспоминают. Ими гордятся. Дают разглядывать своим знакомым. Обсуждают их достоинства. Они даже, как в „Брате“, могут спасти жизнь, оказавшись на пути пули...»²

Стоит отметить, что, согласно опросам, проведенным социологами НИИ киноискусства, фильм «Брат» (как и его сиквел — «Брат-2») попал в список фильмов начала 2000-х, наиболее понравившихся девяти-семнадцатилетним подросткам, живущим в городе. При этом в списке лидируют фильмы-приключения и детективы³.

«Брат» стал первым российским фильмом переходного периода. Именно здесь появился герой нового поколения — Данила Багров. Создание истинного киногероя — событие эпохальное в кинематографе любой страны. Появление персонажа, который становится для зрителей киногероем, всегда в той или иной форме связано с господствующей идеологией. Киногерой воз-

¹ Беседа автора данной работы с кинорежиссером А. Балабановым. 15 марта 2003 года.

² Сергеева Т. В плену у собственной судьбы. К портрету режиссера // Киноведческие записки. 2002. № 57. С. 24.

³ См.: Самые любимые фильмы последних десятилетий // Феномен массовости кино: Сборник статей / Под общ. ред. М. И. Жабского. М.: НИИ киноискусства Российского агентства по культуре и кинематографии, 2004. С. 130–131.

никает на пересечении творчества режиссера, который формирует образ персонажа, и ожидания массовой аудитории, видящей в этом персонаже свои представления о том, каким должен быть сегодня человек. Поэтому вряд ли возможно появление киногероя в фильмах на историческую тему. И вряд ли сегодня зрители откроют нечто значимое в экранных образах людей, которые были киногероями двадцать—сорок—шестьдесят лет назад.

Философ О. Аронсон, анализируя появление в кинематографе такого героя, как Данила Багров, писал, что в первую очень это — жанровый типаж, и эта типажность отвечает социальному духу кино. Отвечая на вопрос, что же именно делает Данилу Багрова героем, Аронсон говорит о некоторых жестах, социально востребованных обществом и обществом опознаваемых в качестве «ценностно значимых». С одной стороны, в нем есть пафос одинокого защитника всех обиженных, но именно такой образ был сформирован уже задолго до Данилы Багрова¹. «Другое дело, жесты шовинистического характера. Это табу, но оно как раз снимается с появлением такого парня, как Данила Багров. Эта линия балабановского движения к социальному запросу достаточно очевидна, и некая ширма режиссерской иронии не должна вводить в заблуждение. На этом примере видно, что героем в кинематографе становится персонаж, чьей функцией является вскрытие табуированного социального желания, „ценностное значение“ которому возвращено жестом именно этого персонажа»².

Словосочетание «молодежный герой» в России начало употребляться после фильмов «Рок» А. Учителя, «Асса» С. Соловьева, «Игла» Р. Нугманова. После фильмов Балабанова «Брат» и «Брат-2» в кинообществе и в СМИ «молодежным героем» начали определять не только эстетические черты экранного образа молодых людей и подростков, но и социологические. В Даниле Багрове миллионы российских молодых людей узнали самих себя, свои проблемы, как социальные, так и психологические.

Данила Багров — не просто *новый* киногерой, он еще и герой, слушающий *новую* музыку. Рок-музыка, звучащая в фильме, напрямую связана не только с психологической характеристикой главного персонажа, но и с характеристикой общего климата в стране, — впрочем, прежде подобное было с игровыми фильмами «Взломщик» В. Огородникова (1987), «Игла» Р. Нугманова (1988) и документальными «Рок» А. Учителя (1988) и «Легко ли быть молодым» Ю. Подниекса (1987).

Бутусов, которого слушает герой С. Бодрова, — легенда русского рока, он и сегодня безусловная звезда. Фильм и начинается со съемок клипа на песню «Наутилус». Однако Даниле Багрову не нужен именно «Наутилус».

¹ См.: Аронсон О. Прощай, оружие? Круглый стол «Герой 2000-х» // Искусство кино. 2002. № 11. С. 10.

² Там же.

Он ищет себе своего рода зацепку, пытается ухватиться за музыку Бутусова и наркоманку Кэт, чтобы обнаружить людей, родственных по мироощущению. Ведь на «Нау» он наткнулся случайно, забредя на площадку, где снимался видеоклип.

Чуть позже Данила еще раз встречается с Бутусовым — «последний герой» девяностых Багров попадает на этот «внеплановый концерт» и проваливается в романтическую атмосферу восьмидесятых при участии Бутусова, Насти Полевой и Егора Белкина, Натальи Пивоваровой, Игоря Копылова, группы «2Ва Самолета», Чижа и многих других.

Кинокритик Ю. Богомолов писал: «Данила шагает по Питеру в ритме песенок из репертуара „Наутилуса“. А Бутусов с его агрессивной тоской для героя — солнце, за которым он идет по дороге, обращая внимание на частности бытия: на клипмейкера, скомандовавшего „фас“ охранникам, на бесприютную и забавную наркоманку, с которой он „оттопыривался“, на розничного торговца Гофмана, рискнувшего опровергнуть своей жизнью пословицу „Что для русского здорово, то для немца — смерть“; на вагоновожатую, что его приютила, на тех, кого „мочил“, на тех, с кем „мочил“, и т. д.»¹.

По связям музыки, изображения и действия песни Бутусова в «Брате» становятся темой смерти, может быть — темой убийства. По действию Данила Багров слушает интеллигентный «Наутилус Помпилиус», но остается глухим к образности этой музыки, в которой совсем нет насилия, агрессии, но много рефлексии и страдания. Так почему же в фильме, когда Данила убивает двоих, он тут же с радостью начинает говорить о Вячеславе Бутусове? Почему, когда он помог брату убить его преследователей, он тут же включил песню со словами «В этой стране, вязкой, как грязь»?

Получается, что образность музыки (ее тексты и саунд) расходится с действием фильма.

Вот что говорит Бутусов, главный участник саундтрека фильма «Брат», о музыке в кино: «Рок-музыку в кино надо рассматривать как прикладное искусство. Но вообще сочетание видеоряда и звукоряда — это всегда очень сильное воздействие. У нас я плохо представляю какие-то удачные сочетания. В кино сейчас в основном идет эклектика, музыкальные компиляции, что называется саундтреком. Это сугубо любительское отношение. Чем качественнее и оригинальнее саундтрек — тем сам фильм лучше»². Саундтрек первого «Брата» вышел уже лишь после выхода второго — потому что тогда, в 1997 году, его выход казался нецелесообразным, и никто не мог предсказать такого успеха музыки в кино. Однако Балабанов, довольно близкий к рок-музыке, поставил грандиозный эксперимент — никогда прежде выхо-

¹ Богомолов Ю. Киллер — брат киллера // Искусство кино. 1997. № 10. С. 29.

² Беседа автора данной статьи с музыкантом группы «Наутилус Помпилиус», солистом группы «Ю-Питер» В. Бутусовым. 10 апреля 2003 года.

дящий на физических носителях саундтрек не имел такого коммерческого успеха. Даже звуковые дорожки «Ассы» и «Иглы», казавшиеся в свое время кассовыми проектами, поблекли рядом с «Братом»¹.

«Брат» — тот несчастный случай, когда в фильме звучит музыка только одной группы — «Наутилуса», причем музыка, не написанная специально для фильма. С точки зрения работы Алексея Балабанова над музыкальным решением фильма саундтрек представляет собой режиссерскую компиляцию музыки, взятой из альбома «Наутилуса» «Яблокитай», который стал последней пластинкой в истории группы². Тексты всех песен «Яблокитай» написаны постоянным автором времен «Наутилуса» Ильей Кормильцевым, музыка — Вячеславом Бутусовым.

Нельзя не согласиться с мнением И. Смирнова, который в своей книге об истории, жизни и смерти русского рока писал: «Рок-текст — не стихи для чтения по бумажке. Если сравнить рок-композицию с драконом, то три его головы — это собственно рок-музыка, рок-поэзия и рок-театр, а по авторитетному свидетельству Е. Шварца и других сказочников, отрубленная голова дракона нежизнеспособна»³. То же самое можно сказать в контексте фильма: это и содержание стихов, и музыкальное звучание, и изображение музыкантов, и роль песни в драматургии фильма. Кроме того, важен не только собственно текст в песне, но и то, какие именно отрывки песен использованы в фильме. Собственно музыка создает атмосферу в «Брате», но именно слова акцентируют и подчеркивают состояние и мироощущение героя.

Фильм начинается с того, что главный герой — Данила Багров (С. Бодров) — случайно попадает на съемки клипа группы «Наутилус Помпилиус», на песню «Крылья». Примечательно, что герой Сергея Бодрова впервые появляется в кадре на строчках:

И я вижу свежие шрамы на гладкой, как бархат, спине.
Мне хочется плакать от боли или забыться во сне⁴.

Эти слова как будто указывают на дальнейшее существование Данилы Багрова — начиная от сломанной руки охраннику на съемках клипа и закан-

¹ Стоит отметить, что рок-саундтрек привлекает молодежь к кинематографу. *Рядовому* молодому человеку, идущему в кино, неинтересен очередной фильм А. Балабанова или любого другого режиссера. Известные фамилии актеров, знакомые мелодии и любимые группы — вот то, что так или иначе заставляет обратить внимание на фильм. Именно потому при выходе фильма так много звучат песни из кинофильмов, а реклама фильма проходит под эту музыку. Музыку из фильмов по большей части покупают и скачивают молодые люди. Речь идет именно о так называемых модных фильмах, музыку к которым и пишут модные музыканты.

² В 1997 году, распустив группу «Наутилус Помпилиус», В. Бутусов начал сольную карьеру.

³ Смирнов И. Время колокольчиков. М.: ИНТО, 1994. С. 31.

⁴ Песня «Крылья» группы «Наутилус Помпилиус» из альбома «Крылья» (1996).

чивая последующим хулиганством и убийствами. Алексей Балабанов сознательно использует и саму песню, и съемку клипа именно на эту песню, понимая значение образности фильма для главной характеристики стилистики «Брата». Это своего рода его «выходная ария» — если пользоваться терминологией оперной драматургии. В связи с этим Е. Марголит писал: «Но в том-то, похоже, и состоит главный эффект фильма, что в первом же эпизоде автор низвергает своего насквозь условного идеального героя с горних киновысот, откуда звучит пение небожителя Вячеслава Бутусова, на грешную землю, в повседневную нашу жанрово не оформленную реальность. Или проще: его вышвыривают, несмотря на яростное сопротивление, со съемочной площадки нового клипа, куда герой случайно забредает, привлеченный голосом неведомого ему певца (все происходит на фоне стены старинного замка)»¹.

Приезжает в Петербург Данила Багров под закадровую песню «Люди на холме», и первый эпизод его пребывания в городе проходит под слова «Люди на холме кричат и сходят с ума о том, кто сидит на вершине холма», предопределяя существование Багрова в Петербурге. В результате сочетания музыки и действия складывается впечатление, что маленький, ничем не приметный парень в своих прогулках по городу, походе в магазин, на рынок пытается привыкнуть к атмосфере мегаполиса и — как окажется позже — опасной среде обитания.

В следующий раз эта песня прозвучит лишь в финале фильма, когда герой Бодрова — большой человек, настоящий победитель — поедет дальше, покорять Москву:

Люди на холме кричат и сходят с ума,
Разбиваются, падая с вершины холма².

Но теперь Бодров — победитель: он не разбился, не упал с вершины холма. Он едет за лучшей жизнью. Так выстраивается композиционная арка средствами музыкального решения.

Как только Данила Багров находит своего брата (Виктор Сухоруков), впервые появляется оптимистичная песня (если так вообще можно говорить о музыке Вячеслава Бутусова):

Я придумал тебя, придумал тебя
От нечего делать во время дождя³.

Данила становится другим человеком — находит так запавший ему в душу альбом «Наutilus», переодевается, ищет себе квартиру, — то есть «при-

¹ Марголит Е. Плач по пионеру, или Немецкое слово «Яблокитай» // Искусство кино. 1998. № 2. С. 59.

² Песня «Люди на холме» группы «Наutilus Помпилиус» из альбома «Яблокитай» (1997).

³ Песня «Во время дождя» группы «Наutilus Помпилиус» из альбома «Яблокитай» (1997).

думывает себя». Нет больше того провинциального Данилы, который приехал из маленького городка в Питер, — теперь это настоящий герой Данила Багров. И теперь, очевидно, он должен выйти на «большое дело» — пришла пора помогать брату. И он делает это. Первое наблюдение за бандитами на рынке происходит под песню «Матерь богов». И здесь весь первый куплет и припев, звучащие в фильме, — абсолютно значимы.

Я открою тебе самый страшный секрет.
Я так долго молчал, но теперь я готов.
Я создатель всего, что ты видишь вокруг,
А ты, моя радость, ты — мать богов.
Этот город убийц, город шлюх и воров
Существует, покуда мы верим в него,
А откроем глаза — и его уже нет,
И мы снова стоим у начала веков.
Матерь богов.
Мы гуляли весь день
Под мелким дождем,
Твои мокрые джинсы
Комком лежат на полу.
Так возьмемся скорее за дело,
Матерь богов¹.

Именно в таком городе можно убивать, именно в таком городе — после службы в Чечне — можно становиться бандитом. И рынок, на котором все это происходит, — будто сосредоточение грязи и жестокости города. Здесь музыка только подчеркивает правильность выбора жизненного пути Данилы Багрова. В то же время, как только Данила возвращается к «мирной» жизни (исследовав рынок и все пути отступления, он приходит к Немцу (Юрий Кузнецов)), музыка заканчивается. Потому что мирная жизнь может быть только в тишине. В какой-то степени звучащая в фильме музыка — воплощение беспросветного мрака, господствующего в эмоциональном климате бурных девяностых. Это тоска без просветления. Эта музыка — предпосылки жизни героя за пределами закона. Очевидно, подобная образность в музыке одной из самых популярных в те годы групп России связана с ситуацией, когда молодежь пытается вырваться из обстоятельств, когда вынуждена жить за пределами закона. В более примитивном виде та же тоска выражена в музыке Сергея Шнурова в фильме «Бумер» П. Буслова (2003).

И снова — Данила начинает собирать оружие под «Нежного вампира» в исполнении Вячеслава Бутусова и Бориса Гребенщикова:

¹ Песня «Матерь богов» группы «Наутилус Помпилиус» из альбома неизданных песен «Атлантида» (1997).

Дать тебе силу,
Дать тебе власть,
Целовать тебя в шею,
Целовать тебя всласть,
Как нежный вампир¹.

