

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.
Подписной индекс 52689 в Каталоге российской прессы «Почта России».

Главный редактор — Е. В. Третьякова, канд. иск.

Редакционный совет:

Ж. В. Князева — доктор 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)

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 Древней Эллады	7
<i>А. А. Попов.</i> Постановка «Близнецов» Плавта С. Э. Радловым в 1928 году и реконструкция античной драмы в отечественном театре.....	26
<i>А. А. Бобриков.</i> Сначала в виде фарса, потом в виде трагедии. Кабаре и рождение модернизма	40
<i>В. А. Свободов.</i> Баян в тембровой палитре современного инструментария	54
<i>Л. Л. Ивашёва.</i> Текст в контексте традиционной духовной культуры: Фольклорные нарративы о вещих снах.....	59
<i>И. В. Евтеева.</i> Особенности авторской отечественной анимации. 1-я часть	82

Материалы конференции, посвященной 190-летию А. Н. Островского

<i>Е. И. Горфункель.</i> Товстоногов ставит Островского	111
<i>М. Н. Майданова.</i> М. С. Щепкин и А. Н. Островский.....	121
<i>А. Ю. Ряпосов</i> «Доходное место»: спектакли <i>В. Э. Мейерхольда</i> (1923) и <i>М. А. Захарова</i> (1967).....	128

Обзоры, рецензии, хроники

<i>А. В. Королев.</i> «Ночное плавание» Дмитрия Марголина. Заметки о сакральном.....	137
<i>В. В. Фирсов.</i> Новое в русскоязычной скрябиниане	145
<i>А. В. Ромодин.</i> Рецензия на: Бойко Ю. Е. Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа. СПб.: РИИИ, 2014. 236 с., ноты	153
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Рецензия на: Цимбалова С. И. Протагонист — Маска — Амплуа: Петербургская русская сцена первой половины XIX века: Учебное пособие. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2013. 191 с.	160

Документы и материалы

<i>А. Л. Порфирьева.</i> Из писем Б. В. Асафьева к А. В. Оссовскому.....	165
Информация для авторов	183

Contents

Research

- E. Gertsman*. "Melody" in musicology of Ancient Hellas 7
- A. Popov*. Plautus' play "Menaechmi" by S. Radlov in 1928
and the Classical drama's reconstruction in Russian Theatre 26
- A. Bobrikov*. First as farce, then as tragedy: Cabaret
and The Birth of Modernism 40
- V. Svobodov*. Bayan in the timbral palette of the modern instrument 54
- L. Ivashnyova*. The Text in the Context of Traditional Culture.
Folk Narratives about Prophetic Dreams..... 59
- I. Evteeva*. The characteristics of a native auteur animation. Part 1 82

Proceedings of the conference, celebrating the 190th anniversary of A. Ostrovsky

- H. Gorfunkel*. Tovstonogov puts on the stage Ostrovsky111
- M. Maidanova*. M. Shchepkin and A. Ostrovsky121
- A. Ryaposov*. "Profitable place": drama performances
of V. Meyerhold (1923) and M. Zaharov (1967).....128

Reviews and chronicles

- A. Korolev*. "Night Swimming" by Dmitry Margolin. Notes on the Sacred...137
- V. Firsov*. New publications in Russian scholarship on Scriabin145
- A. Romodin*. The review on: Bojko Y. Interpretation of music.
Notes of an organologist. St. Petersburg: RIHA, 2014. 236 p.153
- A. Ryaposov*. The review on: Tsimbalova S. Protagonist — Mask — Type:
Petersburg Russian stage of the first half of the XIX century:
Study guide. St. Petersburg: St. Petersburg State Theatre
Arts Academy Press, 2013. 191 p.160

Documents and materials

- A. Porfirieva* From the B. Asafieff's Letters to A. Ossovsky165

ИССЛЕДОВАНИЯ

№ 1 / 2014

«Мелодия» в музыкознании Древней Эллады¹

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

История музыкальных терминов до сих пор фактически не исследовалась. А ведь многие применяющиеся в настоящее время терминологические образования по своему нынешнему содержанию весьма далеки от того, что они подразумевали в Античности и Средневековье. Изменение их семантики было связано с целой серией трансформаций, происходивших в музыкальном мышлении и в художественной практике. Как известно, такова судьба не только музыкальных терминов. Ярким примером этого может стать участь древнеэллинского определения «демагог» (ὁ δημαγωγός), образованного из двух составляющих — существительного ὁ δῆμος («народ») и глагола ἄγω («вести», «предводительствовать») и обозначавшего буквально «руководитель народа», «предводитель народа», а отсюда и «демагогия» (ἡ δημαγωγία) — «руководство народом». Теперь же, как известно, словари представляют эту пару терминов такими словами: «*Демагог* — лицо, пользующееся для достижения той или иной цели *демагогией*. *Демагогия* — использование лживых обещаний, преднамеренного извращения фактов, лести для достижения той или иной цели...»²

Анализ процесса изменения содержания музыкальных терминов поможет лучше понять многие явления в истории музыки, которые до сих пор остаются вне поля внимания исследователей.

Например, вряд ли современные музыканты и даже большинство историков музыки знают, что термин «хирургия» (ἡ χειρουργία) имел непосредственное отношение к инструментальному музицированию. А для

¹ Настоящая статья является специально переработанным разделом из серии очерков «Ранняя история музыкальных терминов», над которой сейчас работает автор по научному плану Российского института истории искусств.

² Словарь иностранных слов: Ок. 19 тыс. слов. 15-е издание, исправленное. М.: Русский язык, 1988. С. 152.

античных «гармоников»¹ это было обычное понятие, подразумевавшее то дело, которым занимался музыкант-инструменталист. И это полностью соответствовало этимологии слова *хирургия* (ἡ χειρουργία), буквально означавшего «то, что делается руками» (сам же термин возник из двух составляющих: ἡ χεῖρ — «рука» и τὸ ἔργον — «дело»). Аристоксен из Тарента (IV век до н. э.), ученик пифагорейцев и Аристотеля, анализируя деятельность кифариста или авлета, писал (*Aristox. Elem. harm.* P. 52)²:

...χειρουργίαν τὴν μὲν ἀπὸ τῶν χειρῶν τὴν δ' ἀπὸ τῶν λοιπῶν μερῶν οἷς ἐπιτείνειν τε καὶ ἀνιέναι πέφυκε, διὰ τοῦτο συμφωνεῖ διὰ τῶν σσάρων ἢ διὰ πέντε ἤτοι διὰ πασῶν, ἢ τῶν ἄλλων διαστημάτων ἕκαστον λαμβάνει τὸ προσηκόν μέγεθος.

...хирургия [зависит] от рук³ и остальных частей [человека], которыми он создает [способность] повышать и понижать [звуки], благодаря чему он согласует кварту, или квинту, или октаву, или каждый из других интервалов, содержащих подобающую [ему] величину.

По свидетельству одного из анонимных авторов, известный ученый II века Никомах из Герасы, работавший в области наук квадривиума, предваряя описание античной музыкальной системы, которая при включении однономерных ступеней всех ладов состояла из 28 звуков, утверждал: «Для тех, кто занимается *хирургией*, существуют 28 таких звуков» (οἱ φθόγγοι οἱ ὑπὸ τῶν τὴν χειρουργίαν μετιόντων εἰκοσιοκτὼ εἰσιν οἷδε. — *Nicom. Excerpta.* 9). Это означало, что любой музыкант-инструменталист в своем творчестве может работать только в рамках музыкальной системы. Термин «хирургия» в том

¹ Οἱ ἄρμονικοί — ученые, изучавшие важнейшую «часть» античной науки о музыке, именовавшуюся гармоникой (ἡ ἄρμονική) и посвященную анализу античных представлений о звуковысотных аспектах музыкального мышления.

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 искомого места указываются страницы (P) или колонки (col.) соответствующего издания. При изложении переводов квадратными скобками ([]) обрамлены 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 Некоторые из создателей новоевропейских переводов «Гармонических элементов» Аристоксена стараются избегать транслитерации ἡ χειρουργία и представляют этот термин «описательно». Так, у Розетты да Риос это «un meccanismo sia delle mani» (*Aristosseno l'armonica a cura di Rosetta da Rios // Aristoxeni Elementa harmonica. Rosetta Da Rios recensuit. Romae: Typis publicae officinae polygraphicae, 1954. Parte 2. P. 62*), а у Эндрю Баркера — «as are the product of the hands» (*Aristoxenus. Elementa harmonica // Greek Musical Writings. Vol. 2: Harmonic and Acoustic Theory / Edited by Andrew Barker. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. P. 157*).

же значении можно встретить и в труде знаменитого александрийского ученого II века Клавдия Птолемея (*Ptolem. Harm. II 12*).

А в сочинении «О музыке» (*Περὶ μουσικῆς*), которое дошло до нас под именем Плутарха Херонейского, один из участников беседы, Лисий (*Λυσίας*), рассказывая о себе, говорит: «Мы же занимались предпочтительно *хирургической частью* музыки» (*ἡμεῖς γὰρ μᾶλλον χειρουργικῶ μέρει τῆς μουσικῆς ἐγγεγυμνάσμεθα. — Ps.-Plut. De mus. 1135D, § 13*). При этом он подразумевал «инструментально-исполнительскую часть».

Нужно отметить, что такое понимание инструментальной музыки сохранилось вплоть до византийских времен. В одном авторитетном памятнике поздневизантийского музыкознания присутствует пересказ фрагмента из сочинения Диогена Лаэртского (II—III века), содержание которого приписывается Платону якобы в пересказе Аристотеля. Этот отрывок посвящен видам музыки, среди которых «один — дело самих уст, другой — рук и уст, а третий — только рук» (*ἓν μὲν αὐτοῦ τοῦ στόματος ἔργον, ἕτερον δὲ χειρῶν καὶ στόματος. ἄλλο δὲ μόνον χειρῶν. — Ps.-Damasc. 503—508*).

Конечно, этот термин фиксировал лишь внешние стороны работы музыканта. Но в нем отражается исторический уровень не только отношения к исполнителям, бытовавший в древней науке о музыке, но также степень понимания особенностей их творчества и вообще сути инструментальной музыки как таковой. Истории музыкознания необходимо знать такие подробности, поскольку за ними скрываются более важные грани музыкальной жизни общества далекого прошлого¹.

Однако «хирургия» — не единственный детерминант подобного рода. Так, историческая эрудиция современного теоретика музыки явно расширится, когда он узнает, что такой популярный специальный термин, как «модуляция» (*лат. modulatio*), когда-то обозначал категорию, не имеющую ничего общего с современным понятием «модулирование». Сюда же следует добавить, что изучение ранней истории музыкальных терминов не только поможет глубже освоить сложный процесс развития науки о музыке, но и будет способствовать исправлению явных заблуждений, присутствующих в современных музыкально-исторических представлениях.

Приведу только два примера, заимствованные из отечественной «Музыкальной энциклопедии», поскольку в изданиях подобного рода, как правило, собраны материалы, отражающие уровень достигнутых знаний.

¹ К сожалению, это зачастую не учитывается. Так, например, известный музыковед Жак Шайе в Приложении к своему глубокому исследованию античной музыки опубликовал «Lexique des termes musicaux de la Grèce Antique», но в нем не нашлось места для *ἡ χειρουργία* (см.: *Chailley J. La musique grecque antique. Paris: Éditions Les Belles Lettres, 1979. P. 203—219*). А автор первого опыта создания Энциклопедии древнегреческой музыки ограничился небольшим абзацем в пять строк, в котором процитировал вышеприведенный отрывок из Псевдо-Плутарха (см.: *Michaelides S. The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia. London: Faber and Faber, 1978. P. 57*).

Так, например, в статье о диатонике происхождение термина «диатоника» совершенно верно ведется от оборота διὰ τόνον, но трактуется как «по тону», и отсюда делается вывод, что диатоника — это «идущая по тону»¹. Однако интервальная структура диатонического лада в Древней Элладе никогда не состояла исключительно из тонов. Поэтому вряд ли его название отражало несуществующую ладовую форму. Ошибка приведенного выше толкования заключается в непонимании полисемантики античных специальных терминов. Ведь слово ὁ τόνος обозначало не только «тон», но и некоторые другие категории. Об этом было хорошо известно в древней теории музыки: «[Слово] „тон“ говорится в четырех смыслах: как звук, интервал, диапазон голоса и высотность» (Τόνος δὲ λέγεται τετραχῶς· καὶ γὰρ ὡς φθόγγος καὶ διάστημα καὶ ὡς τόπος φωνῆς καὶ ὡς τάσις. — Cleon. Isag. 12). Значит, в данном случае речь должна вестись не о фразе «идущая по тону», а подразумевать выражение «идущая по [каждому] звуку», то есть *не минувя ни одного звука*. Именно так античная музыкально-теоретическая мысль регистрировала свое отношение к ладовой форме диатоники (снизу вверх: $\frac{1}{2}$ т. — 1 т. — 1 т.) как к наиболее естественной для восприятия (условно: $e - f - g - a$). Возникшие же позже ладовые организации хроматики и энгармонии представлялись несколько иными с точки зрения традиционной диатоники и в соответствии со сложившимися слуховыми и звукояркими представлениями, а новые ладообразования уже не могли трактоваться как «идущие по [каждому] звуку», из-за того что с точки зрения «диатонического лада» там были уже своеобразные «зияния» ($e - f - ges - a$ или $e - x - geses - a$)², то есть между *ges* и *a*, а также между *geses* и *a*³.

В другой анонимной статье той же Энциклопедии, посвященной «диезу» (ἡ δίεσις — буквально: «освобождение», «отстранение»), этот термин представляется как «полутон»⁴. Однако такое значение он приобретает толь-

¹ Холопов Ю. Н. Диатоника // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш: В 5 т. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Кол. 233.

² Так как современная музыкальная система не предполагает четвертитоновых интервалов и теория музыки не создала для этого специального обозначения, в данном примере звук *x* обозначает тот, который расположен выше *e* на $\frac{1}{4}$ тона.

³ Не следует забывать, что «наглядная поступенность» *ges* и *a*, а также *geses* и *a* — лишь результат современной нотной записи. В эпоху же отсутствия нотной системы все представлялось иначе. Ситуация, характерная для воззрений на хроматику и энгармонию с позиций древней диатоники, весьма напоминает ту, которая нередко до сих пор возникает, когда пентатоновые ладовые звукоярды «оцениваются» с позиций мажоро-минорной эпохи. В этом случае словно фиксируются «пропущенные» звуки (ведь не случайно даже в некоторых современных учебниках различные варианты пентатоники дифференцируется на мажорные и минорные виды). Если в Новое время это можно назвать «семиступенным центризмом», то аналогичную тенденцию в древности следует определять как «диатонический центризм». И тот и другой свидетельствуют о явных просчетах исторического музыкознания.

⁴ [Без автора] Диез // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш: В 5 т. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Кол. 239.

ко в музыкально-теоретических источниках, да и то не во всех, поскольку в Античности понятие «диесис» трактовалось по-разному. Об этом очень точно сказал ученый II века Теон из Смирны в своем сочинении «О пользе математики при чтении Платона» (Τῶν κατὰ μαθηματικὴν χρησίμων εἰς τὴν τοῦ Πλάτωνος ἀνάγνωσιν). Согласно его сообщению (Theon. Smyrn. P. 55):

δίεσιν δὲ καλοῦσιν ἐλάχιστην οἱ περὶ Ἀριστόξενον τὸ τεταρτημόριον τοῦ τόνου, ἥμισυ δὲ ἡμιτονίου, ὥς ἐλάχιστον μελωδῆτον διάστημα, τῶν Πυθαγορείων διέσιν καλούντων τὸ νῦν λεγόμενον ἡμιτόνιον.

диесисом же последователи Аристоксена называют наименьшую четвертую часть тона, а половину — полутоном, как наименьший мелодический интервал; пифагорейцы же диесисом именуют то, что здесь называется полутоном.

Таким образом, в различные исторические периоды и среди несхожих научных направлений термин *диесис* обозначал не один и тот же интервал, что отражает многоликость античных музыкально-теоретических представлений, в которых современное историческое музыкознание также должно ориентироваться.

Подобных примеров можно привести достаточно много, и все они свидетельствуют о том, что наука о музыке должна ликвидировать такие «белые пятна», и чем быстрее это будет сделано, тем скорее музыковедческое сообщество избавится от ряда заблуждений.

Настоящая статья — первый опыт подобного рода, не претендующий на полное и исчерпывающее изложение темы, а ставящий своей задачей анализ ряда свидетельств древних музыкально-теоретических источников, посвященных только термину «мелодия» (ἡ μελωδία).

Изложение статьи целесообразно предварить некоторыми замечаниями.

Она предназначена, прежде всего, как уже состоявшимся, так и будущим музыковедам, а также музыкантам всех специальностей, интересующимся историей музыки. Это обстоятельство требует особого изложения материала, при котором должно акцентироваться внимание даже на тех аспектах анализа, которые в тексте, адресованном, например, филологам, знающим древние языки, были бы излишними. Так, для большей ясности исследуемый специальный термин и однокоренные с ним слова из древних источников¹ в переводах представляются вначале в соответствии с их подлинным значением в цитируемом фрагменте. Но далее в квадратных скобках дается само древне-

¹ Подробнее о каждом из упоминающихся в настоящей публикации авторов древних музыкально-теоретических сочинений можно ознакомиться по ряду изданий: Герцман Е. Тайны истории древней музыки. СПб.: «Невская нота», 2006. С. 19—164; Герцман Е. Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2013. 812 с.; и др.

греческое слово в кириллической транслитерации. Таким методом изложения автор надеется продемонстрировать читателям, незнакомым с древними языками, подвижность семантики изучаемого термина.

Слово «мелодия» произошло от древнегреческого ἡ μελωδία, состоящего из двух слагаемых. Одно из них — τὸ μέλος («мелос»), обозначавшее в своем простейшем варианте «звучание», а второе — ἡ ᾠδή («ода»), то есть «песня», восходящая в свою очередь к глаголу αἰεῖδω («петь»). Таким образом, первоначально слово «мелодия» буквально обозначало только «поющее звучание», а конкретно — *пение*.

Исследование особенностей применения этого термина целесообразнее всего осуществить по источникам, отражающим различные периоды древней истории музыки.

§ 1. Среди античных представлений об архаических временах

Стремление проанализировать материал древнейшего периода, предшествовавшего эпохе V—IV веков до н. э., которая получила название «классической»¹, наталкивается на целую серию преград. Самая главная из них обусловлена тем, что не сохранились музыкально-теоретические памятники архаичной эпохи, по которым можно было бы понять смысловую направленность любого исследуемого термина. Все, чем располагает наука в этой области, — сведения о том далеком времени, почерпнутые из сочинений более поздних авторов. В них сохранились лишь пересказы воззрений древнейших ученых, а в некоторых случаях и фрагменты их текстов. Но к сожалению, таким материалам, несмотря на их объективную научную ценность², весьма трудно доверять, так как они дошли до нас не только «через вторые» или «третьи руки», но часто — посредством длинной цепи информаторов и «редакторов», отличавшихся различной добросовестностью и неодинаковым уровнем знаний. А это чревато самыми нежелательными последствиями. Подобная опасность присутствует даже тогда, когда, по свидетельству того или иного источника, в нем сохранена якобы буквальная цитата из сочине-

¹ Это весьма условное определение — результат новоевропейского восхищения наследием Платона, Аристотеля, Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана и многих других деятелей античной культуры.

² Вспомним хотя бы выдающийся научный подвиг Германа Дильса (1848—1922), собравшего и систематизировавшего такие материалы о науке и культуре Древней Эллады доклассического периода (см.: *Diels H. Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch. Vierte Auflage. I—II. Berlin: Weidmann, 1922. Bd. I — 434 S.; Bd. II — 345 S.*). Этот труд постоянно переиздается, так как является настольной книгой ученых.

ния древнего автора, не говоря уже о тех случаях, когда его текст передается «своими словами». Но другого пути познания той далекой эпохи у исторического музыкознания пока нет (да и вряд ли он когда-либо появится). Поэтому приходится анализировать то, что история сохранила.

Например, если писатель рубежа III—IV веков Ямвлих излагает некоторые сведения о знаменитом Пифагоре, жившем девятью столетиями раньше, то это означает, что сообщаемые им данные прошли через девятивековую «обработку». В течение столь длительного исторического периода тексты могли подвергнуться «обработке» многими поколениями более поздних авторов и переписчиков. Во всяком случае, Ямвлих в одном из своих текстов (*Jambl. De vit. Pythag.* 110—114) рассказывает о том, что Пифагор, веривший в «исцеление посредством музыки» (τὴν διὰ τῆς μουσικῆς ἰατρείαν), «в весеннюю пору приобщался именно к такому пению [=мелодии]»¹ (ἤπτετο δὲ περὶ τὴν ἐαρινὴν ὥραν τῆς τοιαύτης μελωδίας). Конечно, подразумевается то пение, которое, по мнению современников, было исцеляющим. В связи с этим якобы организовывалось некое музицирование, описанное Ямвлихом так: «В центре он² помещал того, кто умел играть на лире, а вокруг размещались способные петь [=мелодизировать]» (ἐκάθειξε γὰρ ἐν μέσῳ τινὰ λύραν ἐφαπτόμενον, καὶ κύκλῳ ἐκαθέζοντο οἱ μελωδεῖν δυνατοί).

Несмотря на то что в описанном творческом акте участвовал инструменталист, само музицирование квалифицировалось только как *пение*. Такое восприятие было связано с тем, что на протяжении длительного исторического периода инструментальная музыка как автономное искусство вообще не рассматривалась. Она представлялась лишь в качестве некой «прикладной сонористики», сопровождавшей не только пение, но и спортивные соревнования, армейский быт и прочие общественные, государственные и религиозные акты, а также события, происходившие в личной жизни граждан (от пиров до похорон). Таким образом, появление термина *μελωδία* рядом с упоминанием инструментального сопровождения никак не предполагало нарушения его архаичной семантики как «пения». Значит, упомянутые однокоренные существительное ἡ μελωδία («мелодия») и глагол μελωδεῖν («мелодизировать») подразумевали в данном случае исключительно пение, звучащее под аккомпанемент лиры. Следовательно, первую фразу приведенного фрагмента нужно переводить в соответствии со сложившейся традицией: «в весеннюю пору он приобщался к такому пению». В результате становится понятно, что речь идет об «исцеляющем пении», а не об «исцеляющей мелодии». Возможно, нашим современникам трудно почувствовать разницу меж-

¹ Как уже указывалось (см. выше), здесь и далее в аналогичных случаях в квадратных скобках после знака «=» будет даваться кириллическая транслитерация того слова, которое стоит в тексте первоисточника.

² То есть Пифагор.

ду смыслом этих двух значений одного слова, но, если верить тексту Ямвлиха, во времена Пифагора она была очевидной.

Понятие «исцеляющее пение» должно было включать в себя целый ряд составляющих. Прежде всего, это сами распеваящиеся слова, по которым можно было узнать содержание того, что поется. Ведь без определенной смысловой направленности текста не могло быть и речи о его терапевтической направленности самого акта. Это могли быть гимны, обращенные к богам либо созданные в честь мифологических героев. К таким образцам вокальной музыки могли относиться, например, и песнопения, известные в древности под названием «гномологики» (τὰ γνῶμολογικά — здесь: «нравоучительные»). Единственное упоминание о них можно найти у философа V века Прокла: «Очевидно, что *гномологики* обладают назидательным среди *этосов*»¹ (τὰ δὲ γνῶμολογικά δῆλον ὅτι παραίνεσιν ἡθῶν ἔχειν. — *Procl. Chrest.* 32. P. 355). Однако, несмотря на столь позднее сообщение, нетрудно предположить, что и в архаичные времена бытовали подобные песнопения, поскольку любые фольклорные формы имеют длительное время использования, исчисляющееся веками.

Важное значение при «исцеляющем пении» приобретали также особенности тембров поющих голосов и регистр их звучания. Он выполнял важную художественную функцию при восприятии музыкальных образов в те далекие времена². Нельзя забывать также о качественном уровне исполнения, ну и конечно, о характере самой музыки. Однако последняя ассоциировалась современниками пифагорейцев не с «исцеляющей мелодией» (в нашем понимании), а только с *пением*, поскольку в архаичном сознании все аспекты звучащего музыкального материала еще не дифференцировались отдельно на слова и их музыкальное воплощение. А синтез всего этого воспринимался как *пение*.

Словно подтверждая такой вывод, Ямвлих завершает свое описание следующими словами: «И так, под то бряцание они совместно пели» (καὶ οὕτως ἐκεῖνον κρούοντος συνῆδον). И здесь он использует глагол ἀείδω, обладавший единственным музыкальным значением на протяжении всей Античности — «петь». Иначе говоря, если следовать за анализируемым источником, автор которого стремился отразить архаичный период, то нужно прийти к вполне определенному выводу: слово *мелодия* (μελωδία) подразумевало исключительно вокальное музицирование.

¹ Как известно, «этос» (τὸ ἦθος — «нрав», «обычай», «характер») — категория древнеэллинической эстетики и один из нравственных критериев античной жизни, о которой написано множество литературы. Посредством этоса в древности определялось «хорошее» и «плохое» во всех искусствах и в жизни (см.: Герцман Е. Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. С. 807–809).

² Герцман Е. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении // Вестник древней истории. 1971. № 4. С. 181–194.

Это же подтверждается и свидетельством другого, более позднего анонимного автора, выдававшего себя за знаменитого римского историка Плутарха из Херонеи. Упоминая один из древнейших певческих жанров эллинов «ойктос» (ὁ οἶκτος — «скорбный вопль»), он пишет, что «...трагические *ойктосы* пелись [= мелодизировались] в дорийском стиле» (τραγικοὶ οἶκτοί ποτε ἐπὶ τοῦ Δωρίου τρόπου ἐμελωδήθησαν. — *Ps.-Plut. De mus.* 1136 F, § 17).

С этой точки зрения интересно также свидетельство подлинного Плутарха Херонейского (I век), который основывается на сообщении, заимствованном из не дошедшего до нас источника, посвященного творчеству выдающегося поэта Древней Эллады Пиндара (VI век до н. э.). Его стихи распевались в виде торжественных од, посвященных победителям различных общеэллинических спортивных и художественных состязаний (Олимпийских, Пифийских и Истмийских). Так, ссылаясь на современников эпохи художественного синкретизма, Плутарх пишет: «Пиндар же признается, что в его время беззаботно относились к стилю *пения* [= *мелодии*]» (Πίνδαρος δὲ καὶ περὶ τρόπου μελωδίας ἀμελουμένου καθ' αὐτὸν ἀπορεῖν ὁμολογεῖ. — *Plut. De Pyth. orac.* 403A, § 18)¹.

Кстати, связь слова μελωδία с представлениями о *стиле* встречается достаточно часто, и опять-таки в тех источниках, в которых передаются традиции архаики.

Так, у писателя IV века Афиней из Навкратиды сохранилось сообщение, якобы исходящее от философа Посидония из Амапеи (в Сирии), жившего, как считается, на рубеже II—I веков до н. э. Оно посвящено «музыкальному облику» древнеэллинского поэта VI века до н. э. Анакреонта. Это пример одной из «многоступенчатых» передач информации на длительных исторических дистанциях, о чем упоминалось выше (*Athen. XIV* 635 D, § 37):

καὶ ὁ μὲν Ποσειδώνιος φησὶν τριῶν μελωδιῶν αὐτὸν μνημονεύειν, Φρυγίου τε <καὶ Δωρίου> καὶ Λυδίου· ταύταις γὰρ μόναις τὸν Ἀνακρέοντα κεχρησθαι.

И Посидоний говорит, что [в своей поэзии] он² упоминает [своеобразии] трех напевов [= мелодий] — фригийского, дорийского и лидийского, ибо только ими одними пользовался Анакреонт.

Конечно, этот текст нельзя трактовать буквально, как упоминание своеобразия трех «мелодий» (хотя в тексте — μελωδαίαι), поскольку в древности существовало бесчисленное множество фригийских, дорийских и лидийских

¹ Здесь не место анализировать причины расхождений между информацией об отношении к стилю музыки, представленной Плутархом в данном произведении, и абсолютным большинством других источников, сообщающих прямо противоположное. Так, например, Псевдо-Плутарх пишет, что «древние пользовались ей [то есть музыкой] согласно [ее] достоинству» (ἐχρήσαντο δ' αὐτῇ οἱ παλαιοὶ κατὰ τὴν ἀξίαν. — *Ps.-Plut. De mus.* 1136B, § 15). Подобные расхождения в письменных памятниках могут быть следствием самых различных причин.

² То есть Анакреонт.

мелодий. Значит, речь идет не об одной *мелодии* каждого из племен, а о фригийском, дорийском и лидийском напевах, выражающих особенности каждой национальной музыкальной культуры.

Аналогичным образом, по свидетельству того же Афиней из Навкратиды, Гераклid Понтийский (IV век до н. э.) утверждал, что в глубокой древности «особенность *напева* [= *мелодии*], которым пользовались дорийцы, назвали дорийским стилем» (τὴν οὖν ἀγωγὴν τῆς μελωδίας ἣν οἱ Δωριεῖς ἐποιοῦντο Δόριον ἐκάλουν ἁρμονίαν. — Ibid. XIV 624 D, § 19).

В сочинении Псевдо-Плутарха передается предание, согласно которому выдающемуся кифароде VII века до н. э. Терпандру Лесбосскому приписывается создание «стиля *высокого пения* [= *мелодии*]» (τὸν τῆς Ὀρθίου μελωδίας τρόπον. — Ps.-Plut. De mus. 1140 F, § 28). При первом знакомстве с таким сообщением может возникнуть мысль, что речь идет о музыке некоего высокого художественного качества или способствующей воспитанию достойной нравственности (как это зачастую отмечается в античных письменных памятниках). Однако анализ прилагательного ὄρθιος в музыкально-теоретических источниках показывает, что оно использовалось в значении, подразумевавшем исключительно высокое звучание. Вот один из примеров подобного рода из сочинения Псевдо-Аристотеля «Проблемы», в которых описывается особенность звучания популярного в Древней Элладе жанра «ном»¹: «...высокие и высокозвучающие² номы трудно петь, из-за того что они напряжены» (...οἱ νόμοι ὄρθιοι καὶ οἱ ὀξεῖς χαλεποὶ ᾄσαι διὰ τὸ ἀνατεταμένοι εἶναι. — [Aristot.] Probl. XIX 37). Следовательно, речь идет просто о высоком регистре³.

Итак, проведенный краткий обзор показывает: в античных источниках, описывающих архаичную доклассическую эпоху, термин ἡ μελωδία («мелодия») обозначал либо *пение*, либо *напев*. Во всяком случае, тогда ни у кого и в мыслях не могло возникнуть желания применить его к инструментальной музыке, подобно тому как сейчас говорят: «звучит мелодия скрипки» или «мелодия исполняется виолончелью». Слово μελωδία ассоциировалось только с вокальным началом.

¹ Подробнее о Псевдо-Аристотеле и об этом жанре см.: Герцман Е. Тайны истории древней музыки. С. 60–74; Герцман Е. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. С. 462–465.

² Использованные здесь два прилагательных ὄρθιος и ὀξύς в данном контексте имеют одно и то же значение — «высокий». А поскольку в русском языке отсутствует синоним этого слова, то пришлось давать «высокий» и «высокозвучающий».

³ В одной из комедий Аристофана упоминается кифарод Аригнот, который прославился в Афинах благодаря исполнению «высокого нoma». Сам комедиограф пишет о нем так: «Нет того, кто не знает ныне Аригнота, который сведущ либо в блестящем, либо в *высоком номе*» (Νῦν δ' Ἀρίγνωτον γὰρ οὐδεὶς ὅστις οὐκ ἐπίσταται, ὅστις ἢ τὸ λευκὸν οἶδεν ἢ τὸν ὄρθιον νόμον. — Aristoph. Equit. 1278–1279).

§ 2. «Классический» период

Все музыкально-теоретические категории первоначально рассматривались как отражение естественных закономерностей природы. Этот принцип лежал не только в основе музыкознания, но и всей античной науки. А выражением природы в музыке считалось то, что воспроизводилось самым естественным инструментом — человеческим голосом. Поэтому первоначально весь комплекс музыкально-теоретических положений формировался и оценивался с точки зрения «природного звучания», то есть вокального.

Особенно это заметно в образцах музыкознания классического периода, представленного, в первую очередь, основательными трудами Аристоксена Тарентского. В его трактатах *μελωδία* — это олицетворение пения. Если он хочет сказать, что «говорящий и поющий голоса отличаются», то он пишет, что «отличается голос говорящий и *поющий* [= *мелодизирующий*]» (*φωνὴ κινεῖται, λέγουσά τε καὶ μελωδοῦσα*. — *Aristox. Elem. rhythm.* 11). А при сравнении букв в грамматике, из которых возникает словесная речь, и интервалов в музыке, образующих музыкальную речь, последние Аристоксен представляет как «интервалы в пении [= *мелодии*]» (*ἐν τῷ μελωδεῖν τὰ διαστήματα*. — *Ibid.* 8).

Таковы были не только воззрения Аристоксена, но и общая тенденция.

Например, по свидетельству философа III века Порфирия, другой ученик и последователь Аристотеля — Теофраст во второй книге несохранившегося трактата «О музыке» писал «о напряжении, возникающем у тех, *кто поет* [= *мелодизирует*]» (*ἐκ τῆς βίας τῆς γινομένης περὶ τοὺς μελωδοῦντας*. — *Porph.* In *Harm.* Ptol. comm. P. 63). Поэтому когда он хочет сказать о «возникающем в душе *певческом* волнении» (*τὸ γινόμενον κίνημα μελωδητικὸν περὶ τὴν ψυχὴν*. — *Ibid.* P. 61), то он пишет о «*мелодическом* волнении» (*κίνημα μελωδητικόν*), которое связывается им с физиологическими процессами, происходящими в организме вокалистов (*Ibid.* P. 63):

ἐνθα μὲν γὰρ συνάγουσι τὰ πλευρὰ καὶ τὴν ἀρτηρίαν ἐκτείνουσι [διὸ βραχύτερον] βία ἀποστενοῦντες· ἐνθα δὲ διευρύνουσι τὴν ἀρτηρίαν, διὸ βραχύτερον τὸν τράχηλον ποιοῦσι τὸ μήκος τῆς εὐρύτητος συναγωγῆς.

В одном случае они втягивают ребра и с напряжением вытягивают горло, сужая [его], а в другом случае они расширяют горло, поэтому они укорачивают шею, поскольку длина [возникает] от сужения ширины.

То же самое подтверждается Афинеем, который ссылается на несохранившийся труд историка III века до н. э. Сема Делосского «О пеанах» (*Περὶ παιάνων*)¹. Очевидно, в этом трактате речь шла не только о жанре, упомянутом в заглавии сочинения. Согласно тексту Афиней, историк пояснял также

¹ *Пеан* — хоровой певческий жанр, первоначально содержавший обращение к Аполлону, а впоследствии певшийся и в честь других богов древнеэллинского пантеона.

особенности музыкально-танцевального жанра «синавлиа» (ἡ συναυλία — буквально: «совместно с авлосом»), исполнявшегося танцором или танцовщицей в сопровождении авлоса (*Athen.* XIV 618 A, § 8):

ἦν τις ἄγὼν συμφωνίας ἀμοιβαῖος
αὐλοῦ καὶ ῥυθμοῦ, χωρὶς <λόγου>¹ τοῦ
προσμελωδοῦντος.

Это было некое чередующееся соревнование ансамбля авлоса и танца², без певческого [=мелодизирующегося] сопровождения.

Совершенно очевидно, что в этом фрагменте подразумевается отсутствие «поющего» (а не *мелодизирующегося* — τοῦ προσμελωδοῦντος) слова³.

Следовательно, не будет искажением античной действительности не только архаичного, но и классического периода утверждение, что *μελωδία* — это абсолютный и исключительный синоним *пения*. Подтверждением этому служит бесчисленное множество свидетельств.

Так, говоря о музыкальных интервалах, меньших, чем тон, Аристоксен (*Aristox.* *Elem. harm.* P. 27) называет их *поющими* (буквально — *мелодизирующимися*), в отличие от остальных *непоющих* (то есть *немелодизирующихся*):

διαίρεισθω δ' εἰς τρεῖς διαίρεσεις· μελωδεί-
σθω γὰρ αὐτοῦ τό τε ἡμῖσιν καὶ τὸ τρί-
τον μέρος καὶ <τὸ>⁴ τέταρτον· τὰ δὲ
τούτων ἐλάττωνα διαστήματα πάντα ἔστω
ἀμελῶδητα.

Пусть он⁵ делится на три деления: пусть поется [= мелодизируется] его половина, третья часть и четвертая, а все более мелкие интервалы, чем эти, пусть будут *непоющими* [=немелодизирующимися].

¹ Эта вставка принята издателями (см.: *Athen.* P. 363).

² Чтобы убедиться в том, что термин ῥυθμός мог использоваться в значении «танец», достаточно указать только на один авторитетный источник: «Те, кто танцуют, осуществляют подражание одним *ритмом*, без *гармонии*» (αὐτῶ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμοῦνται χωρὶς ἁρμονίας οἱ τῶν ὀρχηστῶν. — *Aristot.* *Poet.* 1447 a 25–26), то есть танцем, без музыкального сопровождения (подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Тайны истории древней музыки. С. 282–285).

³ Как известно, приставка «прос» (προς) среди прочего обозначает добавление и смежность, отсюда *просодия* (ἡ προσῳδία) — «то, что исполняется под песню» (ὥδή), а *просхордос* (πρόσχορδος — «в соответствии со струной») — термин, подразумевающий звучание в унисон со струной (χορδή) или в сопровождении струнного инструмента. Предложенный здесь перевод обошелся без вставленного издателями λόγος («слово», см. сноску 1), предполагающего выражение «без поющего <слова>» (χωρὶς <λόγου> τοῦ προσμελωδοῦντος). Очевидно, для издателей-филологов появление здесь причастия (пусть даже субстантивированного — τοῦ προσμελωδοῦντος) создавало сложности для понимания текста, и это вызвало необходимость указанной вставки, якобы конкретизирующей высказывание. Но скорее всего, в античном музыкальном обиходе она была излишней, так как для современников любой вокальный жанр был неотделим от слова.

⁴ Артикль вставил П. Марквардт (Ἀριστοξένου ἁρμονικῶν τὰ σωζόμενα. — *Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus. Griechisch und deutsch mit kritischem und exegetischem Kommentar und einem Anhang, die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus enthaltend* / Hg. P. Marquard. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1868. S. 30).

⁵ То есть тон.

Здесь под *мелодизирующимися* понимаются не только *поющие* интервалы, но и вообще пригодные для музыкального использования. Ведь перечисленные интервалы ($1/2$ т., $1/3$ т. и $1/4$ т.) фактически являются теми наименьшими акустическими единицами, которые были «допущены» в музыку. Иначе говоря, *мелодизирующиеся* в данном случае нужно рассматривать не только как «поющие», но и как «музыкальные». И это вполне естественно для эпохи Аристоксена, следовавшей за архаичной, когда то, что было вне пения, рассматривалось как находящееся вне музыки.

Продолжая анализ соответствующих источников, прямо или опосредованно связанных с «классическим» периодом, можно выявить группу текстов, в которых термин *μελωδία* предстает не только в традиционных ракурсах, сформировавшихся еще в предшествующую эпоху, но и в новом смысловом качестве.

Так, Аристоксен, упоминая группу своих коллег-гармоников¹, сообщает, что сформированные ими «диаграммы разъясняли любой порядок *мелодии*» (τὰ διαγράμματα γ' αὐτῶν ἐδήλου τὴν πᾶσαν τῆς μελωδίας τάξιν. — *Aristox. Elem. harm.* P. 6). Здесь уже никак невозможно трактовать *μελωδία* как «пение», поскольку «порядок пения» — это нечто бессмысленное. Кроме того, информацию о диаграммах не следует также представлять как некое графическое изображение или описание движения мелодической линии вверх или вниз, поступенно или скачкообразно и т. д. Исследование источников показывает, что способность к подобному представлению звукового материала в античной теории сформировалась значительно позже. В данном случае «диаграмма» (τὸ διαγράμμα — «схема») отражает несколько иной способ систематизации. Как пишет сам Аристоксен, в своих диаграммах гармоники «передавали только октахордные энгармонические системы» (συστημάτων ὀκταχόρδων ἐναρμονίων μόνον ἔλεγον. — *Ibid.*). Иначе говоря, речь идет об октавных звукорядах энгармонических ладов, образованных двумя одноструктурными тетрахордами (снизу вверх: $1/4$ т. — $1/4$ т. — 2 т.) и отделенными друг от друга целым тоном. В современном выражении аналогичную «диаграмму» можно представить следующим звукорядом²:

Тетрахорд А				Тетрахорд Б				
<i>e</i>	<i>x</i>	<i>geses</i>	<i>a</i>		<i>h</i>	<i>y</i>	<i>deses</i>	<i>e'</i>
$\frac{1}{4}$ т.	$\frac{1}{4}$ т.	2 т.	1 т.		$\frac{1}{4}$ т.	$\frac{1}{4}$ т.	2 т.	

Скорее всего, нижняя строка приводящейся таблицы (или нечто подобное) могла служить «диаграммой *мелодии*» (τὸ διαγράμμα τῆς μελωδίας)

¹ См. сноску 1 на с. 8.

² Как уже указывалось (см. сноску 2 на с. 10), поскольку пятилинейная нотация не приспособлена для регистрации звуков, отстоящих друг от друга на $1/4$ тона, то в приводящейся схеме вторые ступени обоих тетрахордов представлены как *x* и *y*; кроме того, несмотря на некоторую акустическую неточность такой орфографии (ведь, строго говоря, интервалы *geses* — *a* и *deses* — *e* не достигают двух тонов), она отражает ступеневую суть античной тетрахордно-ладовой организации, «транскрибированной» в новоевропейскую музыкальную систему.

гармоников, упомянутых Аристоксеном. Но ведь это то, что в нынешнем музыкознании именуется «звукорядом»: последовательность систематизированных и смежных звуков, отстоящих друг от друга на определенные интервальные расстояния. Конечно, от классического периода не сохранилось подобных образцов. Ведь из музыкально-теоретических источников этой эпохи уцелели только «Гармонические элементы» Аристоксена и 32 параграфа из его же сочинения «Ритмические элементы». Поэтому не исключено, что в некоторых утраченных опусах упоминаемых Аристоксеном гармоников такие звукорядные диаграммы имели место.

В сочинении Клеонида, которого Порфирий совершенно верно отнес к группе «аристоксеновцев» (παρὰ δὲ τοῖς Ἀριστοξενείοις. — *Porph.* In Harm. Ptol. comm. P. 86), то есть к тем, кто передает аристоксеновские музыкально-теоретические положения, представляющие собой традиции «классического» периода, сказано: «Диатоника строится [= мелодизируется] вниз по тону, тону и полутону, а вверх, наоборот — по полутону, тону и тону» (καὶ μελωδεῖται τὸ μὲν διάτονον ἐπὶ μὲν τὸ βαρὺ κατὰ τόνον καὶ τόνον καὶ ἡμιτόνιον, ἐπὶ δὲ τὸ ὀξὺ ἐναντίως κατὰ ἡμιτόνιον καὶ τόνον καὶ τόνον. — *Cleon.* Isag. 3). Следовательно, и в данном случае глагол «мелодизировать» (μελωδέω) введен в текст для описания звукорядного построения: $\frac{1}{2}$ т. — 1 т. — 1 т.

Когда в тексте трактата Аристоксена начал излагаться раздел, в котором «необходимо сказать о родстве систем, диапазонов и тональностей» (περὶ δὲ συστημάτων καὶ τόπων οἰκειότητος καὶ τῶν τόνων λεκτέον), то он обращает внимание на следующее: «Получается, что мелодия поется [= мелодизируется] то в одной из систем, которыми устанавливаются некие тональности, то в другой» (ἀλλὰ τὴν πρὸς ἄλληλα μελωδίαν τῶν συστημάτων οἷς ἐπὶ τίνων τόνων κεκείμενοις μελωδεῖσθαι συμβαίνει πρὸς ἄλληλα. — *Aristox.* Elem. harm. P. 12). Автор этого текста пошел даже на использование тавтологии (μελωδίαν... μελωδεῖσθαι — «мелодия мелодизируется») ради описания звукорядной последовательности, возникающей в разных тональностях, то есть на различных высотных уровнях. Не случайно Аристоксен упоминает здесь как «системы» (τὰ συστήματα), то есть упорядоченные последовательности, так и «тональности» (οἱ τόνοι), представляющие собой их реализацию на различных высотах¹. Такое сопоставление, безусловно, должно было способствовать лучшему теоретическому осмыслению одного и того же материала в различных сферах звукового пространства. Другими словами, в таком изложении проявляется стремление передать суть той модуляции, которая впоследствии будет названа «тональной». В анализируемых же памятниках музыкознания она передается разными звукорядными последовательностями, выраженными интервальными рядами.

¹ Согласно музыкально-теоретическим представлениям Античности, «тональность — это некое одномерное пространство звучания, вмещающее [звучание] системы» (Τόνος δὲ ἐστὶ τόπος τις τῆς φωνῆς δεκτικὸς συστήματος ἀπλατῆς. — *Cleon.* Isag. 12).

Если в рассмотренном фрагменте трактата Аристоксена эта мысль высказана в несколько «завуалированной» форме, то в другом она звучит более отчетливо. Однако здесь уже речь идет не о тональной модуляции, а о другой, хотя вновь используется термин *μελωδία*: «Что такое модуляция и как она получается — я подразумеваю [ее], когда происходит какое-то изменение в порядке *звукоряда* [= *мелодии*]» (τί ποτ' ἐστὶν ἡ μεταβολὴ καὶ πῶς γινόμενον — λέγω δ' οἷον πάθους τινὸς συμβαίνοντος ἐν τῇ τῆς *μελωδίας* τάξει. — Ibid. P. 47–48). Ведь совершенно очевидно, что в данном случае подразумевается «ладовая модуляция», которая по музыкально-теоретическим представлениям была связана с изменением звукоряда музыкальной ткани, когда на смену, например, диатонической организации ($1\frac{1}{2}$ т. — 1 т. — 1 т.) приходит хроматическая ($1\frac{1}{2}$ т. — $1\frac{1}{2}$ т. — $1\frac{1}{2}$ т.) или энгармоническая ($1\frac{1}{4}$ т. — $1\frac{1}{4}$ т. — 2 т.). Аристоксену, как и всем его современникам, мыслившим тетраходно, легче всего было объяснить такие перемены трансформацией «порядка *мелодии*» (τάξις τῆς *μελωδίας*), то есть видоизменением исходного звукоряда.

Аналогичным образом аристоксеновцем Клеонидом выражаются так называемые «окраски» (αἱ χροαί) ладов¹, то есть акустические разновидности диатоники, хроматики и энгармонии (*Cleon. Isag. 7*):

ἡ μὲν οὖν τῆς ἀρμονίας τῇ αὐτῇ τοῦ γένους διαιρέσει κέχρηται *μελωδεῖται* γὰρ κατὰ διέσιν καὶ διέσιν τὴν ἴσιν καὶ δίτονον.

τῶν δὲ χρωματικῶν διαιρέσεων βαρυτάτη μὲν ἐστὶν ἡ τοῦ μαλακοῦ χρώματος χροα, *μελωδεῖται* δὲ κατὰ διέσιν τριτημόριον τόνου καὶ διέσιν τὴν ἴσιν καὶ τὸ ἴσον τόνῳ καὶ τῷ ἡμίσει καὶ τρίτῳ. τὸ δὲ ἡμιόλιον κατὰ διέσιν ἡμιόλιον τῆς ἐναρμονίου διέσεως καὶ διέσιν τὴν ἴσιν καὶ ἐπὶ τεταρτημορίων ἀσύνθετον διάστημα. τὸ δὲ τονιαῖον χρώμα τῇ αὐτῇ τοῦ γένους χροα κέχρηται *μελωδεῖται* γὰρ κατὰ ἡμιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον καὶ τριμητόνιον.

[Окраска] [эн]гармонии осуществляется по такому делению лада, ибо он *строится* [= *мелодизируется*] по диесису, такому же диесису и дитону².

Среди хроматических делений самой низкой является окраска мягкой хроматики, так как она *строится* [= *мелодизируется*] согласно диесису в треть тона, такому же диесису и [интервалу в сумме] равному тону, полутону и трети [тона]. Полутонная же [хроматика *мелодизируется*] по полутонному диесису энгармонического диесиса, такому же диесису и несоставному интервалу в семь четвертей [тона]. А тоновая хроматика образуется по соответствующей окраске [этого] лада, поскольку она строится [= *мелодизируется*] по полутону, полутону и трехполутонию.

¹ Основные материалы о них приведены в книге: *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. С. 79–120, 184–188. Безусловно, сам термин «окраска» является немusическим и заимствован из теории живописи. Он явно свидетельствует о том, что музыкознание не нашло наименования этому феномену как сугубо музыкальной категории. Однако не следует удивляться беспомощности античного музыкознания в этом вопросе, поскольку до сих пор в науке о музыке существуют категории, определяемые аналогичным «немusическим» образом. Достаточно только вспомнить общепринятое определение тембра как «окраски звука» (см., например: *Способин И. В.* Элементарная теория музыки. Учебник для муз. училищ. М.: Музыка, 1968. С. 6; *Рагс Ю. Н.* Тембр // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш: В 5 т. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. Кол. 487).

² *Дитон* (τὸ δίτονον) — интервал в два тона, а упоминаемый здесь *диесис* (ἡ διέσις) — четвертитоновый интервал.

Описанные в этом фрагменте «окраски» ладов представляют собой следующие ладово-акустические тетрахордные последовательности:

- энгармония — $\frac{1}{4}$ т. — $\frac{1}{4}$ т. — 2 т.
- мягкая хроматика — $\frac{1}{3}$ т. — $\frac{1}{3}$ т. — $1\frac{5}{6}$ т.
- полуторная хроматика — $\frac{3}{8}$ т. — $\frac{3}{8}$ т. — $1\frac{3}{4}$ т.
- тоновая хроматика — $\frac{1}{2}$ т. — $\frac{1}{2}$ т. — $1\frac{1}{2}$ т.

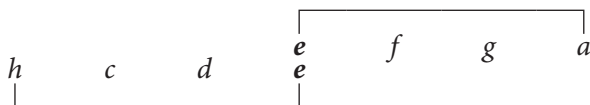
Всё это звукоряды, описанные как результат *мелодизации* (в приведенных свидетельствах этот термин подразумевает интервальный звукоряд различных ладовых образований).

И наконец, сама звукорядная теоретическая система античной музыки также представлена Клеонидом посредством все той же *мелодизации* (Ibid. 10):

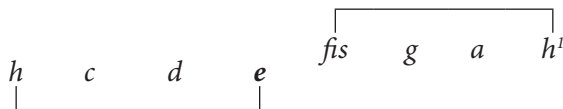
ἐστὶ δὲ συναφὴ μὲν δύο τετραχόρδων ἐξ ἧς μελωδομένων, ὁμοίων κατὰ σχῆμα, φθόγγος κοινός. διαζευξίς δὲ ἐστὶ δύο τετραχόρδων ἐξ ἧς μελωδομένων, ὁμοίων κατὰ σχῆμα, τόνος ἀνὰ μέσον.

Стыком двух подобных по форме тетрахордов, последовательно *строющихся* [= *мелодизирующихся*], является общий звук. Отделение же — это когда два последовательно *строющихся* [= *мелодизирующихся*] [и] подобных по форме тетрахордов [отделены расположенным] по центру тоном.

Первая из описанных *мелодизаций* представляет собой звукоряд двух соединенных одноструктурных тетрахордов, в которых есть один общий звук, именуемый «стыком» (ἢ συναφὴ), то есть одновременно верхним звуком нижнего тетрахорда и нижним звуком верхнего:



Вторая *мелодизация* соотносится с системой двух отделенных тетрахордов, где «отделение» (ἢ διάζευξις) представлено тоновым интервалом между ними:



Таким образом, можно считать установленным, что в ряде музыкально-теоретических текстов, отражающих «классический» период развития античного музыкознания, к традиционным значениям рассматриваемого термина добавилось и новое:

- ἡ μελωδία стала пониматься также как «звукоряд»,
- а глагол μελωδεῖν («мелодизировать») — как регистрация звукорядно упорядоченной последовательности.

Такие свидетельства демонстрируют стремление музыкознания освоить логику музыкальных образований посредством выявления системы составляющих их звуков.

(Продолжение следует)

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ (ИЗДАНИЯ ИСТОЧНИКОВ)

- Aristoph.* Equit. — *Aristophanis Equites* // *Aristophanes Comoediae*. Edidit Th. Bergk. Bd. I. Lipsiae, 1881. P. 47–104.
- Aristot.* Poet. — *Aristotelis Poetica* // *Aristoteles*. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. Edidit Academia Regia Borussica. Vol. II. Berolini, 1835. Col. 1447–1462.
- Aristox.* Elem. harm. — *Aristoxeni Elementa harmonica*. Rosetta Da Rios recensuit. Parte 1. Romae, 1954. P. 5–92.
- Aristox.* Elem. rhythm. — *Aristoxeni Elementa rhythmica*. The Fragment of Book II and the additional evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory. Texts edited with introduction, translation, and commentary by Lionel Pearson. Oxford, 1990. P. 2–19.
- [*Aristot.*] Probl. — [*Aristotelis*] *Problemata* // *Aristoteles*. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. Edidit Academia Regia Borussica. T. II. Berolini, 1835. P. 859–967.
- Athen.* — *Athenaei Naucratis* Deipnosophistarum libri XV. Recensuit G. Kaibel. I–III. Lipsiae, 1887–1890.
- 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. Но нумерация глав по изд.: *Jan.* P. 179–207.
- Jambl.* De vit. Pythag. — *Jamblichi Chalcidensis ex Coele-Syria De vita pythagorica liber*. Graece et Germanice. Edidit, transtulit, praefatus est Michael von Albrecht. Zürich-Stuttgart, 1963.
- Jan.* — *Jan K.* von. Musici scriptores graeci. Leipzig, 1895 (переиздание: Hildesheim, 1962).
- Nicom.* Excerpta. — Excerpta ex Nicomacho // *Jan.* P. 266–282.
- Plut.* De Pyth. orac. — *Plutarchi De Pythiae oraculis* // *Plutarchi Chaeronensis Moralia*, recognovit Gregorius N. Bernardakis. Vol. III. Lipsiae, 1884. P. 27–68.
- Porph.* In Harm. Ptol. comm. — *Porphyrios* Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios, hrsg. I. Düring. Göteborg, 1932 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 38/2). P. 3–217.
- Procl.* Chrest. — *Procli Chrestomathia* // *Hephaestionis Alexandrini Enchiridion*. Ed. Th. Gaisford. Accedunt Terentianus Maurus De Syllabis et metris, et Procl Chrestomathia grammatica. T. I. Oxonii, 1855. P. 341–355.
- Ps.-Damasc.* — Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang, hrsg. von G. Wolfram und Ch. Hannick. Wien, 1997 (Corpus scriptorum de re musica. V). P. 28–103.

