

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 постклассического периода Античности	7
<i>Н. А. Кулина, О. В. Кушева.</i> Фортепиано Йоханнеса Цумпе 1774 года. История и реставрация	23
<i>Т. Б. Семенова.</i> Столик-бобик из коллекции Эрмитажа и фортепьяно-организе Габрана из Павловска: К вопросу о творчестве петербургского краснодеревщика И. Киммеля	35
<i>Т. Н. Кнабенгоф.</i> Музыкальная жизнь павильона Каменное зало и история органной культуры в Ораниенбауме	43
<i>К. А. Филимонов.</i> Немец Пирс фон Моссин — петербургский музыкант	56
<i>И. В. Евтеева.</i> Особенности авторской отечественной анимации. 2-я часть	76
<i>А. Л. Казин.</i> Христианские смыслы в киноискусстве XX века. Образ и изображение	94
<i>Л. Л. Ивашнёва.</i> Народные легенды об обмираниях: Своеобразие семантики и структуры	118

Обзоры, рецензии, хроники

<i>В. А. Гусак.</i> Сон, виртуальная реальность и пространство истории кино [Рецензия на: Капрелова М. Ирреальное на экране: от сновидений к виртуальности. СПб.: Изд-во СПбГУКиТ, 2014. 269 с.; ил.]	139
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Рецензия на: Юрьев А. А. Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена: Монография. СПб.: СПбГАТИ, 2013. 178 с.	144
<i>В. А. Лапин.</i> Рецензия на: Петровская И. Ф. Другой взгляд на русскую культуру XVII века: Об инструментальной музыке и о скоморохах: Исторический очерк. СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2013. 288 с.; ил.	146
<i>Ж. В. Князева.</i> Европейские конференции по музыковедению (2014). Встречи. Интервью	152
<i>А. В. Ромодин.</i> О поездке в Венгрию: Наука и творчество	156

Интервью

<i>С. Е. Курносова.</i> Обращение к духовной традиции и образу святых мучеников Бориса и Глеба в творчестве петербургского композитора Григория Корчмара. Музыкально-драматическая мистерия «Сказание о Борисе и Глебе». Интервью с композитором	161
--	-----

Информация для авторов	170
------------------------------	-----

Contents

Research

- E. Gertsman*. "Melody" in musicology of post-classical antiquity 7
- N. Kulina, O. Kusheva*. Johannes Zumpe's piano of 1774:
its history and restoration 23
- T. Semenova*. Piano by Gabran from Pavlovsk and kidney-table
from the Hermitage collection. About creation of the Johann Kimmel —
cabinetmaker from Saint-Petersburg 35
- T. Knabengof*. Musical life of the Kamennoe zalo pavilion
in Oranienbaum..... 43
- K. Filimonov*. German Piers von Mossin — the St. Petersburg musician 56
- I. Evteeva*. The characteristics of a native auteur animation. Part 2 76
- A. Kazin*. Christian meanings in cinematography
of XX — early XXI century. Character and image 94
- L. Ivashnyova*. Folk legends about obmirania:
the originality of the semantics and structure118

Reviews and chronicles

- V. Gusak*. Dream, virtual reality and the history of space cinema.
The review on: Kaprelova M. Unreality on the screen: from dreams
to virtuality. St. Petersburg: St. Petersburg state university of film
and television, 2014. 269 p.....139
- A. Ryaposov*. The review on: Yuryev A. A mysterial tradition
in the theatre of Henrik Ibsen. St. Petersburg: St. Petersburg
State Theatre Arts Academy Press, 2013. 178 p.144
- A. Lapin*. The review on: Petrovskaja I. Another view of Russian culture
in eighteenth century: On instrumental music and buffoons:
a historical overview. St. Petersburg: Kompozitor, 2013. 288 p.146
- J. Kniazeva*. European conferences on musicology (2014).
Meetings. Interviews.....152
- A. Romodin*. About a trip to Hungary: science and art.....156

Interview

- S. Kurnosova*. The musical-drama mystery play "A Story about Boris
and Gleb", by the St. Petersburg composer Gregory Korchmar,
depicts the spiritual tradition and image of the holy martyrs
Boris and Gleb. An interview with the composer.....161

ИССЛЕДОВАНИЯ

№ 2 / 2014



«Мелодия» в музыкознании постклассического периода Античности¹ (Продолжение)

ГЕРЦМАН ЕВГЕНИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ

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

GERTSMAN EVGENIJ V.

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

E-mail: evgenyger@yandex.ru

§ 3. Постклассический период

В ряде источников постклассического периода термин ἡ μελωδία («мелодия») продолжал фигурировать в значениях, использовавшихся и прежде, — «пение» и «звукоряд». Так, в трактате Аристиды Квинтилиана² при обсуждении особенностей музыкального распева, отличных от звучания обычного разговора, сказано: «Всякое простое движение голоса — высотность³, но особенно называется [высотностью] звук⁴ пения [= мелодии]⁵» (πᾶσα μὲν οὖν ἀπλὴ κίνησις φωνῆς τάσις, ἡ δὲ τῆς μελωδικῆς φθόγγος ἰδίως καλεῖται. —

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

² Время создания этого сочинения точно не установлено, но все исследователи согласны с тем, что оно появилось в позднеантичный период. См.: *Aristides Quintilianus On Music*. In Three Books / Translation, with introduction, commentary, and annotations by Thomas J. Mathiesen. New Haven; London: Yale University Press, 1983. P. 10–14; *Greek Musical Writings*. Vol. II: Harmonic and Acoustic Theory. Edited by Andrew Barker. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. P. 396–398.

³ Термин ἡ τάσις (буквально: «натяжение», «напряжение») в музыкально-теоретических текстах всегда обозначает «высотность», акустически достигаемую «натяжением» и «натяжением» источника звука (по античным представлениям чаще всего — струны).

⁴ В отличие от других древнегреческих слов, обозначавших «звук», «звучание» (ἡ φωνή, ὁ ἦχος и др.), ὁ φθόγγος всегда указывал только на «музыкальный звук».

⁵ Как уже отмечалось в предыдущих параграфах статьи, в квадратных скобках после знака «=» дается кириллическая транслитерация того слова, которое стоит в тексте первоисточника. Благодаря этому читатель может сопоставить сам термин и его значение.

Arist. Quint. De mus. I 5)¹. Иначе говоря, здесь выражение «звук *мелодии*» подразумевает исключительно музыкальный звук, а не какой-нибудь иной.

В том же источнике одним из главных свойств музыкального звучания считается «интервальное [движение], создающее между простыми звуками интервалы и остановки², что и называется музыкальным [= *мелодическим*]» (*διαστηματικὴ δὲ ἢ κατὰ μέσον τῶν ἀπλῶν φωνῶν ποσὰ ποιούμενη διαστήματα καὶ μονάς, ἥτις καὶ μελωδικὴ καλεῖται*. — *Ibid.*). Существует бесчисленное множество аналогичных по содержанию высказываний, и все они подтверждают: в ряде источников *μελωδικὴ φωνή* (буквально: «*мелодический* звук») — синоним «музыкального звука».

В этот же период продолжается использование термина «мелодия» и в значении «звукоряд». Так, для Вакхия³ тетрахорд — это «порядок последовательно *исполняемых* [= *мелодизируемых*] звуков» (*Τάξις φθόγγων ἐξῆς μελωδομένων*. — *Vacch. Isag. 26*). Тот же автор рассказывает, что каждый из ладов (то есть диатоника, хроматика и энгармония) строится [= *мелодизируется*] (*μελωδεῖται*) по определенной интервальной последовательности (*Ibid. 22–24*):

Πόσα οὖν γένη ἐστὶ τὰ μελωδούμενα; —
Τρία. — Τίνα ταῦτα; — Ἐναρμόνιον, χρώμα,
διάτονον.

Τὸ οὖν ἀρμονικόν πῶς μελωδεῖται; — Ἐπὶ μὲν
τὸ ὅξυ κατὰ διέσιν καὶ διέσιν καὶ δίτονον, ἐπὶ
δὲ τὸ βαρὺ κατὰ τοῦναντίον.

Сколько существует *исполняемых* [= *мелодизируемых*] ладов? — Три. — Какие они? — Энгармония, хроматика, диатоника.

Как *строится* [= *мелодизируется*] энгармония? — [Снизу] вверх по диесису, диесису и дитону⁴, а [сверху] вниз — наоборот.

¹ Все ссылки на древние источники даются в сокращенной форме. Их полные названия с указанием соответствующих изданий приводятся после изложения статьи, в разделе «Список сокращений (издания источников)». Каждая ссылка состоит из двух частей: а) «сжатое» имя автора и название его сочинения (если сохранилось одно произведение данного автора, тогда дается лишь его имя); б) римскими цифрами указаны большие разделы источника (номер книги, части, песни), а арабскими — более мелкие (главы, параграфы, поэтические строки). Если в источнике принято деление только на крупные разделы, то для облегчения поиска указанного фрагмента текста указываются страницы (Р) или колонки (col.) соответствующего издания. При изложении переводов квадратными скобками ([]) 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.

² Под «остановками» (αὶ μοναί) здесь понимается условное достижение акустически определенной «точки» звукового пространства, то есть конкретной музыкальной высотности, отсутствующей при немзыкальном звучании.

³ Известно, что его сочинение использовалось не только в античную, но и в византийскую эпоху. См.: *Герцман Е.* Тайны истории древней музыки. СПб.: Невская нота, 2006. С. 132–146.

⁴ Об интервалах, обозначаемых как «диесис» и «дитон», см. в начальных разделах данной статьи: *Герцман Е. В.* «Мелодия» в музыкознании Древней Эллады. С. 10–11, 21.

Τὸ δὲ χρώμα πῶς μελωδεῖται; — Ἐπὶ μὲν τὸ ὀξὺ καθ' ἡμιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον καὶ τριημιτόνιον, ἐπὶ δὲ τὸ βαρὺ κατὰ τοῦναντίον.

Τὸ δὲ διάτονον πῶς μελωδεῖται; — Ἐπὶ μὲν τὸ ὀξὺ καθ' ἡμιτόνιον καὶ τόνον καὶ τόνον, ἐπὶ δὲ τὸ βαρὺ κατὰ τοῦναντίον.

А как *строится* [= *мелодизируется*] хроматика? — [Снизу] вверх по полутону, полутону и трешполутонию¹, а [сверху] вниз — наоборот.

А как *строится* [= *мелодизируется*] диатоника? — [Снизу] вверх по полутону, тону и тону, а [сверху] вниз — наоборот.

Гауденций же, имя которого впервые появляется лишь в источнике, который современная наука относит к рубежу V—VI веков (*Cass. Instit.* II 5, 1), пишет, что «в энгармоническом ладе *звукоряд* [= *мелодия*] строится по [последовательности] четверть тона, четверть тона и дитон» (ἐν δὲ τῷ ἐνгарμονίῳ γένει πρόεισιν ἡ μελωδία κατὰ τεταρτημόριον καὶ τεταρτημόριον καὶ δίτονον. — *Gaud. Isag.* 5). Звукоряды же (а по словам Гауденция — *мелодии*) других ладов организованы по иным интервальным последовательностям.

Упоминая об «окрасках» ладов², Аристид Квинтилиан говорит о «шести видах *звукорядов* [= *мелодий*]» (μελωδιῶν εἶδη ἕξ. — *Arist. Quint. De mus.* I 9), то есть каждая «окраска» лада для древних теоретиков — особый звукоряд.

Все эти смысловые ракурсы *μελωδία* продолжают традиции, возникшие на исторически предшествовавших этапах развития античной теории музыки. Однако в постклассический период содержание термина «мелодия» иногда стало приобретать и новые смысловые оттенки. Среди них были как незначительные отклонения от прежних, так и весьма существенные, знаменовавшие собой новый облик древнего термина.

К первым можно отнести появившееся и ставшее достаточно распространенным выражение «лад мелодии» (τὸ γένος τῆς μελωδίας), обозначавшее звукорядную организацию лада. Ведь прежде та же самая категория фиксировалась при помощи глагола и сообщалось, что тот или иной лад *мелодизируется* (μελωδεῖται) особым образом, по определенной интервалике. Но новое терминологическое образование обходилось уже без глагола, замененного на существительное. Когда Теон из Смирны (II век) повествует о различных звуковых диапазонах (οἱ τόποι), то он объясняет, что «последовательно и музыкально по нему³ удастся продвигаться не как получится... а в согласии с некими определенными тональностями, в которых наблюдаются различия так называемых *ладов мелодии*» (τὸ μέντοι ἐξῆς καὶ ἐμμελῶς ἐν τούτῳ προκόπτειν οὔτε ὡς ἔτυχε γίνεται οὔτε... ἀλλὰ κατὰ τινὰς τρόπους ἀφω-

¹ Интервал, составляющий полтора тона.

² *Χροα* (ή *χρόα* — здесь: «окраска») — в древнеэллинической теории музыки наименование акустических разновидностей тетрахордно-ладовых форм. Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Принципы организации «пикнонных» и «апикнонных» структур // Вопросы музыковедения. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 2. М., 1973. С. 6—26; *Герцман Е.* Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2013. С. 770—772.

³ То есть по одному из диапазонов.

ρισμένων, καθ' οὗς αἱ τῶν λεγομένων γενῶν τῆς μελωδίας θεωροῦνται διαφοραί. — *Theop. Smyrn.* P. 52). Это предложение отражает чуть ли не современное понимание ладового звукоряда, связанного с конкретной тональностью. Казалось бы, произошло лишь незначительное видоизменение способа, посредством которого указывалось на определенный звукоряд. В действительности же новый термин, «лад мелодии», отразил более ясное теоретическое осмысление столь важной для науки о музыке категории.

Регистрируя эту новую тенденцию, нужно учитывать несколько важных обстоятельств. Прежде всего, обозначая интервальную структуру тетрахорда как τὸ γένος (буквально: «род»), древнее его музыкально-теоретическое осмысление осуществлялось в соответствии с уровнем понимания ладовой организации в Античности. Естественно, его нельзя сравнивать с нынешней научной трактовкой «лада», что характерно абсолютно для всех категорий, прошедших серьезную историческую эволюцию¹. Древние понимали лад как определенную интервальную конструкцию тетрахорда². Это не означает, что никто тогда не догадывался о более глубинных смысловых ракурсах лада, но самое распространенное понимание τὸ γένος — упорядоченная интервальная последовательность, ограниченная пределами кварты. Поэтому «лад мелодии» (τὸ γένος τῆς μελωδίας) — это также звукорядная последовательность.

Конечно, не следует думать, что до появления этого термина гармоник³ не понимали отличий звукового состава одной и той же ладовой организации в различных тональностях. Однако его использование в музыкально-теоретическом обиходе лишь способствовало закреплению сложившихся представлений.

Вместе с тем нельзя исключать, что даже новый термин мог трактоваться в традиционном значении. Поэтому когда современник Теона Смирнского математик Никомах из Герасы писал о «трех ладах мелодии» (τῶν τῆς μελωδίας τριῶν γενῶν. — *Nicom. Enchir.* 13), то читатели с традиционным мышлением могли воспринимать это терминологическое образование как *три лада пения*, возрождая древнее значение *мелодии*.

¹ Чтобы почувствовать эту разницу, достаточно сравнить, например, древние представления о «вселенной» (ἡ οἰκουμένη и universe) с аналогичными современными научными воззрениями.

² Аргументация этого воззрения изложена в различных публикациях автора настоящей статьи: *Герцман Е.* Античная функциональная теория лада // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 5. М.: Сов. композитор, 1983. С. 202—223; *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. С. 29—120; *Герцман Е.* Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке. СПб.: Гуманитарная академия, 2003. С. 207—225; *Герцман Е.* Забытая категория музыкального мышления // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен: Сб. статей по материалам IV Международной научно-практической конференции (2—3 декабря 2011 года). Ч. 2. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. С. 49—59.

³ οἱ ἁρμονικοί — так именовались ученые, занимавшиеся изучением раздела науки о музыке, называвшейся «гармоникой» (ἡ ἁρμονική).

Вообще, внедрение новых терминов в научный оборот — постоянный, весьма сложный, длительный и многогранный процесс, происходящий более или менее активно. Постклассический этап развития античной науки не был в этом отношении исключением. Такой вывод можно сделать при знакомстве с некоторыми положениями теоретического музыкознания, появившимися тогда и связанными опять-таки с существительным *μελωδία* («мелодия») и глаголом *μελωδέω* («мелодизировать»)¹.

Например, обсуждая особенности различных ладов, Аристид Квинтилиан пишет, что «среди них более естественным является диатонический, ибо всеми и [даже] полностью необразованными он воспринимается [как более] *музыкальный* [= *мелодизированный*]» (*τούτων δὲ φυσικώτερον μὲν ἔστι τὸ διάτονον, πᾶσι γὰρ καὶ τοῖς ἀπαιδέτοις παντάπασι μελωδητόν ἐστι*. — *Arist. Quint. De mus. I 9*). Хотя оборот *μελωδητόν ἐστι* при переводе трудно буквально передать, совершенно очевидно, что он указывает на особенность восприятия диатоники. Но, понимая все многообразие значений, связанных для античного мышления с понятием *μελωδικός* («мелодический»), можно вполне обоснованно видеть в смысловом контексте этого фрагмента несколько граней.

Так, не исключено, что в данном случае отмечалась реакция на диатонический лад как на более «певучий», а значит и более «музыкальный» по сравнению с другими. Все эти качества были закреплены в древнем понимании «того, что мелодизировано» (*τὸ μελωδοῦμένον*). Вполне допустимо также, что такой лад должен был квалифицироваться как более «воспринимаемый» и, наконец, более легкий для вокального исполнения².

То же самое можно отметить и в другом фрагменте Аристида Квинтилиана, в котором он описывает существовавшее отношение к энгармоническому ладу. Согласно его информации, «некоторые отклоняли *мелодию* с диесисом»³

¹ В древнегреческом языке, как известно, словарной формой глаголов является первое грамматическое лицо единственного числа, а в данном случае — *μελωδέω* («я мелодизирую», «я пою»). Но так как в русском языке аналогичной формой является инфинитив, то в результате получается некое разногласие, которое уже давно рассматривается как естественный результат соприкосновения норм двух различных языков.

² Кстати, именно так переводили этот фрагмент Аристида Квинтилиана как в XVII веке, так и в XX веке. Марк Мейбом представил его в таком виде: «Ex his naturalius est Diatonum, quippe omnibus, etiam indoctis omnino cani potest» — «Среди них диатоника естественна, ибо ее можно петь всем, и даже самым бездарным [буквально: „грубым“]» (*Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. M. Meibomius restituit ac notis explicavit. Vol. II. Amstelodami, 1652. P. 19*). А Томас Матизен дал следующую версию: «Of these, the diatonic is the more natural, for it is singable by everyone, even by those altogether uneducated» — «Среди них диатонический наиболее естественный, ибо он поется каждым, даже полностью необразованным» (*Aristides Quintilianus On Music. In Three Books / Translation, with introduction, commentary, and annotations by Thomas J. Mathiesen. New Haven; London: Yale University Press, 1983. P. 84*).

³ То есть с интервалом в четверть тона.

из-за своего бессилия и полной музыкальной неспособности воспринимать [этот] интервал» (ἀπέγνωσάν τινες τὴν κατὰ δίεσιν μελωδίαν, διὰ τὴν αὐτῶν ἀσθένειαν καὶ παντελῶς ἀμελῶδητον εἶναι τὸ διάστημα ὑπολαβόντες. — *Arist. Quint. De mus. I 9*). Такое использование термина «мелодия» может указывать на два аспекта: один — исторически ранний, когда «некоторые отклоняли *пение* с диесисом», а второй — более поздний, когда «некоторые отклоняли *звукоряд* с диесисом». И все это при одном и том же письменном воплощении: τὴν κατὰ δίεσιν μελωδίαν. Так в постклассическом античном сознании могла варьироваться семантика μελωδία.

Подобная дифференциация на ранний и поздний периоды обусловлена общеизвестной закономерностью: всё, находящееся в художественной культуре продолжительный период, воспринимается не только легче нового, но и как более естественное. Нечто подобное произошло и с диатоническим ладом, который, по показаниям источников, наиболее древний. Еще Аристоксен считал, что «первым и самым древним из них [то есть среди ладов] нужно признать диатонический [лад], ибо природа человека сталкивается прежде всего с ним» (πρῶτον μὲν οὖν καὶ πρεσβύτατον αὐτῶν θετέον τὸ διάτονον, πρῶτον γὰρ αὐτοῦ ἢ τοῦ ἀνθρώπου φύσις προστυγχάνει. — *Aristox. Elem. harm. P. 24*)¹. Да и сама этимология термина «диатоника» (τὸ διάτονον) свидетельствует об этом². А поскольку диатонические построения квалифицировались как естественные и простые, то они воспринимались как самые «певучие» и наиболее «музыкальные». Судя по всему, это было новое значение термина μελωδία.

Но на этом его смысловое расширение не остановилось.

В IV веке Секст Эмпирик написал: «Вообще, *мелодия* определенного стиля у сведущих в музыке называется *этосом*, потому что она — творение *этоса*» (καλεῖται δὲ κατὰ κοινὸν ἢ τοιούτοτροπος μελωδία τοῖς μουσικοῖς ἦθος ἀπὸ τοῦ ἡθους εἶναι ποιητική... — *Sext. Empir. Adver. math. VI 35*). Такое сообщение необходимо проанализировать более подробно.

Как известно, идея об *этосе* имеет давнюю историю, которая своими корнями уходит, возможно, даже в архаичную эпоху³. Однако, несмотря

¹ Правда, существует также иная точка зрения, согласно которой древнейшим античным ладом был энгармонический. См.: *Vogel M. Die Enharmonik der Griechen. Bd. I. Düsseldorf, 1962. P. 114–115, 139–141*. С такой точкой зрения трудно согласиться. Однако дискуссия по этому вопросу никак не связана с тематикой настоящей статьи.

² См.: *Герцман Е. В. «Мелодия» в музыкознании Древней Эллады. С. 10*.

³ Как известно, «этос» (τὸ ἦθος — «нрав», «обычай», «характер») — категория древнеэллинической эстетики и один из нравственных критериев античной жизни. О нем написано множество литературы. При помощи критериев *этоса* в древности определялось «хорошее» и «плохое» во всех искусствах. Основная литература, освещающая античные представления об этосе в области музыки, дана в издании: *Герцман Е. Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. С. 807–809*.

на то, что в классические времена, благодаря трудам Платона и Аристотеля, а также других мыслителей, концепция *этоса* получила широкое распространение в философии, теория этоса на протяжении длительного исторического периода почти не упоминалась в специальных античных источниках по музыкознанию. Ее появление в постклассический период засвидетельствовано некоторыми письменными памятниками. Поэтому задача состоит в том, чтобы понять, каким образом по бытовавшим научным представлениям она имела связь с *μελωδία*, о чем упомянул Секст Эмпирик.

Прежде всего нужно принять к сведению, что этот философ — один из противников «переложения» концепции этоса из нравственно-этической сферы в музыкальную (и он был не одинок в своей позиции¹). Говоря о *μελωδία* в качестве «творения этоса», он представляет это понятие частью знания, принадлежащего «сведущим в музыке» (*οἱ μουσικοί*), то есть ученым, работающим в области специальной дисциплины квадривиума, именовавшейся «Музыка» (*ἡ μουσική*)².

Следовательно, необходимо установить воззрения теоретиков музыки на этот феномен.

Так, в позднеантичном музыкознании было хорошо известно, что «по характеру звучания высокие [звуки] определяют один тип *этоса*, а низкие — другой» (*secundum morem dicitur id est κατ' ἥθος: alium quippe morem acuta significant, alium graviora. — Mart. Capel. De nupt. Philol. et Mercur. 947*)³.

С этой точки зрения особый интерес представляет отрывок из сочинения Аристида Квинтилиана, в котором сообщается о том, что существует «много различий звуков» (*διαφοραὶ δὲ φθόγγων πλείους*). Затем автор перечисляет пять отличий, и последнее из них представлено такими словами (*Arist. Quint. De mus. I 6*):

...πέμπτη δὲ ἡ κατὰ τὸ ἥθος ἕτερα γὰρ ἦθη τοῖς ὀξυτέροις, ἕτερα τοῖς βαρυτέροις ἐπιτρέχει, καὶ ἕτερα μὲν παρυπατοειδέσιν, ἕτερα δὲ λιχανοειδέσιν.

...пятое же [отличие] по *этосу*: одни *этосы* распространяются по более высоким [звукам], другие — по более низким и одни — по паргипатоподобным, другие — по лиханоподобным.

Скорее всего, здесь либо очевидный «рукописный казус», на который никто из издателей и переводчиков не обращал внимания, либо свиде-

¹ Подробнее о дискуссии по этому вопросу в античном мире см.: *Герцман Е.* Тайны истории древней музыки. С. 265—325.

² О музыке в системе античного и средневекового квадривиума см.: *Герцман Е.* Музыкальная боэциана. СПб.: Глаголь, 1995. С. 10—60.

³ В этом латиноязычном памятнике многие специальные термины даются по-гречески, что свидетельствует об авторитете древнеэллинской теории музыки в Древнем Риме.

тельство стремления автора зафиксировать две разные области действия *этоса*.

Действительно, по свидетельству Аристоксена (*Aristox. Elem. harm.* P. 59), в античной музыкальной системе, состоящей из пяти тетрахордов, все ее 18 звуков¹ могли выражать только три типа функциональности, а по-гречески — «динамиса» (ἡ δύναμις). Это было обусловлено ладовым «предназначением» трех ступеней тетрахорда². «Динамисная» ономастика (согласно современной терминологии — «функциональная») была установлена теорией по названиям ступеней двух нижних тетрахордов системы: устойчивой I ступени — *гипаты* (ὑπάτη), активно неустойчивой II ступени — *паргипаты* (παρυπάτη) и пассивно неустойчивой III ступени — *лиханоса* (λιχανός)³. По словам Аристоксена, такая дифференциация связана с тем, что подобная последовательность (ἡ τάξις — буквально: «порядок»), то есть наименования ступеней двух низких тетрахордов, «наиболее известна тем, кто связан с музыкой» (σχεδὸν γνωριμωτάτη τοῖς ἀπτομένοις μουσικῆς. — *Ibid.* P. 28–29). Отсюда возникли соответствующие функциональные наименования: для первых ступеней всех тетрахордов системы — «гипатоподобные» (ὑπατοειδῆ), для вторых ступеней — «паргипатоподобные» (παρυπατοειδῆ) и для третьих ступеней — «лиханоподобные» (λιχανοειδῆ).

Следовательно, если в выше процитированном фрагменте Аристида Квинтилиана представлены «паргипатоподобные» и «лиханоподобные», то они могут определять только два типа неустойчивых ступеней ладово-тетрахордной организации по их функциям. А это не имеет ничего общего с характеристиками звуков по высоте, о которых повествует содержание отрывка.

¹ Подробнее о ней см.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. С. 29–61; Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке. С. 47–55; Curtis J. Reconstruction of the Greater Perfect System // *Journal of Hellenic Studies*. 1924. Vol. 44. P. 10–23; Vogel M. Die Enharmonik der Griechen. Bd. I. S. 25–28; и многие др.

² Поскольку IV ступень повторяла функцию I, что связано с особенностями тетрахордного мышления, согласно которому все звуковое пространство дифференцируется на тетрахорды, подобно тому как при современном октавном мышлении оно подразделяется на октавные сегменты, где I и VIII ступени ладово идентичны. Так и в тетрахордной ладовой системе одинаковы по своим функциям I и IV ступени. Таким образом, ладовые организации различных исторических эпох с точки зрения функциональности могут выражаться формулой $n - 1$ (где n — величина ладового объема): октахордные образования — семиступенные, тетрахордные — трехступенные, а пентахордные — четырехступенные. Подробнее о последнем из указанных исторических типов музыкального мышления см.: Герцман Е. Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988. С. 175–199; Герцман Е. Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. С. 488.

³ Об этимологии названий всех ступеней античной музыкальной системы и обоснование указанных функциональных характеристик ступеней тетрахорда см.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке. С. 217–250.

Вместе с тем у этого же автора можно прочесть о следующем теоретическом воззрении, существовавшем в его время (*Arist. Quint. De mus. I 12*):

ταύτης δὲ ἡ μὲν ὑπατοειδὴς ἐστίν, ἡ δὲ μεσοειδὴς, ἡ δὲ νητοειδὴς κατὰ τὰς προειρημέναις ἡμῖν περὶ φωνῆς ιδιότητας·

Одна [мелопея]¹ гипатоподобная, другая — месоподобная, а третья — нэтоподобная, в соответствии со сказанным мною ранее в отношении особенностей [их] звучания.

Здесь в терминологии отражена совершенно иная ситуация. Хотя положения, излагаемые в данном отрывке, также основаны на названиях звуков античной музыкальной системы, их смысл направлен на характеристику высотных параметров, а не функциональных. Поскольку *gynata* (ὑπάτη) — самая низкая ступень двух нижних тетрахордов, а *нэта* (νήτη или νεάτη) — самый высокий звук трех верхних тетрахордов, то в данном случае определения «гипатоподобные» (ὑπατοειδῆ) и «нэтоподобные» (νήτοειδῆ) явно ассоциировались с низким и высоким регистрами. Что же касается термина *меса* (μέση), то он обозначал центральный звук музыкальной системы. Именно поэтому «месоподобные» (μέσοειδῆ) всегда представляли звуки некоего срединного регистра.

Таким образом, если триада терминов «гипатоподобные», «паргипатаподобные» и «лиханоподобные» отражает функциональную логику тетрахордно-ладового мышления, то триада «гипатоподобные», «месоподобные» и «нэтоподобные» использовалась для определения разницы регистров звучания.