Закадровая музыка будто благословляет Данилу на «подвиги», — когда едва ли не «и мальчишки кровавые в глазах»² и «и шотландская королева напрасно с узких ладоней стирала красные брызги в душном мраке царского дома»³. При этом у Данилы очень трогательное лицо, и кажется, ни один мускул не дрогнул. Он знает, что делает, — и делает это правильно. Еще ничего не случилось, но уже все понятно, и ощущение крови в каждом кадре. Вновь — разборки на рынке с бандитами под «Матерь богов» — лейтмотив рыночных грязных разборок, страшного города, но уже без текста. Не зря ведь чуть позже Немец скажет Багрову: «Город — злая сила». Вскоре «Матерь богов» возникает вновь — когда восстановившийся после ранения Данила выходит из дома. И идет за тем, что ему помогает больше всего на свете, — за дисками «Наутилуса».

Так, мы видим, что эмоциональность и текст песен обобщают неприглядность действий и происходят по драматургии, переводя их как в психологический план, так и в план социальных обобщений. Нельзя в этом также не заметить уверенной руки режиссера, для которого любимая им музыка напрямую связана с характеристикой главных персонажей и создает своего рода психологический подтекст.

Позже Данила Багров пытается приучить к этой музыке и свою подругу Свету (Светлана Письмиченко), — как будто чувствует, что спасительная музыка и спасительница должны быть рядом. Но Свете не нравится музыка «Наутилуса».

Важнейшим эпизодом, показывающим различие мироощущения Светы и Данилы, является концерт, на который Багров пригласил свою подругу. На этом концерте впервые в кадре оказывается кумир Данилы Багрова — Вячеслав Бутусов. Вокруг — тысячи таких же фанатов, как Данила.

Вас отваривали в супе,
Съели вас — теперь вы трупы.
Кто сказал, что бесполезно
Биться головой о стену?

¹ Песня «Нежный вампир» группы «Наутилус Помпилиус» из альбома «Яблокитай» (1997).

² Цитата из трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» (1825).

³ Строчки из стихотворения Анны Ахматовой «Привольем пахнет дикий мед...» (1934).

Хлоп — на лоб глаза полезли,
Лоб становится кременным¹, —

поет со сцены Бутусов. И эта песня будто растворяет Багрова в толпе, для которой текст песни отражает существо жизненной судьбы едва ли не каждого из пришедших на концерт.

И. Смирнов писал об образе рок-музыканта на сцене: «Эстетика рока и психология его восприятия уходят корнями в такую седую древность, когда не только жанры искусства не были рассортированы по творческим союзам, но и само искусство не успело отделиться от религии и политики. Рокер на сцене не просто артист — он медиум, аккумулирующий чувства аудитории и выплескивающий эту эмоциональную волну обратно в зал»². То есть в фильме происходит тот самый момент единения и сближения фаната — Багрова со своим кумиром — Бутусовым. У них сейчас много общего, они дышат одним воздухом, они обмениваются эмоциями и энергией. И присутствие рядом Вячеслава Бутусова будто меняет Данилу Багрова — он становится наивнее, незащищеннее, искреннее... Потом Данила еще раз сталкивается с «Наутилусом» — Бутусов снова на сцене, на этот раз — снова внутрикадрово. Данила со Светой смотрят юбилейный концерт «Наутилуса» — «Титаник на Фонтанке». Настя Полева поет «Летучий фрегат» — и эта трогательность Насти и хрустальность ее голоса очень диссонируют с комнатой в коммуналке Светы. Нельзя не заметить, что режиссер показывает через неоднородность рок-музыки девяностых многоплановость внутреннего мира Данилы Багрова: с одной стороны, это стремление к жизни «Летучего фрегата», а с другой — это реальная жизнь города убийц. Режиссер сталкивает в фильме эти контрастирующие эмоции, эти два разных стиля жизни. И еще — как только Бутусов появляется в фильме внутрикадрово (пусть даже не сам — а со своей песней, которую «живьем» поет Настя Полева), как только Данила зримо ощущает его присутствие, — он словно меняется. Это как будто разграничение двух разных жизней. Но только Даниле решать, каким будет его выбор. И дальше, на этой трогательности момента, Балабанов показывает панораму города, проезды трамвая и позже перекрывает кадрами Светы — под голос Насти. Теперь получается, что Света — это то самое светлое, что есть в жизни Данилы, и именно под светлую музыку. Данила попадает на шумную вечеринку, танцует под «E-Rotic» — и это вообще какая-то другая реальность, с дискотекой и наркотиками. Но даже здесь он думает про музыку своей жизни, про «Наутилус», и сообщает французцу: «Скоро всей

¹ Песня «Хлоп-Хлоп» группы «Наутилус Помпилиус» из альбома «Разлука» (1986). Очевидно, А. Балабанов ввел эту старую песню «Наутилуса» в музыкальное решение фильма, потому что она давала исчерпывающую характеристику социального климата девяностых.

² Смирнов И. Время колокольчиков. М.: ИНТО, 1994. С. 31–32.

вашей Америке — кирдык». Про это противостояние двух культур — рок-музыки и рэйва — написано немало статей и научных работ. В «Брате» эта музыка — после выверенной мелодики и текстов Вячеслава Бутусова — будто проводит границу двух разных миров: мира чувственного, рефлексирующего и мира праздника и беззаботности. Авторы фильма показывают невозможность однозначно оценивать персонажей рок-культуры с точки зрения музыки, которую они слушают. С одной стороны, считают рок-музыку и всю рок-субкультуру носителями едва ли не аристократических ценностей и благородства. С другой — «эта схема вызывает недоумение, если проецировать ее на реальность номер один: рок-тусовка дает нам прекрасные образцы пыльной заурядности (в которой последнее время особо преуспел именно „Помпилиус“) и, кстати сказать, жлобоватости, а рейв, напротив — пример цивилизованной открытости миру, невиданной на наших землях неагрессивности и отчетливо живой эстетики. Оказалось, однако, что передовому русскому кино нужна не европейская рейверская расслабленность, а азиатская мрачность с уральской крутостью»¹.

И вскоре по действию неожиданно происходит встреча с кумиром — Вячеславом Бутусовым, в которой абсурд доведен до отчаяния, сочетая страшное и прекрасное одновременно. В тот момент, когда в музыкальном сопровождении «Jamaica» Робертино Лоретти Данила с бандитами поджидают «провинившегося», в квартиру звонят. Но это вовсе не тот, кого они так ждут. Это тот, кого так долго и всегда ждет Данила, — Вячеслав Бутусов «заглянул» по ошибке. И вот опять — с появлением реального Бутусова Багров преобразается. Он сейчас снова не бандит, а просто молодой любопытный парень. Он поднимается туда, куда только что пошел его кумир. И оказывается в сказочном для него мире. Здесь все те, кого он любит вне своей бандитской жизни. Здесь Вячеслав Бутусов, Настя Полева и Егор Белкин, Наталья Пивоварова и Сергей «Чиж» Чиграков, музыканты «Аквариума» и «Препинаков». И в этой чистой жизни он пропускает очередные бандитские разборки. Когда возвращается в квартиру — там уже закончилось всякое выяснение отношений. Данила решает убрать плохих парней, что соответствует его просветленному состоянию.

Нельзя не заметить, как наивен в своем существе режиссерский ход Алексея Балабанова, когда автор фильма показывает зрителю воспитательную роль музыки. Но одновременно таким же наивным способом он строит образ молодого парня, который ничего не понимает в социальных процессах, и музыка в его незрелом сознании становится путеводной звездой, объясняющей, что и к чему в этом мире.

Наверное, непросветленному зрителю ситуация режиссеру сквозь призму «понимающей» музыки показать сложную судьбу наивного молодежного героя...

¹ Иожефавичус Г., Алексеев И. Брат // Матадор. 1997. № 4. С. 91.

Продолжается эпизод квартирника — и Данила Багров вместе с режиссером Степаном (Андрей Федорцов) оттаскивает трупы бандитов на кладбище под бессловесную «Люди на холме». Идет дождь, «но у холма нет вершины», и Данила рассказывает Немцу, что спас хороших людей. Вскоре Данилу хотят убить под «Нежного вампира», — но его спасает плеер с музыкой «Наутилуса». Музыка Бутусова теперь будто не только пытается преобразить Багрова, но и физически его спасает. Данила собирает оружие, и закадровый Бутусов поет:

Заржавело твое золото,
И повсюду на нем пятна...
Возьмите мое царство
И возьмите мою корону,
Нам не нужно твое царство¹.

Как следствие этих эпизодов, на пересечении действия музыки — ее текста и саунда — возникает сдвиг в образе Данилы, переоценка ценностей. Герой будет теперь мстить — у него есть женщина (изнасилованная бандитами), есть брат, которого надо спасать, и есть музыка Бутусова. Отомстив за всех и поняв, что Свете не нужен такой Данила, а нужен муж, — Данила бредет по городу:

Я смотрю в темноту, я вижу огни.
Это где-то в степи полыхает пожар.
Я вижу огни, вижу пламя костров.
Это значит, что здесь скрывается зверь², —

поет Бутусов будто про самого Данилу. Немец говорит Даниле, что сильный приезжает в город, а становится слабым, город забирает силу, — вот и Данила пропал. Но Данила словно не слышит этого. Он не может быть слабым. Он — герой, который делает все так, как считает нужным, — и который не представляет, что может быть иначе. Музыка заканчивается ровно на момент разговора Данилы с Немцем. Позже снова продолжается: «Искры тают в ночи, звезды светят в пути, / Я лечу, и мне грустно в этой степи». Это своеобразное подведение итогов после разговора с Немцем. Данила здесь уже сделал все, что мог. Надо двигаться дальше. И он двигается. На трейлере, с дальнобойщиком. Включив «Люди на холме». Закольцевав круг. Снова «Мы лежим под одуванчиковым солнцем». Но теперь — в Москву. «И под нами крутится земля. / Она больше, чем моя голова, / В ней хватит места для тебя и меня». В Москву.

¹ Песня «Черные птицы» группы «Наутилус Помпилиус» из альбома «Наугад» (1994).

² Песня «Зверь» группы «Наутилус Помпилиус» из альбома «Титаник» (1994).

Через весь фильм разворачиваются два уровня действия: первый план — событиями сценария и изображения; второй план, параллельный — не только закадровой и внутрикадровой музыкой, но, главное — содержанием текстов песен. Стихи вступают в сложнейшее и разнообразное взаимодействие с теми эпизодами фильма, где песни звучат. Это может быть несоответствие — в прямом смысле контрапункт; это может быть иронический острабяющий комментарий; это может быть философское обобщение трагических истин современной российской жизни.

Стоит отметить, что если закадровая музыка в фильме подчеркивает характер и поведение героя, его социальный статус и образ жизни, то музыка внутрикадровая диаметрально противоположна. Внутрикадровый звенящий, будто хрустальный, голос Насти Полевой в записи «Титаника на Фонтанке» и на вечеринке, словно противопоставляет жизнь кумиров, о которой мечтает Данила, — такую светлую и прекрасную, — с реальной мрачной жизнью Данилы. Подобная ситуация и с Бутусовым. В качестве внутрикадровой музыки режиссер использует две песни — «Крылья», начисто лишенные агрессии, и «Хлоп-Хлоп», которую сам Бутусов каждый раз, представляя на концерте, называет «старой лирической». То есть опять — никакого чумазого и страшного мира Данилы.

Характеризуя роль музыки при показе внутреннего мира главного героя фильма, пришлось отвлечься от того слоя картины, который диаметрально противоположен чернушной хандре музыки Вячеслава Бутусова этого периода. Это принцип постановки физического действия и межкадрового монтажа, который формируется в фильмах-экшн. Вот как характеризует взаимосвязь музыки Вячеслава Бутусова и героя Данилы Багрова Е. Марголит: «Сделав героя поклонником группы «Наутилус» — неожиданно, похоже, и для него самого, — они придали образу действительный объем, стереоскопичность. Неповторимый плачущий голос Вячеслава Бутусова превращается во внутренний голос героя, некую весть из другого мира. Но слова почти неразличимы, невняты, их смысл фатально ускользает от него»¹.

Н. Сириуля так анализирует появление музыки в фильме: «Музыка либо включается в эпизоды, требующие повышенной эмоциональной окраски, либо скрепляет монтажные секвенции, состоящие из кратких, проходных сцен, ускоряющих повествование, либо же служит лирическим лейтмотивом того или иного героя. Знаменательно, что тексты песен соотносятся не столько с тем, что герой думает или переживает, сколько с тем, что он в этот момент делает. И ключевая строчка всегда приходится на кульминацию или заверше-

¹ Марголит Е. Май, 10 // Новейшая история отечественного кино. 1986—2000. Кино и контекст. Т. VII. 1997—2000. СПб.: Сеанс, 2004. С. 33.

ние действия»¹. Н. Сирипля приводит примеры из фильма, когда песни Вячеслава Бутусова могут быть восприняты как дополнительный философский комментарий к действию. Так, например, в кадре, когда Данила передает хозяйке квартиры деньги за аренду, звучит строчка: «Ты войдешь в этот дом»; или, например, момент сборки оружия сопровождается строчкой: «Я дам тебе силу, я дам тебе власть», тем самым подчеркивая опасность и шаткость нищепанского, сверхчеловеческого позерства².

При этом в фильме «Брат» нет прямого взаимодействия темповых характеристик музыки и ее ритмических структур экранному изображению, прежде всего — движению на экране. Именно так взаимодействует с ним музыка во всех жанрах музыкального кино — от клипа до мюзикла. Поэтому, несмотря на изобилие музыки в «Брате» и ее важнейшую роль для образности фильма и режиссерских идей Балабанова, «Брат» — это не музыкальное кино, а обычное игровое. Нет ничего более чуждого режиссуре А. Балабанова, нежели клиповый монтаж, когда музыка начинает диктовать смену изображения. При этом эпизоды погони, драк, ожидания, истерик брата Виктора, рынка, слезки и т. д. — все это снято и смонтировано в полном соответствии со стилистикой криминального боевика.

Получается, что в этом фильме на молодежную тематику довольно сложно организован план содержания — в одновременности режиссер выстраивает уровень реальных криминальных ситуаций и жесткость действия в них героя; и тут же через музыку и психологию Данилы Багрова дает осмысление этих ситуаций, показывая их причины. Именно это, на мой взгляд, является основной причиной существования диаметрально противоположных оценок фильма. Кто-то увидит слой примитивного боевика с неблагоприятными молодежными персонажами и криминальными разборками, в которых в центр поставлен туповатый парень с неподвижным остановившимся взглядом и отвисшей челюстью. Кто-то, напротив, соотнеся тексты песен с действием, а их, в свою очередь, — с эмоциональным музыкальным и психологическим состоянием Данилы Багрова, откроет для себя тот ужас, в котором пребывала молодежь, потерявшаяся в социальном климате «боевых» и «безумных» девяностых.