- Ps.-Plut.* De mus. — *Plutarque*. De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, par Fr. Lasserre. Olten, Lausanne, 1954. P. 111–132.
- Ptolem.* Harm. — Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, hrsg. I. Düring. Göteborg, 1930 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 36/1). P. 3–111.
- Theon. Smyrn.* — *Theonis Smyrnaei philosophi platonici* Expositio rerum mathematicorum ad legendum Platonem utilium. Recensuit E. Hiller. Leipzig, 1878. P. 1–205.

ЛИТЕРАТУРА

1. [Без автора] Диез // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш: В 5 т. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Кол. 239.
2. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. 224 с.
3. Герцман Е. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении // Вестник древней истории. 1971. № 4. С. 181–194.
4. Герцман Е. Тайны истории древней музыки. СПб.: «Невская нота», 2006. 575 с.
5. Герцман Е. Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2013. 812 с.
6. Рагс Ю. Н. Тембр // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш: В 5 т. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. Кол. 487.
7. Словарь иностранных слов: Ок. 19 тыс. слов. 15-е издание, исправленное. М.: Русский язык, 1988. 606 с.
8. Способин И. В. Элементарная теория музыки. Учебник для муз. училищ М.: Музыка, 1968. 203 с.
9. Холопов Ю. Н. Диатоника // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш: В 5 т. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Кол. 233.
10. Aristosseno l'armonica a cura di Rosetta da Rios // *Aristoxeni Elementa harmonica*. Rosetta Da Rios recensuit. Romae: Typis publicae officinae polygraphicae, 1954. Parte 2. P. 3–100.
11. *Aristoxenus*. Elementa harmonica // Greek Musical Writings. Vol. 2: Harmonic and Acoustic Theory / Edited by Andrew Barker. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 567 p.
12. Ἀριστοξένου ἁρμονικῶν τὰ σωζόμενα. Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus. Griechisch und deutsch mit kritischem und exegetischem Kommentar und einem Anhang, die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus enthaltend / Hg. P. Marquard. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1868. 415 S.
13. Chailieu J. La musique grecque antique. Paris: Éditions Les Belles Lettres, 1979. 219 p.
14. Diels H. Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch. Vierte Auflage. I–II. Berlin: Weidmann, 1922. Bd. I — 434 S.; Bd. II — 345 S.
15. Michaelides S. The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia. London: Faber and Faber, 1978. 365 p.

Аннотация

Статья посвящена семантике термина «мелодия» в науке о музыке Древней Греции. Ее предваряет небольшое вступление, указывающее на важность понимания изменений, происходящих в значении специальных музыкальных терминов, которые отражают перемены в музыкальной практике, в теории музыки и в самом музыкальном мышлении. В данном разделе статьи (предполагается ее продолжение в следующих выпусках «Временника Зубовского института») анализируются соответствующие источники, помогающие понять семантику термина «мелодия» в доклассический период, а также в классический период V–IV веков до н. э. В процессе исследования выявляется ряд значений «мелодии», обозначавшей вначале исключительно вокальное музицирование, а потом и теоретический звукоуряд.

Summary

The article is dedicated to the semantics of the term „melody“ in the musicology of Ancient Greece. It is preceded by a short introduction, indicating the importance of understanding changes in the meaning of special musical terms, which reflect changes in musical practice, music theory and musical thought. In the main body of the article (which will be continued in the following publications of „Annals of the Zubov Institute“), it analyses the relevant sources to help us understand the semantics of the term „melody“ in the pre-classical and also classical periods (5–6 century B. C.). During the course of this research, a number of meanings were revealed in „melodies“; what they represented in the beginning of vocal music-making and later in the theoretical scale.

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

Постановка «Близнецов» Плавта С. Э. Радловым в 1928 году и реконструкция античной драмы в отечественном театре

УДК
792

ПОПОВ АРТЕМ АНАТОЛЬЕВИЧ

Доцент, кандидат исторических наук, кафедра истории и петербурговедения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Санкт-Петербург).

POPOV ARTEM A.

Associate Professor, PhD of History, Department of History and History of Saint Petersburg, Saint Petersburg State Institute of Culture (St. Petersburg).

E-mail: artempopovspb@gmail.com

В Кабинете рукописей Российского института истории искусств (далее КР РИИИ) хранятся вырезки из газетных изданий 1927—1928 годов, повествующие о постановке С. Э. Радловым «Близнецов» Плавта¹. Данные извлечения из публикаций прессы оказались в Кабинете рукописей не случайно: этот спектакль увидел свет в театральной лаборатории Государственного института истории искусств (далее ГИИИ, ныне РИИИ).

Революционные события в России захлестнули многих деятелей отечественной культуры, которые в создавшейся политической обстановке видели перспективу для обновления различных форм искусства. Этот процесс затронул и театральную деятельность.

За десять лет до постановки «Близнецов» Плавта в ГИИИ выдающийся режиссер уже ставил этот спектакль в Театре экспериментальных постановок. Его выбор не был случайным. Будучи из семьи ученых-гуманитариев, выпускником историко-филологического факультета Петербургского университета и учеником выдающего антиковеда Ф. Ф. Зелинского, он увлекся исследованиями античного театра еще во времена своего студенчества. После окончания университета в 1916 году он завершает масштабную работу над переводом «Близнецов» («Менехмов» или «Двух Менехмов») римского драматурга Плавта (ок. 254—184 до н. э.). В этом же году данная работа выходит в свет². Она становится прочной основой для первой режиссерской постановки С. Э. Радлова.

С 1918 года, с момента своего режиссерского дебюта, С. Э. Радлов сильно эволюционировал как ученый, педагог и режиссер.

¹ КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 55—58, 60, 71.

² *Плавт. Близнецы=Menaechmi: комедия / Пер. и авт. предисл. С. Э. Радлов. Пг.: Любовь к трем апельсинам, 1916. 116 с.*

В 1921 году, в период окончания Гражданской войны в России и начала НЭПа (новой экономической политики), С. Э. Радлов пишет о необходимости решительных перемен в отечественной драматургии и в культуре: «Рококо, барокко, ренессанс, прерафаэлиты, классический, архаический, эллинистический, египетский, японский, ассиро-вавилонский стиль — да ну их всех к черту! Что же мы такое, наконец, живые художники или сплошной Брокгауз и Эфрон какой-то! Товарищи-живописцы, komponуйте ваши картины в стиле XX века! Композиторы, пишите музыку в стиле эпохи всемирной войны и русской революции! Поэты, слагайте ваши стихи в стиле 1921 года! Актеры, откажитесь от стряпанья винегрета из Софокла, Вермешева и Шиллера, научитесь писать стихи и создайте свой собственный репертуар, рассчитанный на вашу определенную и единую актерскую технику, технику 1921 года!»¹

При этом он замечает о необходимости базовых знаний, некоего основного интеллектуального арсенала для современного драматурга: «Учиться у великих предшественников по ремеслу — дело и обязанность каждого художника. Самонадеянно и наивно не вникать в драматургическую технику Шекспира или Лопе де Вега. Но учеба драматурга — лишь средство для создания новых и искусных пьес. Делать из нее цель спектакля, заставляя зрителей окунуться в далекие века и думать: так ли это было, — скучное, педантичное и ненужное занятие»².

В статье «Электрификация театра» С. Э. Радлов восстает против своих коллег, говоря о том, что в современной ему драматургии «все творящие силы распределены неправильно»³. Полный критики к самому себе и остальным драматургам своей эпохи, он отмечает: «Я чувствую в себе более ядовитую червоточину, скептицизм, разъедающий субъективные оценки. Когда Рейнгардт ставит Софокла, Мейерхольд — Мольера и Гоголя — Станиславский, мне кажется, что все они делают очень талантливую, но не самую нужную для театра работу. Не ударяет все это в самую живую жилу театра. Александрийские ученые, не разгибая спины, писали комментарии к Гомеру, Еврипиду и Аристофану. Это очень толстые и очень полезные книги. Мы, современные режиссеры, мечемся и хлопочем, создавая эстетические схолии к творениям драматургов. Это очень большая и немного буксирная работа»⁴. По его мнению, «драматург тогда лишь творец театра, когда он создает спектакль, а

¹ Радлов С. Э. В двести первый и последний раз о кризисе театра // Радлов С. Э. Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского. Л.: Прибой, 1929. С. 56–57.

² Там же. С. 57.

³ Радлов С. Э. Электрификация театра // Радлов С. Э. Статьи о театре. Пг.: Мысль, 1923. С. 16; Радлов С. Э. Электрификация театра // Радлов С. Э. Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского. Л.: Прибой, 1929. С. 90.

⁴ Радлов С. Э. Электрификация театра // Радлов С. Э. Статьи о театре. С. 16; Радлов С. Э. Электрификация театра // Радлов С. Э. Десять лет в театре. С. 87–88.

не литературу, когда его материал не слово только, а бутафория, декорации, машины, свет и, главное — актер»¹.

При этом выдающийся теоретик и практик берет в качестве морального и профессионального примера для подражания первого крупного мастера драматургии — афинского поэта классического времени: «Спектакль, как и всякое организованное произведение искусства, должен быть создан единой непреклонной и всеоформляющей волей. В этом смысле театр станет совершенным, когда вернется к тому, с чего он начал, — к изумительному единодержавию Эсхила — поэта, композитора, балетмейстера, режиссера, постановщика, актера и изобретателя театральных машин для своих спектаклей»².

В 1924 году С. Э. Радлов вновь обращается к античной драматургии, но делает это в новой, авангардной трактовке. С. С. Мокульский отмечает: «Постановка „Лисистраты“ задумана С. Э. Радловым в стиле площадного балагана с элементами акробатики и клоунады, на фоне которых выделяются серьезные, патетические моменты, выявляющие обличительную тенденцию Аристофана. Режиссеру удалась здесь очень трудная задача: дать живое, яркое ощущение античности, не впадая в археологию и профессорский академизм»³.

Прошли годы, и в 1926 году он делает в своей зарисовке «Будем экспериментировать!» следующие замечания, касающиеся консерватизма в драматургии: «И кто вам сказал, что массы нечувствительны к новым формам? Что их нужно кормить старьем? Что надо учиться у бабы с отоцавшей грудью, которая разжевывает и рассасывает хлебный мякиш и сует его пальцами в рот младенцу? Долой разжеванное и обсосанное ахроискусство! Мы верим, что у пролетариата крепкие зубы и что ему нужна нормальная пища конструктивно здорового искусства вместо манной каши слюнтяев и эпигонов. И те, кому дорого искусство, будут продолжать свою работу, какими бы софизмами ни останавливали их на их пути. Но вот еще один жуткий бытовой факт. Ведь обмен мнений велся в „Доме искусств“, т. е. месте собрания профессионалов нашего ремесла. Что же, даже здесь нам не хочется поделовому, по-профессиональному обсуждать вопросы техники нашего искусства? И здесь, вместо живых практических обсуждений, надо замолкать перед неправильно понятым лозунгом „довольно экспериментов“! Весь Советский Союз охвачен жаждой технического совершенствования и прогресса. Даже в таких сухих областях, как канцелярское делопроизводство, начинаются эксперименты улучшений, упрощений, изменений работы. Неужели

¹ Радлов С. Э. Электрификация театра // Радлов С. Э. Статьи о театре. С. 16; Радлов С. Э. Электрификация театра // Радлов С. Э. Десять лет в театре. С. 90.

² Радлов С. Э. Электрификация театра // Радлов С. Э. Статьи о театре. С. 16; Радлов С. Э. Электрификация театра // Радлов С. Э. Десять лет в театре. С. 91.

³ Мокульский С. «Лисистрата» на академической сцене // Ленинградская правда. 1924. 7 окт. № 229. С. 7.

же только мы, работники искусств, укутавшись в одеяло, погрузимся в спячку, бормоча: „да ну их, эти опыты, — пролетариат их все равно не поймет“»¹.

В 1927 году, в период расцвета научно-преподавательского и режиссерского таланта С. Э. Радлова, заканчивается создание площадки театральной лаборатории Института истории искусств, которая была оборудована по чертежам выдающегося мастера сценографии Н. П. Извекова². Это позволило «широко развернуть экспериментальную работу».

До этого были осуществлены лишь две «реконструктивные постановки, пытающиеся восстановить точный сценический облик тех или иных спектаклей прошлых эпох и мало знакомых культур (старинная мелодрама „Юлия“ и японская интермедия „Веселые поминки“)»³.

Создается проект в театральной лаборатории ГИИИ, который подразумевал три «реконструктивных постановки», восстанавливающих «точный сценический облик спектаклей прошлого». В 1927—1928 годах, помимо «Рыцаря пламенеющего пестика» Дж. Флетчера и Ф. Бомонта (режиссер В. Н. Соловьев) и «Приезжего из столицы» Г. Ф. Квитки-Основьяненко (режиссер Н. П. Извеков), планировалось поставить и «Близнецов» Плавта (режиссер С. Э. Радлов)⁴. Возможно, речь могла идти о китайских и других пьесах⁵.

Отдельная группа занималась восстановлением русского фольклорного театра. Профессор Техникума сценических искусств (далее ТСИ, ныне СПбГАТИ (Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства)) В. Н. Всеволодский-Гернгросс вел работу по реконструкции «античной, ложноклассической русской и ложноклассической французской декламации». Проводилась подготовка театрализованных докладов: «Мольер» (В. Н. Соловьев) и «Гамлет» (Х. И. Нелиус). В сотрудничестве с Культотделом Губпрофсовета театральной лабораторией было организовано «плановое изучение зрителя клубного театра, кино, цирка и академических театров», а также с другими «заинтересованными организациями» прорабатывался вопрос о клубной пьесе⁶. При лаборатории была создана специальная модельно-макетная мастерская под руководством художника А. В. Рыкова⁷.

¹ Радлов С. Э. Будем экспериментировать! // Радлов С. Э. Десять лет в театре. С. 38—39.

² Театральная лаборатория // Правда. 1927. 29 сент.; Театроведение в Ленинграде // Революция и культура. 1927. № 3—4 (КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 58, 71).

³ Театральная лаборатория // Правда. 1927. 29 сент. (КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 58).

⁴ В помощь науке о театре // Ленинградская правда. 1927. 22 сент.; Театральная лаборатория // Правда. 1927. 29 сент. (КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 60).

⁵ Театроведение в Ленинграде // Революция и культура. 1927. № 3—4 (КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 71).

⁶ В помощь науке о театре // Ленинградская правда. 1927. 22 сент.; Театральная лаборатория // Правда. 1927. 29 сент. (КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 58, 60).

⁷ Театроведение в Ленинграде // Революция и культура. 1927. № 3—4 (КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 71).

Таким образом, новая инициатива данной лаборатории затрагивала не только Институт истории искусств, но и ТСИ — ведущую образовательную кузницу по подготовке театральных кадров Ленинграда, профсоюзные органы, организации для массового досуга и отдыха горожан.

Однако данная работа в ГИИИ шла «почти при полном отсутствии средств». Пресса того времени отмечает, что «на один квартал театральному отделу отпускается всего лишь 350 руб.». При этом, по мнению современников, усилиями сотрудников отдела был создан фактически театрально-исследовательский институт со своей библиотекой и историко-театральной картотекой, комиссиями и кабинетом, пособиями и макетами по истории театра, лекционными курсами и системой подготовки научной смены театроведов¹.

В канун премьеры в «Жизни искусства» был напечатан анонс постановки в Институте истории искусств: «24 апреля в помещении Института состоится показательный спектакль реконструкции римского театра; пойдут „Близнецы“ Плавта в исполнении студентов Ленингр. театр. техникума, режиссер — С. Э. Радлов; художник — А. В. Рыков»². Тогда же было опубликовано интервью в вечернем выпуске «Красной газеты» с названием «Плавт в масках»: «Главной нашей задачей, — сообщает переводчик и режиссер спектакля С. Э. Радлов, — является разработка игры в маске, характерная для почти всех периодов античного театра и требующая от актера своеобразной выразительности жеста. При восстановлении типа масок отдельных действующих лиц мною и художником А. В. Рыковым пришлось много уделить времени для изучения интереснейших материалов нашего Эрмитажа, еще далеко не вполне известных западной науке. Этот спектакль организован совместно Институтот истории искусств с Техникумом сценических искусств и исполняться будет студентами мастерской моего имени. Спектакль подготавливался нами в течение года»³.

С. Э. Радлов был педагог особого разряда.

О высоком профессионализме учителей обычно говорят их ученики. Действительно, среди выпускников курсов С. Э. Радлова и В. Н. Соловьева были выдающиеся актеры и режиссеры советского театра и кино. Достаточно вспомнить лишь некоторые имена. В 1926 году их выпускниками стали Н. К. Черкасов и Б. П. Чирков. Выпускник 1928 года Б. А. Смирнов, вероятнее всего, принял участие в постановке плавтовских «Близнецов» в театральной лаборатории. Впоследствии их выпускниками были Н. К. Вальяно, В. В. Сошальская-Розалион, Р. Р. Суслович, К. М. Злобин, И. П. Гошева, А. А. Музиль.

¹ Там же.

² Жизнь искусства. 1928. № 17 (КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 57).

³ Плавт в масках // Красная газета. Вечер. вып. 1928. 24 апр. № 112. С. 4 (КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 57).

Б. П. Чирков вспоминает о начале занятий с С. Э. Радловым: «В потертых гимнастерках и стоптанных сапогах, бросились мы к Радлову. Вперед к новому, неизвестному, но современному!.. В группу к Радлову, передовому художнику, как мы его воспринимали, определилась компания тех, кто собирался стать „реформаторами“ театра»¹. «Знакомясь с нами, он заявил:

— Ваши таланты, коль они у вас имеются, я не могу ни увеличить, ни сделать более яркими. Я могу только научить вас поведению на театре: актер, стоящий на сцене прямо и плоско, никому не интересен. Зрителям скучно смотреть на него... Вы должны знать, что в человеческом теле есть четыре оси: одна вертикальная, а три горизонтальные, проходящие через плечи, таз и колени. И лишь тогда, когда эти оси смещены относительно друг друга, только тогда вы привлечете к себе внимание зрительного зала.

И мы часами лазали по громадным фанерным кубам, что стояли в наших аудиториях. Мы старательно изыскивали самые разнообразные и необычайные положения тела, чтобы сместить эти чертовы оси»².

Здесь прекрасно видно, насколько много времени уделял театральный педагог, как режиссер, технической стороне воспитания нового актерского поколения, насколько была важна постановка пьесы с масками. Стояла задача показать, как работает на сцене «впечатляющая сила медленной перемены в ракурсе маски при полной отмене мимики»³.

Данная работа осуществлялась студентами третьего курса ТСИ⁴.

В одной из газетных вырезок, хранящихся в Кабинете рукописей РИИИ, мы узнаем о мнении выдающегося отечественного ученого-театроведа А. А. Гвоздева: «В итоге получился чуждый „мертвой“ археологии спектакль, который наглядно продемонстрировал живучесть актерской маски и ее впечатляющую силу в пределах современных навыков театрального восприятия»⁵. При этом театральный критик отмечает позитивную роль новаторства данных постановок: «Театр наших дней круто поворачивает к бытовому натурализму, к фотографии повседневной жизни и отказывается от приемов широкого обобщения. В такой обстановке возникает некоторая реакция против натурализма на сцене и стремление к эксперименту над сценическими приемами обобщения, в частности над игрой в масках»⁶.

¹ Чирков Б. ...Азорские острова. Изд. 2-е. М.: Советская Россия, 1978. С. 114; *Золотницкий Д. И.* Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб.: РИИИ, 1999. С. 50.

² Чирков Б. ...Азорские острова. С. 141–142; *Золотницкий Д. И.* Сергей Радлов. С. 49.

³ *Золотницкий Д. И.* Сергей Радлов. С. 118.

⁴ Гвоздев А. А. Игра в масках // Красная газета. Вечер. вып. 1928. 27 апр. № 115. С. 4; Гвоздев А. А. Театральная критика / Сост. и прим. Н. А. Таршис. Л.: Искусство, 1987. С. 96 (КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 56).

⁵ Там же.

⁶ Гвоздев А. Игра в масках. С. 4; Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 95.

А. А. Гвоздев, при достаточно восторженном отзыве об упомянутой постановке, не мог не сделать рекомендацию для будущих исполнений данной пьесы новой труппой С. Э. Радлова. Они касались техники актера во время игры в масках: «Актер в маске лишается естественной мимики лица, что вынуждает его искать особо выразительных средств в телодвижении. Разнообразие жеста, пантомимы, позы и умение их использовать для воздействия на зрителя — вот чему учит игра в маске. Исполнители были поставлены перед трудным заданием, над которым работали с увлечением. В их игру хотелось бы видеть внесение некоторых поправок, прежде всего в плане замедления темпа и расширения медленно разворачивающихся пантомимических сцен. При быстром темпе игры впечатление от данного положения маски не успевает дойти до зрительного зала и слишком быстро сменяется новым обликом действующего лица, который возникает при малейшем повороте маски. Ведь весьма вероятно, что античный спектакль не укладывался в два часа, а разворачивался на гораздо более длительный срок, то есть отдельные сцены разыгрывались обстоятельно, а не в ускоренном ритме разговорной пьесы современного театра»¹.

Выдающийся театральный критик отмечал, что данная критика «относится уже к ведению научных специалистов-театралов», а факт данной «научно-лабораторной работы в области актерской игры — начинание новое и имеющее большую будущность»². Однако, по мнению художника В. А. Шафранюка, «так называемый новый „Театр масок“ не получил прочного признания в качестве самостоятельной разновидности искусства и не повлиял на ход развития искусства театра, эстрады и кинематографа»³.

Говоря о подлинности данной реконструкции, произведенной С. Э. Радловым, хочется отметить несколько важных моментов относительно возможности такового в реальности.

Известно, что театральная маска в Риме появляется благодаря Квинту Росцию (ок. 130—60 до н. э.)⁴. Жившему в разгар эпохи гражданских войн в Риме выдающемуся римскому актеру и преподавателю актерского мастерства удалось добиться использования маски на сцене профессионального театра.

Изначально во всех жанрах, кроме ателланы, использовались лишь грим и парики, что способствовало развитию искусства мимики и приближению к реализму. Только аристократическая молодежь могла использовать маски при исполнении ателлан для снятия «бесчестия» из-за участия в актерской

¹ Гвоздев А. А. Игра в масках. С. 4; Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 96.

² Там же.

³ Кукольное пространственно-временное искусство (Наброски к теории). 2011. С. 152. URL: <http://vla813280.narod.ru/html/3.3.5.html> (дата обращения: 09.06.2014).

⁴ Мусский И. А. Росций Квинт. URL: <http://www.russkoekino.ru/books/akter/akter-0003.shtml> (дата обращения: 12.06.2014).

профессии. В этих коротких буффонадных представлениях не участвовали исполнители, получавшие за это денежное вознаграждение.

Римский спектакль был условным. Наличие в нем маски было жизненно необходимым для этого направления искусства, что доказывалось греческой практикой. В этой связи Квинту Росцию было разрешено ввести этот предмет реквизита, так как он отказался от гонорара.

Это позволило не только приблизиться к технике исполнения эллинского театрального искусства, но и при увеличившихся размерах римского театра помочь зрителю усилить впечатление от происходящего на сцене, даже если посетитель спектакля располагался на последних рядах.

Недовольство аристократии, располагавшейся в театре в орхестре и первых рядах амфитеатра, в итоге было преодолено. Маска заняла свое достойное место в римском театре.

Во времена Плавта и Теренция пьесы проходили без использования масок. Однако их произведения ставились и впоследствии.

Реконструкция «Близнецов» С. Э. Радловым касалась исключительно техники античного актера, чье лицо покрывала маска.

Нельзя сказать, что это была попытка воссоздать картинку, бытовавшую в Риме эпохи Пунических войн (III—II века до н. э.), когда творили эти два выдающихся комедиографа. Скорее, здесь мы сталкиваемся с частично возможными римскими реалиями второй половины I века до н. э. и более позднего времени. Помимо этого, подобный стиль исполнения, конечно, можно было наблюдать в греческом театре — например, в новоаттических комедиях Менандра.

В этой связи очень ценным критическим материалом является статья известного историка театра С. С. Мокульского о «Близнецах» Плавта, поставленных в Институте истории искусств, которая вышла неделю спустя после вышеупомянутой рецензии А. А. Гвоздева¹. Любопытно, что в этот день в Советском государстве праздновали десятый по счету Первомай.

Знаток истории античного театра С. С. Мокульский писал: «Точное воспроизведение приемов игры древнеримского актера — трудно, почти невозможно, ибо приемы эти тесно связаны со сценической площадкой римского театра и теми условиями, в которых происходили театральные представления в Риме. Условия эти невозможны в нашей обстановке, что вполне объясняет отказ режиссера от точного воспроизведения плавтовской сцены и создание стилизованной, содержащей только отдельные намеки на эту сцену площадки. Сверх того, иконографический материал, дошедший до нас от плавтовского времени, необычайно скуден. Потому-то С. Э. Радлов счел возможным воспользоваться более поздним материалом средневековых те-

¹ *Мокульский С.* «Близнецы» Плавта в Институте истории искусств // Жизнь искусства. 1928. 1 мая. С. 12 (КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 55).

ренциевских рукописей, заключающих громадное количество иконографических данных по технике римского актера, частично восходящих к античному времени. Эти-то гравюры и явились отправной точкой при реконструкции актерской игры в масках»¹.

Сложно не согласиться с С. С. Мокульским. Воспроизведение пространственных характеристик театра античного времени было невозможным обстоятельством. Помимо этого, процесс воссоздания даже самих масок наталкивается на задачу корректной интерпретации источников — средневековой ли гравюры или данных эрмитажной коллекции произведений античного искусства, — о чем говорил сам автор постановки.

И если вопрос о визуализации античных образов С. С. Мокульским был поставлен как достаточно очевидный, то проблема, поднятая им в отношении аудиовосприятия пьесы, ее корректной реконструкции для слуха была острой.

Одно из резких суждений по этому поводу в адрес исполнителей принадлежит С. Д. Дрейдену: «Слабее дело с речью... Неумение полновесно раскрыть авторский текст обнажается, в первую очередь, при подаче стихов „Близнецов“, превосходно переведенных Радловым»².

С. С. Мокульский справедливо замечает с позиций лингвиста-профессионала, выпускника киевской историко-филологической школы: «Гораздо более проблематична интонационная сторона актерского исполнения. Актер лишен в данном случае какой-либо твердой опоры в тексте, ибо мелодика плавтовского стиха, которая могла бы дать некоторую опору при исполнении пьесы в оригинале, пропадает в русском переводе, даже столь стильном и ритмически выдержанном, как перевод С. Э. Радлова. Актер вынужден поэтому бродить ощупью, колеблясь между вполне условными и потому мало впечатляющими интонациями и интонациями современными, которые нарушают стилевое единство плавтовских персонажей. В некоторых ролях (преимущественно женских) эти модернизированные интонации временами явно дисгармонизировали с общим стилем спектакля. Мало помогала актерам в этом отношении и музыка М. А. Кузмина»³.

Действительно, как могла музыка знаменитого литератора и композитора Серебряного века помочь. Это была постановка не на латыни и без акустики античного амфитеатра, без перевода говорящих имен в пьесе великого римского комедиографа и особого сочетания вульгаризмов в его тексте, без тонкостей латинского синтаксиса и фонетики. По этому поводу сам С. С. Мокульский сформулировал некоторое оправдание и одновременно указал на ахиллесову пятую любой подобной реконструкции: «Но здесь мы

¹ Там же.

² Дрейден С. Боле́зни театральнóй школы // Жизнь искусства. 1928. 27 мая. № 22. С. 2.

³ М[окуль]ский С. «Близнецы» Плавта в Институте истории искусств.

коснулись проблемы громадной сложности, которая, надо полагать, полностью не разрешима»¹.

Д. И. Золотницкий написал о данной сценической площадке, что «воскресить ее было едва ли возможно»².

В целом С. С. Мокульский высоко оценил работу творческого коллектива.

Он выделил основную идею режиссера, отметив концентрацию его внимания «не столько на материальной стороне античного спектакля, сколько на проблеме организации игры актера, выступающего в маске»³.

Явную похвалу он адресовал рядовым исполнителям: «Актерский молодежь ТСИ хорошо справился со своей совершенно исключительной по сложности задачей. Он превосходно овладел всем громадным запасом театральных поз, жестов и телодвижений, претворил в себе весь этот материал и сумел актерски оправдать его в цельных сценических рисунках плавтовских персонажей»⁴.

Отдельно критик отметил «превосходно сделанные по эскизам А. В. Рыкова маски». По его мнению, «художник сумел придать им необычайную убедительность и проявил большую изобретательность в использовании и компоновке традиционных масочных черт и форм»⁵.

Вывод, с которым согласился бы, наверное, любой из побывавших на данном представлении, сделан С. С. Мокульским: «В целом же спектакль производит на редкость цельное и яркое впечатление и смотрится с захватывающим интересом. Рядовой зритель, незнакомый с историей театра и выдвигаемыми ею проблемами, получит от него не меньше впечатление, чем искушенный зритель-театровед. И нельзя не пожелать, чтобы почин Института истории искусств в области организации историко-театральных спектаклей, нашел свое продолжение. Такие спектакли — хорошая пропаганда историко-театральных знаний среди массового зрителя и театральных педагогов»⁶.

Д. И. Золотницкий резюмировал по поводу вышеописанной постановки «Близнецов»: «Двигались актеры отменно. О том, как произносили они текст, критика писала сдержаннее». Это было «уязвимое место постановки»⁷.

Спектакль стал первой премьерой будущего «Молодого театра», образованного С. Э. Радловым в ноябре 1928 года из выпускников ТСИ, бывших учащихся мастерских С. Э. Радлова и В. Н. Соловьева⁸.

¹ Там же.

² Золотницкий Д. И. Сергей Радлов. С. 118.

³ М[окуль]ский С. «Близнецы» Плавта в Институте истории искусств.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Золотницкий Д. И. Сергей Радлов. С. 119.

⁸ Гвоздев А. А. Театральная критика. Примеч. 133. С. 248.

К ноябрю «уроки весеннего просмотра были во многом учтены»¹. В итоге открытый показ состоялся перед зрителями Дома культуры Московско-Нарвского района (ныне Дворец культуры имени А. М. Горького). Предваряло просмотр выступление самого С. Э. Радлова с пояснениями². В вечернем выпуске «Красной газеты» написали: «Как самый доклад, так и показ комедии вызвали громадный интерес рабочей аудитории»³.

Это был подлинный успех новой труппы. По этому поводу мы встречаем на страницах «Смены» очень точное замечание относительно мастерства недавно созданного коллектива: «Лишенные возможности выражать свои чувства мимикой, игрой лица, исполнители вынуждены заменить игрой тела это основное средство выразительности современного актера. Нельзя не признать, что эта труднейшая задача разрешается учениками техникума блестяще»⁴.

Впоследствии подобные реконструкции подвергались критике в официальном театроведении.

В 1969 году фактически в первой из работ о А. И. Пиотровском (после его кончины) во вступительной статье к сборнику его трудов С. Л. Цимбал написал: «Все формы реставраторства, казавшегося таким чудотворным способом обновления искусства, использовались для того, чтобы возникла видимость демократизации этого искусства, его сближения с революционным народом. Но на деле подобная демократизация обернулась, неизбежно должна была обернуться его безнадежной эстетизацией, уводом из реальной действительности в мир самоцельных эстетических изысканий и абстрактных, лишенных всякой связи с духовной жизнью народа экспериментов. При помощи подобных экспериментов искусство по видимости обновлялось, а на самом деле теряло во многих случаях все признаки искусства, переставало отражать жизнь, учиться у жизни и воздействовать на жизнь»⁵.

В 1983 году Г. В. Титова, учившаяся у С. Л. Цимбала, отмечает: «Гражданская позиция была Сергею Львовичу органична и естественна — он понимал творчество как гражданский акт. Не случайно ведущей темой его программных статей и книг стала тема художник и его время»⁶.

¹ *Золотницкий Д. И.* Сергей Радлов. С. 119.

² Там же.

³ «Близнецы» Плавта — в домах культуры // Красная газета. 1928. 17 нояб. № 267. С. 6.

⁴ *Дорохов А.* На открытии «Молодого театра» // Смена. 1928. 7 дек. № 284. С. 6.

⁵ *Цимбал С. Л.* Адриан Пиотровский: его эпоха, его жизнь в искусстве // *Пиотровский А. И.* Театр. Кино. Жизнь / Сост. и подгот. текста А. А. Акимовой, общ. ред. Е. С. Добина, вступ. статья С. Л. Цимбала, примеч. Т. Ф. Селезневой (раздел «Кино») и А. Я. Трабского (раздел «Театр»). Л.: Искусство, 1969. С. 21. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Piotrovsky/Teatr_Kino_Zhizn/#_Toc318709743 (дата обращения: 16.03.2014).

⁶ *Титова Г.* О Сергее Львовиче Цимбале // Петербургский театральный журнал. 2003. № 2 (32). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/32/teachers-32/o-sergee-lvoviche-cimbale/> (дата обращения: 15.07.2014).

Сам же С. Л. Цимбал объяснял подобное положение вещей тем, что «филологическая школа», из которой вышли «многие деятели искусства первых послереволюционных лет, сыграла, вероятно, свою роль в распространении реставраторских и традиционалистских идей»¹.

Неудивительно мнение С. Л. Цимбала: он был выпускником 1929 года Высших государственных курсов искусствоведения при ГИИИ, где с 1924 года директором был А. И. Пиотровский.

Скорее всего, они оба были на этой первой премьере зарождающегося «Молодого театра» под руководством С. Э. Радлова. Только один был учеником, а второй — учителем. Один был зрителем, а второй — творцом.

Любопытно было бы услышать мнение А. И. Пиотровского о данном спектакле. Выдающийся переводчик античных авторов, знаток истории и культуры античности, с детства увлеченный античной драмой, как никто другой, он мог бы оценить это действо.

Возможно, публикации А. А. Гвоздева и С. С. Мокульского казались ему исчерпывающими.

Возможно, были и другие причины личного характера. А. И. Пиотровский был сыном Ф. Ф. Зелинского, С. Э. Радлов — учеником последнего. Помимо этого, и А. И. Пиотровский, и С. Э. Радлов тогда работали вместе в ГИИИ.

Сегодняшний день в сравнении с советским временем дает новые оценки той эпохи в развитии отечественной науки о театре. Видный петербургский театровед, историк советского театра и критик современного театра Н. В. Песочинский пишет: «Театроведение 1920-х гг. было глубоко связано с театральной практикой своего времени, но вовсе не исчерпывалось его идеями. Здесь был собственный фундамент, намеченный глобально для теоретических сравнений: историческое изучение театральных методов от истоков до современности — русских, европейских, восточных; сопоставление с соседними видами творчества: фольклором, музыкой, кино. Так, „сзади“, как бы взглядом греков, японцев и елизаветинцев открывалось существо современного авангарда»². Действительно, «ленинградские театроведы воспринимали истоки театра как живой эстетический феномен»³.

Доказательством этому служат сформулированные С. С. Мокульским отличительные особенности площадного театра, «выходя к авангардным идеям театральности»⁴: «независимость от литературы и тяготение к импровизации; преобладание движения и жеста над словом; отсутствие психологи-

¹ Цимбал С. Л. Адриан Пиотровский: его эпоха, его жизнь в искусстве. С. 21.

² Песочинский Н. О Ленинградской театроведческой школе // Петербургский театральный журнал. 2004. № 1 (35). URL: <http://ptzh.theatre.ru/2004/35/113/> (дата обращения: 07.08.2014).

³ Там же.

⁴ Там же.

ческой мотивации действия; сочный и резкий комизм; легкий переход от возвышенного, героического к низменному и уродливо-комическому; непринужденное соединение пылкой риторики с преувеличенной буффонадой; стремление к обобщению, синтезированию изображаемых персонажей путем резкого выделения той или иной черты образа, приводящее к созданию условных театральных фигур-масок; наконец, отсутствие дифференциации актерских функций, смычка актера с акробатом, жонглером, клоуном, фокусником, шарлатаном, песельником, скоморохом и обусловленная этим универсальная актерская техника, построенная на исключительном умении владеть своим телом, на врожденной ритмичности, на целесообразности и экономии движений. В своей совокупности все эти особенности дают чистый театр актерского мастерства, независимый от других искусств, которые привлекаются только на чисто служебную роль»¹.

Вскоре после постановки в театральной лаборатории ГИИИ С. Э. Радловым плавтовских «Близнецов» страна изменится. Уже в октябре 1928 года начнется реализация первого пятилетнего плана, а в октябре 1931 года новая экономическая политика сворачивается юридически.

Наступала эра соцреализма, и она требовала новых подвигов и новых героев.

Особую благодарность за содействие при сборе материала для написания работы хочу выразить сотрудникам Кабинета рукописей РИИИ Г. В. Копытовой и А. А. Касаткиной.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Близнецы» Плавта — в домах культуры // Красная газета. 1928. 17 нояб. № 267.
2. В помощь науке о театре // Ленинградская правда. 1927. 22 сент.
3. Гвоздев А. А. Игра в масках // Красная газета. Вечер. вып. 1928. 27 апр. № 115.
4. Гвоздев А. А. Театральная критика / Сост. и прим. Н. А. Тарпис. Л.: Искусство, 1987. 277 с.
5. Дорохов А. На открытии «Молодого театра» // Смена. 1928. 7 дек. № 284.
6. Дрейден С. Боле́зни театральной школы // Жизнь искусства. 1928. 27 мая. № 22.
7. Жизнь искусства. 1928. № 17.
8. Золотницкий Д. И. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб.: РИИИ, 1999. 347 с.
9. Кукольное пространственно-временное искусство (Наброски к теории). 2011. С. 152. URL: <http://vla813280.narod.ru/html/3.3.5.html> (дата обращения: 09.06.2014).
10. Мокульский С. «Близнецы» Плавта в Институте истории искусств // Жизнь искусства. 1928. 1 мая.
11. Мокульский С. «Лисистрата» на академической сцене // Ленинградская правда. 1924. 7 окт. № 229.
12. Мокульский С. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. Сборник 1. Л.; М., 1926. С. 9—30.

¹ Мокульский С. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. Сборник 1. Л.; М., 1926. С. 16—17.

13. *Мусский И. А.* Росций Квинт. URL: <http://www.russkoeokino.ru/books/akter/akter-0003.shtml> (дата обращения: 12.06.2014).
14. *Песочинский Н.* О Ленинградской театроведческой школе // Петербургский театральный журнал. 2004. № 1 (35). URL: <http://ptzh.theatre.ru/2004/35/113/> (дата обращения: 07.08.2014).
15. Плавт в масках // Красная газета. Вечер. вып. 1928. 24 апр. № 112.
16. *Плавт.* Близнецы=Menaechmi: комедия / Пер. и авт. предисл. С. Э. Радлов. Пг.: Любовь к трем апельсинам, 1916. 116 с.
17. *Радлов С. Э.* Будем экспериментировать! // Радлов С. Э. Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского. Л.: Прибой, 1929. С. 36–39.
18. *Радлов С. Э.* В двести первый и последний раз о кризисе театра // Радлов С. Э. Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского. Л.: Прибой, 1929. С. 53–60.
19. *Радлов С. Э.* Электрификация театра // Радлов С. Э. Статьи о театре. Пг.: Мысль, 1923. С. 15–24.
20. *Радлов С. Э.* Электрификация театра // Радлов С. Э. Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского. Л.: Прибой, 1929. С. 87–101.
21. Театральная лаборатория // Правда. 1927. 29 сент.
22. Театроведение в Ленинграде // Революция и культура. 1927. № 3–4.
23. *Титова Г. О Сергее Львовиче Цимбале* // Петербургский театральный журнал. 2003. № 2 (32). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/32/teachers-32/o-sergee-lvoviche-cimbale/> (дата обращения: 15.07.2014).
24. *Цимбал С. Л.* Адриан Пиотровский: его эпоха, его жизнь в искусстве // *Пиотровский А. И.* Театр. Кино. Жизнь / Сост. и подгот. текста А. А. Акимовой, общ. ред. Е. С. Добиная, вступ. статья С. Л. Цимбалы, прим. Т. Ф. Селезневой (раздел «Кино») и А. Я. Трабского (раздел «Театр»). Л.: Искусство, 1969. С. 21. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Piotrovsky/Teatr_Kino_Zhizn/#_Toc318709743 (дата обращения: 16.03.2014).
25. *Чирков Б.* ...Азорские острова. М.: Советская Россия, 1978. Изд. 2-е.

	Аннотация
	В 1928 году в Ленинграде в театральной лаборатории Государственного института истории искусств (ныне — Российский институт истории искусств) С. Э. Радлов поставил «Близнецов», пьесу римского драматурга Плавта. Данная постановка стала премьерной для «Молодого театра». Целью реконструкции было воссоздание техники игры актера, использующего театральную маску: пластические и голосовые приемы. В тех условиях попытки полной реставрации античной сценографии, авторского текста и иных форм античного театра не могли быть реализованы чисто технически. В Кабинете рукописей Российского института истории искусств хранится собрание вырезок из газетных изданий 1927–1928 годов, повествующих о данном спектакле.
	Summary
	In 1928, in Leningrad (now St. Petersburg), in the Theatrical Laboratory of the State Institute for the History of the Arts (now the Russian), S. Radlov produced a play entitled „Menaechmi“ by the famous Roman dramatist Plautus. This play became the opening night of the new „Young Theater“. The goal of the reconstruction was to recreate an actor's performance technic using a theatrical mask: plastic and vocal instruments. Under such circumstances, attempts to fully restore the ancient stage and scenery, the author's texts and other forms of the Classical theatre could not be technically implemented. In the Manuscript Cabinet of the Russian Institute for the History of the Arts, there are a number of newspaper cuttings, from 1927–28, with information about S. Radlov's play.

- ✓ *Ключевые слова:* театр, история театра, С. Э. Радлов, Плавт, «Близнецы», «Менехмы», Российский институт истории искусств.
- ✓ *Key words:* Theatre, History of Theatre, S. Radlov, Plautus, „Menaechmi“, „The Brothers Menaechmus“, Russian Institute for the History of the Arts.

Сначала в виде фарса, потом в виде трагедии. Кабаре и рождение модернизма

УДК
7.037,
792.7

БОБРИКОВ АЛЕКСЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург).

BOBRIKOV ALEXEY A.

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

E-mail: great-bo@yandex.ru

Хорошо известно время и место официального рождения дадаизма (воплощения наиболее радикальных и нигилистических модернистских практик): кабаре «Вольтер», Цюрих, 1 февраля 1916 года — одна из главных дат в истории современного искусства. В гораздо меньшей степени известно, что это рождение имеет свою предысторию, тоже связанную с артистическими кабаре как средой обитания — «Черный кот», «Проворный кролик», кабаре «Четырех искусств» с его «Стеной», — возникшими в Париже, главным образом после 1881 года¹ и главным образом на Монмартре². Именно там — в кабаре «Черный кот» и связанных с ним проектах³ (одноименной газете⁴,

¹ Отдельный сюжет — сходство (пусть отдаленное) Франции после победы республиканцев на выборах, формирования кабинетов Ферри и Гамбетта, радикальных реформ, свободы прессы, начала спекулятивного бума и эпохи финансовых пирамид — с ситуацией Германии эпохи ранней Веймарской республики, главного пространства деятельности дадаистов. Особенно напоминает последнюю «еврейская Франция» из одноименного антисемитского трактата Дрюмона, написанного и изданного в 1886 году. Это типологическое сходство — в том числе борьба с традиционной культурой (с Католической церковью), представлявшаяся многим разрушением вековых основ, началом хаоса, — объясняет отчасти и художественный радикализм.

² Монмартр, незадолго до этого ставший частью Парижа, сохранял невысокие цены, привлекавшие для артистической богемы (в 1870-х годах он стал районом молодых художников с рынком натурщиц на площади Пигаль), а также относительную свободу нравов (площадь Пигаль была еще и рынком проституток и, соответственно, местом обитания сутенеров; вообще довольно криминальным районом). Кстати, Жорж Клемансо — тогда радикал из радикалов во французской политике — был депутатом именно от Монмартра.

³ Имеются в виду и предшествующие институции — например, возникший в 1878 году Клуб гидропатов с собственным журналом. А также сопутствующие пародийные идейные течения разного рода — зутисты (Zutistes), фумисты (Fumiste), лохматые (Hirsutes).

⁴ Сали предоставил клиентам кабаре возможность самовыражения на страницах газеты. Они печатали там свои безумные тексты («Черный кот» — символ искусства, интеллекта и сатиры. История артистического кафе... URL: <http://bookmix.ru/news/index.phtml?id=7465> (дата размещения: 24.08.2012)).

художественном Салоне) Родольфа Сали¹ — возник, например, один из прообразов Черного квадрата; и не только он. Поэтому можно говорить о рождении не только дадаизма, но модернистских практик в целом; если понимать под модернизмом не экспериментальное изобразительное искусство второй половины XIX века вообще (включая импрессионизм), а искусство программное, концептуальное, рожденное не пластическими поисками, а принципиально иным пониманием искусства как сферы деятельности².

Некоторым аспектам предыстории модернизма, связанной с парижскими кабаре (в частности, концептуального минимализма в духе Малевича), предшествуют еще более ранние традиции, породившие свои прототипы Черного квадрата, выступающего в данном случае символом модернизма как такового (или вообще монохромной картины, а также картины, лишенной изображения; в этом смысле белый холст, чистый холст еще более радикален). Это, например, английская культура юмора и чудачеств с оттенком нонсенса, связанная с пространством частной жизни. У Лоренса Стерна XII глава первого тома «Тристрама Шенди» издания 1759 года — там, где Шенди говорит о смерти Йорика, — заканчивается закрашенной черным страницей (есть там и пустые страницы — например, отсутствующее описание любовного свидания Тоби и вдовы Водмен³). У Льюиса Кэрролла среди иллюстраций к «Охоте на Снарка»⁴ Генри Холлидея (художника-прерафаэлиты) есть «Карта Океана» в виде белого прямоугольника, пустой карты⁵.

Кроме того, во Франции существовала собственная традиция художественных пародий в контексте сатирических журналов — «Шаривари», «Журнала ради смеха», «Смех».

¹ Родольф Сали (1851–1907) — художник и предприниматель, был фактическим создателем, владельцем и менеджером «Черного кота», но идеологом проекта в целом — включая журнал и Салон непоследовательных — был, скорее, Эмиль Гудо (1849–1906), глава группы гидропатов.

² В связи с этим принято приводить слова Анри Детуша: «Мне кажется, перед Моисеем Микеланджело настоящий художник сегодняшнего дня должен сказать себе: „Я хотел бы заняться чем-нибудь другим“» (цит. по: *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor and Avant-Garde, 1875–1905*. Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, 1996. Р. 31). В комментарии к этим словам Ф. Д. Кейт говорит о радикальном вызове традиционному искусству.

³ Ясно, что пустые страницы — не что-то специальное и отдельное; это продолжение общего стиля, специфического синтаксиса Стерна, его оборванных предложений, тире, многоточий и пауз.

⁴ По определению Мартина Гарднера, комментатора Льюиса Кэрролла, один из персонажей поэмы особо мрачен: «Буджум больше чем смерть... Это пустота, большая черная дыра, из коей мы чудесным образом вышли и которой в конце концов будем поглощены» (цит. По: *Галинская И. Г. Льюис Кэрролл и загадки его текстов*. URL: <http://lib.ru/CARROLL/galinskaya.txt> (дата размещения: 04.12.2000)).

⁵ Это иллюстрация к строчке: «A perfect and absolute blank!»

Некоторые карикатуры этого типа имеют политический смысл. Например, полностью заштрихованный черным квадрат Доре, открывающий его «Историю Святой Руси» (живописная, драматическая и карикатурная история Святой Руси на основании текстов хроникеров и историков Нестора, Сильвестра, Карамзина, Сегура и т. д. в 500 рисунках с комментариями), появился в 1854 году, во время Крымской войны, и явно предполагал смутность и сомнительность происхождения русской государственности (комментарий гласит: «Происхождение российской истории теряется во мраке веков»). Но главным образом прототипы Черного и Белого квадратов Малевича появляются среди карикатур на знаменитые или скандальные картины Салона (жанр, известный как Карикатурный салон). Эта традиция издевательских комментариев к тем или иным художественным проблемам, опытам, экспериментам, идущая как минимум от Домье¹, — традиция публичная, а не приватная (как в Англии), — тоже порождает среди прочего (то есть обычных фигуративных карикатур со сразу узнаваемыми сюжетами и персонажами) аналогичные концептуальные образцы: как черного прямоугольника, так и пустого, белого холста. Например, один из первых образцов принадлежит карикатуристу и иллюстратору Берталью²: «Вид на Ла-Хог (ночной эффект) Жана-Луи Пети»³ (1843): «...черный прямоугольник в горизонтальной позиции, покрытый неясными знаками (так бы мог выглядеть современный ночной снимок из космоса)»⁴. В пародийном Салоне 1868 года⁵ карикатуриста Андре Жилия есть издевательский «Белый холст, который может еще пригодиться в качестве замены эффекта снега» — пародия на картину, написанную в светлой тональной гамме. В 1879 году в «Шаривари» появляется «Живописец-нигилист» карикатуриста Шама⁶, главным героем которо-

¹ Пример известной карикатуры Домье, не имеющей прямого прототипа, но иллюстрирующей эстетические проблемы, — «Битва реалистов и романтиков».

² Настоящее имя Шарль Альберт д'Арну (1820—1883). Берталь известен карикатурами на картины, в том числе на Курбе («Купальщица») и Мане («Олимпию»).

³ Ему же принадлежит «Локуста, испытывающая яд» 1857 года с пояснением: «Ужасный эффект яда: раб, Локуста и вся картина становится черной».

⁴ Цит. по: Рушева М. Ультрамодернизм (Берталь и другие). URL: <http://www.proza.ru/2012/01/10/1889> (дата обращения: 14.11.2014).

⁵ Этот Салон 1868 года (с его программной обложкой, на которой Андре Жиль ударом кулака валит наземь статую Афины, символизирующую Grand Art) Ф. Д. Кейт называет непосредственным предшественником Салона непоследовательных, пусть и в рамках традиционной сатирической журналистики.

⁶ *Граф Амеде де Ноэ* (1818—1879) — так же как и Берталь, автор множества карикатур на знаменитые картины Салона, на картины Милле, Мане (неизбежную «Олимпию») и на первые выставки импрессионистов. Считается одним из создателей первых комиксов. Кстати, в первом таком прототипе авторства Шама, «Истории М. Лажонисса» (1839), возникает нечто похожее на пару черных квадратов.

го тоже является нетронутый холст (карикатура сопровождается следующим диалогом: «Они отвергли мою картину! — Но на холсте ничего нет. — Я живописец-нигилист»).

Очевидно, что общая тенденция здесь несколько другая, чем в Англии: она связана с сатирическим (карикатурным) преувеличением некоторых пейзажных тенденций, причем даже не стилистических или методологических, а чисто сюжетных, связанных с выбором мотива: темные «ночные» пейзажи превращаются в черные прямоугольники, «зимние», со снегом, высветленные и с почти полностью обесцвеченной гаммой — в белые. Другая тема, тема «жюльничества» молодых художников, стремящихся любым способом привлечь к себе внимание (и при этом «не умеющих рисовать»), тоже имеет вполне понятный и вполне фельетонный характер, — именно так в сатирической прессе выглядят любые художественные эксперименты¹; можно вспомнить, например, знаменитый фельетон Луи Леруа о Первой выставке импрессионистов. Ничего абсурдного здесь нет.

Преимственность традиций, если говорить именно о Франции, очевидна: главные участники парижских артистических кабаре эпохи 1881 года — профессиональные сатирики: газетные карикатуристы, фельетонисты, сочинители и исполнители юмористических эстрадных скетчей. Очевидно, именно эта специфика мышления, связанная с пародированием (и предполагающая насмешливый и циничный ум), и порождает первый вариант модернизма.

Можно предположить также, несколько выходя за пределы описания специфики сатирической прессы, что в основе этого типа культурного поведения лежит городская низовая традиция, своеобразная культура фарса — противопоставленная высокой (церковной или аристократической) традиции и предполагающая смех как способ освобождения, культурной эмансипации². В конце XIX века фарс приобретает другие формы, чем во времена «Адвоката Патлена»³, обращается к другим жанрам, темам, сюжетам; он существует в определенной социальной среде (среде кабаре, первоначально достаточно замкнутой) и ориентирован в первую очередь на столичную богему, противопоставляющую себя буржуазии. И именно из этой новой низовой, божественной традиции рождается — в фарсовых, шутовских формах, предвеща-

¹ И особенно это касается теорий. Жуликом выглядит в первую очередь теоретизирующий художник, автор манифестов и программных заявлений — например, нигилист.

² Здесь нет места слишком отдаленным аналогиям. Однако — в качестве примечания — стоит заметить, что аттическая комедия времен Аристофана свидетельствует о близком состоянии нравов. А Диоген Синопский вполне может быть описан как художник-концептуалист, работающий в жанре дадаистского перформанса.

³ Знаменитый французский фарс XV века.

ющих формы контркультурные¹, — современное искусство: дадаизм, минимализм, концептуализм.

В первую очередь здесь рождается фарсовое (пародийное) галерейное пространство — Салон непоследовательных², не менее важное³ для истории современного искусства, чем знаменитый Салон отверженных 1863 года; без него все последующее осталось бы просто набором отдельных частных случаев, курьезов. Это не просто еще один Салон без жюри; у него есть программа, специальная система отрицательного отбора: это «выставка тех, кто не умеет рисовать». Программа, предполагающая запрет на серьезность: «все работы разрешены, кроме серьезных и непристойных». Понятно, что дело здесь не в защите нравственности, пусть даже иронической, а в том, что серьезность сама по себе приравнена к непристойности. Кроме того, в программе Салона непоследовательных, делающей ставку на маргиналов и фриков — а не на профессионалов, занимающихся художественными экспериментами (как в Салоне отверженных), — содержится в скрытом виде своеобразная «похвала глупости», вполне модернистская или даже постмодернистская по духу; она предполагает поиск источников подлинного искусства за пределами традиционных конвенций — на окраинах художественного мира, в частности сре-

¹ О перспективе превращения невинных игр, розыгрышей и насмешек в контркультуру в понимании XX века пишет Андре Бретон в «Антологии черного юмора», говоря об Альфонсе Алле, одном из главных героев «Черного кота»: «Он и его друг Сапек были истинными виртуозами в ремесле, до них почти не практиковавшемся — розыгрыше, — и, можно сказать, вознесли его до вершин одухотворенного призвания. Это был самый настоящий интеллектуальный терроризм, цеплявшийся за любую возможность, чтобы вскрыть в людях их посредственный, сношенный до дыр конформизм, затравить в самом их существе обмирщенного зверя чудовищной ограниченности, изводя и выживая его из уютной норы гнусных страстишек» (*Бретон А. Антология черного юмора*. URL: <http://www.proza.ru/2012/06/13/336> (дата обращения: 24.10.2013)).