Присутствие в нынешнем тексте Аристиды Квинтилиана обоих приведенных разносмысловых аспектов указанных терминологических триад дает основание утверждать, что это либо результат «рукописного недоразумения» (как уже указывалось выше), либо весьма сжатая (а потому и необъясненная в тексте) фиксация разных регистров звучания.

Приведенные фрагменты из трактата Аристиды Квинтилиана следует рассматривать в комплексе с другими письменными свидетельствами, содержащимися как в специальных музыкально-теоретических источниках, так и в общелитературных. Они говорят о том, что при всех прочих равных условиях звуки низкого регистра воспринимались как спокойные, «благородные», величественные, а звуки высокого регистра, наоборот, — как динамичные и напряженные². Подтверждение этому можно найти в отдельных источниках. Так, например, согласно сообщению Псевдо-Плутарха (*Ps.-Plut. De mus. 1133B, § 6*):

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

² Подробнее об этом см.: Герцман Е. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении // Вестник древней истории. 1971. № 4. С. 181—194.

Οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτω ποιεῖσθαι τὰς κιθαρωδίας ὥς νῦν, οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς· ...ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστω διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν. ... ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι καθ' ἑκάστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως.

В древности не разрешалось создавать кифародии¹, как ныне: не [допускалось] изменять гармонии и ритмы... так как в каждом из номов² соблюдалась особая *высотность*... поскольку нельзя было нарушать каждый допускаемый³ [для конкретного нома] вид *высотности*⁴.

В том же источнике сообщается, что «лидийский стиль пригоден для плачей, поскольку он высокочувствительный» (Λύδιον ἀρμονίαν παραιτεῖται, ἐπειδὴ ὀξεῖα καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρήνον· — Ibid. 1136B, § 15).

Следовательно, чтобы внемузыкальная категория этоса могла «работать» с музыкальным материалом, в античном музыкознании ее приспособили для характеристики регистров звучания, поскольку особенности распространенной тогда слуховой их «оценки» способствовали этому.

Поэтому древнее воззрение, согласно которому μελωδία — «творение этоса» (см. выше), нужно понимать в данном случае как указание на то, что сочинение музыкального материала и его восприятие во многом связаны с регистром звучания. Если же сюда добавить сообщение Секста Эмпирика о бытовавшей в его время попытке снабдить определенными этосами различные лады (*Sext. Empir. Adver. math. VI 36*) и связать их с античными представлениями о μελωδία как выразителе звукорядности (в том числе и разноладовой), то станет понятно: начинались первые попытки эстетического освоения μελωδία. А это может представляться симптомом начальных шагов музыкознания в движении, которое в конце концов могло привести к новоевропейскому пониманию анализируемого объекта. Но, как показывает знакомство с источниками, до обнаружения этой магистральной линии было еще весьма далеко.

¹ Кифародия (ή κιθαρωδία, термин, происшедший от ή κιθάρα — «кифара» и ή ψῆδῆ — «песня») — искусство пения в сопровождении кифары или другого струнного инструмента.

² Ном (ὁ νόμος — буквально: «закон») — название особого древнеэллинического жанра, получившего большое распространение как в инструментальной, так и в вокально-инструментальной музыке. О причинах появления такого названия для музыкального жанра и о его многочисленных разновидностях см.: Герцман Е. Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. С. 462—465.

³ О таком значении глагола νοέω см.: Greek-English Lexicon. Compiled by Liddel H. G. and Scott R. With a Revised Supplement. Oxford: Clarendon Press, 1996. P. 1177.

⁴ Создатель русской версии трактата Псевдо-Плутарха Н. Томасов, очевидно не разбиравшийся в музыкально-теоретических категориях, перевел это так: «...[не разрешалось] менять лады и ритмы, напротив, в номах выдерживался свойственный каждому из них звукоряд» (Плутарх. О музыке / Пер. с греч. Н. Н. Томасова, с пояснит. прим. и вступ. статьей Е. М. Браудо, с прил. биограф. Плутарха А. И. Малеина. Пг.: Гос. изд., 1922. С. 38). В начале предложения первоисточника еще не понятно, что обозначает η ἀρμονία (у Н. Томасова — «лад»), но когда в конце появляется η τάσις («высотность»), то становится ясно, что автор подразумевал либо регистр, либо тональность.

К тому же не следует думать, что появление в позднеантичные времена более «модернизированного», «этосного» понимания термина *μελωδία* стало всеобщим. Даже у некоторых авторов этого периода он указывает лишь на пение одного-единственного звука. Так, например, в сочинении Вакхия можно прочесть о разновидности мелоса, именовавшегося «плока» (*ἡ πλοκή* — «переплетение»), предполагавшего мелодическое движение такого типа: $d - f, e - g, f - a$ либо $f - d, g - e, a - f$, а также $d - g, e - a, f - b$ либо $g - d, a - e, b - f$ и т. д. Таким образом, в каждом из подобных построений достаточно наглядно отражается логика движения, именуемая «переплетением». Описывая ее, Вакхий говорит (*Bacch. Isag.* 49):

Πλοκῆς δὲ μέλος τί ἐστίν; — Ὁ διὰ τῶν ἑγγιστα μελωδεῖται, ὅτε μὲν ἀνιεμένης τῆς μελωδίας, ὅτε δὲ ἐπιτεινομένης.

А что такое мелос *плока*? — Мелодизация самых близких [из звуков], когда один *звук* [= *мелодия*] пониженный, а другой — повышенный¹.

Совершенно очевидно, что здесь под словом «мелодизация» понимается звуковая последовательность, состоящая из пар звуков различной высоты. Причем один из них всегда оказывается выше, а другой — ниже. Не исключено, что такая пульсация, согласно представлениям того времени, выглядела как некое «переплетение» музыкальной ткани, поскольку звуковая линия словно «извивалась», минуя ближайшие последовательные звуки, и потом возвращалась к ним посредством заполнения первоначально «пропущенных». Но как мы видим, у Вакхия каждый такой звук в отдельности именовался *μελωδία*. Таков еще один аспект использования этого термина в позднеантичную эпоху.

При этом если в процитированном источнике не указывается метод исполнения *μελωδία* (вокальный, инструментальный или «смешанный»), то, скорее всего, каждый из употреблявших этот термин воспринимал его в зависимости от того, в каком контексте он появлялся. Здесь важную роль играли, конечно, большая или меньшая приверженность к традиционной семантике *μελωδία*, профессиональный уровень автора текста и, конечно, его содержание. Следование древнему пониманию термина способствовало исключительно вокальной его трактовке, а умение мысленно сопоставлять и анализировать самые различные факты музыкальной практики не исключало более широкого его применения. Если, например, становилось очевидным, что «лад мелодии» (*τὸ γένος τῆς μελωδίας*) может оказаться как вокальным,

¹ Исследователям еще предстоит выяснить, каким образом в этот текст попал *superlativus ἑγγιστα* («самые близкие»), поскольку сведения всего комплекса античных специальных источников, сообщающих о *ἡ πλοκή*, говорят о том, что звуки, составляющие эту мелодическую форму, могли находиться на достаточно далеком (по древним представлениям) расстоянии друг от друга — терции и кварты.

так и инструментальным, то термин *μελωδία* понимался расширенно. Однако теория музыки на протяжении длительного времени не касалась инструментального воплощения *μελωδία*. Это обстоятельство постоянно присутствовало в учебных параграфах и оказывало сильное влияние на тех, кто начинал приобщаться к музыкознанию. Поэтому, естественно, превалировало вокальное толкование термина. Ведь хорошо известно, что не только правильные, но и ошибочные идеи, воспринятые в процессе обучения и зафиксированные в теории, надолго сохраняются в сознании, а освобождение от них связано с большими трудностями. Поэтому большинству современников не следовало каждый раз напоминать о том, что было хорошо известно, — о *μελωδία* как «поющемся звучании».

Судя по всему, так продолжалось на протяжении длительного исторического периода. Даже Гауденций пишет, что «в энгармоническом ладе *звукоряд* [= мелодия] строится по [последовательности] четверть тона, четверть тона и дитон» (*ἐν δὲ τῷ ἐναρμονίῳ γένει πρόεισιν ἡ μελωδία κατὰ τεταρτημόριον καὶ τεταρτημόριον καὶ δίτονον*. — *Gaud. Isag. 5*). Значит, то, что здесь называется *μελωδία*, в других ладах организовано на основе иной интервальной структуры. Однако ни для кого не секрет, что в художественном творчестве музыкальный материал движется не только поступенно, но и самым различным образом. Иначе говоря, если термин *μελωδία* подразумевает исключительно поступенный ход, то, значит, здесь речь вновь идет о теоретическом звукоряде, индивидуальном для каждого лада.

Таким образом, в античном музыкознании постклассического периода слово «мелодия» выполняло весьма скромные функции¹, далекие от значимости тех терминов, которыми определялись важные категории средств музыкальной выразительности, — интервал, лад, тональность, модуляция, мелопись. Суммируя сказанное, семантика слова *μελωδία* сводилась к трем значениям:

- 1) пение (как с инструментальным сопровождением, так и без него),
- 2) разнообразная звуковая последовательность,
- 3) поступенный звукоряд.

Нетрудно понять, что из этих трех вариантов именно второй мог послужить основой для формирования новоевропейских представлений о мелодии. Но для этого музыкознание должно было пройти длительный путь развития.

¹ Следует отметить, что периодизация истории античной музыки в современной науке еще не сформировалась. В источниках можно выявить (правда, с большими трудностями) материал, касающийся предклассического (VIII—VI века до н. э.) и классического (V—IV века до н. э.) периодов. Что же касается последующих исторических этапов, то здесь на пути познания возникает много преград. В результате пока приходится весьма условно (и нужно надеяться — временно) весь постклассический период вплоть до начала Средневековья рассматривать как единое целое. Именно поэтому в настоящей статье нет ясной временной градации между постклассическим и позднеантичным периодами.

Когда римляне, завоевав в II—I веках до н. э. Элладу, наряду со многими аспектами греческой культуры и науки, «заимствовали»¹ у покоренных также и *musica disciplina*, то отмеченные терминологические особенности, естественно, перешли и в древнеримские сочинения по теории музыки. Вообще, акклиматизация древнеэллинского музыкознания в древнеримской науке представляла собой длительный и сложный процесс, поскольку римлянам нужно было осваивать древнегреческие достижения в данной области. Это касалось не только самих музыкально-теоретических идей, но и специальной терминологии, что подтверждают сохранившиеся латиноязычные источники: в них музыкальная терминология на протяжении достаточно длительного периода оставалась грекоязычной.

Так, даже в III веке, то есть спустя почти четыре столетия после вхождения Эллады в Римскую империю, Цензорин в своем сочинении «О дне рождения» не решает переводить важнейшие термины на латынь. Поэтому когда он пишет об интервалах, «которые называются *симфониями*» (*quae in musice σύμφωνοι vocantur*. — *Cens. De die nat.* 9), то оставляет греческое написание термина «симфония». Точно так же он поступает, когда речь заходит о музыкальном звуке, именовавшемся у эллинов «фтонгом» — ὁ φθόγγος, и об интервале, определявшемся как «диастема» — διάστημα (*Ibid.* 10):

Singulae tamen voces simplices et utcumque² missae φθόγγος vocantur: discrimen vero, quo alter φθόγγος acutior est, alter gravior, appellatur διάστημα.

Отдельные простые и издающиеся в зависимости [от их особенностей] звуки называются *фтонгом*, расстояние же, где один *фтонг* более высокий, а другой более низкий, называется *диастема*.

Цензорин идет по тому же пути, когда нужно дать названия интервалов. Однако при этом автор уже транслитерирует латиницей термин ἡ σύμφωνία, который в предыдущем разделе егоopus был представлен по-гречески (*Ibid.*):

¹ Это слово взято в кавычки, так как оно фактически не отражает причины приобщения к той или иной теории музыки. Ведь каждая музыкально-теоретическая концепция обусловлена спецификой и нормами музыкального мышления той культуры, в сфере которой она сформировалась. Поэтому если бы положения древнеэллинского музыкознания не соответствовали нормам художественного мышления римлян, то ни о каком «заимствовании» не могло быть и речи. Так, теория гармонии, основы которой заложили Марин Мерсен (1588—1648) и Жан-Филипп Рамо (1683—1764), никогда бы не получила распространения и развития в странах Европы, если бы эта концепция была чужда музыкальному мышлению ее народов. А после завоевания Византии Турцией в 1453 году восточная теория музыки как научная дисциплина в течение долгих 500 лет оккупации Греции оставалась предметом изучения лишь отдельных специалистов и не получила какого-либо широкого распространения в музыкальной практике.

² Скорее всего, *utcumque* — кратко отмеченное стремление отделить φθόγγος как музыкальный звук от обозначений всяких других звуков: ἡ φωνή, ὁ ἦχος и др.

Symphoniae simplices ac primae sunt tres, quibus reliquae constant; una duorum tonorum et semitonii habens: διάστημα, quae vocatur διά τεσσάρων, alia trium et semitonii, quam vocant διά πέντε: tertia est διά πασών, cuius διάστημα, continent duas priores.

Существуют три простые первые симфонии, по которым устанавливаются остальные. Одна имеет два с половиной тона, [это] *диастема*, которая называется *кварттой*; другая — [состоящая] из трех с половиной тонов, которая именуется *квинтой*; третья — это *октава*, [то есть] *диастема*, которая содержит два предыдущих [интервала].

Обратим внимание, что в этом тексте, отражающем определенную тенденцию античного музыкознания, греческая *συμφωνία* превратилась в *symphonia*, тогда как остальные специальные термины продолжали использоваться в своем «эллинском виде».

Это результат сложного процесса взаимодействия двух языковых сфер, в котором термин *μελωδία* оказался среди тех, которые использовались крайне редко, поскольку применялись для обозначения побочных категорий теории музыки. В транслитерированной форме Цензорин использовал его единственный раз, при упоминании созвучий, которые «издают приятнейшее *звучание*» (*dulcissimam quidem concinant melodian*). Таким образом, здесь *melodia* — всего лишь «звучание».

Все говорит о том, что греческую *μελωδία* в древнеримском музыкознании постигла в конечном счете та же судьба, которая была уготована многим другим эллинским специальным терминам: они были латинизированы. Но если одна их часть использовалась достаточно активно на протяжении длительного исторического времени, то другая оказалась на периферии и появляется в письменных памятниках весьма редко. К первым из них можно отнести такие термины, как *διά τεσσάρων* («кварта»), превратившийся в *diatessaron*, *διά πέντε* («квинта») стал *diapente*, *διά πασών* («октава») фигурировал уже как *diapason*, ἡ *συναφή* («стык», наименование общего звука двух соединенных тетрахордов) принял форму *synaphe*, ἡ *διάζευξις* («отделение» тетрахордов, выразившееся в том, что между ними было расстояние, равное тону) использовался как *diazeuxis*, ἡ *χορδή* («струна») регистрировалась как *chorda* и т. д. *Melodia* же оказалась среди тех терминов, которые были мало востребованы, и это особенно заметно по раннесредневековым источникам, которые будут проанализированы в следующем разделе настоящей статьи.

(Продолжение следует)

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ (ИЗДАНИЯ ИСТОЧНИКОВ)

- Arist. Quint.* De mus. — *Aristidis Quintiliani De musica libri tres*, edidit R. P. Winnigton-Ingram. Accedunt quattuor tabulae. Leipzig, 1963.
- Aristox. Elem. harm.* — *Aristoxeni Elementa harmonica*. Rosetta Da Rios recensuit. Parte 1. Romae, 1954.

- Bacch.* Isag. — *Bacchii Isagoge* // *Jan.* P. 292–316.
- Cass. Instit.* — *Cassiodori Senatoris Institutiones*. Ed. R. A. B. Mynors. Oxford, 1938 (переиздание — в 1963 году).
- Cens.* De die nat. — *Censorini De die natali liber*. Recensuit Fr. Hultsch. Lipsiae, 1862.
- Gaud.* Isag. — *Gaudentii Isagoge* // *Jan.* P. 327–355.
- Jan.* — *Jan K. von*. *Musici scriptores graeci*. Leipzig, 1895 (переиздание: Hildesheim, 1962).
- Mart. Capel.* De nupt. Philol. et Mercur. — *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Ed. H. Eyssenhardt. Lipsiae, 1866.
- Nicom.* Enchir. — *Nicomachi Enchiridion* // *Jan.* P. 236–265.
- 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.
- Sext. Empir.* Adver. math. — *Sexti Empirici Opera*. Rec. H. Mutschmann. III. *Adversus mathematicos*, ed. J. Mau. Lipsiae, 1954.
- Theon. Smyrn.* — *Theonis Smyrnaei philosophi platonici Expositio rerum mathematicorum ad legendum Platonem utilium*. Recensuit E. Hiller. Leipzig, 1878.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. 224 с.
2. Герцман Е. Античная функциональная теория лада // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 5. М.: Сов. композитор, 1983. С. 202–223.
3. Герцман Е. Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988. 254 с.
4. Герцман Е. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении // Вестник древней истории. 1971. № 4. С. 181–194.
5. Герцман Е. Забытая категория музыкального мышления // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен: Сб. статей по материалам IV Международной научно-практической конференции (2–3 декабря 2011 года). Ч. 2. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. С. 49–59.
6. Герцман Е. В. «Мелодия» в музыкознании Древней Эллады // Временник Зубовского института. 2014. Вып. 1 (12). С. 7–25.
7. Герцман Е. Музыкальная боэциана. СПб.: Глаголь, 1995. 479 с.
8. Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке. СПб.: Гуманитарная академия, 2003. 384 с.
9. Герцман Е. Принципы организации «пикнонных» и «апикнонных» структур // Вопросы музыковедения. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 2. М., 1973. С. 6–26.
10. Герцман Е. Тайны истории древней музыки. СПб.: Невская нота, 2006. 575 с.
11. Герцман Е. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2013. 812 с.
12. Плутарх. О музыке / Пер. с греч. Н. Н. Томасова, с пояснит. прим. и вступ. статьей Е. М. Браудо, с прил. биограф. Плутарха А. И. Малеина. Пг.: Гос. изд., 1922. 88 с.
13. *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine*. M. Meibomius restituit ac notis explicavit. Vol. II. Amstelodami, 1652. 363 p.
14. *Aristides Quintilianus On Music*. In Three Books / Translation, with introduction, commentary, and annotations by Thomas J. Mathiesen. New Haven; London: Yale University Press, 1983. 217 p.
15. *Chailieu J.* La musique grecque antique. Paris: Éditions Les Belles Lettres, 1979. 219 p.
16. *Curtis J.* Reconstruction of the Greater Perfect System // *Journal of Hellenic Studies*. 1924. Vol. 44. P. 10–23.

17. Greek-English Lexicon. Compiled by Liddel H. G. and Scott R. With a Revised Supplement. Oxford: Clarendon Press, 1996. XIV + 2042 + Revised Supplement — XXXI + 320 p.
18. Greek Musical Writings. Vol. II: Harmonic and Acoustic Theory. Edited by Andrew Barker. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 572 p. (Cambridge Readings in the Literature of Music).
19. *Vogel M.* Die Enharmonik der Griechen. Bd. I. Düsseldorf, 1962. 153 S.

Аннотация

Данная статья представляет собой продолжение исследования, опубликованного в предыдущем выпуске «Временника Зубовского института» и посвященного изучению семантики термина «мелодия» в античной науке о музыке, — «Мелодия» в музыкознании древней Эллады». Если в предыдущих параграфах статьи анализировались разновидности значений термина «мелодия» в архаичный и классический периоды, то в данном выпуске освещаются смысловые аспекты того же термина в постклассическую эпоху (начиная с III века до н. э. и вплоть до начала Средневековья). При обсуждении этой проблемы выявляется, что в процессе развития античного музыкознания указанного периода использовался как ряд уже известных значений «мелодии», так и новые, появившиеся на следующем историческом этапе.

Summary

This article presents the extension of research, published in the previous edition of the „Annals of the Zubov Institute“, which was dedicated to the semantics of the term in the ancient scientific study of music. This article was entitled ‘„Melody“ in the Musicology of Ancient Greece’. If the preceding paragraphs of the article analysed the variety of meanings of the term „melody“ in the ancient and classical periods, then, in this new publication, the semantic denotations of the term „melody“ are highlighted in the post-classical epoch (from the 3rd century B. C. until the beginning of the Middle Ages). Further discussion of this topic reveals that in the development of an ancient musicology, during this specific period, the existing meanings of „melody“ and the new meanings of „melody“ were being used simultaneously in the following historical period.

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

УДК
681.8

Фортепиано Йоханнеса Цумпе 1774 года. История и реставрация

КУШЕВА ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА

Старший научный сотрудник ГМЗ «Павловск» (Санкт-Петербург)

KUSHEVA OLGA V.

Curator, State Museum-Reserve «Pavlovsk» (St. Petersburg)

kusheva@pavlovskmuseum.ru

КУЛИНА НАТАЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

Старший научный сотрудник ГМЗ «Павловск» (Санкт-Петербург)

KULINA NATALIA A.

Curator, State Museum-Reserve «Pavlovsk» (St. Petersburg)

При дворе великого князя Павла Петровича камерная музыка всегда занимала особое место. Обе супруги великого князя устраивали домашние спектакли и концерты, в которых принимали участие ближайшие друзья, сам Павел Петрович, а позднее и его дети. С «малым» двором были связаны многие выдающиеся музыканты того времени. Например, итальянский композитор Дж. Паизиелло написал Кантату с хором, посвященную Марии Федоровне. «...Полевое исполнение [Кантаты состоялось] в Павловске 22 июня 1785 года по случаю ежегодного праздника в честь Е.И.В. Марии Федоровны»¹. Знаменитый Дж. Сарти обучал младших детей императора игре на фортепиано. Но главной персоной, вошедшей в историю великокняжеского двора, стал выдающийся русский композитор Д. С. Бортнянский, сочинявший специально для исполнения при «малом дворе» инструментальные пьесы и руководивший любительскими концертами в Павловске и Гатчине.

Неудивительно, что описи Павловска с самых первых лет его существования упоминают клавишные инструменты, стоявшие в разных помещениях. Так, в Описи Паульюста 1780 года отмечены «клевикорты адне спулшетом»². В Описи первого этажа дворца 1790 года числятся в «уборной» Павла Петровича «пьяно-форте с органами красного дерева» и в Биллиардной «пьяно-форте, которые берутся отсюда в город и Гатчину»³. В «Хижине» (Шарбоньере) — «клевикорты лакированные пальцевые с цветами наношках. При которых пульпет ис красного дерева»⁴. В 1941 году в залах музея находилось

¹ «...Campestre da rappresentarsi a Pavlovsky gli 22 Luglio 1785 al occasione di celebre l'annuo festivo giorno de S.A.I. Maria Feodorovna» (ГМЗ «Павловск». Инв. № ЦХ-1112-ХІІІ).

² Опись мебели Паульюста. 1780 г. (ГМЗ «Павловск». Инв. № А-2/5).

³ Опись № 1 нижнего этажа. 1790 г. (ГМЗ «Павловск». Инв. № А-70/1).

⁴ Опись комнат в павильонах. 1790 г. (ГМЗ «Павловск». Инв. № А-70/12).



Ил. 1. Фортепиано Й. Цумпе 1774 года в Будуаре Павловского дворца-музея

два музыкальных инструмента: клавесин петербургского мастера И. Каликса и английское вертикальное фортепиано Муцио Клементи¹.

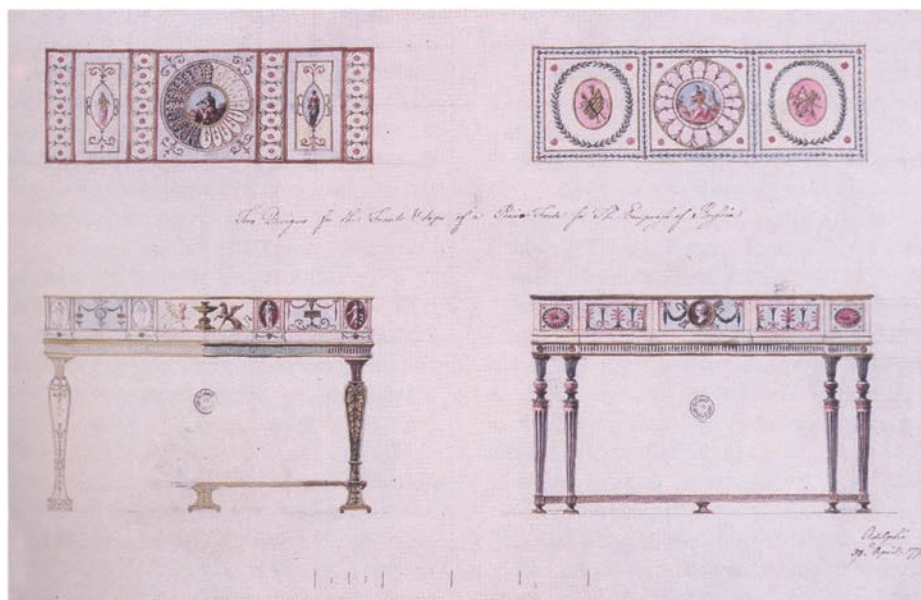
К сожалению, в настоящее время из большого количества музыкальных инструментов, находившихся в разное время в Павловском дворце, в музее сохранилось только одно фортепиано. До 1941 года оно находилось в Павильоне роз на территории Павловского парка. В настоящее время экспонируется в Будуаре Марии Федоровны в Парадных залах (ил. 1).

Прямоугольное фортепиано на восьми четырехгранных ножках выполнено в стиле классицизма. Корпус красного дерева с инкрустацией из атласного дерева, палисандра, груши, клена, с гравированным рисунком. Над клавиатурой надпись: «Iohannes Zumpe et Buntebart Londini fecerunt 1774 Princes street Hanover square».

В силу разных причин инструмент до начала XXI века практически не подвергался научным исследованиям.

В 2001 году американский специалист Лоренс Либин опубликовал статью в журнале «Early music», в которой попытался раскрыть историю появления на свет нашего фортепиано. В статье представлены обнаруженные им в собра-

¹ Первым исследователем исторической коллекции музыкальных инструментов Павловского дворца стала старший научный сотрудник Белавская Ксения Петровна.



Drawings reproduced by courtesy of Sir John Soane's Museum, London.

Ил. 2. Эскизы фортепиано Р. Адама (из кн.: Gadd G. S. *The British Art Piano and Piano Design*. Vol. 1. P. 164)

нии Музея сэра Джона Соула (Лондон) эскизы Роберта Адама с вариантами фортепиано¹. На рисунке № 13 автограф: «Два эскиза — вид фронтальный и вид сверху к пьяно-форте для императрицы России. 30 апреля 1774 г.» (ил. 2).

Роберт Адам (1729—1792) — шотландский архитектор, крупнейший представитель стиля классицизма в Британии. После публикации в 1773 году образцов архитектурных работ его влияние быстро распространяется и на родине, и за ее пределами. Также Адам считался одним из законодателей стиля в декоративно-прикладном искусстве, в том числе в мебели. В его работах отчетливо просматривается влияние античного искусства на форму предметов и орнамент. Адам отдавал предпочтение светлым породам дерева, а в качестве оформления использовал роспись и инкрустацию. Последователями Роберта Адама были русский архитектор Василий Неелов, обучавшийся в Англии, и шотландец Чарлз Камерон, приглашенный в Россию императрицей Екатериной II для работы в Царском Селе.

Уже с середины пятидесятих годов XVIII века будущая императрица (а тогда еще великая княгиня Екатерина Алексеевна) проявляет интерес к

¹ Libin L. Robert Adam's instruments for Catherine the Great // *Early Music*. 2001. Vol. XXIX/3. August. P. 356.

культуре Британии. В это время она знакомится с британским посланником в России Чарлзом Хенбери-Уильямсом и под его влиянием даже начинает изучать английский язык. С 1763 года ее постоянным корреспондентом становится Вольтер, считавший Британию «оплотом просвещенности и либерализма». Благодаря «просвещенной» государыне в России становятся модны английские пейзажные сады, архитектура, декоративное искусство. Так, в 1774 году по заказу императрицы на лондонской фабрике Джозайи Веджвуда выполняется столовый сервиз «с зеленой лягушкой», декорированный архитектурными пейзажами с видами Британии. Несколькоми годами позже Екатерина II заказывает в Англии коллекцию слепков с резных камней, созданную Джеймсом Тасси. Специально для хранения этой коллекции лондонскими мастерами создаются шкафы-кабинеты наборного дерева с гравировкой. Знакомится Екатерина II и с литературными новинками по искусству и архитектуре. В числе прочих в библиотеке Эрмитажа был и сборник работ Роберта Адама. В свете вышесказанного не приходится сомневаться, что императрица была наслышана и о британской «новинке» — «прямоугольном» фортепиано Йоханнеса Цумпе (Square piano).

Йоханнес Кристофор Цумпе (или Джон, как он был известен в Лондоне) (1726—1790) родился в Фюрте, небольшом городке недалеко от Нюрнберга. В начале 1750-х годов в связи с Семилетней войной он переезжает в Лондон, где устраивается в мастерскую по изготовлению клавесинов. Уже в это время Цумпе проявляет себя как талантливый мастер музыкальных механизмов. Его работами восхищался популярный у лондонской знати Чарлз Бёрни — учитель музыки, историк и музыкальный путешественник. В 1760 году Цумпе вступает в брак с Элизабет Бистон и открывает собственное дело на Принцесс-стрит, Ганновер-сквер, в фешенебельном районе в западной части Лондона. В 1763 году Цумпе подружился с известным композитором и музыкантом Йоганном Кристианом Бахом, учителем музыки королевы Шарлотты, которому очень нравились его инструменты.