Е. Марголит так описывает происходящее в фильме: «И на этой многогрешной земле, то бишь на фоне Ленинграда, все 90-е напролет усиленно и с переменным успехом декорируемого под Санкт-Петербург — Северную Пальмиру (так что декорация опять-таки, но более чем естественная), обнаруживается, что идеальный герой идеально вписывается в тоскливое и бесцельное мельтешение будней, ничего не меняя в нем. Какое уж там наведе-

¹ Сирипля Н. Братва. «Брат-2», режиссер Алексей Балабанов // Искусство кино. 2000. № 8. С. 28.

² См.: Там же.

ние порядка и гармонии. Десятком трупов больше, десятком меньше, только и всего»¹.

Ю. Богомолов, пытаясь разобраться в характеристике героя, пишет: «Стоит чуть абстрагироваться от облика главного героя (его исполняет Сергей Бодров, артист уже в какой степени эмблематичный для своего поколения), от самой постсоветской реальности, как легко все свести к многократно апробированной схеме: в испытываемую среду погружается герой, в меру простодушный и достаточно цельный. В результате проявляется характер, проясняется действительность...»² Примерно об этом же говорит Е. Марголит: «Не Балабанов с Сергеем Сельяновым³ — самые глубокие и талантливые художники этого поколения — сделали своего персонажа Героем, но массовая киноиндустрия. Авторы создали тест, а сам фильм — точнейший диагноз состояния аудитории. Родство, которое ощущает зритель с Героем, виртуально. Реально же ощущение тотальной заброшенности и незащищенности, герой обречен на одиночество, как и все остальные персонажи, населяющие фильм»⁴.

В итоге можно утверждать, что режиссеру, благодаря полифонической структуре содержательного плана, удалось создать **жанровый синтез** — **сочетать признаки криминального боевика и социальной психологической драмы**.

Точнее всех об этом писал после премьеры «Брата» на «Кинотавре» С. Добротворский: «Фильм Балабанова вобрал его (некоего общего процесса. — Е. М.) наиболее характерные черты. Не только потому, что показал очередную вариацию смерти по вызову. И не только потому, что вывел героя-киллера из-под спуда общеморальной риторики. Обласканный „Брат“ активнее других занялся поисками новой реальности, еще не устоявшейся, пластичной, одинаково ускользающей и из-под жанровой определенности, и из-под слишком твердой авторской руки»⁵.

Ю. Гладильщиков писал: «„Брат“, конечно, „боевик с подтекстом“. Смысл его неглуп; впрочем, расхож и бесстыдно конъюнктурен — чернуха как чернуха. Еще хуже то, что фильм неряшлив. Ни ожидаемого стиля, ни привычной балабановской виртуозности»⁶. И тут же продолжает: «Почему при подобной неряшливости „Брат“ хорошо прошел в Канне? Потому что ответил ожиданиям. Еще в конце 80-х, в годы перестроечной чернухи, кино-Запад

¹ Марголит Е. Плач по пионеру, или Немецкое слово «Яблокитай». С. 59.

² Богомолов Ю. Киллер — брат киллера. С. 28.

³ Сергей Сельянов — российский кинопродюсер, режиссер, сценарист. Продюсер фильма «Брат».

⁴ Марголит Е. Май, 10. С. 32.

⁵ Добротворский С. Герой нашего времени — человек с ружьем // Коммерсантъ-Daily. 1997. 18 июня. С. 13.

⁶ Гладильщиков Ю. Сюжет для небольшого убийства // Итоги. 1997. 10 июня. С. 76.

составил себе нехитрое представление о современной России. Россия — это грязь, нищета, мат, бомжи, кровь, проститутки и философские сентенции про жизнь, которые рождаются на самом дне, а также (добавившиеся в 90-е годы) „новые русские“ и мафия. Кроме того, Россия — это новая русская молодежь, то есть дискотеки, рок-н-ролл, наркотики и свободолюбивый трах на грязных матрацах. Молодежь в „Брате“ та еще (одна наркоманка и один убийца), но наличие в наших фильмах такой — пусть несовершенной, но все же обаятельной, раскованной, продискотечно сориентированной — молодежи воспринимается кино-Западом как росток светлого российского будущего»¹. А кинокритик Д. Дондурей, называя А. Балабанова «новопитерским интеллектуалом», считает, что «...этот фильм, независимо от публичных заявлений автора, имеет смысл рассматривать в координатах жанра как такового, то есть масскульта. Что, как известно, означает внятно рассказанную историю, рассчитанную на активное сопереживание, сильного (и, разумеется, положительного) героя, прямые авторские оценки, неотвратимый — сквозь зигзаги сюжета — хеппи-энд и т. д. Все эти требования Балабановым, кажется, выполнены. Отсутствует также излишняя рефлексия и нет вопросов — одни ответы, как и полагается в жанровом кино»².

Фильм А. Балабанова «Брат» допускает двоякую эстетическую интерпретацию. Первая базируется на жанровой атрибуции фильма и его драматургии — то есть на содержательных моментах. Они указывают на то, что этот фильм может быть воспринят как массовое жанровое кино. Вторая интерпретация связана с так смущающей многих критиков музыкой, звучащей на протяжении всего фильма. Сложные тексты дают совершенно «иную» драматургию и понимание России лихих девяностых. Именно музыка дает основание считать режиссуру фильма «Брат» — авторской. И на пересечении этих двух точек зрения на современную режиссуру затерялась фигура главного героя фильма — Данилы Багрова, который может восприниматься как бандит-отморозок или как герой своего времени, ищущий свое место в жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронсон О. Прощай, оружие? Круглый стол «Герой 2000-х» // Искусство кино. 2002. № 11. С. 5—21.
2. Богомолов Ю. Киллер — брат киллера // Искусство кино. 1997. № 10. С. 27—31.
3. Боссарт А. Сон на поражение // Сеанс. 1997. № 16. С. 40.
4. Гладильщиков Ю. Сюжет для небольшого убийства // Итоги. 1997. 10 июня. С. 76—77.
5. Добротворский С. Герой нашего времени — человек с ружьем // Коммерсантъ-Daily. 1997. 18 июня. С. 13.
6. Дондурей Д. Не брат я тебе, гнида... // Искусство кино. 1998. № 2. С. 64—67.
7. Иозефавичус Г., Алексеев И. Брат // Матадор. 1997. № 4. С. 84—91.

¹ Гладильщиков Ю. Сюжет для небольшого убийства. С. 77.

² Дондурей Д. Не брат я тебе, гнида... // Искусство кино. 1998. № 2. С. 64.

8. Манцов И. Строгий юноша // Искусство кино. 1998. № 2. С. 61—64.
9. Марголит Е. Май, 10 // Новейшая история отечественного кино. 1986—2000. Кино и контекст. Т. VII. 1997—2000. СПб.: Сеанс, 2004. 880 с.
10. Марголит Е. Плач по пионеру, или Немецкое слово «Яблокитай» // Искусство кино. 1998. № 2. С. 57—60.
11. Матизен В. Скромное очарование убийцы // Сеанс. 1997. № 16. С. 41.
12. Самые любимые фильмы последних десятилетий // Феномен массовости кино: Сборник статей / Под общ. ред. М. И. Жабского. М.: НИИ киноискусства Российского агентства по культуре и кинематографии, 2004. С. 130—131.
13. Сергеева Т. В плену у собственной судьбы. К портрету режиссера // Киноведческие записки. 2002. № 57. С. 23—32.
14. Сирицкая Н. Братва. «Брат-2», режиссер Алексей Балабанов // Искусство кино. 2000. № 8. С. 23—29.
15. Смирнов И. Время колокольчиков. М.: ИНТО, 1994. 264 с.

Аннотация

В статье исследуется возникновение специфического для постсоветской России молодежного киногероя. Используя элементы социологического подхода, устанавливаются факторы, которые обеспечивают для зрителя идентификацию персонажа со звучащей закадровой и внутрикадровой музыкой. Режиссер для идентификации музыки и персонажа также отбирает специфический музыкальный и текстовый материал.

На примере культового фильма «Брат» Алексея Балабанова устанавливаются функции, которые играет в фильме рок-музыка. Эти функции распространяются на психологические характеристики героев, создание картины общества в фильме и главную режиссерскую концепцию.

Summary

This article is dedicated to the research on the emergence of youth film heroes, specific to Post-Soviet Russia. Using elements of a sociological methodology, factors are established which provide the viewer the ability to identify the character of the film from both the film's background music and the music performed in the film itself. The director indeed selects specific musical and textual materials, so that viewers can identify both the music and the character.

The former Soviet Union's cult movie „Brother“ („Brat“) by Alexey Balabanov is used as an example for establishing the functions played in the film by rock music. These functions extend to psychological characteristics of heroes, the creation of a picture of society in the film and the main director's concept.

- ✓ *Ключевые слова:* молодежный киногерой, молодежная киносреда, киномузыка, рок-поэзия, рок-музыка, Алексей Балабанов, Вячеслав Бутусов.
- ✓ *Key words:* youth film hero, youth film environment, film music, rock poetry, rock music, Alexey Balabanov, Vyacheslav Butusov.

ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ

№ 1 / 2015



УДК
75.021.32

Обзор временной выставки «Виды Выборга и парка Монрепо в акварелях Виктора Светихина» музея-заповедника «Павловск»

МАРТЫНОВА АНАСТАСИЯ ГЕННАДЬЕВНА

*Аспирант, Ленинградский государственный университет
им. А. С. Пушкина (Санкт-Петербург — Пушкин)*

MARTYNOVA ANASTASIA G.

*Graduate student, Pushkin Leningrad State University
(St. Petersburg — Pushkin)*

E-mail: MartynovaNastjia@mail.ru

Полюби этот край, несмотря на короткое лето,
На скрещенье балтийского ветра с дыханьем студеных морей,
На дожди, что взхлѣб, когда сумраком небо одето,
На пургу, что и в мае врезается бритвы острей...

*Иосиф Суриш (1930—1997),
выборгский поэт и экскурсовод*

Художник Виктор Светихин (1877—1942) в начале XX века написал множество акварельных работ с видами Выборга и Карельского перешейка. Он был и талантливым фотографом, и иллюстратором, и учителем рисования. Практически вся жизнь мастера была связана с финским Выборгом. Фамилия художника произносится по-разному, но все варианты будут правильными — Светихин, Святихин, Сватишин. Ученики называли его «Ветехин», что лучше ложилось на финское произношение.

На сегодняшний день Виктор Светихин практически неизвестен российским искусствоведам. Литературы на русском языке об этом художнике нет, сведения отрывочны, а единственный альбом с его работами не переведен на русский язык¹. В 2012 году в газете Выставочного центра «Эрмитаж—Выборг» была размещена небольшая заметка Эву Рейя и Леену Рятю, сотрудников музея Южной Карелии города Лаппеенранта, в которой даются краткие сведения о жизни и творчестве художника². Помимо этого, нами опубликованы статьи, в которых впервые предпринята попытка

¹ Viktor Svaetichin — Karjalan kuvaaja / Pöyhä T. (päätoim.), Rätty L. ja Kainulainen S. (toim.). Lahti: Etelä-Karjalan taidemuseo ja Lahden historiallinen museo, 2009. 265 s.

² Рейя Э., Рятю Л. Виктор Светихин — акварелист, художник, рисовальщик // ВЦ «Эрмитаж—Выборг». 2012. № 1.

ка проанализировать творчество В. Светихина, в частности его работы, посвященные Выборгу¹.

Особый исследовательский интерес при изучении творчества данного художника представляет генеалогическое древо семьи Святишиных, размещенное Р. Олин на электронном ресурсе². Кроме того, на сайте музея Лахти³ и электронном ресурсе финских музеев⁴ можно увидеть некоторые акварельные работы Виктора Светихина из музейных фондов.

Жизненный путь мастера

Виктор Светихин родился 22 декабря 1877 года в Салми⁵, в деревне Тулема, в усадьбе Юсупова. Он происходил из многодетной семьи и был младшим из одиннадцати детей. У Виктора рано проявился интерес к рисованию. Известен тот факт, что однажды он повредил правую руку и не мог дожидаться, когда она заживет, поэтому научился рисовать левой. Привычка рисовать левой рукой закрепилась на всю жизнь, а правую руку он использовал только для письма. Разносторонне одаренный, Виктор занимался резьбой по дереву, вырезал макеты зданий, декоративные рамы для своих картин. Светихин любил классическую музыку, что отразилось в его творчестве, придавая особую гармонию композиционным построениям полотен. Свое образование художник начинал в народной школе Выборга, а затем, в период с 1895 по 1898 год, он изучал рисунок и живопись в художественной школе Выборгских друзей искусства под руководством Арвида Лильелунда. С 1898 по 1901 год продолжил обучение в художественной школе «Атенеум» в Хельсинки. Вернувшись в Выборг, Светихин стал работать в средней школе учителем рисования, а в свободное время посвящал себя творчеству. В мае 1902 года в Выборге состоялась первая персональная выставка Светихина в рисовальной школе. К этому времени он уже несколько лет участвовал в раз-

¹ Мартынова А. С любовью о милом Выборге: Виктор Светихин // Реквизит. 2014. 11–17 августа. № 31(387). С. 6; Мартынова А. Г. Образ Выборга в творчестве финского художника Виктора Святишина // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2015. № 1 (Т. 2) / Под ред. В. Л. Фурштатовой. С. 235–243; Мартинова А. Віктор Святішин — «співець» виборзької землі (1877–1942) // Народознавчі зошити: Часопис Інституту народознавства НАН України. 2015. № 2. С. 492–500.

² Виктор Святишин. Генеалогическое древо. URL: <http://gw5.geneanet.org/rafaelo?lang=it;p=viktor;n=svaetichin> (дата обращения: 30.08.2015).

³ Lahden museon. URL: <http://www.lahdenmuseot.fi/museot/fi/historiallinen-museo/naytelyt/hopeaa-museon-kokoelmista/> (дата обращения: 02.09.2015).

⁴ Finnish Museums Online. URL: <http://suomenmuseotonline.fi/> (дата обращения: 09.09.2015).

⁵ *Салми* (фин., карел. Salmi, швед. Salmis) — поселок в Питкярантском районе Карелии. Является административным центром Салминского сельского поселения. С финского языка название поселка переводится как «пролив».