² Название салона пока не имеет собственной русскоязычной традиции; слово «incohérent» можно перевести как «бессвязный, неясный, лишенный смысла». «Непоследовательный» в данном случае кажется более предпочтительным, поскольку обозначает сознательную — и вполне дадаистскую по характеру — авторскую стратегию, ставку на специально сконструированный абсурд, а не на спонтанный и неконтролируемый «поток сознания» (как в последующих теориях сюрреалистов).

³ Создатель Салона непоследовательных — Жюль Леви (1857—1935), писатель и издатель. Первая выставка-импровизация — похожая на показ домашней коллекции курьезов — проходит 13 июля 1882 года в его квартире на Елисейских Полях. Она имеет неожиданный успех. Начиная с 1883 года выставки устраиваются ежегодно в галерее Вивьен, приобретая характер постоянной институции (с 1884 года выпускается иллюстрированный каталог). С 1882 по 1893 год было проведено семь выставок в Париже и несколько в провинции (в Нанси, Безансоне, Лилле, самая большая — в Нанте в феврале—марте 1887 года). За это время в Салоне приняло участие 650 человек — по каталогам; большей частью это были посетители «Черного кота», выступавшие под разными псевдонимами. Мероприятия пользовались большим успехом: первую выставку за месяц (октябрь 1883 года) посетило более 20 тысяч зрителей (кстати, журнал «Черный кот», первоначально выпускавшийся тиражом в 1 тысячу экземпляров и раздававшийся бесплатно, к концу восьмидесятых годов тоже достиг тиража 20 тысяч).

ди примитивов¹; отсюда — в более поздние времена — культ Таможенника Руссо в кругу Аполлинера и Пикассо (или Пиросмани в кругу Ларионова) и общее преклонение раннего модернизма перед наивным, варварским, аут-сайдерским.

Фарсовый дадаизм восьмидесятых годов довольно разнообразен. Например, общий дадаистский нигилизм² проявляется в первую очередь в непочтительной, издевательской трактовке «классики» и вообще «высокого искусства»³, имеющей финалом дюшановские усы Моны Лизы. Начинаящий Тулуз-Лотрек, один из самых знаменитых обитателей артистических каба-ре, в 1884 году изображает с помощью двух друзей в панно, пародирующем аллегорическую картину Пюви де Шаванна «Священная роща, облюбованная музами и искусствами», среди бледных⁴ нимф на фоне идиллического ландшафта, в мире идеальной гармонии классического искусства — толпу богемных фриков («настоящих художников», то есть «модернистов», и вообще лишенных признаков возвышенного «современных людей») во главе с самим собой⁵. Но это довольно невинный аттракцион, не слишком отличающийся (разве что размерами и техникой) от упомянутых выше газетных карикатур на картины Салона. Сапек⁶ идет в своем нигилизме значительно дальше, покушаясь не на современника, пусть и признанного, но еще не ка-

¹ Любопытны псевдонимы участников Салона — Dada (слово «дада» уже присутствует), Zipette, Troulala.

² Стоит отметить, что большинство художников «Черного кота» — например, Адольф Вийетт, Анри Детуш, Феликс Дююи, Эжен Мепле, Гастон Пако, Узе, Пиль, Альбер Абер, Жафе — были вполне благополучными профессионалами мира традиционного искусства или возникающей массовой культуры (коммерческой иллюстрации и рекламы), участвовавшими одновременно в Салоне непоследовательных и официальном Салоне, а также других респектабельных выставках (Международной выставке черного и белого). Эстетический нигилизм был для них своего рода хобби, пространством развлечений и безопасных экспериментов — чем-то вроде капустников для актеров Императорских театров. Ф. Д. Кейт, хотя и называет это раздвоение шизофреническим, отмечает неизбежность такого рода компромиссов (см.: *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor and Avant-Garde*. P. 51).

³ Группа молодых художников, главным образом студентов Академии, культивирующих подобное отношение к высокому искусству, возникает и в Брюсселе; это группа L'Essor, в 1883 году устраивающая выставку с англо-бельгийским названием «Great Zwans exposition» (от *бельг.* *zwanze* — шванка, шутка, чушь). Но там дальше чистых пародий дело не идет. Хотя Патрисия Берман в своей книге об Энсоре тоже сравнивает их с дадаистами (*Berman P. James Ensor: Christ's Entry Into Brussels in 1889*. Los Angeles. J. Paul Getty Museum, 2002. P. 43).

⁴ Имитируется колорит и техника фресковой живописи (выставленная в Салоне картина Пюви де Шаванна является повторением фрески, написанной для Лиона).

⁵ Помимо прочего, Лотрек на картине еще и мочится, повернувшись к зрителям спиной (демонстрируя тем самым принципиально «низменный» характер современной эстетики), — вполне узнаваемый жест, предвещающий даже не классический дадаизм 1910-х — 1920-х годов, а эпоху Пьеро Манцони.

⁶ Настоящее имя Сапека — Эжен Батай (1854—1891).

нонизированного, а на одну из главных икон мирового искусства (и Лувра): он изображает «Джоконду» с трубкой. Это изображение — довольно грубая гравюра — становится одним из главных номеров Салона непоследовательных 1883 года. Венера Милосская с бородой (вещь из каталога 1886 года под названием «Муж Венеры Милосской») и другие манипуляции с этим объектом всеобщего поклонения развивают тему «деконструкции» классических шедевров.

Включенный в программу кабаре (самим создателем, Родольфом Сали) нигилизм — вполне в духе берлинской группы дада 1919—1920 годов — предполагал и издевательства над главными социальными институтами¹, в частности над Институтом Франции (официанты в специальном маленьком зале «Черного кота», именуемом Институтом, были одеты академиками²).

Дадаистский механицизм и соответствующая ему техника коллажа — как свидетельство утраты целостности картины мира — порождает «странные» соединения фрагментов (прообразы коллажей Рауля Хаусманна и Ханны Хех). На выставках Салона непоследовательных появляются, например, люди без головы: портрет сосьетера «Комеди Франсез» авторства Амеде Маранде; просто отдельные фрагменты (фотографии) — ухо, заполненное ватой, обозначенное как портрет Леона Кладеля, авторства Эмиля Коля³, и его же рука, держащая розу.

В контексте дадаизма возникают картины, созданные из «странных», принципиально нехудожественных материалов, предвещающих дадаистские практики «Новых реалистов» и «Флюксуса» рубежа 1950—1960-х годов, с предпочтением скоропортящихся продуктов⁴: например, хлеб, макароны, сыр, горох, молоко, рыбий жир, чесночный соус, жевательный та-

¹ В том числе над институтами художественными, например над Лувром. Традиция художественного иконоборчества во Франции имеет свою — довольно долгую — историю. Пьер-Морис Кэ (1779—1803), сторонник аскетически и архаически осмысленного неоклассицизма, ученик Жака-Луи Давида и лидер группы «бородачей», называемых также «мыслителями» и «примитивами», подобно истинным дадаистам, считал, что нужно сжечь Лувр, потому что он способствует «порче вкуса». Спустя более полувека (в 1856 году) Эдмон Дюранти, известный теоретик реализма, писал после посещения Лувра: «Если бы у меня были спички, я бы устроил пожар в этих катакомбах, с внутренним убеждением, что служу искусству будущего» (цит. по: *Gamboni D. The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution. London: Reaktion Books, 1997. P. 255*).

² Швейцар был одет в расшитый золотом красный мундир церковного привратника.

³ *Эмиль Коль* (1857—1938) — филателист, фотограф, рисовальщик, карикатурист, один из будущих создателей мультипликации; редактор журнала Общества гидропатов.

⁴ Метафорическая связь кулинарии и живописи во французском контексте (причем именно сатирическом, пародийном, карикатурном) сама по себе любопытна. См. об этом, например: *Desbuissons F. The Studio and the Kitchen: Culinary Ugliness as Pictorial Stigmatisation in Nineteenth-Century France // Ugliness. The Non-beautiful in Art and Theory / Edited by Andrei Pop and Mechtilid Widrich. London: I. B. Tauris, 2013. P. 104—121*.

бак¹; сюда же можно отнести и «найденные объекты»: живой кролик в клетке, жующий морковь². Эмиль Коль в пародии на «Бедного рыбака» Пюви де Шаванна (одного из любимых объектов насмешек Непоследовательных) включает в изображение настоящую селедку — на нарисованной леске. Важная часть проектов (и подобных проектов, и других артефактов с выставок Непоследовательных) — надписи и названия³. Женский шелковый чулок, прибитый к доске (Салон 1882 года), иллюстрирует незамысловатый каламбур — барельеф (*bas-relief*), с игрой значений французского слова «*bas*» — низкий и чулок⁴. Таких каламбурных фокусов, иронических олицетворений метафор и игр с внешним сходством особенно много: актрису Сару Бернар, знаменитую своей худобой, изображает нитка, приклеенная к доске⁵; штаны, смутно напоминающие Эйфелеву башню, изображают Эйфелеву башню.

К сфере дадаистского перформанса — демонстративного поведения с элементами как сатиры, так и чистого абсурда — можно отнести и синие волосы Сапека (восходящие, впрочем, к Бодлеру), и шоу самих хозяев кабаре — как Родольфа Сали, так и Аристиды Брюана⁶. К последним можно отнести объявленные похороны Сали с участием его самого. Можно также предположить, что характер череды перформансов — с оттенком сатиры или без оно-

¹ Можно упомянуть также акварели, написанные с использованием сельтерской воды и слюны.

² Работа, соединяющая живого, жующего морковку кролика в клетке с настоящей веревкой вокруг шеи, которая заканчивалась во рту человека, изображенного на холсте; и пейзаж, в котором луна была сделана из настоящего хлеба, а деревья — из настоящих гусиных перьев (цит. по: *A Critical History of 20th century Art* by Donald Kuspit. URL: <http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit3-17-06.asp> (дата обращения: 10.11.2014)).

³ В этом контексте — контексте слов, более важных, чем изображения, — рождается и настоящий текстовый концептуализм, предвещающий идеи 1969-го или 1970 года (времени его первых выставок и манифестов). Эжену Мепле принадлежит артефакт под названием «Приличная женщина и другие» (1884) — наиболее радикальная вещь в Салоне непоследовательных 1884 года, которую Гейт называет «демонстрацией возможностей концептуального искусства, достойной Лоренса Вейнера» (*The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor and Avant-Garde*. P. 49).

⁴ Чулки, обувь, перчатки встречаются на выставках Непоследовательных довольно часто.

⁵ Работа Коклена Младшего (1848—1909), тоже актера, называется «Сара в белом платье — засушенная картина» (белая нитка на черной доске). Кроме того, именем Коклена подписано несколько абстрактных картин Салона: «Воспоминания об Этрета» (зигзагообразная линия), а также диптих — «Небо без облаков» и «Облака без неба».

⁶ *Аристид Брюан* (1851—1925) — шансонье, начинавший у Сали, затем открывший собственное кабаре «Мирлитон», — вполне в духе будущих дадаистов «от чистого сердца обзывал посетительниц шлюхами и потаскухами (что, однако, не часто было неправдой), а посетителей ублюдками, идиотами и недоносками» (От первых кабаре Монмартра до Мулен Руж. URL: <http://www.virtualguide.ru/France/Parij/dostoprimechatelnosti/mulen-ruz.html> (дата обращения: 02.08.2014)).

го — имели и костюмированные балы, устраивавшиеся Непоследовательными с 1885 года (их организатором был Леви).

Наиболее интересен среди всего этого наследия фарсовый минимализм; уже упомянутые монохромы, прототипы Черного квадрата. Это представленная в первом Салоне непоследовательных 1882 года «Драка негров в подвале» Поля Бийо¹ — естественно, черная. В следующем Салоне появился серый «Гиацинт в Лондоне» Эжена Мепле. В том же Салоне 1883 года впервые появляется Альфонс Алле², открывающий свою серию из семи концептуальных монохромов: первым появляется белый³ («Малокровные девочки, идущие к первому причастию в снежной буре»), затем красный («Сбор помидоров на берегу Красного моря апоплексическими кардиналами»), синий («Оцепенение молодых солдат, в первый раз видящих лазурь Средиземного моря»), серый («Хоровод пьяных в тумане»), зеленый («Сутенеры в самом расцвете сил, пьющие абсент, лежа на траве») и желтый («Работа с охрой желтушных мужей-рогоносцев»; иногда встречается вариант «Желтушные азиаты, пьющие анисовый аперитив на пшеничном поле»)⁴. Последним — уже в «Первоапрельском альбоме» 1897 года, в котором собраны все концептуальные опусы Алле, в качестве постскриптума⁵ появляется черный монохром («Драка негров в пещере ночью») — без упоминания имени Бийо, которому, несо-

¹ *Поль Бийо, или Било* (1854–1933) — поэт, драматург, сочинитель диалогов, автор либретто для оперетт.

² *Альфонс Алле* (1854–1905) — мистификатор, эксцентрик и остроумец, включенный Бретоном в дадаистско-сюрреалистскую Антологию черного юмора.

³ К числу белых монохромов — точнее, отсутствующих изображений, презентаций пустоты, пожалуй наиболее концептуальных из всех артефактов Салона, — можно отнести, вероятно, и «Меньшее из бесконечно малых, видимое только глазами науки, в честь недавних открытий Пастера» Огюста Эрара. Но, несмотря на повышенную концептуальность, пустые холсты выставляли — под влиянием времени и места, просто за компанию — и вполне случайные люди: например, пейзажист Ипполит Камиль Дельпи (1842–1910), ученик Добиньи, участник Салона непоследовательных 1883 года. Также в Салоне 1883 года автором, скрывшимся под явно пародийным псевдонимом Мейсонье, была выставлена пустая рама.

⁴ Эмиль Коля использовал идею Алле в 1910 году в раскрашенном анимационном фильме под названием «Художник-неоимпрессионист», где художник дурачит коллекционера, показывая ему монохромные холсты со своими комментариями (естественно, на красном холсте кардинал ест омара с помидорами на берегу Красного моря) и в конце концов сводя его с ума: коллекционер верит всему и покупает эти холсты. Вообще, анимация Коля — вполне в духе Салона непоследовательных не только по сюжетам (и характеру движений и превращений), но и по специфическому «инфантильному» (в духе «тех, кто не умеет рисовать») стилю графики.

⁵ У Алле есть образец и музыкального минимализма — «Траурный марш для похорон Великого глухого»; это лист нотной бумаги без нот в уже упомянутом издании 1897 года, предполагающий полную тишину. Таким образом, Алле выступает предшественником не только Малевича и художников-концептуалистов шестидесятых–семидесятых годов, но и Джона Кейджа.

менно, принадлежит приоритет и идеи (по крайней мере, в этом кругу), и названия. Можно трактовать это как плагиат, но лучше — как концептуальную апроприацию. Логика в этих монохромах ровно та же, что и в предшествующих им карикатурах: они построены на ироническом преувеличении формально стилизованной и специально усиленной колористической — не только тональной, с крайностями в черном и белом — темы (для тогдашней публики еще достаточно экзотической¹), трактованной как бы через сюжет.

Очевидно, что у Алле — как и в раннем модернизме в целом — присутствует одновременно начало и концептуальное (сама возможность чистого, ничем не заполненного листа бристольской бумаги в качестве произведения искусства), и пародийное, смеховое², связанное с издевательски «натуралистическим» сюжетным обоснованием монохрома и предполагающее состязания в остроумии совершенно в духе артистического кабаре. Это соединение имеет и программное выражение в виде теории «фумизма» Алле, который Гудо определил как «род внутреннего безумия, выражающегося внешне в невозмутимом шутовстве»³. И главное у Алле — именно сам тип мышления, воплощающийся в этом «невозмутимом шутовстве» и предвещающий в равной степени Раймона Русселя и Дюшана⁴, порождающий его не относящиеся ни к каким видам искусства и классам артефактов дадаистские «изобретения», как их описывает Андре Бретон: «ружье калибром в один миллиметр, заряжаемое не пулей, а швейной иглой, с тем чтобы разом можно было продырявить пятнадцать или двадцать человек, связать, сложить их и упаковать; рыбы-путешественницы, призванные заменить почтовых голубей в передаче сообщений; аквариум из непрозрачного стекла для разведения осо-

¹ Можно вспомнить в связи с этим судебный процесс Рескина и Уистлера (одного из первых художников, понимавших картину как формальную — уподобленную музыкальной — цветовую гармонию, «аранжировку в сером и черном», «этюд в черном и золотом», «симфонию в розовом, красном и фиолетовом»).

² Категории развлечений, веселья, смеха находятся в центре программных заявлений. Например: «Скука — вот враг Непоследовательных» (предисловие к каталогу 1884 года, цит. по: *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor and Avant-Garde*. P. 31). Крафтон пишет о карнавальном духе этой среды и отмечает, что Непоследовательные были известны «декадентской, почти маниакальной тягой к развлечениям» (цит. по: *Neupert R. French Animation History*. URL: https://books.google.ru/books?id=AvD7olaX74sC&pg=PT41&lpg=PT41&dq=Neupert+R.+French+Animation+History&source=bl&ots=mtl0BV_TDn&sig=oPuJSBisvtsStV1jUTex__cGzio&hl=ru&sa=X&ei=cdd2VczgNKOxygO76IHAAw&ved=0CDYQ6AEwBDgK#v=onepage&q=Neupert%20R.%20French%20Animation%20History&f=false (дата обращения: 02.03.2014)).

³ Цит. по: *Block de Behar L. Borges: The Passion of an Endless Quotation*. State University of New York, 2003. P. 174. На афише первой выставки 1883 года — авторства Генри Грея — музыка искусства Непоследовательных изображена в шутовском колпаке. Шутовство здесь носит вполне разрушительный характер; у подножия этой музы крошечный человечек продырявливает ногой холст.

⁴ Или Вилли Вонку (герой романа Роальда Даля) с его шоколадной фабрикой.

бенно застенчивых карпов; использование светлячков для освещения дома; поливание океана маслом для того, чтобы обезопасить себя от волн; пробка, вытягиваемая из бутылки силою отлива; карманная сушилка для тех, у кого потеют ладони; дом без лифта, углубляющийся в землю до уровня того этажа, на который нужно попасть; поезд, несущийся со скоростью двадцать лье в час по десяти параллельным полозам, — чтобы ехать в десять раз быстрее»¹.

Итак, эстетика кабаре вполне может быть описана в качестве источника современного искусства². Причем принятое противопоставление богемно-артистических («Черный кот») и танцевально-туристических («Мулен Руж») кабаре, несмотря на кажущуюся очевидность, здесь не слишком корректно: невозможно отделить одно от другого. Внутренняя связь концептуализма и канкана — художественной и сексуальной революции (рождение стриптиза в кабаре 1893 года вполне можно считать ее официальным началом⁴) — осуществляется через общее пространство свободы; общее пространство существования богемы как общей для модернизма и сексуальной революции социальной среды; общее пространство маргинальности — освобождающей от ответственности, от обязательств перед обществом. Поэтому либертинаж — будь это свобода богемного поведения XIX века или свобода контркультуры шестидесятых—семидесятых годов — предполагает в равной степени и политический анархизм, и свободу от ограничений викторианской морали, и свободу от конвенций традиционного искусства. Разрушение надоевшей системы ценностей происходит по всем направлениям сразу. И сопровождается эйфорическим смехом⁵.

¹ Бретон А. Антология черного юмора. URL: <http://www.proza.ru/2012/06/13/336> (дата обращения: 24.10.2013). Здесь Алле как будто возвращается к английской традиции — традиции абсурда, нонсенса, чуши.

² Продолжение монмартрской традиции можно проследить и дальше: как в сторону фарсового экспрессионизма (например, проект завсегдатаев кабаре «Лапен Ажиле» Ролана Доржеле и Жюля Депаки, а также осел Лоло, создавший — под именем художника Боронали — картину «Закат над Адриатикой»), так и в сторону фарсового концептуализма, эволюционировавшего в сторону патафизики Альфреда Жарри и Раймона Русселя и, наконец, Марселя Дюшана.

³ В данном случае непринципиальна разница между танцевальными залами («Мулен де ля Галетт», «Мулен Руж») и кафе-концертами («Диван Жапоне», «Фоли Бержер»).

⁴ А также революции политической. История баррикад на Монмартре 1893 года была связана как раз со стриптизом и со студентами-художниками Школы изящных искусств: именно на ежегодном Балу четырех искусств и был впервые исполнен — двумя натурщицами — стриптиз, закончившийся появлением полиции, арестами, бунтом и кровью.

⁵ Вот примеры «анархизма» и «социализма» в духе Альфонса Алле, современника Уайльда: «Я убежден, что все общественное и публичное должно быть бесплатным: в первую очередь образование, транспорт и женщины». Или: «Нужно отнимать деньги у тех, у кого они имеются, и прежде всего — у бедных, разумеется. Да, конечно, у бедных денег маловато, но зато самих бедных так много!» (цит. по: Ханон Ю. Альфонс, который был. URL: <http://yurikhanon.com/alle1.html> (дата обращения: 16.12.2014)).

Спустя сто с лишним лет понимание современного искусства предполагает совсем другие качества: с одной стороны, теоретическую сложность, с другой — моральную серьезность и ответственность, связанные иногда с искренним (даже трагическим) переживанием существующих социальных проблем, иногда с политической ангажированностью, иногда просто с профессиональной карьерой и соблюдением принятых правил игры. Меняется и институциональный контекст. Contemporary art превратилось — или превращается на наших глазах — в академическое искусство, поддерживаемое не только частными фондами, но и правительствами. Это сопровождается превращением актуального художника (нигилиста, анархиста, скандалиста или хотя бы веселого циника, насмешливого стилизатора и пародиста) в интеллигента, дельца или обывателя. Для современной арт-среды характерен страх перед подлинным художественным радикализмом — часто приобретающим форму вандализма по отношению к современному искусству, ставшему достоянием больших музеев и собственностью респектабельных людей. В качестве примера можно привести историю с нападением Пьера Пиночелли на писсуар Дюшана¹; писсуар — как когда-то «Джоконда» — превратился в святыню². Другой пример — реакция на проекты Александра Бренера³ и Олега Кулика⁴ для международной выставки «Интерпол» ее западных участников, в частности коллективные протесты и жалобы⁵, напоминающие истории поздневикторианских времен.

¹ В 2006 году 77-летний итальянский художник-перформансист Пьер Пиночелли вошел с молотком в зал Центра Помпиду, в котором находился знаменитый «Фонтан» Марселя Дюшана, и ударил несколько раз по писсуару так, что на нем появилась довольно большая трещина. Пожилого художника арестовали, однако в полиции он отрицал свою вину и утверждал, что Дюшан оценил бы его поступок. Возможно, Пиночелли был прав: на некоторых выставках дадаизма посетители могли рубить выставляемые экспонаты топором.

² Тот же Пиночелли в 1993 году на выставке в Неме использовал писсуар Дюшана по прямому назначению, в целях десакрализации. То же самое сделал (чуть раньше) в Москве Тер-Оганян с его копией.

³ «Вернисаж начался с перформанса Бренера, который, усевшись за ударную установку напротив входа в помещение, долго (часа полтора) бил в барабаны и исторгал в такт нелепые гортанные звуки, после чего, отбросив барабаны, бросился к волосатым шпалерам Венда Гу и начал срывать их вниз. Доведя разрушение до нужной ему стадии, он выбежал из зала» (*Мизиано В.* Interpol: Апология поражения. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_09/1999_9_04.htm (дата обращения: 15.11.2014)).

⁴ В это же время другой русский участник выставки — Олег Кулик — во время исполнения перформанса человека-собаки покусал того же Венда Гу до крови. Несчастный китайский художник, конечно, вызывает сочувствие; примерно в той же степени, как те посетители «Черного кота» или «Мирлитона», которых называли «ублюдками, идиотами и недоносками», и другие жертвы современного искусства.

⁵ Европейские кураторы и участники выставки, за некоторым исключением, подписали письмо, адресованное «мировому художественному сообществу», в котором рекомендовали влиятельным арт-институциям никогда не иметь дело с этими русскими художниками и их куратором Виктором Мизиано.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бретон А.* Антология черного юмора. URL: <http://www.proza.ru/2012/06/13/336> (дата обращения: 24.10.2013).
2. *Галинская И. Г.* Льюис Кэрролл и загадки его текстов. URL: <http://lib.ru/CARROLL/galinskaya.txt> (дата размещения: 04.12.2000).
3. *Мизиано В.* Interpol: Апология поражения. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_09/1999_9_04.htm (дата обращения: 15.11.2014).
4. От первых кабае Монмартра до Мулен Руж. URL: <http://www.virtualguide.ru/France/Parij/dostoprimechatelnosti/mulen-ruzh.html> (дата обращения: 02.08.2014).
5. *Рушева М.* Ультрамодернизм (Берта́ль и другие). URL: <http://www.proza.ru/2012/01/10/1889> (дата обращения: 14.11.2014)).
6. *Ханон Ю.* Альфонс, который был. URL: <http://yuri-khanon.com/alle1.html> (дата обращения: 16.12.2014).
7. «Черный кот» — символ искусства, интеллекта и сатиры. История артистического кафе... URL: <http://bookmix.ru/news/index.phtml?id=7465> (дата размещения: 24.08.2012).
8. A Critical History of 20th century Art by Donald Kuspit. URL: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit3-17-06.asp> (дата обращения: 10.11.2014).
9. *Berman P.* James Ensor: Christ's Entry Into Brussels in 1889. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002. 144 p.
10. *Block de Behar L.* Borges: The Passion of an Endless Quotation. State University of New York, 2003. 222 p.
11. Catalogue illustré de l'Exposition des arts incohérents. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113046w.r=cuisine.langEN.swf> (дата обращения: 08.09.2014).
12. *Declerck Ph.* L'Art contemporain? Du réchauffé des Arts Incohérents. Mais sans humour. URL: <http://declerck.chez-alice.fr/arts-incoherents.htm> (дата обращения: 09.07.2014).
13. *Desbuissons F.* The Studio and the Kitchen: Culinary Ugliness as Pictorial Stigmatisation in Nineteenth-Century France // Ugliness. The Non-beautiful in Art and Theory / Edited by Andrei Pop and Mechtild Widrich. London: I. B. Tauris, 2013. P. 104—121.
14. *Gamboni D.* The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution. London: Reaktion Books, 1997. 421 p.
15. *Neupert R.* French Animation History. URL: <https://books.google.ru/books?id=AvD7olaX74sC&pg=PT41&lpg=PT41&dq=Neupert+R.+French+Animation+History&source=bl&>

¹ Такого рода представления — о том, что ценности настоящего модернизма были утрачены с Салоном непоследовательных, — вполне популярны. Например, текст Филиппа Деклерка называется «Современное искусство? Заново разогретый Салон непоследовательных. Только без юмора» (*Declerck Ph. L'Art contemporain? Du réchauffé des Arts Incohérents. Mais sans humour*. URL: <http://declerck.chez-alice.fr/arts-incoherents.htm> (дата обращения: 09.07.2014)).

² Прообразом знаменитого шедевра Малевича, как можно предположить, является самый первый Черный квадрат, а именно «Великая тьма» Роберта Фладда 1617 года. Но все-таки именно кабаре Монматра — а не розенкрейцерский проект четырехсотлетней давности — породили модернизм.

ts=mtl0BV_TDn&sig=oPuJSBisvtsSTv1jUTex__cGzio&hl=ru&sa=X&ei=cdd2VczgNKOxygO76IHAaw&ved=0CDYQ6AEwBDgK#v=onepage&q=Neupert%20R.%20French%20Animation%20History&f=false (дата обращения: 02.03.2014).

16. The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor and Avant-Garde, 1875–1905. Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, 1996. 249 p.

Аннотация

Текст посвящен рождению некоторых феноменов современного искусства (живописного монохрома, дадаистского перформанса, коллажа и ассамбляжа, некоторых идей концептуализма) в среде артистических кабаре Монмартра восьмидесятых—девяностых годов XIX века, а также в предшествующей ей традиции французской карикатуры, в том числе карикатуры на картины парижского Салона. В центре сюжета — кабаре «Черный кот» и Салон непоследовательных. Главная идея текста — принципиально пародийный, фарсовый характер этого раннего модернизма, связь его с городской смеховой культурой, а также с традицией либертинажа.

Summary

The text is about the birth of some of the phenomena of modern art (monochrome painting, Dadaist performance art, collage and assemblage, a few ideas of conceptual art) in the milieu of artistic cabarets of Montmartre in the 80–90s of the 19th century and in the previous tradition of French caricature, including caricature paintings of the Paris Salon. In the centre of the subject — Le Chat Noir cabaret and Les Arts Incohérents salon. The main idea of the text is to fundamentally mock the farcical nature of this early Modernism, its connection with urban laughter culture, and the tradition of libertinage.

- ✓ *Ключевые слова:* Монохром, черный квадрат, дадаизм, карикатура, пародия, кабаре, модернизм.
- ✓ *Key words:* Monochrome, black square, Dada, caricature, parody, cabaret, Modernism.

Баян в тембровой палитре современного инструментария

СВОБODOV ВАЛЕРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

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

SVOBODOV VALERIJ A.

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

E-mail: svobodova47@mail.ru

Музыкальный инструментарий минувшего столетия отличается от предшествовавшей многовековой культуры европейских народов особенностью звукоидеала. Инструментальную культуру XX века, в частности европейский смычковый инструментарий, характеризует период бесконечных поисков и проб в тембровой окраске звучания¹.

Работы автора статьи², развивающие идеи Б. А. Струве³, вносят некоторые поправки и уточнения в изучение процесса возникновения и эволюции хордофонов. Этот процесс был связан с развитием фактурно-аппликатурных стереотипов звуковысотного интонирования грифного хордофона квинтового строя и закончился, как выяснилось, победой инструментов скрипичного семейства, вытеснивших из исполнительской практики виолы.

Конструкция скрипок способствовала мелодизации фактуры музыкального текста и тембровому обогащению. По данным Курта Закса, Б. А. Струве, Л. С. Гинзбурга, поиски звукоидеала смычкового хордофона в Европе заняли целое тысячелетие — от IX до середины XVIII столетия, а по данным последних исследований — и большее время. Возникновение европейских смычковых инструментов Б. А. Струве связывает с лопатообразным фиделем IX века, изображенным на рисунке Утрехтского псалты-

¹ Свободов В. А. Аппликатура в стилевой эволюции виолончельной музыки. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02 / ЛГИТМиК. Л., 1989. 16 с.

² Свободов В. А. Становление и эволюция строя западноевропейских смычковых инструментов // Исполнительское искусство: виолончель, контрабас / Ред. и сост. Б. И. Талалай. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. С. 26–40; Свободов В. А. Системно-этнофонический метод реконструкции строя и стилевых фактурно-аппликатурных стереотипов грифных хордофонов // Музыкант в культуре: концепции и деятельность: Сб. статей / Ред.-сост. А. А. Тимошенко. СПб.: РИИИ, 2005. С. 87–101.

³ Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. М.: Музгиз, 1959. 267 с.

ря¹. Почему-то инструментоведы долгое время не обращали внимания на рисунок V века в рукописи Каролингского периода, обнаруженный еще в начале прошлого столетия русским ученым К. К. Герцем. На рисунке изображена Сирена, которая играет щипком на фиделе с подставкой, характерной для игры смычком. Еще в 1941 году Р. И. Грубер впервые поставил вопрос: «Не проливает ли *рисунок* свет на предысторию смычковых инструментов в Западной Европе?»² Спустя много лет ответ был: «Проливает. Да еще какой!»³ Спустя тысячелетие виртуоз Бернгард Ромберг сфотографировался с виолончелью, на которой он играл щипком *pizzicato*, подобно Сирене V века. Развитие струнных танбуровидных хордофонов связано с двумя способами звукоизвлечения: щипкового и смычкового. Если согласиться с Р. И. Грубером, начало истории европейского смычкового инструментария относится не к IX веку, а к V!

Докторская диссертация⁴ и работы автора статьи⁵ объясняют звукоидеал инструментальной культуры народов Европы и уточняют Курта Закса⁶, считавшего, что возникновение семейства скрипок относится к середине XVIII столетия. Описание смычковых инструментов «Школы» («Gründliche Violinschule») Леопольд Моцарт⁷ заканчивает фразой: «Diese nun sind alle mir bekannte»⁸ («Только эти инструменты мне известны»). А это — 1756 год!

В своем «Лексиконе» К. Закс часто ссылается на Л. Моцарта и вполне мог у него заимствовать теорию возникновения скрипичного семейства. Анализ инструментоведческих воззрений Л. Моцарта⁹ и его классификационной системы¹⁰ позволяет считать середину XVIII века только началом формирования семейства скрипичных инструментов. Л. Моцарт составил классификацию скрипок и виол своего времени по внешним признакам конструкции инструмента. Начало формирования семейства связано с творчеством венских

¹ Там же. С. 38.

² Грубер Р. И. История музыкальной культуры. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1941. С. 366.

³ Свободов В. А. Системно-этнофонический метод реконструкции строя и стилевых фактурно-аппликатурных стереотипов грифных хордофонов.

⁴ Свободов В. А. Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства. Автореф. дис. ... док. искусствоведения. 17.00.02 / РИИИ. СПб., 2010. 54 с.

⁵ Свободов В. А. Западноевропейский смычковый инструментарий середины XVIII столетия (по Леопольду Моцарту и Курту Заксу). СПб.: РИИИ, 2004. 76 с.; Свободов В. А. Инструментоведческие воззрения Леопольда Моцарта // Музыкальная академия. 2006. № 4. С. 227–229.

⁶ Sachs C. Real-Lexikon der Musikinstrumente. Berlin: Julius Bard, 1913. 443 S.

⁷ Mozart L. Gründliche Violinschule. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1968. S. 1–9.

⁸ Ibid. S. 4.

⁹ Свободов В. А. Инструментоведческие воззрения Леопольда Моцарта.

¹⁰ Mozart L. Gründliche Violinschule.

классиков. Окончательное объединение скрипок в семейство связано со звукоидеалом романтизма (с крылатой фразой Глинки «Мелодия — душа музыки»). Скрипки утвердились ведущими смычковыми хордофонами концертной эстрады и вытеснили из исполнительской практики виолы. Произошло это не в середине XVIII столетия, а значительно позднее, где-то во второй половине XIX века. В квартете голосов «сопрано—альт—тенор—бас» только контрабасовой виоле (контрабасу) удалось одержать победу над басово-теноровым представителем скрипичного семейства — виолончелью, тогда как остальные инструменты виольного семейства сошли со сцены еще раньше.

С развитием виртуозного исполнительства диапазон виолончели расширяется регистрами альты и скрипки, что позволило исполнять на виолончели альтовые и скрипичные произведения. В XX веке, по образному выражению Григория Пятигорского, наступает «ренессанс виолончельного искусства»¹. В 1907 году появился баян — инструмент с новыми художественными и техническими возможностями. Возникновение баяна было обусловлено общими для европейских хордофонов, в частности виолончели, предпосылками развития музыкальной культуры, связанной с поисками эталона звукоидеала своего инструментария.

Диапазон и тембр роднят виолончель и баян, несмотря на различие конструкций. Этим объясняется, почему на протяжении истории исполнительства на баяне развиваются творческие контакты баянистов и виолончелистов в опытах совместного ансамблевого музицирования и научной работы. Среди участников Конференции сектора инструментоведения РИИИ, посвященной столетию баяна, с докладом о нем выступил виолончелист! В дни юбилея инструмента на концерте Петербургской консерватории звучал запомнившийся публике ансамбль виолончели с баяном! Концертная деятельность А. П. Стогорского, выступавшего с лучшими оркестрами страны, была связана и с оркестром баянистов Музыкально-педагогического института им. Гнесиных. В исполнении солиста и оркестра часто звучал Ноктюрн П. И. Чайковского². Автор настоящей статьи играл его под аккомпанемент баяна, как и «Сентиментальный вальс» П. И. Чайковского, Адажио Д. Д. Шостаковича³ и многие другие пьесы. Для ансамбля с баяном наиболее подходит виолончельная кантилена.

¹ Пятигорский Г. П. Трудные дороги музыки // Известия. 1966. 19 июня. № 81.

² Ноктюрн П. И. Чайковского ор. 19 № 4 cis-moll (до-диез минор) (1873). На виолончели играют этот Ноктюрн в переложении профессора К. Ю. Давыдова, друга Чайковского, директора Петербургской консерватории, заведующего виолончельной кафедрой, — в тональности d-moll (ре-минор). Ноктюрн часто включается в программу Конкурса им. П. И. Чайковского и считается одним из самых сложных номеров.

³ Адажио Д. Д. Шостаковича из балета «Светлый ручей», соч. 39а № 4 d-dur (ре мажор) (1934—1935). Адажио Шостаковича играют в переложении профессора А. К. Власова — заведующего виолончельной кафедрой Института им. Гнесиных; ему принадлежит обработка авторского текста для дуэта виолончелей.

Во время Великой Отечественной войны Московская консерватория была эвакуирована в Свердловск, и профессор А. П. Стогорский выступал с концертами по селам области и городам Сибири, где и «разбитого» пианино было не найти! Без баяна вряд ли он смог бы собрать деньги на строительство самолета, на котором закончил войну Герой Советского Союза гвардии капитан Захар Сорокин, повторивший подвиг А. П. Маресьева! На борту самолета значилось: «Дар доцента Стогорского фронту»¹.

Б. В. Доброхотов прошел всю войну от Москвы до Берлина с винтовкой и виолончелью в руках. Он организовал на Курской дуге фронтовую концертную бригаду, в которой были баянисты и вокалисты. Он сочинял песню на слова боевых товарищей, исполнял на виолончели мелодию, а потом солдаты пели под аккомпанемент баяна. Целину в колхозах и совхозах юга страны поднимала с участием баяна виолончель Мстислава Ростроповича.

Ученых должна заинтересовать связь баяна с тембровой палитрой музыкального инструментария XX века, и в частности смычкового (виолончельного). Известен опыт оркестра баянистов под управлением братьев Смирновых, в котором можно услышать и скрипку. Поиски тембровых окрасок привели талантливых дирижеров к мысли попробовать сочетать тембр баяна с тембром скрипки и других инструментов, а также с художественным свистом, что внесло ранее не известные новые тембровые краски. А в репертуар скрипки под аккомпанемент оркестра входят «Ария» И. С. Баха, «Аве Мария» Дж. Каччини и т. д. Природа звукоизвлечения баяна роднит его с европейским смычковым инструментарием, позволяющим, словно голосом, пропевать мелодию и выразительно ее интонировать. Поэтому и появился баян в эпоху, названную Г. П. Пятигорским «ренессансом виолончельного исполнительства».

Не умаляя роли мастеров музыкальных инструментов, следует помнить, что создание и совершенствование конструкции инструмента определяется не только талантом изобретателя. Еще в середине прошлого столетия в исполнительской среде бытовал рассказ, что виолончель якобы изобрел в старину монах в уединении монастыря. Происхождение скрипок связывают в академической среде Западной Европы с именем Андреа Амати (ок. 1520 — ок. 1580). Но на пустом месте ничего не возникает, как любил говаривать Б. В. Доброхотов. Отдавая дань уважения и благодарности создателям баяна — мастеру П. Е. Стерлингову и исполнителю Я. Ф. Орланскому-Титаренко, нельзя забывать, что возникновение нового инструмента объясняется всем ходом истории европейского музыкального инструментария.

¹ *Лещинский Мих.* Закон победы // Литературная газета. 1965. 17 июня. № 71.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Груббер Р. И.* История музыкальной культуры. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1941. 508 с.
2. *Лецинский Мих.* Закон победы // Литературная газета. 1965. 17 июня. № 71.
3. *Пятигорский Г. П.* Трудные дороги музыки // Известия. 1966. 19 июня. № 81.
4. *Свободов В. А.* Аппликатура в стиливой эволюции виолончельной музыки. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02 / ЛГИТМиК. Л., 1989. 16 с.
5. *Свободов В. А.* Западноевропейский смычковый инструментарий середины XVIII столетия (по Леопольду Моцарту и Курту Заксу). СПб.: РИИИ, 2004. 76 с.
6. *Свободов В. А.* Инструментоведческие воззрения Леопольда Моцарта // Музыкальная академия. 2006. № 4. С. 227–229.
7. *Свободов В. А.* Системно-этнофонический метод реконструкции строя и стиливых фактурно-аппликатурных стереотипов грифных хордофонов // Музыкант в культуре: концепции и деятельность: Сб. статей / Ред.-сост. А. А. Тимошенко. СПб.: РИИИ, 2005. С. 87–101.
8. *Свободов В. А.* Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства. Автореф. дис. ... док. искусствоведения. 17.00.02 / РИИИ. СПб., 2010. 54 с.
9. *Свободов В. А.* Становление и эволюция строя западноевропейских смычковых инструментов // Исполнительское искусство: виолончель, контрабас / Ред. и сост. Б. И. Талай. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. С. 26–40.
10. *Струве Б. А.* Процесс формирования виол и скрипок. М.: Музгиз, 1959. 267 с.
11. *Mozart L.* Gründliche Violinschule. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1968. 268 S.
12. *Sachs C.* Real-Lexikon der Musikinstrumente. Berlin: Julius Bard, 1913. 443 S.

Аннотация

Статья объясняет возникновение баяна особенностями европейской музыкальной культуры в поисках новых тембров инструментов. История скрипичного семейства обнаруживает общие предпосылки, обусловившие возникновение виолончели и баяна. Несмотря на различие конструкций, их роднит природа звукоизвлечения, регистр и тембр. В ансамбле с баяном и с оркестром баянистов выступали такие виолончелисты, как Мстислав Ростропович, А. П. Стогорский. Возникновение в XX веке баяна было обусловлено развитием отечественной культуры.

Summary

The article explains the emergence of the bayan in European musical culture in search of new instrumental timbres. The history of violin family reveals a common background, which led to the emergence of the violoncello and bayan. Despite the differences in their structures, they are similar by their common tonal nature, register and timbre. Famous cellists, such as M. Rostropovich and A. Stogorsky, have appeared in bayan ensembles and orchestras. The emergence of the bayan in the 20 century was caused by the development of a national culture.

- ✓ *Ключевые слова:* баян, тембр инструмента, звукоидеал, исполнительское искусство, хордофон, скрипка, виола, мастер музыкальных инструментов.
- ✓ *Key words:* bayan, timbre of musical instruments, sound-ideal, performance art, chordophone, violin, viola, master of musical instruments.

Текст в контексте традиционной духовной культуры: Фольклорные нарративы о вещих снах

ИВАШНЁВА ЛИДИЯ ЛЕОНИДОВНА

Фольклорист, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы,
Астраханский государственный университет (Астрахань).

IVASHNYOVA, LIDIYA L.

Folklorist, PhD (Philological Sciences), Associate Professor, Department of
Literature, Astrakhan State University (Astrakhan).

E-mail: evaliferenko@mail.ru

В современной науке о духовной культуре народа очевиден интерес исследователей к мифологическим представлениям и фольклорным нарративам, связанным с вещими снами. Такого рода повествования могут быть порождены также видениями Христа, Богоматери и святых (во сне и на грани сна и бодрствования или в «тонком сне»). Особую разновидность составляют легендарные сюжеты о странствованиях души по «тому свету», об «обмиравших», то есть пребывавших в состоянии летаргического сна либо глубокого обморока.

В последние десятилетия собраны полевые материалы, представляющие *живую традицию* фольклорных нарративов о пребывании души человека в иномирном пространстве сновидения. Современные устные рассказы о снах и видениях популярны в городской и сельской среде. Они записаны от исполнителей разного возраста, различных профессий, от информантов с неодинаковым культурно-историческим опытом и образовательным уровнем.

Десятки работ фольклористов и этнологов опубликованы в периодических и других научных изданиях¹. Значительное место занимает в этих

¹ Толстой Н. И. Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа // Сон — семиотическое окно: Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст / XXVI Випперовские чтения (Москва, 1993) / Под общ. ред. И. Е. Данилова. Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta, 1994. С. 89—95; Пугин А. В., Разумова И. А. Эсхатологические мотивы в русской народной прозе // Фольклористика Карелии / Науч. ред. Н. А. Криничная, Э. С. Киуру. Петрозаводск: Карельский науч. центр РАН, 1995. Вып. 9. С. 52—79; Традиция в фольклоре и литературе: Статьи, публикации, методические разработки преподавателей и учеников академической гимназии Санкт-Петербургского государственного университета / Ред.-сост. М. Л. Лурье. СПб.: Академическая гимназия СПбГУ, 2000. 396 с.; Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты / Сост. О. Б. Христофорова; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2002. 381 с.; Левкиевская Е. Е. Мифы русского народа. М.: Астрель, АСТ, 2003. 528 с.; Пугин А. В. Видения

трудах публикация текстов о сновидениях, большей частью архивных материалов.

Введение полевых записей в научный оборот сопровождается наблюдениями над особенностями структуры данных повествований и над своеобразием их семантики. Несмотря на то что этот материал сравнительно недавно стал привлекать внимание собирателей и исследователей народной культуры, он достаточно обширен по объему, разнообразен и глубок в своем идейно-эстетическом наполнении. Можно подвести предварительные итоги по проблемам изучения мифологической сущности, функциональной значимости и эстетической природы этих традиционных и по-своему уникальных текстов.

Сновидение как мифологема, образ-символ и важный структурный элемент композиции произведений разных жанров фольклора и литературы, сон/видение как самостоятельное сюжетное повествование, другие вопросы поэтики народных рассказов о снах и видениях анализируются исследователями традиционной культуры во многих аспектах. Предпринимаются попытки систематизировать, упорядочить этот многообразный материал, обнаружить в нем устойчивые и переменные составляющие.

Выявлены некоторые черты сходства с другими жанрами, в частности с календарным и семейно-обрядовым фольклором, раскрыты межжанровые взаимосвязи народных рассказов о снах, видениях и обмираниях с произведениями средневековой книжности (апокрифами, видениями, хождениями)². Фольклорные нарративы о снах и видениях широко представлены как в устной, так и в письменной традиции.

Существуют устные и опубликованные сонники. Рассказы о странствиях по загробному миру души обмиравшего (впавшего в летаргический сон человека), описания картин ада и рая, повествования о видении персонажей из сакральной небесной сферы бытуют как устно, так и в самозаписи визионеров, а также в других письменных формах. Тексты устной и письменной традиции варьируются, что органически присуще народному творчеству.

потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. 432 с.; *Сны Богородицы: Исследования по антропологии религии* / Под ред. Ж. В. Корминой, А. А. Панченко, С. А. Штыркова. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006. 304 с.; *Ивашёва Л. Л.* Концепты бытия в фольклорных нарративах о снах и видениях // Бытийное в художественной литературе: Материалы Межд. научной Интернет-конференции (20–30 апреля 2007 г.) / Сост. Г. Г. Исаев, В. Н. Гвоздей, В. Ю. Бельская. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2007. С. 4–8.; *Левинтон Г. А.* Туда и обратно (несколько примеров из сибирского фольклора и европейской литературы) // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири / Сост. О. Б. Христофорова; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2008. С. 258–299; и другие работы.

² *Чередникова М. П.* Письменная традиция обмираний // Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. С. 227–246; *Пигин А. В.* Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности; и другие исследования.

Считается, что в рассматриваемой области народной словесности письменная традиция рассказов о снах и видениях своеобразно взаимодействует с устной: она ее поддерживает и питает.

В традиционной культуре и мифологии, в истории языка понятия сна и смерти отождествляются. Согласно мифологическим представлениям, сон — это зеркально преображенная реальность. Он представляет собой окно в иномирное пространство бытия. В народном мировидении рассказы о сновидениях содержат важнейшие концепты духовной культуры со значениями жизни и смерти, добра и зла, греховности и праведности¹. Сон, как и смерть человека, мыслится *накибытием* (в терминологии христианской гимнографии), то есть другой ипостасью бытия.

Общепризнанным можно считать также мнение о том, что видение и сновидение делают проницаемой границу между временными стадиями, этапами жизни человека, между потусторонним миром и земным существованием людей. Рукописные и опубликованные материалы по народному снотолкованию указывают на сны и видения как на особый канал общения между мирами. Получение сакральной информации, особого знания, важного для жизни и судьбы человека, его семьи и социума в целом, мыслится из ряда вон выходящим коммуникативным актом, способом общения с представителями высших небесных сил.

М. М. Валенцова убедительно показала, что раскрытие символического смысла «сновидений и его образов представляет собой закрепленный в культуре путь познания мира»². Посредством снов и видений человек получает знания о своем прошлом и будущем, советы, наставления и предостережения, наконец, ответы на многие жизненно важные вопросы. Прогнозирующая сила образов-символов этого сообщения основана на его относительной независимости от человека, на «предопределенности свыше» (С. М. Толстая). Присущее сновидениям проникновение в сокровенные тайны бытия смыкается с традиционными мотивами предвидения, предсказания и запрета, актуальными в разных жанрах фольклора и в ритуально-обрядовой сфере.

Можно считать установленным, что устные повествования о снах, обмираниях и видениях — неотъемлемая составная часть мирозерцания народа, его художественного опыта и повседневной жизни. Крайне важные социально-психологические функции устных рассказов о сновидениях выявлены в работах И. А. Разумовой. Семейные мемораты и символика снов, связанных с родственными отношениями человека, рассмотрены исследо-

¹ Ивашнёва Л. Л. Концепты бытия в фольклорных нарративах о снах и видениях.

² Валенцова М. М. Полесская традиция о сновидениях // Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. С. 45.

вателем в монографии «Потаенное знание современной русской семьи»¹ и в других публикациях.

В результате анализа современных рассказов о вещих снах в коммуникативном аспекте И. А. Разумова приходит к выводу, что рассказы о снах «обладают собственными коммуникативными возможностями». Она приходит к выводу о специфических возможностях и функциях данных нарративов: «Пересказывание снов членам семьи и близким друзьям — устойчивая повседневная традиция и один из факторов создания психологического микроклимата общения. Эти рассказы провоцируют дальнейшие воспоминания, актуализируют моральные и поведенческие нормы и демонстрируют особую доверительность общения»².

Фольклорно-этнографические материалы о сновидениях подвергаются в наши дни все более точной и подробной классификации (с попытками жанровых и видовых дефиниций). В имеющихся опытах систематизации нарративов о снах и видениях творчески применяется наследие дореволюционных краеведов. Своего рода ориентиром в данном вопросе стала публикация известного собирателя А. В. Балова, в которой едва ли не впервые сделано описание основных разновидностей сновидений и показано их ритуально-мифологическое значение³.

Вслед за А. В. Баловым современные исследователи В. Е. Добровольская, М. Л. Лурье, С. М. Толстая, Е. И. Якушкина и другие фольклористы тоже в первую очередь указывают на *вещие сны*, прогнозирующие судьбу человека и его близких, предсказывающие будущее⁴. Нередко выделяется также особая группа «*праздничных*» *вещих снов*, вызванных святочными и другими гаданиями. В таких случаях сновидения и обусловлены, и ритуально запрограммированы специальными обрядовыми действиями и словесными заклинательными формулами.

Рассказы о вещих снах — это наиболее распространенная и активно бытующая разновидность народной прозы о сновидениях. Чаще всего они анализируются в аспекте взаимодействия образов-символов и повествований —

¹ Разумова И. А. Потаенное знание современной русской семьи. Быт. Фольклор. История. М.: Индрик, 2001. 375 с.

² Там же. С. 85.

³ Балов А. В. Сон и сновидения в народных верованиях: Из этнографических материалов, собранных в Ярославской губернии // Живая старина. СПб., 1891. Вып. IV. С. 208—213.

⁴ Опыты научной систематизации снов и видений имеют давние традиции. Они известны, в частности, по античным и средневековым источникам. Классификация сновидений с выделением разновидности вещих снов содержится, например, в трактате позднеантичного автора Макробия Феодосия. Его труд представляет собой обширнейший комментарий на «Сон Сципиона» (отрывок из сочинения Цицерона «О государстве»). См.: Петрова М. С. Макробий Феодосий и представления о душе и мироздании в поздней античности / Институт всеобщей истории РАН. М.: Кругъ, 2007. С. 125—131 (классификация сновидений Макробия).

интерпретаций увиденного во сне. В сонниках преобладает краткая обобщенная форма толкования («увидеть во сне кровь — к встрече с родственником»; «сапоги покупать — к свадьбе»). В то время как устная интерпретация конкретных символических образов сна разворачивается в достаточно объемных рассказах сновидца, чаще всего в меморатах.

Описание зрительных образов сновидения и предложенное рассказчиком их толкование признаются ключевыми элементами композиции фольклорного нарратива о вещих снах. Структурные компоненты таких повествований рассматриваются в единстве с их семантикой. Она тесно увязана с религиозными представлениями о двоemiрии, то есть о видимой и метафизической реальности, и с народными верованиями о ритуально-обрядовых взаимоотношениях между земным и потусторонним мирами, о взаимопроницаемости миров. Рассказы, вызванные «загадыванием на сон», изучаются к тому же в системе малых жанров фольклора, календарно-свадебной и похоронной поэзии и обрядности.

Уместно обратить внимание на не замеченное исследователями обстоятельство, связанное с соотносительностью прошедшего и будущего времени в феномене вещего сновидения и в рассказе о нем. Увиденное во сне или «картинка» сна, его образы и явления, события, имеющие в контексте сновидения символическое значение и прогностический смысл, — все это нацелено на грядущие факты жизни человека и его близких. Неизбежно возникающий у сновидца вопрос, сбудется или нет запомнившийся сон, тоже обращен из настоящего, когда сновидение уже имело место, в ближайшее или отдаленное будущее¹.

Сюжет вещего сна почти всегда устремлен в будущее, предвывая его воссоздание в событиях жизни рассказчика, который зачастую является главным персонажем повествования. Между тем в полевой собирательской и исследовательской работе фиксируются тексты-**мемораты** (даже в случаях самозаписи визионеров). Воспоминания хранителя информации о сбывшихся предсказаниях судьбы вещих снов, традиционных и одновременно сугубо личных, — всегда рассказ о прошлом, о совершившихся событиях. Опубликованные и архивные записи текстов представляют собой мемораты, в которых заключена информация, имеющая непреходящее значение для жизни и судьбы рассказчика.

Содержание вещего сновидения нередко включает в себя уникальное сакральное знание о мире. Такой сон, как правило, особо значим для сновидца, имеет для него настолько важные последствия, что его помнят в деталях многие годы, всю жизнь. Именно по этой причине оказывается возможным словесно воспроизвести вещий сон, его зрительные образы и события, пере-

¹ Согласно устным рассказам, вещий сон может сбыться, получить жизненную реализацию через десятки лет.

сказать сон другим людям, в том числе собирателям фольклорно-этнографических материалов. Итак, вещей судьбоносный сон, увиденный когда-то в прошлом и устремленный своим содержанием в будущее, для сновидца является еще и актуальным настоящим.