Бесценным помощником Цумпе стал Габриэль Готлиб Бантебарт, прибывший из Мекленбург-Стрелиц в то же время, что и принцесса Шарлотта. Принцесса хорошо играла на клавесине и часто пела под собственный аккомпанемент. Современники пишут, что она привезла клавесин с собой, когда ехала знакомиться с будущим мужем (королем Георгом III) в 1761 году. Очевидно, кто-то должен был следить за инструментом во время путешествия. Английский исследователь Майкл Коул считает вероятным, что именно Габриэлю Бантебарту была поручена эта обязанность. В более поздние годы он называл себя «фортепианный мастер Ее Величества».

В середине 1760-х годов Йоханнес Цумпе начинает изготавливать фортепиано в виде небольшого прямоугольного стола на четырехгранных ножках. Инструменты, изготовленные в мастерской Й. Цумпе, не занимали много места в помещении, были удобны для транспортировки (например, в путе-

шествии), и цена на них была почти в два раза ниже, чем на фортепиано конкурентов. Однако главным достоинством этих музыкальных инструментов, принесшим мастеру популярность, было качество звука. Есть много документальных свидетельств того, что два самых популярных в Лондоне музыканта — Й. К. Бах и Чарльз Бёрни высоко оценивали маленькие фортепиано Цумпе и охотно выступали в качестве агентов, рекомендуя их своим друзьям и знакомым во всем мире. Заказов было так много, что часть передавалась другим мастерам. В 1764 или 1765 году во время пребывания в Лондоне мастерскую Цумпе посетили Моцарты (отец — Леопольд, юный Вольфганг и его сестра), так как молва о его фортепиано уже гуляла по Европе. Поэтому неудивительно, что заказ императрицы России попал именно к Цумпе¹.

Лоренс Либин высказал предположение, что фортепиано было заказано Екатериной II в качестве подарка для первой супруги великого князя Павла Петровича Натальи Алексеевны, урожденной немецкой принцессы Вильгельмины Гессен-Дармштадтской (1755—1776)². Весной 1776 года Наталья Алексеевна скончалась во время родов. А в сентябре этого же года Павел Петрович, не без участия Екатерины II, вступил в новый брак с принцессой Софией-Доротеей Вюртембергской (1759—1828), в православии Марией Федоровной. До настоящего времени не обнаружены документы, по которым можно было бы проследить время доставки инструмента в Россию, его местонахождение до начала XIX века и как оно попало в Павловск. Только в «Описи Дворцов и увеселительных зданий...» 1817 года в Розовом павильоне записаны «клавикуорты набранные из разных дерев»³. Историк Павловска М. С. Семевский так описывает появление инструмента в павильоне: «Однажды кто-то написал в альбоме: „Здесь находится все, что можно пожелать, жаль, что нет фортепиано“. На это заявление Государыня ответила собственноручно „желание ваше исполнено“»⁴. Таким образом, английское фортепиано с 1817 до 1941 года находилось в Розовом павильоне.

К настоящему моменту известно о трех реставрациях фортепиано (не считая последней реставрации 2011—2012 годов). Следы первой из них были обнаружены после демонтажа деки — открылась хорошо сохранившаяся карандашная подпись неизвестного мастера — «J:Y:Shade» (?) и дата —

¹ Биография Й. Цумпе приведена по книге: *Gadd G. S. The First Identified British Piano Design // Gadd G. S. The British Art Piano and Piano Design. Vol. 1. Hanworth Middlesex: Print Point Lim, 2006. P. 130—131, 246.*

² *Libin L. Robert Adam's instruments for Catherine the Great. P. 358.*

³ Описание вещам и мебели, имеющимся во дворцах и увеселительных зданиях. 1817 г. (ГМЗ «Павловск» ЦХ-1556-XIII).

⁴ *Семевский М. И. Павловск. Очерк истории и описание 1777—1877. СПб., 1878. С. 367.*

«1813 год». Это дает возможность предположить, что подлинная дека была заменена в начале XIX столетия.

Еще об одной реставрации свидетельствуют акты и фотографии начала 1940-х годов из фотоархива ГМЗ «Павловск». По фотографиям и из текста акта видно, что уже до войны состояние предмета было неудовлетворительно¹. На инвентарной карточке также имеется отметка: «Акт № 49 от 29 V 1940 г. фанеровка отполирована и произведен надлежащий ремонт. 50 руб».

Получается, что отверстие (снизу в основании инструмента) для проникновения в музыкальный механизм без разбора корпуса было пропилено до 1940 года (ил. 3).

При демонтаже музыкального механизма фортепиано в 2011 году была обнаружена еще одна карандашная надпись: «восстановил Люблинский Б. А. 20/VII 1971 г.».

После восстановления Павловского дворца в 1970 году интересующий нас инструмент был установлен в Греческом зале и его изредка использовали в «Вечерах старинной музыки»². Однако единственное документальное упоминание о фортепиано в эти годы связано с американским пианистом Ваном Клиберном. Бывший экскурсовод Л. Менчикова вспоминает: «В 1972 году 31 мая... В Павловский дворец приехал... пианист Ван Клиберн... Когда [он] вошел в Греческий зал... увидел стоящее фортепиано XVIII века, английской работы. Мы все... попросили пианиста... что-нибудь сыграть на этом инструменте. В. Клиберн с удовольствием согласился, ему принесли стул, он

¹ Реставрация музейных предметов. ПДМ. 1940 г. (ГМЗ «Павловск». НВК инв. № 11206). «Акт № 49

29 мая 1940 г. Г. Слуцк. Павловский дворец-музей.

Мы, нижеподписавшиеся Научн. сотр. ПДМ тов. Баженова Т. А., Бухгалтер по учету музейных ценностей тов. Данилова О. М., Архитектор ПДМ тов. Ермошин И. Д. составили настоящий акт в том, что произведена реставрация нижеперечисленных музейных предметов из кладовой розового павильона:

1. Фортепиано № 3301 (3590) отполировано, очищено от старого лака, внутренняя передняя ножка прикреплена, части карнизов на двух ножках (отсутствующие) заполнены другой породой дерева, планка на левой боковой стенке прикреплена, отсутствующая часть планки вставлена; часть передней стенки, открывающей клавиатуру, — прикреплена к верхней крышке».

² Отчет о научно-музейной работе Павловского дворца-музея за 1971 год (ГМЗ «Павловск». НВК инв. № 15625): «22 декабря — последняя статья года появилась в „Вечернем Ленинграде“ „Виол д’амур — старинный инструмент“ (автор С. Разумовская), в которой отмечалось: „Ленинградцы проявляют большой интерес к истории музыкальной культуры, в особенности отечественной. Наибольшим успехом пользуются произведения композиторов далекого прошлого, исполняющиеся на тех инструментах, для которых они были написаны“. В данном случае речь идет о последнем концерте, состоявшемся 18 декабря, когда вся концертная программа исполнялась при зажженных свечах на старинных музыкальных инструментах, в том числе и на музейном клавесине, который был специально *реставрирован* для такого рода концертов“».



Ил. 3. Отверстие в корпусе

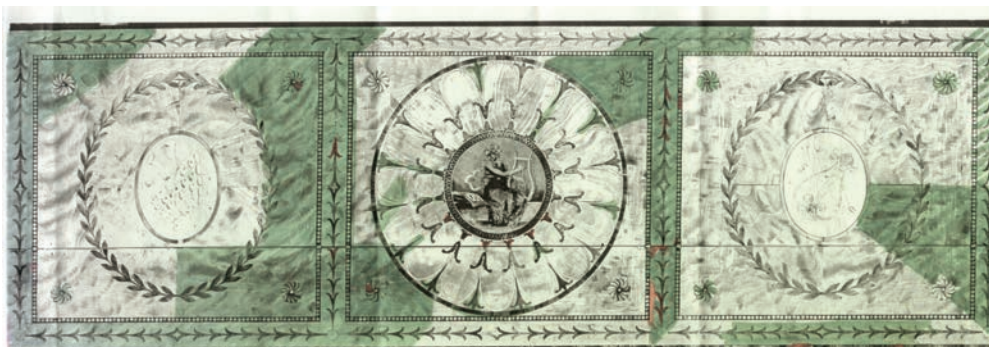
сел, положил свои руки на клавиши. И зазвучал менуэт Боккерини. Это был праздник для нас и для дворца — незабываемое событие...»¹

В научном архиве ГМЗ «Павловск» не сохранилось данных о Б. А. Люблинском и сведений о проведенных им работах. То, что фортепиано в то время подверглось ремонту, доказывает использование пластмассовых зубьев расчески вместо китового уса для направляющих клавиш и пружин демпферов, а также состояние струн. Только часть струн (все навитые — 10 пар, 4 пары латунные) можно отнести к XVIII веку, остальные относятся к более позднему, разному времени.

В 2011 году ввиду аварийного состояния предмета началась новая, на этот раз комплексная реставрация фортепиано.

На первом реставрационном совете 1 февраля 2011 года было решено сохранить инструмент прежде всего как художественно произведение, то есть восстановить внешний вид этого уникального инструмента без восстановления музыкальной части.

¹ Менчикова Л. Ван Клиберн в Павловске // Нева. 2006. № 9. С. 244—245.



Ил. 4. Картограмма сохранности фанерованной поверхности крышки фортепиано. Темный цвет — шпон отошел от основы, полностью переклеен; светлый — частично реанимирован клей с помощью «сухого тепла»

На поверхности фортепиано были многочисленные трещины и местами утраты фанеровки, деформирована крышка. Проведенные исследовательские работы позволили сделать вывод о том, что существующий клеевой слой (клей органического происхождения) на 60 % площади не выполнял свою функцию вследствие пересыхания. Но притом что шпон почти «висел» в воздухе, его утраты были незначительны — 2—3 % по отношению к общей площади фанерованной поверхности. Таким образом, главная задача реставрации заключалась в том, чтобы укрепить шпон на фанерованной поверхности. При этом укрепление шпона должно быть выполнено таким образом, чтобы нивелировать возможный перепад высот шпона на гладкой поверхности и в наборе. В ходе выполнения обычных работ по укреплению шпона это достигается в результате ошкуживания. Возможно, частичная утрата гравировки на наборе была следствием именно таких действий в ходе предыдущих реставраций.

Современные принципы реставрации ориентированы на максимальное сохранение гравировки и патины на поверхности, поэтому главной задачей реставратора стала попытка реанимировать старый клеевой слой. Восстановление старого клея возможно при его нагревании. Прокладками из листовых пород дерева в размере чуть больше размера укрепляемой поверхности, нагретыми до 60 градусов, детали зажимаются в струбцины в течение 9—10 часов. Переклейка осуществляется пошагово от края до края, на небольших фрагментах, с недельной выдержкой для просушки каждого фрагмента. Эта операция в целом заняла больше полугода (ил. 4).

Впоследствии реставратор сделал расчистку от поздних грубых тонировок шпона, выполнил новые тонировки в тон авторского цвета с учетом патины и воссоздал гравировки по образцу. Вся эта колоссальная и очень кропотливая работа была проделана петербургским реставратором произведений из дерева 5-го разряда Александром Хухтоненом (ООО «Дедал»).



Ил. 5. Демонтаж деки

Таким образом, корпус предмета был реставрирован, «художественное произведение» спасено. На этом могла бы и закончиться реставрация предмета.

Но уже в апреле 2011 года реставраторы, которые к тому времени произвели демонтаж фортепиано, внесли новые предложения, касающиеся музыкального механизма. Как выяснилось, струны подверглись коррозии, многие из них требовали замены. Дека оказалась деформирована и имела несколько трещин. Требовалось демонтировать деку с целью ее реставрации или изготовить новую. Поскольку ГМЗ «Павловск» ранее не имел опыта подобной реставрации, то на совете было предложено проконсультироваться со специалистом по музыкальным инструментам данного типа. Это решение и привело в дальнейшем к полной реставрации музыкальной части фортепиано.

В конце 2011 года музыкальный механизм был демонтирован и осмотрен реставратором музыкальных инструментов высшей категории Государственного научно-исследовательского института реставрации Павлом Ивановичем Ахановым. При демонтаже музыкального механизма выяснилось, что дека (ил. 5) по непонятным причинам бала разделена на две части, что полностью исключало ее нормальную работу.

После внимательного рассмотрения стало очевидно, что и вибрельбанк неоригинальный. Об этом свидетельствовали и цвет древесины, и подложка на основании инструмента. Кроме того, его рабочие слои свободно разделились из-за полной деструкции клея. Стало понятно наличие неоригинальной распорки внутри, которая могла быть установлена только при снятой деке, и трех шпилек с лицевой стороны вибрельбанка, закрепленных на дне (для чего и были просверлены отверстия сквозь всю толщину инструмен-

та). Такой вирбельбанк не мог обеспечить стабильность музыкального строя и, сдвигаясь под натяжением струн, создавал дополнительное давление на деку, деформируя ее. Плоские головки колков оказались сильно «забиты» и изношены, рабочие части колков (находящиеся в древесине вирбельбанка) сильно деформированы.

Также из серьезных дефектов были отмечены: обрезанные керны головок молотков (по непонятной причине) и несколько коротких ножек молотков в дисканте (вероятно, когда-то сломанных), кожаная оклейка головок молотков не оригинальная, сильно изношенная. Пергаментные шарниры молотков и демпферов частично утрачены и неправильно отремонтированы. Большинство подушек демпферов оказались вполне пригодны для дальнейшего использования.

П. И. Аханов сделал заключение, что при изготовлении новой деки согласно инструментам-аналогам, воссоздании вирбельбанка оригинальной конструкции, замене части колков на аутентичные, реставрации и восполнении утрат на молотках и демпферах будет восстановлена работоспособность инструмента.

В ноябре 2012 года фортепиано вернулось из реставрации.

Новая дека (ил. 6) выполнена из древесины резонансной ели конца XIX века, которая использовалась в старых музыкальных инструментах. При ее изготовлении восстановлены две пружины оригинальной конструкции (на прежней было четыре, две из которых были лишними). Проведено укрепление двухслойного основания. Воссоздан вирбельбанк. Сохранившаяся накладка с пометками нот у колков (она неоригинальная!) наклеена сверху. Сохранены старые металлические колки. Пергаментные шарниры переклеены. Один утраченный демпфер изготовлен заново. Клавиатурная рама переклеена. Изношенная суконная обклейка полностью снята и заменена на новую из такого же материала. На молотках по возможности сохранена кожаная обклейка, но пришедшая в негодность заменена на новую. На пяти молоточках восстановлены керны. Направляющие клавиш и пружины демпферов из китового уса, ранее замененные на пластмассовые, восстановлены в историческом материале.

Навитые струны после чистки использованы оригинальные. Гладкие металлические струны изготовлены по аутентичной технологии немецкой фирмой «Marc Vogel GmbH».

В качестве аналога для расчета мензур струн приведены данные аналогичного инструмента Цумпе 1768 года, хранящегося в Коллекции клавишных инструментов (Эдинбург) — Russel Collection of Early Keyboard Instruments, № P2-JZ1768.35.

Уменьшение диаметров струн в дисканте выбрано для уменьшения нагрузки от их натяжения на опорные конструкции фортепиано и, как результат, меньшей деформации корпуса.



Ил. 6. Новая дека с пружинами оригинальной конструкции

После реставрации фортепиано полностью в рабочем состоянии. ГМЗ «Павловск» выражает благодарность реставраторам и консультантам, восстановившим уникальный инструмент: ООО «Дедал» и лично директору Л. В. Фищенко и реставратору произведений из дерева 5-го разряда А. А. Хухтонену, реставратору музыкальных инструментов высшей категории ГосНИИР П. И. Аханову.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГМЗ — Государственный музей-заповедник.

ГосНИИР — Государственный научно-исследовательский институт реставрации.

ПДМ — Павловский дворец-музей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белавская К. П.* Музыкальные инструменты в петербургских дворцах XVIII—XIX вв. по собранию ГМЗ «Павловск» // Музыка Кунсткамеры: К 100-летию Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов: Материалы Первой инструментоведческой науч.-практ. конф. (Санкт-Петербург, 2002 г.) / Сост. В. В. Кошелев; авт. предисл. В. В. Кошелев; Ю. К. Чистов, Е. П. Ляская. СПб.: МАЭ РАН, 2002. С. 216—223.
2. *Менчикова Л.* Ван Клиберна в Павловске // Нева. 2006. № 9. С. 244—245.
3. *Семевский М. И.* Павловск. Очерк истории и описание 1777—1877. СПб., 1878. 600 с.
4. *Gadd G. S.* The First Identified British Piano Design // Gadd G. S. The British Art Piano and Piano Design. Vol. 1. Hanworth Middlesex: Print Point Lim, 2006. 288 p.
5. *Libin L.* Robert Adam's instruments for Catherine the Great // Early Music. 2001. Vol. XXIX/3. August. P. 355—367.

Аннотация

В статье идет речь о единственном в собраниях музеев России английском прямоугольном фортепиано Йоханнеса Цумпе. Впервые на русском языке рассказывается о музыкальном инструменте, являющемся не только памятником российской истории, но и гордостью английского фортепианостроения второй половины XVIII века. Авторы приводят данные о мастерах, принимавших участие в создании фортепиано, о венценосных владельцах, а также прослеживают историю его реставраций на протяжении двух столетий.

Summary

The article is about Johannes Zumpe's English square piano in the collections of Russia's museums. This is the first time the musical instrument has been written about in Russian, which is not only a monument of Russian history but also the pride of English piano construction in the second half of the 18th century. The authors provide information about the masters, who contributed to the creation of the piano, their royal owners, and also trace the history of its restoration over the past two centuries.

- ✓ *Ключевые слова:* Цумпе, Прямоугольное фортепиано, Роберт Адам, Павловский дворец, Екатерина Великая, Мария Федоровна.
- ✓ *Key words:* Zumpe, square piano, Robert Adam, Pavlovsk palace, Ekaterina the Great, Marie Feodorovna.

УДК
681.8,
745.511

Столик-бобик из коллекции Эрмитажа и фортепиано- организе Габрана из Павловска: К вопросу о творчестве петербургского краснодеревщика И. Киммеля

СЕМЕНОВА ТАТЬЯНА БОРИСОВНА

*Кандидат искусствоведения, хранитель мебели, старший научный
сотрудник, Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург)*

SEMENOVA TATYANA B.

*PhD (Art Criticism), Senior Researcher, Curator of Furniture,
State Hermitage Museum (St. Petersburg)*

E-mail: semenova.tatiana@gmail.com

Корпусы музыкальных инструментов во второй половине XVIII столетия и в Европе, и в России нередко имели особый тип отделки, выполненной в технике деревянного набора, аналогично декорировке мебели. Изготовлением таких корпусов занимались мастера-краснодеревцы. Состояние петербургского мебельного производства в этот период находилось на стадии подъема благодаря политике Екатерины II, которая, ведя активное строительство в своих резиденциях, уделяла большое внимание их меблированию, что создавало весьма благоприятные условия для развития многочисленных мастерских. Большая их часть принадлежала выходцам из Европы, приезжавшим в Россию с надеждой сделать здесь профессиональную карьеру и реализовать полученное на родине мастерство. В результате их плодотворной деятельности императорские дворцы приобретали европейский блеск и изысканность.

Одним из лучших мастеров того времени был прибывший из Копенгагена Христиан Мейер, который стал главным придворным мебельщиком императрицы и обеспечивал большую часть работ, связанных со столярным делом. Ему даже было доверено обучение своему ремеслу старших внуков Екатерины II, о чем она написала в одном из писем, адресованных барону Гримму: «Я составила хорошую инструкцию по воспитанию М[есяе] Александра и Константина... покамест высокородные господа занимаются изучением столярного мастерства под руководством г. Мейера, столяра-немца, большую часть дня пилят и стругают. Забавное воспитание для маленьких царей — учиться столярному ремеслу? ...игрушки уже не забавляют г. Александра. Столярное искусство заменило их, наполняя наше время и не позволяя нам быть без дела»¹.

¹ *Грот Я. К.* Екатерина II в переписке с Гриммом. СПб.: Типография Императорской академии наук, 1884. С. 107.

Стилистически его изделия с декором, выполненным в технике деревянного набора, очень напоминали английскую мебель, в результате чего со временем они стали восприниматься как продукция британских краснодеревцев, так как мастер никогда не ставил на них подпись (ил. 1–4). Обращение к стилистике английских мастеров было определено личными пристрастиями императрицы, увлечение которой британской культурой послужило толчком к распространению в столице англomanии. Прежде всего это коснулось императорских резиденций, особенно Царского Села, куда для строительства новых сооружений в английском вкусе прибыл шотландский архитектор Ч. Камерон. В своей главной резиденции — Зимнем дворце Екатерина II также старалась видоизменить атмосферу с помощью новой мебели. Для этого ею был приобретен сборник гравюр, автором которых был работавший в Лондоне итальянец по происхождению Микеланджело Перголези, ставший одним из помощников английских архитекторов братьев Адам. В сборнике содержались образцы орнаментов, которыми в Англии активно пользовались представители разных ремесел, создавая интерьеры, в том числе и мебель. Используя эти же орнаментальные композиции, Х. Мейер в 1780-е и 1790-е годы тоже стал изготавливать мебель «в английском вкусе».

Помимо Х. Мейера, по заказам императорского двора работали десятки других мебельщиков. Хорошо известно имя Иоганна Киммеля, о котором один из исследователей высказался как об одном из самых видных краснодеревцев 1770 — начала 1780-х годов, на долю которого приходилось наибольшее количество заказов для царских дворцов¹.

В архивных документах говорится, что его изделия тоже напоминали изделия английских мастеров. Но, в отличие от Х. Мейера, представление о творчестве которого за последние годы стало более полным благодаря выявлению значительного количества ранее неизвестных предметов с отделкой деревянным набором, деятельность Киммеля исследована мало. Известно лишь, что для Большого Царскосельского дворца по договору 1782 года его мастерская изготовила сложный наборный паркет в Лионский покой, состоящий из 12 пород «заморских» деревьев и украшенный перламутровыми вставками, полы в Арабейской (Арабесковой) комнате и Купольной столовой, а также стол для Лионской гостиной. Для Эрмитажа он выполнил рулетку на шести ножках, оклеенную черепахой, перламутром и породами экзотического дерева².

¹ Герес Б. Творчество Давида Рентгена для России и его связь с русским мебельным искусством конца XVIII — начала XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения (17.00.12) / ЛГУ им. А. А. Жданова. Л., 1979. Т. 1. С. 31.

² Ботт И. К. Царскосельская мебель и ее коронованные владельцы. СПб.: Аврора, 2009. С. 63.



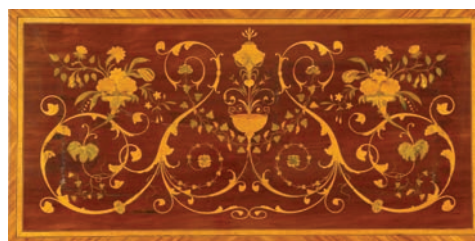
Ил. 1. Х. Мейер. Столешница столика-бобика. 1780–1790. Гос. Эрмитаж



Ил. 2. Х. Мейер. Столешница столика-бобика. 1780–1790. Гос. Эрмитаж



Ил. 3. Х. Мейер. Столешница ломберного стола. 1780–1790. Гос. Эрмитаж



Ил. 4. Х. Мейер. Столешница ломберного стола. 1780–1790. Гос. Эрмитаж

В коллекции музея Царского Села и в коллекции Петергофа находятся два парных полушкафа, украшенные с трех сторон декоративными наборными композициями, составленными из изображений цветочных букетов, а на столешнице — композиции из музыкальных инструментов (ил. 5–6). Эти предметы являются единственными известными в настоящее время изделиями, которые атрибутированы как произведения Киммеля¹.

Их определение и публикация стали важным шагом для дальнейшей атрибуционной работы с теми изделиями, определение которых, из-за отсутствия документов об изготовлении, осуществляется методом стилистического анализа.

Один из таких предметов — столик-бобик из коллекции Эрмитажа (Эпр 6534) (ил. 7). Его столешница в центре украшена изображением завитков аканта, между которыми помещен букет, подвешенный на бусах с помощью ленты (ил. 8). В основе композиционного приема лежит принцип просторного расположения деталей на фоновом поле. Если сравнить логику построения декоративного изображения на столике и панно на комодах, то

¹ Там же.



Ил. 5. И. Киммель. Полушкаф-шифоньер. 1780-е. Царское Село



Ил. 6. И. Киммель. Полушкаф-шифоньер. Фрагмент



Ил. 7. И. Киммель (?). Столик-бобик. 1780-е. Гос. Эрмитаж



Ил. 8. И. Киммель (?). Столик-бобик. Фрагмент

можно усмотреть сходство авторских художественных приемов, которые, с определенной долей вероятности, позволяют приписать данный столик работам И. Киммеля.

Более уверенный вывод об авторстве этого мастера можно сделать по отношению к другому предмету — фортепиано-организе из коллекции музея-заповедника «Павловск» (ил. 9). Этот музыкальный инструмент, выполненный, согласно подписи, Иоганном Готлибом Габраном в 1783 году, давно привлекает внимание исследователей, являясь особенно интересным памятником и как редкий инструмент, и как важный объект для изучения музы-



Ил. 9. И. Г. Табран. Фортепиано-организе. 1783. Корпус — И. Киммель. Павловск

кальной культуры Петербурга¹. Однако изучение истории его изготовления не закончено. Наше небольшое исследование затрагивает лишь часть вопроса, который связан с изготовлением корпуса.

Инструмент обладает великолепной отделкой из дорогих материалов в технике деревянного набора и инкрустации. Набор орнаментальных мотивов, в который включены овальная гофрированная розетка и вазоны, напоминает работы британских мастеров. Однако их исполнение, особенно исполнение вазонов, сильно отличается. Своеобразным ключом для решения

¹ Белавская К. П. Музыкальные инструменты в петербургских дворцах XVIII–XIX вв. по собранию ГМЗ «Павловск» // Музыка Кунсткамеры: К 100-летию Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов: Материалы Первой инструментоведческой науч.-практ. конференции (Санкт-Петербург, 2002 г.) / Сост. В. В. Кошелев; авт. предисл. В. В. Кошелев; Ю. К. Чистов, Е. П. Лярская. СПб.: МАЭ РАН, 2002. С. 218–221.



Ил. 10. И. Г. Габран. Фортепиано-организе. Фрагмент деревянного набора на крышке

загадки об авторе исполнения наборов стало изображение на крышке инструмента музыкальных инструментов и нотной тетради (ил. 10). Его сравнение с такой же композицией на крышке комодов показало, что они абсолютно идентичны. Мы видим не только тот же подбор предметов, их размещение и ракурс, но даже повторяющуюся ошибку — и тут, и там смычок изображен будто надетым на гриф скрипки. Существенная разница состоит лишь в нотах, которыми записаны разные мелодии. Одновременно очевиден высочайший технический и художественный уровень исполнения цветочных орнаментов. Все это не оставляет сомнений в том, что корпус фортепиано, как и вышеназванные комоды, был выполнен в мастерской Иоганна Киммеля. Те небольшие сведения, в которых говорится, что мастер применял в своем творчестве панцирь черепахи, перламутр и экзотические породы дерева, как, например, в рулетке для Эрмитажа, служат дополнением к данному выводу, так как именно эти материалы использованы для отделки клавиш.

Фортепиано можно отнести к редким инструментам не только благодаря его музыкально-технической части, но и в связи с высоким уровнем художественной отделки корпуса, в котором виртуозность деревянного набора сочетается с изяществом рисунка. Особенно хорошо это продемонстрировано

в изображении цветочных гирлянд, где изящно выполненная гравировка и травление придают деревянному декору многоцветность и объемность, не оставляя сомнений в мастерстве автора и европейских корнях его профессионального почерка. В то же время крупное изображение вазона показывает авторскую особенность художественного мышления, в котором, возможно, отразились вкусы заказчика. Таким образом, в декоративном решении корпуса фортепиано проявились черты как европейского, так и русского художественного вкуса.

Теперь к истории создания фортепиано можно добавить еще один немаловажный штрих, который раскрывает имя одного из его создателей, а в творческую биографию Иоганна Киммеля вписать яркую страницу о его участии в изготовлении удивительного инструмента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белавская К. П. Музыкальные инструменты в петербургских дворцах XVIII–XIX вв. по собранию ГМЗ «Павловск» // Музыка Кунсткамеры: К 100-летию Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов: Материалы Первой инструментоведческой науч.-практ. конференции (Санкт-Петербург, 2002 г.) / Сост. В. В. Кошелев; авт. предисл. В. В. Кошелев; Ю. К. Чистов, Е. П. Лярская. СПб.: МАЭ РАН, 2002. С. 216–223.
2. Ботт И. К. Царскосельская мебель и ее коронованные владельцы. СПб.: Аврора, 2009. 254 с.
3. Герес Б. Творчество Давида Рентгена для России и его связь с русским мебельным искусством конца XVIII — начала XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения (17.00.12) / ЛГУ им. А. А. Жданова. Л., 1979. Т. 1–4.
4. Грот Я. К. Екатерина II в переписке с Гриммом. СПб.: Типография Императорской академии наук, 1884. 339 с.

Аннотация

Статья посвящена выявлению автора, создавшего корпус для фортепиано-организы, изготовленного в Петербурге в 1783 году. Как многие другие музыкальные инструменты XVIII века, фортепиано украшено изображениями, выполненными в технике маркетри, и является одним из лучших образцов изделий с подобной отделкой. Традиционно такую работу заказывали мастерам-мебельщикам. Определить имя мастера удалось, сравнив фортепиано с комодом, выполненным Иоганном Киммелем. Возможно, Киммелю принадлежит и изготовление столика-бобика из коллекции Эрмитажа.