личных художественных выставках. Первое упоминание об этом относится к 1899 году, когда студент Виктор Светихин был принят в общество искусства города Тампере, где была организована местная выставка декоративно-прикладного творчества. В выставках, организованных обществом искусства Тампере, Светихин участвовал еще раз в 1903 и 1905 годах. Также он принимал участие в ежегодных выставках в Выборге в 1900—1902 и 1906—1908 годах. Художник участвовал в весенней выставке общества искусства «Атенеум», проходившей в мае—июне 1901 года и в 17-й ежегодной выставке художественного общества Турку весной 1907 года. В 1906 и 1908 годах художник совершил несколько поездок в Германию, по крайней мере на одну из них получив грант. Результатами поездок явились две известные в Германии акварели «Вид Берлина» (1906) и «Весенний пейзаж в Хермсдорфе». С 1916 года, женившись, и вплоть до Зимней войны 1939 года Виктор Светихин жил в собственном доме в местечке Сяйниё¹. В начале Зимней войны Светихин с семьей был вынужден покинуть свой дом и эвакуироваться в Финляндию. Но и в эвакуации художник был полон творческого энтузиазма. Картины этих лет были наполнены идиллическим настроением, которое отражалось в пейзажах с видами сельских озер и лесов родного края. По словам знавших его людей, Виктор был общительным, простым, радушным, дружелюбным, оптимистически относившимся к жизни человеком с обширными познаниями в различных областях. Он любил шахматы, не увлекался спиртным и не покупал ничего на черном рынке, даже во время войны. Одним из проявлений жизнелюбия была его постоянная работоспособность. Когда в 1940 году 63-летний художник переехал с семьей в Хельсинки и получил работу в Национальном музее Финляндии, он энергично взялся за дело. В частности, для фотоархива музея Светихин подготавливал фотографии с подписями на английском и немецком языках, одновременно за два года художником была создана серия автопортретов. Работы Виктора Светихина практически не продавались. Умер художник, как и многие его современники, в «сапогах». Он работал, как все мужчины, не ушедшие на фронт, на тяжелой физической работе, которая и надломила сердце уже пожилого человека. Умер Виктор Светихин от инфаркта в Хельсинки 27 ноября 1942 года в возрасте 64 лет.

Особое место Выборга в творческом пути мастера

В Историческом музее города Выборга, располагавшемся на Ратушной площади, до Зимней войны хранилось множество акварелей, зарисовок исто-

¹ *Сяйниё* (фин. Säiniö) — ныне Верхне-Черкасово, железнодорожная станция Выборгского направления. Железнодорожная станция Сяйниё до Зимней войны была четвертой по величине в Финляндии.

рических зданий, фотографий, выполненных художником¹. Экспозиция музея была вывезена в Финляндию накануне Зимней войны, поэтому составить представление о коллекции музея и его интерьерах мы можем только по фотографиям В. Светихина. Акварели художника представляют особую ценность — на них запечатлен довоенный Выборг, до его вхождения в состав СССР. Акварели в подробностях изображают исторические здания Выборга и его окрестностей. Написанные в светлых, мягких, пастельных тонах, они притягательны как для рядового зрителя, так и для профессионального искусствоведа. С огромной любовью Светихин писал каждый уголок родного города. Художественную манеру Светихина отличает очень тонкий, индивидуальный стиль. Работы мастера составляют единое стилевое целое, созданы в одной технике. В его работах на первый взгляд нет динамики, движения, накала, они статичны. Однако эта кажущаяся статика есть отражение особого медитативного, созерцательного состояния души, наслаждающейся красотой и гармонией неброской, но величественной северной природы.

В необычайно разнообразной художественной деятельности Виктора Светихина важное место занимал городской пейзаж. Художник изображает уютные дворики, деревянные жилые дома, и на большинстве работ нет людей либо они обозначены условно. Очень сильные и сложные чувства к Выборгу владели Светихиным. Выборг в работах художника лишен какой-либо парадности. Это город тихой, обыденной жизни. Светихин показал, насколько ёмким может быть простой городской пейзаж. Надо отметить, что работы Светихина объединяет высокое техническое мастерство: это точное построение перспективы, прорисовка деталей, мастерство техники. Вместе с тем художник нередко прибегал к декоративному обобщению форм, использовал яркие, мажорные, локальные цвета. Освещение на картинах художника практически всегда ярко и условно, преобладает жесткая структура композиции. Финский Выборг Светихина поражает нас своей милой простотой деревянных построек, стройностью, обладает особой притягательностью и очарованием. С поэтической пронзительностью художник передает неповторимые ощущения и переживания, которые возникают в нашем сознании при виде уютных двориков, старинных улочек и кривых переулков, покосившихся старых домов. Глаз художника стремится к широкому панорамному охвату, но может сосредоточиться и на камерном мотиве. Художник со знанием дела подчеркивает особенности финского Выборга начала XX века: нагромождение домов, динамичные повороты улиц, выразительные силуэты глухих

¹ Выборгский исторический музей. Ristikivi. Частный архив Карельского перешейка. URL: <http://ristikivi.spb.ru/albums/viipuri-museo.html?photo> (дата обращения: 30.08.2015); Рейя Э., Рятю Л. Виктор Светихин — акварелист, художник, рисовальщик.

торцов и изысканный декор памятников архитектуры, кривизну карнизов и труб, оконные переплеты, создает портретные по своей выразительности образы старого Выборга.

В феврале 1913 года администрация Исторического музея Выборга впервые заказала работу у Светихина. Перед художником стояла задача запечатлеть все памятные уголки Выборга и его окрестностей. Художник написал картину маслом с изображением южных валов города и залива. Это полотно было завершено в апреле того же года и куплено музеем за 175 марок. Осенью музеем было приобретено за 1030 марок дополнительно еще 24 акварели и 30 рисунков тушью, изображающих Карельский перешеек. После этого музей стал покупать картины, рисунки, акварели и фотографии Виктора Светихина регулярно. Например, в ноябре 1916 года было приобретено 25 акварельных работ и 22 рисунка тушью, в декабре 1918 года — 70 различных работ, а в декабре 1919 года — 104 работы. В последний раз музей покупал работы Светихина в марте 1939 года¹. Всего Виктором Светихиным было выполнено 904 акварели, 188 фотографий и 68 рисунков тушью с изображением Выборга до Зимней войны 1939 года. Понимая, что кардинальные изменения политического устройства и война неизбежны, власти и художественная общественность Выборга стремились сохранить образ города, запечатленный в работах мастера. Коллекция была эвакуирована из музея во время советско-финской войны, а позднее была передана фонду Торккель. С 1950 года по решению Министерства внутренних дел Финляндии коллекция хранилась в Историческом музее города Лахти. В 1990 году право на распоряжение коллекцией получил фонд города Выборга. Часть этой коллекции в настоящее время хранится в Музее Южной Карелии в городе Лаппеенранта².

В связи с возросшим в последнее время интересом к творчеству художника в городском Историческом музее Лахти с 17 мая 2013 года по 16 марта 2014 года проходила выставка из фондов музея — «Выборг — моя любовь» («Viirugi min amour»), на которой среди других экспонатов Выборгского исторического музея, вывезенных из Выборга в 1944 году, были представлены и картины Виктора Светихина.

Впервые за послевоенное время в Выборге работы Светихина были представлены в 2011 году в выставочном центре «Эрмитаж—Выборг» — на выставке «Выборг и Карельский перешеек в акварелях Виктора Светихина из фондов Окружного музея Южной Карелии города Лаппеенранта».

¹ Viktor Svaetichin — Karjalan kuvaaja / Pöyhä T. (päätoim.), Rätty L. ja Kainulainen S. (toim.).

² «Выборг и его окрестности начала XX века» (из аннотации к выставке «Виды Выборга и парка Монрепо в акварелях Виктора Светихина»).

Выборг и парк Монрепо в акварелях и графике художника

С 11 июня по 31 августа 2014 года некоторые работы Виктора Светихина были впервые представлены в ГМЗ «Павловск» на выставке «Виды Выборга и парка Монрепо в акварелях Виктора Светихина». Всего было выставлено 20 акварельных и графических работ из собрания художественного музея Южной Карелии города Лаппеенранта (Etelä-Karjalan taidemuseo): «Крестьянский дом Ускила Выборгского прихода» (1917) (ил. 1), «Вид Териоки» (1926), «Выборг. Улица Водных Ворот, 2» (1918), «Выборг. Императорская улица. Двор» (1913), «Выборг. Улица Константиновская» (1919), «Выборг. Улица Сторожевой Башни, д. 8» (1918), «Выборг. Екатерининская улица, д. 25» (1912), «Выборг. Церковная улица» (1918), «Выборг. Двор» (1905), «Выборг. Фронтон приходской церкви» (1919), «Выборг. Театральная улица» (1918), «Выборг. Бастион Пантсарлахти и начало Императорской улицы» (1905), «Монрепо. Библиотечный флигель» (1919); а также графические работы, выполненные тушью: «Выборг. Улица Южного Вала» (1880) (ил. 2), «Выборг. Улица Южного Вала, д. 18» (1919), «Монрепо. Мост» (1919), «Монрепо. Вайнемаяйнен, играющий на кантеле» (1919) (ил. 3), «Монрепо. Капелла» (1919), «Монрепо. Арочный мост» (1919), «Монрепо. Колонна» (1919).

На акварелях и рисунках изображены виды крепостных стен замка, улицы города, суровая северная красота парка Монрепо, крестьянские дома Карельского перешейка, природная красота парковых пейзажей, которые увидел и сохранил для потомков уроженец Российской империи, финский художник с русским именем Виктор Светихин.

На акварели «Выборг. Улица Константиновская» (1919) (ил. 4) художник пишет деревянные одноэтажные жилые постройки по обеим сторонам улиц — финский Выборг был в большинстве своем деревянный. Светихин схематично, яркими цветовыми пятнами пишет людей (справа по улице), на переднем плане коричневым монолитным пятном он обозначает собаку. Художник использует яркие краски: насыщенная желтая, охра, кирпичная, персиковая, контрастирующие с нежными, пастельными тонами.

Акварель «Выборг. Церковная улица» (1918) (ил. 5) интересна тем, что художник пишет на полотне отель «Андреа» (построен Отто Тореном в 1867 году; ныне ул. Подгорная, д. 6, многоквартирный жилой дом). Первоначально гостиница располагалась в трехэтажном здании несколько в глубине от фасадной линии по улице Линнанкату. Отметим, что в Выборге до Зимней войны было более двадцати гостиниц и пансионов. Отель «Андреа» считался лучшим¹.

¹ Прогулки по Выборгу. Отель Andrea. URL: <http://ok.ru/vyborg/topic/63365886479354> (дата обращения: 30.08.2015).



Ил. 1. Крестьянский дом Ускла Выборгского прихода, 1917. Бумага, акварель.
(Здесь и далее работы В. Светихина из Музея Южной Карелии города Лаппеенранта.
Фонд города Выборга. Фотофиксация А. Мартыновой)



Ил. 2. Выборг. Улица Южного Вала. 1880. Бумага, тушь

На акварели «Выборг. Фронтон приходской церкви» (1919) (ил. 6) изображен Выборгский собор Доминиканского монастыря (ныне в руинах). Собор построен в XV веке, первоначально был католическим, затем лютеранским. Монастырь ордена доминиканцев был основан после получения в



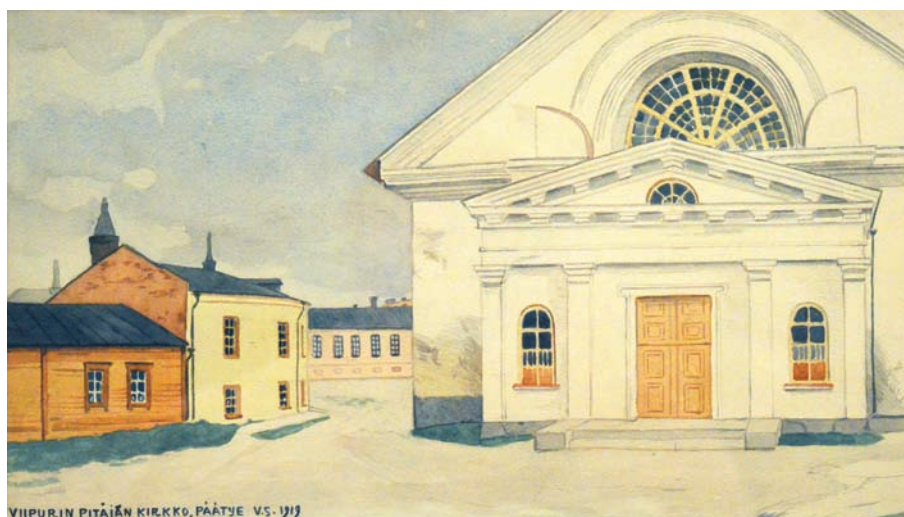
Ил. 3. Монрепо. Вяйнемäйнен, играющий на кантеле. 1919. Бумага, тушь



Ил. 4. Выборг. Улица Константиновская. 1919. Бумага, акварель



Ил. 5. Выборг. Церковная улица. 1918. Бумага, акварель



Ил. 6. Выборг. Фронтон приходской церкви. 1919. Бумага, акварель

1392 году папского благословения. После пожара, уничтожившего деревянные монастырские постройки, в 1481 году началось строительство каменной готической базилики, которое завершено в 1490-х годах. Храм освятили во имя Девы Марии и святых ангелов. В ходе Реформации владения монастыря были секуляризованы, монастырские сооружения разобрали на строительство Выборгской городской стены, а базилику приспособили под зерновой амбар. В конце XVI века здание было превращено в приходской храм

основанной в 1554 году Выборгской лютеранской епархии. Во время Северной войны Выборгский кафедральный собор был разрушен, и собор Доминиканского монастыря стал общегородским лютеранским храмом, совместным для шведской, немецкой и финской общин. В нем горожане в 1710 году принесли присягу на верность Петру I. В конце XVIII века шведская и немецкая общины объединились и начали сбор средств на строительство собственного храма. С 1799 года, по завершении строительства собора Петра и Павла, бывший собор Доминиканского монастыря стал приходским храмом финской общины. Средневековые интерьеры были окончательно утрачены, когда по проекту К. Л. Энгеля в 1828—1832 годах готическая базилика была полностью перестроена в стиле классицизма. Со строительством в 1893 году новой лютеранской кирхи и разделением финской общины на городскую и сельскую храм стал церковью Выборгского сельского прихода. Храм пострадал во время советско-финской войны в 1940 году. В послевоенное время в нем размещался заводской цех. Позже было принято решение о переносе завода из помещений в центре города, но в 1989 году в освобожденном здании вспыхнул пожар, превративший бывший собор в развалины. В девяностые годы XX века храм был передан общине Новоапостольской церкви, однако ремонт в нем не проводился. У южной стены храма установлен памятник гражданам Финляндии, погибшим в советско-финских войнах XX века¹. Художник пишет акварель в светлых тонах, и храм он не записывает красками полностью, оставляя белую бумагу, тем самым подчеркивая чистоту и торжественность постройки.