Как уже отмечалось, в повествованиях о вещих снах и в других нарративах о сновидениях отчетливо видны повторяющиеся, устойчивые, и факультативные составные части. Во многих работах по духовной народной культуре рассматриваются инвариантные мотивы и образы с традиционной основой: мифологической, символической и прагматической. Активно изучаются бинарные формулы вещих снов: зрительные образы и их интерпретация. Чаще всего анализируются стандартные модели-соответствия символического образа сновидения и его истолкования, например: *«увидеть во сне собаку — к драгу»*, *«видеть во сне черные ягоды — к слезам»*.

Польская исследовательница Станислава Небжеговска составила специальный словарь такого рода соотношений образа вещего сна и его семантики¹. Формульные модели сновидений классифицированы С. Небжеговской в логическом ряду противопоставления, подобия, смежности и т. д.² Аналогичный подход имеет место в монографии О. Б. Христофоровой³. Вместе с тем, структурные схемы, являясь стержнем поэтики фольклорного жанра, по-разному реализуются в конкретных вариантах и версиях нарратива. Вариативность во многом зависит от того, какой именно структурный элемент получает доминирующее значение, какие оттенки смысла символического образа актуальны в локальной среде бытования текста. Наконец, варьирование текста зависит и от личности сновидца, от его мировидения.

Н. И. Толстой и другие исследователи народных сновидений разграничивают формульные модели снов и их толкований «на основе тождества, подобия, созвучия слов, противоположности, метонимических и метафорических ассоциаций»⁴ и конкретные варианты устных рассказов об увиденном во сне. Как показывает Н. И. Толстой, детально исследовавший в свое время славянскую традицию вызывания дождя и защиты от града, понять суть толкований таких снов, где *«покойник во сне — к дождю»* и *«дождь во сне — к покойнику»*, можно лишь «обратившись к славянским народным верованиям, к славянской мифологии»⁵.

¹ Niebrzegowska S. Polski sennik ludowy. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996. 296 s.

² Небжеговска С. Сонник как жанр польского фольклора // Славяноведение. 1994. № 5. С. 67–74.

³ Христофорова О. Б. Логика толкований: Фольклор и моделирование поведения в архаических культурах. М.: РГГУ, 1998. 114 с.

⁴ Толстой Н. И. Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа. С. 91.

⁵ Там же.

Значимость контекста для изучения любых проявлений традиционной народной культуры является очевидным фактом. Интерпретация же знаков-символов народного сонника без учета внетекстовых связей, как правило, дает приблизительные результаты. Устойчивые образы вещих снов устной и письменной фольклорной традиции — это средоточие мифологических верований народа, его миропонимания, отображение ритуального и жизненного опыта социума.

Между тем рассказы о сновидениях, толкование их символических образов и «жестов» свидетельствуют о немаловажной роли личного опыта исполнителя. Рассмотрев народный сонник из Каргополья, Е. И. Якушкина приходит к следующему выводу: объяснение увиденного во сне всецело принадлежит жизненному опыту рассказчика. Она акцентирует внимание на том, что зрительный образ-символ «изначально является для человека загадкой: смысл сна объясняют ему только последующие события»¹.

Итак, современные исследователи заостряют внимание на полисемантизме и многомерности образов сновидений. Их формульные знаки-символы, «картинки» сна, действительно, по-разному «расшифровываются» в тех или иных жизненных ситуациях. М. Л. Лурье не случайно заостряет проблему многозначности иносказательного образа сновидения, указывает на его различные интерпретации в живой народной традиции. Исследователь подчеркивает важную роль контекста для корректного истолкования вещего сна².

М. М. Валенцова актуализирует важную проблему многообразия «кодирующих один и тот же смысл символов»³. Предложенная автором таблица соответствий между толкованиями вещего сна, его расшифровкой, и символами-значениями данного смысла наглядно демонстрирует, насколько это проявление вариативности образов закономерно и органично для символики и прагматики сновидения. В герменевтике сна М. М. Валенцова отводит главную роль ассоциативному, мифологическому и этимологическому аспектам интерпретации.

«На ассоциациях построена, например, символика пожара: красный цвет приснившихся животных. Мифологическую основу имеет соотношение до-

¹ Якушкина Е. И. Народный сонник из Каргополья // Живая старина. 1999. № 2. С. 29. В этой же статье представляет интерес наблюдение ее автора из области поэтики. В центре повествования выявляется «или сложный, разработанный образ, или цепь образов, складывающихся в сюжет» (Там же).

² Подробнее см.: Лурье М. Л. Вещие сны и их толкование // Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. С. 26—43; Лурье М. Л., Черешня А. В. Крестьянские рассказы о сбывающихся снах // Традиция в фольклоре и литературе / Ред.-сост. М. Л. Лурье. СПб.: АГ СПбГУ, 2000. С. 278—279 (о необходимости учитывать контекст сновидения, о вариативности смысла одних и тех же зрительных образов-символов).

³ Валенцова М. М. Полесская традиция о сновидениях. С. 50.

ждя с покойником, рыбой и грибами. Яркую этимологическую мотивированность имеет толкование печи и печеного хлеба как символов печали»¹. Полисемантизм толкований символических образов и в сонниках, и в устных рассказах о вещих снах уже не раз обращал на себя внимание. Между тем М. М. Валенцова заостряет проблему множественности самих образов-символов сновидения в связи с теми или иными значениями-интерпретациями. Она выявляет обусловленность образов-«картинок» сна мифологическими представлениями, концептами языка и мышления человека.

Как отмечает М. М. Валенцова, в толкованиях вещих снов на материале Полесья маркированный красный цвет (в предметном пространстве символических образов это рыжая/красная масть коня или коровы) предвещает пожар — в соответствии с ассоциативным принципом мышления человека. Следует, однако, иметь в виду, что символика цвета отражена в структуре и семантике сновидений разных фольклорных жанров и региональных традиций многопланово, в различных проявлениях.

В частности, в греческих народных песнях о гибели *клефтов*² широко представлены мотивы и образы вещих снов и дурных предзнаменований, где символика красного цвета получает иную интерпретацию³. Кстати сказать, в песнях о клефтах отчетливо выражена повествовательная составляющая. Их мотивы, персонажи и другие образы отличает высокая степень художественного обобщения. Им свойственна эпическая идеализация и историческая основа, что обусловлено главной темой песен. Они посвящены борьбе клефтов против турецкого владычества.

Лиро-эпическая условность и балладный трагизм народных песен о клефтах совмещаются в их хронотопе с конкретной эпохой османского ига и с реальным местом действия — в горах на юге Пелопоннеса, в Западной Македонии, Фессалии и т. д. В песнях о гибели клефтов вещей сон является вставным эпизодом, имеющим, однако, структурообразующее значение. Красный цвет одежды воспринимается сновидцем (гибнущим персонажем песни) как нечно странное, нуждающееся в толковании.

Цветовая символика ключевого образа сновидения разъясняется в диалоге действующих лиц и в последующей сюжетной ситуации. *«Вечером видел во сне: на мне была шуба красная с головы до пят. — Красное означает, что скоро сбудется, от зари до заката. И только слово вымолвил и беседу вел, погоня настигла их в лагере. Один выстрел их настиг горький, ядовитый»*⁴.

¹ Там же. С. 53.

² *Клефты* — «во времена турецкого господства отряды греческих крестьян, ведущие партизанскую войну с завоевателями». См.: Ручкина Н. Л. Сюжетно-тематический репертуар песен о клефтах (Систематический указатель) // Фольклор: Поэтика и традиция / Отв. ред. В. М. Гацак. М.: Наука, 1982. С. 266.

³ Там же. С. 250–251 (в систематическом указателе статьи).

⁴ Там же. С. 251.

Обращает на себя внимание оригинальная, на редкость поэтичная трактовка красного цвета (время «от зари до заката»). Красный цвет указывает на временные рамки событийной реализации вещего сна. Он означает, что предсказанное сном событие произойдет вскоре, в этот же день, от восхода до захода солнца. Красный цвет облачения героя песни актуализирует также не отмеченное в текстах данных песен, но наиболее распространенное его значение, устойчивое в культуре разных этносов. Будучи цветом крови, красный цвет традиционно символизирует и жизнь и смерть, в данном случае гибель героев песни.

Таким образом, следует признать, что народное истолкование иносказательных образов сновидений, с одной стороны, соответствует духовному миру и культурно-историческому опыту рассказчика, с другой — оно зависит от ритуально-мифологического и фольклорного контекста. И вряд ли правомерно в интерпретации вещих снов абсолютизировать индивидуально-личностную или же традиционную составляющую. Как правило, они составляют подвижное, но неразрывное единство.

Указанные выше и другие исследования свидетельствуют о стремлении их авторов найти подходы к изучению рассказов о снах и видениях, помогающие выявить сущность их разновидностей и специфику конкретных произведений. О сложном переплетении традиционных и оригинальных компонентов текста, о его полифункциональности и семантической насыщенности свидетельствуют многие рассказы о вещих снах. В качестве примера можно привести устный рассказ с уникальной по-своему сюжетной основой. В этом повествовании маленький ребенок видит вещий сон о собственной смерти.

«В Яндыках¹ это было. Дочка моя такая хозяйственная, помощница, все ее любили. Ей тогда шесть лет было, а она белье со мной полоскать ходила, помогала во всем. А вот как у детей бывает, так и у нее — любимые вещи: платье, башмачки и другие. И вот однажды утром она проснулась и говорит: „Мама, ты сегодня меня в баньке помоешь, вот этим полотенчиком утрешь, эти туфли на меня оденешь, это платье“. А я ей отвечаю: „Ты у меня девочка большая. Что это я тебя мыть буду? Сама помоешься, оденешься“. А она говорит: „Нет, мама, сегодня ты будешь меня одевать и мыть“.

Да, а как раз суббота была. Мы всё мыли, баньку топили. А дочка мне опять: „Мне сегодня такой сон приснился, будто я от тебя улетаю на деревянном самолете, а ты стоишь и плачешь. А я думаю: что вы плачете?“ Я ей говорю: „Хватит глупости болтать. Вон иди двор подмети“. А сама пошла белье полоскать. А потом на речку ее позвала белье полоскать. Помогла она мне и села в лодочку (а та стояла, где мелко очень) и стала ножками в воде болтать. Я ей говорю: „Ты пока посиди, а я пойду еще белье принесу“.

¹ Яндыки — село Лиманского района Астраханской области.

А народу на речке много купалось. Ну, а когда я вернулась, уже никого и не стало, а дочь моя лежит в воде, захлебнулась. Я кричу: „Лариса, Лариса!“ Кинулась ее вытаскивать. Люди прибежали, говорят: „На землю только не кладите!“ Вытрясли воду из нее. Вроде отошла, глаза открыла, румянец стал появляться. На руки ее взяла.

И тут доктор откуда-то появился: „Положите ее на землю: искусственное дыхание будем делать“. А старые люди отговаривать меня стали: „Шура, не надо, не клади!“ А он выхватил у меня доченьку, положил на землю, а она прямо вся черная стала. Земля у нее жизнь забрала. Я ее вымыла, полотенцем тем вытерла, любимое платице и туфельки одела. И похоронили мы ее в деревянном гробике. Стояли все, плакали. Так и улетела она от нас на деревянном самолетике»¹.

Сюжет о вещем сне шестилетней дочери рассказчицы, трагически сбывшемся в тот же день, занимает ключевые позиции в структуре текста. Он включен в основное повествование о том, каким образом и почему сбылось предупреждение-предсказание сновидения, по принципу «сюжет в сюжете». Исполнительница рассказывает о своем горе, о смерти ребенка, захлебнувшегося в воде, спустя полвека после несчастного случая. В свои девяносто с лишним лет она воссоздает события довоенного прошлого достаточно детально и отчетливо.

Реалии жизни поволжского села приблизительно тридцатых годов XX века и область народных мифологических представлений, прагматика повседневности и символика сна маленькой девочки составляют в рассказе единое целое. Присущие сновидению мифологемы, иносказания, символы проецируются на плоскость обыденного сознания и прозы каждодневной жизни. В аспекте семантики и структуры этот текст в одно и то же время оригинален и традиционен, представляя собой многослойное образование. На первый взгляд он не вполне тождествен рассказам с традиционной символикой предсказания смерти, известным по публикациям, и во многом не похож на них.

Основной корпус текстов о вещих снах данного типа проанализирован С. М. Толстой в статье «Иномирное пространство сна»². Автор учитывает тот факт, что степень семиотичности вещих снов, равно как и мера укорененности символов в почве традиционной культуры, различны. В результате системного анализа вещих снов, предвещающих смерть, благодаря включению в рассмотрение этих снов символики цвета, мифологического контекста, учету семиотического и прагматического статуса предметов,

¹ Зап. Т. Лыковой, М. Романовской в пос. Володарский Астраханской области 6 июля 1998 года от Зиминной Александры Семеновны, 1907 года рождения (ФА АГУ).

² Толстая С. М. Иномирное пространство сна // Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. С. 198–219.

принадлежащих к похоронной обрядности, С. М. Толстая приходит к убедительным выводам.

В народных толкованиях данной разновидности сновидений, в их центральном символическом образе автор выявляет структурные и смысловые компоненты «погребального обряда и концептуального поля смерти». В таких фольклорных нарративах вырисовывается «совокупный „образ“ смерти» как «подробно проработанный метафорический текст». Он соотносится «и с ритуальной, и с ментальной моделями смерти в народной культуре»¹.

Автор статьи приводит многочисленные примеры конкретных проявлений указанного «метафорического текста». Большую частотность имеют образы построенного либо разрушенного дома, растрескавшегося в печи хлеба, выпавших у человека зубов. В данную концептосферу входят образы-символы птиц, разных животных (коровы, курицы, черного коня), отдельных предметов, в частности лодки, венка, свечи, книги, часов, низких мест (это может быть овраг, ров, колодец, пропасть).

Типичным примером рассказа о вещем сне с узнаваемой, легко прочитываемой семантикой может служить другой текст, тоже записанный на Нижней Волге. В нем сосредоточено несколько схожих по символическому смыслу образов, предвещающих смерть: обрыв, резкое движение, прыжок в пропасть: *«Девочке восемь лет. Снится ей сон, что отец взял ее на плечи и понес. Подошли они к обрыву. Отец говорит: „Держись, дочка, крепче: сейчас мы будем прыгать“. В это время сзади ее резко схватила с плеч мать. А отец прыгнул. Утром девочка рассказала сон. Старенькая бабушка-соседка сказала, что сон плохой: „Муж прыгнул в могилу — он умрет“. Через несколько дней он трагически погиб»*².

Аналогичных текстов с ключевым символическим образом, имеющим прозрачный смысл, записано немало, что свидетельствует о распространенности таких рассказов в живой народной традиции. В процитированном тексте метафора смерти представлена как статичным образом обрыва, так и действиями персонажей, цепочкой глаголов движения: *нести, прыгать, схватить*. Преобладание динамичности в данной метафоре, глагольной по преимуществу, усиливает ее семантическую насыщенность и эмоциональную выразительность. Этот небольшой по объему рассказ отмечен двойным финалом: трагическим для отца девочки, увидевшей вещий сон, и благополучным для ребенка. Девочку спасает от падения в бездну ее мама, кстати сказать, тоже резким движением: *«сзади ее резко схватила с плеч мать»*.

В статье «Иномирное пространство сна» С. М. Толстая особо выделяет насыщенные мифологическими коннотациями концепты воды и земли. В об-

¹ Там же. С. 200.

² Зап. Н. Зинько в селе Тумак Володарского района Астраханской области 24 июня 2004 года от Кожуховой Галины Фёдоровны, 1934 года рождения (ФА АГУ).

рядовой сфере они тесно связаны с этапами похоронного ритуала. Исследователь указывает на обширный ассоциативный ряд этих образов, отмечает древний обряд похорон в ладье, известный по «Повести временных лет» и другим источникам. В символично-толковательном жанре вещей снов, в действиях персонажей и образах сновидения, относящихся к земле, автор видит «трактовку земли как „среды обитания“ умерших»¹. Тот же символический смысл содержится в зрительных образах «разного рода земляных работ: видеть во сне пахоту, копание, рытье земли, сгребание земли и устройство грядок, насыпи и т. п. означает скорую смерть и погребение»².

В предметное поле анализируемого рассказа о вещем сне погибшей девочки входят образы воды и земли и в своих реальных значениях, и в мифологических коннотациях. В сюжетной структуре и семантике данного текста значимы образы реки и лодки. Безусловно, они предстают в своем предметном значении как обыденные приметы пейзажа поволжского села. Но именно эти реалии стали одной из главных причин гибели ребенка. Как известно, во многих фольклорных жанрах и в народных верованиях, в других рассказах о сновидениях образы водной стихии символизируют переход («переправу») в иной мир и являются устойчивыми элементами концептосферы смерти.

В данном повествовании нет образов воды или земли, которые символизируют смерть и в то же время входят в структуру вещего сна. Однако в рассказе актуализируются мифологические представления о власти над человеком природных стихий. Отчетливо дают о себе знать народные верования о губительности для ребенка, захлебнувшегося в реке, «союза» воды и земли. В сюжетной и эмоционально-психологической кульминации рассказа в повествование втянуты второстепенные и упоминаемые действующие лица: «Люди прибежали, говорят: „На землю только не кладите!“» Запрет класть утопленника на землю повторяется (с неизбежным для фольклорного нарратива нарушением табу) и имеет в рассказе сюжетообразующее значение.

Наряду с конкретным бытовым содержанием и предметным рядом (бадя; полотенце, одежда и обувь как любимые вещи ребенка), на семантическом уровне текста образы сна в этом рассказе включают в себя символические иносказания с обширным полем ритуально-мифологических значений³. В частности, омовение и облачение в особую одежду и обувь, которое было воспринято матерью девочки как прихоть ребенка, — это обязательные атрибуты похоронного обряда. В диалоге с матерью дочь не случайно усиливает

¹ Толстая С. М. Иномирное пространство сна. С. 201.

² Там же.

³ Ср. выводы В. Е. Добровольской о соотношении реального и сверхъестественного в предметном мире волшебной сказки (Добровольская В. Е. Предметные реалии в русской волшебной сказке. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. С. 196–200).

этот сюжетный мотив: мыть и одевать ее будет кто-то *другой*, как это всегда совершается с умершим.

Баня в традиционной культуре и в народных верованиях — важнейший концепт фольклорных текстов и ритуалов жизненного цикла, прежде всего переходных обрядов. Топос бани активно задействован в мифологических рассказах и в календарно-обрядовых гаданиях. Омовение в бане закреплено медиальной формулой приобщения героя волшебной сказки к царству мертвых (его нужно напоить, накормить, *в баньке попарить* и спать уложить).

В указанном диалоге дочери и матери на первый план выдвигаются не интерпретация образов-символов сновидения ребенка, а непосредственное визуальное предвестие будущих событий. В данном случае имеет место совмещение в сюжетных мотивах и повествовательных деталях жизненно правдоподобной семантики и ритуально-мифологической символики. Все это вместе взятое определяет своеобразие «смертной» прогностики в рассказе.

Фрагмент сна, где описывается оплакивание ребенка, улетающего на «*деревянном самолетике*», содержит предсказание смерти почти без иносказаний. Наконец, мотив расставания с близкими людьми¹, перемещение из земной жизни в надмирное пространство раскрывает метонимическую связь детского образа «самолетика» с мифологемой птицы, посредника между мирами живых и мертвых, и со стабильной реалией похоронного обряда, деревянным гробом. Таким образом, в анализируемом тексте выявляется утроение символических рядов, дублирование предзнаменований с целью сгущения главного ритуального смысла сюжетных мотивов и образов сновидения ребенка.

Актуальность и значимость проблемы поэтики и семантики устных нарративов о вещих снах самоочевидна и определяется, в частности, их недостаточной изученностью в аспекте нравственных проблем и общечеловеческого содержания. Данная разновидность народной прозы не обойдена вниманием исследователей традиционной духовной культуры. Но в то же время полисемантизм конкретных сюжетных мотивов и образов, контекст их порождения и бытования нередко остаются без должного внимания. Чаще всего не лежит на поверхности, но представляет большой интерес морально-дидактическая направленность отдельных рассказов о вещих снах, их глубинный философский смысл.

В анализируемом рассказе матери о вещем сне ее ребенка (на имплицитном уровне текста) проступает его этнопедагогическая, нравственная ориен-

¹ Как считают исследователи народной культуры, тема разъединения родственников устойчива в вещих снах, предвещающих смерть. Об этом пишет, например, И. С. Веселова: «Образ уходящего во сне человека традиционно трактуется как смерть» (Веселова И. С. Структура рассказов о снах // Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. С. 179).

тация — независимо от личной позиции повествователя и вопреки ей. Рассказ девочки о сновидении, несомненно, выполняет здесь функцию предупреждения о беде, которое не было услышано ее матерью. Устный фольклорный нарратив не выстраивается авторской волей по законам композиции литературного произведения. Между тем достойно удивления стихийное и в то же время присущее фольклорной прозе и данному повествованию совершенство его структуры.

Видимо, не случайно в композиции рассматриваемого текста микротема лодки с маленьким ребенком, оставленным без присмотра, входит в повествование после рассказа девочки о своем сне. В данном эпизоде мифологический аспект семантики образов реки и лодки, опосредованный традицией толкования снов, оказывается отодвинутым на задний план. Выдвигается и занимает ключевые позиции бытовое значение конкретной лодки и реки, которые оказались в роли не символической, а вполне реальной «переправы» ребенка в иной мир. Тем самым акцентируется внимание на главной мысли рассказа о необходимости чуткого отношения к внутреннему миру ребенка, об ответственности матери за его жизнь.

Как это можно воссоздать из контекста рассказа, в момент трагедии на реке рядом с девочкой не оказалось никого, кто помог бы ей выбраться из лодки. По всей вероятности, она устала в ней сидеть, ожидая маму с бельем для полоскания. Мелководье, упомянутое рассказчицей, для ее маленькой дочери оказалось достаточным, чтобы захлебнуться в воде. Реалистическая жизненная основа антиповедения матери очевидна. Вместе с тем, суэта текущих дел заслоняет от нее необходимость осознать, что рассудительная и взрослая не по годам дочь-помощница все еще младенец (согласно церковному праву и здравому смыслу).

Через десятки лет прожитой жизни мать видит в ней лишь хозяйственную и послушную исполнительницу ее распоряжений¹. Событийная канва биографического рассказа-мемората с сюжетообразующим мотивом вещего сна насыщена диалогами дочери и матери, репликами второстепенных действующих лиц. Важна их композиционная роль, значимы функции создания эмоциональной атмосферы повествования. Самое же главное видится в том, что в этих диалогах между дочерью и ее мамой раскрывается главная причина трагедии сбывшегося сна.

Данные структурные элементы свидетельствуют: самые близкие люди могут не слышать друг друга как в обыденной жизни, так и в ситуации, когда по традиционным нормам поведения необходимо повышенное внимание к ре-

¹ Ср. наблюдения исследователя детского фольклора: «Беспрекословное автоматическое послушание» в страшилке «не воспринимается ребенком как достоинство» (*Чередникова М. П. «Голос детства из дальней дали...» (Игра, магия, миф в детской культуре). М.: Лабиринт, 2002. С. 156*).

бенку и к информации сакрального характера. Очевидно отсутствие особого «семейного текста», обусловленного интуицией родственных душ, который исследован И. А. Разумовой¹. Символический смысл обыденных предметов и реальных действий недоступен сознанию матери. Обращает на себя внимание тот факт, что в рассказе более подробно описаны бытовые реалии домашнего уклада, нежели духовные составляющие жизни семьи. Текст напоминает, что ритмы жизни взрослого и ребенка различны, хотя это не всегда осознается родителями.

Носители традиционной культуры, владеющие знаниями правильного отношения к детям, к знакам судьбы и под., и действующие лица, «глухие» к жизненному опыту поколений, к нормам народной морали, в частности мать девочки и доктор, оказываются в данном произведении противопоставленными друг другу. Независимо от позиции рассказчицы, обвиняющей в случившемся врача, который нарушил запрет класть утопленника на землю, в объективном своем содержании текст имеет особого рода традиционную назидательную направленность и модальную окрашенность.

В контексте сюжетной линии, реальных событий и уклада крестьянской жизни данное повествование выстраивается как трагедия, которой не должно было произойти при более внимательном и заботливом отношении матери к ребенку. Таким образом, осмысление и оценка обстоятельств гибели девочки ее матерью не вполне соответствует истинному положению вещей. В ключевых сюжетных мотивах и в концептуально важных моментах содержания рассказа позиция матери противоречит традициям народной педагогики и общечеловеческим ценностям.

В рассказах о вещих снах равнодушие и безответственность родителей по отношению к детям не единичный пример. Аналогичная и жизненно правдоподобная ситуация воспроизводится в рассказе матери о собственном сновидении, предсказывающем смерть близкого человека. Это тоже меморат, и воспоминания рассказчицы относятся к событиям тридцатилетней давности². Основное внимание сосредоточено в нем на интерпретации традиционных символических образов строительных работ и изобилия ягод. В них зашифрована информация сугубой важности, опережающая трагическое событие.

«От тридцать лет уже прошло. Дочке моей два годика было. Она вот у меня здесь напротив дома с мостика утонула. Пошла за водой и утонула. А перед этим, значит, я вот это, сон вижу, что я столько набрала брусники! Ну, просто так не знаю. И вот. И что как муж мой, вот дедка, обшивает углы.

¹ Разумова И. А. Ониромантическая символика брака, рождения, смерти в современных устных рассказах // Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. С. 290—309.

² Лурье М. Л., Черешня А. В. Крестьянские рассказы о сбывающихся снах. С. 283.

<...> Ну, наносила брусники. Дак у меня дочка через два дня утонула. И гроб: обшивал доски — гроб делали. Ягоды — слезы»¹.

Как и в проанализированном выше нарративе о вещем сне, в данном рассказе тоже обнаруживается дублирование предзнаменований несчастья. Во сне мать утонувшей девочки «наносила брусники», а отец «обшивает» доски. Посредством символов сновидения рассказчица получает двойное предупреждение о том, что в семье может случиться беда. Таким образом, в текстах разных региональных традиций «сигнал свыше» подан в усиленной форме, реальной и символической, так как речь в них идет о жизни и смерти младенцев.

Итак, иносказательные образы вещей снов включают множество метафор, метонимий и мифологем. Выявляется полисемантизм образов-символов и многообразие реалий предметного пространства, приобретающих переносное символическое значение в рамках данной жанровой разновидности фольклорной прозы. Иносказания вещей снов отличаются устойчивостью, стабильностью и в то же время значительной вариативностью структурных элементов и оттенков смысла. В рассмотренных выше и в других рассказах контекст традиционной культуры является базисной составляющей. Именно он формирует те или иные соответствия между сюжетными мотивами, ключевыми образами повествования и ритуально-мифологической, а также бытовой подоплекой вещей снов. Контекстом предопределяется обширное поле значений структурных элементов, актуальных для семантики и функций данных нарративов.

Прогностическая функция вещей снов по праву считается доминантной, что находит непосредственное отображение в текстах. Вместе с тем, объективное содержание устных рассказов о снах имеет, в частности, дидактическую направленность, коррелирующую с неписаными законами этнопсихологии и народной педагогики. В сюжетных интерпретациях символических образов сновидений обнаруживаются различные повороты темы предсказания будущего.

Наиболее частотные, а значит, известные в конкретной традиции образы несут особую эмоциональную нагрузку. В контексте толкования сна его мифологемы, как правило, приобретают дополнительные коннотации и могут иметь сюжетообразующую функцию. Таким образом, несмотря на сугубо личный, индивидуальный характер мистического опыта человека, полученного посредством снов и видений, контекст их порождения и бытования чрезвычайно обширен.

Собиратели и исследователи фольклорной прозы отмечают особую разновидность вещей снов, полностью совпадающих с реальными жизненными ситуациями. В современной народной прозе популярны такого рода рассказы о вещих снах, предсказывающих женитьбу/замужество молодых людей.

¹ Там же.

Л. Н. Виноградова, И. А. Разумова и другие исследователи семейной обрядности, календарных молодежных гаданий и сновидений о суженых выделяют в отдельную группу вещие сны, которые абсолютно тождественны будущим событиям, то есть напрямую раскрывают судьбу сновидца¹. Согласно народным мифологическим представлениям, эти *проскопические* сны предваряют воссоздание в реальности того, что было увидено во сне.

И. А. Разумова анализирует рассказы о снах, предопределяющих основные вехи судьбы человека, его семейную жизнь, в контексте предбрачной и свадебной обрядности. Автор актуализирует научные представления о том, что предназначенные родственные связи будущих супругов нужно узнать, распознать, что и происходит в сне-предсказании. Ибо с этимологических позиций значения понятий «знать» и «состоять в родстве» представляют смысловое единство.

Сновидение как знак жизненной участи, мифологема и символ, сон в качестве ключевого структурного элемента произведения, его сюжетообразующего мотива нередко встречаются в народной сказке. В сказочной традиции известны сюжетные типы о вещих снах. В указателе восточнославянских сказок это, в частности, «*Нерассказанный сон*» СУС 725 и «*Чудесный мальчик, разгадывающий сны*» СУС 671 Е*. Прогностический сон сбывается в сказке независимо от действий героев, стремящихся сохранить в тайне детали сновидения, вопреки запретам и предостережениям рассказывать о нем. К примеру, компрометирующее предсказание, адресованное высокопоставленному персонажу сказки «Нерассказанный сон», реализуется в сюжете, несмотря ни на какие усилия противодействовать предначертанному. Сон оказывается пророческим и в сюжетах фольклорной прозы, выстраивающихся как цепь поступков, с помощью которых персонажи безуспешно пытаются предотвратить событийную реализацию трагического смысла сновидения (например, в сюжете о смерти юноши «на крышке колодца» — СУС 934 А; СУС 934 Г*** и др.).

Любопытной типологической параллелью к народным рассказам о прогностических сновидениях и к европейским сказочным сюжетам о вещих снах является современный астраханский вариант популярного у тюркоязычных

¹ Подробнее см.: Виноградова Л. Н. Девичьи гадания о замужестве в цикле славянской календарной обрядности (западно-восточнославянские параллели) // Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. М.: Наука, 1981. С. 13—43; Разумова И. А. Потаенное знание современной русской семьи. Быт. Фольклор. История. С. 245—274; Разумова И. А. Ониромантическая символика брака, рождения, смерти в современных устных рассказах. С. 291—292 и след.

О стимулировании вещих снов гаданиями, словесными формулами «загадывания на сон» см.: Добровольская В. Е. Суеверия, связанные с толкованием сновидений в Ярославской области (По материалам экспедиций второй половины 1990-х годов в Пошехонский и Переславль-Залесский районы) // Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. С. 60—61.

народов сюжета о проданном (купленном) сне. Судьба героев казахской сказки «Купленный сон»¹ сбывается в точности, во всех деталях. Более того, сон не просто тождествен реальности, он становится ею. Сюжет произведения строится как прямая реализация вещего сна, купленного ребенком, главным героем волшебной сказки.

Мальчик-сирота забрел на базар, там он засыпает на телеге. Кстати сказать, дальнейшее развитие событий вызывает ассоциации с образом «телеги жизни». Проснувшись, герой сказки слышит рассказ одного купца о своем удивительном сне. Купцу приснилось, что *«лежит он на берегу синей-синей реки на зеленой траве, над ним ласково склонился золотой месяц, а яркое солнце улыбается ему и тянет его за руку»*². По просьбе мальчика купец соглашается продать ему этот сон — за единственную монету, что еще оставалась у героя сказки.

На первый взгляд завязка сюжета астраханской сказки и выводы, к которым приходит современный исследователь символики засыпания—сна—пробуждения в сербских народных песнях, далеко отстоят друг от друга. Но именно эти песни могут пролить свет на мотивы засыпания—сна—пробуждения обездоленного сказочного персонажа и приобретения им счастливой доли-судьбы. На материале славянского обрядового фольклора А. Б. Мороз выявляет концептуально значимую для традиционной культуры закономерность: «пробуждение ото сна связано с изменением статуса просыпающегося или его благосостояния»³.

В фольклорной традиции вещий сон, предсказывающий жизненную судьбу и программирующий получение доли, вступление в брак, семейное благополучие, может принадлежать только *молодому* персонажу. На прагматическом уровне рассмотрения данного сказочного сюжета мотивировка продажи сна мальчику определяется основным занятием купца — торговлей. Но в ритуально-мифологическом плане, в контексте духовной народной культуры чрезвычайно важным оказывается представление о том, что сновидение с образами-символами синей реки, зеленой травы, солнца и месяца имеет прямое отношение к судьбе именно юного существа.

Этим можно объяснить дружелюбие купца и его напутствие герою. Мальчик в сказке — круглый сирота. Но он не может не получить благословения от старшего по возрасту, каким и является здесь купец. В образе купца концептуально значим семантический оттенок *чужести случайно встреченного*

¹ Народные сказки Нижней Волги / Ред., подгот. текста, вступ. статья и примеч. Л. Л. Ивашёвой. Астрахань: Изд-во Астрахан. гос. пед. университета, 1999. С. 125.

² Там же.

³ Мороз А. Б. Символика засыпания—сна—пробуждения в сербских календарных обрядовых песнях // Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. С. 336.

или пришлого человека. В народных мифологических верованиях такая встреча неизбежно ассоциируется с чужим и чаще всего иномирным пространством, с миром предков.

В этом статусе купец наделяет главного героя счастьем и долей, будущим благоденствием: «Отныне и навеки мой сон принадлежит тебе, мальчик»¹. По мифологическим представлениям «сирота, будучи подопечным предков, получает от них защиту и помощь»². Следует отметить, что идея дара (обмена) как универсалия мифологических верований и ритуально-праздничной культуры народа в данном фольклорном нарративе подчиняется эстетическим закономерностям построения сказочного сюжета.

Обращает на себя внимание тот факт, что в этой волшебной сказке сосуществуют различные способы оформления традиционного двоемирия. Фольклорная картина мироустройства, как известно, утверждает двуединство земного, видимого мира и концептуально еще более значимого иномирного пространства бытия. В народной духовной культуре многогранно отображены представления о взаимосвязи и диалоге между ними.

В сказке «Купленный сон» композиционная двуплановость и граница между мирами обнаруживается, во-первых, на уровне топоса здешнего мира и иного царства (с фантастическим антагонистом Жалмауыз-кемпир, похитительницей и пожирательницей детей). В. Я. Пропп указывал на сказочное двоемие такого рода как на специфическую черту жанра волшебной сказки, наряду с семиперсонажной схемой, морфологией сюжетно-композиционной структуры, многообразием формульности и другими особенностями стиля³.

Во-вторых, при рассмотрении текста из сборника «Народные сказки Нижней Волги» в контексте традиционной обрядности, верований и жанров не-сказочной прозы выявляется подвижная, невидимая мифологическая грань между обыденной реальностью и виртуальным пространством сновидения, между мирами родителей-предков и осиротевших детей. Главный герой-ребенок пребывает не в фантастическом тридевятом царстве. Он находится в обстановке торжища с телегами, купцами и их товарами. Однако здесь же происходит встреча с дарителем — согласно инвариантной модели сюжета.

Герой астраханской сказки приобретает счастье и благополучие не только в результате традиционного для переходных обрядов «перераспределения» совокупной доли⁴. В развитии сюжетного действия и в его кульминации этот

¹ Народные сказки Нижней Волги. С. 125.

² Трофимов А. А. Убогий сирота // Живая старина. 1999. № 1. С. 26.

³ Пропп В. Я. Русская сказка. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. С. 173—244.

⁴ См. об этом подробнее: Ивашнёва Л. Л. Мотив предопределения судьбы персонажа в фольклорной прозе // Русская литература: Историко-литературный журнал. 2013. № 2. С. 64—80. Там же литература вопроса о совокупной доле и ее распределении между участниками обрядов жизненного цикла.

сказочный персонаж проявляет бесстрашие и мужество, находчивость, сострадание и милосердие, то есть качества, свойственные положительному герою волшебной сказки. Вместе с освобожденной им девочкой Алтынай (ее имя значит «золотой месяц»), украденной из родительского дома ведьмой Жалмауыз-кемпир, герой спасается от погони. Дети находят приют у бездетных стариков, в статусе приемных детей взрослеют и становятся мужем и женой.

Универсальные международные мотивы бегства, погони и чудесного спасения положительных героев вписывают сказку «Купленный сон» в обширный типологический ряд сюжетов о брачных и других испытаниях персонажей волшебной сказки. В частности, нельзя не отметить сходства данной восточной сказки с популярнейшим международным сюжетом СУС 313 А, В, С («Чудесное бегство»), равно как и значительных различий между ними.

Основная сюжетная линия, типичная для сказок о детях и ведьме, в композиционной структуре сказки «Купленный сон» трансформируется, подвергается амплификации. Действие сказки обрамляется двумя симметричными эпизодами засыпания—сна—пробуждения главного героя. Стабильная для волшебной сказки развязка — свадьба дополняется эпизодом, дублирующим и комментирующим структурные элементы завязки по принципу раскрытия метафоры, известному в обрядовом песенном фольклоре.

«И родился у них сын. Однажды вечером пошел наш герой к берегу реки да там и уснул. Тогда Алтынай с сыном пошли позвать его на ужин. Она наклонилась над ним и ласково улыбнулась, а сынишка стал тянуть его за руку, приговаривая: „Папа, пошли домой“. Проснулся он тогда и подумал: „Вот и сбылся мой сон. Лежу я на берегу синей-синей реки на зеленой траве, надо мной ласково склонилась моя Алтынай. А мое солнышко зовет меня домой“»¹. В оригинальном финале сказки содержится толкование ее героем уже сбывшегося сна, что часто наблюдается и в несказочной прозе, в устных рассказах о вещих снах.

Проясняется символика засыпания—сна—пробуждения как изменения возрастного, семейного и социального статуса действующих лиц. Метафоры сбывшегося сна раскрываются и реализуются в сюжетно-композиционной структуре произведения и в ключевой для сказки теме предопределенности судьбы ее главных персонажей. Таким образом, трактовка произведений фольклорной прозы, обусловленных вещими снами, анализ их поэтики немыслимы без учета контекста, внетекстовых связей сюжета и мифологических представлений народа.

¹ Народные сказки Нижней Волги. С. 125.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

СУС — Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост.: Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука, 1979. 437 с.

ФА АГУ — Фольклорный архив Астраханского государственного университета.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Балов А. В.* Сон и сновидения в народных верованиях: Из этнографических материалов, собранных в Ярославской губернии // Живая старина. СПб., 1891. Вып. IV. С. 208—213.
2. *Валенцова М. М.* Полесская традиция о сновидениях // Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты / Сост. О. Б. Христофорова; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2002. С. 44—54. (Серия «Традиция — текст — фольклор: Типология и семиотика»).
3. *Веселова И. С.* Структура рассказов о снах // Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты / Сост. О. Б. Христофорова; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2002. С. 171—180. (Серия «Традиция — текст — фольклор: Типология и семиотика»).
4. *Виноградова Л. Н.* Девичьи гадания о замужестве в цикле славянской календарной обрядности (западно-восточнославянские параллели) // Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. М.: Наука, 1981. С. 13—43.
5. *Добровольская В. Е.* Предметные реалии в русской волшебной сказке. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. 222 с.
6. *Добровольская В. Е.* Суеверия, связанные с толкованием сновидений в Ярославской области (По материалам экспедиций второй половины 1990-х годов в Пошехонский и Переславль-Залесский районы) // Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты / Сост. О. Б. Христофорова; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2002. С. 55—69. (Серия «Традиция — текст — фольклор: Типология и семиотика»).
7. *Ивашнёва Л. Л.* Концепты бытия в фольклорных нарративах о снах и видениях // Бытийное в художественной литературе: Материалы Межд. научной Интернет-конференции (20—30 апреля 2007 г.) / Сост. Г. Г. Исаев, В. Н. Гвоздей, В. Ю. Бельская. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2007. С. 4—8.
8. *Ивашнёва Л. Л.* Мотив предопределения судьбы персонажа в фольклорной прозе // Русская литература: Историко-литературный журнал. 2013. № 2. С. 64—80.
9. *Левинтон Г. А.* Туда и обратно (несколько примеров из сибирского фольклора и европейской литературы) // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири / Сост. О. Б. Христофорова; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2008. С. 258—299. (Серия «Традиция — текст — фольклор: Типология и семиотика»).
10. *Левкиевская Е. Е.* Мифы русского народа. М.: Астрель, АСТ, 2003. 528 с.
11. *Лурье М. Л.* Вещие сны и их толкование // Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты / Сост. О. Б. Христофорова; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2002. С. 26—43 (Серия «Традиция — текст — фольклор: Типология и семиотика»).
12. *Лурье М. Л., Черешня А. В.* Крестьянские рассказы о сбывающихся снах // Традиция в фольклоре и литературе / Ред.-сост. М. Л. Лурье. СПб.: АГ СПбГУ, 2000. С. 275—310.
13. *Мороз А. Б.* Символика засыпания—сна—пробуждения в сербских календарных обрядовых песнях // Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты / Сост. О. Б. Христофорова; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2002. С. 328—339. (Серия «Традиция — текст — фольклор: Типология и семиотика»).

14. Народные сказки Нижней Волги / Ред., подгот. текста, вступ. статья и примеч. Л. Л. Ива-
шнёвой. Астрахань: Изд-во Астрахан. гос. пед. университета, 1999. 221 с.
15. *Небжеговска С.* Сонник как жанр польского фольклора // Славяноведение. 1994. № 5.
С. 67–74.
16. *Петрова М. С.* Макробий Феодосий и представления о душе и мироздании в поздней антич-
ности / Институт всеобщей истории РАН. М.: Кругъ, 2007. 464 с.
17. *Пигин А. В.* Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб.: Дми-
трий Буланин, 2006. 432 с.
18. *Пигин А. В., Разумова И. А.* Эсхатологические мотивы в русской народной прозе // Фольк-
лористика Карелии / Науч. ред. Н. А. Криничная, Э. С. Киуру. Петрозаводск: Карельский
науч. центр РАН, 1995. Вып. 9. С. 52–79.
19. *Пропт В. Я.* Русская сказка. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. 335 с.
20. *Разумова И. А.* Ониромантическая символика брака, рождения, смерти в современных
устных рассказах // Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-
мистический и культурно-психологический аспекты / Сост. О. Б. Христофорова; отв. ред.
С. Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2002. С. 290–309. (Серия «Традиция — текст — фольклор:
Типология и семиотика»).
21. *Разумова И. А.* Потаенное знание современной русской семьи. Быт. Фольклор. История.
М.: Индрик, 2001. 375 с.
22. *Ручкина Н. Л.* Сюжетно-тематический репертуар песен о клефтах (Систематический
указатель) // Фольклор: Поэтика и традиция / Отв. ред. В. М. Гацак. М.: Наука, 1982.
С. 234–266.
23. Сны Богородицы: Исследования по антропологии религии / Под ред. Ж. В. Корминой,
А. А. Панченко, С. А. Штыркова. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-
Петербурге, 2006. 304 с.
24. Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и куль-
турно-психологический аспекты / Сост. О. Б. Христофорова; отв. ред. С. Ю. Неклюдов.
М.: РГГУ, 2002. 381 с. (Серия «Традиция — текст — фольклор: Типология и семиотика»).
25. *Толстая С. М.* Иномирное пространство сна // Сны и видения в народной культуре:
Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты /
Сост. О. Б. Христофорова; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2002. С. 198–219. (Серия
«Традиция — текст — фольклор: Типология и семиотика»).
26. *Толстой Н. И.* Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа //
Сон — семиотическое окно: Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение
и текст / XXVI Випперовские чтения (Москва, 1993) / Под общ. ред. И. Е. Данилова. Mi-
lano: Edizioni Gabriele Mazzotta, 1994. С. 89–95.
27. Традиция в фольклоре и литературе: Статьи, публикации, методические разработки препода-
вателей и учеников академической гимназии Санкт-Петербургского государственного
университета / Ред.-сост. М. Л. Лурье. СПб.: Академическая гимназия СПбГУ, 2000. 396 с.
28. *Трофимов А. А.* Убогий сирота // Живая старина. 1999. № 1. С. 25–26.
29. *Христофорова О. Б.* Логика толкований: Фольклор и моделирование поведения в архаи-
ческих культурах. М.: РГГУ, 1998. 114 с. (Чтения по истории и теории культуры / РГГУ;
Вып. 25).
30. *Чередникова М. П.* «Голос детства из дальней дали...» (Игра, магия, миф в детской куль-
туре). М.: Лабиринт, 2002. 224 с.
31. *Чередникова М. П.* Письменная традиция обмираний // Сны и видения в народной куль-
туре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты /
Сост. О. Б. Христофорова; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2002. С. 227–246. (Серия
«Традиция — текст — фольклор: Типология и семиотика»).
32. *Якушкина Е. И.* Народный сонник из Каргополья // Живая старина. 1999. № 2. С. 29.
33. *Niebrzegowska S.* Polski sennik ludowy. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996. 296 s.

Аннотация

Настоящее исследование посвящено рассмотрению рассказов о вещих снах (автобиографических повествований-меморатов) как явления фольклора. В статье сновидения анализируются также в функции структурных компонентов, составных частей текстов разных жанров. Для системного анализа рассказов о вещих снах особую значимость имеет контекст традиционной культуры. Контекст мифологических представлений, обрядов, народного искусства, духовной культуры в целом является важнейшей основой и источником для сюжетов, мотивов, образов и символов данной разновидности фольклорной прозы. Комплексный подход к изучению текстов, учет контекста способствует более корректной интерпретации фольклорных вещих снов. Исследование базируется на материалах, не введенных ранее в научный оборот, таких как повествования о вещих снах и волшебные сказки Нижней Волги.

Summary

The following study is concerned with narratives about prophetic dreams as a folklore phenomenon (from autobiographical narratives). In this article, dreams are also analysed as the structural components within the texts of different genres. Nevertheless, for a 'systems analysis' of prophetic dreams, the context of traditional culture has special significance. The context of mythological ideas, rites, folk art and spiritual culture as a whole is an important basis and source for topics, motives, images and symbols of a variety of folk prose. A complex approach to the study of the texts, taking into account the context, allows for a more correct interpretation of prophetic dreams. This research is based on materials, which have not been previously examined, which include narratives on prophetic dreams and fairy-tales of the Lower Volga River region.

- ✓ *Ключевые слова:* контекст, вещие сны, сказки, современные рассказы, народная трактовка, образы-символы, функции, духовная культура, комплексный подход, системный анализ, семантическая структура.
- ✓ *Key words:* context, prophetic dreams, fairy tales, present-day stories, folk interpretation, images-symbols, functions, spiritual culture, a comprehensive approach, systems analysis, semantic structure.

Особенности авторской отечественной анимации. 1-я часть

УДК
791.43/45

ЕВТЕЕВА ИРИНА ВСЕВОЛОДОВНА

Киновед, режиссер, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург).

EVTEEVA IRINA V.

Film expert, independent animator, PhD (History of Arts), Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg).

E-mail: evteevairina@mail.ru

Его мир ему принадлежал — и он существовал в нем и узнавал его вокруг себя. И когда Резо появлялся в своем мире, то и все обнаруживали вокруг себя именно этот, его мир, потому как мир этот и на самом деле существовал, и его можно было увидеть; и все начинали видеть мир таким, каким видел его он, и радоваться улыбаться и приветствовать этот мир, и радостно следовать ему, как своему, как внезапно и счастливо обретенному, — «наконец-то!» и «Господи! Нашел!». И как легко, как светло, как просто и невзначай и ни с того ни с сего можно попасть в этот прекрасный, справедливый, бедный и живой мир, где рождаются и умирают, трудятся под солнцем и пьют, и нет другой заботы, чем та, что ты — частица великой и вечной жизни, которая проходит в тебе, вместе с тобою, и всегда — помимо тебя и поверх.

Андрей Битов о Резо Габриадзе

«Авторское кино» — термин отнюдь не новый. Если обратиться к истории, то сама концепция авторского кино — проблема, серьезное обсуждение которой началось во второй половине 1940-х годов, когда французские теоретики выдвинули так называемую авторскую теорию кинематографа. В соответствии с ней автором фильма является режиссер с его уникальным видением реальности и глубоким личным отношением к содержанию фильма. Я думаю, суть вопроса не изменилась и по настоящее время. Авторское кино — это кино, создание которого зависит в большей степени от личности одного человека, который участвует во всех этапах создания фильма (или почти во всех). Авторские фильмы — это фильмы, в которых отражается художественное видение одного конкретного человека, одной личности.

Конечно, создание фильма, как и создание спектакля, процесс производственный и зависит от работы многих людей. Почти каждый из участников производства в той или иной степени может повлиять на конечный результат. Однако есть люди — постановщики, от труда которых зависит больше. Отсюда некоторые критики делают вывод о том, что в настоящее время кон-

цепция авторского кино несколько устарела: «создание фильма стало сложным технологическим процессом, режиссер перестал быть единственной фигурой, определяющей фильм». Но дело-то вовсе не в технологии, и определение «авторское кино» идет от содержания, а не от способа производства фильма и не сводится к сугубо технологическим терминам.

В рамках этой статьи мы не будем углубляться во все тонкости оппозиции коммерческого и авторского кинематографа, заметим только, что разница производства продукта и создания художественного образа глобально отличает всегда авторское искусство кино от кинозрелища, тоже имеющего своих творцов-профессионалов. Поэтому концепция авторского кино не может устареть, хотя время диктует свои особенности.

В статье речь пойдет о процессах, происходящих в отечественной авторской анимации, в том числе и на современном этапе. Но прежде придется достаточно подробно остановиться на некоторых специфических особенностях кинематографической природы анимации, так как они могут многое объяснить в интересующем нас вопросе.

В отличие от других видов кино — игрового, документального, научно-популярного, в анимации совершенно иной способ создания движущегося изображения. Хрестоматийное для кинематографа понятие «съемка» здесь приобретает совершенно иное качество. Из способа фиксирования движущегося изображения она становится способом его создания. Мы знаем, что любой фильм состоит из последовательно снятых фаз движения, которое возникает вновь при проекции пленки на экран. Это справедливо для всех видов кино. Правда, в отличие от всех, в анимации движение не фиксируется в своем **реальном** течении, а конструируется, моделируется и до проекции не существует. Движение создают искусственно, покадрово фиксируя фазы рисунков, имитируя движения персонажей или покадрово передвигая объемный предмет. Уточним: «реальное течение времени» в других видах тоже понятие условное, однако смоделированное несколько иначе — либо сконструированное в игровом кино (мизансцена плюс движение или статика аппарата), либо зафиксированное, а возможно, и воссозданное в реальной среде авторами документального и научно-популярного кино. Причем в понятие «движение» аппарата входит и весь арсенал специальных насадок и приспособлений, так или иначе деформирующих пространство в кадре.

Поэтому, рассматривая любой фильм (конечно, с технической точки зрения) как пленку с запечатленными фазами движения, зададимся вопросом: всегда ли соблюдается адекватность отснятого движения и движения, получаемого при проекции. Естественно, не всегда. Движение бывает ускоренное, замедленное — и это достигается путем изменения частоты скорости съемки относительно стандартной (24 кадра в секунду) частоты кинопроекции. Этот, опять-таки хрестоматийный, вывод справедлив для всех видов, кроме анимации, где **скорость съемки** — понятие условное, так как все в этом ви-

де кино снимается покадрово, а степень **частоты фаз** задается режиссером и исполняется художником-аниматором. То есть, будучи видом кино, анимация в то же время всегда имитирует кинематограф. Именно отсюда, исходя из этого положения, можно сказать: анимации присущ широкий спектр имитации «натурной» действительности — имитация жеста, движения, пластического освоения фиксированного изображения как элемента новой кинореальности. Все это позволяет представить на «атомарном» уровне происходящие в кинематографе процессы.

Другими словами, являясь частью кинематографа, «разделяя» его определенные стилистические пристрастия (смена эстетических направлений определенных этапов развития кино), анимация во все времена отличалась от всех видов кино тем, что **«реальность»** здесь **вовсе не запечатленная**. Так, в своей книге «Ожившие тени» Наталья Кривуля пишет: «По своей художественной природе анимационный образ не строится на прямом воспроизведении объективной физической реальности в непосредственных формах ее проявления, он моделируется на основе „движущегося изображения“»¹. Поэтому «реальность» предметно-персонажного мира всегда **смоделирована, ее правдоподобность — это правдоподобность невозможного, сочиненного, основанного на вымысле, на свободном обращении с героями и средой**.

Кроме того, всем известно, что в анимации со времени ее создания существуют две глобальные технологии: двухмерная (рисованная) и трехмерная (кукольная). Основная разница между ними не только в том, что в первом случае фон и движение персонажей рисуют покадрово, а во втором — передвигают покадрово в смоделированном трехмерном пространстве трехмерные предметы, но и в **активности самого съемочного процесса**. В рисованной анимации само понятие «съемка» — процесс пассивный, так как во время него оператор просто фиксирует на целлулоиде рисованные фазы, изготовленные аниматорами заранее; в то время как в объемной анимации процесс съемки **совпадает с процессом создания пространства — движения**. Такую съемку мультипликаторы называют съемкой «вживую», или «под аппаратом». При чем современная анимация знает многие разновидности, совмещающие рисованную и объемную анимацию именно этим способом съемки. Вот этот процесс отнюдь не пассивный. Именно во время такой съемки и формируется весь стилистический облик фильма. Таким образом, в анимации есть существенная разница в проявлении **авторского начала даже исходя из техник**.

Далее, на протяжении всей истории развития этого искусства существуют профессии, которыми владеет режиссер-постановщик. Это, прежде всего, профессия аниматора или мультипликатора. То есть человека, сочиняющего движение. «Аниматор» и «мультипликатор» — термины на первый взгляд идентичные. Но «мультипликация» означает «множить картинки», «анима-

¹ Кривуля Н. Г. Ожившие тени волшебного фонаря. Краснодар: Амелист, 2006. С. 31.

ция» — «одухотворять». Отсюда и художник-аниматор — человек, одушевляющий неодушевленный предмет, рисунок, куклу и т. д. Суть в том, что если речь идет об авторской анимации, где сочинитель и исполнитель часто одно лицо, тогда этот термин больше совпадает с профессией аниматора. Режиссер-аниматор стремится перенести на экран то, что в его воображении, в его душе. Недаром Ю. Норштейн, режиссер-аниматор, работающий «вживую», под аппаратом, писал в статье «Снег на траве», что мультипликация — «это тайны сознания чувства, помещенные на пленку»¹. Сравним в коммерческой анимации (кстати, режиссеры коммерческого кино называют свои фильмы проектами), где аниматоров много и они выполняют лишь некую функцию, разрабатывая движение разных персонажей. Они занимаются своей профессией на определенном участке, как на заводе Форда. Недаром со времен У. Диснея такой способ назывался конвейерным или цеховым.