Summary

The article speculates as to who created the piano case exhibited in the Pavlovsk collection. This piano was made in Saint-Petersburg in 1783. The case, decorated using the marquetry technique, is one of the best Russian examples of work of this kind. However, the author remains unknown. Typically, the task of decorating piano cases was that of the cabinetmakers, Christian Meyer being the best of those in Saint-Petersburg. However, Meyer used a different technique. In actual fact, the name of this cases' creator was discovered when the case itself was compared with a commode created by Johann Kimmel. In further analysis of Kimmel's unique style, a possibility arose that the kidney-shaped table may have also been created by Kimmel.

- ✓ *Ключевые слова:* корпус фортепиано, столик-бобик, деревянный набор.
- ✓ *Key words:* piano case, kidney-shaped table, marquetry.

УДК
785

Музыкальная жизнь павильона Каменное зало и история органной культуры в Ораниенбауме

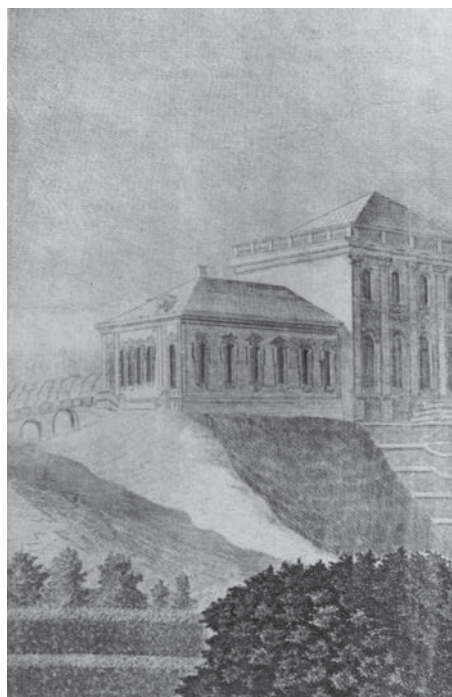
КНАБЕНГОФ ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА

*Хранитель музейных предметов в павильоне Каменное зало ГМЗ «Петергоф»,
филиал «Ораниенбаум» (Санкт-Петербург)*

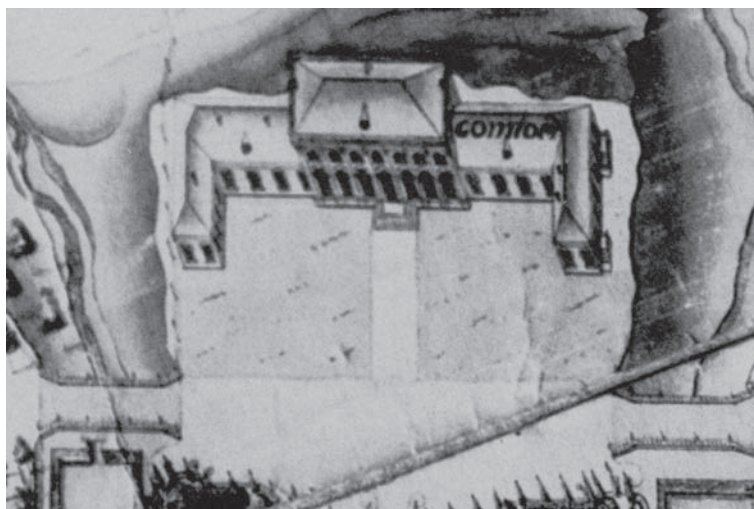
KNABENGOF TATYANA N.

*Curator of the Kamennoe zalo pavilion in the Petergof State Museum,
Oranienbaum (St. Petersburg)*

E-mail: knabengoft@mail.ru



В тени вековых деревьев Верхнего парка Ораниенбаума на живописной возвышенности между Большим дворцом и павильоном Кательной горки расположено небольшое сооружение — павильон Каменное зало. Здание было возведено в середине XVIII столетия по проекту, выполненному в мастерской архитектора Б. Ф. Растрелли, и первоначально именовалось Новый летний дворец или просто «Зало».



Сооружение предназначалось для нужд малого великокняжеского двора в дни пребывания в Ораниенбауме его владельцев: великого князя Петра Федоровича (будущего императора Петра III) и его супруги — великой княгини Екатерины Алексеевны (будущей императрицы Екатерины II). Об архитектурном облике «Зало» нам дают представление иконографические материалы XVIII столетия. На гравюрах 1760-х годов с видом ансамбля Большого дворца, выполненных по рисункам М. Махаева, представлен фрагмент здания; а на аксонометрическом плане Ораниенбаума П. А. де Сент-Илера 1770-х годов оно изображено полностью.

Первоначально павильон являлся П-образным в плане сооружением. Он состоял из центральной части (собственно зала) и двух пристроенных к нему флигелей. Центральная часть — двусветное каменное строение, увенчанное балюстрадой и декорированное пилястрами, — имела семь больших и малых окон с полуциркульным завершением. С запада и востока к центральному объему примыкали деревянные флигели. О первоначальной внутренней отделке Нового летнего дворца сохранилось не много сведений. Судя по документам, она не отличалась особой пышностью: зал имел плоское перекрытие с падурами, потолок был оштукатурен, стены окрашены краской. В западной части «Зало» на верхнем ярусе располагались хоры для музыкантов. Стеклопанные двери, расположенные на центральной оси здания, вели на площадку, окруженную садом.

В устройстве участка сада, на территории которого находился Новый дворец, принимала участие будущая императрица Екатерина II. Она приобрела эти земли у князей Голицыных.

Планировка парка, разбитого вокруг «Зало», была регулярной и составляла с ним единое целое. От южного фасада здания открывался великолеп-

ный вид на аллею (впоследствии Тройную липовую). Аллея явилась первой планировочной осью Верхнего сада, а позднее стала частью знаменитой Собственной дачи императрицы Екатерины II. Новый летний дворец стал первой архитектурной постройкой Собственной дачи.

«Зало» с деревянными флигелями и расположенный напротив пруд П-образной конфигурации окружали небольшую открытую площадку перед зданием. Эта часть парка временами становилась своеобразной сценой для проведения грандиозных празднеств, устроителями которых были сами владельцы усадьбы.

В «Зало» проходили концерты, балы, праздники и маскарады, ставшие важной составляющей частью жизни малого двора. Согласно «Историческому обозрению», концерты бывали здесь раз в неделю, «великий князь сам участвовал в них, играя на скрипке»¹.

Любовь к празднествам объединяла великокняжескую чету. Жизнь при дворе императрицы Елизаветы Петровны была строго регламентирована. Ораниенбаум давал им желанную свободу.

Позднее, будучи императрицей, Екатерина II вспоминала в своих «Записках»: «К нам понаехало много народу; танцевали в зале, который находится при входе в мой сад, потом там же ужинали»².

29 июня 1755 года в зале Нового летнего дворца состоялся большой бал, устроенный в честь именин великого князя Петра Федоровича. Согласно записи в камер-фурьерском журнале, он был отпразднован особо торжественно: «Еще 27-го июня „в Главную Полицеймейстерскую Канцелярию и к церемониальным делам посланы“ были „повестки, а придворным господам... статс-дамам, фрейлинам и господам кавалерам — чрез придворных лакеев объявлено: Ее Императорское Величество изволила указать: сего июня 29-го числа, т. е. торжественный день тезоименитства Его Императорского Высочества, торжествовать в Ораниенбаум... иметь приезд пополудни в 6 ч. — знатным обою пола персонам на бал, а после бала первых пяти классов обою пола персонам остаться при столе вечернего кушания“»³.

«В 7-м часу пополудни первых пяти классов и другие знатные обою пола персоны и чужестранные министры стали съезжаться и приходили в покои. Потом Его Императорскому Высочеству приносили поздравления и жалованы к руке, и после того Их Высочества со всеми вышеописанными персонами изволили прибыть в зал, и бал начали в 9-м часу. По окончании бала

¹ Историческое обозрение и хроника Ораниенбаума. Публикация рукописи 1872 года / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Е. Г. Денисова, М. А. Павлова, СПб.: Европейский дом. 2014. С. 53.

² Россия XVIII столетия в изданиях Вольной типографии А. И. Герцена и О. П. Огарева. Записки императрицы Екатерины II. Репринтное воспроизведение издания 1859 г. (Лондон). М.: Наука, 1990. С. 172.

³ Успенский А. И. Императорские дворцы. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1913. С. 108.

с теми же персонами изволили кушать вечернее кушанье, и стол окончился во 2-м часу пополуночи. <...> В продолжение „вечерняго стола“ играла итальянская инструментальная вокальная музыка. А пред залом в ночь представлена была иллюминация»¹.

Летом 1757 года Я. Штелин, воспитатель великого князя Петра Федоровича, писал Г. Теплову: «Их императорские высочества в течение всего лета жили в Ораниенбауме. Они устроили много празднеств, итальянскую оперу, маскарады»².

Описание театрального представления, состоявшегося в Ораниенбауме в июле 1757 года, представили читателям «Санкт-Петербургские ведомости». Автор репортажа «Письмо к приятелю» сообщал: «Среди военных беспокойств, подающих человеческому роду повод к печальным размышлениям, позвольте мне теперь писать к вам об одних токмо увеселениях. Мы часто чувствуем приятности оных; но кажется, будто бы они для всегдашнего своего пребывания избрали Ораниенбаум. Там одна забава следует за другою. Со всегдашнею в отменном вкусе переменною. 17 числа сего месяца представлена была опера Беллерофонт, предложенная на музыку господином Франциском Арая, капельмейстером Ее императорского Величества. Сия опера могла служить яко бы вступлением в последующие великолепные торжества, которые Ее Высочество, Государыня Великая княгиня, в новом своем саду отправить вознамерилась. Оные учреждены были все для Светлейшего Ее супруга»³.

В саду, на площадке перед Новым дворцом, установили обеденный стол, украшенный несколькими тысячами восковых ламп. Театральное представление происходило под открытым небом. Празднование закончилось потрясающим балом. Танцы продолжались в зале до самого утра.

Позднее Екатерина II писала в своих «Записках»: «...я вздумала дать в честь Его Императорского Высочества праздник в моем ораниенбаумском саду, дабы смягчить его дурное настроение, если сделать это было возможно. Всякое празднество всегда было приятно Его Императорскому Высочеству. Для этого я велела выстроить в одном уединенном месте лесочка итальянскому архитектору, который тогда у меня был, Антонио Ринальди, большую колесницу, на которую могли бы поместить оркестр в шестьдесят человек музыкантов и певцов. Я велела сочинить стихи придворному итальянскому поэту, а музыку капельмейстеру Араю. В саду, на главной аллее, поставили иллюминированную декорацию с занавесом, против которой накрыли столы

¹ Там же. С. 109.

² Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России: В 2 т. / Сост., пер. с нем., вступ. статья, прим. К. В. Малиновского. Т. I. М.: Искусство, 1990. С. 418.

³ Горбатенко С. Б. Архитектура Ораниенбаума. Западная дистанция Петергофской дороги. СПб.; Историческая иллюстрация; Европейский дом, 2014. С. 373.



для ужина. 17 июня под вечер Его Императорское Высочество со всеми, кто был в Ораниенбауме, и со множеством зрителей, приехавших из Кронштадта и из Петербурга, отправились в сад, который нашли иллюминированным; сели за стол, и после первого блюда поднялся занавес, который скрывал главную аллею, и увидели приближающийся издалека подвижной оркестр, который везли штук двадцать быков, украшенных гирляндами, и окружали столько танцоров и танцовщиц, сколько я могла найти. Аллея была иллюминирована, и так ярко, что различали предметы. Когда колесница остановилась, то, игрою случая, луна очутилась как раз над колесницей, что произвело восхитительный эффект и что очень удивило все общество; погода была, кроме того, превосходнейшая. Все выскочили из-за стола, чтобы ближе насладиться красотой симфонии и зрелища. Когда она окончилась, занавес опустили и все снова сели за стол и принялись за второе блюдо. Когда его кончали, послышались трубы и литавры, и вышел скоморох, выкрикивая: „Милостивые государи и милостивыя государыни, заходите, заходите ко мне, вы найдете в моих лавочках даровую лотерею“. С двух сторон декорации с занавесом поднялись два маленькие занавеса, и увидели две ярко освещенные лавочки, в одной из которых раздавались бесплатно лотерейные номера для фарфора, находившегося в ней, а в другой — для цветов, лент, вееров, гребенок, кошельков, перчаток, темляков и тому подобных безделок в этом роде. Когда лавки были опустошены, мы пошли есть сладкое, после чего стали танцевать до шести часов утра. На этот раз никакая интрига, ни злоба не выдержали перед моим праздником, и Его Императорское Высочество и все были в восхище-



(Лютеранская церковь въ Ораниенбаумѣ.)

нии от него и то и дело хвалили великую княгиню и ее праздник; правда, что я ничего не пожалела: вино мое нашли чудным, ужин отличнейшим, все было на мой собственный счет, и праздник стоил мне от десяти до пятнадцати тысяч; заметьте, что я имела всего тридцать тысяч в год»¹.

Спектакль имел грандиозный успех и был повторен через год. Летние сезоны в Ораниенбауме шли своим чередом.

Однако со строительством Картинного дома, оперного театра, а затем великолепных сооружений Собственной дачи — Китайского дворца и Кательной горки Новый летний дворец постепенно утратил прежнее значение. Для него наступают времена покоя и забвения.

В двадцатых годах XIX столетия обветшавшие деревянные флигели были демонтированы по проекту архитектора В. Стасова. Центральный объем — каменный зал сохранился как самостоятельное сооружение. С этого времени за Новым дворцом закрепилось название «Каменное зало».

За долгие годы своего существования предназначение здания неоднократно менялось, в годы войны 1812 года здесь располагался госпиталь, затем оно сдавалось на лето военным.

В 1847 году был поднят вопрос о сломе лютеранской церкви, выстроенной на берегу Нижнего пруда в 1785 году. Новую кирху было решено устроить в помещении Каменного зало. Интерьер здания был переоборудован соответ-

¹ Россия XVIII столетия в изданиях Вольной типографии А. И. Герцена и О. П. Огарева. Записки императрицы Екатерины II. С. 147.

ственно его новому назначению. Здесь по воскресным дням проходили богослужения, играл орган.

Первое упоминание об органах в Ораниенбауме встречается в исторических документах середины XVIII столетия и связано с именем великого князя Петра Федоровича.

С 1740-х по 1760-е годы по желанию наследника престола были проведены масштабные работы по ремонту и реконструкции дворцово-паркового ансамбля. К ряду архитектурных сооружений, построенных в этот период, относится и небольшая потешная крепость, получившая название «Петерштадт».

Крепость представляла собой уменьшенный вариант настоящего боевого сооружения со всеми необходимыми атрибутами: снаружи была ограждена рвами с водой и насыпными валами, внутри крепостная территория была плотно застроена: комендантский дом, здания арсенала, казематы, дома офицеров, казармы, небольшой нарядный дворец владельца и другие постройки.

За год до этого события в Россию из Голштинии, с родины великого князя прибыл контингент немецких войск. Учитывая вероисповедание голштинских солдат и офицеров, построили деревянное здание лютеранской кирхи. Известно, что 8 октября 1758 года в ораниенбаумскую крепость «в шести ящиках *арган* исправно получен был и поставлен в адмиралтейской крепости в зале»¹. Музыкальный инструмент установили до освящения храма.

Незадолго до переворота 1762 года статский советник Мизере написал в своем дневнике: «Утром его величество был со мной в новой гарнизонной церкви и приказал мне велеть поставить орган, чтобы в будущее воскресенье могли изучать на нем при освящении упомянутой церкви»². Обряд освящения кирхи состоялся в присутствии императора и приближенных особ 23 июня 1762 года. Он сопровождался «пальбой из орудий и троекратным залпом из гарнизона»³.

По предположению исследователя органной культуры в России Ю. Н. Семенова, музыкальный инструмент, созданный, по всей вероятности, выдающимся мастером 1760—1780-х годов Г. А. Конциусом, был приобретен Петром Федоровичем в Риге и вместе с различными предметами церковной утвари подарен церкви⁴. Орган находился в церкви еще в 1784 году, так как в одном из документов описываются «хоры с *арганом*»⁵.

¹ Семенов Ю. Н. Органы // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. I: XVIII век. Кн. 2 / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1998. С. 303.

² Мизере. Дневник статского советника // Екатерина II. Путь к власти: Сб. / Сост. М. Лавринович, А. Либерман. М.: Фонд С. Дубова, 2003. С. 63.

³ Там же. С. 64.

⁴ Семенов Ю. Н. Органы. С. 303.

⁵ Там же.

При Екатерине II на мысу Нижнего пруда была устроена новая лютеранская кирха. Это была небольшая деревянная крестообразная в плане церковь «на каменном фундаменте, длиною 8, шириною 3 сажени, с деревянною крышею, окнами и зимними и летними рамами»¹. Возможно, орган перенесли в новую церковь из Петерштадта.

К концу 1840-х годов деревянная лютеранская церковь у пруда обветшала. В сентябре 1847 года старое здание предназначили «в сломку»² и приняли решение выставить на продажу: «8 числа сего месяца был дан торг, а 11 переторжка, на которой последние цены остались: за лютеранскую церковь 85 руб. сереб.»³.

Для церковных богослужений предполагалось отвести «одно из зданий, принадлежавших ведомству»⁴ и «сделать надлежащее распоряжение к освящению находящейся в Ораниенбауме евангелическо-лютеранской церкви, по случаю отведения для церковного служения другого здания, равно и к извещению Дворцового правления и на назначение дня совершения сего обряда»⁵.

С разрешения великой княгини Елены Павловны и ее супруга Михаила Павловича, владельцев Ораниенбаума в XIX столетии, церковь обустроили в Каменном зале. В ноябре 1847 года ораниенбаумское дворцовое правление уведомило Петербургскую духовную консисторию, что в приспособленном для церкви здании «внутренним привычным устройством окончено»⁶. В январе 1848 года было принято решение «о наименовании вновь освященной лютеранской церкви в Ораниенбауме церковью Св. Елены»⁷.

В 1865 году в храме был установлен орган фирмы «W. Sauer». Согласно описи 1873 года, «орган вышиною 5 ½ ар., шириною 4 и толщиною 3 аршина»⁸ находился на хорах, расположенных в западной части интерьера Каменного зала.

Владельцы Ораниенбаума проводили музыкальные концерты, приглашая выдающихся исполнителей своего времени. Неизвестный автор «Исторического обозрения» (1872 год) оставил нам свои свидетельства: «Существующая ныне в Верхнем парке церковь была возобновлена, и куплен в оную новый орган, на котором с присоединением нескольких музыкантов был дан духовный концерт; кроме пения многих известных лиц, в этом

¹ РГИА. Ф. 492. Оп. 1. Ед. хр. 1254. Л. 6.

² РГИА. Ф. 492. Оп. 1. Ед. хр. 1272. Л. 1.

³ РГИА. Ф. 492. Оп. 1. Ед. хр. 1254. Л. 14, 14 об.

⁴ РГИА. Ф. 492. Оп. 1. Ед. хр. 1272. Л. 1, 1 об.

⁵ РГИА. Ф. 492. Оп. 1. Ед. хр. 1272. Л. 3.

⁶ РГИА. Ф. 492. Оп. 1. Ед. хр. 1272. Л. 2.

⁷ РГИА. Ф. 492. Оп. 1. Ед. хр. 1848. Л. 11.

⁸ РГИА. Ф. 533. Оп. 1. Ед. хр. 523.



деле участвовал князь Владимир Федорович Одоевский, бывший гофмейстер высочайшего двора, он играл соло на органе, публика была чрезвычайно восхищена этим концертом. Из собранной значительной суммы уплачено за орган, в этом деле живейшее старание принимали пастор этой церкви Герценберг и смотритель дворца Орехов, за что получили от Великогерцогского Высочества герцога Мекленбург-Стрелицкого искреннюю благодарность»¹.

В начале XX столетия, когда Ораниенбаум являлся совместным владением потомков великого князя Михаила Павловича — герцогов Г. Г. и М. Г. Мекленбург-Стрелицких и их сестры Е. Г. Саксен-Альтенбургской, было принято решение об очередной реконструкции кирхи.

Работы выполнялись в течение двух лет. В отличие от предыдущих ремонтов, реконструкция, выполненная архитектором Паульсоном, изменила облик сооружения. В западной части здания пристроили башню колокольни, а с восточной стороны — алтарную апсиду. Внутри здания устроили П-образные в плане хоры, огражденные деревянной балюстрадой. Они протянулись вдоль северной и южной стен, соединившись в западной части церкви.

В Людвигсбурге у фирмы «E. F. Walcker» заказали новый орган. Инструмент доставили морем, как только открылась навигация 1904 года. Представление об очертаниях инструмента дают эскизы из архива немецкой фирмы

¹ Историческое обозрение и хроника Ораниенбаума. С. 182.



«E. F. Walcker». Документы обнаружил П. Н. Кравчун и опубликовал в своем исследовании¹. План и разрез показывают, что это было монументальное сооружение, занимавшее большую часть объема пристроенной Паульсоном полукруглой апсиды храма. Корпус вновь прибывшего музыкального инструмента был изготовлен из сосны и украшен деревянной резьбой. Органистом храма в то время был Ф. Лоренцзон.

Музыкальные концерты проходили в здании кирпичи вплоть до революционных событий 1917 года. Живой звук органа звучал в стенах старой кирпичи уже после того, как здание было национализировано наряду с другими дворцовыми постройками Ораниенбаума. В дневнике О. В. Синакевич, обучавшей когда-то в Ораниенбауме юных принцесс Саксен-Альтенбургских, сохранились воспоминания о посещении парка в сентябре 1926 года: «В парке не было ни души... Какое-то мистическое чувство овладело мной постепенно, и мне уже показалось, что мы неожиданно проникли в Заколдованный лес Спящей красавицы, где нас ждут еще не такие чудеса.

¹ Кравчун П. Н. Органная «Атлантида» Ингерманландии и Карельского перешейка / Очерк истории органного инструментария пригородов Санкт-Петербурга, Ленинградской области и Кронштадта. СПб.: Роза мира, 2009. С. 26.

Вдруг мы все четверо остановились удивленные: из чащи явно доносилась непонятная музыка.

...Каково было наше удивление, когда мы увидели полуразрушенное здание когда-то белой готической церковки. Пустые впадины окон забиты досками, паперть обросла травой, вход заколочен досками. Мы обошли здание. Нигде вокруг ни души. Нигде ни намека на какой-нибудь тайный вход в это мертвое здание. Со стороны моря стена разворочена снарядами. Это, верно, печальные следы Кронштадтского восстания. Красные кирпичные трещины, как кровавые раны, в нескольких местах раздирают сверху донизу здание. Вокруг — полное запустение. А из заколоченных окон мощными волнами несутся звуки, торжественные звуки молитвенного хора...

Прежде всего, каким образом такой чудный орган мог до сих пор сохраниться в таком совершенно разрушенном здании? И кто там играет? Несомненно, прекрасный артист. Возможно, что все тот же органист, что и четверть века назад, когда по воскресным утратам принц и принцесса со всеми чадами и домочадцами приходили сюда...

И вот давно уже никого здесь нет, а он, всеми забытый, еще жив и каждое воскресенье проникает каким-то чудом в это забытое здание — и один в темноте играет там, воскрешая прошедшее, и только море да деревья парка слушают его...»¹

В это время здание лютеранской церкви по особому договору с управлением дворцов-музеев использовалось «церковным советом»². В 1930-е годы большая часть органов в Петербурге и пригородах пришла в жалкое состояние, многие ценные инструменты были утрачены. Не избежал этой печальной участи и орган из Ораниенбаумской кирхи. В ходе проведенных в 1960-х годах реставрационных работ (по проекту архитектора М. М. Плотникова) была демонтирована колокольня, архитектурное оформление фасадов воссоздано в первоначальном виде. И лишь сохраненные западный портал и апсида напоминают нам теперь о длительном периоде жизни павильона в качестве лютеранской церкви.

Таким образом, история появления органов в Ораниенбауме берет начало в середине XVIII века, когда Петром Федоровичем был заказан первый орган для крепости Петерштадт. Ораниенбаумская органная традиция неразрывно связана с историей придворной лютеранской церкви, находившейся под попечительством хозяев резиденции. Все последующие владельцы Ораниенбаума, интересовавшиеся музыкой, заказывали эти музыкальные ин-

¹ Цаповецкая И. И. Лестница моей жизни (По страницам дневников О. В. Синакевич) // Ораниенбаум. Век XIX. (По материалам выставки «Осколки разбитого стекла»: К 150-летию Мекленбург-Стрелицкого дома в России): Каталог выставки. СПб.: ГМЗ «Ораниенбаум», 2006. С. 47.

² Архив ГМЗ «Петергоф», филиал «Ораниенбаум». (+ Инв. №) КДМ 65.

струменты для обновлявшихся лютеранских кирх и устраивали домашние и публичные концерты, приглашая известных музыкантов. Кроме того, при кирхе всегда состояли штатные органисты. Последний большой ораниенбаумский орган был заказан в 1900-е годы герцогами Мекленбург-Стрелицкими для придворной лютеранской кирхи специально в связи с реконструкцией архитектора Паульсона и предназначался для установки в пристроенной архитектором круглой апсиде. Орган был утрачен в тридцатые годы прошедшего столетия, но интерьер бывшей кирхи, а ныне павильона Каменное залo, хранит память о нем.

С 1980-х годов павильон используется как выставочно-концертный зал. В 2003 году здесь открыта выставка произведений скульптурной пластики из собрания фондовых коллекций Ораниенбаума, формирование которых складывалось на протяжении XVIII—XX веков. На протяжении последнего десятилетия стало своеобразной традицией проведение музыкальных концертов на сцене «Залo». В будущем реконструкция органа в павильоне Каменное залo могла бы положить начало возобновлению органной культуры в Ораниенбауме.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГМЗ — Государственный музей-заповедник.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горбатенко С. Б. Архитектура Ораниенбаума. Западная дистанция Петергофской дороги. СПб.; Историческая иллюстрация; Европейский дом, 2014. 432 с.
2. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России: В 2 т. / Сост., пер. с нем., вступ. статья, прим. К. В. Малиновского. Т. I. М.: Искусство, 1990. 446 с.
3. Историческое обозрение и хроника Ораниенбаума. Публикация рукописи 1872 года / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Е. Г. Денисова, М. А. Павлова, СПб.: Европейский дом. 2014. 320 с.
4. Кравчун П. Н. Органная «Атлантида» Ингерманландии и Карельского перешейка / Очерк истории органного инструментария пригородов Санкт-Петербурга, Ленинградской области и Кронштадта. СПб.: Роза мира, 2009. 139 с.
5. Мизере. Дневник статского советника // Екатерина II. Путь к власти: Сб. / Сост. М. Лавринович, А. Либерман. М.: Фонд С. Дубова, 2003. 378 с.
6. Россия XVIII столетия в изданиях Вольной типографии А. И. Герцена и О. П. Огарева. Записки императрицы Екатерины II. Репринтное воспроизведение издания 1859 г. (Лондон). М.: Наука, 1990. 288 с.
7. Семенов Ю. Н. Органы // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. I: XVIII век. Кн. 2 / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1998. С. 298—307.
8. Успенский А. И. Императорские дворцы. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1913. 612 с.
9. Цаповецкая И. И. Лестница моей жизни (По страницам дневников О. В. Синакевича) // Ораниенбаум. Век XIX. (По материалам выставки «Осколки разбитого стекла»: К 150-летию Мекленбург-Стрелицкого дома в России): Каталог выставки. СПб.: ГМЗ «Ораниенбаум», 2006. 112 с.

Аннотация

Статья посвящена истории строительства и функционирования павильона Каменное залo в Ораниенбауме, созданного в середине XVIII столетия. Автор рассказывает обо всех этапах существования здания на протяжении двух с половиной столетий: начиная от летнего зала, предназначенного владельцами для проведения балов, праздников и маскарадов, позднее лютеранской кирхи, и до концертного зала в наше время. В тексте приводятся сведения о придворных празднествах, иллюминациях, музыкальных вечерах и концертах.

Summary

This article is dedicated to the history of the building and the functioning of the *Kamennoe zalo* pavilion in Oranienbaum, built in the middle of the 18th century. The author tells us about all the stages of its existence, across two and a half centuries: beginning with the summer hall, intended by the proprietors for balls, holidays and masquerades, later the Lutheran church, and finally to its current usage as a concert hall. The text reveals details about the court festivals, illuminations, musical evenings and concerts.

- ✓ *Ключевые слова:* Ораниенбаум, Павильон Каменное залo, орган.
- ✓ *Key words:* Oranienbaum, the *Kamennoe zalo* pavilion, organ.

Немец Пирс фон Моссин — петербургский музыкант

УДК
78.071.1
(092)

ФИЛИМОНОВ КОНСТАНТИН АНАТОЛЬЕВИЧ

*Преподаватель, Санкт-Петербургское музыкальное училище
им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)*

FILIMONOV KONSTANTIN A.

Teacher, Musical College named after N. A. Rimskiy-Korsakov (St. Petersburg)

E-mail: juno63@bk.ru

Любой человек, достаточно подробно интересующийся музыкальной жизнью Петербурга конца XIX — начала XX века, неизбежно натолкнется на имя Пирса Романовича фон Мосина (ил. 1). Оно встречается в таких изданиях, как: «Орган в истории русской музыкальной культуры» Л. И. Ройзмана, энциклопедический словарь «Музыкальный Петербург (1801–1917)» И. Ф. Петровской, «Филармоническое общество СПб. История и современность» Б. Березовского, а также «Органная музыка в концертной жизни Петербурга» и «Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte» Ж. В. Князевой¹.