На акварели «Выборг. Театральная улица» (1918) (ил. 7) художник пишет на переднем плане здание Выборгского театра, которое в начале XX века находилось на углу улиц Сторожевой Башни (Вахтиторнинкату) и Титова (Поссенкату). Автор проекта — архитектор Андерс Фредрик Гранстед. Строительство старейшего театра в Финляндии было завершено в 1834 году. В 1922 году архитектор Уно Ульберг обновил и расширил здание театра. В работе участвовали также архитектор Ялмари Ланкинен и художник Бруно Туукканен. Выборгский городской театр был сравнительно небольшим, в нем было только 620 мест. В 1930-х годах театральный зал был постоянно переполнен. В начале советского периода (1940—1941) театр еще функционировал². Сегодня на месте Выборгского театра пустырь. На заднем плане художник пишет лютеранский собор Святых Петра и Павла (Пионерская, д. 6), который ныне является действующим.

Светихин очень любил писать дворики деревянного финского Выборга, которые художник воспринимал в первую очередь как идеальное вопло-

¹ *Неувонен П., Пёюхья Т., Мустонен Т.* Выборг. Архитектурный путеводитель / Пер. Л. Кудрявцевой. 2-е изд. Выборг: «СН», 2008. С. 98.

² На выборгских развалинах. URL: <http://reg-813.livejournal.com/2011/01/05/> (дата обращения: 29.08.2015).



Ил. 7. Выборг. Театральная улица. 1918. Бумага, акварель

щение образа любимого города. Так, например, на акварели «Выборг. Улица Сторожевой Башни, д. 8» (1918) (ил. 8) мы можем увидеть типичный провинциальный уклад жизни европейского городка. Художник намеренно выбирает точку зрения снизу и пишет дворик именно через арку, пройдя через которую мы видим искусственную каменную кладку на земле, деревянные постройки, примыкающие к каменному двухэтажному дому, и сочную зелень, обрамляющую основание построек. Взгляд зрителя сразу притягивает веревка, растянутая по стене, между дверьми дома, на которой сушится белье. Для этой работы Светихин выбрал летнее утро, поэтому там нет зноя, ослепительного солнца и дома приятно сверкают своей белизной. Светихин пишет бытовой пейзаж.

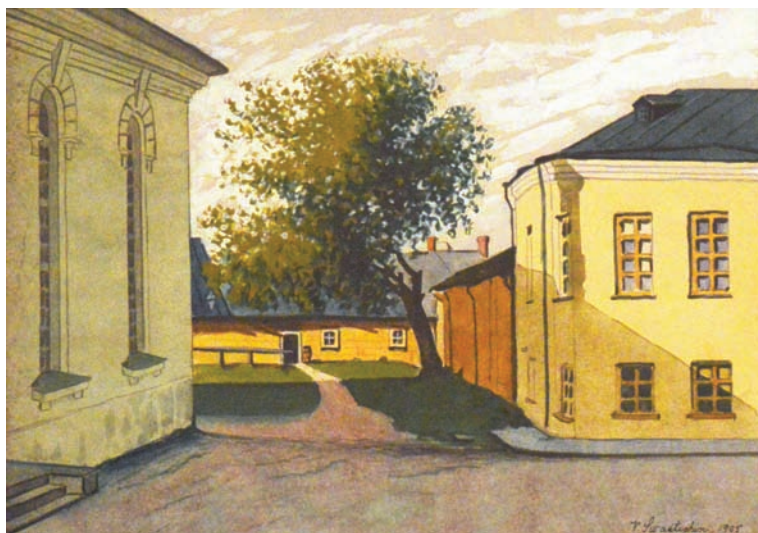
Работа «Выборг. Двор» (1905) (ил. 9) посвящена другому времени суток. Мы видим глубокие тени, насыщенные цвета. Это — вечер.

Акварель «Улица Водных Ворот, д. 2» (1918) (ныне улица Водной Заставы) (ил. 10) также изображает уже полюбившийся мотив.

Акварельная работа «Выборг. Императорская улица. Двор» (1913) (ил. 11) интересна не только ярким, насыщенным колоритом. На картине изображен дворик по улице Императорской (ныне Выборгская, д. 11), который ныне практически утрачен. Светихин использует яркий насыщенный кирпичный цвет для написания железных крыш зданий. За небольшой деревянной



Ил. 8. Выборг. Улица Сторожевой Башни, д. 8. 1918. Бумага, акварель



Ил. 9. Выборг. Двор. 1905. Бумага, акварель



Ил. 10. Выборг. Улица Водных Ворот, д. 2. 1918. Бумага, акварель



Ил. 11. Выборг. Императорская улица. Двор. 1913. Бумага, акварель

постройкой, которая не сохранилась, находится собор монастыря «Черных братьев» (постройка XV—XIX веков; церковь Доминиканского монастыря), ныне почти разрушенный. Слева за зданием выглядывает шпиль кирпичного цвета здания башни Ратуши. Цветовые контрасты полотна, как и на многих других работах художника, основаны на чередовании холодного и теплого. На картине изображен солнечный летний день, и поэтому изображение пронизано потоком света. Картина написана воздушными, яркими красками, четко очерченные линии моделируют давно утраченные архитектурные сооружения. Песчаная поверхность земли, стена деревянного домика, а также кирпичного дома по левую сторону залиты золотистым цветом, который растворяется в переливах тончайших оттенков жемчужно-серого, серо-голубого, светло-коричневого, бежевого, персиковых цветов. Вся картина пронизана светом, как и многие полотна Светихина, — так велика сила красок, создающих впечатление глубины пространства, мягкого воздуха. Свет придает живость композиции, озаряя деревянные постройки и отбрасывая от них тень. Свет пронизывает ступеньки деревянных приставных лесенок, ложится на песчаную почву и на каменные стены построек, а по небу медленно плывут белые перистые облака. От полотна веет жизнерадостностью, восхитительной легкостью, энергией яркого солнечного дня. Первое впечатление от картины «Выборг. Императорская улица. Двор» — это ощущение восторга, так тонко сумел передать Светихин состояние спокойного летнего дня в одном из дворигов финского Выборга.

Другая работа Виктора Светихина «Выборг. Бастион Пантсарлахти и начало Императорской улицы» (1905) (бастион Панцерлакс и ул. Выборгская) (ил. 12) написана также в любимой акварельной технике художника. Работа необычна своим колоритом. Первое, что привлекает к себе взгляды, — это насыщенный салатово-зеленый цвет травы. Картина пропитана торжеством жизни, поскольку зеленый цвет символизирует саму жизнь. Поразительно, как художник пишет оборонительное сооружение XVI века средневекового Выборга, умело сочетая его с рельефом местности, расположением среды окружающей богатой растительности. Когда-то давно бастион Панцерлакс являлся важнейшим элементом в системе укреплений Рогатой крепости на побережье Выборгского залива, и за толстыми стенами до сих пор расположены помещения, за которыми укрывался целый гарнизон. Однако на картине мы видим, как бастион густо зарос травой, что лишь подчеркивает торжество природы. Художник очень тонко передает прелесть этого уголка средневекового города, изображая облицованный валунами бастион Панцерлакс (который художник пишет желтыми, коричневыми и голубоватыми красками с добавлением белил), небольшую тропинку, поднимающуюся от Выборгской улицы на стену бастиона, кирпичные стены, буйно разросшуюся зеленую траву, деревянные домики вдали, шпиль башни Ратуши... Большие белые облака плывут по небу. Темная коричневато-се-



Ил. 12. Выборг. Бастион Пантсарлахти и начало Императорской улицы.
1905. Бумага, акварель

рая тень в левой части картины лишь подчеркивает летний зной, а ощущение открытого пространства, воздушности смягчает все очертания. Полнота естественного восприятия природы в единстве ее жизни и жизни человека сочетаются в этом полотне с тишиной, созерцательным любованием красотой пейзажного вида.

Отдельно стоит выделить работы Светихина, посвященные парку Монрепо. Остановимся на работе «Монрепо. Библиотечный флигель» (1919) (ил. 13). Флигель был построен в 1800—1804 годах при владельце имения Л. Г. Николаи по проекту Джузеппе Антонио Мартинелли в ансамбле с главным усадебным домом. После смерти Мартинелли в 1802 году строительство завершал его помощник, молодой петербургский архитектор А. Павлов. Одноэтажный деревянный, обшитый тесом флигель с мезонином — редкий образец деревянной усадебной архитектуры в стиле классицизма. Построенный в художественном и архитектурно-планировочном стилевом единстве с главным усадебным домом, флигель является неотъемлемой частью усадебного комплекса Монрепо¹. В настоящий момент усадебный дом в плохом состоянии, планируется его реставрация. Работы по выведению флигеля из аварийного состояния были начаты в 2007 году. В 2008 году была заменена кровля флигеля и реставрирован фонарь с флюгером.

¹ Музей-заповедник «Парк Монрепо». Библиотечный флигель. URL: <http://www.park-monrepos.org/node/155> (дата обращения: 30.08.2015).



Ил. 13. Монрепо. Библиотечный флигель. 1919. Бумага, акварель



Ил. 14. Монрепо. Капелла. 1919. Бумага, тушь



Ил. 15. Монрепо. Арочный мост. 1919. Бумага, тушь

Интересны своей подробной прорисовкой деталей графические работы Виктора Светихина, выполненные тушью на бумаге. Работа «Монрепо. Капелла» (ил. 14) была выполнена художником в 1919 году. На картине изображена капелла «Людвигсбург» на острове Людвигштайн со стороны каменной лестницы у вершины скалы. Сюжет этой работы, как и название самого парка (*фр.* mon heros — «мой покой»), умиротворяет. В композиции другой графической работы «Монрепо. Арочный мост» (ил. 15), созданной также в 1919 году, главным является один из китайских арочных мостиков, которые были утрачены в военное время (ныне восстановлены). В парке Монрепо, под холмом Мариентурм, в конце XVIII века была создана система искусственных прудов и островков, которые соединялись китайскими арочными мостиками, снабженными шлюзами для регулирования уровня воды в прудах¹. Мостики были созданы по проекту архитектора Д. А. Мартинелли в 1798 году и первоначально были многоцветными (вероятно, использовалась позолота). Вместе с павильоном Мариентурм арочные мостики составляли единый комплекс — «образ Китая» в восточной части парка. Светихин очень тонко запечатлел этот интересный сюжет в своей работе, кропотливо прорисовывая детали и используя штрихи разной формы, толщины и силы нажима.

В необычайно разнообразной художественной деятельности Виктора Светихина важное место занимал городской пейзаж его любимого Выборга. Очень сильные и сложные чувства к Выборгу владели Светихиным всю его

¹ История парка Монрепо. URL: <http://www.oblmuseums.spb.ru/rus/museums/20/guide.html> (дата обращения: 30.08.2015).

жизнь. Работы Виктора Светихина позволяют дать ответы на многие историко-художественные вопросы, поскольку мастер скрупулезно запечатлевал архитектурную среду Выборга, заметная часть которой была безвозвратно потеряна во время двух разрушительных войн.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виктор Святисин. Генеалогическое древо. URL: <http://gw5.geneanet.org/rafaelo?lang=it;p=viktor;n=svaetichin> (дата обращения: 30.08.2015).
2. Выборгский исторический музей. Ristikivi. Частный архив Карельского перешейка. URL: <http://ristikivi.spb.ru/albums/viipuri-museo.html?photo> (дата обращения: 30.08.2015).
3. История парка Монрепо. URL: <http://www.oblmuseums.spb.ru/rus/museums/20/guide.html> (дата обращения: 30.08.2015).
4. Мартынова А. Віктор Святисин — «співець» виборзької землі (1877—1942) // Народознавчі зошити: Часопис Інституту народознавства НАН України. 2015. № 2. С. 492—500.
5. Мартынова А. Г. Образ Выборга в творчестве финского художника Виктора Святисина // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2015. № 1 (Т. 2) / Под ред. В. Л. Фурштатовой. С. 235—243.
6. Мартынова А. С любовью о милом Выборге: Виктор Светихин // Реквизит. 2014. 11—17 августа. № 31(387). С. 6.
7. Музей-заповедник «Парк Монрепо». Библиотечный флигель. URL: <http://www.park-monrepos.org/node/155> (дата обращения: 30.08.2015).
8. На виборгских развалинах. URL: <http://reg-813.livejournal.com/2011/01/05/> (дата обращения: 29.08.2015).
9. Неувонен П., Пёяхья Т., Мустонен Т. Выборг. Архитектурный путеводитель / Пер. Л. Кудрявцевой. 2-е изд. Выборг: «СН», 2008. 160 с.
10. Прогулки по Выборгу. Отель Andrea. URL: <http://ok.ru/vyborg/topic/63365886479354> (дата обращения: 30.08.2015).
11. Рейя Э., Рятю Л. Виктор Светихин — акварелист, художник, рисовальщик // ВЦ «Эрмитаж—Выборг». 2012. № 1.
12. Finnish Museums Online. URL: <http://suomenmuseotonline.fi/> (дата обращения: 09.09.2015).
13. Lahden museon. URL: <http://www.lahdenmuseot.fi/museot/fi/historiallinen-museo/nayttelyt/hopeaa-museon-kokoelmista/> (дата обращения: 02.09.2015).
14. Viktor Svaetichin — Karjalan kuvaaja / Pöyhä T. (päätoim.), Rätty L. ja Kainulainen S. (toim.). Lahti: Etelä-Karjalan taidemuseo ja Lahden historiallinen museo, 2009. 265 s.

Аннотация

Впервые в российском искусствоведении автор делает обзор временной выставки ГМЗ «Павловск»: «Виды Выборга парка Монрепо в акварелях Виктора Светихина». Художник с особой тщательностью запечатлел довоенный Выборг и окрестности в своих работах, сделанных по заказу Выборгского исторического музея. Имя мастера широко известно в Финляндии. В Выборге, которому художник посвятил свою жизнь, о нем практически ничего не знают. Информация о художнике на русском языке обрывочна.

Summary

For the first time in Russian art history, the author reviews the temporary exhibition of the State Museum named „Pavlovsk“: „The Views of Vyborg Monrepos Park in the Watercolors of Viktor Svetihin“. The artist carefully imprinted pre-war Vyborg by the order of the Vyborg History Museum and his name is widely known in Finland. In spite of the fact that Svetihin dedicated all his life to his native Vyborg, nowadays, his works are practically unknown in Vyborg except for a small group of citizens. Indeed, the information about this artist in Russia is not very easily found.