Понятие цеха мастеров в авторской анимации просто невозможно по определению. Так как не только **авторская уникальная техника работы в изобразительном пространстве-времени становится определяющей в стилистике фильма**, но и напрямую касается проблем **повествования и предмета повествования**. Вот здесь хотелось бы остановиться поподробнее, так как авторское анимационное кино отнюдь не однородно. В своей диссертации «Процесс жанрообразования в советской мультипликации 60—80-х годов. От притчи к полифоническим структурам»² я писала о том, что современное **искусство** мультипликации (диссертация была защищена в 1991 году) — это достаточно определенная и развитая область кинематографа, имеющая мощный потенциал к синтезу (многомерную связь с другими видами искусства), а также способность свободной манипуляции как действительностью, так и воображаемой реальностью. Сама художественная природа этого искусства представляет собой совокупность разнообразных элементов, включающих в себя свободный выбор и совмещение разных фактур, разных художественных систем. Поэтому поиски единства многообразия видов и форм существования (столь характерные и актуальные во всех областях современной культуры) находят здесь прямую связь в процессе **жанрообразования**. Следовательно, изучение этого процесса для анимации весьма существенно, так как позволяет проанализировать его в широком историко-культурном контексте, в принципиальном отличии от традиционного рефрена узкой специфичности мульткино. Собственно, мною тогда руководила необходимость исследования «взаимных импульсов», в том числе тех, что идут от других видов кино к мультипликации, взаимодействуя с ним, изменяя его. Меня очень удивля-

¹ Норштейн Ю. Снег на траве // Искусство кино. 1999. № 9. С. 102—103.

² Евтеева И. В. Процесс жанрообразования в советской мультипликации 60-х — 80-х годов. От притчи к полифоническим структурам. Дис. ... канд. искусствоведения / ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. Л., 1990. 123 с.

ла и настораживала некоторая «близорукость» как теоретиков, так и практиков этого вида кино. К вопросам жанра в анимации киноведы обращались постольку, поскольку они необходимы были в определении общей специфики мульткино, то есть для того, чтобы более или менее четко дать представление о роли этого вида в системе киноискусства.

В основном же исследования проводились историко-обзорные, посвященные либо отдельным режиссерам, либо национальным мультипликационным студиям, школам, либо более широкому обзору всего мирового анимационного искусства вообще, и советского мульткино в частности¹.

Вместе с тем в анимации неизбежно меняется и сама категория характера, сюжета, жанра, которые сегодня уже нельзя рассматривать в какой бы то ни было плоскости киноведения без учета изменений, произошедших в анимации за период 1960—1980-х годов. Дело в том, что это было время качественного обновления жанровой палитры анимационного фильма во всей стране, когда наблюдалось изменение драматургической конструкции, произошедшей, прежде всего, за счет усиления разработки изобразительных характеристик, которые из иллюстративного комментария к литературной основе постепенно становились значимыми элементами всей композиции фильма. Именно тогда система литературных жанров, ведущая в этом виде кинематографа, претерпела своеобразный процесс десистематизации, столкнувшись с новым процессом сюжетосложения. А отсюда следовало, что традиционное для киноведения прошлых лет определение жанров анимации в привычном реестре жанров литературы и фольклора (сказка, легенда, песня, басня и т. д.) требовала пересмотра. Конечно, и в то время были работы о пластическом своеобразии драматического действия в анимационном фильме, что свидетельствовало о возникновении интереса к проблеме. Особо хотелось бы выделить статью Ю. Лотмана «О языке мультипликационных фильмов»², статью М. Ямпольского «Пространство мультипликации»³, а также изданную в 1985 году книгу «Проблемы синтеза в художественной культуре»⁴. Здесь анимация осмыслялась как достаточно развитая, четко отграниченная область современной художественной культуры. Однако изучение языковых особенностей искусства анимации проводилось лишь в плане построения общих проблем, в частности проблем художественного пространства и времени. Естественно, любая эстетическая система подразумевает совокупность

¹ Сюда можно отнести работы С. Гинзбурга, Э. Арнольди, С. Асенина, В. Волкова, М. Власова.

² Лотман Ю. М. О языке мультипликационных фильмов // Учен. зап. Тарт. гос. университета. 1978. Вып. 464. С. 141—144.

³ Ямпольский М. Пространство мультипликации // Искусство кино. 1982. № 3. С. 84—99.

⁴ Проблемы синтеза в художественной культуре: Сб. статей / Редкол.: Б. В. Раушенбах (отв. ред.) и др. М.: Наука, 1985. 286 с.

идейной, содержательной, образной формальной сторон творчества. Что же касается формы, ее изучения в анимационном искусстве, то она до сих пор открытое поле исследования, даже при наличии отдельных частных наблюдений в названных выше работах.

Все вышесказанное не исключает анализа с целью определения одного из таких существенных элементов эстетической системы, как **жанрообразование**, особенно в **авторской анимации**, в той мере, в какой оно отражается в ходе его формирования, становления и образования. Организация изобразительного материала и взаимодействие с литературной основой подчинены здесь главной цели — сделать каждый момент движения в анимационном фильме существенным, подчинить его значение тому единственному эстетическому и эмоциональному тону, который определяет проникновение в содержательную глубину текста. Таким образом, стремление охарактеризовать ту или иную жанровую модель мультфильма включает в качестве обязательного слагаемого и **анализ формы с последующим обобщением закономерностей организации отдельных ее параметров**. Изображение в мультипликации — единица большой образной, эмоциональной и эстетической силы. Его фактура может быть подчеркнута или приглушена, формализована. Фактура, являясь значимым компонентом фильма, становится основой для ряда новых драматургических построений. Отсюда меняется и семантика кадров в зависимости от того, в каком окружении они находятся, причем не только в близком соседстве в пределах одной сцены или эпизода, но и в целом составе фильма, характер повествования которого приводит к сообщению изображению дополнительных смыслов. А. А. Потебня сравнивал слово с текстом лирического стихотворения. Слово — знак определенного денотата. Для овладения лирическим текстом важно денотативное осмысление слов, образующих стихотворение¹.

Проводя аналогию роли рисунка (любого изобразительного ряда) в анимации со словом в лирическом тексте, можно сказать, что техника создания изображения несет в себе знак идеи, эмоционального образа, который заключен в его стилистике. Для овладения анимационным текстом важно денотативное осмысление и фактуры изображения, образующего фильм, а через него — понимание той конечной цели, с какой выбрана именно эта фактура, то есть этот денотат (в итоге это позволит овладеть путями ассоциаций, которые хотел возбудить режиссер).

В своей диссертации, исследующей, по сути, уникальный для искусства **«массовый» процесс становления авторской мультипликации в нашей стране**, я уделяла внимание доминирующей вербальной форме — притче, которая

¹ См.: Новиков А. И., Чистякова Г. Д. К вопросу о теме и денотате текста // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка / Ред. коллегия: Г. В. Степанов (гл. ред.) и др. М.: Наука, 1981. Т. 40. № 1 (январь—февраль). С. 48—56.

позволяла сделать своеобразный срез изобразительных форм, стилей, присущих тому или иному автору в 1960-е — 1980-е годы. Тогда и было заявлено базисное для исследования понятие «притча-парадокс». Несмотря на условность названия, это явление несло функциональное значение, так как имело огромное влияние на становление системы жанров не только в мультипликации в целом, но и в авторской анимации. Поэтому прежде, чем приступить к рассмотрению современного состояния авторской анимации, следует остановиться на тех особенностях в изо-вербальной структуре мультфильма, которые возникли в годы **наивысшего расцвета отечественной авторской анимации** в нашей стране.

Целью настоящей статьи является анализ той или иной функционально однородной группы фильмов с точки зрения их роли в процессе жанрообразования. Поэтому намеренно ограничено пространство используемого эмпирического материала. В центре внимания не столько сам поступательный процесс развития современной мультипликации в его исторической последовательности и протяженности, а исследование его наиболее напряженных моментов, которые либо дают новый толчок развития, либо, замыкаясь на себе, приводят в кризисное состояние.

1. Авторская анимация — приоритетное направление в переходный период шестидесятых годов. Определение принципов жанрообразования

Шестидесятые годы вошли в историю мультипликации как эпоха пластической революции. Сопоставляя состояние и характер этого периода в той или иной стране, показывая неоднородность процесса в советской анимации, исследователи в основном выделяют следующие предпосылки произошедшего тогда пересмотра всей системы выразительных средств:

- высвобождение отечественного анимационного искусства из-под «диктата» диснеевщины и обращение к собственным национальным источникам творчества во всех национальных республиках Советского Союза;
- обогащение опытом мировой анимации, и прежде всего творческими находками режиссеров и художников стран Восточной Европы.

Сразу оговорим: термин «диснеевщина» понимается в отечественном киноведении как процесс некритического заимствования чужой эстетики, имя нарицательное, ничего общего не имеющее с художественным наследием Уолта Диснея. Достижения великого американского мастера встряхнули всю мировую мультипликацию, однако «диалектика развития такова,

что хорошее может переходить в свою противоположность и стать плохим. Когда подражают все и повсюду, тут количество переходит в качество, и при этом в плохое качество»¹.

Именно в результате «равнения на Диснея» и появилась диснеевщина. В фильмах различных режиссеров самых разных стран оказались задействованы персонажи, скалькированные с диснеевских зверушек. Художники отступали от своей индивидуальности и национальных особенностей, все многообразие развития мировой мультипликации зашло в тупик шаблонных приемов. Диснеевщиной переболели так или иначе практически все национальные школы. Советская мультипликация не была исключением. Поэтому, несмотря на то что характеристике диснеевщины в нашей стране было уделено немало страниц, все-таки перечислим ее основные черты, так как без четкого ее определения трудно представить последующий процесс пересмотра старых и выработки новых художественных концепций.

Во-первых, это конвейерная система и целлулоидная технология, сводящая на нет творческие усилия художников, вынужденных своеобразное мышление, свою индивидуальность подчинять некоему стандарту, шаблону, кочующему из фильма в фильм.

Во-вторых, был начисто отброшен опыт советских мультипликаторов 1920-х — начала 1930-х годов. А это означало обезличивание процесса самобытного развития отечественной мультипликации. Разрушались те принципы эстетики, которые наметили создатели фильмов «Каток», «Самоедский мальчик», «Почта», «Блэк энд уайт», «Сказка о царе Дурандее», «Органчик» и др. (Эти фильмы определяли связи мультипликационного искусства не только с социальной проблематикой, но и с традициями классической литературы, наследием отечественной книжной графики и декоративного народного творчества.)

Однако, отказавшись от диснеевской сугубо развлекательной установки, авторы не отказались от диснеевской технологии производства фильмов. Парадокс заключается в том, что советская анимация в переходный период рубежа 1940-х — начала 1950-х годов стремилась к овладению художественными богатствами фольклорной и классической литературной сказки, ориентировалась при этом на эстетические принципы фильмов-спектаклей, ставившихся в эти годы. Как писал И. Вайсфельд в книге «Мастерство кинодраматурга»: «эстетической основой вредной практики создания плохих фильмов-спектаклей было утверждение, что кино не имеет своей специфики: сценарий не нужен — можно снимать пьесы известных авторов; постановка осуществляется театром, кинорежиссер — лишь организатор съемок; игра актера на сцене и перед объективом принципиально ничем не отличается»².

¹ Арнольди Э. М. Жизнь и сказки Уолта Диснея. Л.: Искусство, 1968. С. 197.

² Вайсфельд И. В. Мастерство кинодраматурга. М.: Советский писатель, 1961. С. 16.

Механическая раскадровка спектакля и приемы игры, рассчитанные на сценическое воплощение, выглядели удивительно «неживыми» в таких постановках. И. Вайсфельд называл их фильмами-суррогатами, лишенными драгоценных свойств кинодокумента (в смысле сохранения на пленке игры выдающихся театральных артистов и уникальной постановки театрального режиссера) и чрезвычайно посредственными с точки зрения художественной. Проявление этой тенденции явно прослеживается и в мультипликации. Фоны фильмов, очень похожие на театральные декорации, театральная «костюмность» персонажей, игра актеров-прототипов, более «условная» в анимации (техника эклер)¹, а отсюда несколько гротесково-театральная, — все это позволяет провести прямые параллели с процессом, происходившим в игровом кино. Что же касается кинорежиссуры, здесь также «камера, лишенная творческой, направленной идеи, механически „наезжала“ и отдалялась от объекта»².

Итак, мультипликационный кинематограф 1950-х годов пытается отвернуться от своего недавнего диснеевского прошлого. В результате поиски источников художественного переосмысления и обновления представлялись следующим образом: мультипликационное кино приближалось к реальности — причем «реальность» тогда осознавалась как натуралистичность (мульткино ориентировали на игровой кинематограф и театр как наиболее «реалистичные виды искусства»)³, — к настоящему — через обращение к традициям, фольклорным и классическим, которые оно пыталось перевести на свой язык. Сказки: сатирические, юмористические, романтические, героические — вот неполный перечень жанровой палитры мультипликации тех лет. Несмотря на кажущееся разнообразие, все они были схожи в одном — везде мало уделялось внимания режиссерско-пластическому решению вещи. Как справедливо замечал С. Гинзбург в книге «Рисованный и кукольный фильм»: «...не мудрствуя лукаво, режиссеры раскадровывали весь фильм на крупные и средние планы, не подумав о том, что им надо в общих планах создать сказочную среду действия». Изобразительная сторона фильма нередко представляла собой внешнее «воссоздание» традиций русской реалистической живописи, графики с литературной основой. А это подражание не только разрушало сказочную природу мультипликационного фильма — оно «компрометировало замечательные произведения искусства, искажая их, обесмысливая вписанными в них плоскими, схематичными мультипликационными фигурками»⁴.

¹ *Эклер* — специальный способ мультипликационной съемки, при котором сначала снимают игру актера, а затем покрупно переводят киноизображение на рисованные фазы целлулоида.

² Вайсфельд И. В. Мастерство кинодраматурга. С. 16.

³ См.: Кузнецова В. А., Кузнецов Э. Д. Цехановский. Л.: Художник РСФСР, 1973. С. 81.

⁴ Гинзбург С. С. Рисованный и кукольный фильм. Очерки развития советской мультипликационной кинематографии. М.: Искусство, 1957. С. 183.

Словом, переход от традиционной, «эклерной» мультипликации к современному анимационному искусству, а по своей сути — эстетическая революция произошла в нашей стране не сразу и не вдруг. Это был процесс медленный, представлявший собой переход от употребления в фильме некоторых отдельных изобразительных характеристик, постепенно накапливающих ассоциативный арсенал, к изобразительному пластическому решению всей вещи в целом. Хотя в советском мульткино того времени по-прежнему присутствует множество образцов всех категорий сказки, в его круг начинают входить сугубо условные герои. Особенно остро этот фактор проявляется в сатирических и юмористических сюжетах. Художники смело доводили образы до гротеска, шаржа, наделяя их яркими изобразительными характеристиками («Крашенный лис», «Федя Зайцев»). Однако образы героические и романтические связывались прежде всего с речевой выразительностью персонажа. То есть мимирование для такой мультипликации имело принципиальное значение. Отсюда возникала проблема «естественной» передачи движения негротескового персонажа. Решение находили в применении все той же диснеевской техники эклер. Парадокс заключался в том, что рисунок, призванный обогатить возможности актерской игры своими волшебными переходами и превращениями, сводил на нет актерскую работу. Так как техника эклер, направленная на упрощение, не могла по природе своей воспроизвести созданный актерами характер, она его обедняла и схематизировала. Ведь рисунок не сохранял всего богатства деталей, нюансов, пластики, при помощи которых артист создает образ. А вместе с тем, поскольку рисунок копировал актерскую игру, он в значительной мере утрачивал ту особую подчеркнутость изобразительного стиля, которая лежит в природе графического изображения. Поэтому фильм, не став актерским, не становился и мультипликационным. И по существу, рисованный фильм просто превращался в суррогат игрового фильма, тем самым «убивая» изобразительную природу мультипликации. Изобразительная основа мультфильмов представляла собой как бы приспособление новых мотивов и веяний к традиционным моделям, то есть происходило обновление тематики при сохранении привычной стилистики. Это явление можно видеть в «Пропавшей грамоте» (1945) сестер В. Брумберг, в «Коньке-Горбунке» (1947), «Сказке о мертвой царевне» (1951) И. Иванова-Вано, в «Каштанке» М. Цехановского (1951), «Аленьком цветочке» (1952) Л. Атаманова и др.

Однако именно в картинах данного направления возникли предпосылки к смещению традиционного для тех лет соотношения слова и изображения в звукозрительном образе. Основываясь на методе В. Я. Проппа, предлагавшего начертить карту логических возможностей повествования в целом, можно выявить специфические для мультипликации тех лет черты жанра сказки. На уровне литературного повествования ими будут: фантастичность сюжета, одухотворение неодушевленного, очеловечивание его, способность

любой трансформации среды и героя. На уровне изображения режиссер как бы продолжал в мультипликации работу, аналогичную той, которую производит читатель, когда рассматривает книжные иллюстрации, сопровождающие текст. Поэтому текст-сюжет и являлся в это время единственным источником действия. Однако усиление участия рисунка в мультипликационной трактовке сюжета таило в себе потенцию непроросшего зерна. Дело в том, что изображение в любой анимации имеет отчетливо выраженный графический язык иллюстрации, который и нес эту потенцию прорасти на новый уровень визуального построения. Рисунок в нашем культурном сознании выступает в условной функции. Он не сам предмет, а изобразительный знак его, уже исторически определенный, обнаруживающий круг ассоциативных связей автора, включая его философскую концепцию мира и культурную традицию. Иными словами, «изображение... есть не столько копия какого-то отдельного реального объекта... сколько символическое указание на его место в изобразительном мире»¹.

Если провести с этой точки зрения анализ картин режиссеров В. Брумберг и З. Брумберг «Федя Зайцев» (1948) и «Большие неприятности» (1961), то можно показать характерный для тех лет механизм смещения значений в пластическом решении фильмов. В «Феде Зайцеве» прослеживаются два изобразительных центра. В одном расположены персонажи условные — человек, нарисованный на стене, его двойник и лошадь-лев, в другом — герои и среда, выполненные в натуралистической, диснеевской технике. Фильм делился на две части, соответствующие действию реальному и действию воображаемому.

Действие реальное повествует о преступлении Феди (история испорченной школьной стены), и здесь господствует диснеевский стиль. Действие воображаемое связывается с «наказанием», и ведущим оказывается условный стиль, связанный с одушевлением человечка. Причем диснеевская стилистика могла бы легко поменяться с натурным киноизображением, поскольку несла окраску, нейтральную по отношению к развитию сюжета. Условная же стилистика становилась адекватной сказочному, волшебному действию. Хотя литературный сюжет, безусловно, воспроизводил основное пластическое повествование, все же можно заметить явную драматургическую зависимость от стилистики рисунка.

В фильме «Большие неприятности» сюжет строился на пародийном принципе зрительной буквализации текста. Текст читала маленькая девочка и как бы его комментировала, рисуя его визуальный ряд. А речь идет о семье, воспитавшей великовозрастных бездельников. Брата девочки — Колю — «тянули за уши» из класса в класс. Когда он закончил школу, то «провалил-

¹ Успенский Б. А. К исследованию языка древней живописи // Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения: Условность древнего искусства. М.: Искусство, 1970. С. 16.

ся» на экзаменах в институт и «сел папе на шею». Сестра Капа не хотела ни учиться, ни работать. Она хотела замуж. И мама прочла ей в мужа солидного мужчину. Но солидный и богатый муж обманул Капу, и она тоже поместилась на папиной шее. Чтобы прокормить своих дармоедов, папа ворует... и проворовывается. Все плачут, папа не сумел «смазать ревизора» и должен «сесть».

Итак, словесные идиомы типа «папа зашивается» или «черти гостей принесли» воспринимаются ребенком в своем прямом значении и воспроизводятся так же буквально в похожих на детские рисунки графических образах. Уж если «папа теряет голову», то теряет ее взаправду: вертит в руках и долго не понимает, что ему с такой головой делать. А когда «холодильники идут налево», то и на экране холодильники стройными рядами маршируют из магазина. Причем момент рисования воспринимался как происходящий на наших глазах. Слово и рисунок в этом фильме равноценно существуют друг в друге, взаимозаменяя и взаимодополняя один другого. Реальный мир (развернутый в «Феде Зайцеве» в диснеевской стилистике прямо и «нейтрально») выступает здесь отраженно, через движение и рисунок.

Иными словами, подтекст как бы отделяется от текста и воспринимается только вместе с изобразительным рядом фильма. Стиль рисунка выделяется как значимая, структурно осязаемая единица, и рисунок в различных сочетаниях становится не равным себе. Его реальное содержание оказывалось подвижным и могло наполняться многими значениями. Итак, в отличие от композиционной структуры, свойственной «Феде Зайцеву», в «Больших неприятностях» слово становится синонимом изображения. А вместо ординарной смены оживших иллюстраций, внутри литературного сюжета получает особую содержательность обращение к стилистике самого рисунка.

Следовательно, будучи изображением, иконическим знаком, здесь вся предметная среда, включая и персонажей, оказывается значимыми единицами текста, построение которого тяготеет к вербальному сюжетосложению. Таким образом, намеченная оппозиционная пара — повествование вербальное и иконическое или, проще говоря, «слово» и «изображение» в своем сопоставлении выявляет основной метод, дающий возможность пересмотреть традиционное представление о природе жанрообразования той поры. Именно на основании соотношения вербального и иконического повествования можно установить те значимые элементы ведения действия, которые позволяют фиксировать в композиции фильма процесс жанрового переосмысления мультипликационных моделей. Вот здесь уместно поговорить об эстетическом феномене мультипликационной притчи.

Понятие притчи-парадокса дает характеристику тому мощному подъему восточноевропейской мультипликации, одним из художественных открытий которого стало создание мультипликационной притчи. Такая притча держала экран как бы на военном положении, изгнав с него все «подсобные» ви-

ды искусства. Экранное пространство становилось скудным по отношению к слову, декорации, актерскому искусству. И эта «скупость» заново определяла соотношение музыки, слова, декорации, придавая им особую значимость, весомость. «Голый человечек» на «голом экране», понимаемый как «тотальный» человек, человек вообще, «человек как таковой», становился главным действующим лицом фильмов этого направления. Человечек не был индивидуализированным персонажем, а воспринимался как материализация идеи, как персонифицированное понятие. Глобальные, притчевые мотивы разрешались с помощью сюжета-анекдота, сюжета-парадокса. Линейная графика образа давала широкое символическое наполнение. Одним из первых, кто обратился к этому жанру в пятидесятые годы, был молодой румынский режиссер Ион Попеску-Гопо. Его «Краткая история» (1957) за десять минут экранного времени давала сатирическое и философское обозрение развития жизни от амебы до человека и от их охотничьих побед к современному человечеству с его атомным оружием. Одновременно к этому жанру приходят и чешские кинематографисты — «За место под солнцем» (режиссер Ф. Выстрчел, 1959), польские — «Голова» (режиссер Я. Леница, 1958), болгарские — «Ангелочек» (режиссер Т. Динов, 1956). Однако наиболее ярко и последовательно этот жанр проявился в так называемой загребской школе (Югославия). Фильмы загребской школы — это емкие изобразительные рассказы, ироничные, саркастические, редко веселые, чаще горькие современные притчи. Конечно, разработка кинопритчи в мультипликации прямо или косвенно связана с предшествующим опытом развития форм общения людей и форм художественного творчества, однако в мультипликации шестидесятых годов немаловажное значение приобретала проблема соединения притчи (высокого уровня бытия) с бытовой злободневностью карикатуры. Так что же происходило в жанровой структуре мультфильма при «фамильярном контакте» (терминология М. Бахтина) высокого и низкого, вечного и мгновенного, темы значимой, доверенной смешным карикатурным персонажам?

Так как здесь притчевая формула предполагала пафос, глобальность, но строилась по изобразительной схеме карикатуры, происходило сближение элементов значений с предельно удаленными ценностными характеристиками, что создавало эффект комизма. Поскольку та или иная стилистическая упорядоченность, чтобы восприниматься как «мультипликационная притча», чаще всего должна была строиться на базе метафоризма — возникал «двойной метафоризм»: внутри данного стиля (карикатуры) и в результате соотношения его смысловых узлов к соответствующим единицам притчи. Так, в фильме «Пятый» (режиссеры З. Греч и П. Шталтер) действие строится на «овеществленной» в движении персонажей метафоре: «плясать под чью-то дудку». Здесь четыре фразных скрипача вытуривают из кадра джазиста, играющего на трубе, который своей музыкой мешает им исполнять классическую

мелодию. Однако настойчивость и упрямство уличного музыканта заставляют их играть под его трубу. В финале все пятеро играют джаз. Эта метафора, функционирующая в пределах текста, получает вторичный смысл, поскольку уже не однозначно переносится на внетекстовую ситуацию, означая в ней смену «старого» и «нового». Двойной метафоризм — композиционная основа знаменитого фильма «Суррогат» Д. Вукотича (1960), получившего «Оскар» за 1961 год. Все хитросплетения фильма повествуют о том, как маленький, похожий на треугольник человечек создает себе на берегу моря искусственный мир из надувных искусственных эрзацев и как этот мир лопаётся благодаря одному единственному «реальному» гвоздю. Кстати сказать, «лопается» и главный персонаж — он тоже оказывается резиновым. Словом, рождается метафора — человек, живущий в мире суррогатов, сам становится суррогатом человека.

Такой условный пересказ притчи на языке карикатур был подобен переводу на другой язык, переключению в другую систему кодирования, а зрительный образ, возникавший в результате двойного метафоризма, оказывался сдвигом, перестановкой, трансформацией другого зрительного образа, никогда прежде с ним не связывавшегося. Весь фильм был как бы составлен из сдвигов. Каждый из его элементов представал в двойном свете. С одной стороны, он включался в некоторую логически последовательную систему, обосновывался внутри нее (язык карикатур) и с этой точки зрения представлялся вполне естественным и предсказуемым. А с другой — он же ощущался как часть чужой системы, как результат структурного сдвига на уровне притчи. Собственно, притча в чистом виде не проявлялась ни на одном отдельно взятом участке текста, она возникала на их пересечении. Крайняя степень обобщения целого сюжетного выражения и на уровне сценария, и на уровне изобразительного ряда создавала знаковые символы. Язык этих притч-парадоксов стремился одновременно и к изобразительному, пластическому ведению сюжета, и к знаковому наполнению условными значениями рисунков, выступающих здесь аналогами слов. Таким образом, наметилась явная тенденция к полижанровости в мультипликации, а притчи-парадоксы практически стали одной из первых моделей подобного сдвига.

Успех притчи-парадокса во всем мире дал повод для нового обсуждения специфики анимации. Зашифрованность образов в обобщенных персонажах нередко осознавалась не только спецификой притч-парадоксов. В ней видели специфическую черту мультипликации вообще, и мультипликации для взрослых в частности. Заметим, что описанное жанровое образование (к выразительным средствам которого не стоит сводить специфику мультипликации) не просто притча, а сложная модель кинематографизации, синтеза традиционно изобразительных и традиционно литературных жанров, которые, кстати сказать, также не существуют в застывшем виде и имеют тенденцию и между собой образовывать некоторую систему жанров. Ссылаясь на иссле-

дования Ю. Тынянова, Б. Розенфельда и Д. Лихачева, представим использование термина «система жанров» применительно к анимации.

Выделив притчу-парадокс в особую жанровую систему, придадим ей значение исходной ступени не только в процессе ассимиляции притчи в анимации, но и в процессе жанрообразования, так как именно с движением притчевых форм связывается в нашем представлении его развитие. Перечисляя причины «привлекательности» притчи для мультипликации, можно подчеркнуть, что ее проблемы отнюдь не ограничиваются модификациями в искусстве рисованного и кукольного фильма. Примерно в то же время активно обращаются к этому жанру в игровом авторском кинематографе. Имена Т. Абуладзе, С. Параджанова, Ю. Ильенко, Р. Габриадзе, Э. Шангелая, О. Иоселиани прочно вошли в быт отечественных статей о кинопритче. Полагаю, что притча в авторском игровом кино и в авторской анимации — явления одной волны, одного порядка. И там и тут центральным становилось сближение реальной фактической истории с фольклором или мифологией, когда художников интересовала не история сама по себе, а концентрат духовных традиций в истории. Следовательно, мультипликация не была изолирована в своих поисках от достижений современной художественной культуры и не стояла в стороне от общего процесса развития кинематографа.

Дальнейшее движение мультипликационных притчевых форм особенно ярко проходит в нашей стране. Первый успех в этом направлении обозначил режиссерский дебют Ф. Хитрука. Его фильм «История одного преступления», как и кукольный фильм «Баня» С. Юткевича и А. Карановича (1962), возглавил направление, ориентированное на поиски художественных возможностей фактуры материала как особого образного компонента драматургии фильма. «Мистер-Твистер» А. Карановича (1963), «Мой зеленый крокодил» В. Курчевского (1969), «Левша» И. Иванова-Вано (1964), «Человек в рамке» (1966) Ф. Хитрука, «Окно» Б. Степанцева (1966), «Клубок» Н. Серебрякова (1968) — в этих фильмах все больше повышался изобразительно-художественный уровень, который из простой окраски стремился перерасти в единственно важный строй всего фильма, из составного элемента стать сутью. Поэтому фактура материала становилась существенной в создании культурно-художественных ассоциаций в семантике анимационного фильма.

Проследим взаимодействие сюжета, фабулы, композиции и фактуры в фильмах, которые, безусловно, обладают сложной образной формой («Окно», «Человек в рамке», «Клубок»).

Под термином **«фактура»** будем понимать не только и не столько фактуру того или иного материала как таковую, но все множество способов и техник, которые существуют в изобразительном ряде фильма, обеспечивая особую материальность вымышленному персонажному и предметному миру произведения, а следовательно, выступают как способные иметь художественное

задание. Я считаю, что правомерность и теоретическая целесообразность термина «фактура», во всяком случае для анимации, существенна как художественный слой, достаточно точно соотносимый с общей структурой картины.

Проследим, как воздействие вербального повествования, наиболее ощутимое в слое фабулы и сюжета, преобразуется в слое фактуры и, в зависимости от активности последней, отражается в композиции, меняя свои качества и приобретая новые. Выбранные для сопоставления мультфильмы имеют ярко выраженный изобразительный ряд, где явственно ощущается желание авторов подчинить весь строй произведения определенному изобразительному прочтению. «Окно» представляет собой попытку осмысления в анимации живописных трансформаций; «Человек в рамке» — коллажное сочетание фотографий, вырезок, рисунка и плоских марионеток; персонажи и среда «Клубка» вывязаны из шерсти.

Содержание фильма **«Окно»** кратко сводится к следующему. Юноша из своего окна видит ярко освещенное окно Девушки. Девушка становится для него воплощением Мечты. Через живописные трансформации авторы показывают мечтания героя. Юноша понимает, что значит для него окно напротив, ведь если окно опустеет, то разрушится все. Юноша знакомится с Девушкой. Заканчивается фильм двумя силуэтами в окне Юноши. Девушка стала его женой. Он обнимает ее, и тут взгляд случайно падает на знакомое окно, где раньше жила его Мечта. Юноша видит снова в окне напротив ту же Девушку — Мечту. Реальная Девушка пробует овладеть его вниманием, но тщетно: Мечта сильнее реальности.

Итак, в оппозиционной паре вербальное — иконическое повествование наиболее явственно выявляется такое противопоставление: эпизоды, в которых активность героев высока, становились инертными в слое «фактура» и, наоборот, там, где первостепенную нагрузку несла «фактура», оказывались лишены привычного линейного драматического действия. Таким образом, простые по рисунку — нейтральные к фактуре — как бы не мешали последней иметь собственную логику развития, которая в этом фильме имела еще и тесную связь с музыкой. За персонажами закреплялась функция ведения истории (они были ответственными за развитие центрального конфликта и отвечали на вопрос: «что произошло?»), их активность и проявлялась в эпизодах завязки, кульминации и развязки. Эпизоды (экспозиции, развития действия) выявляли лирическую тему, связанную с вариациями чувств главного героя и отвечали на вопрос: «как происходит?» Следовательно, эмоциональная атмосфера картины выражалась за счет использования возможностей анимационной живописи (фактуры). Словом, композиция имела две жанровые линии, выраженные лирическим и драматическим ведением действия. Причем эти линии существовали как параллельные, имея лишь логические точки пересечения: мечта обыгрывалась фактурой, а реальность — сюжетным действием. Герои, носители событийного ряда — выполняли за-

дачу, во многом сходную с задачей либретто в балете, главными становились же изобретения на уровне фактуры.

Более «выдержанную» фильтрацию фактуры через сюжет можно наблюдать в композиции фильма **«Клубок»** Н. Серебрякова. Этот фильм, поставленный по сказке О. Дриза о жадной старухе, повторяет мораль сказки о золотой рыбке. Здесь старуха находит волшебный клубок, который становится барашком. Старуха обретает дар чудесного вязания. Связаны вещи, дом, старуха «вяжет» себе новое лицо, красивое и молодое, но нитка внезапно кончается — барашек голый. Старуха выкидывает его на мороз. Вот тут жадная и жестокая старуха наказана — убегая, барашек тянет за собой нитку, и все связанное старухино благополучие исчезает. В этом фильме непримиримое, конфликтное столкновение противоречивых начал — творческого, доброго и красивого, воплощенного в волшебном барашке, и властного, жестокого, эгоистического, олицетворенного в деревянной старухе, — подчеркивалось именно столкновением фактур. Таким образом, доминирующие в композиционной организации фильма эпизоды (завязка — возникновение творческого вязаного мира, кульминация и развязка — его исчезновение) **совпадали** и на уровне сюжета, и на уровне фактуры. Фактура как бы давала возможность извлечь максимум образности из сюжета, оставаясь при этом в его пределах.

Иную картину взаимодействия рассматриваемых слоев можно представить в фильме Ф. Хитрука **«Человек в рамке»** (1966). В этом фильме мир солнца, детства противопоставлен миру чиновников и деловых бумаг. Герой — портрет, заключенный в золоченую рамку; по мере продвижения по служебной лестнице к чиновным высотам его рамка становится все массивнее, массивнее, пока не погребает под своей массой обладателя. Смерть человека в рамке и возвращение мира живых, солнца, детства заканчивает эту ленту.

Как было показано выше, в «Окне» и «Клубке» соотношение фабулы, фактуры и сюжета приобретало, с одной стороны, стремление к максимальному упрощению сюжетного изложения главной идеи, а с другой — к максимальному изобразительному усложнению. В отличие от этого, «Человек в рамке» имел другую схему построения, обнаруживая явственную тенденцию к слиянию, синтезу обоих стремлений, перечисленных выше. Коллажное взаимодействие разных фактур в этом фильме резко меняло привычную сюжетную формулу и давало иное композиционное решение всей вещи в целом. Прежде всего, в системе выразительных средств «Человека в рамке» особую роль играл **повтор**. Принцип повтора, удвоения, утроения темы (мир жизни — мир бумаг) здесь не равнозначен простому перечислению одного и того же — повтор нес смысловую нагрузку. Так, например, ситуация с бумажным змеем, случайно залетевшим в рамку, где главный герой привычным жестом подшивает его к деловым конвертам, обрубив у змея все яркое, что не входит в стандарт ведомственных бумаг, повторяется в эпизоде крика о помощи. Теперь гибнет за бюрократическими рамками дверей человек. Его крик о помо-

щи разрастается до размеров метафоры. Тема как бы возводится в степень и приобретает новый смысл. Преобладает бесфабулярное (термин В. Демина) ведение действия с ярко выраженной, развернутой экспозицией, где истинную остроту конфликта составляет не прямое столкновение действующих лиц (фабульный уровень конфликта), а «...скрытое, внутреннее движение с фабулой, упрощенной до предела, которая становится как бы пунктирной, едва прослеживаемой, распадается на „блочки“ и „звенья“, не связанные друг с другом прямой причинно-следственной зависимостью»¹.

Исследуя диалектику сюжета и фабулы в кинематографе шестидесятых годов, В. Демин писал: «...характерной особенностью данного периода кинодраматургии было умаление, снижение прежней главенствующей роли фабулы, чью сюжетообразующую роль сегодня, в пору зрелого кинематографа, могут частично или даже полностью принять на себя другие выразительные средства»².

В мультипликации этот тезис выразился еще ярче, так как в число «других выразительных средств», под которыми у Демина имелись в виду прежде всего эпические, лирические, описательные элементы действия (в контраст с главенствующими прежде драматическими элементами), в анимации прибавляется еще и сюжетообразующие свойства самой фактуры.

Как было уже отмечено выше, в фильме «Человек в рамке» особое место в сюжетосложении занимает коллаж фактур, ибо именно в этом слое выявлялось весьма существенное свойство материала.

Фактура в анимации есть также и отношение, связь, устанавливаемая между разными изобразительными материалами и рассматриваемая как цепь зрительных ударов. «Когда на экране меняются крупности, происходит как бы смена эффектов, зрительные удары», — писал М. И. Ромм в «Лекциях по кинорежиссуре»³. Однако сказанное можно отнести не только к монтажу крупностей, но и к... монтажу фактур. Ибо смена фактур, их стыки имеют на зрителя подобное воздействие. Отмеченное положение характерно для общей тенденции развития анимации тех лет, когда особенно важными становились своего рода изобретения в области фактуры (изобразительного слоя), являющиеся главной задачей усилий постановщиков, поскольку именно изобретения выражали эмоциональную природу картины, в то время как история (литературный сюжет) оставалась традиционной и знаменовала ее нравственную суть. То есть налицо переходный период жанрового переосмысления анимационного кино, когда система литературных жанров, бывшая до этого времени ведущей в этом виде кинематографа, претерпева-

¹ Демин В. П. Диалектика сюжета и фабулы в современной кинодраматургии: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.03. М.: Институт истории искусств, 1973. С. 15.

² Там же.

³ Ромм М. И. Лекции по кинорежиссуре. М.: ВГИК, 1973. С. 137.

ет своеобразный процесс десистематизации, сталкиваясь с новым процессом изобразительного сюжетосложения.

Рассмотренные типы сюжетосложения мультфильмов «Окно», «Клубок», «Человек в рамке» выявляют, каждый по-своему, общую черту, когда в уже существующей жанровой системе произведение одновременно утверждает и старое бытие жанра, с его устоявшимися параметрами, и в то же время преобразовывает эту систему, выводит ее на новый формально-смысловой уровень. Внешне это выражалось так: фабула строилась традиционно, выражая в аллегорических символах ту или иную нравственную сентенцию, изображение же выявляло субъективное ее прочтение и развитие в фактуре материала.

Весьма характерно для тех лет замечание А. Волкова, который, анализируя фильм Н. Серебрякова «Великие холода», писал: «Простой пересказ этого фильма не дает представления об эмоциональной атмосфере картины. Да и назидательный сюжет об упрямом и непослушном ребенке для нашего кинематографа не слишком оригинален. Но дело здесь не в сюжете, а в богатом ассоциативном содержании поэтических образов фильма. Великие холода, вдруг сковавшие землю, метафорически выражают холод душевной неблагодарности. Метафоричность образов выводит восприятие зрителя за границы сюжетных рамок, открывая огромное ассоциативное богатство мыслей и чувств»¹. Волков точно подметил, что «дело не в сюжете», но не нашел адекватного объяснения этому процессу. Дело в том, что притча-парадокс, на которую все еще ориентировались постановщики середины шестидесятых годов, уже была невозможна как уравновешенная целостность. Иконический ряд давал иное пространство, которое как бы преодолевало сюжет, пытающийся удержать исходное, столь недавно приобретенное и воспринятое как сугубо специфическое для мультипликации, то есть форму редуцированной притчи.

Таким образом, менялось многое в традиционной схеме притчи-парадокса. И прежде всего, менялась функция движения. Фильмы этого ряда показали, что традиционное «подражательное» очеловечивание движения, пусть карикатурно-шаржированное, основанное на диснеевской технике эклер, — не единственный способ существования анимации.

2. Становление фактуры изображения главным драматургическим элементом в авторской анимации семидесятых

Описанное выше явление повлекло за собой тенденцию к коренным изменениям во внутренней структуре фильмов, которая к концу 1960-х годов стала особенно ощутимой.

¹ Волков А. А. Мультипликационный фильм. М.: Знание, 1974. С. 9.

Иконический ряд анимационных фильмов давал иное пространство, которое как бы преодолевало фабулу, — пытающуюся удержать исходное, столь недавно приобретенное и воспринятое сугубо специфическим, — то есть форму редуцированной притчи. Главным становилось движение, пластически вытекающее из фактуры персонажа и среды. Для такой анимации была характерна ориентация на определенный художественный стиль (например, лубок в «Левше», роспись на прялках в «Лисе и зайце», фрески в «Сече при Керженце»). Это приводило к концентрации той или иной изобразительной манеры, выделению ее специфических черт в интерпретации мультфильма.

Первым в этом направлении был фильм А. Хржановского «Жил-был Козявин» (1966). Анекдотическая ситуация — исполнить поручение начальника путем разрушения всего, что попадает по дороге, — вроде бы укладывалась в классическую формулу притч-парадоксов. Однако шагающий по прямой, с одной лишь мыслью Козявин пародировал и сюжетную прямолинейность редуцированного фильма. Композиция же строилась так, чтобы опровергнуть основную фабульную линию и обратить внимание зрителей на этот мир обесцененных козявиными ценностей. Именно в «Козявине» возникает наглядное взаимодействие слова и изображения. «Слово» (будем называть таковым вербальное повествование, овеществленное в действии рисунков-персонажей) все время уходит в многоплановый комментарий (изобразительный аккомпанемент, закадровый голос), свидетельствующий о подспудном существовании конфликтных, противоречивых начал, которые выражали стилистическая усложненность и концептуальная разнородность изобразительного материала фильма. Поэтому ссылка на анекдотический сюжет, типичный для притч-парадоксов, была нужна авторам, скорее всего, лишь для того, чтобы подвергнуть его осмеянию.

Само сочетание «несочетаемых» структур как бы включало текст в систему сверхновых для мультипликации и потому так остро ощущаемых элементов. Здесь возникала коллажность иного рода, чем коллажность «Истории одного преступления» и даже «Человека в рамке» Федора Хитрука. В данной работе коллажность была сугубо стилистической, в отличие от коллажа разных материалов, составляющих изобразительную среду вышеназванных фильмов. Текст как бы коллажировался или переключался из одной изобразительной системы в другую, сталкивал их, а зритель мог найти в своем культурном арсенале лишь уровень притчи как единый язык всего текста. Текст говорил многими голосами, и художественный эффект возникал от их сопоставления, несмотря на кажущуюся несовместимость. Следовательно, поднимался на новый уровень содержательный пласт текста, где текст получал полифоническое звучание.

Таким образом, если до середины шестидесятых годов мультипликаторы искали художественной однородности своих средств через возрастание

условности изобразительного мира и специфику условного движения линий, то во второй половине этого десятилетия картина вновь меняется. В фильмах все отчетливее начинает проявлять себя взаимодействие следующих структур: первой, традиционной, ориентированной на максимальную условность образного воплощения, и второй, тяготеющей к стилистико-изобразительной конкретности.

То есть для того, чтобы воспринимать кинематографический текст мультфильма, зрителю важно было «прочитывать» стилистико-пластический уровень текста.

На своеобразие иконического ряда в анимации обратил внимание Ю. М. Лотман в статье «О языке мультипликационных фильмов». Позиция Лотмана характерна и чрезвычайно интересна: «...исходное свойство языка мультипликации состоит в том, что он оперирует знаками-знаков: то, что проплывает перед зрителями на экране, представляет собой **изображение изображения**. При этом если движение удваивает иллюзорность фотографии, то оно же удваивает условность рисованного кадра. Характерно, что мультипликационный фильм, как правило, ориентируется на рисунок с отчетливо выраженной спецификой языка: на карикатуру, детский рисунок, фреску. Таким образом, зрителю предлагается не какой-то образ внешнего мира, а образ внешнего мира на языке, например, детского рисунка в переводе на язык мультипликации»¹. Фотографию Лотман рассматривает как синоним точности (репродуцирования), следовательно, кино как «движущаяся фотография» продолжает это исходное свойство материала. Отсюда **иллюзия реальности** делается одним из ведущих элементов языка фотографического кино. «Причем, — как подчеркивает автор статьи, — на фоне этой иллюзии особенно значимой делается условность. Монтаж, комбинированные съемки получают контрастное звучание, а весь язык располагается в поле игры между незнаковой реальностью и знаковым ее изображением»². А поскольку движение естественно гармонирует с природой точной фотографии, то искусственному рисованно-живописному изображению оно противопоставлено. Живопись и рисунок в паре с фотографией воспринимаются как условные, и внесение движения не уменьшает, как это было с фотографией, а увеличивает **степень условности исходного** материала, которым пользуется анимация как искусство.

Шестидесятые годы приучили мультипликаторов мыслить социально-масштабно, мифологично, и, как не раз было отмечено выше, «**знаковость**» языка притч-парадоксов осознавалась в тот период вообще специфической для данного вида кино. Образы-метафоры определялись как знаки-носители

¹ Лотман Ю. М. О языке мультипликационных фильмов. С. 143.

² Там же. С. 142.

ли тех или иных идей, а следовательно, возникал прямой интерес изучения их структур.

Итак, что же меняется в художественной структуре мультфильма на рубеже 1960—1970-х годов? Можно сказать, что в этот период изменения происходят в переосмыслении пластики предметно-персонажного мира. Начинает обыгрываться не просто «голая» идея притч-парадоксов, а конкретный изобразительный типаж, уже имеющий, независимо от фильма, свою художественную ценность, а в фильме выступающий как знак той или иной системы обобщения, как определенный художественный стереотип. Это не просто человеческие типы, но типы уже описанные, исследованные, воспетые искусством, где живописные характеристики концентрировались в изображении персонажа, обращаясь к культурному опыту зрителя, у которого должны были вызвать те же чувства, что и «цитируемое» полотно. Причем такие персонажи имели свойство самокомментария и играли роль смысловых имен, к которым питала пристрастие старая литература вплоть до XVIII века, давая нарицательный ключ к своеобразию характеров-типов. Это явление наиболее полно и прямо начинает отражаться в «Козявине» и достигает своего апогея в другом фильме А. Хржановского — «Стеклянная гармоника» (1968), где ужасные существа с полотен Сальвадора Дали, Иеронима Босха, живущие в страшном мире стяжательства и рабства, благодаря музыке Мастера перерождаются буквально: в каждом открывается прекрасный лик картин Ренессанса. То есть само изображение персонажей имело значение целого нечленимого текста — той изобразительной системы, которую представляло.

Иначе говоря, если знак, являясь замещением предмета, отсылает сознание к феноменам, существующим вне языка, к объективной реальности, то в анимации А. Хржановского знак отсылает восприятие к иному языку, иному знаку. Таким образом, кадр Хржановского «читается» благодаря художественному опыту зрителей, в опоре на их «апперцепционную базу». Можно сказать, что в анимации рубежа 1970-х годов понятие «коллаж», как и понятие «фактура», расширяет свой смысловой диапазон от «склейки», «монтажа» различных материалов до «склейки», «монтажа» различных изобразительных систем. Такая тенденция к максимальному полифоническому насыщению пространства кадра значениями, разнородной по художественному языку персонажно-предметной средой становится ведущей. В ряду фильмов этого направления можно назвать: «Ваня Датский» (1974), «Поезд памяти» (1975) Н. Серебрякова; «Сеча при Керженце» (1971) И. Иванова-Вано и Ю. Норштейна; «Лиса и заяц» (1973), «Цапля и журавль» (1974) Ю. Норштейна; «Стеклянная гармоника» (1968), «Шкаф» (1971), «Бабочка» (1972), «В мире басен» (1973) А. Хржановского. Меняется, прежде всего, функция персонажей, их характер проявляется не столько через динамическую ха-

рактистику линейного рисунка, сколько через динамическую характеристику его взаимодействия со средой, фактурой, которая, как уже было выше отмечено, понимается двояко: и как связь, отношение между разными изобразительными материалами, и как связь, отношение между разными изобразительными системами. Место карикатурных человечков заняли иконические образы-символы, знаки-знака, четко ориентированные на «апперцепционную базу» зрителя, на его культурный опыт.

Отсюда переосмысливается само оживление персонажей. Функция движения дифференцируется, делится на зоны статики и зоны подчеркнутой динамики. Причем «статика» приобретает структурирующее значение, так как стилистически насыщенный кадр рассчитан на «прочтение» (чтобы понять предложенную автором систему символов, надо просто успеть их прочесть). Кроме того, **кинокадр** становится как бы **многовременным**, объединяя в себе разнотекущие временные процессы. Например, И. Иванов-Вано и Ю. Норштейн в фильме «Сеча при Керженце» переносят трещины на росписях в свой мультипликат, делая, таким образом, акцент на сегодняшней авторской оценке старого предания. Режиссеры не реставрировали прошлую изобразительную культуру, а отбирали «из культурного наследия прошлого мотивы, детали и образы, близкие собственному мироощущению, и составляли новую композицию», как писал В. Фомин, исследуя подобную проблему взаимоотношений фольклорного фонда и современного **игрового** кинематографа¹. Речь шла о фильмах так называемого живописно-символического направления («Цвет граната» С. Параджанова, «Мольба» Т. Абуладзе, «Вечер накануне Ивана Купала» Ю. Ильенко, «Каменный крест» Л. Осыки и др.), которые к семидесятым годам выделились в одну из ведущих тенденций авторского отечественного кинематографа. Их притчевые структуры ориентировались на целостное восприятие сущего с высоты проблем, называемых вечными, и характеризовались потребностью охватить в едином чувствовании всю природу, ощутить в себе наличие всех эпох, найти опору современным духовным исканиям в историческом и культурном опыте народа. Эти фильмы, при всей ориентации на какой-нибудь один художественно-изобразительный стиль, обнаруживали эклектику стилей и поразительное мировоззренческое единство. На мой взгляд, картины живописно-символического направления имеют много общих черт с рассматриваемым направлением в анимации. Кроме совпадения во времени возникновения и развития, обоим направлениям свойственна опора на иконический символ, его повествовательные потенции, а также присуще переосмысление сегодняшнего дня в многомерном контексте национальных корней или культурных традиций. Характерна попытка диаметрального изменения языка кино, что, безусловно, сказалось на осо-

¹ *Фомин В.* Враги или союзники? (Традиционные жанры фольклора в кино) // Жанры кино: Сб. статей / Редкол.: В. И. Фомин (отв. ред.) и др. М.: Искусство, 1979. С. 248.

бенностях сюжетосложения. И наконец, для обоих направлений путеводным жанром в сложном сплетении фольклорных, изобразительных и кинематографических форм была притча. В композиции этих фильмах, так же как и в анимации А. Хржановского, Н. Серебрякова, Ю. Норштейна, Р. Раамата, огромную роль играло понятие «остановленное пространство», где наблюдалась связь частей по принципу подобия и контраста, а не по принципу причинности, где был уместен термин «кадр-картина». Кадр-картина не только в целом являл символ, как образ-символ немого монтажного кино, но и сам состоял из символов (цветового, обрядового, песенного, словесного, танцевального и многих других), которые, в свою очередь, делились на еще более мелкие. Такой кадр позволял себя рассмотреть не торопясь и не ставя целью включиться в цепь событий, которая в результате такого пристального внимания приобретает особую значимость.

Нечто подобное мы находим в анимации. Действительно, для нее тоже характерна такая ритмическая упорядоченность, такая организация материала, где статика, позволяющая подробнее взглянуть на кадр (казалось бы, уже воспринятый), оказывается сильным средством внутрикадрового содержания. Намеченная в игровом кино семидесятых оппозиция: фильмы, ориентированные на «феномен достоверности», и фильмы живописно-символические — к концу десятилетия обернулась процессом решительного взаимного перераспределения начал — фактически-событийного (объективного) и сугубо авторского (субъективного). Картины «Восхождение» Л. Шепитько, «Зеркало» А. Тарковского, «Калина красная» В. Шукшина, «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани, «Проверки на дорогах» А. Германа и другие этого ряда, при всей своей заметной ориентации на целостность мировидения, удерживали в памяти прошлую ориентацию на факт, тем самым обретали новое бытие.

Факт же, в свою очередь, в его самых разных проявлениях (от фотографии, документа, кадра хроники до жизненной, невыдуманной судьбы или события) не только в игровом, но и в документальном, и в научно-популярном кино стал передаваться в явной, четкой авторской интерпретации. Причем функция такого кадра-факта в общей структуре фильма (особенно документального) напоминала функцию знака-знака в анимации, то есть передачу конденсированной эстетической памяти.

Такое функциональное родство образных моделей фильмов разных видов кино совсем не обязательно предполагало одинаковое решение жанрово-сюжетных форм. Однако обратим внимание на конкретное их взаимодействие, намеченное в рассматриваемый период: 1) опора на кадры-символы (знаки-знаков в мультипликации, кадры-цитаты в документальном и научно-популярном кино, кадры-картины в игровом); 2) подчеркнутая выразительность изобразительных (пластических) средств; 3) повышение значения ассоциативных связей как между эпизодами, так и между отдельными фрагмента-

ми; 4) целостность концепции (как никогда реальным в фильме становится образ автора, его мироощущение).

Словом, тотальный документализм и тотальные условно-символические модели как универсальные стили в 1970-е годы стали уже неприемлемыми, так как генерировали в себе принципы друг друга, выражая тем самым не только динамику синтеза полярных сюжетно-тематических направлений, но и динамику синтеза различных кинематографических искусств.

Таким образом, наблюдаемая однородность процессов позволяет предположить и однородность явления, которая предполагает и некую общую систему связности. Изучая ее, будем исходить из того положения, что все так называемые «лишние», не «художественные» по отношению к киноискусству киножанры имеют огромный разброс вариативных резервов (особенно это касается публицистических информационных жанров неигровых видов кинематографа и ТВ, а в последствии всех экранных средств массовой коммуникации). Отсюда появляется возможность наблюдать становление иных принципов ведения действия, иного взаимодействия иконического и вербального повествования.

(Продолжение следует)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арнольди Э. М.* Жизнь и сказки Уолта Диснея. Л.: Искусство, 1968. 211 с.
2. *Вайсфельд И. В.* Мастерство кинодраматурга. М.: Советский писатель, 1961. 304 с.
3. *Волков А. А.* Мультипликационный фильм. М.: Знание, 1974. 40 с.
4. *Гинзбург С. С.* Рисованный и кукольный фильм. Очерки развития советской мультипликационной кинематографии. М.: Искусство, 1957. 286 с.
5. *Демин В. П.* Диалектика сюжета и фабулы в современной кинодраматургии: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.03. М.: Институт истории искусств, 1973. 23 с.
6. *Евтеева И. В.* Процесс жанрообразования в советской мультипликации 60–80-х годов. От притчи к полифоническим структурам. Дис. ... канд. искусствоведения / ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. Л., 1990. 123 с.
7. *Кривуля Н. Г.* Ожившие тени волшебного фонаря. Краснодар: Амелист, 2006. 502 с.
8. *Кузнецова В. А., Кузнецов Э. Д.* Цехановский. Л.: Художник РСФСР, 1973. 145 с.
9. *Лотман Ю. М.* О языке мультипликационных фильмов // Учен. зап. Тарт. гос. университета. 1978. Вып. 464. С. 141–144. (Труды по знаковым системам. [Т.] 10: Семиотика культуры).
10. *Новиков А. И., Чистякова Г. Д.* К вопросу о теме и денотате текста // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка / Ред. коллегия: Г. В. Степанов (гл. ред.) и др. М.: Наука, 1981. Т. 40. № 1 (январь–февраль). С. 48–56.
11. *Норштейн Ю.* Снег на траве // Искусство кино. 1999. № 9. С. 118–135.
12. Проблемы синтеза в художественной культуре: Сб. статей / Редкол.: Б. В. Раушенбах (отв. ред.) и др. М.: Наука, 1985. 286 с.
13. *Ромм М. И.* Лекции по кинорежиссуре. М.: ВГИК, 1973. 254 с.
14. *Фомин В.* Враги или союзники? (Традиционные жанры фольклора в кино) // Жанры кино: Сб. статей / Редкол.: В. И. Фомин (отв. ред.) и др. М.: Искусство, 1979. С. 222–250.