Упоминания имени единичны, и в указанных изданиях, за исключением книги Л. И. Ройзмана, какие-либо подробности биографии П. Р. фон Мосина или его музыкальной судьбы не сообщаются. Впрочем, и у Ройзмана коротенькая биографическая справка не во всем точна.

Более подробные сведения содержит статья «Пирс фон Моссин — петербургский органист» О. Р. Ницмана². Однако в ней не ставилось задач системного исследования. Это скорее дань памяти внука своему деду.

¹ Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры: В 2 т. Казань: [б. и.] Т. 1. — 2001. 243 с.; Т. 2. — 2001. 495 с.; Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург (1801–1917). Энциклопедический словарь-исследование: В 2 кн. Кн. 1: А–Л. СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2009. 573 с.; Кн. 2: М–Я. СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2010. 560 с.; Березовский Б. Филармоническое общество СПб. История и современность. СПб.: Культ-Информ-Пресс, 2002. 456 с.; Князева Ж. В. Органная музыка в концертной жизни Петербурга (1862–1917). СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2012. 208 с.; Kniazeva J. Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte / Hg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel / Red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel: Schwabe Verlag, 2011. 1045 S.

² Ницман О. Р. Пирс фон Моссин — петербургский органист // История Петербурга. № 2 (12). 2003. С. 67–69.



*Ил. 1. Пирс Романович фон Моссин. 1900-е
В статье использованы фотографии из архива О. Р. Ницмана*

Между тем фигура П. Р. фон Моссина интересна во многих отношениях и его биография заслуживает более детального рассмотрения.

По признанию современников, Пирс Романович Моссин был хорошим музыкантом, но в отличие от большинства его коллег музыка не являлась средоточием всей его жизни. Она была отчасти родом общественной деятельности, отчасти средством дополнительного заработка, но более всего музыкальное творчество было его призванием, реализацию которого он был вынужден ограничить ради других ценностей, которые ставил выше. Именно поэтому имя П. Моссина сейчас несколько затерялось среди его более активных коллег. Однако это положение несколько не отражает степени его дарования и меры преданности искусству.

По свидетельству его родных, характера Пирс Романович был легкого, ироничного, с некоторой долей сарказма, слыл чудаком и веселыми выдумщиком. Чрезвычайно общительный человек, он всегда страдал, если у него не было собеседника. Крещеный в евангелическо-лютеранской церкви Святой Екатерины на Васильевском острове¹, в зрелом возрасте был прихожа-

¹ Копия свидетельства о крещении (из личного архив О. Р. Ницмана, внука П. Р. Моссина).

нином Немецкой реформатской церкви на Мойке. Активно участвуя в ее музыкальной жизни, он уважал церковный уклад и традиции, что не мешало ему с сарказмом высказываться по поводу церковных нравов, не стесняясь иной раз и русских непечатных слов.

Но главными чертами его личности были приверженность традиционной немецкой культуре и верность семейным обязательствам.

Германофильство Пирса Романовича не ограничивалось простым осознанием своей национальности. Его душа жила немецкой стариной и лютеровским протестантством, немецкими мифами, фольклором, поэзией и немецкой литературой, немецким укладом жизни и традиционным немецким бытом. Немецкая музыка для него была частью этой великой и родной культуры, а музыкальное исполнительство — личным ее выражением. Не случаен и выбор им именно органного исполнительства, пожалуй самого «немецкого» в то время вида музицирования в Петербурге.

Пирс-Фредерик-Иоганн фон Моссин происходил из балтийских (остзейских) немцев Лифляндской губернии. Согласно семейному преданию, предки Моссиных были родом из Дармштадта. В XIII веке вместе с рыцарями Тевтонского ордена они прошли все немецкие земли, дошли до Остзейского края и осели в Лифляндии¹.

Дед Пирса — Иоганн Моссин в начале XIX века служил управляющим имением Кярстна (*нем.* Kerstenhoff)², принадлежавшем известному дворянскому роду фон Анреп. Во времена Российской империи среди крупных помещиков было принято нанимать управляющих из немцев или военных. Считалось, что и те и другие могут обеспечить наилучший порядок в имении. Иногда эти две ипостаси совмещались.

Здесь нельзя не упомянуть о другом Иоганне Моссине (по-русски Иване Игнатьевиче Моссине), управляющем имением в Воронежской губернии. Он был офицером в отставке и военной службой приобрел право на дворянство, что дало возможность его сыну, Сергею Ивановичу фон Моссину, не только получить хорошее инженерное образование, но и стать одним из создателей популярнейшей в свое время трехлинейной винтовки образца 1891 года (знаменитая винтовка Мосина). Нет сомнения, что это другая ветвь той же немецкой фамилии, однако степень родства пока остается невыясненной³.

Отец Пирса — Иоганн-Рейнгольд фон Моссин (Роман Иванович) родился в имении Керстенхоф в 1817 году. Окончив медицинский факультет

¹ Ницман О. Р. Так было угодно Богу?.. СПб.: Северная звезда, 2010. С. 54.

² *Эст.* Kärstna mõis (усадьба Кярстна), район Феллин в Лифляндии; ныне территория Эстонии, регион Вильянди, муниципалитет Тарвасту.

³ Мосин Сергей Иванович (1849—1902). URL: <http://funeral-spb.narod.ru/necropols/sestroreck/tombs/mosin/mosin.html> (дата обращения: 10.12.2014).



Ил. 2. Семья Моссин. Сидят Иоганна-Элиза, Роман Иванович; стоят слева направо Эдвин, Пирс, Оскар. 1880-е

Дерптского университета и получив специальность фармацевта (выпущен со званием провизора 2-го отделения), Роман Иванович переехал в Петербург и в 1847 году поступил на службу в Придворную аптеку. Заняв достаточно прочное служебное положение, Роман Иванович женился на уроженке города Дерпт (ныне Тарту) Иоганне-Элизе Ринге, также происходившей из немецкой остзейской семьи (ил. 2).

Карьера Романа Ивановича складывалась неспешно, но неуклонно по восходящей линии. Долгое время он был на вторых ролях — будучи уже на пятом десятке, служил лаборантом в аптеке Императорского воспитательного дома. Только в пятьдесят три был удостоен звания «магистра фармации»

(высшего звания фармацевта) и работал в аптеке при Свято-Троицкой общине сестер милосердия — одного из многочисленных благотворительных предприятий известного мецената, принца П. Г. Ольденбургского. Спустя пять лет получил чин статского советника. Общинная аптека оказалась последним местом его сорокалетней службы.

Роман Иванович был награжден четырьмя орденами, в их числе Святого Владимира IV степени (1880). Эта награда давала право на получение потомственного дворянства. В феврале 1883 года имена всех членов семьи Романа Ивановича Мосина были внесены в Родословную книгу Дворянского депутатского собрания Санкт-Петербургской губернии¹. С этого момента написание петербургской фамилии «Моссин» стало сопровождаться баронской приставкой «фон».

В семье Романа Ивановича такие «немецкие» качества, как подчиненность распорядку и чувство долга, похоже, были возведены в культ. О многом говорит тот факт, что старший его сын — Оскар и младший — Пирс родились в один день (26 апреля н. с.), но с разницей в 11 лет. А средний сын, Эдвин, на три дня позднее (29 апреля н. с.), будучи на два года младше Оскара.

Три сына закончили одно среднее учебное заведение — гимназическое отделение Реформатского училища в Петербурге. К слову, именно в его здании вот уже 70 лет находится Музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова. Известно также, что по крайней мере трое Моссиных младшего поколения (племянник и две племянницы Пирса) учились в этом же Реформатском училище².

Каждое лето все семейство Романа Ивановича отправлялось на отдых в Лифляндию, на родину своих предков. Уже взрослые сыновья-студенты неукоснительно подчинялись этому правилу. И впоследствии именно там каждый из них нашел свою судьбу в лице немецких дворянок остзейского края.

Старший брат, Оскар, окончил юридический факультет Петербургского университета и служил в Петербургском коммерческом суде, пройдя путь от помощника столоначальника до председателя суда. Он дослужился до чина действительного статского советника, обойдя в этом отношении своего отца.

Средний брат, Эдвин, окончил Медико-хирургическую академию и служил врачом в Николаевской детской больнице, а затем — школьным врачом в Реформатском училище, что позволяло ему иметь более широкую частную практику.

Младший сын семьи — Пирс родился в 1863 году. Нет сомнений, что музыкой он был увлечен с самого детства, однако сведений о его ранних музы-

¹ Архивная справка о семье Моссин (из личного архива О. Р. Ницмана).

² ЦГИА СПб. Ф. 501. Оп. 1. Д. 10. Л. 28, 33; Ф. 499. Оп. 1. Д. 297. Л. 1.

кальных занятиях в нашем распоряжении нет. Очевидно, эти занятия родителями поощрялись, но вместе с тем отец не считал карьеру музыканта достаточной основой для дальнейшей жизни. Однако тяга к музыке была сильна, и, когда пришла пора, Пирс оказался перед выбором: либо собственные музыкальные чаяния, либо приверженность семейному долгу и воле отца. К счастью, в семье грубый авторитаризм был не в чести, был найден компромисс и с отцом заключен уговор.

В 1880 году Пирс, вслед за старшим братом, поступает на юридический факультет Петербургского университета, который оканчивает в 1884-м. Одновременно он усиленно занимается на фортепиано и поет в хоре Русского музыкального общества партию басов¹.

Через год после окончания университета Пирс, не устраиваясь на службу по полученной специальности, поступает в Петербургскую консерваторию в класс органа Людвига Гомилиуса. Примечательно, что в консерваторию он поступил сразу на высший курс². Это означает, что прежде он прошел курс фортепианной игры со всеми обязательными предметами, вероятнее всего, в одной из частных музыкальных школ. В консерватории он числился среди «комплектных» учеников, что означало оплату половины стоимости обучения, которая равнялась 200 рублям в год³. Эта привилегия давалась определенно «перспективным» ученикам.

В 1889 году Пирс успешно заканчивает консерваторию. Год спустя получает диплом свободного художника.

Надо сказать, что эта пора оказалась одной из самых счастливых в жизни Пирса Моссина. Не позднее начала лета 1889 года он поступает на службу в Петербургский коммерческий суд (очевидно, не без помощи старшего брата). В сентябре женится на Луизе Генриетте Агнессе фон Вайсман⁴, уроженке города Пярну, с которой познакомился в одно из своих летних посещений Лифляндии и с которой впоследствии прожил всю жизнь, до ее кончины. Одновременно глава молодой семьи устраивает себе свадебный

¹ Списки участников хора см.: Отчет СПб. отделения ИРМО за 1882—1883 г. СПб.: Типо-Литография Р. Голике, 1883. С. 80; Отчет СПб. отделения ИРМО за 1883—1884 г. СПб.: Типо-Литография Р. Голике, 1884. С. 103; Отчет СПб. отделения ИРМО за 1884—1885 г. СПб.: Типо-Литография Р. Голике, 1885. С. 101; Отчет СПб. отделения ИРМО за 1885—1886 г. СПб.: Типо-Литография Р. Голике, 1886. С. 102.

² Программа музыкального вечера учащихся в высших курсах Санкт-Петербургской консерватории от 14 января 1886 года (из личного архива О. Р. Ницмана).

³ Списки учеников см.: Отчет СПб. отделения ИРМО за 1885—1886 г. СПб.: Типо-Литография Р. Голике, 1886. С. 111; Отчет СПб. отделения ИРМО за 1886—1887 г. СПб.: Типо-Литография Р. Голике, 1887. С. 106; Отчет СПб. отделения ИРМО за 1887—1888 г. СПб.: Типо-Литография Р. Голике, 1889. С. 98; Отчет СПб. отделения ИРМО за 1888—1889 г. СПб.: Типо-Литография Р. Голике, 1890. С. 100.

⁴ Дочь известного цензора, начальника перлюстрационной службы Санкт-Петербургского почтамта К. К. фон Вайсмана.

подарок — новенький рояль «Беккер»¹, который прослужит ему не одно десятилетие². В начале 1889 года (возможно, годом ранее) П. Моссин занимает место штатного органиста лютеранской церкви Святого Михаила на Васильевском острове³.

Любопытно, что в истории музыки юриспруденция очень часто сопутствует музыкальным занятиям. В этой связи можно назвать некоторые имена: Гендель и Телеман, Чайковский и Ларош, Майкапар и Оссовский. Этот список можно продолжить. Но упомянутые люди все-таки избрали своим главным поприщем музыкальную деятельность.

Пирс Романович начал жить как бы двумя параллельными жизнями. С одной стороны, он аккуратнейший чиновник Санкт-Петербургского коммерческого суда, сначала секретарь (ответственная должность руководителя канцелярией суда), а с 1901 года полноправный и авторитетный судья, который разбирает купеческие споры и дела о банкротствах⁴. Эта его деятельность продлилась 28 лет, до самого упразднения всех царских судов большевиками. К слову, ему наверняка приходилось взаимодействовать с еще одним крупным авторитетом и в области юриспруденции, и в области музыки — присяжным стряпчим (адвокатом) при Санкт-Петербургском коммерческом суде Д. В. Стасовым⁵.

С другой стороны, он — концертирующий музыкант, музыкальный руководитель, музыкальный педагог, обладающий высоким авторитетом в столице.

Сведения, собранные Ж. В. Князевой, позволяют несколько подробнее взглянуть на концертную деятельность П. Мосина.

Его сольный органнй дебют состоялся 17 февраля 1887 года. Программа и место выступления неизвестны (вероятнее всего, это была церковь Святого Михаила), но именно это событие Пирс Романович считал началом своей музыкальной карьеры.

Спустя год, 22 февраля 1888 года, был дан концерт в церкви Святого Михаила на Васильевском острове, возможно уже в ранге штатного органиста церкви. В течение ряда лет Пирс Романович давал в этой и других церквях органнй концерты, оказавшись среди пионеров этого вида музицирования в Петербурге⁶.

¹ Квитанция об уплате 700 руб. фирме «Я. Беккер» (из личного архива О. Р. Ницмана).

² *Ницман О. Р.* Так было угодно Богу?.. С. 194.

³ *Князева Ж. В.* Органная музыка в концертной жизни Петербурга. С. 37; Личное дело П. Мосина (ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 1. Д. 2772).

⁴ Очерк истории С.-Петербургского коммерческого суда 1833—1908 и его современные деятели / Сост. М. А. Карачунский. СПб.: [б. и.], 1908. С. 86.

⁵ Там же. С. 171.

⁶ *Князева Ж. В.* Органная музыка в концертной жизни Петербурга. С. 31.

Известно по крайней мере три концерта, где он выступил вместе со своим учителем Л. Гомилиусом. 22 ноября 1890 года в Петрикирхе Гомилиус исполнил Концерт для органа И. С. Баха, Моссин — два адажио Александра Гильмана. Вместе они сыграли «Фантазию в четыре руки» ре-минор Адольфа Гессе.

Еще два их совместных выступления можно назвать знаковыми, может быть даже историческими. В марте 1890 года в Шведской церкви состоялся концерт под эгидой Санкт-Петербургского филармонического общества. Под управлением Л. Гомилиуса была дана петербургская премьера «Немецкого реквиема» И. Брамса. Партию органа исполнил П. Моссин. Кроме того, прозвучали Соната A-dur для органа Ф. Мендельсона в исполнении П. Моссина; «Песнь Покаяния» Л. Бетховена, в которой солировала Эмилия фон Гаке¹; арию из мендельсоновской оратории «Илья Пророк» спел Василий Самусь. Учитывая благотворительную направленность общества, очевидно, концерт был дан в пользу вдов и сирот².

Третий совместный концерт учителя и бывшего его ученика состоялся 10 марта 1892 года также в Шведской церкви. Были исполнены «Страсти по Матфею» И. С. Баха. Оркестром Императорского русского музыкального общества дирижировал Л. Гомилиус, партию органа исполнил П. Моссин. Солистами выступили: сопрано — Эмилия фон Гаке, меццо-сопрано — Мария Шульце, тенор — Антон Барцал³, бас — Георг Шютте-Гармсен⁴. Концерт был специально устроен в пользу фонда строительства нового здания Петербургской консерватории⁵.

Достаточно часто побудительным мотивом выступлений Пирса Мосси-на была благотворительность. Кроме упомянутых концертов, известно еще два подобных события с его участием. 7 ноября 1893 года в Финской церкви И. Каппель и П. Моссин дали концерт в пользу эстонской общины. 30 апреля 1895 года в Немецкой реформатской церкви П. Моссин и Д. Милит выступили в пользу приобретения органа для латышской церкви⁶.

Понятно, что для подготовки сольных концертов Пирс Романович не располагал достаточным временем. Поэтому его органные выступления неред-

¹ Ученица П. Виардо и мать Е. Бронской, преподавательница Санкт-Петербургской музыкальной школы И. Боровки.

² *Березовский Б.* Филармоническое общество СПб. История и современность. СПб.: Культ-Информ-Пресс, 2002. С. 110, 219.

³ Солист и главный режиссер московского Большого театра.

⁴ Солист Венской оперы, профессор пения музыкальной школы «Моцартум» (Зальцбург).

⁵ Афиша концерта (из личного архива О. Р. Ницмана).

⁶ *Князева Ж. В.* Органная музыка в концертной жизни Петербурга. С. 132–185 (перечень органных концертов в Санкт-Петербурге).

ко проходили совместно с коллегами: И. Каппелем, Г. Цезаром, Д. Милит, К. Гомилиусом, Ф. Грибенем. Чаще всего он выступал в Немецкой реформатской церкви¹.

На основе имеющихся сведений можно очертить репертуарный облик органиста П. Мосина. Преобладали произведения И. С. Баха: Токката и фуга D-dur, Пассакалия и фуга c-moll, Адажио a-moll, Адажио и токката, Фантазия g-moll, Presto из 35-й Кантаты. Исполнял он также Г. Ф. Генделя (Концерт для органа с оркестром), Й. Рейнбергера (Концерт для органа с оркестром и «Адажио и кантабиле» из сонаты № 2), Ф. Мендельсона (Соната a-moll), Ф. Листа (Фантазия на хорал «Ad nos, ad salutarem undam» из оперы Мейербергера «Пророк» (без фуги)), Ш.-М. Видора 1-я часть из 6-й (2-й?) симфонии для органа². К сожалению, по имеющимся данным не все произведения можно точно идентифицировать.

Его исполнение получает отклики в прессе. «Русская музыкальная газета» называет его «хорошим органистом»³. Игра П. Мосина в более позднем концерте совместно с Ф. Грибенем заслужила аналогичную характеристику⁴.

В 1892 году Пирс Мосин руководил установкой и настройкой нового церковного органа в лютеранской церкви Святой Екатерины на Васильевском острове⁵, где секретарем совета церкви являлся его старший брат Оскар. Повидимому, в этой сфере он заслужил добрую репутацию, поскольку в апреле 1897 года, после установки в Малом зале Петербургской консерватории нового органа, официальным письмом исполняющего обязанности директора А. Бернгарда Пирс Романович был приглашен к участию «в комиссии для совместного обсуждения и оценки качества инструмента»⁶.

Музыкальная деятельность Пирса Мосина не ограничивалась органным исполнением и органной экспертизой.

С осени 1896 года П. Мосин начинает дирижерскую деятельность. Его приглашают возглавить известный в Санкт-Петербурге любительский хор немецкого общества «Singakademie» (ил. 3). Предшественниками его на этом посту были такие известные музыканты, как Генрих Белинг (1793–1854), Генрих Штиль (1829–1886), Франц Черни (1836–1900), Константин фон Бах (1855–1920?). Любопытно отметить, что общество и хор были основаны

¹ Там же.

² Там же.

³ Русская музыкальная газета. 1898. № 3. Стб. 305–306.

⁴ Русская музыкальная газета. 1903. № 48. Стб. 1195–1196.

⁵ Архивная справка о семье Мосин (из личного архива О. Р. Ницмана).

⁶ Письмо и. о. директора Санкт-Петербургской консерватории проф. Бернгарда от 3 апреля 1897 года (из личного архива О. Р. Ницмана).

Г. Белингом в 1818 году — в год основания Реформатского училища¹. В XIX и начале XX века все репетиции и собственные концерты хора проходили в здании училища на Мойке, д. 38². Иногда хор участвовал в больших концертах других организаций³.

Первое произведение, которое Пирс Романович исполнил в качестве дирижера, был «Реквием» Л. Керубини, прозвучавший под сводами Немецкой реформатской церкви 29 февраля 1897 года. Тогда же был сыгран Концерт для органа Й. Рейнбергера. Сольную партию исполнил И. Каппель.

Спустя год состоялся концерт, в котором Пирс Романович совместил игру на органе и дирижирование. 22 февраля 1898 года также в Немецкой реформатской церкви он исполнил на органе Концерт Г. Генделя со струнным оркестром и Концерт Й. Рейнбергера. Продирижировал соль-мажорной Мессой И. С. Баха и «Погребальными песнопениями» И. Брамса, где оркестровую часть исполнил на органе И. Каппель⁴.

Интересно отметить, что в баховской Мессе партию тенора исполнил выдающийся ораториальный певец Феликс Зениус, который находился в самом начале своей карьеры. Существующие биографии относят его дебют на 1900 год⁵.

Не позднее осени 1908 года, параллельно с хором «Singakademie», Пирс Моссин возглавил хор немецкого музыкального общества мужского пения «Männergesangverein»⁶ (ил. 4). Регулярные концерты этого хора проходили в шведской церкви Святой Екатерины. Сохранилась рецензия на концерт, который состоялся 12 ноября 1912 года: «Удивительная выучка хора и музыкально продуманное, темпераментное дирижирование господина фон Мосина проявилось во многих номерах исполняемой программы...»⁷

Сохранились также сведения о том, что в сезон 1902/03 года Пирс Романович являлся дирижером оркестра Общества любителей — исполнителей камерной музыки⁸. Примечательно, что в Музыкальном справочнике на

¹ Векслер А. Ф. Реформатское училище. URL: <http://www.encspb.ru/object/2855732738?lc=ru> (дата обращения: 07.12.2014).

² Адрес Реформатского училища до 1914 года.

³ Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург (1801—1917). Кн. 1. С. 344.

⁴ Русская музыкальная газета. 1898. № 3. Стб. 305—306; Князева Ж. В. Органная музыка в концертной жизни Петербурга. С. 144.

⁵ Kutsch K.-J., Riemens L. Großes Sängerlexikon. Munich: K. G. Saur., 2003. Teil 4. S. 4353.

⁶ Архивная справка О. Р. Ницмана; Весь Петербург: Адресная и справочная книга г. Санкт-Петербурга на 1909 год / Ред. Н. И. Игнатов. [СПб.]: А. С. Суворин, [1909]. Раздел III. Стб. 893.

⁷ St. Petersburger Zeitung. 1912. 30 Nov. (Цит. по: Ницман О. Р. Пирс фон Моссин — петербургский органист. С. 67).

⁸ Весь Петербург: Адресная и справочная книга г. Санкт-Петербурга на 1903 год / Ред. Н. И. Игнатов. [СПб.]: А. С. Суворин, [1903]. Стб. 828.



Ил. 3. Нагрудный знак «Singakademie», принадлежавший П. Моссину



Ил. 4. Дирижерская палочка «Männergesangsverein», принадлежавшая П. Моссину

1914 год, публиковавшем бесплатные сведения, присланные самими музыкантами, Пирс Моссин позиционирует себя как дирижер (с. 129), пианист-педагог (с. 132) и органист (с. 140), но не как хормейстер (с. 130)¹.

Педагогической деятельностью Пирс Моссин занимался около тридцати лет. В его аттестате по окончании Реформатского училища было записано, что в выпускнике проявилась «живая любознательность к преподаванию»². Не в последнюю очередь на его приход в педагогику повлияла конъюнктура. В конце XIX — начале XX века большой популярностью среди петербургской интеллигенции пользуются уроки игры на фортепиано. Даже новоиспеченным выпускникам консерватории состоятельные горожане могли платить пять рублей за частный урок³. По свидетельству современника, авторитетному педагогу плата могла доходить и до десяти рублей⁴.

Вероятно руководствуясь этими соображениями, в 1893 году Пирс Моссин снова становится студентом Петербургской консерватории, теперь уже по классу фортепиано в высшем курсе профессора К. К. Фан-Арка. Однако в 1895 году, не закончив курса, покидает консерваторию.

¹ Ангерт Г., Шор Е. Музыкальный справочник на 1914. М.: [б. и.], 1914. 277 с.

² Аттестат Реформатского училища (из личного архива О. Р. Ницмана).

³ Музалевский В. Записки музыканта. Л.: Музыка, 1969. С. 45

⁴ Рангоф И. П. Пианофилы и пианофобы. СПб.: [б. и.], 1894. С. 10.



Ил. 5. Преподаватели «Курсов Рапгоф». Фото из газеты «День» (1913. № 29. С. 7).
Сидят слева направо: неизвестная, Е. В. Шау (преподавательница пения), В. В. Тиманова,
Е. П. Рапгоф, О. Н. Нардуччи (преподавательница пения), К. К. фон Бах (преподаватель
теоретических дисциплин), О. Я. Туркина (преподавательница фортепиано).

П. Р. фон Моссин стоит между Нардуччи и фон Бахом.

Стоят справа налево: второй – А. Д. Медем, пятый – А. А. Винклер

Не позднее осени 1899 года (а возможно, и с более раннего времени) Пирс Моссин становится преподавателем класса фортепиано Музыкально-драматических «Курсов Рапгоф» — крупного и очень известного в Петербурге частного учебного заведения (ил. 5). Евгений Павлович Рапгоф также был немцем, выходцем из Лифляндской губернии, выпускником Реформатского училища, прихожанином Голландской реформатской церкви и учеником К. К. Фан-Арка. Не исключено, что Фан-Арк дал Моссину рекомендацию. Основав и в течение 37 лет возглавляя собственные «Курсы», Е. П. Рапгоф проявил себя как выдающийся организатор музыкального образования в Петербурге дореволюционного периода¹.

Сначала Пирс Романович вел класс специального фортепиано. Одновременно с ним в классах фортепиано «Курсов Рапгоф» преподавал А. А. Винклер². Осенью 1907 года в классы специального фортепиано «Курсов» пришли

¹ Согласно архивным данным, «Курсы Рапгоф» послужили организационной и методической базой создания Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова.

² Профессор Санкт-Петербургской консерватории, преподаватель С. С. Прокофьева по классу фортепиано.

такие крупные пианисты, как В. В. Тиманова, И. Сливинский и Г. И. Романовский. Учитывая, что на «Курсах» к этому времени значительно расширились классы оркестровых инструментов, П. Моссину пришлось перейти в классы обязательного (общего) фортепиано для инструменталистов, уступая притязаниям своих более именитых коллег. Его товарищами в классах становятся М. К. Липпольд — известный композитор, пианист и музыкальный организатор и А. Ф. Штейн — сын известного профессора консерватории.

К сожалению, о педагогической работе П. Р. Мосина известно мало. Пока не удалось найти более детальных сведений и о деятельности руководимых П. Моссиным хоровых коллективов.

Выше уже было сказано об исключительной общительности Пирса Мосина. По приведенным сведениям можно составить представление о его связях и круге его общения, который был достаточно велик.

Однако самым близким его другом был Ф. Ф. Грибен, известный в свое время органист, пианист и дирижер. Основным местом его службы был Мариинский театр, где он исполнял должность штатного пианиста. Не менее десяти лет Грибен руководил хором любителей мужского пения «Арион», а также был дирижером Санкт-Петербургского общества любителей духовой оркестровой музыки¹. Но более всего Ф. Грибен был известен как талантливый и самобытный органист, концерты которого проходили с неизменным успехом. Об этом хорошо и подробно написано в исследовании Ж. В. Князевой².

С П. Моссиным у них было много общего. Знавшие Грибена, вспоминают о нем как об очень живом, добром и несколько чудаковатом человеке с неиссякаемым чувством юмора³. Оба органисты, оба дирижеры. Одна из дочерей Мосина закончила Петербургскую консерваторию по классу фортепиано⁴. Дочь Грибена также была пианисткой⁵.

Моссин и Грибен вместе концертировали, очень много общались. Одно время жили по соседству — на Офицерской улице, Грибен — в д. 50 (с 1911 года), Моссин — в д. 62 (с 1914 года). Сохранилась фотография, где П. Моссин и Ф. Грибен запечатлены вместе на прогулке в лесу на Карельском перешейке (ил. 6).

По свидетельству О. Р. Ницмана, перед Первой мировой войной П. Р. Моссин познакомился с известным финским органистом, дирижером и компо-

¹ Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург (1801–1917). Кн. 2. С. 118, 139.

² Князева Ж. В. Органная музыка в концертной жизни Петербурга. С. 52–53.

³ Органисты и органы Ленинграда в документах, воспоминаниях, фотографиях / Публикация и коммент. Ю. Семенова // Музыкальная академия. 1995. № 4–5. С. 100 (автор фрагмента — Ж. Князева).

⁴ Диплом Санкт-Петербургской консерватории (из личного архива О. Р. Ницмана).

⁵ Органисты и органы Ленинграда в документах, воспоминаниях, фотографиях С. 100 (автор фрагмента — М. Шахин).



Ил. 6. П. Моссин с Ф. Ф. Грибеном (справа).
Предположительно Карельский перешеек. 16 июля 1930

зитором Оскаром Мерианто. На протяжении нескольких лет обоим связывала творческая дружба¹.

Подытоживая сказанное о Пирсе Моссине, можно отметить по крайней мере две общие черты его музыкальной деятельности. Во-первых, преднамеренное служение делу музыкального образования и музыкального просвещения. Не имея возможности полностью отдаться собственной музыкальной карьере, высокообразованный, темпераментный и разносторонний музыкант Пирс Романович фон Моссин посвятил себя привлечению широкого круга интеллигентов-любителей к практическому музицированию, достигая в этой сфере высоких результатов.