- ✓ *Ключевые слова:* Виктор Светихин, Выборг, художник, акварель, музей, Карельский перешеек, Павловск, Монрепо, выставка.
- ✓ *Key words:* Viktor Svetihin, Vyborg, artist, watercolor, museum, Karelian Isthmus, Pavlovsk, Monrepos Park, exhibition.

Конференция «Полевой сезон фольклористов — 2014»

УДК
398

КУЧЕПАТОВА СТАНИСЛАВА ВАЛЕРЬЕВНА

Научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

KUCHEPATOVA STANISLAVA V.

Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg)

E-mail: stkuchepatova@mail.ru

25–26 февраля 2015 года в Российском институте истории искусств (СПб.) прошла научная конференция «Полевой сезон фольклористов — 2014», организованная Союзом композиторов Санкт-Петербурга, Российским институтом истории искусств и Фольклорно-этнографическим центром им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Конференция проводится ежегодно. Ее целью является показ живого экспедиционного материала, собранного фольклористами за прошедший сезон.

Преподаватели и студенты Фольклорно-этнографического центра представили материалы экспедиций 2014 года в Архангельскую, Вологодскую, Кировскую области.

Г. В. Лобкова (ФЭЦ СПбГК) рассказала о результатах экспедиции в Устьянский район Архангельской области. В составе экспедиции было 12 человек — преподаватели Санкт-Петербургской консерватории и студенты разных курсов, работали 21 день. Были обследованы несколько сельских поселений по среднему течению реки Устья. Удалось записать материалы, дополняющие наши представления о песенной и инструментальной традиции этого района. На сегодняшний день единственный ансамбль, который продолжает функционировать (во многом благодаря интересу фольклористов к этому коллективу), — это сборный ансамбль Череновского сельского совета. Были показаны видеозаписи ансамбля деревни Череново («Не во марте было месяце»). Участники экспедиции посетили сельский праздник в деревне Череново. Были записаны лирические песни «Эко сердце», «Шила, вышивала широкие новые рукава», «Сине море без пролива», а также классический образец севернорусской молодецкой лирики — «Отправлялся добрый молодец»; пляска по-мелкому, частушки на жатве. Показан наигрыш на барабанке (било) — при пастьбе этот инструмент был незаменим. Инстру-

мент на Устье не сохранился, для записи был использован вологодский инструмент, который участники экспедиции привезли с собой. Записан также наигрыш на берестяном рожке.

М. В. Калинина и М. Н. Шейченко (ФЭЦ СПбГК) в своем выступлении дали характеристику традиции Бестужевского сельского поселения Устьянского района Архангельской области. Были продемонстрированы образцы ранней женской устьянской лирики («Напади, роса»), наигрыши на гармонике «По деревне», «Верховского», «Устьянка», мужская пляска под гармошку, женская пляска под песни «На угоре под калиной», похоронные причитания, частушки на долгий голос, образцы припевок лесосплавщиков, реконструкция пляски «Устьяночка». Также в этой экспедиции были записаны фрагменты сказок, песня дудочки из сказки «Три сестры» и сказка о том, как старик плакальщицу искал.

Д. В. Изотов и А. В. Полякова (ФЭЦ СПбГК) представили инструментально-хореографические традиции Верховажского района Вологодской области. В марте 2014 года было обследовано 15 населенных пунктов, сделаны записи примерно от 50 исполнителей (в том числе два ансамбля). В деревне Верховажье были записаны причет невесты, похоронное причитание по мужу, образцы инструментальной традиции. Получено описание инструментов: верховажская тальянка, гармоника-волынка (минорка). В настоящее время играют на верховажской тальянке и на хромке только два исполнителя. В поселке Каменка встречаются тальянки с двумя вариантами исполнения клавиш: круглые клавиши и клавиши в форме лопатки (инструменты изготовлены с 1970 по 1990 год). Изготовил их мастер Климовский (около 1920 года рожд., село Верховажье); имя-отчество мастера информанты вспоминают по-разному. Записаны наигрыши под драку («отцов перебор»), хореографические формы: хоровод «Заинька», пляска «Трояка», «На четыре», «Крестики». Один тип «Русского» функционирует здесь в разных ситуациях (в зависимости от темпа, его ускорения или замедления).

М. Н. Шейченко (ФЭЦ СПбГК) показала записи песенной традиции Мулинского сельского поселения Нагорского района Кировской области. Были записаны образцы молодецкой лирики («Уж ты молодость моя молодецкая», «Садовая черёмушка»), лирические песни более позднего времени («Вы прощайте-ка, сударки»), свадебные песни («Тятенька пей, да меня не пропей», «Чёрны кудерцы за стол пошли»). В селе Мулино была записана песня «Высоко сокол летал», посвященная А. В. Рудневой. Наиболее развитым жанром здесь являются плясовые песни. Хороводные песни и движения исполнительницы вспоминают с большим трудом. Наиболее распространены песни с различными припевами: например, «На камушке соловьюшка сидел» с припевом «эй-хе-хе».

Д. В. Изотов (ФЭЦ СПбГК) рассказал о вокально-инструментальной традиции северных районов (Нагорский и Слободской) Кировской области.

В селе Шестаково удалось побывать на конкурсе гармонистов, который проводят местные работники культуры. Вятский стиль игры, к сожалению, уходит. Были записаны «Страдания» (в традиции Нагорского района этот наигрыш называется «Прохожая»), прохожие («Под проходку»), «Русского» (но на самом деле это «Камаринского»). Здесь используются восьмипланочные гармошки, сделанные в городе Кирове. Жители села Мулино попытались реконструировать «Проходку», показали местные танцы — краковяки, танчики, польку. В поселке Летский Рейд Слободского района были записаны частушки под гармошку, пляска, «Кадриль».

Е. В. Киселева (ЛО НМИЦКиИ) рассказала о песенно-хореографической традиции ингерманландских финнов, и в частности об ансамбле «Рёнтюшки» (деревня Рапполово Всеволожского района Ленинградской области), его работе в 2010—2014 годах. В настоящее время Е. В. Киселева является художественным руководителем этого коллектива. Ансамбль был образован в 1979 году. За год до этого карельская исследовательница Виола Мальми приезжала в Рапполово (единственная деревня, где сохраняется традиция ингерманландских финнов) на Юханнус (Иванов день) и предложила жителям создать ансамбль. Тогда в его состав вошло около тридцати человек. Руководителем первого состава коллектива была Хилма Бисс. Сейчас в состав ансамбля входят десять человек (пять из них являются носителями языка). Была показана запись 1990 года — традиционный танец «ралли-ялли» (он же рёнтюшки) в исполнении первого состава ансамбля. Вообще, рёнтюшки — это и гуляния, и песенно-хореографический цикл. Сохраняется традиция пения под язык (сами участники ансамбля не вспоминают инструменталистов), пляска «колме». На сегодняшний день сохранилось четыре напева рёнтюшек, шесть напевов «колме», одно хореографическое движение «перелейки». Участники ансамбля начинают вспоминать и вводить в свой репертуар отдельные формы детского и материнского фольклора, из календаря — обход с вербованием, свадебное опевание невесты, свадебные припевки.

М. А. Кузнецова (СПбГИК) продемонстрировала материалы экспедиции в Белгородскую область. В 2014 году был обследован куст деревень Алексеевского, Красногвардейского и Красненского районов. Работали с коллективом села Подсерднее Алексеевского района (ансамблем руководит В. Д. Ходыкина). 13 июля здесь проходил фестиваль к юбилею Ольги Ивановны Манечкиной (1926—2007), народной певицы, бывшего художественного руководителя фольклорного коллектива села Подсерднее. В Красненском районе встретились с ансамблем села Сетище (дружеская песенная артель). В ходе экспедиции были записаны протяжные и плясовые песни, игра на ложках, наигрыши на дудках, на жалейке, на косе.

К. А. Крылов (ФЭЦ СПбГК) представил песенные традиции южных районов Челябинской области. В поселке Наследницкий Брединского района

хорошо сохранилась традиция духовных (поминальных) стихов. Был записан псалм «Выходит Христос со своими учениками» (на этот же напев звучит «Звенит звонок насчет проверки»), «Сон Богородицы», фрагменты свадебного обряда, свадебный напев «Ты лебедушка да наша белая» (подруги наряжают невесту, она сидит голосит); плясовые и шуточные песни (свадебные), календарные (девочки ходили под старый новый год, поздравляли мальчиков и пели «таузи»). Удалось сделать реконструкцию рукобיתья. Бытуют здесь гармонь-хромка, балалайка, есть упоминания о рожке и дудке. В поселке Арсинский Нагайбакского района действует ансамбль «Казаченька» (с 1990 года; 12 человек и гармонист). (С 1946 года при клубе существовал другой ансамбль, который передавал традиции более подлинно.) Некоторые участники этого ансамбля еще остались. От них были записаны песни «Ой, на горе огонь горит», «Сторона моя, сторонушка» и др., фрагменты свадебного обряда, «Уж вы, бояры» (утро свадебного дня), «Теща для зятя пирог испекла» (исполнялась на второй, блинный день). От Г. М. Кузнецова записаны наигрыш на балалайке «Подгорная», на гармонь-хромке — улошные припевки (без песен), наигрыш «Сербиянка», «Барыня» на семиструнной гитаре.

Ю. Е. Чирков (Фонд казачьей культуры, СПб.) выступил с двумя докладами. В одном он рассказал о летнем календарном обряде «Лужкование» в системе обрядности села Александрия Благодарненского района Ставропольского края (район, пограничный с Кабардино-Балкарией).

Это село уникальное в плане сохранности жанров традиционного фольклора. В Успение, 28 августа, в селе происходит обряд «лужкование». Основным компонентом обряда является ряжение в цыган, мужчины переодеваются в женщин, женщины — в мужчин. Про обряд говорят так: «Убирались у цыгане, железа побольше». Обходят дворы, лужкуют, поют «Ой, лужком девки гуляли», гадают; им дают виноград, арбузы, яйца, пряники. В качестве музыкального сопровождения активно применяются звучащие и звенящие железные предметы: ведра, косы, молотки. Село огромное — несколько хуторов, и всех должны были обойти. В каждом доме ждут, готовят дары, столы с угощением, их выставляют прямо на улицу. Ходили с ведром, которое сильно дымило (ведро с углем, туда клали земли — чтобы дымило).

Также Ю. Е. Чирков представил материал, собранный в станице Воровсколеская Андроповского района Ставропольского края, рассказал о жанровой составляющей и исполнительских особенностях местной песенной традиции. В станице до переселения туда казаков проживали ногайские племена, они были оседлыми, занимались выращиванием зерновых. В 1703 году туда попали черноморцы (запорожцы), они проживали компактно. В 1807 году черкесские племена, возглавляемые Султан-Гиреем, совершили набег на станицу и разорили ее. При образовании Кавказской линии туда был направлен хопёрский полк (верхнедонские казаки). Сами жители говорят, что их

предки пришли с верхнего Дона, но разговаривают и поют на малоросском языке. Стиль и репертуар донских казаков практически забыт. Ю. Е. Чирков продемонстрировал также архивные записи 1996 года: «Ой, гора ты, гора», баллада «Выехал да королевич», «Сидел казак на могиле», колядки, щедривки, маланки, рождественская «Ой ты, грушка моя», «Шлях-дороженька» и др. — классический репертуар черноморских казаков. В архивных записях звучат и «тонкие голоса».

Н. Ю. Альмеева (РИИИ, СПб.) рассказала о песенно-обрядовых комплексах, связанных с вызыванием дождя (Троица и Каша дождя) у кряшен Татарстана. Были показаны видеозаписи обряда. Троица — престольный праздник в деревне Ильмень-Бута Альметьевского района. Каждый год кормить березу ходит одна и та же женщина — троицкая бабушка (или троицкая тетушка). Береза выбирается со стороны ржаного поля — выбирают две березы (парность — это закон жизни), их метят, потом срезают. В четверг происходит кормление березы. В пятницу и субботу проходят гостевания. В воскресенье — день Троицы — все идут в лес срезать эти две помеченные березы. Был записан троицкий хороводный напев, который бытует только здесь, и ни у кого более.

В деревне Савалеево Заинского района есть обряд Каша дождя (Боламык — досл. болтушка). Троицу здесь не празднуют, но через неделю после Троицы водят хороводы, а еще через неделю варят кашу дождя. В двух котлах варят кашу из злаков и омлет из молока и яиц. Варится у воды, у реки. Идут к кресту (чачавник), навешивают на него платки с пожеланиями мира. Цельную скорлупу 12 яиц натыкают на прутики, которые устанавливают вдоль берега реки, — чтобы была жизнь на ближайшие 12 месяцев. Три женщины поднимаются на гору, на засеянное овсяное поле, и там закапывают булочку и яйцо с молитвой и просьбой дождя.

В другом докладе Н. Ю. Альмеева представила записи гостевого пения кряшен и гармошечные традиции (Мамадышский район Татарстана). Гостевое пение — это песенные диалоги во время застолья. Семь домов родственников в течение трех дней посещают друг друга, за день посещают по два-три дома. Едят, пьют и поют, при этом все общение происходит через пение — песни на вынос пельменей, мяса, пирога.

Е. А. Складорова (ФЭЦ СПбГК) рассказала о песенных традициях Сарapulьского района Удмуртии. В ходе экспедиции были записаны Рождественский тропарь, славение Христа («Маленький выюнчик»), игрищные, круговые, детские, лирические, колыбельные песни, свадебный обряд. В селе Мостовое были записаны колыбельная, сказка «Лиса и заяц», свадебные песни, причитания, хоровые причитания. Для местного свадебного обряда характерно большое количество величаний, которые исполняли подружки невесты — швеи. Сюжетный корпус большой — около сорока единиц, восемь типов напевов.

Г. В. Тавлай (РИИИ, СПб.) в своем докладе остановилась на песенном многоголосии северо-запада республики Беларусь в ансамблевой и индивидуальной проекциях (по материалам экспедиции в Ивьевский район Гродненской области). Здесь сохранилась блистательная многоголосная традиция, стиль с подводкой. Традиция связана с полесской и с западнобелорусской традицией. Были показаны записи от Карэнды Любови Андреевны (1925 года рожд.) из деревни Мурино Ивьевского района, — она блестящий знаток лирики; продемонстрированы свадебные напевы («Завалилася мне дорожэчка»), песня свахи, когда завивают веночек.