15. Успенский Б. А. К исследованию языка древней живописи // Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения: Условность древнего искусства. М.: Искусство, 1970. С. 4–34.
16. Ямпольский М. Пространство мультипликации // Искусство кино. 1982. № 3. С. 84–99.

Аннотация

Исследование посвящено актуальным проблемам искусства анимации: особенностям специфики развития отечественной авторской анимации 1960–1980-х годов: кинематографической природе искусства анимации, определению понятия авторской анимации; взаимодействию иконического и вербального повествования; изучению уникального для искусства «массового» процесса становления авторской мультипликации в нашей стране; анализу наиболее ярких произведений указанного периода.

Summary

This research is focused on the current problems of animation art. Such issues include: the specifics of the native auteur animation between the 1960–80s; the cinematic nature of animation art; the definition of auteur animation; the interplay of two narrative modes: the iconographic and the verbal; the study of the uniqueness to art of the „mass-scale“ making of auteur animation in our country; the analysis of the most vibrant artworks within the period under review.

- ✓ *Ключевые слова:* авторская анимация, иконическое и вербальное повествование, герой и среда, система жанров, притча-парадокс, рисунок-изображение, съемочный процесс.
- ✓ *Key words:* auteur animation, iconographic and verbal narrative, the hero and the environment, the system of genres, paradoxical parable, drawn image, the filming process.

Конференция прошла 15 марта 2013 года в Александринском театре

МАТЕРИАЛЫ
КОНФЕРЕНЦИИ,
ПОСВЯЩЕННОЙ
190-ЛЕТИЮ
А. Н. ОСТРОВСКОГО

№ 1 / 2014

Товстоногов ставит Островского

ГОРФУНКЕЛЬ ЕЛЕНА ИОСИФОВНА

Кандидат искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургская государственная Академия театрального искусства (Санкт-Петербург).

GORFUNKEL HELENA J.

*PhD (History of Arts), Associate Professor,
St. Petersburg State Theatre Arts Academy (St. Petersburg).*

E-mail: egorfunkel@mail.ru

Островский не был близким Товстоногову драматургом, в отличие от Горького, хотя по количеству режиссерских обращений Горький и Островский в творчестве Товстоногова равны. В одном ряду классиков Островский стоит у Товстоногова рядом с Чеховым и Горьким. Имя почитаемо, спектаклей достаточно (если учесть сравнительно недлинный список постановок у Товстоногова), к тому же именно на Островском можно обнаружить и самые сильные, и самые слабые стороны его режиссуры. Островский у Товстоногова — это «Бешеные деньги» (1943), «Гроза» (1951), «Волки и овцы» (1980) и «На всякого мудреца довольно простоты». Успешными были постановки последней пьесы: Товстоногов ставил ее пять раз. «Волков и овец» — однажды, в БДТ, и, по общему мнению, не очень удачно. Он хотел заключить «Волков и овец» в историческую раму современного Островскому театра. И это, во-первых, смещало внимание с собственно Островского, и, во-вторых, актерам, во всяком случае некоторым, не удавалось двойное существование в XIX веке и в XX (спектакль, напомним, поставлен был в 1980 году).

Подобный замысел — стилизация, игра в театр, театр в театре — не в духе Товстоногова (еще раз прием «театра в театре» использован в спектакле «Общественное мнение», это 1973 год, режиссер Юрий Николаев). Все необходимое было подготовлено — музыкально-танцевальные интермедии между актами, декорации-виньетки, напоминающие об азах сценографии XIX века; установили даже суфлерскую будку на сцене. Актерам предоставлялось право на импровизацию, пародию, изображение штампов старого провинциального театра. Актеры по большей части этим правом не воспользовались. Интермедии казались приклеенными. Сценография выглядела легковесной и для Товстоногова, и для Эдуарда Кочергина, хотя именно к легкости стремились и режиссер, и художник: оформление «представляло собой изысканную, в духе мирикусуников стилизацию и бытовых реалий, и самого театра

с его историческими приметами»¹. Легкость рамы в розовом цвете, в ситцевой фактуре утяжеляла, спорила с плотным языком исполнения. Спектакль вышел грузным и неуклюжим. Сквозь вежливость после премьерных откликов это звучало явно.

Борис Бурсов, филолог, воспринявший появление имени Островского на афише БДТ с радостью, нашел аргументы, чтобы связать Островского у Товстоногова с Горьким и Гоголем, с общей линией творчества режиссера. По его мнению, «Волки и овцы» оказались на законном месте в ряду русских сатир с их разоблачительным пафосом. Но театроведы увидели другое: «Внешняя подвижность, экспрессия, утрирование тона приходят в противоречие с внутренней холодностью, безэмоциональностью персонажей». Для актеров БДТ это недопустимо. И если у Басилашвили (Лыняев) и Богачева (Аполлон Мурзавецкий) двойное содержание только обогащало игру, то другим оно мешало. Балетные дивертисменты между актами прибавляли экзотики, но сбивали с толку. Вернее, с тона. Купавина Светланы Крючковой выглядела ярким живописным мазком на фоне какой-то сдвинутой в гамме, как некачественная альбомная иллюстрация, общей картины. Могло показаться, что бесстрашный Товстоногов на этот раз побаивается Островского — его неторопливой и однозначной театральности, его умения развернуть быт и его органической веры в добрую натуру, в человека. «Овец» у Товстоногова не было. Купавина, кустодиевская жеманница, скрыть не могла, что она презлая баба, а остальные — «более мелкие и более крупные жулики», то есть сплошь «волки». Не чувствуя расположения к мягкости Островского, Товстоногов вытягивал из пьесы все самое острое, беспощадное и, как щитом, прикрывался игрой в провинциальный театр. Персонажи показывали зубы, неподходящие к дивертисментным пастухам и пастушкам и прочей идиллической старине.

Надо вспомнить, что Товстоногову не удалось в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола «Гроза» (1951): очень расположенный к Товстоногову критик утверждала это однозначно, хотя вышло немало хвалебных рецензий. Все — и защитники, и критики спектакля — выделяли Кулигина Пантелеймона Крымова («Худой, с глазами, горящими мыслью, и наивно-печальной улыбкой»²). Катерину играла актриса Нина Родионова, героиня этого театра в послевоенное время, которая прославилась в роли Зои в поэтической драме М. Алигер «Сказка о правде» (1946), а у Товстоногова, пока он не нашел Римму Быкову, актрису совсем другого, отнюдь не любовного героического толка, Родионова играла в спектаклях «Где-то в Сибири» (Наташа Петрова), «Гибель эскадры» А. Корнейчука (главную женскую роль Оксаны), «Новые люди» по роману Н. Чернышевского «Что делать?»

¹ Кулешова В. Н. Эдуард Кочергин: [Театр. Художник]. Л.: Художник РСФСР, 1990. С. 191.

² Беньяш Р. М. Георгий Товстоногов. М.; Л.: Искусство, 1961. С. 106.

(тоже главную роль — Веры Павловны). О героине Родионовой в «Грозе» Р. М. Беньяш писала: «Слишком орнаментальна, приподнята и однотонна»¹. Была и вторая исполнительница роли Катерины — молодая актриса Е. Назарова, — по-видимому, обе сходились в изображении «огромной силы внутреннего сопротивления», это два луча в темном царстве. Несмотря на уверенный, через определенный актерский темперамент подход к образу Катерины, Товстоногов, по мнению Р. М. Беньяш, так и не смог объяснить своим спектаклем, зачем он это ставил. Таких недоумений не возникало в спектакле по М. Е. Салтыкову-Щедрину «Помпадуры и помпадурши», где Товстоногов был во всеоружии своей «убийственно-иронической меткости»².

«Гроза» 1951 года также запоминалась «гениальным», как писали некоторые рецензенты о Лебедеве, Тихоном. Островского Евгений Лебедев очень любил, это был его автор, недоигранный в течение жизни, — возможно, потому, что главные интересы Товстоногова были в другой драматургии. Но Лебедев компенсировал тоску по комедийным характерам Островского в великолепном Крутицком, на последнем этапе их союза. В целом же, «замысел „Грозы“, художественные краски спектакля, при всей их академической выверенности и профессиональной добротности, были определены сложившимся стереотипом режиссерского мышления, от которого пока не было сил уйти»³.

Интересно, что Гета Яновская, ученица Товстоногова, удивляясь способности учителя прочитывать текст пьесы — так, как до него никто не читал, — говорила: «Я думаю, что один из самых последовательных спектаклей у меня, где я — ученица Товстоногова, это „Гроза“. Может быть, потому, что она задумывалась в то ученическое время»⁴. Однако оригинальность прочтения ученицей этой пьесы основывалась на оправдании Кабанихи, и «лучу света» места в этой трактовке не оставалось. Таким образом, ученица явно расходилась в понимании драмы с учителем, потому что Товстоногов таких резких смещений в своих трактовках не допускал и, как мы видели, «Грозой» современников не удивил. Мешало ему и то, что пьеса, как никакая другая из русской классики, была отягощена сценическими традициями.

«Гроза», очевидно, притягивала Товстоногова потенциалом для актеров и актрис. Уже говорилось о П. Крымове, которого Товстоногов не только оценил в период своей работы в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола и, в частности, в роли Кулигина, но и прочил на роль князя Мышки-

¹ Там же. С. 107.

² Там же. С. 109.

³ Рыбаков Ю. С. Г. А. Товстоногов. Проблемы режиссуры. Л.: Искусство, 1977. С. 71.

⁴ Гинкас К. М., Яновская Г. Н. Театр с тоталитарным режимом // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет: воспоминания, публикации, письма / Авт.-сост. Е. И. Горфункель, И. Н. Шимбаревич, ред. Е. С. Алексеева. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 79.

на, когда собирался его ставить в БДТ. Во время преподавания в тбилисском Театральном институте режиссер обязательно включал «Грозу» в работу над отрывками. Медея Чахава вспоминала, что ее в роли Катерины сравнивали с Комиссаржевской. Да и в ЛГИТМиКе пьеса то и дело мелькает как учебный материал. Но при наличии очень интересных актрис в БДТ Товстоногов больше не проявлял желания поставить ее.

Через два года (1953) в московском Театре им. В. Маяковского Николай Охлопков ставит свою «Грозу». На этой почве и позднее на почве «Иркутской истории» (в БДТ это 1960 год), которая одновременно появилась у Товстоногова и Охлопкова, противостояние двух мастеров доводится до логического предела: поэтический или романтический театр у Охлопкова и эпический, психологический у Товстоногова. При этом и «Гроза», и «Иркутская история» идеально вписывались в театр Охлопкова, в то время как и «Гроза», и «Иркутская история» для Товстоногова — нечто чужеродное, пробное. Катерина — Евгения Козырева в Театре им. В. Маяковского, также исполнившая роль Валентины в «Иркутской истории», она же прославленная Медея, обладала тем самым героическим темпераментом, что предполагался Товстоноговым для его Катерин в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола. С другой стороны, Охлопков не был расположен к сатире. С Охлопковым Товстоногов вступил в полемику по коренным вопросам театрального искусства как раз в годы «обмена» сходными названиями¹.

«На всякого мудреца довольно простоты» — другое дело. Это любимая пьеса Товстоногова. Начиная с Театрального института в Тбилиси, Товстоногов регулярно возвращался к ней. Практически все бывшие студенты Товстоногова из Тбилиси начинали свои воспоминания в 2000 году с «Мудреца». В Тбилиси были фактически две постановки — доведенный только до прогона учебный спектакль и постановка в Тбилисском русском драматическом театре им. А. С. Грибоедова. Михаил Гижемкрели обратил внимание на один режиссерский ход молодого Товстоногова: он попросил Гоги Гегечкори, который в институте играл Глумова, сделать маленькие усы. А у Акакия Васадзе, который был Крутицким в Театре им. Ш. Руставели, как раз усы были очень длинные. Через усы старого консерватора просматривалось будущее Глумова — молодой, почти безусый Крутицкий. В уроках по режиссуре, в занятиях со студентами и стажерами, в беседах с коллегами — это неизменный материал для примеров и разборов. Метод действенного анализа проанализирован по первой сцене комедии — разговору Глумовой-мамаши и Глумова. Здесь, объяснял Товстоногов, мы сразу, минуя экспозицию, находимся в сфере «сквозного».

Совсем затерялись в истории театра «Бешеные деньги» — поставленные в Тбилисском русском драматическом театре им. А. С. Грибоедова в 1943 го-

¹ См.: Театр. 1960. № 2, 8.

ду. И если не считать эту первую постановку (или считать, что сатирический Островский Товстоногову ближе всего), то весь Островский для режиссера влез в одну пьесу — «На всякого мудреца довольно простоты». Первая постановка — в грузинском Театральном институте, затем в хронологическом порядке — в варшавском театре «Вспулчесны», в Национальном театре Финляндии, в Западном Берлине в 1984 году и, наконец, 12 февраля 1985 года в БДТ. «Это одна из моих любимых пьес», — перед премьерой говорил режиссер. Тут не было необходимости сдерживать или маскировать сатирические порывы, потому что пьеса у Островского тех же свойств, что и «Банкрот», на титуле которых цензор когда-то оставил обессмертившие его слова: «Ни одного порядочного лица, все сплошь мерзавцы». За границей родилось новое название «Записки подлеца, им самим написанные», но на родине не было необходимости утрировать сатирическое начало, хотя опыт «сатирического заострения», накопленный по разным сценам за границей, дома был ближе и понятней. Польский спектакль акцентировал связь Островского с эпическими сатирами Бальзака и Стендаля, а в Ленинграде, вскоре после первых представлений, когда все в спектакле устоялось, вдруг начался сумасшедший резонанс с перестройкой и гласностью, грянувшими в апреле 1985 года прямо в царство Мамаевых и Крутицких. Марк Захаров, который тоже почувал, как поспевают Островский к общему столу, поставил у себя в московском Ленкоме «Мудреца» (1989), нажимая на гэбизм Крутицкого, на бомжистость Глумова и на своеобразные прелести его матушки, раскормленной и грязной, как повариха на общепитовской кухне. Товстоногов, как всегда, обходится без мальчишества, но его «Мудрец», с сюртуками по всей исторической моде, декольте и кринолинами, гусарскими и чиновничьими мундирами, по части озвучивания классики современными мотивами ничуть не уступал захаровскому карнавальному «Мудрецу». Задолго до выпуска двух советских «Мудрецов» — в БДТ и московском Ленкоме — Товстоногов прикидывал, как правильно осовременивать Островского: «Попробуйте, например, переодеть в современные костюмы героев комедии А. Н. Островского „На всякого мудреца довольно простоты“. Ничего не получится. Пьеса прозвучит фальшиво, глупо, бессмысленно. Значит ли это, что в нашей жизни уже нет ловких карьеристов, суеверных старух, выживших из ума приверженцев старины и т. п.? ...Современный Глумов будет куда более осторожным, ибо по нынешним временам разоблачение грозит ему куда большими неприятностями, чем Глумову Островского...»¹ Товстоногов имел в виду такую драматургию, которая содержит в себе потенциал будущего, такую драматургию не надо переодевать в современные одежды, потому что характеры, отношения, события в ней априори вечно современны.

¹ *Товстоногов Г. О профессии режиссера* / Ред. В. Ф. Рыжова; вступ. статья Б. Львова-Анохина. М.: ВТО, 1967. С. 33–34.

Товстоногов радовался, что пьеса идеально расходуется среди труппы (а спектакль это подтвердил). В особенности повезло с Глумовым, которого играл новый в самом значительном смысле актер Валерий Ивченко. Уже состоялся ошеломительный дебют в «Смерти Тарелкина», актер ждал обещанной с первой встречи роли Сатина (она состоялась в 1987 году), а между Тарелкиным и Сатиным — явление Глумова. На Ивченко Товстоногов делал свою последнюю ставку, как раньше на Смоктуновского, Юрского, Борисова. Глумов у Ивченко и Товстоногова — не одиночка, а предводитель шайки маразматиков и лжецов. В одной рецензии интонацией возражения постановщику говорилось о том, что «старцы-реакционеры тоже становятся как бы симпатичны». Не произошла ли здесь ошибка, и удовольствие от игры актеров перенеслось на персонажей, которых эти актеры, эти виртуозы сатирических портретов изображали? Потому что «Мудрец» очень легко обрел то, в чем судьбой было отказано «Волкам и овцам», — театральность. Е. Лебедев и О. Басилашвили задавали тон импровизации, захватившей весь ансамбль. Традиция актерского азарта, всегда жившая на русской сцене, без подмоги воцарилась на сцене БДТ. А. Свободин писал, что «Лебедев проходит по черте, отделяющей сцену от арены, а вернее сказать — по шву, соединяющему оба великих жанра». Он же, то есть Свободин, называя работу Ивченко виртуозной, сам сочиняет виртуозные критические пассажи, чрезвычайно меткие и остроумно распределяющие исполнительские оттенки. Например, о Клеопатре Львовне, сначала о Крючковой: «Соединение страсти и отваги в пышном и глубоком декольте». «Если же перемешать и перемолоть все это и употребить на нечто вышитое бисером, тогда это будет Мамаева в исполнении Макаровой». В его заключении о спектакле — «маленькая, но полная энциклопедия приспособленчества» недостает лишь свидетельства о бурлескном «издании» энциклопедии. Товстоногов, Кочергин, Ивченко, дуэт Лебедева и Басилашвили и другие, в том числе Эмма Попова в невозмутимой Турусиной, Наталья Данилова в карикатурной Машеньке, Ольга Волкова в обезьянке Глумовой, Валентина Ковель в наглой Манефе, вплоть до молодого Юрия Томошевского, изображавшего в слуге Крутицкого не старость, а ископаемую древность, — все они мастерски, умеючи исхлестывают паноптикум «общества», его срезы и явления. Недаром И. Соловьева в своей рецензии вспоминает о словах Станиславского: «жонглировать и свободно гулять в области правды»; это сказано как будто о Товстоногове и Островском. В «Мудреце» раскрывались сильные качества Товстоногова: темперамент сатирика, талант сотрудничества с актерами, соединяющимися в ансамбль, стремление к импровизационному течению спектакля, богатство сценической фантазии.

Драматургия Островского, как бы в возмещение необходимой для Товстоногова близости, подталкивала к поискам в области, можно сказать, чистой формы. Об этом свидетельствуют записи репетиций. Например, работая над

«Волками и овцами», он говорит: «Я хочу сделать поклоны в виде пластических цитат из спектакля — без текста, типичные для каждой мизансцены»¹. Подобные режиссерские экзерсисы для Товстоногова редки. «Волки и овцы» с замыслом «театра в театре» естественно выходили к таким формальным пассажирам.

В «Мудреце» режиссура находит иные контакты с пьесой. Во-первых, пластика, во-вторых, импровизация, в-третьих, выход к теории. Что касается пластики, то ее на высоком уровне демонстрировал Валерий Ивченко. Гибкость тела, прыгучесть, изощренность движений — от ползания на коленях до поз оратора-демагога — дополняли гибкость, изворотливость, аморализм в натуре Глумова. Точно так же «мышинная» пластика Ольги Волковой в роли Глумовой, чрезмерная суетливость, угодливость, какая-то неутолимая опасливость — дополняют характер мамы авантюриста, она словно пластически поддакивает сыночку в своей жалкой подражательности. Если у других исполнителей пластика не выражена в длительном, развивающемся рисунке, то все же она подчеркивает самое существенное в персонаже: у Манефы — «широту» ее бесцеремонности, у Турусиной — своеобразную самоизоляцию в футляре фарисейства, у Машеньки — избалованность, у Городулина (В. Стрельчика) — апломб ничтожества. Пластические свойства каждой роли явно утрированы, но как раз в этом спектакль был грандиозен: в виртуозной динамической и пластической партитуре.

Импровизация — опять-таки доступная всем исполнителям и проявляющаяся в дуэтах Глумова—Мамаевой, Крутицкого—Турусиной, в соло Манефы — вершиной имеет сцены Мамаева и Крутицкого в исполнении Басилашвили и Лебедева. Минутный экспромт Лебедева-Крутицкого, когда он пытается присесть на стул — примеривается, почти опускается, снова поправляет фалды мундира, опять пробует сесть, с опаской прислушиваясь к себе, этот физиологически достоверный комизм — и есть «академия» актерского искусства. Беседы на философские темы — «Да, мы куда-то идем, куда-то ведут нас...», переворачивание стула вверх ножками — «Вот возьму да поставлю всю мебель вверх ногами, вот и перемена...» — актерами игрались в замедленном темпе, сопровождалось отключением и внимания, и сознания у обоих стариков. Мамаев представлял собой грузный малоподвижный мешок, Крутицкий, напротив, семенил и бодрился не по годам, а годы, как у одного, так и у другого, давали о себе знать карикатурными деталями — неповоротливая шея, сонливость, плохое зрение и т. д., — все это отдавалось на волю исполнителям.

Наконец, для Товстоногова «Мудрец» был важен для пропаганды метода действенного анализа. На одной из режиссерских лабораторий в работу

¹ *Товстоногов Г.* Беседы с коллегами: (Попытка осмысления режиссерского опыта) / Ред. Ю. С. Рыбаков и др.; вступ. статья К. Л. Рудницкого. М.: СТД РСФСР, 1988. С. 525.

взяты две первые сцены пьесы — Глумова и Глумов. Анализ этих сцен с точки зрения логики действия приводит участников лаборатории к некоторому шоку: все оказывается необычайно просто и буквально лежит под ногами. Товстоногов знает пьесу настолько хорошо, что в сложном уроке «метода» он опирается именно на нее¹.

Можно задаться вопросом, почему любимую пьесу режиссер так долго оберегал от БДТ? Лишь с пятого раза она оказалась на русской сцене, побывав и на грузинской, и на польской, и на немецкой, и на финской. Вторым вопросом: чем объясняется многократная игра в «Мудреца»? Он не раз возобновлял или переносил свои постановки. О второй «Оптимистической» 1980 года, впрочем, нельзя сказать, что это возобновление или перенос — тут новая версия, другой взгляд. Но «Идиот», «Три сестры», «Правду! Ничего, кроме правды!», «Ревизор», первая версия «Оптимистической» — повторялись на сценах разных стран и республик Советского Союза. «На всякого мудреца» в этом смысле — чемпион. Одна из учениц, режиссер Нина Кутателадзе, увидев после институтской постановки «Мудреца» в Театре им. А. С. Грибоедова, была разочарована, потому что в решении не увидела никакой разницы между студенческой версией и профессиональной. Потом она, признается, поняла, что Товстоногову нужно было озвучивать свое решение новыми актерскими голосами, видеть варианты исполнения.

Таково одно из объяснений пристрастия к повторам своих же спектаклей. (Мы оставляем в стороне самое простое — пригласили, он и перенес, тем более что Товстоногов формально никогда ничего не переносил — новая труппа, новая театральная школа, новые актеры заставляли его работать в полную силу.) Нателла Лордкипанидзе, и ученица, и критик, и биограф, и близкий человек, считала, что причиной верности пьесе был интерес режиссера к образу Глумова — его волновал такой человек, более того, он видел в нем национальный русский характер. Еще одно, как мне кажется исчерпывающее, объяснение дают как раз уроки режиссерских лабораторий. Там, раскрывая для коллег тайны действенного анализа, Товстоногов подчеркивал, что железная логика внутреннего действия постигается не сразу. Хотя «решительно в каждой» пьесе можно обнаружить простейшие физические действия², только методом исключения, путем тренировок и развития в себе способности мыслить действенно можно прийти к «верному», как он говорил, пониманию действенной логики произведения. Это область режиссерского профессионализма: «Результат, который не имеет права играть актер, должен быть режиссеру предельно ясен»³. Товстоногов постоянно развивал в себе способности анализировать пьесу. Он вслед за Станиславским отверг

¹ См.: *Товстоногов Г. О профессии режиссера*. С. 273—290.

² См.: Там же. С. 280.

³ См.: Там же.

застольный период (он «практически ничего актеру не дает по линии того, как это сделать»¹). Зато поиски вместе с актерами действенной логики помогали мизансценированию. В этой же главке «О методе» Товстоногов рассказывает, как актрисы, занятые в «Трех сестрах», — Доронина, Шарко и Попова, — после репетиций по действенному анализу, выходя в первый раз на подмостки, сами строили мизансцену. Привычка любой литературный материал подчинять аналитической проверке действием мешала в жизни: Товстоногов жаловался, что не может просто читать роман, рассказ — все тут же автоматически становилось объектом операций с действенным сюжетом.

Если логика действия железная и добывается она упорным трудом всегда, то каждая новая пьеса и сцена открывались после тщательного поиска цепочки психофизических действий в каждом куске. И найденный и удовлетворяющий режиссера материал должен быть ему особенно дорог. Его многолетние обращения к «Мудрецу» — это, возможно, самый дорогой для него итог. И ведь начала ленинградской постановки мы находим в студенческом опыте: Гоги Гегечкори вспоминал, что актерско-режиссерская работа начиналась с анализа первой сцены, что точная задача куска сразу ставилась перед исполнителями ролей Глумовой и Глумова. А найденное в 1943 году в Тбилиси не могло не отозваться в 1985 году в Ленинграде, чему свидетельницей была Н. Г. Лордкипанидзе — объяснение Мамаевой (Лиля Зверева) и Глумова (Гоги Гегечкори), когда Глумов на коленях пролетал порядочную часть зала, чтобы пасть перед Клеопатрой Львовной и как бы нехотя признаться ей в сжигающей его страсти, эта мизансцена с учетом иных возрастных параметров персонажей повторяется в игре Ивченко и Крюковой-Макаровой.

Когда пьеса, а вернее, ее режиссерский концепт дождался своего ленинградского триумфа, «верность» Островскому не подлежала сомнению такому «однолюб», как Товстоногов. Он железной логики не менял (за исключением, повторим, «Оптимистической трагедии» 1980 года). Как действовала эта логика в обстоятельствах, например, Варшавы и театра Вспулчесны, рассказывал сам Товстоногов. Эрвин Аксер его предупреждал, что Островский не популярен в Польше и что «На всякого мудреца» — не лучший выбор. Но «Записки подлеца, им самим написанные» прошли там пятьсот раз.

Характерно, что участники режиссерских лабораторий оспаривать железную логику Товстоногова не могли — не потому, что не решались, а потому, что она была железной и неоспоримой. Харизматично убедительной. Понятие «единственно возможного конфликта», на котором настаивал Товстоногов всю жизнь во всех разговорах о драматургии, спорно и в теоретическом, и в практических планах, но это был его творческий принцип. Э. Кочергин, сделавший с ним тридцать спектаклей, признавался, что более последовательного и ясного творца не встречал: «Даже если он ошибался, то все рав-

¹ Там же. С. 276.

но своей идее не изменял. Были удачи, были спектакли неважные, была конъюнктура, потому что сама жизнь была такая, но в принципе его метод был безошибочным, и он всегда выигрывал, потому что не предавал себя и тех, кто с ним работал»¹. «Мудрец» идеально в себе сочетал веру в литературу, в систему, в актера.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беньяш Р. М.* Георгий Товстоногов. М.; Л.: Искусство, 1961. 191 с.
2. *Гинкас К. М., Яновская Г. Н.* Театр с тоталитарным режимом // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет: воспоминания, публикации, письма / Авт.-сост. Е. И. Горфункель, И. Н. Шимбаревич, ред. Е. С. Алексеева. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 61–79.
3. *Кочергин Э. С.* Нежный командир // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет: воспоминания, публикации, письма / Авт.-сост. Е. И. Горфункель, И. Н. Шимбаревич, ред. Е. С. Алексеева. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 164–170.
4. *Кулешова В. Н.* Эдуард Кочергин: [Театр. Художник]. Л.: Художник РСФСР, 1990. 247 с.
5. *Рыбаков Ю. С.* Г. А. Товстоногов. Проблемы режиссуры. Л.: Искусство, 1977. 143 с.
6. *Товстоногов Г.* О профессии режиссера / Ред. В. Ф. Рыжова; вступ. статья Б. Львова-Анохина. М.: ВТО, 1967. 267 с.
7. *Товстоногов Г.* Беседы с коллегами: (Попытка осмысления режиссерского опыта) / Ред. Ю. С. Рыбаков и др.; вступ. статья К. Л. Рудницкого. М.: СТД РСФСР, 1988. 526 с.

Аннотация

В статье речь идет о сложных отношениях Г. А. Товстоногова с драматургией А. Н. Островского, чьи произведения, в отличие от пьес Максима Горького и А. П. Чехова, не были близки режиссеру. Товстоногов на всем протяжении своей творческой жизни не раз обращался к драматургии Островского, но успех неизменно сопутствовал режиссеру лишь в работе с комедией «На всякого мудреца довольно простоты», особенно — в постановке БДТ 1985 года. Спектакль по «Мудрецу» позволил Товстоногову в очередной раз проявить свое владение методом действенного анализа, продемонстрировать темперамент сатирика и талант в организации сотрудничества с исполнителями ролей, достигнуть органичного погружения актеров в театральность, добиться от них импровизационной манеры игры и активного использования пластики.

Summary

The article deals with the complex relationship of G. Tovstonogov with the dramatist A. Ostrovsky, whose works, as opposed to plays of Maxim Gorky and A. Chehov, were not close to the heart of the director. Throughout his artistic life, Tovstonogov repeatedly turned to Ostrovsky. However, only the comedy „Enough Stupidity in Every Wise Man“ was a great success, especially in the performance of BDT in 1985. This comedy enabled Tovstonogov to once again reveal his mastery in effective analysis, to demonstrate satirist temperament and talent in the organisation of cooperation between actors, to achieve a seamless immersion of actors in the theatrics and, finally, gain their improvisational manner of performance and active use of plastics.

- ✓ *Ключевые слова:* Г. А. Товстоногов, А. Н. Островский, режиссер, режиссура, метод действенного анализа.
- ✓ *Key words:* G. Tovstonogov, A. Ostrovsky, stage director, stage direction, method of effective analysis.

¹ *Кочергин Э. С.* Нежный командир // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. С. 165.

М. С. Щепкин и А. Н. Островский

МАЙДАНОВА МАРИНА НИКОЛАЕВНА

*Научный сотрудник, Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург).*

MAIDANOVA MARINA N.

*Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg).**E-mail: mmnspb@yandex.ru*

Появление на русской сцене пьес А. Н. Островского вызвало определенный раскол в актерской среде. Одна часть актеров приветствовала этот процесс. Другая, в основном старшее поколение, относилась к ним критически. Среди них — М. С. Щепкин, который, по мнению исследователя В. Я. Лакшина, в целом драматургию Островского не принимал¹. Известно также, что от имени актеров Малого театра Щепкин писал письмо историку литературы А. Д. Галахову, в котором выразил несогласие с присуждением драматургу премии за пьесу «Гроза», нелестно отозвавшись при этом о главной героине этой пьесы². Но несмотря на это, Щепкин проявлял интерес к некоторым персонажам Островского, а роли Любима Торцова («Бедность не порок») и Самсона Силыча Большова («Свои люди — сочтемся») включил в свой репертуар.

Интересным является то обстоятельство, что, размышляя о роли Любима Торцова (сыгранной им впервые в Нижнем Новгороде в 1855 году), Щепкин указывает, что хотел бы сыграть ее иначе, чем игравший ту же роль в Малом театре Пров Садовский. Вот что он пишет в письме к сыну от 22 августа 1855 года: «Живя на даче нынешнее лето, я от скуки выучил роль Любима Торцова из комедии „Бедность не порок“, в которой Садовский так хорош, но сама по себе роль при его игре грязна. Чем более я вникал в оную, тем более убеждался, что в ней можно отыскать чисто человеческую сторону, и тогда самая грязь не будет так отвратительна...»³ В этом высказывании

¹ См. об этом, например: *Лакшин В. Я.* А. Н. Островский. М.: Искусство, 1982. С. 370; *Горбунов И. Ф.* Отрывки из воспоминаний // А. Н. Островский в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1966. С. 53.

² См.: *Гриц Т. С.* М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества. М.: Наука, 1966. С. 659.

³ Письмо Щепкина к сыну Александру от 22 августа 1855 года. Цит. по: *Гриц Т. С.* М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества. С. 553.

слышится отзвук его более резкого суждения об образе Торцова. На одной из репетиций пьесы «Бедность не порок», иронически комментируя ее название, актер говорил: «Да и пьянство — не добродетель». Об этом эпизоде вспоминал актер И. Ф. Горбунов¹.

Оценка Щепкина смягчилась, когда ему показалось, что он понял мысль автора. Он возражал Е. И. Якушкину, по мнению которого актер придал этой роли и комедии такой смысл, которого в ней вовсе нет: «...Я... только хочу верно выполнить мысль самого автора, и мысль прекрасную. Он хотел показать, что нельзя презирать человека, как бы ни казался он грязен. Как он прекрасно выставил презрение к пьянице его брата — человека сухого — и, наконец, победу этого пьяницы над братом. Согласитесь, что мысль прекрасная»². На что его оппонент отвечал: «Конечно, прекрасная, но только мысль эта принадлежит вам, а не автору комедии. Автор хотел высказать совсем другое; он хотел показать, что натура русского человека превосходна сама по себе и что всякое прикосновение с западными понятиями и обычаями для него пагубно»³.

Пьеса А. Н. Островского дает основания для славянофильских схематизаций. Мы находим в ней, с одной стороны, исполненный поэзии, даже и в буквальном смысле слова (обилие в пьесе народных песен), традиционный строй жизни провинциального русского купечества, с другой — в качестве демона-искусителя — носителя новых, то есть пришедших с Запада, взглядов и настроений столичного дельца Африкана Коршунова. Все так. Вот только является ли главным для Островского противопоставление двух миров? Представляется, что главное для него и в этой пьесе, и в творчестве в целом — внимательное, «физиологическое» наблюдение за процессами в русской жизни на сложном, переходном этапе ее истории. Народная жизнь пребывает в брожении, в котором открываются как светлые, так и темные стороны и традиционного уклада жизни, и того нового, что проникает в эту жизнь (в конце концов, любимые герои Островского — чистые душой маленькие люди — тоже ведь продукт нового времени), а также возникают разнообразные, в том числе и курьезно-колоритные, переплетения и сцепления старого и нового, причем как в возвышенных, так и в низких своих проявлениях. Гуманистическая позиция Островского — в сочувствии светлому в любых его аспектах и в неприятии темного, независимо от обстоятельств и условий его генезиса. Идеал Островского — синтез светлого в его национальном и европейском вариантах. С утверждением такого синтеза он и связывал,

¹ *Горбунов И. Ф.* Отрывки из воспоминаний // А. Н. Островский в воспоминаниях современников. С. 53.

² *Якушкин Е. И.* Декабрист на поселении: Из архива Якушкиных. М., 1926. С. 17–23. Цит по: *Гриц, Т. С.* М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества С. 552.

³ Там же.

по-видимому, надежды на лучшее будущее России. В то время как антиидеал заключался для него в противоположном синтезе, в соединении темного — и унаследованного от предков, и пришедшего с Запада. Примет второго синтеза в современной Островскому русской жизни было более чем достаточно. Для будущего России, с его точки зрения, было важно, какой из синтезов окажется в приоритете. Иногда писателю казалось, что активны светлые силы и что у них есть определенные шансы повлиять на будущее страны (выражением таких настроений и могут рассматриваться «славянофильские» пьесы Островского), но чаще в его видении будущего преобладал скепсис и, может быть, даже пессимизм. Поэтому, может быть, в последний период творчества в центре его внимания оказывается неразрешимая драма незаурядных женских судеб, драма, которая может нести и метафорическую нагрузку.

Героев своих Островский помещает в ситуацию объективной ценностной неопределенности, в которой кто-то делает для себя тот или иной выбор (приходит к тому или иному синтезу), а кто-то пребывает в состоянии ценностной потерянности, то есть в том положении, когда человек может поступать по-разному, причем зачастую для самого себя непредсказуемо. Герои Островского не ищут смысла жизни, не пребывают в состоянии напряженного ценностного выбора. Если они и делают этот выбор, то он либо прагматически-утилитарный, либо совершается стихийно и не носит поэтому драматического характера. Драма героев Островского — это не драма личностного выбора, как у героев Л. Н. Толстого или Ф. М. Достоевского, а драма столкновения жизненных позиций либо жизненной растерянности, драма утраты жизненных ориентиров, драма ценностной амбивалентности, причем в значительной мере вынужденной.

В контексте этой последней драмы и нужно, по-видимому, рассматривать такого героя Островского, как Любим Торцов. Любим Торцов — широкая русская натура; подстрекаемый к тому Коршуновым (в пьесе персонифицирующим антиидеал), спустил в Москве все доставшиеся ему по наследству деньги. Противоречивость ценностного опыта Любима Торцова проявляется, по Островскому, в том, что широта его национальной натуры в условиях проникнутой новыми настроениями московской жизни оборачивается безответственностью по отношению к своей судьбе, а новообретенный вкус к свободе в силу особенностей натуры — неумением ею распорядиться. Показательно в этом отношении, хотя и на иной лад, поведение Любима Торцова в доме своего брата, когда, желая наказать брата за грубое обращение с собой, он расстраивает его matrimониальные планы в отношении дочери и тем самым спасает ее от несчастной судьбы. Причем трудно сказать, что в этом поступке Любима Торцова цель, а что — средство. Но при всем при этом возникает ощущение, что в его душе, может быть даже неожиданно для него самого, начинает брезжить неясный светлый идеал, в котором староза-

ветное желание добра близкому человеку соединяется с представлением о праве личности на счастье.

Для нас важно, что эмпирический опыт своего героя Островский соотносит с внешним по отношению к нему идеалом, то есть с определенной системой ценностей, которую к тому же можно сопоставлять с другими, в том числе с альтернативными ей, системами ценностей. Что же касается Щепкина, то нравственную природу человека он понимает в соответствии с традиционными христианскими представлениями, то есть как отношение между внутренним идеалом, или образом Божиим, который несет в себе человек, и его эмпирической данностью. Причем вариабелен только эмпирический человек, подверженный влиянию страстей и воздействиям неблагоприятных внешних, в том числе и социальных, обстоятельств, которые вынуждают его идти на те или иные нравственные компромиссы. Что же касается идеального полюса человеческого опыта, то он, будучи образом Божиим, всегда равен себе. Норма при этом понимается как согласие эмпирической составляющей человеческого опыта с пребывающим в нем внутренним идеальным человеком. Именно опираясь на христианские, усвоенные им еще в детстве представления, и сообщает Щепкин структурную организацию тому переживанию, которое лежит в основе создаваемых им образов. Следует указать также и на имевшую место в зрелые годы прививку европейского гуманизма к основополагающей для опыта Щепкина христианской метафизике. Еще и поэтому Щепкин порой склонен оправдывать человека в его слабости и страдать ему в его падении. Определенное воздействие на Щепкина оказывал и В. Г. Белинский, склонный к установлению прямой связи между несовершенной действительностью и темным сознанием как ее продуктом. Отметим, что в творчестве Щепкина 1830-х годов усиливается критическое отношение к социальной сфере. Но Щепкин и социологизирующие интенции встраивал в свою метафизику, что существенно меняло характер и направленность его критической оценки.

По Щепкину, меняться в человеке может только эмпирический план его опыта. Здесь в сочетании социально обусловленного и личностно уникального возникают разнообразные и по-разному внешне ориентированные характеры. Все это представляет интерес для актера. По существу, однако, эмпирически-индивидуальное, уникально-неповторимое в человеке Щепкин ставит невысоко. Поэтому в его образной модели мотив эмпирической индивидуальности в ее положительном значении не разработан. Индивидуально-неповторимое для Щепкина становится актуальным только тогда, когда может быть истолковано как уникальная в своем своеобразии человеческая слабость, то есть оказывается в индивидуально-неповторимом отношении с внутренней для человека точкой отсчета. Схема построения образа у Щепкина такова — норма, отклонение от нее по причине слабости воли или недостаточной личностной развитости и затем возрождение либо пребывание

в неподлинном состоянии, в котором, однако, возможность нравственного воскресения потенциально содержится.

Понятно, что роль Любима Торцова давала Щепкину возможность интерпретировать ее в соответствии с естественной для него образной схемой: и у Островского, и у Щепкина Любим Торцов самоопределяется между положительным и отрицательным полюсами. Однако природу этих полюсов драматург и актер понимают по-разному: у Островского образ Любима Торцова амбивалентен в отношении внешних систем ценностей, Щепкин же помещает своего героя в пространство между внешними факторами и образом Божиим, заключенным в нем. Противоречия между этими двумя трактовками не было, но не было и безусловного совпадения. Это и почувствовал оппонент Щепкина, писавший, что Щепкин хотел освободить образ Любима Торцова от «грязи». И это, несомненно, имело место. «Грязь» в щепкинской трактовке образа уходила на периферию, становилась чем-то внешним и потому не фатальным. Для Островского же «грязь», то есть неидеальность потерявшего жизненные ориентиры героя, имела принципиальное значение.

Роль Большова Щепкин сыграл в Малом театре 31 января 1861 года, и это второе и последнее обращение его к драматургии Островского. По мнению одного из рецензентов, роль не стала удачей. Рецензент был убежден, что «Большов ничего, кроме отвращения не должен... возбуждать»¹. Щепкин же, по его словам, «как будто старался, напротив, привлечь... симпатию к личности»² играемого им героя. Далее тот же рецензент рассуждает: «Из комедии вы решительно не видите, чтобы горе жены трогало Большова, он на нее и внимания не обращает, толкует себе одно, что как потомят в яме года полтора, да еще в острог переведут, так и полтину придется дать кредиторам, а г. Щепкин заключает свою жену в объятия, и оба они долго плачут. Вообще г. Щепкин был слишком добр и чувствителен в течение всей пьесы...»³

Другой рецензент, А. Н. Баженов, подтверждая, что «зверя Большова г. Щепкин очеловечил»⁴, высказывал также мысль, что и в пьесе «страшного, зверского в нем... немного»⁵. Он явно не соглашается с Н. А. Добролюбовым, который видел в Большове представителя темного царства, а чело- века не видел. Баженов писал: «...В душе Большова борется оскорбленное чувство отца с досадою обманувшегося в своих надеждах торгаша, со стра-

¹ Бенефис г. Садовского // Русская речь. 1861. 5 февр. № 11. С. 179.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Баженов А. Н. Заметки о Московском театре (Бенефис Садовского) // Московские ведомости. 1861. 5 февр. № 29. С. 234.

⁵ Там же.

хом за неизвестное будущее, с глубокой грустью по невозвратном прошлом, наконец — я допускаю даже и это — с привязанностью если не к жене и дочери, то к тому углу, в котором выжил он весь свой век»¹. На взгляд Баженова, Щепкин «не сумел выразить эту внутреннюю, страшную борьбу, хотя мог бы сделать это легко...»² Таким образом, притом что Баженов принимает щепкинскую «человечную» трактовку Большова, он не согласен с ним в его понимании характера внутренней драмы героя. Судя по всему, и в этой роли мы имеем дело с той же самой ситуацией, что и в случае с Любимом Торцовым. Островский и Щепкин берут один и тот же жизненный материал, но подвергают его разным образным трактовкам, причем разным на уровне структур образов. В пьесе Большов, желая обмануть кредиторов, разыгрывает мнимое банкротство и привлекает в качестве сообщника жениха дочери Подхалюзина, который, однако, трюки тестя ловко оборачивает в свою пользу, причем так, что Большову всерьез уже приходится садиться в долговую тюрьму. У Островского главный конфликт пьесы имеет место между злом и еще бóльшим злом, нравственно-темным, присущим русской старине (в пьесе это алчность), и нравственно-темным, обогащенным новейшим европейским опытом (алчность и неприкрытый цинизм, носителем которых выступает Подхалюзин). В силу этого Большов, как носитель патриархального зла, объективно оказывается в положении между тем в современной ему русской жизни, что светлее его, и тем, что темнее его. У Щепкина же главный конфликт — это конфликт между страшным внешним опытом Большова и пробудившимся в его темной душе в результате испытанного потрясения пусть слабым, но животворящим внутренним светом (о чем и свидетельствуют слезы щепкинского персонажа в описанной рецензентом «Русской речи» сцене расставания с женой). Как можно видеть, из героев Островского Щепкину были близки только те, которые поддавались интерпретации в соответствии со структурными особенностями его личного человеческого и сценического опыта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баженов А. Н. Заметки о Московском театре (Бенефис Садовского) // Московские ведомости. 1861. 5 февр. № 29. С. 234—235.
2. Бенефис г. Садовского // Русская речь. 1861. 5 февр. № 11. С. 177—180.
3. Горбунов И. Ф. Отрывки из воспоминаний // А. Н. Островский в воспоминаниях современников / Подгот. текста, вступ. статья и примеч. А. И. Ревякина. М.: Художественная литература, 1966. С. 47—64.
4. Гриц Т. С. М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества. М.: Наука, 1966. 870 с.
5. Лакин В. Я. А. Н. Островский. М.: Искусство, 1982. 568 с.

¹ Там же.

² Там же.

Аннотация

Статья посвящена проблеме взаимодействия М. С. Щепкина с драматургией А. Н. Островского. Утверждается, что актер в целом ее не принимал, отвергая свойственный драматургу смыслоорганизующий мотив размыwania патриархальных ценностей. Делается вывод о том, что актеру были близки только те образы Островского, которые он мог интерпретировать в соответствии со своим христианским ценностным опытом — Любим Торцов («Бедность не порок») и Большов («Свои люди — сочтемся»).

Summary

The subject of this article is to examine Shchepkin's challenging association with the playwright A. Ostrovsky. It is claimed that the actor rejected Ostrovsky's meaning-organising motive of eroding patriarchal values. The main theme of Ostrovsky's works was the blurring of traditional patriarchal values, but Shchepkin upheld the Christian views on human nature, assuming permanence of divine principle (the image of God) in it. The article concludes that Shchepkin was only close to those characters, depicted by Ostrovsky, who could be reinterpreted according to his own Christian-value experience, such as Lybim Tortsov („Poverty is No Vice“) and Bolshov („It is a Family Affair — We'll Settle It Ourselves“).

- ✓ *Ключевые слова:* А. Н. Островский, М. С. Щепкин, Торцов, Большов, интерпретация, сценический образ, драматургия.
- ✓ *Key words:* A. Ostrovsky, M. Shchepkin, Tortsov, Bolshov, interpretation, dramatic character, drama.

«Доходное место»: спектакли В. Э. Мейерхольда (1923) и М. А. Захарова (1967)

УДК
792

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

Среди многочисленных постановок пьесы «Доходное место», написанной А. Н. Островским в 1856 году, особое место занимают два спектакля, вынесенные в заголовок данного текста и, в силу разных причин, ставшие легендарными.

Спектакль «Доходное место» был поставлен Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом на сцене Театра Революции в 1923 году и поначалу не имел особого успеха ни у критики, ни у зрителя. Но этой мейерхольдовской версии комедии А. Н. Островского была суждена долгая сценическая жизнь, а после возобновления А. Д. Поповым в 1932 году мейерхольдовское «Доходное место», по свидетельству Б. В. Алперса (высказанному в 1937 году), получило широкий отклик в печати — критики как будто открыли спектакль Мейерхольда заново¹. Помимо двух больших аналитических разборов спектакля, сделанных Б. В. Алперсом², следует упомянуть и серьезную статью «Два варианта Островского», которая была написана в 1932 году И. И. Юзовским³.

В настоящее время «Доходное место» Мейерхольда, благодаря работам В. А. Максимовой⁴, К. Л. Рудницкого⁵ и Д. И. Золотницкого⁶, достаточно хо-

¹ См.: Алперс Б. Островский в постановках Мейерхольда // Театр. 1937. № 1. С. 44.

² См.: Алперс Б. В. Театр Революции. М.: Теа-кино-печать, 1928. С. 52–57.; Алперс Б. Островский в постановках Мейерхольда. С. 30–45.

³ Юзовский Ю. [Юзовский И. И.] Два варианта Островского // Юзовский Ю. [Юзовский И. И.] О театре и драме: В 2 т. Т. 2. Из критического дневника / Послел. А. А. Аникста. М.: Искусство, 1982. С. 44–48.

⁴ Максимова В. «Доходное место» в Театре Революции // Вопросы театра, 1967: Сб. статей и материалов / Редкол.: В. Фролов (ред.) [и др.]. М.: ВТО, 1967. С. 37–54.

⁵ Рудницкий К. Л. «Назад, к Островскому?» // Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. [М.: Наука, 1969.] С. 287–301.

⁶ Золотницкий Д. И. Два спектакля Мейерхольда // Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября / ЛГИТМиК. [Л.: Искусство, 1978.] С. 56–59.

рошо изучено. И вместе с тем, некоторые аспекты мейерхольдовской постановки нуждаются в уточнении.

Вряд ли можно согласиться с К. Л. Рудницким в том, что «Доходное место» — *шедевр* Мастера¹, особенно в сравнении с 33-мя эпизодами мейерхольдовского «Леса», увидевшего свет год спустя. Но еще труднее разделить точку зрения Б. В. Алперса, полагавшего, что режиссер подошел к комедии Островского с *реалистических* позиций².

Да, Мейерхольд, как отмечал Б. В. Алперс, «остав<ил> в неприкосновенности композицию и текст комедии Островского», в «Доходном месте» Театра революции «действие развива<лось> последовательно, ничто постороннее не прерыв<ало> его течения», «режиссерские детали, мизансцены, актерская игра <были> согласованы со смыслом текста Островского»³.

И вместе с тем, в мейерхольдовском «Доходном месте» можно обнаружить постановочные приемы и подходы, в своих развитых формах присущие классическим спектаклям Мастера — тимовским «Лесу» (1924), «Ревизору» (1926), «Горе уму» (1928), «Даме с камелиями» (1934). Имеется в виду следующее.

Сценография Виктора Шестакова сочетала в себе условность, схематичность и одновременно использование отдельных *настоящих* старинных вещей (оркестрион в трактире; неимоверной длины трубка, которую курил Юсов у Кукушкиной); декорация «Доходного места» содержала элементы того, что чуть позже получит название «вещественное оформление спектакля».

В актерском исполнении, прежде всего в работах Марии Бабановой (Полинька), Василия Зайчикова (Белогубов) и Дмитрия Орлова (Юсов), можно было обнаружить доминирующую роль *пантомимы* и такие ключевые для театра Мейерхольда приемы, как *игра с вещью* и *прием переключения*.

Музыкальные приемы композиции: например, в сцене трактира — *контрапункт* танца Юсова на фоне подожженной им газеты и плача Жадова под мотив «Лучинушки».

Мейерхольда, судя по всему, мало интересовал заложенный в комедии Островского социально-политический пафос обличения общественных пороков, свидетельство чему — умаление места и значения сценического образа Жадова. Ни рецензенты, ни позднейшие исследователи не выходили за пределы толкования этого персонажа как такового (лишь К. Л. Рудницкий⁴, а потом и Д. И. Золотницкий⁵ называли фамилию исполнителя данной роли, но — и только, никаких сведений об исполнении не приводили). Жадов вы-

¹ Рудницкий К. Л. «Назад, к Островскому?» С. 288.

² См.: Алперс Б. Островский в постановках Мейерхольда. С. 44.

³ Там же.

⁴ Т. Д. Соловьев — см.: Рудницкий К. Л. «Назад, к Островскому?» С. 297.

⁵ А. С. Горский — см.: Золотницкий Д. И. Два спектакля Мейерхольда. С. 58.

ступил у Мастера как своего рода дополнение к образу бабановской Полинки, этого *ребенка-подростка* (формулировка Алперса), создания наивного, простодушного, чистого сердцем. Именно исполнение роли Полинки Марией Ивановной Бабановой (1900—1983) — главная составляющая легенды данного спектакля. Вот и в мейерхольдовском Жадове важнейшими чертами являлись его молодость, его юношеские мечты, его любовь — первая в его жизни влюбленность. Молодые влюбленные, Полянка и Жадов, были противопоставлены остальному миру и опору могли найти лишь в самих себе — в их еще во многом по-детски чистом и трогательном чувстве.

Жанр мейерхольдовского «Доходного места», таким образом, как и жанр большинства постановок Мейерхольда по русской классике, — *романтическая драма*.

Спектакль «Доходное место» 1967 года, поставленный в Театре Сатиры Марком Анатольевичем Захаровым, стал событием московской театральной жизни, принес постановщику признание в профессиональной среде и, оказавшись после четырех десятков представлений под цензурным запретом, превратился в *театральную легенду*¹.

Режиссура Захарова имеет множество точек соприкосновения с постановочной методологией Мейерхольда (аттракционы, монтажные приемы, музыкальная основа спектакля и проч.), но театральная легенда захаровского «Доходного места» основана на принципиально ином прочтении пьесы А. Н. Островского.

Захаров, как *шестидесятник* и художник *социально-политического пафоса*, с исключительным вниманием относился и продолжает относиться к «социальной температуре» происходивших и происходящих в стране событий; с точки зрения режиссера, «истинный художник всегда — провидец», который должен обостренно чувствовать происходящие в обществе перемены. Только подобное «сверхчувственное» восприятие жизни поможет режиссеру найти тот литературный материал, который позволит, как это случилось с «Доходным местом», создать актуальное сценическое произведение, способное найти у современного зрителя живой и заинтересованный отклик.

Захаров вспоминал: «„Доходное место“ зафиксировало в форме достаточно причудливого и своеобразного сценического сочинения то, что уже хорошо ощущалось почти всеми зрителями, — необходимость *нового молодого героя*, необходимость веры в его обязательную духовную стойкость, в

¹ См., например: Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. С. 61—64; Скорочкина О. Е. Марк Захаров // Режиссер и время: Сб. науч. трудов / Редкол.: В. М. Миронova (отв. ред.) [и др.]. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 102—107; Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Изд-во «Артист. Режиссер. Театр», 1999. С. 210—214; Вишневская И. «Доходное место» А. Н. Островского. Театр Сатиры. Москва. 1967 // Спектакли двадцатого века: [Очерки] / Отв. ред. А. В. Бартошевич. М.: Изд-во «ГИТИС», 2004. С. 290—294.