¹ Ницман О. Р. Пирс фон Моссин — петербургский органист.

Во-вторых, почти все музыкальное творчество П. Мосина проходило в рамках деятельности петербургской немецкой диаспоры. Его концерты проходили исключительно в лютеранских церквях. Преподавал он в учебном заведении, руководимом немцем. В основном исполнял немецкую музыку. Руководил хорами немецких обществ. Таким образом, музицирование для него было в значительной степени служением петербургской немецкой культуре.

Возможно, сознательно ограничивая свое творчество определенными рамками, П. Мосин не чувствовал в себе сил для крупной творческой карьеры. Тем не менее не вызывает сомнений, что главным двигателем его музыкального творчества в целом было стремление реализовать свой потенциал, свои неординарные возможности. Значение П. Р. фон Мосина как музыканта состояло, пожалуй, в том, что он был одним из тех, кто своей активной музыкальной деятельностью создавал исключительно творческую, высокоэнергичную музыкальную среду, помогая своим коллегам найти и реализовать себя.

В начале XX века его творчество было весьма интенсивно: органные концерты, руководство двумя самостоятельными хоровыми коллективами, дирижирование сторонними оркестрами по случаю, преподавание в одном из престижнейших учебных заведений столицы. И все это параллельно с работой в Коммерческом суде.

Несмотря на многолетнюю юридическую службу Пирса Мосина, есть основания полагать, что она не вызывала в нем особого энтузиазма. В «Очерке истории СПб. коммерческого суда», опубликованном в 1908 году, перечислены все действующие на тот момент члены суда. Даны их краткие биографии и фотографии. Пирс Мосин чуть ли не единственный персонаж издания, фотография которого отсутствует, биография дана исключительно кратко, а год рождения дан с ошибкой в десять лет. Очевидно, что данный герой публикации не посчитал нужным представить свои более полные и точные биографические сведения¹.

Здесь необходимо сказать, что вся его напряженная деятельность как в музыкальной сфере (по призванию), так и в сфере юридической (по долгу) в значительной степени была окрашена чувством заботы о семье: любимой жене и четырех дочерях. Чувство долга перед семьей, возможно гипертрофированное, помешало ему полностью отдаться призванию и более полно раскрыть свой музыкальный талант. Наверное, можно говорить о некотором социальном явлении, когда художественный потенциал человека реализуется не полностью в силу субъективных жизненных ориентиров.

Первая мировая война и последовавшая за ней революция резко изменили жизнь Пирса Романовича и его семьи. Начало войны с Германией лишило российских немцев привычного жизненного комфорта. Было русифици-

¹ Очерк истории С.-Петербургского коммерческого суда 1833–1908 и его современные деятели. С. 86.

ровано название родного города российского немца Пирса Мосина. Была запрещена общественная жизнь немцев, закрывались немецкие газеты, немцы ограничивались в правах, лишались собственности. Шла «борьба с немецким засильем». По России прокатились немецкие погромы. Для Пирса Мосина закончилась прежняя духовная свобода.

А для семьи Мосин факт войны России с Германией был совершенно непереносим. Обе страны были их родиной: одна — исторической, другая — по рождению. Обе культуры были им очень близки. Но политика вещь жестокая.

Старший брат — Оскар был вынужден покинуть пост председателя Коммерческого суда и перейти на работу в Товарищество братьев Нобель. Пирс продолжил службу как рядовой член суда, но потерял часть своей музыкальной практики. Закрылись хоровые общества «Singakademie» и «Männergesangverein». Судя по всему, именно в это время он ушел и с «Курсов Рапгоф». Среднего брата — Эдвина к этому времени уже давно не было в живых, он скончался в возрасте 45 лет от чахотки.

Печальной оказалась судьба племянника П. Мосина, Эдвина Эдвиновича. Выпускник Санкт-Петербургского реформатского училища, русский офицер, награжденный боевыми орденами, не выдержал того факта, что он, немец по национальности, верный российской присяге, вынужден был стрелять в немцев. В полковом донесении родным коротко сообщили: «в припадке тяжелого умоисступления выстрелом из револьвера лишил себя жизни...»

Последовавшая затем революция сменила гонения по национальному признаку на преследования за социальное положение. Брат Оскар, будучи в крупном чине действительного статского советника и, следовательно, «царским чиновником», подвергся жестоким преследованиям властей. Скрываясь от них, он оказался в социальной изоляции и скончался от голода. Его жена и сын были интернированы. С помощью Пирса Романовича и международного Общества Красного Креста им удалось освободиться и эмигрировать.

Сам Пирс Романович (теперь Петр Романович Мосин) после упразднения царских судов потерял свою судебную должность. Парадоксальным образом большевики освободили его от нелюбимого занятия, которое он так и не решился оставить по собственной воле.

В этот период ему серьезно помогли его музыкальное образование и разносторонний музыкальный опыт. Сама жизнь вынудила его заняться исключительно музыкой. Согласно имеющимся данным, после революции Петр Мосин служил в нескольких учебных заведениях. С 1920 года он преподавал фортепиано в государственной музыкальной школе им. Н. А. Римского-Корсакова (Лермонтовский пр., д. 30), вел детский хор в 5-м музыкальном техникуме им. А. П. Бородин (1-я Рота¹, д. 14), вел уроки музыки в 34-й Еди-

¹ Сейчас 1-я Красноармейская ул.



Ил. 7. «П. Р. Моссину. Дружеский привет от сослуживцев»
по Единой трудовой школе № 34 (бывшее Реформатское училище). 1925

ной трудовой школе (пер. Матвеева, д. 1а)¹. Кстати, последнее учебное заведение — не что иное, как переименованное Реформатское училище. Позднее руководил хоровым кружком в Доме просвещения № 2 Второго городского района (ул. Герцена, д. 61)².

В начале 1921 года Пирс Моссин подал заявление в дирекцию Петроградской консерватории о занятии должности руководителя класса органа, очевидно полагая себя достойным этого. Но получил отказ с формулировкой «за неимением вакансий»³.

¹ Трудовая книжка и членский билет Сорабис П. Р. Мосина (из личного архива О. Р. Ницмана).

² Весь Петроград: Адресная и справочная книга г. Петрограда на 1922 г. [Ч. 1] / Ред. А. И. Гессен и Я. Б. Лившиц. Пг.: Петроград, [1922]. Стб. 680.

³ Заявление П. Р. Мосина (из личного архива О. Р. Ницмана).

Нельзя оставить без внимания упоминание о Моссине в письме Жака Гандшина Язепу Витолу от 20 февраля 1922 года, опубликованном Ж. В. Князевой: «Если я должен буду вернуться в Петербург, мне, вероятно, придется искать работу, потому что, как я слышал, Петрикирхе полностью в руках Моссина»¹.

К сожалению, никаких других сведений о его органной практике в Петрикирхе в этот период нет. В адресных книгах 1920-х годов он числится преподавателем. Кроме того, дает частные уроки и даже играет тапером в кинотеатре².

По имеющимся сведениям, Пирс Моссин преподавал до 1928 года, то есть до 65 лет. После этого ушел на пенсию. Скончался 22 октября 1940 года³. Похоронен на Волковском кладбище.

Насколько известно, Пирс Романович фон Моссин не получал правительственных наград ни от царского правительства, ни от советского. Но весьма примечательной и своеобразной наградой за его многотрудную деятельность можно считать признание его коллег по Единой трудовой школе, оформленное весьма изящным образом. В 1925 году ему был преподнесен так называемый «Дружеский привет» (ил. 7), на котором изображены солнечный день и звездная ночь, рояль посреди нивы и сидящий за ним адресат, гирлянда роз, ветви дуба и пальмовые листья, фигура гения, возлагающего на адресата лавровый венок. Количество лет его музыкальной деятельности — XXXVII (1887—1925). Венчает изображение сотканная из звезд надпись: «Ora et labora».

Девиз монашеского ордена бенедиктинцев «молись и работай» и вся символика изображения точно отражают жизнь Пирса Романовича фон Моссина, много лет неустанно и плодотворно трудившегося на ниве музыкального творчества.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ИРМО — Императорское Русское музыкальное общество.

Сорабис — Союз работников искусств.

ЦГИА СПб. — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ангерт Г., Шор Е.* Музыкальный справочник на 1914. М.: [б. и.], 1914. 277 с.
2. *Березовский Б.* Филармоническое общество СПб. История и современность. СПб.: Культ-Информ-Пресс, 2002. 456 с.
3. *Векслер А. Ф.* Реформатское училище. URL: <http://www.encspb.ru/object/2855732738?lc=ru> (дата обращения: 07.12.2014).

¹ *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland. S. 967.

² Архивная справка О. Р. Ницмана.

³ Свидетельство о смерти (из личного архива О. Р. Ницмана).

4. Весь Петербург: Адресная и справочная книга г. Санкт-Петербурга на 1903 год / Ред. Н. И. Игнатов. [СПб.]: А. С. Суворин, [1903]. 972 с.
5. Весь Петербург: Адресная и справочная книга г. Санкт-Петербурга на 1909 год / Ред. Н. И. Игнатов. [СПб.]: А. С. Суворин, [1909]. 1026 с.
6. Весь Петроград: Адресная и справочная книга г. Петрограда на 1922 г. [Ч. 1] / ред. А. И. Гессен и Я. Б. Лившиц. Пг.: Петроград, [1922]. 960 стб.
7. *Князева Ж. В.* Органная музыка в концертной жизни Петербурга (1862—1917). СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2012. 208 с.
8. Мосин Сергей Иванович (1849—1902). URL: <http://funeral-spb.narod.ru/necropols/sest-goreck/tombs/mosin/mosin.html> (дата обращения: 10.12.2014).
9. *Музалевский В.* Записки музыканта. Л.: Музыка, 1969. 216 с.
10. *Ницман О. Р.* Пирс фон Моссин — петербургский органист // История Петербурга. № 2 (12). 2003. С. 67—69.
11. *Ницман О. Р.* Так было угодно Богу?.. СПб.: Северная звезда., 2010. 299 с.
12. Органисты и органы Ленинграда в документах, воспоминаниях, фотографиях / Публикация и коммент. Ю. Семенова // Музыкальная академия. 1995. № 4—5. С. 91—104.
13. Отчет СПб. отделения ИРМО за 1882—1883 г. СПб.: Типо-Литография Р. Голике, 1883. 167 с.
14. Отчет СПб. отделения ИРМО за 1883—1884 г. СПб.: Типо-Литография Р. Голике, 1884. 194 с.
15. Отчет СПб. отделения ИРМО за 1884—1885 г. СПб.: Типо-Литография Р. Голике, 1885. 187 с.
16. Отчет СПб. отделения ИРМО за 1885—1886 г. СПб.: Типо-Литография Р. Голике, 1886. 201 с.
17. Отчет СПб. отделения ИРМО за 1886—1887 г. СПб.: Типо-Литография Р. Голике, 1887. 195 с.
18. Отчет СПб. отделения ИРМО за 1887—1888 г. СПб.: Типо-Литография Р. Голике, 1889. 180 с.
19. Отчет СПб. отделения ИРМО за 1888—1889 г. СПб.: Типо-Литография Р. Голике, 1890. 193 с.
20. Очерк истории С.-Петербургского коммерческого суда 1833—1908 и его современные деятели / Сост. М. А. Карачунский. СПб.: [б. и.], 1908. 250 с.
21. *Петровская И. Ф.* Музыкальный Петербург (1801—1917). Энциклопедический словарь-исследование: В 2 кн. Кн. 1: А—Л. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2009. 573 с.; Кн. 2: М—Я. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2010. 560 с.
22. *Рапгоф И. П.* Пианофилы и пианофобы. СПб.: [б. и.], 1894. 42 с.
23. *Ройзман Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры: В 2 т. Казань: [б. и.] Т. 1. — 2001. 243 с.; Т. 2. — 2001. 495 с.
24. Русская музыкальная газета. 1898. № 3. Стб. 305—306.
25. Русская музыкальная газета. 1903. № 48. Стб. 1195—1196.
26. *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte / Hg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel / Red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel: Schwabe Verlag, 2011. 1045 S.
27. *Kutsch K.-J., Riemens L.* Großes Sängerlexikon. Munich: K. G. Saur, 2003. Teil 4. 5371 S.

Ключевые слова: Пирс фон Моссин, органные концерты, «Курсы Рапгоф», Людвиг Гомилиус, Хоровое общество, Федор (Фридрих) Грибен.

Key words: Piers von Mossin, organ concerts, „Raphoph courses“, Ludwig Homilius, choral society, Friedrich Griben.

Аннотация

Статья содержит биографию органиста, пианиста и дирижера П. Р. фон Мосина, жившего и концертировавшего в Петербурге в конце XIX — начале XX века. Его имя часто встречается в современных изданиях и архивных источниках, однако до сих пор его творческий путь не был рассмотрен подробно. Несмотря на то что его исполнительство не выходило за пределы церковных концертов, его музыкальное творчество в целом интересно своей специфичностью, разносторонностью и любопытными творческими связями.

Summary

This article contains a biography of the organist, pianist and conductor Piers von Mossin who lived and gave concerts in St. Petersburg at the end of 19th — early 20th century. His name is often found in modern editions and archival sources, but so far his creative path has not been explored in detail. Despite the fact that his musical performance does not go beyond church concerts, his musical creativity in general is interesting in its specificity, versatility and intriguing creative links.

Особенности авторской отечественной анимации. 2-я часть¹

УДК
791.43-252.5

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

3. Сложные полифонические образования на базе притчи как достижения искусства анимации в восьмидесятих

Прямое проявление межвидовых отношений как создание особой системы связей изобразительных взаимодействий в кинематографе можно наблюдать на приеме **двойной фиксации**.

Если выявить структуру фильмов второй половины 1970-х годов, где так или иначе применена покadroвая съемка, то прежде всего нужно отметить принципы работы режиссеров со статичным иконическим материалом. Эти принципы были весьма характерны для документального, игрового и «натурного» научно-популярного кино. Именно тогда сам момент **фиксации** изображения — съемки стал подчеркиваться, обретая при этом **эстетические функции**. Использование фотографий, рисунков, стоп-кадров, различных распечаток осознавалось кинематографистами как управляемая трансформация материала, уже отснятого, первоначально зафиксированного, а потому как бы изначально «нейтрального», но содержащего достоверность факта. Причем эту достоверность и документальность можно воспринять, лишь дополнительно «оформив» материал. Съемки становились **двухступенчатыми**: на первой ступени проводилась или использовалась фиксация реальной натуры (фотографии, рисунки, архивные кадры или просто снимались «голые факты») со всем ее динамическим потенциалом подвижных объектов, а во второй — проводилась своеобразная фиксация фиксаций, то есть повторная съемка уже запечатленных объектов. Такая съемка проводилась

¹ Начало см.: *Евтеева И. В.* Особенности авторской отечественной анимации. 1-я часть // Временник Зубовского института. 2014. Вып. 1 (12). С. 82—107.

с целью осмысления уже отснятой динамики, где изменения свето-ритмической пластики первоначального материала становились фактором семантически значимым, речевым¹.

Естественно, что осознание кинематографистами скрытой динамики приема двойной фиксации активнее всего наблюдалось в базовых для этого явления видах кино — документальном и научно-популярном. И не случайно. Если вообще в кинематографе ориентация на факт воспринималась и воспринимается равносильно достоверности, то для этих видов кино достоверное — как зримое — формировало новый «разговорный» код, так как и сама «документальность» формировала культурно-психологический контекст, влияющий не только на процессы формотворчества, но и на новый тип восприятия.

Как отмечает Р. Д. Копылова: «Для документального искусства особо важным оказывается то, что экран оперирует не просто звукозрительными образами, а „репликами реальности“, ожившей и озвученной фотографией»².

Поэтому в документальном кино авторы, использующие прием двойной фиксации, стали обращать пристальное внимание на исходные специфические свойства самого материала своего искусства — так сказать, на молекулы, его составляющие. «Реплики реальности», «голый факт» — фотография, стоп-кадр, фильмотечный кадр-план, звучащий голос героя, любая запечатленная в хронике реальность — стали достойными пристального рассматривания, являясь для авторов особой единицей, реализацией мысли.

Дело не в том, что фотография фрагментируется, дробится на планы, а камера то приближается, то отъезжает, то панорамирует, создавая видимость динамики, — это бывало и раньше. Находка заключалась в том, что этот фотографический материал осознавался как принадлежащий к запечатленной уже реальности — наравне с кинодокументами из фильмотеки, которые, в свою очередь, тоже переосмыслились, меняли ритм при **вторичном прочтении** — пересъемке — **двойной фиксации**. Этот иконический материал использовался именно как **фактически достоверный**, а потому сохраняющий потенциальные возможности более пристального исследования, открытия новых подробностей и нахождения еще не видимых ранее свидетельств Бытия. Такой пластический ряд всегда шел в паре с сообщением о том или ином событии, проблеме, явлении. Он был как бы иллюстративен, так как на первый взгляд подчинялся закадровому тексту, ведущему повествование и берущему за основу рассказ — «так было».

¹ Применяя при помощи машины оптической печати (трюкмашины) распечатку хроникальных или других первичных заготовок, режиссер как бы «распечатывает» — увеличивает или уменьшает количество кадровых кадров в киноплане, тем самым добивается иной ритмичности, иных акцентов в содержании.

² Копылова Р. Д. Экран и явление документализма // Документализм и современное кино. Л.: ЛГГТУ, 1985. С. 20.

Если вербальное повествование **документалистики** направлено на традиционные для литературы достоверные жанры: мемуары, эссе, дневники, письма, «исповеди», очерки, то иконическое повествование, подчеркивающее фактуру изображения как значимую, содержательную единицу пластического ряда, дает совершенно иную связность, нежели вербальные структуры немого кинематографа времен Дзиги Вертова или Эсфири Шуб.

Однако эта тенденция пристального рассматривания уже запечатленной реальности заметна не только в документалистике и научно-популярном кино, но и в анимации, а особенно явно — в фильмах эстонского режиссера Рейна Раамата.

Режиссер использует прием двойной фиксации как основной формообразующий принцип. В его программных фильмах «Стрелок» (1976) и «Антенны среди льдов» (1977) можно наблюдать то же стремление укрупнения значения моментальной кинофазы, эстетического управления уже зафиксированного (в данном случае нарисованного) изображения.

Рисунок в его фильмах осмысливается как изначально **статичный**, подобно тому как статичным осознавался кадрик кинохроники в фильмах с использованием приема **двойной фиксации**. Р. Раамат применил в своих работах технику наплыва, когда каждая фаза движения дает себя рассмотреть во всей неповторимости, чтобы затем незаметно «переплыть», трансформироваться в последующую, столь же неповторимую, как и предыдущая. Зритель же одновременно воспринимает фильм и как явно разделенный на отдельные части, и как единое неделимое целое. Причем иллюзия движения не только не исчезает, но и, напротив, ощущается как управляемое, необыденное, дающее дополнительную семантику кадра движение. Технически этот эффект достигался следующим образом: режиссер и художники снимали актера на пленку, затем в снятых кусках были отмечены наиболее выразительные фазы движения, которые переносились особым путем на большие ацетатные листы и расписывались масляными красками. Потом их снимали методом наплыва, получая новое скорректированное движение. Естественно, этот прием не имел ничего общего с пресловутой техникой эклер. Режиссер решительно отмежевывается от такого рода интерпретаций: «Меня упрекали в том, что я не использую более условных средств. Ведь нет смысла добиваться в мультипликации эффекта художественного фильма. Но в данном случае суть в ином. Здесь речи нет о фотографическом воспроизведении действительности (природы и человека), здесь мы имеем дело с осмыслением, специально художественно разработанным изображением. Более справедлив упрек в излишней повествовательности. Но в данном случае мы пошли на это намеренно, чтобы подчеркнуть „документальность“»¹.

¹ Раамат Р. О живописи в рисованном фильме // Мудрость вымысла. Мастера мультипликации о себе и своем искусстве: Сб. / Сост., вступ. статья С. В. Асенин. М.: Искусство, 1983. С. 140.

Это высказывание режиссера является еще одним подтверждением того, что такого рода анимация (техника наплыва после удач эстонского мастера стала весьма популярной среди мультипликаторов) была не только частным приемом, а установкой, характеризующей определенную стадию развития киноязыка и определенную стадию развития анимации, которые попросту совпадали.

Мы уже говорили о том, что, в отличие от других видов кино, мультипликация обладает уникальным качеством: съемка, движение, сам персонаж и среда здесь изначально понятия условные. Так как весь кинопроцесс имитируется, предкамерное пространство **создается**, так же как и **движение** самого персонажа и среды. Съемка же осуществляется только покадровым путем. Все кинематографические ускорения и замедления движения изображения здесь тоже симитированы тем или этим путем. Отсюда сам механизм создания и получения изображения на экране в анимации срабатывает как бы на атомарном уровне и позволяет себя изучать как более подробно, так и абстрактно.

Чтобы лучше понять рассматриваемый процесс, который мы пытаемся увидеть в стремлении к самостоятельному существованию приема двойной фиксации, рассмотрим анимационную «Пушкиниану» Андрея Хржановского: «Я к вам лечу воспоминаньем» (1977), «И с вами снова я» (1980), «Осень» (1982)¹.

Эти фильмы являются характерными примерами, так как позволяют продолжить разговор об иных возможностях киноязыка и раздвигают рамки сугубо видовой специфики анимации. Ведь по сути дела, все фильмы цикла воспроизводят структуру взаимодействия текста и комментария, более характерного для другого вида кино — **научно-популярного**. Действительно, такая структура — использование авторских рисунков А. С. Пушкина для комментария его жизни и творчества — содержит в себе мотив текстологического научного фильма, где жизнь выдающегося человека, его творческий процесс изучаются благодаря внимательному, буквально построчному прочтению его рукописи или рисунков, которые становятся весьма плодотворным изобразительным материалом. В «Пушкиниане» Хржановский, безусловно, сохраняет присущую текстологическому фильму канву — творчество художника, факты его биографии, отображенные через призму его рукописного наследия, но решает его при участии современных (если можно так выразиться) лексико-кинематографических средств, разрабатывая тенденцию к полифоническому, межвидовому взаимодействию разных киноструктур. На мой взгляд, в «Пушкиниане» режиссер использует при-

¹ Подробнее см.: *Евтеева И. В.* «Пушкиниана» А. Хржановского (изовербальные отношения текстов в анимации) // Современный экран. Теория, методология, процесс: Сб. науч. трудов. Вып. 2. СПб.: РИИИ, 2004. С. 74–92.

ем работы с пушкинским текстом, эстетически схожий с приемом двойной фиксации. Только здесь место «натурального» кадра занимает некий мета-документ — документальное наследие Александра Сергеевича, то, что **подлинно** сохраняет в себе Пушкина, — его рукопись (причем у Хржановского в образ **рукописи** входят не только тексты, но и рисунки — словом, любой след его пера), некоторые предметы быта, места, где он бывал (эти кадры натурные, однако здесь соотношение натурное—реальное иное, чем в биографических фильмах с использованием иллюстративного материала). Вообще, в творчестве этого мастера, на мой взгляд, отчетливо выделяются три периода, без рассмотрения которых трудно понять новизну и этапность эволюции киноязыка трилогии о Пушкине.

Первый период — **морфологический** — включает фильмы «Жил-был Козявин» (1966) и «Стеклянная гармоника» (1968). Он моделирует начальную стадию семантического освоения текста — сегментирует текст по разным уровням. Таким художественно-значимым сегментом на уровне композиции стал знак-знака (изобразительный в качестве условного) — как место отложения различных художественных текстов, где рисунок воспроизводит кулешовскую «буквенность» кадра. Картины читаются как притчи благодаря внутренней работе зрителя, осваивающего семантически сложный изобразительный ряд. Тексты этих фильмов сгущены и целенаправленны.

Второй период — **грамматический** — включает фильмы «Шкаф» (1971) и «Бабочка» (1972). Его отличает стремление автора к разрядке смысловой напряженности. Знаки-знаков здесь несут уже не назывную функцию, а как бы самораскрываются, самокомментируются. Они содержат в себе сугубо эмоциональную, индивидуальную оценку, возводящую этот знак-знака в доминирующее положение по отношению к самой литературной истории. По сути, раскрывается один знак-знака, вынесенный в заглавие фильма. «Бабочка» понимается как **естественная** красота, содержащая в себе всю культуру; «Шкаф» — как вечная вещь, обывательское пространство. И наконец, третий период — **конструктивно-полифонический**, где центральным становится ведение повествования за счет взаимодействия звучащего текста с визуальным комментарием. Все фильмы этого периода — **экранизации**: «В мире басен» (1973) — Крылова, «День чудесный» (1975) — Пушкина, «Дом, который построил Джек» и «Чудеса в решете» (1976) — из английской народной поэзии (в переводах С. Маршака). Хржановский опробует взаимодействие звучащего текста с изображением, придавая этому соединению не обычную функцию (текст и иллюстрация к нему), а функцию сцепления по меньшей мере двух разных текстовых структур (изобразительной и вербальной). Однако, как и второй период, третий характеризуется построением фильма, ограниченным в пределах семантического поля одного знака-знака.

В «Пушкиниане» такое взаимодействие крайне усложняется. И хотя фильмы решены в едином изобразительном стиле — **рукопись одного че-**

ловека, однако именно рукопись одного человека — Пушкина и станет местом сцепления разнородных знаковых систем, прежде всего вербальной и иконической. Дело в том, что для русских людей поэт Пушкин — не просто поэт, это фигура еще и всесвязующая в отечественной культуре, выходящая за рамки конкретного исторического времени, мифологическая, легендарная, несущая в себе черты народного идеала. Пушкин — творец рисунков, режиссер — создатель мультипликата и фильма. Отсюда полифония точек зрения, которые имеют пространственную организацию, выраженную созданием такого множественного пространства, где взаимодействует многоголосье пушкинской рукописи, тем не менее лежащее в одной плоскости. Тонкая наблюдательность, некоторая рефлексия, стремление передать только что родившееся чувство, еще не сформировавшееся до конца, — поэтому оживают вымарки и наброски, несущие в себе непосредственное бытие пушкинской мысли. Все это служит конкретной синтаксической организацией текста.

Знаки-знаков группируются по более или менее общим тематическим разделам с учетом определенного круга объектов и образующихся ими синонимических рядов. Иными словами, знаки-знаков выступают своеобразным местом отложения различных текстов, в которых циклическая повторяемость ролей и ситуаций размывает границы сюжета и персонажей. В фильме господствует внутренняя жизнь личности, ее подчеркнутая документальная жизненность, выраженная соседством видимых и осязаемых объектов.

Хржановский периода «Пушкинианы» использует цветовую палитру, минуя стадию номинального применения живописных, стилевых направлений. Здесь наблюдается не сопоставление разных изосистем внутри одной изобразительной структуры (как это было в предшествующих работах), но создание эмоционального образа благодаря сквозному чередованию тем «тьмы» и «света». Выше уже говорилось, что и прямые номинации продолжают играть немалую роль в создании эмоционального образа фильма, что сам отбор их из соответственного культурного ряда часто направляется по присущему тому или иному персонажу ряду признаков. Ведь для режиссера во всех работах **характерно** не столько прямое взаимодействие героя и среды, а те **ассоциации**, которые вызываются этими предметами в сознании зрителя.

В литературоведении художественная система, базирующаяся на семантической аналогии и параллели, когда целое держится за счет **взаимных переходов**, мгновенных переключений из одного образного ряда в понятийный, — называется **эссе**.

В разговоре о творческих особенностях почерка А. Хржановского, думается, правомерно вести речь об **изобразительном эссе**. Ибо сущностная сторона его работ раскрывается именно в динамическом сочетании и парадоксальном совмещении различных изобразительных текстов, что вполне созвучно первой задаче эссеиста — органически связывать разные способы освое-

ния мира в той культурной всеохватности, которая позволяла бы воплощать в едином произведении разные области знания.

Если проанализировать строение «Пушкинианы» в целом с точки зрения эссе, то выявится следующее: части текста не связаны временным или причинно-следственным взаимодействием, но соположены как варианты одного инвариантного смысла и вынесены в заглавную строку фильмов — «И с вами снова я», «Я к вам спешу воспоминаньем», «Осень». А те столбцы значимых элементов, которые режиссер выбирает из мифологического сюжета при его структурном анализе, наглядно выступают как формирующие композиционную схему изобразительного эссе. Отсюда непрерывный поиск жанра внутри очередного изобразительного «образа», чуть ли не отдельно взятого движения; то есть на всем протяжении изобразительного эссе идет непрерывный процесс жанрообразования — определяется не только само высказывание, но и тип его: научный или художественный, дневниковый или публицистический. В таком понимании знаки-знаков Хржановского — это, конечно же, не художественные образы, тем более и не логические понятия, а своего рода эссеи, в которых мысль стремится совпасть с образом, жертвуя отчасти его пластикой, отчасти своей логикой.

Такие эссеи несут в себе некую подвижную основу, на которой могут объединяться и переходить один в другой разные способы человеческого освоения мира, потому что эссе — жанр, где осваивается сама способность бесконечно многообразного освоения. Поэтому эссеи Хржановского являются не элементами эклектики, где все собрано волей случая, а элементами **полифонии**, некоего эстетического единства.

Естественно, может возникнуть впечатление, что картины из цикла о Пушкине образуют новый повествовательный жанр в кинематографе, объединяющий в особом синтезе жанры художественные и нехудожественные. На мой взгляд, это прежде всего **следующий** этап эволюции жанра притчи в анимации. Но не только. Правомнее говорить об **открытии** новой концепции этого жанра, которое было закономерным результатом развития и образной системы режиссера, и общего жанрового направления в анимации, и общего языкового сдвига в кинематографе рубежа 1970—1980-х годов.