И. Б. Теплова (ФЭЦ СПбГК) представила видеозаписи современного карнавала в Северной Италии (Фриули, февраль 2015 года). Были показаны видеозаписи карнавала в городе Спилемберго (местность Порденоне, на востоке провинции Фриули; город знаменит тем, что в нем функционирует школа мозаики). Среди участников шествия аллегорическая повозка, исторические персонажи — египтяне, фараоны, первобытные люди; живая собака в костюме льва; группа из местности Тричезимо — в исторических костюмах, повозка-кастелло, снежные люди, вегетативные персонажи (они как бы прорастают), кусочек сыра и даже машина для утилизации мусора. Также был показан карнавал в деревне Сан-Джорджио (местность Резия, северо-восточная часть провинции Фриули, в горах). Карнавал проходит только в этой деревне. В этногенезе жителей этой местности были славянские племена, в языке сохранилось много старославянских слов (например, наименование всего карнавального периода — Пуста). Среди персонажей — пупацци (куклы), белые маски (они самые ценные) и другие, более простые (бабаччи или пупацци).

Ф. И. Челебиев (РГПУ им. А. И. Герцена, СПб.) рассказал о музыке эпоса «Кёр-оглы» (по экспедиционным материалам 2012–2014 годов). У тюрков есть три вида эпоса: поющий эпос, прозаический и когда чередуется повествование с песней (сюжет рассказывается, а диалоги, монологи исполняются в виде песни с инструментальным наигрышем). У огузов распространен третий тип. Азербайджанский эпос делится на героический (дастан) и романический (любовный). «Кёр-оглы» — это цикл, который состоит из нескольких дастанов. Опубликовано более сорока дастанов. Ядро эпоса сложилось в Южном Азербайджане в конце XVI — начале XVII века. Основные версии — азербайджанская и туркменская. Эпос «Кёр-оглы» сохранился в Газахском районе Азербайджана (граничит с Марнеульским районом Грузии). Были продемонстрированы записи дастанов, а также героическая музыка в исполнении ансамбля зурначей. Такой ансамбль не используется для исполнения эпоса, но может играть мелодии «Кёр-оглы» — торжественные, героического характера.

Ж. М. Юша (Институт филологии СО РАН, Новосибирск) рассказала о современном состоянии эпической традиции у тувинцев Китая (по материа-

лам полевых исследований 2010—2014 годов). Тувинская диаспора проживает преимущественно в Синьцзян-Уйгурском округе, граничащем с Россией, Казахстаном и Монголией. Вся культура тувинцев Китая устная, поскольку они не имеют своей национальной письменности. У них бытуют так называемые длинные сказки (сказания) и короткие сказки (собственно сказки). Героический эпос исполняется на тувинском и монгольском языках (Гэсэр, Джангар). В экспедициях удалось записать разный материал, в зависимости от сезона. Трудности со сбором материала зимой были вызваны, например, запретом на рассказ эпоса после Нового года: считается, что если рассказывать эпос в этот период, то весна будет долгой, затяжной. Зато летом были записаны сказания, длящиеся по 4—5 часов. Молодые исполнители знают эпос только в прозаической форме. Удалось найти лишь одного сказителя, который может исполнять эпические сказания речитативом, с напевом.

Аннотация

Обзор докладов научной конференции «Полевой сезон фольклористов — 2014» (Санкт-Петербург, РИИИ, 25—26 февраля 2015 года) о результатах фольклорных экспедиций 2014 года.

Summary

Review of the academic conference „The Expeditionary Season of Folklorists — 2014“ (St. Petersburg, RIHA, February 25—26, 2015) on the results of folklore expeditions 2014.

- ✓ *Ключевые слова:* научная конференция, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербургская государственная консерватория, фольклорные экспедиции.
- ✓ *Key words:* scientific conference, Russian Institute for the History of the Arts, The Rimskii-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, folklore expeditions.

УДК
792.072

Рецензия на:

Проц Е. В. Театральные странствия Ивана Сергеевича Тургенева. СПб.: [Дивный остров], 2012. 207 с.

ДАНИЛОВА ЛЮДМИЛА СЕРГЕЕВНА

Кандидат искусствоведения (Санкт-Петербург)

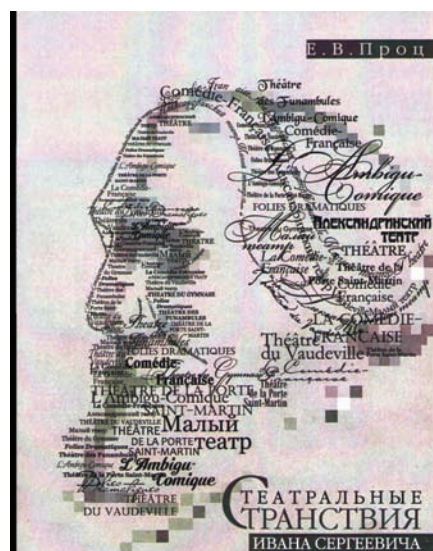
DANILOVA LUDMILA S.

PhD (History of Arts), (St. Petersburg)

Порой увлечения юности не исчезают за ее порогом, но перерастают в прочную привязанность. Такой стойкий интерес дает в науке ощутимые результаты. Е. В. Проц был смолоду увлечен Тургеневым — и когда учился в Санкт-Петербургской академии театрального искусства, и когда служил в Музее-усадьбе Тургенева в Спасском-Лутовинове, и в годы работы в Орловском литературном музее. Ему принадлежит немало статей о писателе, его друзьях и современниках. Теперь свои знания, опыт, наблюдения — старые и новые — Проц реализовал в книге «Театральные странствия Ивана Сергеевича Тургенева»; сочинении, наполненном материалом, интересными характеристиками, оценками и выводами. Сочинении умном и увлекательном.

В подходе к теме Проц избрал свой ракурс. Мы не знаем, ориентировался ли он на «Очарованного странника» Н. С. Лескова, когда вводил в название работы слово «странствия». Но лесковский Флягин, скитающийся по миру в поисках красоты и гармонии, оказался сродни Тургеневу, очарованному театром и ищущему там идеалы.

Проц начинается повествование изда-
 лека. Чтобы так написать о театраль-
 ной жизни в Лутовинове, начиная с
 XVIII века и кончая приобщением к
 сцене молодого Тургенева, надо не про-
 сто владеть материалом, но быть увле-
 ченным им. Шаг за шагом ведет автор
 читателя по театральным дорогам Тур-



генева, сопровождая рассказ умело и уместно подобранными фотографиями, иногда редкими.

Проц нигде не нарушает границ избранной им темы, не подменяет ее сценической судьбой пьес Тургенева. Тургенев — главный герой его повествования, наполненного высказываниями писателя, впечатлениями, суждениями. Если писатель оценивал игру актеров в спектаклях по его пьесам, Проц, естественно, пишет об этом. Если же ничего не говорил, Проц не «натягивает» материал.

Проц владеет литературой вопроса — критической и исследовательской, но привлекает ее скупой, по мере надобности для освещения собственной темы. Все, что касается Тургенева, собрано в книге бережно и тщательно. Украшает работу привлечение литературных произведений писателя. Иногда это дает дополнительные штрихи, иногда без этого не обойтись, как, например, в случае с П. С. Мочаловым (только не надо ему приписывать отчество Щепкина: он все-таки Павел Степанович, а не Павел Семенович). Проц пишет о том, что нет сведений о знакомстве Тургенева с актером, но благодаря привлечению прозы показывает, что Тургенев следил за творчеством Мочалова. Это подтверждается страницами из романа «Дворянское гнездо» — впечатлениями Лаврецкого, затем репликой Петра Петровича Каратаева в одноименном рассказе о Мочалове-Гамлете.

Проц тщательно отбирает материал, касавшийся Тургенева и Мартынова. Повторять это не будем. Заметим другое — в последнее время наметилась тенденция реабилитации водевиля. Проц продолжает ее: «Водевиль исподволь подтачивал пьедестал ложновеличавого искусства. Он взрыхлял театральную почву, давая возможность пробиться росткам драматургии Островского, Тургенева» (с. 56). И уже подробно раскрывает это в статье «Полет водевильного мотылька на сцене Александринского театра». Статья посвящена незаслуженно забытой актрисе Надежде Васильевне Самойловой. Автор восстанавливает ее репутацию. Что же касается непосредственно темы монографии, то Проц исподволь подводит к причинам, почему Тургенев предназначал роль Дарьи Ивановны в «Провинциалке» именно Надежде, а не ее сестре — Вере Васильевне, как это считается в театроведении. Он приводит черновик письма Тургенева Н. В. Самойловой с просьбой взять роль в «Провинциалке», при этом он, зная вокальные возможности актрисы, специально усложнил для нее партитуру роли, ввел дуэттино с братом — В. В. Самойловым.

Михаил Семенович Щепкин, естественно, занимает немалое место в книге. То, что Тургенев и актер оказались тесно связанными, было видно еще из работы Т. С. Грица «М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества»¹. Проццу удастся сказать новое по сравнению с известным. Он приводит письмо Щепкина Тургеневу из Национальной библиотеки в Париже, в котором тот обна-

¹ Гриц Т. С. М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества. М.: Наука, 1966. 871 с.

руживает глубокое понимание драматургии писателя. «И это дорогого стоит», — пишет Проц по поводу замечаний Щепкина (с. 80). Но и сама по себе находка «стоит дорогого».

Странствия, в том числе театральные, не предполагают создания выстроенной (эстетической) системы. Они следуют за поворотом судьбы. Проц имеет в виду позицию Тургенева и в необходимых случаях поясняет уместными деталями. Тургенев не любил главного трагического актера Александринского театра В. А. Каратыгина и о нем не высказывался. И в пояснение позиции Тургенева Проц приводит его письмо Е. Е. Ламберт, в котором писатель говорит о том, что «в судьбе почти каждого человека есть что-то трагическое — только часто это трагическое закрыто от самого человека пошлой поверхностью жизни» (с. 52).

Образ Ю. Н. Фейгиной, актрисы ничем не примечательной, но с трагической судьбой, соотносится Процем со взглядами Тургенева. Проц останавливается на рассказе «Стук... стук... стук!» и показывает, как Тургенев здесь касался проблемы, давно его волновавшей: с какой легкостью русские люди расстаются с жизнью. Герой рассказа аккумулирует в себе и веру в судьбу, и позерство, и тоску пустоты. Покончившая жизнь самоубийством Фейгина для Тургенева существо такого же порядка. Проц приводит письмо Тургенева к М. Г. Савиной, в котором тот утверждает, что «в самоубийстве Фейгиной нет ничего неожиданного. Она принадлежала к числу тех самолюбивых и энергических натур, притязания которых далеко ниже их деловитости» (с. 151). Так сопрягаются рассказ 1871 года и реакция на смерть актрисы в 1882 году.

В небольшом отзыве невозможно охватить все разнообразие затронутых Процем сюжетов. Из книги мы узнаем и об отношении Тургенева к зарубежным актерам, и о его публичных выступлениях, и о длительной дружбе с М. Г. Савиной, и о многом другом.

Монографию надо читать, и тогда откроется ее многомерное содержание.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гриц Т. С. М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества.* М.: Наука, 1966. 871 с.

Рецензия на:

УДК
792.072

Научно-исследовательский проект по творческому наследию
В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914—1916: В 2 т. /
Сост. и отв. ред. Л. С. Овэс. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 1. 448 с.; Т. 2. 554 с.

РЯПОСОВ АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,
заведующий сектором источниковедения,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)*

RYAPOSOV ALEXANDER Y.

*PhD (History of Arts), Senior Researcher,
Chief of the Source criticism Department,
Russian Institute for the History of the Art (St. Petersburg)*

E-mail: a-ryaposov@yandex.ru

Значение выхода в свет современного переиздания журнала «Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто», выполненного в соответствии со всеми требованиями сегодняшнего научно-исследовательского сопровождения таких проектов, невозможно переоценить (Доктор Дапертутто — псевдоним В. Э. Мейерхольда для его режиссерских работ не с императорскими труппами, драматической и оперной, для спектаклей вне сцен Александринского, Мариинского и Михайловского театров, в том числе — псевдоним для педагогической и постановочной деятельности в Студии на Поварской).

Журнал «Любовь к трем апельсинам» явился одним из самых значимых результатов деятельности Мейерхольда в традиционалистский период его творчества (1910—1918); иными словами, в период становления основополагающих слагаемых мейерхольдовской театральной системы, которые проходили апробацию и в постановках на императорской сцене, и в студийных исканиях (в том числе в Студии на Бородинской), и в таких программных публикациях журнала «Любовь к трем апельсинам», как «Балаган» Вс. Мейерхольда и Ю. Бонди (1914. № 2), «Глоссы Доктора Дапертутто к „Отрицанию театра Ю. Айхенвальда“» (1914. № 4—5), «Сверчок на печи, или У замочной скважины» Доктора Дапертутто и «Бенуа-режиссер»



Вс. Мейерхольда (1915. № 1—2—3), «К возобновлению „Грозы“ А. Н. Островского на сцене Александринского театра» Вс. Мейерхольда (1916. № 2—3); «К истории сценической техники *commedia dell'arte*» (1914. № 1, 2, 3, 4—5, 6—7), «Опыт разверстки „сцены ночи“ в традициях итальянской импровизированной комедии» (1915. № 1—2—3) и «К вопросу о теории сценической композиции» (1915. № 4—5—6—7) В. Н. Соловьева, «Основные типы в „*commedia dell'arte*“» (1914. № 3) и «Об акробатических элементах в технике комиков *dell'arte* (Справка)» (1915. № 1—2—3) К. М. Миклашевского; «О театральных масках» К. А. Вогака (1914. № 3) и др. Между тем сегодня далеко не каждая даже специализированная библиотека имеет полный комплект журнала, к тому же многие аспекты опубликованных там материалов недостаточно информативны для современного читателя вне сопровождения соответствующим научным аппаратом.

Издание выполнено на средства, выделенные по гранту Президента Российской Федерации, присуждаемому для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства, и осуществлено титаническими усилиями Любови Соломоновны Овэс и возглавляемого ею авторского коллектива в лице Ю. Е. Галаниной, П. В. Дмитриева, В. Д. Кантора, А. П. Кулиша, М. М. Молодцовой, И. А. Некрасовой, Н. В. Песочинского, А. В. Сергеева, Л. И. Филоновой, А. А. Шепелёвой (включая и саму Л. С. Овэс как автора).