возможность преодолеть все и всяческие соблазны, все и всяческие препоны (курсив мой. — А. Р.)»¹. Принципиально важно, по мнению постановщика, что разрешить проблемы, встававшие перед центральным героем, было «суждено не всякому смертному, а Жадов у Островского — человек смертный, отягощенный слабостями и несовершенствами, как большинство из нас, и тем прекраснее его *героический бунт, нравственная, великая для его души* победа (курсив мой. — А. Р.)»².

«Доходное место» Театра Сатиры включало в себя основные черты режиссерской манеры Захарова. Постановка, волею судьбы совпавшая с концом оттепели, несомненно, уловила уже витавшие в воздухе настроения современной публики, режиссер утверждал: «С первых же минут между сценой и зрительным залом устанавливался на редкость плотный, энергетически насыщенный *контакт*. <...> Спектакль не только радовал, но и удивлял, озадачивал и, естественно, раздражал (курсив мой. — А. Р.)»³.

Структурные изменения драматургического текста были продиктованы тем, что «все построение спектакля сообщало зрителям... *субъективную жадовскую точку зрения* (курсив мой. — А. Р.)»⁴. Иными словами: события, разворачивающиеся на сцене, были словно увидены глазами Жадова, эти события были показаны словно в его, Жадова, субъективном восприятии (принцип организации действия — *монодрама Жадова*).

Сценографическое решение «Доходного места», предложенное Валерием Левенталем, стало выражением постановочной идеи, согласно которой режиссер попросил художника соорудить на сцене «лабиринт», поскольку свой жизненный путь Жадов воспринимал именно как *лабиринт жизни*.

Построение сценического действия, с помощью которого монодрама Жадова реализовывалась в спектакле, — *прием повтора*: одна и та же сцена словно дважды (а иногда и трижды) прокручивалась в голове героя, сыгранного Андреем Мироновым. Наиболее явственно этот прием проявлял себя в сцене ссоры Жадова и Полины. Разрыв с женой надламывал Жадова, он просил жену подождать, дать ему подумать. Жадов ходил и ходил по вращающемуся кругу, все повторяя и повторяя: «подумать надо», «подумать надо», «подумать надо»...

В захаровском спектакле были заняты ведущие артисты Театра Сатиры и его молодые силы: Вышневого репетировал Г. Менглет, Анну Павловну, его жену — В. Васильева, Юсова — А. Папанов, Кукушкину — Т. Пельтцер, Полиньку и Юлиньку — молодые актрисы Н. Защипина и Т. Егорова, Белогубова — молодой актер А. Пороховщиков, который изначально пробовал-

¹ Захаров Марк. Контакты на разных уровнях. М.: Изд-во «Центрполиграф», 2000. С. 121.

² Там же. С. 121–122.

³ Там же. С. 122.

⁴ Там же. С. 148.

ся на роль Жадова. Но главным слагаемым театральной легенды «Доходного места» 1967 года суждено было стать другому молодому исполнителю, на первых порах пытавшемуся воплотить образ Белогубова, однако по ходу работы поменявшемуся ролями с Александром Пороховщиковым.

Андрей Александрович Миронов (1941—1987) всей своей природой, всем своим существом выступал от лица большого *социального пласта*, став «„полпредом“ молодого московского зрителя»¹. Жадов Миронова не носил ни фрака, ни чиновничьего мундира — весь спектакль он играл в одном и том же просторном сюртуке с темно-серым воротником (*частное лицо* вне конкретного исторического времени — и, соответственно, «лицо» вполне современное).

«„Я не герой, — очень просто и тихо говорил Андрей Миронов в финальном монологе, — обыкновенный, слабый человек. У меня мало воли, как почти у всех нас. Нужда и обстоятельства могут загнать меня, как загоняют почтовую лошадь. Но довольно одного урока... чтобы воскресить меня... Я могу поколебаться, но преступления не сделаю, я могу споткнуться, но не упасть“»².

Созданный актером парадоксальный образ *негероического героя* станет любимым в театре Марка Анатольевича Захарова по меньшей мере на два десятилетия. Негероический герой не в силах изменить окружающий его мир, но он способен хотя бы не изменить самому себе, своим убеждениям и собственным жизненным ценностям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алперс Б. Островский в постановках Мейерхольда // Театр. 1937. № 1. С. 30—45.
2. Алперс Б. В. Театр Революции. М.: Теа-кино-печать, 1928. 87 с.
3. Вишневская И. «Доходное место» А. Н. Островского. Театр Сатиры. Москва. 1967 // Спектакли двадцатого века: [Очерки] / Отв. ред. А. В. Бартошевич. М.: Изд-во «ГИТИС», 2004. С. 290—294.
4. Захаров Марк. Контакты на разных уровнях. М.: Изд-во «Центрполиграф», 2000. 410 с.
5. Золотницкий Д. И. Два спектакля Мейерхольда // Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября / ЛГИТМиК. [Л.: Искусство, 1978.] С. 56—59.
6. Максимова В. «Доходное место» в Театре Революции // Вопросы театра, 1967: Сб. статей и материалов / Редкол.: В. Фролов (ред.) [и др.]. М.: ВТО, 1967. С. 37—54.
7. Рудницкий К. Л. «Назад, к Островскому?» // Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. [М.: Наука, 1969.] С. 287—301.
8. Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. 343 с.
9. Скорочкина О. Е. Марк Захаров // Режиссер и время: Сб. науч. трудов / Редкол.: В. М. Миронова (отв. ред.) [и др.]. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 99—125.
10. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Изд-во «Артист. Режиссер. Театр», 1999. 351 с.
11. Юзовский Ю. [Юзовский И. И.] Два варианта Островского // Юзовский Ю. [Юзовский И. И.] О театре и драме: В 2 т. Т. 2. Из критического дневника / Послелс. А. А. Аникста. М.: Искусство, 1982. С. 44—48.

¹ Там же. С. 133.

² Там же. С. 179.

Аннотация

Статья посвящена сравнительному анализу двух постановок по пьесе А. Н. Островского «Доходное место» — мейерхольдовской и захаровской. Соотносятся режиссерские интерпретации комедии и разные методологии ее сценического воплощения, исследуются сценографические решения спектаклей, их жанровые особенности, приемы структурирования действия, трактовки центральных ролей и проч.

Summary

The article is devoted to a comparative analysis of two plays based on A. Ostrovsky's drama „Profitable place“ — staged by V. Meyerhold and M. Zaharov. The director's interpretations of the comedy and their differing methodologies for its stage manifestation are compared, including the scenographic decisions of performances, their genre peculiarities, methods of structuring actions and the interpretation of other central roles.

- ✓ *Ключевые слова:* В. Э. Мейерхольд, М. А. Захаров, А. Н. Островский, режиссер, режиссерская методология.
- ✓ *Key words:* V. Meyerhold, M. Zaharov, A. Ostrovsky, stage director, stage director's methodology.

ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ

№ 1 / 2014

«Ночное плавание» Дмитрия Марголина. Заметки о сакральном

КОРОЛЕВ 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

На выставке живописи и графики Дмитрия Марголина «Ночное плавание»¹ представлено девятнадцать картин маслом и тридцать офортов. Работы эти настолько разные, что на первый взгляд трудно понять, что их объединяет, кроме общего (неожиданно короткого) времени создания. Одна группа из трех больших картин является монументальной аллюзией на древнеегипетскую «Книгу мертвых». Здесь можно видеть, как художник переводит на язык своей живописи иконографические и сюжетные схемы древней мифологии и связанного с ней стиля. Другую группу картин легко описать с помощью традиционного понятия «бытовой жанр». В ней даны сцены с фигурами людей, погруженных в быт со всеми присущими этому быту натуралистическими атрибутами и характеристиками. Эти вещи (особенно изображение женщины с больной ногой) выглядят в социальном плане достаточно современно и злободневно. Последнюю группу составляют картины, имеющие условный характер. Таково, например, полотно с названием «Встреча», где две отвлеченные фигуры показаны вне времени и пространства, в среде, ни к чему конкретному не привязанной.

Совершенно отдельно на выставке смотрится громадная картина «Новые имена», созданная по мотивам повести Солженицына «Один день из жизни

¹ Дмитрий Марголин родился в 1982 году в Ленинграде, закончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (факультет живописи), работает преподавателем живописи, рисунка и композиции в Санкт-Петербургском художественном лицее им. Б. В. Иогансона (СХШ).

Выставка живописи и графики Дмитрия Марголина «Ночное плавание» прошла 5–14 апреля 2014 года в Итальянском зале Академии художеств. Кураторы выставки — И. Д. Чечот и А. В. Королев. См.: Каталог выставки Дмитрия Марголина «Ночное плавание» / Сост. И. Д. Чечот, А. В. Королев. Тексты: И. Д. Чечот, А. В. Королев, Милорад Павич. СПб., 2014. 72 с.

Ивана Денисовича». На ней изображена группа заключенных, собранных для обновления их тюремных номеров.

Представленные на выставке работы действительно выглядят очень поразному, однако все они обладают качеством, которое придает им характер единства. Также как и центральный триптих «Ночное плавание», каждая из этих вещей может быть определена как попытка наполнить материал реальных наблюдений сакральным смыслом, как образ, соединяющий реальный мир во всей его конкретности и религиозную идею. Так, например, в картине «Каин и Авель» показана драка двух мужчин на окраине большого города, где-то на затеряншемся среди новостроек пустыре. В картине есть все признаки того, что перед нами сцена из современной жизни (серые коробки многоэтажек, силуэт взлетающего пассажирского самолета), однако ее название прямо указывает на библейский смысл происходящего. В руках «победителя» огромный камень, который вот-вот должен стать орудием убийства. Другая вещь изображает школьного столяра, мирно работающего в своей каптерке. С дотошностью, достойной реалиста XIX века, автор живописует самые мелкие детали среды обитания своего героя, но название картины — «Иосиф — плотник» — снова вводит ссылку на Библию, как и в изображении драки. Как и в первой картине, реальное и библейское соединены здесь вместе и представлены художником как тождественные. В третьей картине показана сцена с фигурой спящего человека. Он сидит на стуле, голова его запрокинута, в руках книга. Это обычный человек в характерной для нашего быта домашней одежде: на нем спортивные штаны с лампасами и рубашка навыпуск, — по-видимому, сон застал его прямо во время чтения. Рядом со спящим субтильная фигура мальчика, который внимательно смотрит на него. Картина носит название «Сон Иакова», что позволяет понять смысл происходящего. Святой Иаков погрузился в сон, а ребенок рядом с ним — один из тех ангелов, которые, согласно Писанию, «восходят и нисходят» по лестнице, спустившейся с неба. Если в картине «Каин и Авель» фигуры дерущихся художник дает в монументальных формах, соответствующих трагическому характеру библейской притчи, то здесь он стремится — прежде всего через цвет — придать всей сцене одухотворенное, если не метафизическое звучание.

Наполненный эсхатологическим мистицизмом «Египетский цикл» и стилистически, и иконографически кажется другим, однако и его образы также являются соединением сакрального и реального. Здесь реальное проявляется в характерном натурализме, с которым даны мотивы телесного. Условные, застывшие в иератических позах фигурки богов и людей, знакомые нам по истории искусства Древнего Египта и обитающие в сакральном мире египетского мифа, на картинах Марголина обрели плоть, и теперь они испытывают реальное физическое страдание, источают жестокую агрессивность. Перед нами реальные люди, попавшие в пекло египетского ада со всей его мифологической обслугой и фантастическими ритуалами воздаяния.

Что касается написанной по мотивам рассказа Солженицына «Один день» картины «Новые времена», то и она вполне может быть рассмотрена как пример соединения элементов сакрального и реального. Описанная в рассказе история с обновлением номеров на робах заключенных выглядит на картине Марголина как акт inferнального — напоминающего картины Босха — обряда. Получается, что сталинский лагерь — это своего рода ад, в котором царствуют жестокость и боль, где все подчиняется чудовищной силе разрушения и хаоса. Обитающие там люди должны участвовать в действии, которое, воспринимаясь как акт миропомазания, создает амбивалентный образ спасения и проклятия в мучениях и смерти индивидуальных лиц, превращающихся в номера.

2

Местом, в котором открылась выставка Марголина «Ночное плавание», стал Итальянский зал Академии художеств, что придает ей совершенно особый смысл. Этот зал — одно из старейших выставочных пространств Петербурга, но имеет оно строго специализированный характер. Это площадка для профессионального смотра тех художников, которые не покидают орбиты академической традиции. Здесь выставляются профессора и преподаватели академии, а также некоторые выпускники и студенты. Этот момент имеет существенное значение, поскольку с ним связан вопрос о критериях, которые предъявляются здесь к искусству со стороны академической публики. Для тех, кто обычно посещает выставки в Итальянском зале или даже сам выставляется в нем, самое главное в искусстве — это особым образом понятое *качество* исполнения произведения. Так называемые формальные достоинства картин здесь оценивают в соответствии с некой универсальной и глубоко традиционной системой представлений *о правильно исполненном произведении*. Это та система, эстетические заветы которой хранят и передают из поколения в поколение профессора академии. В стенах академии эти стандарты высоки и легитимны. С ними связаны старинные, освященные традицией представления о гармонии, пропорциях, монументальности, живописном пятне, письме и т. д. В их сохранении лежит залог дальнейшего существования академической художественной школы.

Даже самый беглый взгляд на картины Марголина позволяет убедиться в том, что их автор — достойный представитель этой традиции. Он много лет изучал ее принципы в художественной школе и в институте, и его работы вполне соответствуют самым строгим понятиям *о правильно исполненном произведении*. Композиции Марголина продуманны и убедительны, гармонии красок свежи и небанальны, в передаче движений и выражениях лиц персонажей обнаруживается замечательная по своей силе экспрес-

сия. Однако, как уже было сказано, главным в его картинах является совсем другое. Марголин стремится подняться к теме сакрального, сделать его *художественным центром* своих картин, но это уже совершенно выходит за рамки тех эстетических норм, которые привычны для академического искусства.

Старая, императорская академия с момента основания и до самого конца в своих главных идеях была далека от сфер христианского сакрального. Будучи характерным явлением Русского просвещения, академия несла в себе идеи светского отношения к искусству. Она была частью общего государственного проекта по европеизации России, с характерной для него политикой невмешательства в дела веры. В результате все значительное, что было создано в искусстве в рамках академического проекта, если и имело отношение к сферам сакрального, то только формальное. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить русскую икону, хотя бы и позднюю, XVII—XVIII веков, и картину русского художника от Екатерининских времен до конца XIX века на религиозную тему. Нет сомнений в том, какая из двух вещей будет иметь более непосредственное отношение к сакральному христианскому мироощущению, а какая только формальное. Возродившаяся в сталинскую эпоху академия получила доступ к теме сакрального, однако сфера раскрытия этой темы имела место не в религии, а в политике. Для искусства это был крайне негативный опыт, поскольку речь шла о сакрализации светского антихристианского государства и построившей это государство политической силе. Когда сама жизнь была превращена в культово-обрядовое действие псевдорелигиозного характера, в задачи искусства входило эстетическое оформление культа. Таким образом, в истории академического искусства область сакрального оказалась сначала значительно формализована, а затем совершенно скомпрометирована.

После того как в истории русского искусства советская художественная парадигма сменилась новой, современной, некоторые представители академической школы все-таки попытались обратиться к теме сакрального. Здесь были и картины на библейские сюжеты, и пейзажи с церквями и монахами, и изображение событий из истории Церкви. Однако назвать эти примеры удачными попытками прикоснуться к теме сакрального не представляется возможным. Как правило, обнаруживает себя рутинный и декоративный подход, подразумевающий, что главное — это опять же то, **как сделано** произведение, **насколько мастерски** владеет автор известными выразительными приемами и навыками и т. д., а не то содержание, которое несут сакральные мотивы. Картины такого рода могут восприниматься как хорошая живопись, интересные композиции, оригинальная экспрессия, но только не как религиозное искусство. Подводя черту, можно сказать, что как для академии старой, так и для академии новой область сакрального — это нечто внешнее, выпадающее из круга ее интересов и возможностей.

На выставке «Ночное плавание» мы видим, что Дмитрий Марголин, представитель академической школы, ее воспитанник и преподаватель, опираясь на эту школу и исходя из ее принципов, стремится достигнуть сакрального или по крайней мере указать направление, в котором стоит его искать. История Российской академии не оставляет сомнений в том, что для нее вопрос о сакральном в искусстве является одним из самых противоречивых. Поэтому ответ на вопрос, насколько удачной оказалась попытка Марголина разрешить эти противоречия, закономерно оказывается двойственным.

Прежде всего бросается в глаза совершенная неприспособленность этого сакрально-монументального искусства к нашей культурной современности. Ему здесь буквально некуда деться. Таким искусством вряд ли заинтересуется коммерческий рынок, так как для него оно слишком брутально, серьезно, слишком натуралистично. Огромный формат, колоссальные человеческие фигуры, драматические ситуации. Такое искусство способно вызывать болезненные ощущения, оно действует мощно своей экспрессией и выводит из равновесия. Его практически невозможно представить себе в интерьере, в обыкновенной среде обитания современного образованного человека. Так же трудно вообразить, чтобы эти картины оказались в поле зрения музеев современного искусства и некоммерческих галерей. Для них это искусство тоже неформатно. Благодаря слишком продуманной живописной структуре, оно выглядит почти антикварно. Здесь все сделано мастерски и поэтому слишком учено. Здесь все формы трактованы глубоко антропоморфно и поэтому слишком классически правильны. Здесь чрезмерно много техники и формализма, а традиционализм и консерватизм проявляется во всем, от деталей до целого. Хотя содержательность картин трудно отрицать, на вкус современного зрителя здесь недостает главного, самого острого: нет политики, нет того злободневного, что всех сейчас так волнует. Получается, что на современной художественной сцене плоды индивидуальной попытки Марголина достичь сакрального просто негде экспонировать, и тем более негде внедрить такое искусство в современную жизнь, с ее экономическими, социальными и политическими процессами. В современной культурной среде другое интересно, другое модно и совсем другое дорого.

Кажется, что в свете этих рассуждений есть повод говорить о своего рода неудаче данного проекта. Однако в ответ на подобное замечание есть что возразить. Если искусство Дмитрия Марголина воспринимается как неуместное (не только вне академии, но и внутри нее), то это потому, что оно *новое*. Оно неформатно, так как оказывается здесь новым. Если мы заглянем в историю искусства, то не нужно будет долго искать примеры невостребованности произведений художника по причине их новизны. Многие вещи долго оставались не у дел только потому, что заложенные в них идеи выпадали за рамки при-

вычных представлений. И есть серьезные причины считать, что перед нами подобный случай. Искусство Марголина оказывается вне интересов рынка, арт-сцены и общественного мнения не потому, что оно ниже этих интересов или не выдерживает сравнения с «качественными» образцами современного культурного производства, а потому, что является по отношению к этим интересам и этим образцам *другим*, то есть новым. Что касается самого этого *нового* — достаточно самого беглого знакомства с картинами Марголина, чтобы оценить тот художественный размах, которого художник здесь достиг.

Во-первых, обращает на себя внимание то, с какой мощью выступает художник на выставке. Все эти огромные по формату картины написаны за самый короткий срок, и это не просто знакомые нам по современным образцам живописи концептуально крашенные холсты, когда поверхность в шесть квадратных метров покрывается краской в несколько приемов. Каждая такая вещь — это сложный живописный организм, и, чтобы заставить его жить, построить его, потребовалось значительное усилие. Во-вторых, это смело. Так должна быть названа эта грандиозная попытка выйти на сакральный уровень смысла, отталкиваясь при этом от традиции, которая исторически всегда была далека от подобных целей. Академическая школа дает минимальное число необходимых примеров. Это поставило перед художником труднейшую задачу — самому искать возможности для ее решения. В-третьих, нельзя не обратить внимания на то, как темпераментно, живо, с какой страстью написаны все картины. Эта широкая и свободная живопись красноречиво говорит о том, что художник вполне убежден в своей способности достичь тех целей, к которым стремится.

Но самое главное заключается в том *неформальном* отношении к теме сакрального, которое художник обнаруживает в своих произведениях. Очевидно, что, хотя для автора сама эта тема прямо связана с христианством, в его искусстве сакральное не является синонимом канонически церковного. В картинах Марголина нет ничего от иконографии, символики и стилистики русского и западноевропейского церковного искусства как совсем старинного, так и более позднего. Он преодолевает формальное понимание сакрального и переходит к его пониманию как идеи. Примером того, какими радикальными средствами художник готов действовать, чтобы добиться результата в этом деле, служит одна из последних картин художника, которая называется «Распятие».

Образ со сценой Распятия имеет для истории религиозного искусства исключительное значение. Он преисполнен сакральных смыслов, и каждый его элемент обладает огромным символическим значением. Однако из «Распятия» Марголина исключены как раз те мотивы, которые могли бы опознаваться как сакральные. В картине нет ни креста, ни Голгофы, ни всех тех лиц, кто мог присутствовать при распятии. Строго говоря, здесь даже трудно найти Христа! Вместо него и двух разбойников, мы видим три неопреде-

ленные фигуры, в которых никак нельзя узнать героев евангельского рассказа. Они выглядят подчеркнуто анонимно и неразличимы между собой. Все трое связаны веревками (двое из них с руками за спиной) и просто *подвешены*. Все второстепенные мотивы развивают эту основную идею *отсутствия* Распятия. Вместо открытого пространства Голгофы — абстрактный серый фон (стена?), вместо привычных Иоанна и Марии — какой-то скучающий солдат (он сидит справа и наблюдает за повешенными), вместо сакрального начертания INRI — бессмысленное граффити на стене, которое читается как WAREN. Получается, что вместо сакрального образа искупительной жертвы на картине Марголина мы видим изображение анонимной и не самой мучительной пытки.

Ответ на вопрос, что означает столь последовательно осуществленная десакрализация образа Распятия, нужно искать в фигуре того солдата, который безучастно наблюдает за пыткой. Это уже довольно пожилой человек, с бритой головой, большим красным носом и тяжелыми складками над бровями. У него характерное «пролетарское» лицо, военная форма современного образца и какое-то стрелковое оружие на коленях. Он сидит в расслабленной позе, опираясь на грубо сколоченный стол. Единственное его движение — это какой-то бессмысленный и неприличный жест руки возле собственного лица.

На первый взгляд может показаться, что подобное лицо так же чуждо традиционному образу Распятия, как и все остальные мотивы, однако на самом деле этот солдат не только имеет к нему прямое отношение, но и является ключом к картине. Что касается иконографии, то как на древних, так и на довольно поздних «Распятиях» можно встретить изображения солдат. Это римские легионеры, которые обычно показаны играющими в кости. Чаще всего они увлечены игрой и не обращают внимания на происходящее. Тот, кого мы видим на картине Марголина, и есть один из них. Только здесь он не второстепенный персонаж, а центральный, и его безучастный взгляд в сторону повешенных несет в себе главную смысловую нагрузку. Марголин изобразил сцену Распятия *такой* потому, что мы смотрим на нее глазами *этого* солдата.

Кто был Иисус Христос для римского легионера, чья военная часть квартировала в покоренной Иудее в эпоху евангельских событий? Для него это был какой-то чужак-проповедник, говоривший на варварском языке и вступивший в конфликт со своими столь же варварскими сородичами. Как могло быть воспринято этим легионером учение этого проповедника? Как какой-то утопически абсурдный, пусть и довольно неприятный для слуха гражданина Римской империи, набор высказываний. Что была для него эта казнь? Один из ряда других случаев применения на практике вечного принципа имперской политики *divide et impera*.

Солдат, которого изобразил Марголин, как будто принадлежит современной эпохе, но важно не это, а то, *как* он смотрит, поскольку именно *этому* взгляду соответствует полностью отчужденный от сакрального образ Рас-

пятия. Так, здесь показано, что значит видеть зрелище казни Христа и не понимать смысла этого события, какова точка зрения, с которой смерть, призванная искупить грехи человечества, воспринимается как бессмысленная попытка каких-то безразличных существ.

Картина «Распятие» представляет собой наиболее яркий пример того нового принципа, который развивает в своем искусстве художник Марголин. Уходя от формализации образов, от традиционализма, он ищет возможности для прямого, пусть и полемического, обращения с идеями сакрального масштаба. В результате смысл таинства смерти Христа раскрывается в его картине так, как он звучит в знаменитых словах Достоевского: «Если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной».

Аннотация

В современной России существует множество художников, работающих с религиозными мотивами. Однако созданные ими произведения с искусством имеют мало общего, так как это либо полуремесленная работа с традиционными технологиями (современная иконопись), либо глубоко формализованная по духу эксплуатация христианской темы. Картины Дмитрия Марголина, представленные на выставке «Ночное плавание», — это попытка современного художника создать образец нового религиозного искусства, отказавшись от привычного формализма и традиционализма.

Summary

There are many artists who are working with religious motives in contemporary Russia. However, their creations are not usually considered art, because they are either close to handicraft with traditional technologies (modern-day iconography) or deeply formal portrayals of Christian themes. Dimitri Margolin's pictures at the exhibition — „Night Swimming“ — is an attempt by a contemporary artist to create new religious art, abandoning the usual formalism and traditionalism.

- ✓ *Ключевые слова:* академизм, современное искусство, религиозное искусство, русская школа живописи, Академия художеств.
- ✓ *Key words:* Academism, contemporary art, religious art, Russian school of painting, Academy of Arts.

Новое в русскоязычной скрябиниане

ФИРСОВ ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ

*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Санкт-Петербург).*

FIRSOV VLADIMIR V.

*PhD (History of Arts), Associate Professor, Department of Theory and History of
Music, St. Petersburg State Institute of Culture (St. Petersburg).*

E-mail: vladim.firsow2016@yandex.ru

Приближается столетие со дня неожиданной, скоропостижной кончины одного из наиболее оригинальных, неповторимых творческих личностей конца XIX — начала XX века, А. Н. Скрябина.

Столетний период изучения творческого наследия Скрябина отчетливо выявил основную «повестку» этого изучения, которая не может измениться, сколько бы времени ни прошло с печальной даты 14 апреля 1915 года.

В истории мировой музыкальной культуры Скрябин навсегда останется величайшим, гениальным музыкантом — пианистом и композитором *par excellence*. Но в истории мировой художественной культуры Скрябин занял, кроме того, место оригинального мыслителя, сфера интересов которого включала всю основную проблематику философии, эстетики и психологии творчества того времени. Поэтому изучение наследия Скрябина всегда будет вращаться вокруг одного главного вопроса: как соотносится его композиторское творчество с теми идеями, которые увлекали его помимо собственно музыки, и в какой мере эти идеи воплотились в его творчестве. Казалось бы, ответ очевиден: разве не есть творчество по своему существу эманация всего духовного строя творческой личности? Однако специфика музыки как вида искусства — в отличие, скажем, от литературы или живописи, где понятийная или образная составляющая намного более очевидна, — такова, что обоснование этого тезиса представляет весьма непростую научную проблему.

Общеизвестна оценка творческой личности Скрябина одним из первых русских марксистов, Г. В. Плехановым: «Музыка его — грандиозного размаха. Эта музыка представляет собой отражение нашей революционной эпохи в темпераменте и мирозерцании идеалиста-мистика»¹. Это определение

¹ Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина / Сост. М. Пряшникова и О. Томпакова. М.: Музыка, 1985. С. 147.

отражает две главные стороны скрябинской личности и указывает на их неразрывную связь. Задача музыковедческого исследования как раз и состоит в том, чтобы убедительно и доказательно раскрыть эту взаимосвязь, пользуясь всем аппаратом специальных музыковедческих дисциплин музыкально-исторического и музыкально-теоретического циклов. Или, возможно, ее опровергнуть.

Столетняя история русскоязычной скрябинианы ярко отражает историю идеологических «баталлий» вокруг этого главного вопроса скрябинского творчества. До событий революции 1917 года размежевание шло в основном в среде музыкантов — как профессионалов, так и любителей — и касалось в первую очередь скрябинских произведений. Но, начиная с премьеры «Поэмы экстаза» в 1909 году, после возвращения Скрябина в Россию, появился новый повод для такого размежевания: многим очень не понравились, а некоторых даже возмутили программные авторские комментарии к этому произведению, изданные отдельной брошюрой и розданные посетителям концерта. Почти общее мнение было: никакой надобности в этих «разъяснениях» нет (музыка говорит сама за себя). Кроме того, «философский» характер программы «Поэмы» вряд ли был доступен пониманию публики. Но понимание и одобрение пришли с другой стороны: восторженно приветствовала «нового Скрябина» часть поэтов-символистов — Вячеслав Иванов, К. Бальмонт и другие. Они почувствовали, что композитор эволюционирует в сторону главной идеи их художнического *credo* — идеи «Мистерии». Их предположения полностью подтвердились с появлением в 1911 году «Поэмы огня» («Прометей») и всех произведений «постпрометеевского» периода. Излишне говорить, что направление скрябинской духовной эволюции стало ясным и для философски образованной части публики, не говоря уже о философах по профессии, хотя тоже, конечно, не всех.

Характерна в этом отношении позиция Л. Л. Сабанеева — главного биографа Скрябина, автора знаменитых мемуаров: «Изредка до меня доходили разные смутные слухи о Скрябине, о его странных идеях, о том, что он „полусумасшедший“, что он хочет соединить музыку с философией. „Куда ему, — думал я, — он и философии-то никакой не знает“»¹.

Оценка творчества Скрябина в советский период, естественно, опиралась на приведенную выше характеристику Плеханова. А. В. Луначарский, например, посвятил Скрябину две статьи². В первой из них («О Скрябине») ³ он, кратко излагая основные идеи скрябинской философии, определяет их как «патологическое извращение... мания величия... сумасшедшая идея»⁴.

¹ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М.: «Классика-XXI», 2003. С. 19.

² Луначарский А. В. В мире музыки: статьи и речи. М.: Советский композитор, 1971. 540 с.

³ Там же. С. 89–95.

⁴ Там же. С. 92.

Но «еще более сумасшедшей идеей является та Мистерия, которая отнюдь не простой концерт...»¹. Но поскольку для Луначарского главным было все-таки связать скрябинское творчество с пафосом и смыслом революционной эпохи, то во второй, более развернутой статье («Танеев и Скрябин»), посвященной сравнительной характеристике двух крупнейших фигур русской музыки, он делает резюмирующий вывод: «В музыке Скрябина мы имеем высший дар музыкального романтизма революции»².

Эта и аналогичные ей оценки значительно «углублялись» в сторону почти полного отрицания какого-либо влияния философских идей на творчество композитора, прежде всего, конечно, наиболее «реакционных», а именно теософской доктрины Е. Блаватской. Если же такое влияние все же признавалось — а было бы странно его совсем не признавать, — то утверждалось, что оно незначительно, и характеризовалось как «противоречие», неизбежное в творчестве любого гения (каким, безусловно, был Скрябин) и никак не может понизить ценность «чисто музыкального» творчества композитора.

То положение, что история повторяется, чаще всего спиралеобразно, ярко иллюстрируется работами, обогатившими русскоязычную скрябиниану за последние десять лет. Выделим из них три — две довольно крупные монографии и одну защищенную кандидатскую диссертацию (даты выхода, соответственно, 2004, 2012, 2009 годы). Если работа А. Бандуры³ достаточно традиционна по жанру (жизнь и творчество), то названия работ М. Лобановой⁴ и Д. Шумилина⁵ говорят сами за себя, — появление таких работ трудно было представить даже два десятка лет назад.

Начнем рассмотрение с более ранней работы.

Монография А. Бандуры называется «просто» — «Александр Скрябин». Это небольшой, но уже заметный штрих, намекающий на установку авто-

¹ Там же.

² Там же. С. 143.

³ Бандура А. И. Александр Скрябин. Челябинск: Аркаим, 2004. С. 168.

⁴ Лобанова М. Н. Теософ — теург — мистик — маг: Александр Скрябин и его время. СПб.: Петроглиф, 2012.

⁵ Шумилин Д. А. Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина. Дис. ... канд. искусствоведения / РИИИ. СПб., 2008. 247 с. См. также: Шумилин Д. А. Музыкальные символы Скрябина // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. 2008. № 12 (85). С. 136—141; Шумилин Д. А. О семантике музыкального текста в поздних произведениях А. Н. Скрябина // Анализ художественного текста как искусствоведческая проблема. Конструкция художественного текста: структура и связи. Материалы конференций аспирантов Российского института истории искусств / Ред.-сост. А. А. Кириллов. СПб.: РИИИ. 2009. С. 57—66; Шумилин Д. А. Теософические истоки замысла поэмы «Прометей» // Дом Бурганова. Пространство культуры. М., 2009. № 1. С. 198—207; Шумилин Д. А. Загадка «Прометей» // Зеленый зал. СПб., 2010. № 2. С. 74—101; Шумилин Д. А. Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.01. СПб.: РИИИ, 2009. 27 с.

ра на «демократизм» исследования, что, впрочем, как явствует из контента книги, вовсе не отменяет его серьезности и научности. Об этом говорит, прежде всего, список цитированной литературы: при его небольшом, по меркам жанра монографии, объеме, он включает все основные источниковедческие, монографические, мемуарные и рукописные (архивные) разделы.

По интересующей нас проблематике творческого облика Скрябина в структуре содержания монографии выделяются «философские» главы: «Философия экстаза», «Божественная поэма», «Симфония света», «Антропогенезис», «Смерти белое звучание». Новизна их содержания определяется в наибольшей мере привлечением и обильным комментированием источников, до монографии А. Бандуры не привлекавшихся или цитировавшихся весьма избирательно. Это относится не только к Записям Скрябина, опубликованным Гершензоном в «Русских прописях», но и, например, к фрагментам «Тайной доктрины» Е. Блаватской. Также и «индийская тема» представлена некоторыми ранее не публиковавшимися источниками (см. краткую ссылку на книгу Сатпрема «Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания»¹).

Таким образом, не вдаваясь в детали новизны книги А. Бандуры (их невозможно охватить в рамках статьи), можно сказать, что автору удалось реализовать поставленную цель — соединить необходимые традиционные структурные элементы жанра монографии с установкой на пробуждение читательского интереса к менее известным сторонам личности и творчества выдающегося русского человека конца XIX — начала XX века.

Если в работе А. Бандуры все-таки преобладает биографический уклон (монография издана в серии с красивым названием «Биографические ландшафты»), то монография М. Лобановой уже своим названием («Теософ — Теург — Мистик — Маг: Александр Скрябин и его время») указывает на преобладание эзотерической и оккультной тематики этого труда. Кроме того, такое название обязывает автора соблюсти соответствующую пропорцию: если не полностью исключить биографическую составляющую, то, по крайней мере, свести ее к минимуму, оставляя лишь самое необходимое для подкрепления основных тезисов. По основательности разработки темы, заявленной в заглавии, — тесной связи музыкального творчества Скрябина с комплексом идей, вдохновлявших это творчество, — работа М. Лобановой не имеет себе равных в русскоязычной скрябиниане по крайней мере последних десятилетий (статьи А. Алышванга «О философской системе А. Н. Скрябина» и «Философские мотивы в творчестве Скрябина», а также «Об особенностях и источниках философии и эстетики Скрябина» С. А. Маркуса выходят за рамки рассматриваемого периода скрябиноведения). В силу этого и удельный вес новизны в монографии значительно превышает таковой же в монографии А. Бандуры. Заметное отличие от монографии А. Бандуры и в том,

¹ Бандура А. И. Александр Скрябин. С. 168.

что М. Лобанова привлекает обширный материал, касающийся собственно музыкально-теоретических аспектов. Это касается, прежде всего, теории обертоновой гармонии «прометеевского» и «постпрометеевского» периодов и связанной с ней теории «ультрахроматизма», — обе теории, помимо прочего, выводят «позднего» Скрябина в число провозвестников некоторых авангардных течений музыки XX века.

В отличие от монографии А. Бандуры, исследование М. Лобановой лишено установки на «доступность» и «демократизм», так как содержание, связанное с основными положениями различных философских, мистико-окультурных, религиозно-эзотерических и психологических учений — как древнейших, так и новейших, — массовому читателю мало знакомо. Несмотря на обилие появившейся в последнее время литературы по этой тематике, ее научная добротность вызывает большие сомнения, так как авторы подобных книг, брошюр и проч. преследуют скорее коммерческие, нежели научные цели. Кроме того, текст исследования насыщен соответствующей научной терминологией, требующей от читателя достаточно серьезной подготовки.

Не совсем обычна также и структурная организация содержания монографии: две ее большие части делятся на разделы и подразделы. Все эти структурные единицы снабжены нумерацией и отдельными заглавиями. Внешне это выглядит так:

Часть 2. Мистико-философские элементы в творчестве Скрябина

2.1. Неизвестная теория

2.1.1. Обертоновая гармония Скрябина и ее историческое осознание

.....

2.1.8. Ультрахроматизм и теософия

.....

2.1.11. Скрябин—Сабанеев—Рославец: новаторская музыкальная традиция¹.

Такая структуризация облегчает чтение многосоставного по тематике содержания при условии прочной логической связи внутри пронумерованных разделов. Кроме того, она дает возможность многократно увеличить объем цитируемых источников.

Детальный анализ монографии М. Лобановой невозможен в рамках статьи. Такой анализ по объему соперничал бы с самой монографией². Поэтому приходится отказаться от перечисления даже основных тезисов — часть из них совпадает с названиями разделов — и ограничиться лишь указанием на

¹ Лобанова М. Н. Теософ — теург — мистик — маг: Александр Скрябин и его время. С. 181—226.

² Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. 926 с.

некоторые источники, прежде либо не появлявшиеся на страницах русскоязычной скрябинианы, либо появлявшиеся в весьма кратких отрывках, либо, наконец, прокомментированные по-новому и часто противоположно по смыслу тем, которые находим в работах предшествующих периодов изучения творчества Скрябина. Естественно, это относится в первую очередь к источникам, связанным с новизной содержания монографии. Попутно отметим, что перечень источников помещен не только на традиционном месте, в конце книги, под названием «Избранная литература» (sic! — В. Ф.), но и в конце каждого пронумерованного раздела содержания — здесь они находятся под рубрикой «Примечания». Эти последние настолько обширны, что становится понятным слово «Избранная...» в названии основного списка.

Но и эта ограничительная задача усложняется тем, что внутри разделов (1.1., 1.2. и т. д.) и подразделов (1.1.2., 1.1.3. и т. д.) автор часто выходит за рамки темы, обозначенной в заглавиях, что диктуется логическими связями внутри исследования в целом. Поэтому идеальной была бы классификация источников по основным тематическим циклам, и эту работу следовало бы ожидать от автора монографии. Нельзя не заметить, что такая структуризация в «списках литературы» присутствует почти во всех монографиях скрябинианы, признанных классическими¹. Этот принцип, кстати, выдержан и в работе А. Бандуры².

Рискнем все-таки очертить хотя бы предварительный вариант классификации некоторых новых источников в книге М. Лобановой, исключив из него литературу на иностранных языках и присоединив некоторые источники из монографии А. Бандуры. И на первое место поставим относящиеся к теософии (в названии книги Лобановой слово «теософ» возглавляет перечень ипостасей, определяющих, по мнению автора, духовный строй Скрябина в «прометеевский и постпрометеевский» периоды).

А. Бандура внес в свой перечень все пять томов фундаментального труда Е. Блаватской «Тайная доктрина» (1906—1909), причем на французском языке, так как этот раздел перечня озаглавлен им «Книги из личной библиотеки А. Н. Скрябина с его пометками». Неудивительно, что в монографии М. Лобановой упоминания, цитаты и комментарии к этому труду основательницы Теософского общества занимают наибольшее количество страниц. Конкурируют с ней в этом отношении только философ Николай Бердяев и поэт-символист Вячеслав Иванов. Из двух последних Бердяев впервые посетил страницы скрябинианы. Что касается Вяч. Иванова, то, хотя его имя и можно встретить в самых разных по жанру скрябиноведческих работах, в таком объеме, как в книге Лобановой (11 названий, включая четырехтомное собрание сочинений) этот автор не появлялся.

¹ Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. М.: Музыка, 1989. С. 408—430.

² Бандура А. И. Александр Скрябин. С. 380—382.

Из новых источников, связанных с тематикой монографии М. Лобановой, обращают на себя внимание использованные ее автором в первой части в разделах 1.1. — «Между соборностью и теософией» и 1.7. — «Мистика и панэротика» (с. 151—154 и 165—173). Это, прежде всего, работы теоретиков психоанализа З. Фрейда и К. Юнга. Сама по себе тема эротической подосновы творчества Скрябина и творчества вообще затрагивалась еще при жизни композитора (см. «Воспоминания» Л. Л. Сабанеева¹), но, как и другие темы, М. Лобанова разрабатывает ее более обстоятельно.

Мы намеренно поместили краткий анализ работы Д. Шумилина в конец статьи, так как жанр кандидатской диссертации требует от ее автора максимально сузить тему исследования ради более углубленной проработки. Название автореферата вполне отвечает этому принципу, что дает возможность сделать выводы о степени новизны в позиции автора и о степени глубины ее проработки.

Так, в первой главе диссертации Д. Шумилин подробно излагает процесс эволюции мировоззрения Скрябина от идей, выраженных им в финале «Первой симфонии» и в программе «Божественной поэмы», к постепенному выводу о необходимости полностью посвятить себя созданию «Мистерии». Во второй части первой главы автор подробно и убедительно показывает, насколько созвучным оказался для него весь комплекс идей, почерпнутых им из «Тайной доктрины» Е. Блаватской. Наконец, во второй главе на основе анализа поэмы «Прометей» Д. Шумилин обосновывает тезисы о непосредственной связи символического по смыслу тематизма поэмы с основными положениями «Тайной доктрины». Этот же принцип сопоставления музыкального тематизма с текстом основного труда Блаватской проведен и в третьей главе по отношению к «постпромеевским» произведениям, которые рассматривались Скрябиным как материал для будущей «Мистерии».

Скрябин, как известно, не успел осуществить свой замысел «Мистерии», в его осуществимости сомневались даже лица из ближайшего окружения композитора. В связи с этим Шумилин делает заслуживающий внимания вывод: «...для Скрябина Мистерией или ее фрагментами было собственное творчество *per se*»².

ЛИТЕРАТУРА

1. Бандура А. И. Александр Скрябин. Челябинск: Аркаим, 2004. 384 с.
2. Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина / Сост. М. Пряшников и О. Томпакова. М.: Музыка, 1985. 296 с.

¹ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 126.

² Шумилин Д. А. Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина. Автореф. дис. ... С. 24.

3. *Лобанова М. Н.* Теософ — теург — мистик — маг: Александр Скрябин и его время. СПб.: Петроглиф, 2012. 368 с.
4. *Луначарский А. В.* В мире музыки: статьи и речи. М.: Советский композитор, 1971. 540 с.
5. *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Вступ. статья, примеч. В. Старк. СПб.: Искусство — Набоковский фонд, 1999. 928 с.
6. *Рубцова В. В.* Александр Николаевич Скрябин. М.: Музыка, 1989. 448 с.
7. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: «Классика-XXI», 2003. 400 с.
8. *Шумилин Д. А.* Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина. Дис. ... канд. искусствоведения / РИИИ. СПб., 2008. 247 с.
9. *Шумилин Д. А.* Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.01. СПб.: РИИИ, 2009. 27 с.
10. *Шумилин Д. А.* Загадка «Прометей» // Зеленый зал / Ред. А. Ф. Некрылова. СПб., 2010. № 2. С. 74—101.
11. *Шумилин Д. А.* Музыкальные символы Скрябина // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. 2008. № 12 (85). С. 136—141.
12. *Шумилин Д. А.* О семантике музыкального текста в поздних произведениях А. Н. Скрябина // Анализ художественного текста как искусствоведческая проблема. Конструкция художественного текста: структура и связи. Материалы конференций аспирантов Российского института истории искусств / Ред.-сост. А. А. Кириллов. СПб.: РИИИ. 2009. С. 57—66.
13. *Шумилин Д. А.* Теософические истоки замысла поэмы «Прометей» // Дом Бурганова. Пространство культуры. М., 2009. № 1. С. 198—207.

Аннотация

Сто лет назад, в апреле 1915 года, неожиданная, внезапная смерть прервала творческий путь одного из наиболее оригинальных композиторов начала XX века — А. Н. Скрябина.

Столетний период изучения творческого наследия Скрябина отчетливо выявил основную «повестку» этого изучения: как влияла эволюция мировоззрения композитора на его творчество последнего периода (1908—1915).

Анализу того, как освещается эта проблема в новейшей русскоязычной скрябиниане — двух монографиях и одной диссертации, посвящена данная статья.

Summary

The centenary of the sudden death of A. N. Scriabin, one of the world's most original and unique personalities of the late 19th — early 20th century, is approaching.

A century of studying the creative heritage of Scriabin has revealed the main agenda of this study: how has the evolution of the composer's worldview influenced his creative work in his final period (1908—1915).

This article will analyze two monographs and one dissertation in order to show how this problem is being addressed in new Russian scholarship on Scriabin.

- ✓ *Ключевые слова:* Скрябин, теософия, Мистерия, мистика, панэротика, психоанализ.
- ✓ *Key words:* Scriabin, theosophy, Mystery, mysticism, pan-erotica, psychoanalysis.

Рецензия на:

Бойко Ю. Е. Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа.
СПб.: РИИИ, 2014. 236 с., ноты

РОМОДИН АЛЕКСАНДР ВАДИМОВИЧ

Этномузыковед, кандидат искусствоведения, заведующий сектором фольклора, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург).

ROMODIN ALEXANDER V.

Ethnomusicologist, PhD (History of Arts), Senior Researcher, Chief of the Folklore Department, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg).

E-mail: a_romodin@mail.ru

Книга Юрия Евгеньевича Бойко представляет собой сборник из шести больших, ранее не опубликованных статей на разные темы. Эта многоплановость — кардинальное свойство изданной работы. Можно даже сказать, что включение в одну книгу столь разных по тематике статей становится концептуальной авторской задачей. Работы оказываются в русле различных научно-исследовательских аспектов: теоретических, практических, связанных с фольклором, фольклоризмом, народной, бытовой, эстрадной, классической музыкой. Одновременно, в соотношении с этим разноцветным калейдоскопическим миром, перед читателем предстает своеобразный многосторонний облик самого автора. И наконец, несмотря на все несходства, статьи удивительным образом дополняют друг друга, вследствие чего создается единая форма, выстраивается драматургическая линия книги.

Юрий Бойко — известный специалист по народному музыкальному инструментализму. Совершенно естественно поэтому приоритет в сборнике отдается традиционной инструментальной музыке. Ей посвящены четыре из шести содержащихся в книге работ. Статья, открывающая сборник, является, по сути, крупным этнологическим исследованием конкретной традиции — междуречья Волхова и Сяси. Изучению этой локальной культуры автор посвятил многие годы. Ю. Е. Бойко, без сомнения, — крупнейший знаток описы-



ваемой традиции. Можно только удивляться тому, что такого рода и уровня статья не была издана ранее, и сейчас мы имеем счастье безусловно приветствовать ее появление. Название работы — «Спасовские частушки между-речья Волхова и Сяси». Из названия следует, что изучается один из видов частушки, распространенный в конкретном регионе, охватывающем Волховский район и соседние территории Киришского, Кировского, Тихвинского районов Ленинградской области. Тем не менее уже в начале статьи автор дает собственную жанровую классификацию русской частушки. Локальная форма, таким образом, вводится в контекст разнородного материала, представляющего огромное культурное пространство. Перед нами образец блестящего анализа живой традиции, с присущими только ей особенностями и колоритом. Автор использует современную антропологическую методику, подразумевающую использование текстов «изнутри» — сообщений самих исполнителей, их взглядов на творчество, особенностей отношения к материалу. Собственно аналитическая часть содержит обращение к разнообразным аспектам. Проводится изучение стихотворной строки частушки в соотношении с музыкальными ритмическими структурами. Исследуются ритм, метр частушки; рассматриваются типы повторов как важнейшего элемента организации формы. Изучаются гармоническая схема «Спасовской», соотношение мобильности напева со стабильностью гармонической схемы, координация индивидуальных исполнительских — вокальных и инструментальных — версий. Анализируются микролокальные типы «Спасовской» частушки с одновременным выявлением ее универсальных свойств; исследуются мелодические составляющие инструментальных наигрышей, вокальные, инструментальные и вокально-инструментальные типы музицирования. Научный и творческий охват впечатляет. Эта фундаментальная работа по праву стоит первой в сборнике. Главенствует в ней изучение собственно традиционной культуры, имманентных свойств народной инструментальной музыки, мышления ее носителей. Однако и в этой статье не обходится без выходов в практические сферы вторичного музицирования, приводятся примеры освоения традиции городскими исполнителями. Образуется важнейший содержательный стержень, внутренне объединяющий разные тексты автора в одной книге. В первых статьях сборника обнаруживается своеобразное нарастающее движение: от фольклора — к фольклоризму. При этом обе части целого сохраняются, меняется лишь их соотношение.

Вторая статья сборника называется «Исполнительское мышление народного музыканта». На первом плане в ней оказывается инструмент — петербургская минорка. Автор начинает напрямую использовать собственный исполнительский опыт — ведь он и сам прекрасно владеет искусством игры на гармонике этого типа. Постоянное обращение к собственной практике — еще один непрерывно действующий метод Ю. Е. Бойко, придающий всем

статьям книги безоговорочный вес и сообщающий им своего рода очарование. На примере творчества музыканта А. Степичевой из Тихвинского района Ленинградской области рассматриваются различные приемы игры на гармонике-минорке. Анализируются выявленные Ю. Е. Бойко ячейки-попевки — своеобразные ключи к пониманию музыкальной формы, непосредственно реализующиеся в искусстве народных исполнителей. Важнейшее значение приобретает неразрывная связь между структурами музыки и самим инструментом. Лишь при осознании этой связи становится возможным полноценный анализ форм музицирования. Конструктивные особенности инструмента воздействуют на звуковой результат (автором подчеркивается привязанность мелодии к басово-аккордовому аккомпанементу, акцентируется существенная роль игры мехом). Рассмотрение тонких подробностей, нюансов исполнения приводит к аналитическим выводам, касающимся традиционного исполнительского сознания в целом. Всех поражает смелость народных гармоний, острота диссонирующих созвучий. Эти особенности становятся, впрочем, понятными в контексте именно традиционной игры. Вообще же, на наш взгляд, техническая сторона исследуемого вопроса в статье перевешивает (сюда мы относим и структурно-аналитические, и органологические аспекты). Полнокровное изучение мышления музыкантов нуждается в привлечении психологических ракурсов и приемов исследования. Подобное мы, скорее, встречали в первой статье сборника. Здесь же вновь наблюдается значительный элемент фольклоризма. Автор декларирует: понимание формы становится средством к ее практическому освоению.

Естественным образом драматургическая нить книги протягивается в следующую статью: «К проблеме вторичной интерпретации традиционной инструментальной музыки». Автор начинает с типов фольклоризма. Все они, безусловно, имеют право на существование. В статье, однако, содержится критика народно-профессионального исполнительства «андреевского» типа. Подчеркивается связь его не с фольклором (как порой утверждается), а прежде всего — с академическим музицированием. Одновременно с этим апологеты «андреевского» направления могут проявлять весьма высокомерное, а подчас даже и агрессивное отношение к фольклорной традиции. Автор приводит пример высказывания одного из музыкантов: *«Я играю на балалайке, а народ — неизвестно на чём»*. В статье анализируются и рассматриваются современные (социологические, психологические) тенденции в инструментальном творчестве, приводятся примеры различных фестивалей, конкурсов, концертов. Ставится проблема сущностного разделения двух инструментальных сфер на уровне глубокого несходства мышления: принципиально бесписьменной, подчиненной импровизационному началу — фольклорной традиции и статичном, основанном на закреплённых нотных текстах — народном академическом музицировании. Автор находит серьезное аналити-

ческое подтверждение собственным взглядам. Предъявляется кадрильная композиция столь любимой автором незаурядной тихвинской гармонистки А. Степичевой. Скрупулезно рассматривается форма наигрыша, основанная на выявленном автором принципе многоплановой комбинаторики элементов и структур в пределах типа. Эта работа — серьезный исследовательский этюд и одновременно — своеобразное руководство по овладению традиционной импровизацией. В статье изучаются также специальные приемы игры на разных инструментах, позволяющие обнаружить и воссоздать аутентичную манеру исполнения. Представлены способы переносов звукового вещества с одного инструмента на другой. Приводятся такого рода примеры непосредственно из традиционного обихода. Рассматриваются, наконец, особенности ансамблевых (инструментальных, вокально-инструментальных) типов музицирования. Практическое значение данной статьи трудно переоценить. Никаких руководств по овладению традиционными инструментальными стилями попросту не существует! Неимоверны сложности по созданию таких руководств. Только Ю. Е. Бойко мог отважиться на подобный эксперимент. Несомненный успех достигается с помощью методологического авторского обращения к подробностям, нюансам игры.

Здесь перекидывается арка к статье, носящей название «Проблемы публикации традиционной инструментальной музыки». Основная цель этой работы — критическое осмысление способов нотной записи аутентичного звукового материала. К проблемам транскрипции народной инструментальной музыки Ю. Е. Бойко обращался и прежде. В публикуемой статье головолмные сложности, возникающие при попытке записать нотами звучащие образцы, рассматриваются и целостно, масштабно и одновременно — с многочисленными подробностями. Инструментоведческая наука испытывает постоянный дефицит в обнаружении критического взгляда на проблемы транскрипции. Между тем и самого материала, по сравнению, например, с вокальными образцами, опубликовано значительно меньше. Но сборники записей инструментальной музыки пользуются широкой известностью, они популярны и востребованы. Велико поэтому практическое значение этой работы. Многие фольклорные ансамбли стараются включить в свой репертуар образцы народной инструментальной музыки, в том числе и рассматриваемые в данной статье. Не все руководители и участники подобных коллективов обладают, однако, соответствующей квалификацией. Многие из них нуждаются в помощи, совете специалиста. Статья Ю. Е. Бойко приносит практикам неоценимую пользу. Исполнители, во-первых, получают огромное количество остро необходимой для них информации; во-вторых, могут многое творчески пересмотреть и моментально включить в работу. Изучение народной инструментальной музыки подразумевает владение исследователем традиционными инструментами. Чрезвычайно трудно уловить фактурные, артикуляционные тонкости, не обладая собственным тактильным пониманием

расположения струн, клавиш, особенностей их использования в разнообразных сочетаниях друг с другом, с сопутствующей аппликатурой, применением штрихов и т. п. Ю. Е. Бойко — превосходный знаток этого сложнейшего комплекса. Великолепный слух, подкрепленный огромным собирательским опытом и умением играть чуть ли не на всех изучаемых инструментах — залог его исследовательских достижений. Теория в данном случае неотделима от практики. Помимо исполнителей, и исследователи-теоретики найдут в этой статье немало интересного и поучительного. В своей работе автор касается записи музыки, звучащей на русских, белорусских, украинских, мордовских, адыгских инструментах. Рассматриваются разнообразные локальные традиции и исполнительские стили. Перечень инструментов также выглядит внушительно: гармоники разных типов, балалайки, скрипки, мандолины, цимбалы, флейты. Широка представленная география русского традиционного инструментализма: Прикамье, Дальний Восток, Средний Урал, Белгородская, Псковская, Смоленская, Ярославская, Вологодская области. Во многие местности автор совершил самостоятельные экспедиционные поездки. Другие традиции рассматриваются по опубликованным источникам. Подобное исследование немыслимо без особого чутья, основанного, вместе с тем, на универсалиях, на разностороннем инструментоведческом опыте, на знании темброво-конструктивных, типологических особенностей инструментов. Для Ю. Е. Бойко взаимодействие инструмента с музыкальной тканью вообще становится определяющим. Автор неоднократно подчеркивает эту корреляцию, анализируя на ее основе нотные записи, осуществленные разными публикаторами. Критически рассматриваются, например, способы тактировки, транспозиции наигрышей. Изучаются возможности транскрипции звучания клавиатур гармоник разных типов, фактуры балалаек, строя цимбал, звукорядов флейт.