Иное построение полифонического образа свойственно Ю. Норштейну. На место метафорического сопоставления разных ассоциативных отношений ставится сопричастность разных миров, равноправных в своей подлинности духовного переживания и перетекающих один в другой. Для Норштейна характерно понятие **первовещества**, некой однородности неоднородных сред. Здесь становится существенным их прямое соприкосновение и взаимопринадлежность.

Режиссерская деятельность Ю. Норштейна прошла за довольно короткое время стремительную эволюцию, однако заметно и то, что некоторые фун-

даментальные представления его художественной системы оказались неизменными.

Прежде всего это касается оппозиции среда—герой, которая играет основополагающую роль в композиции фильмов. Так было в первом самостоятельном фильме Ю. Норштейна «Лиса и Заяц», где эта оппозиционная пара предельно обнажена: каждый персонаж (Лиса, Заяц, Медведь, Бык, Петух) имеет точно определенную ограниченную среду, изобразительно стилизованную под роспись на деревянных прялках. Каждая среда монтируется и со-противопоставляется одной центральной — избушке Зайца. Выход персонажей за пределы «родных» сред и их поведение в центральном звене этого своеобразного орнамента становятся нравственной характеристикой, моральной окраской. В следующем фильме, «Цапля и Журавль», происходит некоторая смена установки; смещается композиционное равенство героя и среды. Среда дифференцируется (в «Цапле» можно определить по крайней мере два уровня: бытовой — беседка Цапли и космический план, в безграничных просторах которого разыгрывается основанная на повторе действия история), а герои начинают восприниматься только относительно их движения на разных уровнях этой среды. Бескрайний пейзаж — как слой вневременного Бытия, и старая, разрушенная беседка, дом Цапли — слой быта, подчеркивающий мимолетность житейской ситуации, в которой бесконечно взаимодействуют два капризных существа. Неподвижны Цапля и Журавль, так как движение их механическое — это движение капризов на фоне огромного вневременного Бытия, — подвижность (любовь) они не испытывают, никак не вступая во взаимодействие с космосом. Мотыльки-однодневки, проживающие в бытовом слое, без соприкосновения с вневременным пространством, они его просто не замечают, хотя в нем и находятся. А вот в «Ежике в тумане» это соприкосновение с космосом и легло в основу фильма. Малая часть земного — Ежик пустился в таинственное путешествие, в неизведанное...

Перечисленные соотношения среда—герой укладываются в единую стилистико-эмоциональную ситуацию, характерную и для последней работы Ю. Норштейна — «Сказка сказок» («Шинель», снимается мастером с 1979 года и до сих пор не завершена). Здесь так же, как и во всех его предыдущих работах, **среда** становится синонимом «неизведанного», а **герой** — синонимом скитальца по жизни, «бедненького» (все равно, будь это Заяц, Цапля и Журавль, Ежик, Волчок или Акакий Акакиевич). И всякое передвижение в среде этих героев в конечном счете передвижение встречное — героя (существующего в среде) и среды (впускающей в себя героя). Если обратиться к термину «коллаж», то коллажными у Норштейна будут не столько сочетания соседствующих сред, сколько эмоциональный заряд, вырабатывающийся на их стыках. Двойник Ежика — Волчок (в данном контексте синоним детства) тоже один из малых сих, однако его функциональность более значима и имеет корни в культурном опыте русского человека. Волчку дано прохо-

доть насквозь любое время — все культурные слои, — видеть разные семьи. Потому этот персонаж так органичен для детства зрителя, любого возраста, в том числе и для автора. «Я» и «детство» — эта общая тема варьируется в оппозиционной паре верха и низа (бытия и быта), так как, хотя Волчок и движется во времени, он движется скорее вертикально — одновременно находясь во всех временах.

Замкнутое, бытовое, локализованное, психологизированное пространство — дом с зингеровской машинкой, стол с белой скатертью, печь буржуйка — соотносится в фильме со сказочным миром, где живут девочка, Поэт, бык. Реальное бытовое военное время глубоко контрастно жизни в пространстве этой светлой фантазии. Эту пространственную оппозицию можно определить как «вертикальную». Именно в ней реализуются важные для режиссера проблемы между духовными устремлениями личности и ее эмпирическим бытием, тема психологической и духовной двойственности человеческого сознания. Но пространственная конструкция в «Сказке сказок» не замыкается этой вертикальной моделью. В фильме есть и другая пространственная оппозиция: на одном ее конце находится дом автора-рассказчика, а на другом — пространство сегодняшней улицы города, куда Волчок совершает свои побеги в разные времена года.

Две временные подсистемы фильма, которые мы условно называем космическим и психологическим временем, представляются как оппозиция «большого», неисторического времени фантастического мира (откуда родом и Волчок) и «малого» времени воспоминаний-ассоциаций автора-повествователя. Воспоминание — преодоление сиюминутного времени, выпадение из безостановочного потока, оно растягивается в фильме, как бы восстанавливая движение в прошлом. Конкретные образы картины находятся в этом движении, в этой временной протяженности.

В центре — сознание героя-повествователя, его субъективное время. Оно едино и многопланово. Исходная временная позиция — настоящее. Наблюдение настоящего рождает воспоминания о прошлом и мысли о будущем. Настоящее входит в общее течение времени. Сказочный пласт — вневременной, здесь совмещаются впечатления детства и точка зрения уже взрослого героя-повествователя, поэтому оно (время) представляется нравственной мерой человека, детство которого прошло в годы войны.

Автор-повествователь в своем времени-воспоминании переживает то, что в средневековой философии называлось «иллюминацией», то есть просветление души, минуту времени великого прозрения. Сразу замечу, что «космогоническое» время в фильме соотносится с «вертикальной» пространственной моделью.

Психологическая временная подсистема включает оппозицию времени, где существует мир сказки, и времени жизни повествователя. Фантастический мир сказки разомкнут в будущее. Психологическое время включает все

время прошлого и будущего повествователя, открытого сострадательной и деятельной любви, очищенной и просветленной детством. В сущности, это время течения фильма, смены событий, переживаний, настроений автора. Эта подсистема сопряжена с пространственной, горизонтальной координатой. Обе пространственно-временные координаты и образуют единую модель, обнимающую целое мировоззрение.

Важно отметить, что подобные пространственно-временные подсистемы можно наблюдать и в фильмах А. Хржановского цикла «Пушкиниана». Основу вертикальной подсистемы здесь составляет оппозиция художественного «верха» (лицей) и художественного «низа» (высший свет). Горизонтальную систему — дом поэта в соотнесенности с квазикультурной средой мира журналов, редакций, своего рода различной «художественной деятельности», общественного мнения...

Оба режиссера с помощью глубинных мифологических пространственно-временных схем решают важные гуманистические задачи. В обоих построениях именно сознание героя (автора-повествователя — в «Сказке сказок» и Пушкина — в «Пушкиниане»), устремленное к решению глобальных нравственных проблем, организует пространство этих произведений. Герой в них емок и открыт, он пребывает в напряженном диалоге со всем мирозданием и с самим собой. Однако на этом сходство заканчивается.

Дело в том, что анимация Ю. Норштейна ищет свет в самом освещаемом предмете, раздвигая изнутри границы его реальности, раскрывая его безусловную и одновременную связь — принадлежность к разным мирам. Главным становится не развернутое сравнение знака-знака, а непрерывность перехода от одного мира к другому.

Если для Хржановского значимо само эстетически осознанное построение, где два текста (иконический и вербальный) как бы вложены друг в друга так, что на стыках образуются значимые знаков-знака, то Норштейн не столько использует саму метафору, сколько преодолевает ее изнутри, восходя от раздвоенности к усложненному единству, от ассоциативного подобия далеких вещей к их необходимому соприсутствию в одной развернутой реальности. Если Хржановский снимает природу (натурные кадры), то в ней места для мультипликации нет, хотя природа у него всегда подразумевается как вместилище бесконечных культурных отражений, в том числе и рукописи Пушкина; метафора здесь всегда разведена на отображаемое и отражение.

У Норштейна же герой легко входит в любую природу (даже в «натурный» кинокадр), ибо для режиссера необычайно важен сам **переход** различных сред, осуществляемый на «квантовом» уровне. Если для Хржановского необходима культурная родословная любого элемента его фильма, именно она со-противопоставляется у него всей социокультурной среде, то анимация Норштейна направлена на создание объемного универсума, который, будучи всем, столь обширен, что четких пространственных признаков уже не имеет.

Поэтому его фильмы не назовешь ни рисованными, ни объемными, так как важна в данном случае не специфика той или иной глобальной анимационной техники, а создание некоего всепроникающего стиля, некоего образного оборотничества. Именно тогда Волчок осознается воплощением военного детства, а военное детство — воплощением Волчка.

Если для Хржановского, как для любого представителя живописно-символического направления в нашем кинематографе, необычайно существенно утверждение собственной конструктивной целостности мира посредством живописной символики (моделируется ли картина действительности, берущая истоки в живописи либо в натуре, все равно — здесь сильны воздействия жестких рамок авторских вкусовых пристрастий), то для Норштейна характерны как раз нечеткие, мерцающие образы, косвенные намеки, зыбкие интонационно-речевые конструкции, поддерживаемые ритмом.

В «Сказке сказок» длительности не объединяются в общие ритмические группы знака-знака, а формируются отдельно, образуя самостоятельные структуры. Лейтмотивом, основным акцентом выступает по-библейски величественная тема «мать и дитя» и сопутствующая ей тема Волчка. Благодаря такой акцентной теме, неоднократно повторяющейся на протяжении всего фильма, как бы подчеркивается каждый виток повествования, многократного наложения сказки на сказку. Следуя определенной последовательности, эти эпизоды образуют исходные точки каждой «истории» — выделяют темы, и образуется как бы цепочка опорных предметов, своего рода каркас, который держит целое.

Повтор одного и того же предмета на экране создает ритмический ряд, а знак предмета (иконический) отделяется от своего видимого обозначения и подчеркивает отвлеченные значения. Таковы младенец, сосущий грудь матери, вспышки костра, скатерть, взлетающая на ветру, графика, стилизующая рисунки Пушкина и Пикассо, фонарь, падающие яблоки. Этот ритмический ряд организует композицию вещи, придает ей цельность и некоторую замкнутость, которая и заставляет определенным образом «крутиться» вокруг своей оси, разясняя на новом уровне повествования самое себя. Однако в фильме Норштейна есть и традиционные знаки-знака, например треуголка Наполеона, летящие похоронки, но в соотнесенности с целым они имеют не главенствующее, а функциональное значение. Напряжение картины вызывается калейдоскопом впечатлений, меняющихся столь стремительно, что ни одно не успевает «рассмотреться» исчерпывающе, а сознание зрителя, противоборствуя темпу картины, цепляется за частности, за четкость смысловых значений знаков-знака, за повторы ритмических рядов, но и они «расшифровываются» лишь частично. Так как здесь разворачивается художественная система, основанная не столько на логических предметно-понятийных связях, сколько на ассоциативном взаимопереходе дополнительных смысловых и **интонационных** оттенков. Зритель никогда не знает, каким будет

следующее решение, каждая новая вариация сохраняет в себе момент неожиданности. Поэтика картины создается на грани тончайших импрессионистических и даже алогичных построений с зачаровывающей силой воздействия на восприятие зрителя.

В этой работе дифференциация среды еще больше утончена и синонимична понятию полифонии. Именно полифония создает ту вневременную среду, единственным жителем которой является Волчок. Простой мотив песенки, знакомый каждому с детства, преобразуется в этом фильме в вечную тему борьбы света и мрака, ибо несет смысловую нагрузку внутреннего света, становится эквивалентом работы памяти поколений, совести, особой мыслепроводящей средой.

Таким образом, на примере творчества А. Хржановского и Ю. Норштейна можно наблюдать, как складывается новая концепция жанровой системы, способной на основе базисного жанра притчи вмещать в себя разные полифонические образования.

Естественно, что эволюция жанра притчи принимает индивидуальные формы полифонического взаимодействия у разных авторов: театрализацию в фильмах «Балаганчик» И. Гараниной и «Разлученные» Н. Серебрякова, документализацию в фильмах Р. Раамата, романизацию в фильмах А. Петрова. Конечно, жанр этих фильмов нельзя сводить только к притче (особенно в современной узкой трактовке, где притча воспринимается только в редуцированной форме притч-парадоксов). Но следует иметь в виду, что притча была одной из постоянных величин взаимодействия различных жанров, создававших полифонические объединения вышеперечисленных фильмов, своеобразной жанровой основой.

4. Резкое размежевание авторской и коммерческой анимации в переходный период компьютерных технологий (конец XX — начало XXI века)

Конец 1980-х — середина 1990-х годов — время для отечественного авторского анимационного кинематографа весьма плодотворное, яркое. Действительно, как мы видели, весь предшествующий процесс развития авторской анимации приводил к приоритету индивидуальных стилистических разработок языка мультфильмов, подстегивая авторов вступать в творческое соревнование. Но не только это. Резко изменилось содержание фильмов.

Девяностые годы — время тотальной нестабильности, потрясений в нашей стране. Распался Советский Союз. Время иносказаний закончилось. Наступило время кризиса в отечественном кинопроизводстве. Естественно, перемены коснулись и анимации.

Известный исследователь анимации Н. Кривуля отмечает: «Мотивы абсурдности окружающего мира и существования в нем, заявленные в сюжетах анимационных фильмов в 80-е годы („Дверь“, „Второе Я“, „Пейзаж с можжевельником“), стали доминирующими в лентах постсоветского периода („Фру-89“, „Амениция“, „Аутизм“, „Его жена курица“, „Как стать человеком“, „Сон смешного человека“, „Лошадь, скрипка и немножко нервно“, фильмы студии „Пилот“). Анимация, оказавшись в пространстве свободы, отказавшись от прежних ценностных установок и приоритетов, с упоением осваивала иные темы, становясь областью самовыражения и представления индивидуальных воззрений»¹.

Если продолжить рассмотрение процесса жанрообразования в этот период, то заметим, прежде всего, отход от доминирующего до сих пор метафорического направления. Притча перестает быть главенствующим жанром авторской анимации. Метафора в фильмах рубежа 1980—1990-х годов входит в сюжет на иных началах, чем развернутая метафора знака-знака понятийного толка, свойственная 1970-м. Она по-прежнему тесно связана с изобразительной средой, но не подменяет собой повествование, а из него вытекает. Выразительно намеренное изменение пропорций между человеком и предметным фоном. Деталь интерьера, примета быта, «обычный» пейзаж, увиденные особым зрением, через призму своих изобразительных лессировок, обретают метафорический смысл в фильмах А. Петрова, О. Черкасовой, А. Волчека. Обобщенный, метафорический образ превращается у художников в развернутое динамичное поэтическое повествование. Иными словами, не близость стилизованных приемов, не сходная система выразительных средств сближает фильмы этого периода. Глобальная метафоризация изобразительного ряда, характерная для фильмов доперестроечной поры, уступает место особому изобразительному рассказу.

Можно сказать, что главная эстетическая задача, решению которой подчинены поиски авторской анимации 1980—1990-х, — овладение субъективной точкой зрения, будь то точка зрения героя или автора произведения, или создание особого мира живых существ, как в анимации Ив. Максимова. Способность к субъективному повествованию, к постижению в анимации мира человека осуществляется совершенно разными способами. Словно для мультипликаторов становится важной сама задача проникнуть в сферу человеческих переживаний путем активного стилизованного поиска.

Постоянный обозреватель Тарусско-Суздальских фестивалей отечественного анимационного кино Н. Лукиных писала: «блестящее постперестроечное собрание талантливой авторской анимации дало повод говорить о фор-

¹ Кривуля Н. Г. Российская анимация в условиях глобализации аудиовизуального пространства // Анимация как феномен культуры. Материалы I Межд. научно-практической конференции / Под общ. ред. Н. Г. Кривуля. М.: ВГИК, 2006. С. 28.

мировании в России мощного творческого потока, о рождении новой генерации мастеров высокой пробы с грандиозным творческим потенциалом и счастливым будущим. „Русалка“ А. Петрова и „Рождество“ М. Алдашина, „Бабушка“ А. Золотухина и „Розовая кукла“ В. Ольшванга, „Нос майора“ М. Лисового и „Эликсир“ И. Евтеевой, „Свитчкрафт“ К. Бронзита и „Далеко вниз по реке“ В. Байрамгулова — многие работы нового поколения российских аниматоров поражают разнообразием авторских решений и идей, художественных стилей и технологических воплощений. Однако ни для кого не секрет, что почти все анимационные достижения в последние годы рождаются у нас не в благоприятной атмосфере созидания и стабильного производства, а вопреки тяжким обстоятельствам жизни»¹.

Итак, в период резкого обнищания и оскудения отечественного кинопроизводства именно анимация, потерявшая обустроенные студийные помещения, лишившаяся квалифицированных специалистов из-за массовой эмиграции на Запад, обделенная госдотациями и спонсорами, сумела все же удержать лидирующие позиции национальной киношколы на мировом фестивальном экране. Но это продолжалось недолго. Начало нового века ознаменовалось сменой ориентира.

Зрелище, коммерческий продукт вышли на передовые рубежи. Поэтому, к сожалению, не успехи авторской анимации стали определять производство фильмов. Произошло резкое размежевание на фестивальную, замкнутую на себе систему и коммерческую продукцию. А это означало, что в скором будущем «массовое» рождение многих шедевров фестивального качества прекратится, магистральным направлением станет компьютерная коммерческая анимация и что формирование аудиовизуальной среды будет неуклонно развиваться в сторону ее глобализации, так как в девяностые произошел **еще и слом технологии производства фильмов** во всем мире. Прежде всего изменились способы производства фильмов на студиях-гигантах в Америке, выпускающих анимационные блокбастеры, которые рассчитаны на сверхприбыли и являются продуктами коммерческого зрелищного кинематографа, предназначенными для показа в кинотеатрах (эти фильмы снимают на пленку, однако процесс работы над ними непременно включает в себя и цифровую обработку).

Сначала цифровые технологии внедрились только в двумерную рисованную анимацию. Таким образом, традиционную целлулоидную (диснеевскую) рисованную анимацию заменила компьютерная форма. Это касается обработки и заливки изображения, композинга, создания спецэффектов и «объемной среды». Однако с середины девяностых годов можно говорить о кардинальном изменении в полнометражной анимации.

¹ Лукиных Н. Зима наших надежд. URL: <http://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=4> (дата обращения: 03.11.2014).

В анимации появилось совершенно новое направление, где основой стала трехмерная компьютерная реальность, с трехмерными компьютерными персонажами (например, изображение фильма «История игрушек» 1995 года Джона Лассетера было полностью сгенерированным). Создатели таких фильмов делали ставку на техническое совершенствование визуального аттракциона, на возможность удивить зрителя. Фильмы перестали быть просто детскими сказками, теперь это прежде всего зрелище, одновременно интересное и детям и взрослым. Драматургическая основа — часто ремейки, цитаты и пародирование знаменитых фильмов, культовых киногероев и известных мотивов классического и современного кино. В сюжет нередко вплетены и обыгрываются актуальные темы из области современной политики — то есть вся палитра «проблем» современной массовой культуры. Естественно, такая анимация — это прежде всего продукт массового потребления¹.

В отличие от американской киноиндустрии, с ее гигантскими вложениями, европейская анимационная промышленность представлена рядом небольших студий, и съемки полнометражных фильмов на них весьма проблематичны.

Но не тема нашего исследования выяснять проблемы проката, сравнивать не сравнимые бюджеты и т. д. Скажу только, что малобюджетность вовсе не означает бедность в художественном решении. **Как и в послевоенное время, в контексте развития диснеевской киноиндустрии зрелища (можно сказать, на первом этапе глобализации), так и сейчас (на втором этапе) основные достижения в области искусства анимации делаются авторами-одиночками, отчасти благодаря мобильности и независимости производства.**

Поэтому в Европе с одинаковым успехом развиваются и традиционная двумерная анимация, и новые компьютерные технологии, которые осваиваются и переосмысливаются с эстетической точки зрения. Если хотите, мы живем в эпоху создания в анимации художественного пространства стилистической полифонии, когда компьютерные технологии проникают в «эксклюзивные» авторские техники. Все вышесказанное касается и отечественной анимации. В силу малых денег и дороговизны пленочного процесса аниматоры вынуждены осваивать новый носитель.

В плоскостной анимации рисованные фазы просто стали переводить в электронный формат, что позволило аниматорам сохранить и свой авторский стиль и воспользоваться цифровыми возможностями построения движения. Фильмы К. Бронзита, М. Алдашина, В. Телегина, Д. Геллера, Л. Черновой, Л. Соркиной, Н. Мирзоян и многих других современных мультипликаторов тому подтверждение.

В объемной анимации происходит нечто подобное. Глобальных изменений в стилистику ведущих мастеров этот процесс оцифровки исходного ма-

¹ См.: *Кривуля Н. Г.* 3D — и смотри. Полнометражная анимация: от Диснея и до новых времен. URL: <http://kinoart.ru/archive/2008/06> (дата обращения: 08.07.2014).

териала тоже не вносит. Кукольные фильмы если не снимаются на пленку, то фиксируются электронными записывающими устройствами, сохраняя покадровую «ручную» работу аниматоров-кукольников. Форматы 3D, как мы уже выяснили, требуют сверхбольших вложений и сверхприбылей. А калькирование технологии, как это было с повсеместным внедрением диснеевского метода производства фильма, ведет к потере индивидуальности и к творческому тупику.

Мне кажется, что каждый из художников — авторов анимационного кино задал себе вопрос: «а как я смогу, не теряя своего почерка, делать картины в электронном виде?» Ведь смена способа фиксации, записи и монтажа фильмов влечет за собой и другое «общение» с материалом.

Я думаю, что диалоги между коллективной «запечатленной памятью» (киноконтекст) и индивидуальной визуальной речью в том или ином виде кинематографа (в нашем случае анимационном) с приходом авторских компьютерных программ вкупе с авторскими техниками анимационных художников приведут в будущем к увлекательным открытиям.

Поэтому мне кажется односторонним видеть наступательный процесс глобализации как угрозу потери индивидуальности всех национальных школ анимации. Не стоит драматизировать современную ситуацию. Такой расклад был всегда: зрелище обязано быть массовым, а искусство предполагает избранность в восприятии. Точнее будет предположить, что перед нами открывается особый для искусства кино переходный период адаптации новых технических средств в выразительные.

Иными словами, если спокойно реагировать на то, что есть зрелищный кинематограф, ориентированный на сверхприбыль, и есть авторский, ориентированный на создание образа, и между ними огромная разница — как между развлечением и миропониманием, — тогда компьютерная технология будет или инструментом в руках художника, или индустриальной платформой создания зрелищных аттракционов.

Другое дело, что «массовое», государственное развитие **авторской анимации как поступательный процесс в нашей стране завершилось по ряду вышеназванных причин к началу девяностых**¹.

Подведем итоги. Бесспорно, определяющим фактором авторского кино остается тип художественного мышления режиссера, определенный ха-

¹ Переход на цифровой носитель создает мнимую легкость создания фильмов, которые как бы в силу своего производства являются «авторскими». Это то, что происходит в Сети, когда потребитель думает, что он становится автором. Доступность компьютерных технологий оказывается эстетическим перевертышем. Происходит процесс потери художественных ценностей. Он ведет к тотальной деструкции и разрушению искусства как такового, ввергает художественное пространство в хаос, ломающий любые законы восприятия до основания. Здесь созревает индивидуальное, при этом не обязательно авторское и, может быть, никогда не уникальное.

рактер мировосприятия. Поэтому искусство анимационного фильма можно осмыслить, лишь имея в виду феномен авторской личности в проекциях на данный вид киноискусства. Специфика, язык, средства выражения, граница между направлениями, успехи той или иной национальной школы оказывали огромное влияние на создание неповторимого авторского стиля. В нашей стране был период, когда, в отличие от авторской анимации всего мира, государство давало деньги на создание фильмов, претендующих на статус высокого искусства. Мы рассмотрели это явление как процесс поступательный с точки зрения жанрообразования, когда рисунок-изображение становился значимым элементом художественного высказывания автора. Мы отметили, что если тенденция к метафорическим средствам выразительности в той или иной степени захватывала весь анимационный кинематограф в 1960—1970-е годы, то в 1980-е годы вводились иные поэтические системы, выражающие жанровую полифонию на ином повествовательном уровне. К девяностым сам характер такой связи меняется, хотя многозначность, склонность к обобщению, особый изобразительный способ восприятия и создания мира остается ведущим.

Однако приходится признать: на сегодняшний день метафорические средства выразительности не влияют на стилистические поиски в авторском кино, как раньше. Причин тут много. В том числе и спад, который переживает нынче авторское кино с точки зрения финансирования, его малая роль в современной культурной жизни и поворот кино к новым формам компьютерной технологии. «Пересоздающая» тенденция жанрообразования, еще недавно представляемая притчами-парадоксами, живописными полифоническими образованиями как поступательный процесс, на современном этапе реализуется достаточно тяжело. Соединение изобразительного повествования и самой фабулы редко становится художественным элементом системы даже фестивальной анимации, подчас возвращая ей иллюстративную функцию. Означает ли это обстоятельство, что процессы взаимодействия фактуры (стиля) и текста прекратились. Разумеется, нет. Думаю, глубинная связь этих двух видов повествования не утратится, просто будет осуществляться на ином уровне и, конечно же, явит миру новых авторов с большой буквы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Евтеева И. В.* Особенности авторской отечественной анимации. 1-я часть // Временник Зубовского института. 2014. Вып. 1 (12). С. 82—107.
2. *Евтеева И. В.* «Пушкиниана» А. Хржановского (изовербальные отношения текстов в анимации) // Современный экран. Теория, методология, процесс: Сб. науч. трудов. Вып. 2. СПб.: РИИИ, 2004. С. 74—92.
3. *Копылова Р. Д.* Экран и явление документализма // Документализм и современное кино. Л.: ЛГТТУ, 1985. С. 15—29.
4. *Кривуля Н. Г.* 3D — и смотри. Полнометражная анимация: от Диснея и до новых времен. URL: <http://kinoart.ru/archive/2008/06> (дата обращения: 08.07.2014).

5. *Кривуля Н. Г.* Российская анимация в условиях глобализации аудиовизуального пространства // Анимация как феномен культуры. Материалы I Межд. научно-практической конференции / Под общ. ред. Н. Г. Кривуля. М.: ВГИК, 2006. С. 15–31.
6. *Лукиных Н.* Зима наших надежд. URL: <http://www animator.ru/articles/article.phtml?id=4> (дата обращения: 03.11.2014).
7. *Раамат Р.* О живописи в рисованном фильме // Мудрость вымысла. Мастера мультипликации о себе и своем искусстве: Сб. / Сост., вступ. статья С. В. Асенин. М.: Искусство, 1983. С. 136–141.

Аннотация

Исследование посвящено актуальным проблемам искусства анимации 1980–1990-х годов: разработке доминирующей вербальной формы — притчи, которая позволила сделать своеобразный срез изобразительных форм, стилей, присущих тому или иному автору (1980-е); соотношению жанра, вида и стиля (1990-е); становлению новой жанровой палитры; анализу наиболее ярких произведений указанного периода.

Summary

This research is focused on the current problems of animation art between the 1980s and '90s. It will include an exploration of the prevalent verbal form that is a parable ('80s); the interrelation of genre, type and style ('90s) and an analysis of the most vibrant artworks within the review period.

- ✓ *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.

Христианские смыслы в киноискусстве XX — начала XXI века. Образ и изображение

УДК
791.43.01

КАЗИН АЛЕКСАНДР ЛЕОНИДОВИЧ

*Доктор философских наук, профессор, ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств; заведующий кафедрой
искусствознания, факультет экранных искусств, Санкт-Петербургский
государственный институт кино и телевидения (Санкт-Петербург)*

KAZIN ALEXANDER L.

*Doctor of philosophy, professor, principal researcher, Russian Institute
of the History of the Arts, Chief of the Department for art history,
Faculty of screen arts, St. Petersburg state institute of film
and television (St. Petersburg)*

E-mail: alkazin@yandex.ru

Исходные положения

Чистого искусства, вообще говоря, не бывает. Вера, миропонимание, искусство — лишь грани единого, по существу, ценностно-познавательного акта. Любой философский текст может быть прочитан как художественное произведение, и, наоборот, всякое поэтическое творение представляет нравственно-эстетическое исповедание веры. Именно на таком методологическом базисе мы получаем возможность размышлять об эволюции христианской темы в искусстве кино.

Сформулируем некоторые исходные понятия.

Христианская религия — это соборная и одновременно персональная вера в личного Бога Творца, запредельного по отношению к человеку, но любящего его и дающего себя знать в откровении Бога Сына.

Культура — это область присутствия человека в мире, освоенная и произведенная человеком сфера существования. В духовном плане культура включает в себя мирозерцание, искусство, нравственность и науку. Наряду с духовными практиками, культура определяется технологически-коммуникативной деятельностью человека, которую иногда (в отличие от духовной культуры) называют цивилизацией.

Искусство — это символическое познание/воплощение творческой способности человека в предметном мире.

Киноискусство — это символическое познание/воплощение творческой способности человека в синтезе движущегося изображения и звука.

Из сказанного следует: все основные уровни и коммуникативные практики культуры — это поле противостояния восходящих и нисходящих энергий трансцендентного происхождения. Выражаясь языком философии, *предпосылочного* искусства (как и науки) не существует. Художники и ученые — даже в случае подчеркнутого равнодушия к Богу — объективно исповедуют и утверждают (сознательно или бессознательно) в своем творчестве определенный духовный идеал. Иными словами, *религиозно-ценностный акт является абсолютной и неустранимой предпосылкой любого художественного (и даже антихудожественного) творения*. Одни художники верят, что Бог есть, другие — что Его нет, и осуществляют эту веру в своих произведениях. Третьего не дано.