Том первый научно-исследовательского проекта включает в себя материалы, посвященные номерам журнала «Любовь к трем апельсинам» 1, 2, 3, 4—5 и 6—7 за 1914 год; том второй — номерам 1—2—3 и 4—5—6—7 за 1915 год и «Книге первой (зимней)» и «Книге двойной (весенней и летней)» за 1916 год. Переиздание каждого номера «Журнала Доктора Дапертутто» предваряет титульный лист и содержание, а каждый входящий в номер журнала материал — эпиграф; статья; пьеса; стихи; материалы, посвященные Студии на Бородинской; Хроника (театральной жизни преимущественно); и др. — снабжен разделом «Комментарии и примечания»; здесь даются все пояснения, необходимые для представления и характеристики публикуемого материала, комментируются встречающиеся в документе имена, названия произведений, исторические или художественные события, различного рода термины и пр. Публикации собственно номеров журнала «Любовь к трем апельсинам» в каждом из двух томов проекта по творческому наследию В. Э. Мейерхольда предваряются статьями по разным аспектам научно-исследовательской работы, проведенной авторским коллективом; в томе первом это «От составителя» и «„Любовь к трем апельсинам“ — Вс. Мейерхольда» Л. С. Овэс, «Журнал Доктора Дапертутто в истории театральной мысли» Н. В. Песочинского; во втором томе — «Хроника жизни журнала в переписке, воспоминаниях и архивных материалах» Л. С. Овэс, «Поэтический отдел в журнале Доктора Дапертутто „Любовь к трем апельсинам“» Ю. Е. Галаниной, «Комедия дель

арте в театральной мысли XX века» М. М. Молодцовой. Второй том переиздания мейерхольдовского журнала завершают «Указатель имен» и «Указатель названий», охватывающие оба тома проекта; в «Указателе имен» подавляющее большинство имен приводится в полном описании, имена иностранные снабжены там, где это необходимо, написанием имен или фамилий на языке оригинала; в «Указателе названий», опять же в подавляющем большинстве случаев, даются авторы пьес, опер, пантомим, сценариев, студийных работ и пр.

Издание в тысячу страниц не могло быть осуществлено без серьезной информационной и редакторско-издательской поддержки, поэтому неудивительно, что авторский коллектив выразил благодарность О. М. Фельдману, П. А. Багрову, А. В. Бартошевичу, Е. Б. Большакову, И. А. Громовой, Е. Р. Дмитриевской, Т. Д. Исмагуловой, С. Г. Сбоевой, Т. А. Клявиной, В. А. Манацковой, С. Ю. Спириной, рецензентам А. А. Кириллову, Д. Д. Кумуковой, А. А. Лопатину, А. А. Чепурову, сотрудникам РИК РИИИ и библиотеки РИИИ, Санкт-Петербургской театральной библиотеке и Российской государственной библиотеке искусств.

«Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда „Любовь к трем апельсинам“ (1914—1916)» участвовал в конкурсе на Премию в области литературы о театре «Театральный роман», учрежденную Театральным музеем им. А. А. Бахрушина 2014 года и получил Диплом финалиста и Диплом лауреата премии «Театральный роман».

ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ

№ 1 / 2015



УДК
78.071.1

Гектор Берлиоз, «ученик Аполлона...» (о рекомендательном письме короля Фридриха-Вильгельма IV)¹

ПЕТРОВА ГАЛИНА ВЛАДИМИРОВНА

Кандидат искусствоведения, Ученый секретарь, старший научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

PETROVA GALINA V.

PhD (History of Arts), Senior Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg)

E-mail: gwmalkina@yandex.ru

Письмо прусского короля Фридриха-Вильгельма IV² русской императрице Александре Федоровне от 28 февраля 1847 года приводится в редком издании Ж. Тьерсо³. Публикатор помещает его без отсылки к рукописному источнику и без комментариев. Текст письма приводится также в публикации Д. Кернса⁴, где в качестве оригинала указывается публикация Тьерсо. Э. Кноблах и И. Шварц в статье «Александр Гумбольдт и Гектор Берлиоз» апеллируют к этому письму уже в английском переводе Кернса⁵.

Перед своим визитом в Россию в феврале 1847 года Гектор Берлиоз (1803—1869) заручился поддержкой прусского двора. В мемуарах Берлиоз писал, что по пути из Парижа в Петербург «остановился на несколько часов в Берлине, где хлопотал у прусского короля рекомендательное письмо к его сестре, русской императрице⁶, которое со своей обычной добротой ко-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Русско-французские музыкальные связи: Гектор Берлиоз в Петербурге» (№ 14-04-00138 а).

² *Фридрих Вильгельм IV* (15 октября 1795, Берлин — 2 января 1861, Потсдам) — король Пруссии (с 7 июня 1840), из династии Гогенцоллернов.

³ *Tiersot J. Lettres de musiciens. Du XV au XX siècle. De 1831 à 1885.* Paris; Milan: Bocca frères éditeurs, Turin, 1936. P. 209.

⁴ *Cairns D. Hector Berlioz. Servitude et grandeur. 1832—1869.* T. 2. Paris: Fayard, 2002. P. 400.

⁵ См.: *Knobloch E., Schwarz I. Alexander von Humboldt und Hector Berlioz // H i N. Alexander von Humboldt im Netz.* 2003. IV, 7. URL: <https://www.uni-potsdam.de/romanistik/hin/hin7/knobloch-schwarz.htm> (дата обращения: 08.01.2015).

⁶ Александра Федоровна, урожденная принцесса Фридерика Луиза Шарлотта Вильгельмина Прусская (13 июля 1798, Потсдам — 20 октября / 1 ноября 1860, Царское Село).

роль немедленно мне вручил»¹. Александр фон Гумбольдт², с которым Берлиоз познакомился в 1842 году в Париже, оказался посредником между прусским королем Вильгельмом IV и его сестрой — императрицей Александрой Федоровной. В 1843 году, во время визита к прусскому двору в Берлине, композитор при содействии А. фон Гумбольдта получил разрешение посвятить свой трактат по современной инструментовке и оркестровке Фридриху Вильгельму IV — блестящему знатоку музыки³. Гумбольдт пользовался значительным авторитетом и при русском дворе⁴. Вместе с Фридрихом Вильгельмом Гумбольдт посетил в 1840 году Кенигсберг, куда прибыли оба монарха (прусский король и российский император⁵) по случаю морских маневров⁶.

Très chère impératrice et sœur⁷

Humboldt me presse d'écrire une petite feuille que Berlioz lui-même (le z est aspiré en français [?]) pourrait porter à Petersbourg. Comme le dit musicien, dont je t'ai parlé déjà dans ma dernière très soumise, est une sorte de prodige sur le petit Kilikeya et le grand Gumbgum, mais surtout avec le Bumbum, je ne troublerai pas la joie du susnommé Alexandre et de ce Bumbum Berlioz et je t'écris ce chiffon qui servira au grand élève du plus grand Phoibos Apollon Musagetes Delios Delphicos Dreyfussikos à la clef à toutes les places de puissance et d'honneur à la partie du monde russe. Grand bien vous fasse sa musique à vos oreilles. N'y sois pas sourd pour les expressions de mon amour fraternel et plus pur de

ton fidèle gros
Fritz

Дорогая императрица и сестра,

Гумбольдт умоляет меня написать записку, которую Берлиоз (читается ли по-французски *z* ?) мог бы взять с собой в Петербург. Поскольку этот музыкант, о котором я тебе уже писал в своем последнем письме⁸, некое чудо света в маленькой Ки-

¹ Берлиоз Г. Мемуары. 2-е изд. / Пер. с фр. О. К. Слезкиной; вступ. статья А. А. Хохловой. М.: Музыка, 1967. С. 340.

² Барон Фридрих Вильгельм Генрих Александр фон Гумбольдт (14 сентября, 1769, Берлин — 6 мая 1859, Берлин).

³ Письмо к отцу от 4/5 июня 1843 года. См.: *Berlioz H. Correspondance Générale*. Т. III: 1842—1850 / Texte établi et présenté par P. Citron. Paris: Flammarion, 1978. P. 98.

⁴ С 1818 года почетный член Петербургской академии наук.

⁵ Николай I Павлович (6 июля 1796, Гатчина — 2 марта 1866, Санкт-Петербург).

⁶ Император Николай и король Фридрих-Вильгельм IV в 1840 г. Из записок Федора Яковлевича Мирковича. Оттиски из исторического журнала «Русская старина». СПб.: Типография В. С. Балашева, 1886. 32 с.

⁷ Текст приводится по изданию: *Tiersot J. Lettres de musiciens*. P. 209.

⁸ Гумбольдт дважды обращался за поддержкой к прусскому королю Вильгельму. Первое письмо, о котором говорится в цитируемом документе, в научном обиходе неизвестно.

ликии¹ и большом Гумбгуме², учитывая его Бумбум; я не разочарую вышеназванного Александра и бумбумкнутого Берлиоза³, потому обращаюсь к тебе с этой писулькой, которая поможет великому ученику самого великого Фобоса-Аполлона-Мусагета-Делосского-Дельфийского-Дрейфусского⁴ получить ключ к власти и чести русского мира. Пусть эта музыка услаждает ваш слух. Откликнись на мой братский призыв, полный искренней любви к тебе.

Твой верный толстый Фриц⁵

Рекомендация Фридриха Вильгельма IV русской императрице Александре Федоровне относительно Г. Берлиоза, о котором хлопотал один из выдающихся умов Европы — Александр фон Гумбольдт, целиком выдержана в шутливом и даже ироническом ключе (причем ирония распространяется и на собственную царственную особу). Это письмо к сестре и русской императрице исполнено зашифрованного смысла, пронизано словотворчеством на пересечении французского и немецкого языков, где реальные греческие слова рифмуются или дополняются вымышленными (тут же по ходу фантазии короля). Оно показывает его автора как сына своего времени, в фундаменте которого лежали «священные камни Европы» (Ф. М. Достоевский), великая солнечная культура Древней Греции.

Этот документ выходит за рамки привычных представлений о стереотипе так называемых рекомендательных писем царствующих особ и обыгрывает образ Берлиоза, названного здесь «великим учеником *Фобоса-Аполлона*,

¹ По представлениям людей первой половины XIX века, отличавшихся классическим образованием, Древняя Эллада считалась родиной всех искусств, а Киликия была одной из самых романтизированных областей Древней Греции и часто воспевалась в античной поэзии. Таким образом, Берлиоз представлен как один из мастеров Малой Киликии, причем его новаторство могло ассоциироваться с известной смелостью киликийцев, несмотря на то что прусский король использует эту аллюзию в ироническом ключе.

² Gumbgum. — Вероятно, в этом словообразовании зашифрована фамилия Гумбольдта — Gumb (или Humb[oldt]). Таким образом, Берлиоз есть «некое чудо света» не только в маленькой Киликии, но и на большей «планете» Гумбольдта, — намек на то, что ученый был большим почитателем Берлиоза.

³ Bumbum Berlioz — бумбумкнувший (производящий в музыке много шума, шумный, чокнутый Берлиоз; то же определение (разумеется, не всерьез) относится и к Гумбольдту («avec le grand Gumbgum... Bumbum»), всемирно известному ученому, «Аристотелю XIX века».

⁴ Phoibos Apollon Musagetes Delios Delphicos Dreyfussikos — своего рода тавтологическая цепочка из греческих эпитетов: Phoibos Apollon Musagetes («лучезарный Аполлон», «предводитель Муз»), Delios («делосский», то есть тот Аполлон, храм которого воздвигнут на острове Делос) и Delphicos («дельфийский», то есть тот Аполлон, храм которого вместе с оракулом находился в городе Дельфы (область в Средней Греции)). Образ увенчан аллюзией Dreyfussikos (от нем. drei — «три» и fussikos — образовано от нем. Fuß — «нога»), что должно подражать греческий «треножник» (металлический жертвенник на трех ножках) — ассоциация по поводу дельфийского храма Аполлона. Dreyfussikos — единственное слово в письме, сопровождаемое комментарием Ж. Тьерсо.

⁵ Уменьшительное от Фридрих.

покровителя муз, рожденного в центре греческого мира посреди священного архипелага *Киликии* на острове *Делос*; основавшего на нем храм, прославленный *Дельфийским* оракулом, воскуряющим священный огонь жертвенного *треножника*».

Александра Федоровна, адресат письма, русская императрица, была готова к восприятию этого ожерелья образов — поклонница русских поэтов, она не могла не знать строк А. С. Пушкина:

Поэту

Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

1830

Письмо, о котором хлопотал Берлиоз для приезда в Россию в феврале 1847 года, в России неизвестно; к тому же документ никогда не комментировался при его публикации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берлиоз Г. Мемуары. 2-е изд. / Пер. с фр. О. К. Слезкиной; вступ. статья А. А. Хохловкиной. М.: Музыка, 1967. 813 с.
2. Император Николай и король Фридрих-Вильгельм IV в 1840 г. Из записок Федора Яковлевича Мирковича. Оттиски из исторического журнала «Русская старина». СПб.: Типография В. С. Балашева, 1886. 32 с.
3. Berlioz H. Correspondance Générale. T. III: 1842—1850 / Texte établi et présenté par P. Citron. Paris: Flammarion, 1978. 835 p.
4. Cairns D. Hector Berlioz. Servitude et grandeur. 1832—1869. T. 2. Paris: Fayard, 2002. 942 p.
5. Knobloch E., Schwarz I. Alexander von Humboldt und Hector Berlioz // H i N. Alexander von Humboldt im Netz. 2003. IV, 7. URL: <https://www.uni-potsdam.de/romanistik/hin/hin7/knobloch-schwarz.htm> (дата обращения: 08.01.2015).
6. Tiersot J. Lettres de musiciens. Du XV au XX siècle. De 1831 à 1885. Paris; Milan: Bocca frères éditeurs, Turin, 1936.

Аннотация

Автор впервые комментирует малоизвестное письмо прусского короля Фридриха-Вильгельма IV русской императрице Александре Федоровне, написанное по случаю приезда Гектора Берлиоза в Петербург в 1847 году. Письмо изобилует аллюзиями, ассоциациями с Древней Грецией, а сам Берлиоз в шутливой форме уподобляется «ученику лучезарного Аполлона».

Summary

For the first time, the author of this article explores a little-known letter written by the Prussian King Friedrich-Wilhelm IV to the Russian Empress Alexandra Fedorovna on the arrival of Hector Berlioz to Saint-Petersburg in 1847. The letter is abundant with allusions and associations connected with Ancient Greece, and even Berlioz himself is jokingly compared to a 'radiant follower of Apollon'.

- ✓ *Ключевые слова:* письмо, король, императрица, музыка, Берлиоз, Александр Гумбольдт.
- ✓ *Key words:* letter, king, empress, music, Berlioz, Alexander Humboldt.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение *.doc, *.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5—1,0 п. л. (20 000—40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5—2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 1 (14). 2015

*Дизайн и верстка А. В. Келле-Пелле
Дизайн обложки А. М. Тюмеров*

Адрес редакции:
190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5
Тел.: (812)314-41-36
E-mail: vremennik.riii@artcenter.ru
www.artcenter.ru

Подписано к печати 08.06.2015 г.
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Петербург».
Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 15. Тираж 500 экз.

Отпечатано в Редакционно-издательском комплексе
Российского института истории искусств

© Российский институт истории искусств, 2015