Детальное и глубокое исследование Ю. Е. Бойко представлено, таким образом, различными текстами, каждый раз дающими новое знание об изучаемом объекте. Первая статья обращена к целостной фольклорной традиции. Во второй статье исследуется мышление народного музыканта. Третья статья рассматривает возможности творческого воссоздания подлинной фольклорной традиции вторичными исполнителями. Наконец, четвертая статья посвящена проблемам транскрипции народной музыки. Другими словами, в текстах представлено то, как надо ее собирать, изучать, исполнять, записывать. Любой из указанных случаев предполагает *исследование*. В любом из случаев обязательно содержится *практика*. Думается, что именно в подобном взаимопроникновении заключен главный методологический смысл и концептуальный пафос рецензируемого сборника, его единство и цельность.

Две большие заключительные статьи книги посвящены совершенно другим сферам. «Размышление о функциональной инструментовке» — текст, вы-

росший на основе рецензии на книгу Геннадия Банщикова «Основы функциональной инструментовки». Рецензия полностью положительная. У рецензента оказалось, впрочем, столь большое количество собственных мыслей, что возникла еще одна — самостоятельная статья. Ю. Е. Бойко дополняет автора книги в отношении различных терминов. Выявляются различные взгляды даже на использование дефиниции, вошедшей в названия книги и статьи: «инструментовка» (другое употребительное определение — «оркестровка»). В статье содержатся многочисленные тонкие замечания рецензента, включая и несогласия его с автором монографии (например, об использовании флейт, а не гобоев с кларнетами в оркестровке пьесы Дебюсси «Паруса» и т. п.). Ю. Е. Бойко дает собственные версии оркестровки фрагментов пьес Чайковского («Утреннее размышление») и Бетховена (17 соната для фортепиано, I часть). Последняя статья сборника Ю. Е. Бойко — «Аранжировка бардовской песни» — основана на его собственном опыте аранжировщика и исполнителя. В работе содержится огромное количество нотных примеров, что само по себе чрезвычайно оригинально, так как бардовская песня принадлежит преимущественно к устной культуре. Эта ее особенность между тем, конечно, сразу же возвращает нас к началу книги, к ее фундаментальному разделу, повествующему о бесписьменной народной традиции. В то же время в обоих случаях обнаруживаются вокальные, инструментальные и вокально-инструментальные культурные элементы, соотносящие друг с другом и разные по времени и пространству творческие сферы, и, соответственно, статьи сборника. Еще одно пересечение касается авторского пристрастия к инструментовке. И в статье об оркестровке, и в этюде о бардовской песне с отчетливостью отображается сближение многогранно и ярко проявляющихся профессиональных интересов Ю. Е. Бойко. В последней статье находим сведения о бардовском движении в целом, в его исторических, психологических аспектах. В дальнейшем рассматриваются разные виды бардовского исполнительства и способы их аранжировки: дуэты, песни с сопровождением, различные приемы сочетаний, распределений голосов по эпизодам, в сольных, ансамблевых разновидностях исполнения. Рассказывается о женских, мужских видах солирования, о возможностях сочинения новых голосов, об использовании способов многоголосного звучания. Бардовское творчество представлено, таким образом, на уровне всеохватного академического рассмотрения вопроса.

В книге имеется своеобразная постлюдия — написанное в стихах руководство по музыкальной акустике. Выходящее за рамки обычного исследовательского стиля, оно тем не менее поэтически дополняет научное содержание сборника.

Книга Ю. Е. Бойко — необычная, своеобразная, высокопрофессиональная, многосторонняя. Сборник, с одной стороны, содержит законченные, оригинальные исследовательские этюды, с другой стороны, обладает внутренним

единством и драматургической цельностью. Можно быть уверенным, что опубликованные статьи привлекут к себе внимание самых различных читателей — фольклористов, музыковедов, композиторов, исполнителей разного профиля. Книга имеет ярко выраженную гуманистическую направленность. Ее издание — несомненное достижение не только сектора инструментоведения, но и всего Российского института истории искусств.

Рецензия на:

УДК
792.072

**Цимбалова С. И. Протагонист — Маска — Амплуа:
Петербургская русская сцена первой половины XIX века:
Учебное пособие. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2013. 191 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

Книга Светланы Илларионовны Цимбаловой — редкий в настоящее время пример исследования, посвященного ранним этапам развития русского театра. Читателя не должно смущать вынесенное в библиографическое описание определение «Учебное пособие». Вполне соответствуя и такой функции, монография Цимбаловой — исследование серьезное, строгое и академическое во всей полноте этого понятия.

Книга Цимбаловой изучает петербургскую сцену первой половины XIX столетия как театр Актера, но изучает с учетом и достижений театра Режиссера XX — начала XXI века, и методологических принципов новейшего театроведения. Появление фигуры режиссера в качестве автора спектакля привело к пониманию сути сценического искусства как искусства самостоятельного, позволило науке о театре отказаться от литературоцентризма при изучении сценических феноменов и сосредоточиться на анализе собственно театра. Термин «амплуа» составляет центр понятийного аппарата предпринятого Цимбаловой исследования и соотносится, с одной стороны, с воззрениями на этот счет К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, М. А. Чехова, а с другой — с представлениями современного театроведения о том, что заключенное в термине «амплуа» содержание есть имманентное свойство те-



атра. Разделяя понятия «амплуа роли» и «амплуа актера», Цимбалова сосредоточила свое внимание на последнем, а еще — на сложных структурных связях таких основополагающих театральных понятий, как «амплуа», «маска» и «характер».

Петербургская сцена первой половины XIX века изучается Цимбаловой и в контексте сцены московской (разговор о Н. О. Дюре, В. А. Каратыгине, В. В. Самойлове и А. Е. Мартынове невозможен вне соотнесения их с творчеством В. И. Живокини, П. С. Мочалова, М. С. Щепкина, П. М. Садовского и др.), и в контексте общих процессов, происходивших в европейском театре. Цимбалова при анализе явлений русской сцены предлагает далеко не очевидную хронологию развития отечественного театра в рамках эволюции театра европейского. Русский театр стал таковым, по мнению Цимбаловой, на рубеже XVIII и XIX веков. Русская сцена, таким образом, миновала и греческую, эллинистическую, и римскую античность, и достижения театра Средневековья, и сцену эпохи Возрождения, и театр классицизма и эпохи Просвещения. Русский театр вынужден был ускоренно осваивать накопленный европейской сценой арсенал форм и средств, но он их не слепо копировал, как показала Цимбалова, а шел по собственному и вполне органическому пути. В первой половине XIX века Цимбалова выделяет три этапа такого пути, отсюда — и деление ее монографии на три главы.

В главе «Протагонисты» речь идет о творчестве А. С. Яковлева (1773—1817) и Е. С. Семеновой (1786—1849), они — ключевые фигуры в период перехода русской сцены от театра Драматурга к театру Актера, они сами стали олицетворением «эпохи Яковлева» и «эпохи Семеновой» и явились Протагонистами данного периода истории русского театра. Протагонистами они выступили и как Первые актеры (исполнители первых ролей в трагедии), и как в полном смысле этого слова авторы собственных ролей.

В главе «Маски» анализируется русский сценический романтизм на материале творчества таких артистов, как В. А. Каратыгин (1802—1853), Н. О. Дюр (1807—1839) и В. Н. Асенкова (1817—1841). Цимбалова показывает, что театр русского романтизма — это театр актерской Маски. Анализируя разные периоды творчества В. А. Каратыгина и, соответственно, различные группы сыгранных им ролей, Цимбалова приходит к выводу, что в основе всех сценических созданий Каратыгина лежала особая структура — актерская маска Каратыгина, маска Героя. Аналогичный анализ показал, что маски Н. О. Дюра и В. Н. Асенковой — соответственно, Артист (*Homo ludens*) и Женственность (Вечная женственность).

Третья глава «Характер и амплуа» посвящена преимущественно театру 1840-х годов и эпохе, где пальму первенства не только в литературе, но и в искусстве сцены перехватила натуральная школа. От актера требовалось создание характера, опираясь при этом на технику характерности и полно-

ценные актерские амплуа, в том числе — и амплуа характерного актера (характерной актрисы).

В. В. Самойлова (1824—1880), в отличие от В. Н. Асенковой, уже не могла заполнить роль только собой, сначала она должна была обрести свой репертуар — светскую комедию, так называемые пьесы-«пословицы» (провербы). В. В. Самойлова воплощала не вечную женственность, как В. Н. Асенкова, но женственность современную, такова была «актерская тема» В. В. Самойловой.

А. М. Максимов (1813—1861) унаследовал часть ролей Н. О. Дюра (первые любовники) и часть ролей В. А. Каратыгина (фрачные герои). Актер выработал особую, максимовскую характерность — умение играть молодость.

В. В. Самойлов (1813—1887), по мнению Цимбаловой, наиболее полно воплотил амплуа характерного актера, именно самойловские сценические создания оказались ближе всего к сути термина «типический характер». Художественной целью актера была роль, характер воплощаемого на сцене лица, отсутствие тенденциозности, подчеркнутый объективизм.

А. Е. Мартынов (1816—1860) начинал артистическую карьеру как комик-буфф, но Мартынов с самого начала своего сценического пути был невеселым комиком, невеселым буффом; чем более зрелым становилось творчество артиста, тем зримее становилось страдание, присущее мартыновскому герою. Если М. С. Щепкину в ролях его «маленьких людей» была присуща патетика, то маленький человек А. Е. Мартынова — маленький человек буквально, маленький человек без кавычек и, вместе с тем, маленький человек, не порывающий связей с комедийной характерностью. Если Мартынов играл любовный сюжет, то любовь мартыновского героя — всегда невозможная, несостоявшаяся. Мартынов — плоть от плоти натуральной школы, он, безусловно, «вышел из гоголевской шинели», но, как заметила Цимбалова, «именно вышел, не остался в ней» (с. 179).

Методология исследования, предложенная Цимбаловой, логично проложила дорогу к изучению сценического искусства следующей эпохи — эпохи, связанной с творчеством А. Н. Островского. Период Островского, по утверждению Цимбаловой, в сфере актерской стал эпохой воплощения типических характеров. Но подробное исследование такого рода еще впереди.

ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ

№ 1 / 2014

Из писем Б. В. Асафьева к А. В. Оссовскому

ПОРФИРЬЕВА АННА ЛЕОНИДОВНА

*Музыковед, кандидат искусствоведения, заведующая сектором музыки,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург).*

PORFIRIEVA ANNA L.

*Musicologist, PhD (History of Arts), Chief of the Department of Music, Russian
Institute for the History of the Arts (St. Petersburg).*

E-mail: porfira@yandex.ru

Б. В. Асафьев и А. В. Оссовский — фигуры, не нуждающиеся в том, чтобы их представляли. Теориями Асафьева так основательно намяли мозги музыковедам, обучавшимся в 1970-е — 1980-е годы, что, заглянув в диссертационный портал, я с некоторым злорадством обнаружила, что уже давно господствует обратная реакция и ученых степеней с бедного классика больше не стригут. Оссовский же так и не удостоился роли «второго главного советского музыковеда», хотя прошел в АН СССР членкомом в свите академика Асафьева. И больше музыковедов в Академии наук никогда не появлялось. Как бы мы ни относились к этому событию, оно — определенный сигнал. Возможно, членство в Академии вместе с невероятным количеством других званий, наград, ключевых должностей и прочей благодати, пролившейся на ученых головы наших героев с высоты сталинского престола, на следующем — антисталинском, антибольшевистском — витке истории послужило поводом для определенного предубеждения. Обласканные функционеры у нас не в чести.

Но папка писем Асафьева к Оссовскому — писем, очень непосредственно передающих атмосферу их общения, — почему-то так и осталась неопубликованной. Возможно, потому, что она заставляет задуматься о некоторых вещах, которые все как будто знают, но не считают возможным обсуждать. Например, что объединяло этих людей и как вышло, что они, преодолевая стремнины времени, потихоньку поддерживали друг друга? Как вышло, что два человека, безусловно дооктябрьской — староуниверситетской — интеллектуальной и культурной организации, не только уцелели, но были официально поставлены блюсти интересы музыкознания? И как у них получилось сохранить культурное преемство людей и интересов, благодаря чему корсаковская струя, как океаническое течение, продолжает воздействовать на наш музыкальный климат?

Двадцатые годы, к которым относится публикуемая группа писем, оказались очень плодотворны для Асафьева и в смысле научных текстов, и в плане музыкальной деятельности, и на ниве образования. Решившись основать новую профессию — Musikwissenschaftler — на русской почве, он обратился к достижениям европейцев и в короткое время сформулировал положения, опубликованные в 1924 году в статье «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания»¹. К этому же времени относится разработка новых курсов в консерватории и в Институте истории искусств, планомерное издание переводов наиболее необходимых молодежи европейских трудов². Все это, вкупе с необходимостью командировки в Европу, обсуждалось с Оссовским.

Из 63 писем, охватывающих период с 21 января 1922 года по 2 февраля 1943 года, я предлагаю читателю первую часть — 15 писем 1922—1927 годов. В них обсуждаются планы издания сборников «Орфей», перспективы научного журнала, сложности внедрения в консерватории новых музыковедческих курсов, оперные постановки, реформирование Музыкального отдела ГИИИ. Некоторые вскользь брошенные замечания требуют подробного научного комментария, потому что многие сюжеты биографии Асафьева до сих пор остаются достоянием архивов. Сообщу о них в нескольких словах, оставляя простор будущим исследователям. Рассматриваю настоящую публикацию как предварительную; полностью письма к Оссовскому будут опубликованы в одном из сборников проекта «История искусствознания в документах».

Письма и записки написаны на самых разных листках: почтовых, из блокнота, оторванных от более крупных листов и т. д. Чернила синие, зеленые, карандаш. Все письма не имеют конвертов. Нумерация писем и листов проделана карандашом при описи. Хранятся в фонде А. В. Оссовского (КР РИИИ. Ф. 22. Оп. 1. Ед. пр. 27).

В начале каждого письма стоит его номер по порядку, затем число (если в квадратных скобках — то добавлено мной: Асафьев писал число то в начале, то в конце писем). Нумерация архивных листов обозначена в начале каждого листа цифрами в круглых скобках. Все подчеркивания в тексте писем принадлежат их автору или Оссовскому (красный карандаш). Примечания Асафьева отмечены звездочкой, мои примечания — цифрами. При расшифровке сохранены особенности правописания и пунктуации Б. В. Асафьева.

¹ Игорь Глебов [Асафьев Б. В.]. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. СПб.: Academia, 1924. 2-е изд.: СПб.: РИИИ, 2012. С. 79—92.

² Замечу, что и мы учились по этим переводам и что в таком объеме современная музыковедческая мысль в Россию ни до, ни после не приходила.

№ 1

22/1 1922

22/1 1922. VI 1
Глубокоуважаемый
Александр Вячеславович!
Меня очень мучает, безразличен, безразличен
и заголовок. Мне думается, что
вы гораздо серьезнее, чем я к нему
вчера отнесся. Ведь мы выступаем
с новой благой вестью после долгих лет молчания.
Надо, чтобы название говорило всем.
Слово «Филармония» неизбежно поведет к представлению
об исключительно местном органе, в пределах одной лишь
вотчины. Меня это беспокоит. Дело
уж очень хорошее, жаль его испортить. Поэтому, я,
подумав, отстаиваю титул
«Орфей». Мы, музыканты, (2) имеем на него право
больше, чем кто либо и, мне кажется, надо просто
не считаться с тем, что какое-то там издательство
наименовывалось раньше нас¹. Думаю, что и издательство-то
не из крупных,

имею на него право больше, чем кто
либо и, мне кажется, надо просто
не считаться с тем, что какое-то
там издательство наименовывалось
раньше нас. Думаю, что и издательство-то
не из крупных, хотя и не будет
ни одной книжки. Да и зачем
иметь хорошее предприятие на
улице как контрабандиста на
рынке. Выручат заседания - безразлично
все, на искусственные поправки!
Мне бы только об этом и думать
было, но жаль, что вы не
можете - мне сегодня очень нездоровно
было. Прощайте. Дн. Асф. —
Врм. Серг., сам не знает. С уважением
А. Асф.

(1) Глубокоуважаемый Александр Вячеславович!

Меня очень мучает все-таки вопрос о заголовке. Мне думается, что он гораздо серьезнее, чем я к нему вчера отнесся. Ведь мы выступаем с новой благой вестью после долгих лет молчания. Надо, чтобы название говорило всем. Слово «Филармония» неизбежно поведет к представлениям об исключительно местном органе, в пределах одной лишь вотчины. Меня это беспокоит. Дело уж очень хорошее, жаль его испортить. Поэтому, я, подумав, отстаиваю титул «Орфей». Мы, музыканты, (2) имеем на него право больше, чем кто либо и, мне кажется, надо просто не считаться с тем, что какое-то там издательство наименовывалось раньше нас¹. Думаю, что и издательство-то не из крупных,

¹ «Орфей» — не издательство, а серия книг, издававшаяся «Мусагетом» в 1910-х годах. Под этой маркой вышли «Цветочки» Св. Франциска Ассизского, «Аврора» Якова Бёме, «Проповеди и рассуждения» Майстера Экхарта и несколько других книг духовного содержания. Курировал серию Вячеслав Иванович Иванов. См.: Безродный М. Издательство «Мусагет» // Книжное дело в России во второй половине XIX — начале XX в.: Сб. науч. трудов / Ред. Н. Г. Патрушева. СПб.: РНБ, 2004. Вып. 12. С. 40–56. См. также URL: http://musaget.narod.ru/musaget_bezrodney.htm (дата обращения: 08.07.2014).

хотя и не видел ни одной книжки. Да и зачем менять хорошее пришедшее на ум и всем нам понравившееся на таком хорошем заседании-встрече заглавие на искусственные поправки!? Мне вот только об этом и хотелось Вам написать, ибо зайти сам не могу — мне сегодня очень нездоровится. Привет Эм. Альб¹. и Арт. Серг.², сам он зайдет. С уважением.

Б. Асафьев

№ 2

[23/I 1925]

(3) Дорогой Александр Вячеславович!

Посылаю, как обещал, мой Curriculum vitae. Потерял прежние и потому провозился долго над составлением нового. Увы, кое-что пропустил, ибо точно не помню. Программу курса сделать не успел³. Простите великодушно. Я представлю ее тотчас, как будет нужно. Название курса значит такое: «Учение об основных элементах музыки и история развития музыкальных форм». Курс основан на важнейших достижениях соврем[енного] музыкознания по работам Римана⁴, Шеринга⁵, Адлера⁶, Аберта⁷, Курта⁸, Combarieu⁹, Lach'a¹⁰, Rutz'a¹¹ и др., включая мои собственные воззрения, проверенные теперь по послед-

¹ Неустановленное лицо.

² *Лурье Артур Сергеевич* (Artur-Vincent Lourié, 1892—1966) — композитор, ученик А. К. Глазунова, модернист. В 1920—1922 годах деятель МУЗО Наркомпроса.

³ В этом письме речь идет о делах консерватории. Оссовский — заместитель А. К. Глазунова, Асафьев — глава Научного отделения Научно-композиторского факультета.

⁴ *Риман Карл Вильгельм Юлиус Хуго* (Riemann, 1849—1919) — немецкий музыковед, с 1914 года директор Института музыкальной науки.

⁵ *Шеринг Арнольд* (Schering, 1877—1941) — немецкий музыковед, в 1904—1939 годах главный редактор «Bach-Jahrbuch».

⁶ *Адлер Гвидо* (Adler, 1855—1941) — австрийский музыковед, в 1894—1938 годах руководил изданием серии «Denkmäler der Tonkunst in Österreich» («Памятники музыкального искусства Австрии»).

⁷ *Аберт Герман* (Abert, 1871—1927) — немецкий музыковед, глава академической комиссии по изданию серии «Denkmäler der Deutscher Tonkunst» («Памятники немецкого музыкального искусства»).

⁸ *Курт Эрнст* (Kurth, 1886—1946) — австрийско-швейцарский музыковед.

⁹ *Комбарье Жюль Леон Жан* (Combarieu, 1859—1916) — французский историк музыки.

¹⁰ *Лак Роберт* (Lach, ум. в сент. 1958) — венский музыковед из окружения Г. Адлера. В 1926-м опубликовал работу «Das Konstruktionprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache u. Literatur» («Принцип повтора в конструкциях музыки, языка и литературы») (Acad. d. Wiss. Wien).

¹¹ *Рутц Ханс* (Rutz, 1889—1973) — немецкий музыковед из Веймара, в 1930-е годы встречается в изданиях национал-социалистов.

ним данным западной науки о музыке. Курс предполагаю двухгодичный при 4 лекц[ионных] часах и крайне желательном семинарии для лиц, желающих специализироваться. Семинарий намерен посвятить истории учений о мелосе, гармонии, контрапункте и ритме. Курс охватывает фольклор, эволюцию муз[ыкального] языка и средств муз[ыкального] выражения, а главное историю форм, как процесс непрерывного развития в связи с анали(4)зом памятников муз[ыкального] творчества и трактатов о музыке так, чтобы дело художников всегда соответственно рассматривалось бы и со стороны практического овладения материалом и со стороны умозаключений о сделанном. Думаю, что в этот курс войдут четыре из намеченных Вами: повышенно исторический, народное творчество, учение о мелодике и — частью — история инструментовки, как одного из средств выражения.

Ваш Б. Асафьев
23/I 1925

№ 3

[2/VI 1926]

(5) Дорогой Александр Вячеславович!

Не сердитесь на меня, но быть сегодня на заседании оперного комитета¹ как и вообще в Консерватории не могу. Надеюсь вы меня поймете. Мне надо собраться с духом и многое обдумать и решить после происшедшего.

Ваш Б. Асафьев
2/VI 1926

№ 4

[20/XII 1926]

(6) Дорогой Александр Вячеславович!

Не сердитесь на меня. Я не приеду. Ведь кажется важного ничего нет, а я хочу серьезно полечиться и отдохнуть. Сердце возбуждается при каждом движении, усталости, разговоре и т. д. А тут меня еще Филармония доняла. Вас я буду рад видеть всегда, когда вы захотите проехаться к нам [1 слово нрзб.] вместе с супругой! И Алекс[андр] Конст[антинович] собирался побывать². Хотя я никуда далеко не хожу и не уезжаю, но все-таки накануне как надумаете, дайте телеграмму. От телефона я отказался: авансы замучили. Но с пе-

¹ Вероятнее всего, имеется в виду консерваторский комитет, решавший дела оперной студии. Как будет видно из дальнейшего, Асафьев добивался полноценных постановок с оркестром и мечтал о современном репертуаре.

² Асафьев недавно переехал в Детское Село (Пушкин). Поэтому приглашает в гости Оссовского и Глазунова.

реговорной станции всегда можно сказать. № телефона прежний 168. Ягинев¹ очень просил вам напомнить о визе от уполномоченного на книгу «Труды конференции».

Дорогой Ал[ександр] Вяч[еславович], позвольте без всяких неискренности поблагодарить вас, Ал[ександра] Конст[антиновича] и Верховина за ласковое и доброе отношение ко мне. (7) Если я выскочу из тяжелого состояния и жизненной неурядицы, в какой нахожусь после ряда всяких житейских неудач и шестилетней жизни в сыром помещении, то только благодаря Вам и Консерватории. Особенно я признателен Алекс[андру] Константиновичу, принимая во внимание все несходство моих вкусов с его. Но ведь его то я нежно люблю, как и всю прошлую русскую музыку! Чем же я повинен, если я честно и открыто защищаю Мусоргского и Страв[инского] и Прокофьева, музыку которых я тоже слышу, как слышу совр[еменную] жизнь и ее требования. Если бы Ал[ександр] Конст[антинович] это понял. Всего вам доброго, дорогой Алекс[андр] Вяч[еславович], помните, что я всегда рад вас видеть.

Ваш Б. Асафьев
20/XII 1926

№ 5

[23/III 1927]

(8) Дорогой Александр Вячеславович!

Присланные мне произведения Ружицкого² просмотрел с большим интересом. Очень рад был познакомиться с этим талантливым, столь свободно владеющим техникой и обладающим хорошим вкусом композитором. К сожалению оба сюжета, на которые написаны оба сочинения, не соответствуют тому, что желательно для нашего театра. «Эрос и Психея» — насквозь идеалистическая концепция. «Пан Твардовский» — глубоко национально польское произведение — принадлежит к типу блестящих фантастических=феерических балетов, от которых наша балетная сцена уходит. Все таки я бы хотел еще поискать среди польских сценическо=музыкальных произведений что либо нам подходящее. Не непременно нужно, чтобы сочинение было современным по музыке.

Преданный вам Б. Асафьев
23/III 1927

¹ Неустановленное лицо, скорее всего — редактор.

² *Ружицкий Людомир* (Różycki, 1883—1953) — польский композитор, участник Младой Польши.

№ 6

[26/III 1927]

(9) Дорогой Александр Вячеславович!

Я не посылаю письма Алек[сандру] Константиновичу. У меня было предчувствие неладного. И действительно со мной поступили в Москве так, как не поступают с людьми, поездку которых считают нужной и рекламируют. Коротко: я потратился на паспорт (50 р.), на билеты, на карточки, на анкеты, на кое какую одежду и т. д., а поехали Яворский¹ (в 4 раз!), Ив[анов]-Борецкий² и Лебединский³. Отказано мне, Мясковскому⁴ и Мелких⁵, после того как нас же манили и после того, как мы проделали всю процедуру. Я совершенно упал духом. Единственный человек, который меня поддерживал — М. П. Кристи⁶. Он говорит, что надо немедленно хлопотать об единой командировке со льготой на паспорт, и что он берется попробовать, если ему возможно скорее пришлют обращенное к Главнауке ходатайство о желательности моей командировки с целью музыковедческой (работа над курсами, **(10)** необходимость чтения и личного знакомства с муз[ыкальной] жизнью и муз[ыкальными] деятелями). В письме к П. М. Новицкому⁷ я подробнее пишу о том же. Такие ходатайства нужны от Консерватории и Института. Послать на имя Кристи, но с обращением в Главнауку. Я вероятно задержусь в Москве дня два-три, а потом вернусь. Поэтому все посылать надо на имя Кристи.

В Москве я узнал, что Боннская поездка для меня урезана, т. к. наша Консерватория ходатайствует за Щербачева⁸. Итак, мне ничего не остается делать, как просить о командировке сейчас и если не дадут, то успокоиться и

¹ *Яворский Болеслав Леопольдович* (1877—1942) — музыковед, в 1921—1925 годах заведующий отделом музыкальных учебных заведений Главпрофобра, в 1922—1930 годах председатель музыкальной секции и член Ученого совета Наркомпроса, в 1921—1931 годах — действительный член ГАХН (позднее ГАИС).

² *Иванов-Борецкий Михаил Владимирович* (1874—1936) — музыковед, создатель Научно-исследовательского отделения Московской консерватории, ученый секретарь ГИМН.

³ *Лебединский Лев Николаевич* (1904—1992) — музыковед, один из организаторов РАПМ, в 1925—1930 годах — ее председатель, в 1930—1932 годах заведующий музыкальной секцией Института литературы, искусства и языка Комакадемии.

⁴ *Мясковский Николай Яковлевич* (1881—1950) — композитор, музыкальный критик, друг Асафьева.

⁵ *Мелких Дмитрий Михеевич* (1885—1943) — композитор, музыкальный критик, в 1926—1927 годах редактор журнала «Современная музыка».

⁶ Неустановленное лицо, скорее всего — чиновник.

⁷ Секретарь Института истории искусств.

⁸ *Щербачев Владимир Владимирович* (1889—1952) — композитор, в 1920—1923 годах заведующий музыкальным отделом Наркомпроса, в 1921—1925 годах преподавал в Институте истории искусств, в Консерватории работал с 1912 года.

забыть об Европе¹. Она для более способных и ценных людей. Еще просьба: очень прошу снять мою кандидатуру в кандидаты Членов Правления. Я чувствую себя абсолютно неспособным к какой бы то ни было деятельности, кроме специально=научной, педагогической и литературной. Я хочу замкнуться. [Подчеркнуто карандашом и отмечено им же на полях. — А. П.] Посылаю Вам привет. За вас я спокоен. Уезжая, я узнал, что студенчество с вами.

Ваш Б. Асафьев
Москва 26/III 1927

№ 7

[14/V 1927]

(11) Дорогой Александр Вячеславович!

Я очень хотел быть сегодня на «Фаусте», но мне безвозвратно не везет. Ночью опять стало что-то нарывать под носом, но чуть левее. Сегодня лежу не двигаясь. Опять та же история: вероятно образуется фурункул. Надеюсь только на то, что рано захватили и, б[ыть] м[ожет], удастся разогнать. У меня до вас два дела: не помню, говорил ли вам, что в среду в 11 часов у меня в семинарии доклад Белого². Очень хочется, чтобы вы были. После Белого доклад Сергеева³. С Белым я поговорил по душам часа два, узнал в нем интереснейшего человека невероятной скромности и даровитости. Я досажую, что я не познакомился с ним раньше, а сам он стеснялся придти ко мне. Я бы горячо выдвинул его в аспирантуру. А теперь это поздно?! Во всяком случае, надо найти возможность поддержать этого человека, но осторожно, не подавая вида, что ему хотят помочь — а то опять замкнется. Он хочет работы. Буду вас умолять помочь мне в необходимости его поддержать. Второе дело малое: кажется, в Ленинграде Юровский⁴. Если вы его увидите, дайте ему мой телеф[он] в Детском и адрес на всякий случай. Главное: привет ему и просьба позвонить.

Всего доброго. Ваш Б. Асафьев
14/V 1927

Р. С. Очень волнуюсь, но надеюсь, что захватив нарыв сразу, ко вторнику ликвидирую. Я был и у вас кислый, оттого что еще в среду что-то было не то уже, а четверг и пятницу еле-еле дотянул.

¹ Первый приступ «заграницы» у Асафьева не вышел. Он очень огорчен.

² *Белый Юрий Кондратьевич* (1901–1942) — композитор, в 1927–1930 годах аспирант Асафьева в консерватории, преподавал в консерватории историю музыки в 1929–1931 и в 1935–1936 годах.

³ Скорее всего, тоже аспирант, но сведений о нем нет.

⁴ Скорее всего, Михаил Владимирович Юровский, дирижер.

№ 8

[20/VIII 1927]

(12) Дорогой Александр Вячеславович!

Приветствую вас. В самом начале будущей недели я буду в Консерватории, чтобы вас повидать. Если бы вы позвонили в Детское, когда это лучше всего сделать, чтобы поговорить, не отрывая вас от работы.

Тлф. 168.

Сегодня же пишу вам по делу. Если не ошибаюсь, сегодня в субботу есть экзамен по ф[орте]-п[ьяно]. Я знаю, что вакансий мало, но я очень прошу вас обратить внимание на экзаменующуюся из Омска барышню по фамилии Яшерова. Я имею точные сведения, что она имеет дальнейшее родство с Балакиревым по материнской линии. Я не знаю ее муз[ыкального] дарования и ее игры, но если она не бездарна, мне думается ее следовало бы поддержать, если только **(13)** есть какая л[ибо] возможность. Она очень скромная. Лично я своей просьбой вовсе не хочу чего л[ибо] преуказывать, но лишь обращаю ваше внимание, зная хорошо, что вы меня поймете и что это останется между нами п[отому] что это было бы добрым делом. Думаю, что я еще не опоздал.

Ваш Б. Асафьев
20/VIII 1927

№ 9

[8/IX 1927]

(14) Дорогой Алек[сандр] Вяч[еславович]!

Я ото всех прячусь и неистово работаю. В субботу я привезу вам уже 150 страниц переведенного курса¹ [подчеркнуто красным карандашом. — А. П.]. Можно будет отдавать переписывать. Переделывать приходится на каждом шагу — в сущности, курс наполовину будет мой. Число листов скажу в субботу. К 20 сентября рассчитываю вам сдать все, и тогда сразу же возьмусь за первый выпуск Курта² [подчеркнуто красным карандашом. — А. П.] и приготовлю его к 30 сентября вместе со своей книжкой о русской интонации³ которая готова и требует только просмотра. Итак, все это вполне реально. Вопрос только выдержит ли голова. Но пусть лучше реализуются курс и Курт,

¹ Асафьев работает над переводом учебника К. Нефа «История западно-европейской музыки» (Л.: Изд-во Ленингр. консерватории, 1930. 324 с. 2-е изд. — 1938). Подробности будут ясны из писем.

² Неясно, о чем идет речь. Первая книга Э. Курта в переводе З. В. Эвальд под редакцией Б. В. Асафьева вышла в 1931 году. Это — «Основы линейного контрапункта».

³ В библиографии Е. М. Орловой упоминается рукопись «Обоснование русской музыкальной интонации» (1925—1926. 22 с.). См.: Асафьев Б. В. Собрание сочинений. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5. С. 293—342.

чем будет цела голова. Кроме того у меня совсем готовы для записи Введение и первая часть Вузовского курса истории [подчеркнуто красным карандашом. — А. П.] (XIX век — его первая часть!)¹ В работе мне помогает флюс, а потому не соблазняет хорошая погода.

Привет. Б. Асафьев
8/IX 1927

№ 10

[12/X 1927]

(15) Дорогой Александр Вячеславович!

Очень прошу вас меня выручить: у меня наиподлиннейший бронхит. Эта штука начиналась уже с субботы. Сейчас сильно ломает. Конечно, я не сойду на заседание и приеду, но к самому заседанию т. е. к 5 часам. Так как завтра четверг и я буду сидеть дома над Курсом — то, значит, беды не будет. Но сейчас ехать на беседу с музыковедами не могу. Прошу вас вызвать Сергеева и просить его сказать, чтобы все пришли в субботу и чтобы не сердились, что я заставил зря придти. Я приду в Консерваторию в 5 ¹/₄ часов, самое большее 5 ч. 20 мин. И очень просил бы его перед заседанием со мной свидеться.

Затем, вероятно, вы увидите Каплана². Надо ему сказать, чтобы в четверг ко мне не приезжал. Впрочем, вероятно, я сам его увижу вечером на заседании у Мусиной³.

Еще: придется отложить беседу с Бергельсоном до субботы (пусть Сергеев ему скажет).

Еще: как быть с Войткевич? Б. м. вы с ней поговорите без меня? Она все просит отпустить душу на покаяние. И боится, и дрожит. Она такая жалостливая и жалостная, что у меня рука не поднимется ей отказать. Б. м., взять ее на год? Попробовать? Или успеем с ней побеседовать перед самым заседанием? О Тимофееве⁴ еще узнал вчера беспокоящие меня вещи, и в то же время Кушнарев⁵, по словам Финагина⁶, верит в этого субъекта и даже гово-

¹ Возможно, это «Русская музыка от начала XIX в.» (Л.: Музыка, 1968. 324 с.), которой Асафьев сначала хотел «дополнить» учебник Нефа.

² Каплан Эммануил Иосифович (1891—1961) — оперный режиссер, профессор кафедры оперной режиссуры.

³ Мусина Дарья Михайловна (1870—1947) — певица, преподавала пластику и пение в оперном классе, участвовала в подготовке спектаклей Оперной студии.

⁴ Бергельсон, Войткевич, Тимофеев — очевидно, студенты, которых хотят брать или не брать в аспирантуру.

⁵ Кушнарев Христофор Степанович (1890—1960) — композитор, музыковед, легендарный учитель полифонии. Преподавал в консерватории с 1925 года.

⁶ Финагин Алексей Васильевич (1890—1942) — музыковед, в 1922—1929 годах ученый секретарь сначала Музыкального разряда, а затем — всего Института истории искусств.

рил, что Тим[офеев] великолепно усвоил книгу Танеева. Финагин из разговора с ним убедился, что ничего он не усвоил — все это наглые самоуверенные слова [1 слово нрзб.] в п'ой степени! Простите, что Вас беспокою. Итак, до вечера.

Привет. *Б. Асафьев*
12/X 1927

№ 11
17/X 1927

(16) Дорогой Александр Вячеславович!

Очень поджидал вас. Что-то видимо опять вас задержало. Ужасно досадно. У меня ни то бронхит, ни то легкий катарр дыхательных путей, т. к. сиплю и кашляю. Скрипучее дерево какое-то. Чтобы не терять времени, я пользуюсь простудой и вставляю в Nef'a русскую музыку XIX века: оперу и симфонию в плане (исторического) объяснения важнейших явлений. Думаю, что этим вас порадуя. Вряд ли удастся вставить кам[ерную] музыку, ибо это усложнит изложение. Посылаю вам еще десять тетрадей. Работаю напряженно все время, но с удовольствием. Curt'a пока отложил, чтобы закончить р[усскую] музыку в учебнике. Я надеялся зачитать вам вчера свое введение к интонации. Мне не хочется сдавать для переписки не прочитав вам. Очень беспокоюсь о совещании по журналам. Я убедился, что «Музыка и музыканты» это совсем не то, что хотите вы. Так мне кажется. Я даже думаю, что не лучше ли действительно разделить? Академич(17)ным как сборники этого журнала не сделать, а живой злободневный журнал, конечно, нужен не менее сборников. За эти дни я даже сообразил как его сделать. Сообразил также как построить на новых началах аспирантский семинарий по социологии. Со всем краткую программу с основными тезисами посылаю вам на просмотр (копии нет!). Здесь есть любопытные положения, которые я тороплюсь зафиксировать за собой, чтобы не вышло как с Лосевым¹. В этой программе я не затронул еще пресловутого вопроса о форме и содержании, динамической теории музыки, психологических учений etc. Но в данном случае это не важно. Приеду я только в пятницу утром прямо на лекцию по истории музыки и надеюсь завезти всего Nef'a. Еще мысль давно мелькнувшая: у Nef'a нет главы о фуге (возникновение и эволюция канонических форм). Не вставить ли там, где глава о Бахе, главу «Wohltemperiertes Klavier»? А в XIX веке главу: краткий обзор муз. теоретических учений и практической мысли о музыке?

Привет. *Ваш Б. Асафьев*

¹ Эпизод с Лосевым (А. Ф.?) никем никогда не комментировался. Кстати сообщаю, что и воспоминания Асафьева до сих пор полностью не изданы.

№ 12

21/X 1927

(18) Дорогой А. В.!

Я относительно журнала своих соображений не имел, и ваша мысль о Beiheft'ax мне нравится. Т. е. журнал один, наполненность его серьезная, но в основных сборниках чисто акад[емические] большие статьи, законч[енные] работы, а в малых тетрадах — острое и живое в смысле тесной спайки с жизнью. Но тогда надо слить две коллегии. Я полагаю, что б[ольшие] сборники чаще, чем в два месяца один не выпустить при общей занятости. Малые же должны выходить хотя бы в три недели раз. Я расспрашивал Сергеева о составе их коллегии. Я убедился, что нельзя, напр., ни в коем случае выпускать из виду Кавязина, хотя он и не консерв[аторский] человек. Вы поспрошайте про него Сергеева и, думаю, согласитесь со мною. Понятна мне роль и других их сочленов. Если бы устроить слияние — мне кажется, дело наладить можно.

Я убежден, что в понед[ельник] я смогу вполне приехать. У меня кашель стал легче, уже две ночи, хоть с 4 ч., но все же мог спать. Лично я думаю, что все это остатки давнего катарра легких, полученного еще в Кронштадте в зимних поездках по морю в летней одежде, а также шестилетней сырой квартиры. Вот и скриплю при всех переменах в климате.

В Beiheft'ax должен быть отлично **(19)** представлен провинц[иальный] отдел. Это первое условие; провинц[иальный] отдел в смысле муз[ыкально] краеведческом. Связи у меня кое какие есть. Но и в Ленинграде надо зацепить все проявления музыки на «окраинах» (не в смысле лишь местоположения!). Я думаю, это мыслимо только силами студентов¹. Отдел музыки нацменьшинств я бы поручил Гиппиусу². У него есть связи. Об одном умоляю: поменьше дела мне. Я должен в этом году во что бы то ни стало кончить свои работы..... [отточие Б. А. — А. П.] Вспомнил: а Немцов³ опять «надул» с организацией нашей композиторской артели? Я понимаю, почему не хотят.

Привет. Б. Асафьев

№ 13

[25/X 1927]

(20) Дорогой Александр Вячеславович!

Я получил выписку из протокола Правления от 15/X. Что это: негласный мне выговор? Объявление не было сорвано. Я просил снять его в виду того,

¹ Асафьев начинает мечтать о «тотальной фиксации» музыкальной интонации улиц в связи с речью.

² Гиппиус Евгений Владимирович (1903—1985) — музыковед, фольклорист, в 1927 году учился у Асафьева в аспирантуре в Институте истории искусств.

³ Неустановленное лицо.

что оно было вывешено без моего ведома, как человек, имеющий некоторое отношение к данному отделению. Выписка меня очень взволновала. Очевидно, М. О.¹ даже после того как сказал мне, что инцидент исчерпан — вновь возбудил вопрос в Правлении. Я повторяю опять, что я с удовольствием в любой момент готов снять с себя обязанности председателя отделения и готов сделать это в первой же предметной комиссии и передать кому угодно. Я так поглощен сейчас научно-творческой работой, что с радостью сниму с себя заботы и буду читать предложенные мне лекции. **(21)** Я не хотел обо всем этом говорить сегодня при Борисе Николаевиче, но зашел в кабинет к вам, чтобы излить душу. Я умоляю — пусть мое положение в Консерв[атории] будет самым незаметным, пусть будет один какой л[ибо] курс, а то выходит, что я куда-то все лезу, тогда как — даю вам слово — кроме разговоров с вами и чисто деловых бесед с Орловым² и Сергеевым я замкнулся окончательно.

Это письмо, дорогой АВ., направляю вам для совета, что мне делать, и ни в какой мере оно не касается вас, чье отношение ко мне я ценил и ценю. Вероятно о моем поступке было доложено и Глазунову, и я уже боюсь не оттого ли вам пришлось его успокаивать.

Если самое заявление в Правление было сделано вами в целях предупреждения инцидентов — то я протестую только против редакции: сорвано. Должен вам сказать, что на Отделении, всетаки, не спокойно и происходит то, что я ожидал: органику будут слушать все, а на остальные предметы — ее продолжение — времени нет. Я уже готов пожертвовать теор[етической?] формой и перенести ее, как я вам говорил на 4 курс, только для композиторов и одного Гиппиуса — тем самым освобождается время для инструментоведения. Но боюсь, чтобы это не подлило масла в огонь, т. к. уже пошли слухи, что одному из профессоров надо набрать учеников etc. Простите АВ. за беспокойство, повторяю: слова сбоку повестки — «для сведения проф. Б. Асафьева» меня очень взволновали*. Вот скоро приедет Вл. Вл.³ и быть может он не откажется взять н[аучно] муз[ыкальное] отделение. У него это выходит как-то лучше, а то я даже не умею объяснить какие курсы нужны и почему они нужны.

Привет Б. Асафьев
25/X 1927

* а таить про себя своих опасений мне не хочется

¹ Штейнберг Максимилиан Осеевич (1883—1946) — композитор, ученик Н. А. Римского-Корсакова. В 1906—1946 годах преподавал композицию и оркестровку в консерватории. Работал также в Институте истории искусств.

² Орлов Георгий Павлович (1900—1940) — музыковед, аспирант Асафьева, позднее заведовал библиотекой консерватории.

³ В. В. Щербачев.

№ 14

16/XII 1927

(22) Дорогой Александр Вячеславович!

Так как я второй уже день совсем без голоса и говорю с трудом шепотом, причем все горло распухши и нет надежды, что завтра в субботу я смогу поехать — я решил письменно изложить вам мою точку зрения на положение в вокальном отделе, как оно представляется мне в данный момент. Излагаю мою точку зрения на отдельном листке, чтобы — если это будет нужно — вы могли бы включить мое мнение в дела Правления. Подумав об этом деле в текущие дни на основании слышанных мною разноречивых мнений, я пришел к выводу такому: я не допускаю такой возможности, чтобы студенчество решилось на протест без достаточных оснований. Протест же составлен так, что основания не вполне ясны. Надо их установить. Я лично полагаю, что если бы воля профессоров вокального отдела была бы действительно едина — студенчество не выступило бы и подчинилось бы выборам. Странно также, почему мы имеем в данном случае расхождение профессуры со студентами в той степени, как обычно не бывает на других отделах? Все это требует рассмотрения протеста до утверждения **(23)** протокола. Нельзя и даже было бы демагогично ставить вопрос такого рассмотрения под точку зрения недоверия к профессуре или оскорбления всеми глубоко уважаемой К. Н. Дорлиак¹. Поскольку мне удалось выяснить дело, студенчество ни в коем случае не желало ее оскорбить, и тут есть что-то катастрофическое не в личном отношении студенчества к Дорлиак, а в самом положении внутри отдела, так как, по моему, протест студенчества это вовсе не злостный наскок, а лишь стрелка барометра, отклонившаяся к буре не по своей вине. Так мне думается, и потому мне кажется справедливым послушать внимательнее altera pars, и если тогда нельзя будет найти решения, то передать дело Уполномоченному. Ведь Правление же орган всей Консерватории, а Консерватория — профессора и студенчество, делить которых на враждебные лагеря было бы безумием.

Если необходимо, А. В., то прочитайте и письмо это.

Ваш Б. Асафьев

№ 15

29/XII 1927

(24) Дорогой Александр Вячеславович!

Лично я к вам не могу заехать, т. к. сегодня хороню мать, а дальше, думаю, засесть дней на 10—15 прочно: отдохнуть и поработать. Я знаю по дошед-

¹ Дорлиак Ксения Николаевна (1882—1945) — певица, преподавала в консерватории с 1914 года, с 1918-го — профессор и руководитель Оперной студии. С 1930 года работала в Московской консерватории.

шим до меня сведениям, что вы мною недовольны. Оправдываться не буду. Последние две недели у меня были кошмарные, и я просил бы вас осудить меня не раньше, чем от меня же узнаете о мною пережитом. Да, в тот день, когда было заседание Правления по делам вок[ального] отдела, я должен был по причинам не от меня зависевшим выехать в Ленинград и вечером даже зашел на «Руслана», ибо обещал достать место m-me Hindemith. Но те, кто вам об этом сообщили, не отдали себе отчет в простой вещи: что в жизни так бывает тяжело, что можно кинуться на «Руслана», чтобы забыться, — но что не так-то легко было пойти в Правление. Пишу об этом не в досаде на вас, а желая исправить сообщение осведомителей, если они сообщили вам не совсем точные сведения. Но зато после неосторожной поездки в субботу, я уже не попал ни на чествование Гиндемита¹ в Консерв[атории], ни на последний концерт квартета, ни на «Кармен» etc. Пишу вам, АВ., все вышесказанное только ради того, чтобы между нами не было бы чего л[ибо] необъясненного. Уклоняться от того заседания я не собирался, и то мое письмо к вам довольно четко и ясно указывало мою точку зрения: я не мог присоединиться к профессуре, ибо, по совести говоря, не верил в единение профессуры и твердо был убежден, что студенты не сделали бы столь решительного шага, если бы в отделе не было трещин. Я и теперь остаюсь на этой точке зрения, хотя и не знаю, как сложились дальше дела. То же, что я не уклоняюсь, когда моя поддержка имеет полный активный смысл, доказывается моим поведением в вопросе о разделении н[аучно]-комп[озиторского] факультета. Вся моя беда в том, что я не владею даром слова, но я использовал все имеющиеся во мне силы для того чтобы повернуть рычаг в этом деле в должную сторону и я этого добился. А разве в общественной деятельности я не держу самых смелых позиций, в театре, например: Саломея — Апельсины — Воцек — Борис etc. Сумел же я пробить все это, не боясь злейших нареканий? Нет, не в уклонении причина, что я не мог придти в ту злосчастную субботу!..... Ну, словом, первая половина каникул пропала для меня совсем. Кончаю личную несущественную часть письма, чтобы перейти на то существенное ради чего я вас тревожу. Я прошу вас во имя общего нашего дела борьбы за новые течения и лозунги в музыке не отказаться войти актуально в работу в реформированном МУЗО Института. Я прошу у вас хотя бы одного вечера в неделю* и прошу вас работать в качестве заведывающего [sic!] секцией муз[ыкальной] литературы. Все Музо по новому плану моему делится на 3 секции:

¹ *Хиндемит Пауль* (Hindemith, 1895—1963) — немецкий композитор, дирижер, музыкальный теоретик, в 1927 году приезжал в Ленинград с концертами.

секция муз. языка (зав. Немировский¹)
« муз. литературы (зав. Оссовский)
« муз. культуры (зав. Асафьев)

Первая секция делится на три кабинета:
кабинет муз. интонации (Буцкой²)
« « инструментоведения (Гинзбург³)
« « акустики и психофизиологии (Немиров[ский])

Вторая делится на два кабинета:
кабинет муз. формообразования (Щербачев)
« изучения муз. стилей (Асафьев)

Третья делится на два кабинета:
кабинет изучения муз. быта и муз. деятельности (Грубер⁴)
« семейографии и источниковедения (Преображенский⁵)
(при последнем картотека).

Т. о. весь план сконцентрирован, все дисциплины связаны друг с другом:
язык — произведение — культура (жизнь)
музыка

Принципы: тесная связь с «боями» за музыку в жизни и полный отказ от прошлого ради прошлого, акустики ради акустики etc. Отказ от распухания Музо подобно опухоли рака в смысле захвата всех прилегающих соседних дисциплин при бегстве от самой музыки.

¹ *Немировский Лев Григорьевич* (1883—1942) — инженер, скрипач, педагог, ученый-акустик, работал в Институте истории искусств в 1925—1930 годах. С 1928 года — заведующий Кабинетом музыкальной акустики и психофизиологии секции Музыкального языка МУЗО, с марта 1929 года — заведующий Музыкальной лабораторией (сведения из неопубликованной статьи А. Б. Никанорова).

² *Буцкой Анатолий Константинович* (1892—1965) — композитор, музыковед. С 1925 года преподавал музыкально-теоретические дисциплины в Ленинградской консерватории, был также членом Музыкального сектора Института истории искусств.

³ *Гинзбург Семен Львович* (1901—1978) — музыковед, инструментовед, в 1927 году — аспирант Асафьева, работал в Институте истории искусств, с 1928 года ученый секретарь Музыкального отдела. С 1925 года преподавал в консерватории.

⁴ *Грубер Роман Ильич* (1895—1962) — музыковед, учился в том числе в Институте истории искусств у Асафьева, Преображенского, Штейнберга, с 1922 года научный сотрудник этого института, аспирант Асафьева.

⁵ *Преображенский Антонин Викторович* (1870—1929) — музыковед, специалист по музыкальной медиевистике, православному и в особенности русскому церковному пению. С 1920 года преподавал в консерватории и в Институте истории искусств, был также научным сотрудником Музыкального сектора.

С Институтом в целом Музо связано тремя комиссиями: а) комиссия по изучению взаимоотношения музыки и слова (Лито), б) ком[иссия] по изучению музыки в современном театре (Тео), в) ком[иссия] по изучению отражения музыки в живописи (Изо). Весь издат[ельский] план конструируется на практических основах. И вообще в основу всей работы ставится лозунг научно исслед[овательского] практицизма.

До курсов я еще не добрался. Но и работа над этим планом и его проведение отняли много сил. Шлю вам сердечный привет.

Ваш Б. Асафьев

* в крайнем случае в две недели

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГАИС — Государственная академия искусствознания (1930—1933). В 1933 году была переведена в Ленинград и слилась со своим ленинградским отделением (ЛО ГАИС), бывшим ГИИИ.

ГАХН (позднее ГАИС) — Государственная академия художественных наук (1921—1930).

ГИИИ — Государственный институт истории искусств.

ГИМН — Государственный институт музыкальной науки (1921—1931).

Главпрофобр — Главное управление профессионального образования Наркомпроса РСФСР.

Изо — Отдел истории изобразительных искусств.

Комакадемия — Коммунистическая академия (1918—1936).

КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

Лито — Литературное отделение.

МУЗО — Музыкальный отдел.

Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения.

РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов (1923—1932).

РНБ — Российская национальная библиотека.

Тео — Театральный отдел.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX века. Л.: Музыка, 1968. 324 с.
2. Асафьев Б. В. Обоснование русской музыкальной интонации. Рукопись. 1925—1926. 22 с. Упоминается в библ. Орловой Е. М.: Асафьев Б. В. Собрание сочинений. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5. С. 314.
3. Безродный М. Издательство «Мусaget» // Книжное дело в России во второй половине XIX — начале XX в.: Сб. науч. трудов / Ред. Н. Г. Патрушева. СПб.: РНБ, 2004. Вып. 12. С. 40—56.
4. Игорь Глебов [Асафьев Б. В.]. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. СПб.: Academia, 1924. 2-е изд.: СПб.: РИИИ, 2012. С. 79—92.
5. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. М.: Музгиз, 1931. 304 с.

6. *Кремлев Ю. А.* Ленинградская государственная консерватория. 1862—1937. М.: Музгиз, 1938. 126 с.
7. *Крюков А. Н.* [составление, коммент., предисл.] Материалы к биографии Б. В. Асафьева. М.: Музыка, 1981. 264 с.
8. Ленинградская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. 100 лет Ленинградской консерватории. М.: Музыка, 1962. 246 с.
9. *Неф К.* История западно-европейской музыки. Л.: Изд-во Ленингр. консерватории, 1930. VIII. 324 с.
10. *Asafiew B.* Musikleben in Leningrad // Melos. 1927. H. 8/9. S. 396—398.
11. *Asafiew B.* Die junge Komponistengeneration in Leningrad // Melos. 1928. H. 3. S. 131—133; H. 4. S. 186—189.

Аннотация

Впервые публикуются 15 писем Б. В. Асафьева к А. В. Оссовскому (1922—1927).

Summary

The first publication of the 15 letters from B. Asafieff to A. Ossovsky (1922—1927).

- ✓ *Ключевые слова:* Б. В. Асафьев, А. В. Оссовский, Ленинградская консерватория, Российский институт истории искусств.
- ✓ *Key words:* B. Asafieff, A. Ossovsky, Leningrad Conservatory, Russian Institute for the History of the Arts.

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 ста-

тьи 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 (12). 2014

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 12.06.2014 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, 2014