К понятию классики

Всякое искусство имеет классику — нечто значительное и общепризнанное как высшее его достижение. Классика — это совершенство в своем роде. *Классика в религиозно-философском смысле слова — это искусство под знаком вечности, sub specie aeternitatis*. Проще говоря, это искусство перед лицом Бога. Естественно, что с христианской точки зрения классическими следует признать Библию (литература), храм (архитектура), икону (живопись), церковную стихирю или хорал (музыка). С кинематографом в этом плане сложнее.

Дело в том — и это следует признать еще одной методологической предпосылкой данной статьи, — что *кино как вид искусства возникло и стало развиваться в период почти всеобщего торжества модерна как типа мировоззрения в европейской культуре*. Я имею в виду эпоху/проект модерна в философском смысле, когда фактическим нормативным центром культуры становится не Бог, а человек. В модернистской практике Творец выступает как повод для «равноправного» гуманистического диалога — философского, эстетического, юридического, политического. Радикальный вывод из такой метафизической возможности сделал гётевский Фауст, заключив сделку с чертом. «Мне скучно, бес» — ведущая тема Фауста в пушкинском толковании. Бытие и тем более его Творец оказываются в позднем модерне почти утраченными, что и зафиксировано знаменитым ницшеанским афоризмом: «Бог умер».

Попытка возврата

На пике модерна как типа сознания и модернизма как типа культуры, в эпоху торжества *ratio*, всемогущества холодной позитивистской науки, конструктивистского искусства и фактического противопоставления Бога и че-

ловека — возникает новая «муза» — *кино*, своим материалом обращающее человеческий взгляд к *живому наличному бытию*. На сеансе «Синематографа братьев Люмьер» в Париже 28 декабря 1895 года, была показана публике «машина для воспроизведения жизни». Братья Люмьер соединили на экране фотографию и движение: как в волшебном зеркале, предстали одновременно действительность и власть над ней. Движущаяся фотография оказалась способной запечатлеть событие там и тогда, где и когда оно произошло, а затем воспроизвести его в любое время и в любом месте. Зритель видит в фильме зеленый луг, но, по существу, созерцает «мир как зеленый луг».

Следует напомнить, на каком культурном фоне это произошло. Модернистское искусство рубежа XIX—XX столетий произвело на свет особый феномен «субъективного эпоса», представляемый в равной мере символистами, сюрреалистами и абстракционистами. Художник-модернист, усмотревший в богосотворенном бытии только *знак иного*, не может не поставить себя, свое творчество/мышление выше его. В этом плане очень характерны «субъективные эпопеи» вроде «Улисса» Джойса и «В поисках утраченного времени» Пруста, в которых дома, улицы, люди, вещи выписаны, казалось бы, детальнейшими, микроскопическими мазками, — и вместе с тем все это кажется каким-то сном, потому что подано исключительно в качестве продукта индивидуального сознания.

Именно в такую идейно-культурную ситуацию и внедрилось кино. Кино совершило переворот в отношениях между фактом и воображением — в этой принципиальной и вместе с тем весьма изменчивой сфере художественной методологии. Я говорю, конечно, не о пошлой буржуазной «киношке», в которой ежевечерне «барон целовался под пальмой с барышней низкого звания, ее до себя возвышая» (А. Блок). Я имею в виду онтологию кинематографического изображения. Если материалом новоевропейских искусств со времен Возрождения являлась простая физическая вещь (холст, бумага, краска, глина) или, наоборот, знак (слово), принявшие на себя выражение человеческого отношения к действительности, то материалом киноискусства как раз и стала сама действительность, запечатленная на пленке и принявшая форму движущейся фотографии. Реализм, натурализм, символизм — все разновидности модерна оказались одинаковой односторонностью для искусства, повернувшего объектив в сторону «земли людей».

Обобщенно, кино в качестве технико-художественного медиума своего времени засвидетельствовало уже в первых созданиях полноправный эстетический, а затем и духовно-онтологический предмет — *мир, воспринятый живым наличным бытием, где улица, железная дорога, фабрика оказались не на окраине, а в середине истории*. По выражению Ж. Делёза, в кино мир рассказывает сам себя. В сущности, это был щедрый онтологический дар бытия уже на уровне художественного материала. «Великий немой» мог показать почти все.

Ценностный выбор

Как молодое искусство распорядилось даром достоверности, о какой не подозревали (или только мечтали) живописцы, ваятели, драматурги прошлых веков? Каких творческих результатов добилось на ее основе?

Ответ по самой сути не может не быть крайне противоречивым. Ранний кинематограф начинался развлекательным ярмарочным зрелищем вроде «Усатой женщины», «Проделок игрока» и «Любви в булочной». Это был типичный ярмарочный аттракцион, прекрасно описанный Корнеем Чуковским в 1908 году в статье «Нат Пинкертон и современная литература». Андрей Белый выразительно охарактеризовал это зрелище, отметив его равную доступность дикарям Калькутты, жителям Петербурга и Лондона. И хотя уже в первое десятилетие существования кино были предприняты усилия «облагородить» его — главным образом, путем экранизации известных литературных текстов с привлечением знаменитых театральных актеров (французский Film d'Ar, русские постановки по произведениям Пушкина и Толстого и т. п.), все же в целом «великий немой» всю первую четверть XX века оставался в рамках *модернистского* типа сознания, служа, прежде всего, коммерческим целям за счет своей генеральной социально-психологической функции — развлечения. Это не значит, что в первые десятилетия XX века делалось «плохое» кино. В художественно-эстетическом плане были созданы шедевры, в ведущих кинематографических странах — Франции, Германии, США, России — творили выдающиеся мастера. Однако с религиозно-философской точки зрения это было кино, центрированное именно вокруг *человеческого, а не божественного присутствия*. Отметим первичную триаду жанров — комедию, мелодраму и приключения, — чтобы стал очевидным «человеческий, слишком человеческий» (Ф. Ницше) горизонт указанной экранной продукции. Добавив вестерн (типично американский феномен), — мы получим типологическую картину культуры, собранной вокруг метафизически ограниченного индивида, движимого личным интересом в рамках прагматических (горизонтальных) отношений с миром. Присутствующая в этих жанрах духовная вертикаль — а она не может полностью отсутствовать в искусстве — редуцирована здесь большей частью до фрагментарных лирических воспоминаний о вере или ни к чему не обязывающей гуманистической мечты «обо всем хорошем». Перефразируя Ницше, можно сказать, что Бог в искусстве модерна скорее мертв, чем жив, хотя память о нем присутствует в людях и в фильмах.

Парадигма модерна в культуре имеет несколько идейно-тематических разновидностей, и *либерально-буржуазная* художественная культура (обретающая свое совершенство в Голливуде) — только одна из них. Другими направлениями того же фундаментального модернистского проекта Запада являются собственно *авангард* (поздний, дегуманизирующийся модерн), а также *коммунистический и националистический* художественно-культур-

ные проекты. При радикальном отличии и даже войнах друг с другом указанные виды модерна объединены общим принципом *антропоцентризма* — вопреки христианскому пониманию человека как образа и подобия Божия. В соответствии с этим *либеральный киноавангард* реализовал свои интуиции прежде всего в конструктивистско-экспрессионистско-сюрреалистических жанрах (от «механических балетов» Ф. Леже и Ф. Пикабиа до «Калигари» (1920) Р. Вине и «Андалузского пса» (1929) Л. Бунюэля и С. Дали), русский авангард (от «Киноглаза» (1924) Д. Вертова до «Броненосца „Потемкин“» (1925) С. Эйзенштейна) делал это под знаком *коммуно-атеистического мифа*, и, наконец, германский киномодерн 1930—1940-х годов строил свой киномир (например, гениальные фильмы Л. Рифеншталь) на основе *нордической ариософской парадигмы*.

При всем богатстве и разнообразии кинематографической практики первой половины XX века можно с большой долей уверенности утверждать, что основной корпус фильмической продукции той эпохи был связан с христианством именно, как связан с ним модерн в целом — *как вызов (оппозиция) ему или как память об утраченном рае*. Исключения редки. Прекрасные произведения «поэтического реализма» Ж. Виго, Ж. Дювивье, М. Карне — это только одна из областей модернистского кинопространства, где образ индивидуалистически ориентированного человека (чаще всего, влюбленной девушки или мужчины) приобретает нежные грустно-поэтические черты. Противоположный полюс модернистской свободы отмечен известным лозунгом поэта-футуриста (и большого друга кино) Владимира Маяковского: «Эй, вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду!» В Советском Союзе 1930-х годов, когда выходили замечательные «революционно-классицистские» картины — «Чапаев» (1934), «Петр Первый» (1937—1938), «Александр Невский» (1938) и др., они выступали художественным самоутверждением победительного коммунистического (коллективного) человека, гордого хозяина жизни, которую он пришел брать и переделывать. Примерно такой же — хотя и на другой концептуальной базе — была задача германского арийского сверхчеловека или американского голливудского индивидуалиста-супермена. Все вместе суть типичные виды религиозно-философско-художественного модерна в его нехристианских ипостасях. Даже маленький человечек Чарли из «Золотой лихорадки» (1925) реализует ту же идею, только «от противного» (от подчеркнутой слабости), что позволяет ему легко побеждать звероподобных конкурентов. К тому же — к материальному жизненному успеху — стремятся бедные голливудские золушки, волшебным образом выходящие замуж за миллионеров, или не менее бедные чистильщики сапог, делающиеся миллионерами («американская мечта»). Знаменитые слова Скарлетт из романа М. Митчелл и голливудского блокбастера 1939 года «Унесенные ветром»: «Клянусь Богом, я украду и убью, но не буду голодать», — могут быть интерпретированы универсальной матрицей модернистского миро- и богоотношения, когда во-

левая победа человека над враждебным окружением трактуется непреложной социокультурной целью и заслугой. За кадром без сожаления остаются главные христианские заповеди — «первые станут последними» и «труднее верблюду пройти сквозь игольные уши, чем богатому войти в Царство Небесное». Бог здесь нужен для молитвы, чтобы стать еще счастливее/богаче/сильнее/красивее/победительнее. Или Он не нужен вообще.

Европейская авторская классика

Речь в данной статье идет о *господствующих* идейно-смысловых установках определенной эпохи мирового киноискусства, о ее *доминирующих* моделях, а не о тенденциях и образах, которые, при всех художественных достоинствах, занимают все же вторичное положение в соответствующей эстетико-мировоззренческой системе. Классическая тематика «Страстей Жанны д'Арк» (1928) Карла Дрейера или «Большого парада» (1925) Кинга Видора (и подобных фильмов) оказывается в том же смысловом месте, что и религия в целом, — она становится сугубо частным призванием отдельных избранных. Напротив, архетип самодовлеющего (атеистического, «слишком человеческого») человека является *центральной* для модернистского искусства во всех трех его главных модификациях — либерально-индивидуалистической (США), коммунистической (СССР) и национал-социалистической (Германия) — первой половины XX века. Центральным действующим лицом в нем остается человек *par excellence*, человек в-себе-и-для-себя (антропоцентрический тип сознания и культуры). Если он и обращается к Богу, то исключительно по своим личным надобностям (буржуазно-американская версия). Или строит себе ложных коллективных богов, как при коммунизме и национал-социализме.

Однако после Освенцима и Хиросимы начинаются иные процессы в культуре. К пятидесятым годам XX века западный мир как будто стал уставать от модернистской тяжбы с Богом, почувствовав и частично осознав, что если так пойдет дальше, то ни отдельный безбожный человек, ни вся порожденная им атеистическая цивилизация не имеет шансов на существование. Уже после Первой мировой войны, этого начального кризиса Европы в XX веке, многие мыслители (О. Шпенглер, Н. А. Бердяев, М. Ортега-и-Гассет, М. Хайдеггер, Р. Генон) предупреждали мир о катастрофических последствиях погружения в технологическую утопию («царство количества») как образ жизни, но голос их фактически не был услышан. После Второй мировой на передний план европейской мысли вышел философский экзистенциализм — христианский (К. Ясперс) и атеистический (Ж.-П. Сартр, А. Камю). И это была совсем другая философия, чем американский прагматизм, советский материализм или германская расовая теория. При всем различии основных

экзистенциалистских направлений их объединяло *вопрошание о существовании и сущности человека перед лицом ничто — или Бога*.

Изменение мировоззренческой установки не могло не отразиться в искусстве. В кинематографе одним из общественно важных опытов приближения к христианскому образу человека стал *итальянский неореализм* 1940—1950-х годов. В условиях обновленной послевоенной Европы Р. Росселини, В. де Сика, Ч. Дзаваттини и другие основатели неореализма вновь — после Чаплина — вывели на экран «простого» героя, машиниста или безработного, крестьянина или шахтера. Однако это был уже другой «маленький человек», ставший свидетелем краха фашизма и сам сражавшийся против него в Сопротивлении. И хотя движение неореализма в идейном плане было разнородным (католик Росселини, гуманист Висконти и др.), в общем каждый из его зачинателей подписался бы, наверное, под словами Дзаваттини: «От бессознательного, но глубоко укоренившегося неверия в действительность, от обманчивого, ошибочного бегства от нее мы пришли к безграничной вере в факты, в подлинные события, в людей»¹. Конечно, язык неореалистов 1940-х годов вызывающе наивен для современного зрителя. Что значат выражения вроде «действительность», «факт», «подлинное событие», да еще и с «безграничной верой» в них? В неореализме мы встречаемся с символическими элементами немодернистской культуры в рамках господствующей атеистической цивилизации Европы — культуры, опирающейся на доверие к бытию как носителю некоей изначальной истины и на веру, что искусство способно достигнуть этой таинственной истины, и даже помочь ее воплощению в жизнь.

Итальянский неореализм представляется важной концептуальной вехой авторской киноклассики XX века. *Подлинно классическим периодом — и классическим достижением — мирового киноискусства следует признать европейское и русское авторское кино 1950—1980-х годов, выше которого оно впоследствии не поднималось*. Я называю это кино классическим не только в силу художественного совершенства созданных картин М. Антониони, И. Бергмана, Р. Бressона, Л. Висконти, Ф. Феллини, но прежде всего по смыслу *религиозно-эстетического послания*, обращенного этими фильмами *urbī et orbī* и которое можно обозначить как *обращение/возвращение человека к Творцу*. Именно от такой позиции, по существу, отказался эгоцентрический модерн, но как раз к вочеловечившемуся Богу адресовано собственно *классическое* художественное мышление — в слове, в звуке, на киноэкране. Речь идет, разумеется, не о нравоучении или проповеди, а о христианской устремленности творческого духа.

¹ Дзаваттини Ч. Некоторые мысли о кино // Богемский Г. Кино Италии. Неореализм. URL: <http://fb2.booksgid.com/content/B0/g-bogemskiy-kino-italii-neorealizm/42.html> (дата обращения: 22.12.2014).

К примеру, наследие крупнейшего мастера европейского кинематографа Федерико Феллини. Картины Феллини считаются энциклопедией кино-модерна, однако это не совсем так. Начав путь в кино как художник неореалистической ориентации, он впоследствии создал поразительно чистые, печальные и вместе с тем полные надежды картины «Дорога» (1954) и «Ночи Кабирии» (1957). Чего стоит знаменитая улыбка Кабирии в конце фильма, после того как эта несчастная «жрица любви» прошла через все возможные унижения, которые выпадают на долю женщины! Ранние картины Феллини — это настоящее христианское кино, просветленное любовью и верой.

Наряду с этим творчеству Феллини свойственно буйство фантазии, породившей, с одной стороны, праздник клоунов (им посвящены и одноименная картина Феллини, и значительная часть его книги «Делать фильм»), а с другой — несколько отвлеченный барочный символизм «Джюльетты и духов» (1965). Порой мэтр откровенно любит стихийной мощью и непредсказуемостью своих произведений, выступая демиургом-космогонистом, создающим собственные миры и не очень озабоченным их понятностью зрителям и правдивостью (отношением к сверхперсональной истине). Истоки феллиниевской вселенной — в католической по происхождению чувственной интуиции «града земного», противопоставленного, точно по Августину Аврелию, бесплотной трансценденции «града небесного». Эстетика Феллини — это своего рода католический модерн в реминисценциях барокко. «Так я вижу, так у меня получилось, а что все это значит, я не знаю», — обычный ответ мастера на расспросы критиков об «авторском послании» его фильмов. Однако в мощной творческой интуиции режиссера, несомненно, присутствует художественный *запрос-к-истине*, который даже в таких шедеврах индивидуалистического кино, как «8¹/₂» (1963), заключает скрытую христианскую духовную энергетику.

Одной из наиболее определенных в элементе авторского послания является лента Феллини «Репетиция оркестра» (1978), где в манере телевизионного репортажа показан бунт музыкантов против руководителя-дирижера, последовавшая за этим оргия, катастрофа и, наконец, новая попытка наладить игру — пусть даже за счет жестокой диктаторской воли дирижера, говорящего в финале фильма с явным немецким акцентом. Большинство критиков оценило это творение как притчу, достаточно ясно отражающую напряженную культурно-политическую обстановку в Италии, да и во всем мире 1970-х годов. Автор сказал о своей картине: этот фильм похож на сновидение, которое «вбирает в себя какие-то глубины нашего сознания, нашей человеческой сущности. Сновидение рассказывает, фотографирует (совсем как в фильме) пространства, атмосферу какой-то части нас самих, части наиболее мистической, которую мы сами не осознаем. А раз так, то фильм, похожий на жизнь каждого дня и на сновидение ночи, показывает одновременно наше поведение, и внутреннее и внешнее, и таким образом предстает как

наиболее полное, глубокое, тотальное выявление реальности... Мир сегодня потрясает коллективными акциями, связанными с разрывами организованных структур и освобождением на самом глубоком уровне всего бессознательного; мой маленький фильм и представляет именно эту ситуацию коллективного замешательства»¹. При всей условности очевидно: Феллини имеет в виду настоящую (общественную и личную) потребность актуализации/воспоминания круга ценностей, который всегда был духовной основой европейской культурной классики и который, называя вещи их именами, является *христианской верой*.

Еще один выдающийся итальянский кинематографист второй половины XX века — Микеланджело Антониони. Певец «некоммуникабельности», прославившийся в начале 1960-х годов («Приключение», 1960; «Ночь», 1961; «Затмение», 1962; «Красная пустыня», 1964), в 1966 году ставит фильм «Блоу-ап» («Крупным планом»). Концептуально картина представляет как бы тень теней, иллюзию иллюзий, начиная с исчезновения спрятанного в кустах тела (убитого?) человека и кончая знаменитой сценой, когда компания молодежи имитирует теннисную партию. Живя в круге сплошных недостоверностей и подмен (предвосхищение грядущего постмодерна), герой фильма фотограф Томас по мере сил сопротивляется этой дурной экзистенциалистской бесконечности. После рок-концерта он брезгливо отбрасывает осколок гитары поп-идола (жест отказа от псевдорелигии массового общества), не дает в конечном счете «друзьям» втянуть себя в наркоманию, а его участие в виртуальном теннисе явно поверхностное и неохотное. В финале трансцендентальный горизонт происходящего символически расширяется — камера поднимается ввысь, оставляя маленькую фигурку героя наедине с собой и равнодушной природой. Видимое отсутствие Бога здесь — очевидный «минус-прием» его тайного и всеобщего присутствия. «Стучите, и откроется вам» — такова сверхидея выдающегося фильма, скрытая за примелькавшимися уже к концу шестидесятых годов схемами «заброшенности в бытие».

Необходимо сказать и о великом шведском мастере Ингмаре Бергмане. В отличие от итальянцев — наследников богатой ренессансно-барочной художественной школы, Бергман выступает носителем суровой протестантской религиозной традиции. Апокалипсическими мотивами обреченности и смертности человека в этом тленном мире пронизан тематический круг североевропейского искусства Нового времени — вспомним имена А. Дюрера, Г. Гольбейна («Мертвый Христос в гробу») или М. Грюневальда («Распятие. Изенгеймский алтарь»). Г. Ибсен, А. Стринберг, Э. Мунк на рубеже XX века продолжили эту тревожную «апофатическую» линию.

Вступив в кинематограф в конце 1940-х годов, Бергман стал автором картин, среди которых один из лучших фильмов мирового кино — «Землянич-

¹ Цит. по: Капралов Г. Человек и миф. М.: Искусство, 1984. С. 260.

ная поляна» (1957). Фабульная основа ленты — поездка старого профессора Борга в Стокгольм для получения высокой награды. По дороге профессор вспоминает свою жизнь, места, где прошло детство и молодость, чувствует приближающуюся смерть. Однако картина не производит безысходного впечатления. Часы без стрелок — образ небытия в кошмарном сне, который видит профессор, — в смысловом единстве произведения сопоставлен с песней молодых людей под его окном. Профессор Борг прощен.

В последующих лентах шведского кинематографиста нарастают мотивы страха, одиночества, беспредельного страдания как земного удела падшего человека. Трудно сказать, где их больше — в «Змеином яйце» (1977) или в «Шепотах и крике» (1972), в «Молчании» (1963) или в «Персоне» (1966), героиня которой отказалась говорить, замолчала навсегда. Чудовищному испытанию подвергает Бергман человека в «Шепотах и крике», заставляя двух сестер по очереди беседовать с третьей, умершей, но зовущей их на последнюю исповедь... Даже в «Змеином яйце», где исследуется определенное политическое явление — первые ростки фашизма, Бергман остается верен себе, выводя их из почвы ада, в котором, по его мнению, живет современный человек. Разумеется, Бергман понимает гибельность такой постановки вопроса, гибельность индивидуализма вообще. «В наше время личность стала высочайшей формой и величайшим проклятием художественного творчества. Мельчайшая царапина, малейшая боль, причиненная личности, рассматривается под микроскопом, словно это категория извечной важности. Художник считает свою изолированность, свою субъективность, свой индивидуализм почти святыми. Так, в конце концов все мы собираемся в одном большом загоне, где стоим и блеем о нашем одиночестве, не слушая друг друга и не понимая, что мы душим друг друга насмерть. Индивидуалисты смотрят пристально один другому в глаза и все же отрицают существование друг друга. <...> Поэтому если меня спросят, каким я представляю себе общий смысл моих фильмов, я ответил бы, что хотел бы быть одним из строителей храма, что вознесется над равниной»¹. Применительно к фильмам Бергмана как нельзя более подходит определение *искусства боли*. Болит у него (и его героев) то место в душе, где когда-то жил Господь — подмененный, отвергнутый, забытый.

Таким образом, Феллини, Бергман, Антониони — мастера, осуществляющие творческий акт в припоминании божественной истины, хотя и в значительной мере утраченной. Своими художественно-экзистенциальными исследованиями они стремились в рамках религиозно-культурной парадигмы шестидесятых—семидесятых годов XX века прояснить наличную духовную ситуацию. Не их вина, а скорее беда того исторического и цивилизационного эона, представителями которого они выступают, в том, что душа чело-

¹ Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М.: Искусство, 1969. С. 250.

века предстала в их фильмах религиозно больной. Картины этих режиссеров — это трагическое вопрошание к Богу, но и диалог с Ним, и глубинная память о Нем.

Мы, разумеется, не ставим себе целью исчерпать или даже сколько-нибудь детально описать христианский аспект европейской авторской классики. Мы привлекли только несколько модельных фигур, чтобы выявить *принципиальную схему* этого метода/направления, которую можно сформулировать как *попытку возобновления/удержания в кино религиозных — христианских — духовных смыслов, применяя для этого в основном модернистские (антропоцентрические) художественные средства*. Этого общего закона не избежал даже наиболее последовательный в религиозном плане французский режиссер-католик Р. Брессон, фильмы которого — на уровне сюжета — сближаются со структурой житийного повествования (особенно это касается таких картин, как «Дневник сельского священника», 1951). Напротив, своего рода антижития (в качестве «минус-приема») для проблематизации христианской — католической — тематики применял в картинах «Виридиана» (1961) и «Назарин» (1959) Л. Бунюэль.

Однако для кино этого мало. Нужна чрезвычайно мощная экранная энергетика, позволяющая сублимировать видимую реальность — запечатленное пространство-время — в художественное бытие более высокого, идеально-го («ангелического») порядка, не теряющее вместе с тем своей полноценной земной чувственности. На Западе в полной мере это никому не удалось. Это получилось в России, причем только у одного человека — у Андрея Тарковского.

Русское христианское кино

О русском христианском кино говорить, с одной стороны, труднее, чем о европейском, — большую часть XX века христианство в Советском Союзе было практически запрещено, а с другой — легче, — вопреки запретам, православная традиция упорно пробивалась в русско-советской культуре к свету. Нередко это происходило в косвенных формах, однако парадокс отечественной культуры: она оставалась (и остается) в *глубинном ядре православной независимо от социально-экономических и политических условий, в которых ей приходилось существовать в ту или иную эпоху*. Если западная цивилизация фактически начала отходить от строгого христианства уже в эпоху Возрождения, Барокко и особенно Просвещения, то Россия вплоть до начала XX века жила, по существу, в классическом религиозно-культурном пространстве, опираясь на фундаментальные православные эстетические каноны и уложения. Именно на этой основе возникли в России храмовая архитектура и иконопись, а впоследствии и светская русская литература, музыка, фило-

софия XIX—XX столетий. Проект модерна на Руси пробивал себе дорогу с большим трудом, часто средствами цивилизационного насилия (петровская и коммунистическая революции¹). В этом плане русская культура вплоть до последнего времени оставалась не столько переходной от классики к модерну и постмодерну, сколько традиционалистской, обращенной не к современному или будущему, а к вечному. Именно такой ценностный базис обусловил самые неожиданные и противоречивые способы смешения исходных религиозных импульсов с модернистскими культуuroобразующими факторами, порождая порой уникальные мировоззренческие и художественные синтезы. Одним из таких синтезов оказалось советское кино.

Как было замечено выше, классическая — религиозная — вертикаль не может абсолютно отсутствовать в искусстве, поскольку оно остается искусством. Даже в самые напряженные годы воинствующего атеизма, когда кино, в соответствии со стратегиями яростного богоборца Ленина, использовалось как «важнейшее из всех» средств коммунистической пропаганды (например, для фиксации на пленке кощунственных вскрытий мощей святых), появлялись фильмы, в которых христианский дух веял анонимно, безлично. Назовем только несколько шедевров отечественной классики конца 1950-х — начала 1960-х годов: «Судьба человека» (1959) С. Бондарчука (по рассказу М. Шолохова), «Летят журавли» (1957) М. Калатозова (по пьесе В. Розова), «Баллада о солдате» (1959) Г. Чухрая. Последняя картина символически воспроизводит житийное путешествие праведника. Герой ее, простой деревенский парень — солдат Алеша Скворцов, оказывается одним из русских «несвятых святых» (название недавней книги архимандрита Тихона (Шевкунова)²), которые, сами того не зная, жили при безбожных комиссарах по той нравственной шкале, что и их предки при православных патриархах. На философском языке это называется анонимным христианством, и послевоенное авторское кино России художественно воспроизвело эту интуицию, собрав высшие призы многих международных фестивалей.

Феномен Тарковского

По многим признакам семь его фильмов — особенно пять первых, сделанных в России, — уникальное создание русского и мирового киноискусства. Не преувеличивая степень их канонической религиозности, приходится признать, что эти картины — от «Иванова детства» до «Жертвоприношения» (1986) — *целиком посвящены отношениям человека с Богом, и именно с*

¹ См.: Казин А. Л. Последнее Царство. Русская православная цивилизация. СПб.: Наука, 1998. 190 с.

² Архимандрит Тихон (Шевкунов). Несвятые святые. М.: Изд-во Сретенского монастыря, «ОЛМА Медиа Групп». 2011. 640 с.

Иисусом Христом. В таком тематическом повороте нет еще ничего необычного — известно множество экранизаций сюжетов из Священного Писания, вплоть до целостного «Евангелия по Матфею» (1964) П.-П. Пазолини. Однако Пазолини, будучи христианином, коммунистом, гомосексуалистом и постмодернистом одновременно, снимал свое *идеологическое* кино, тогда как Тарковский был прежде всего *художником*, а личная идеология («мироконцепция») занимала в его творчестве подчиненное положение. Почти каждый кадр/эпизод фильмов Тарковского — это в прямом духовном смысле *чудо* или, по меньшей мере, непрерывное *ожидание чуда*, а чудо механизма (концепции, идеологии) не имеет. Если вспомнить определение чуда, данное А. Ф. Лосевым, — совпадение случайно протекающей истории с ее идеальным заданием¹, — то у Тарковского *запечатленное пространство-время земной жизни есть одновременно и единственно идеальное пространство-время, ведущее к Богу, и только к нему*. Иначе говоря, в фильмах Тарковского мы имеем почти полное образное отождествление бытия личного и сверхличного, физического и метафизического, божественного, человеческого и демонического. Христос стал человеком, чтобы человек стал Богом. Не претендуя на фактическое осуществление подобного сверхзадания (это доступно лишь святости), Тарковский *художественно* только этим и занимается. На эту цель направлена у него вся структура фильма, от темпоритма до сюжетики и диалогов. Типологический кадр Тарковского — это всеобщее, данное в единичном, конечная модель бесконечного мира, но мира абсолютно зримого, телесного, заряженного энергией непрерывной встречи — «уже-но-еще-не» — смертного и Бессмертного. Иногда режиссер даже специально повторяет один и тот же эпизод (это верно подметил И. И. Евлампиев в своей книге о Тарковском²) — сначала в цвете, а потом замедленно черно-белым или наоборот, — чтобы подчеркнуть высший, трансцендентальный смысл происходящего (особенно в «Зеркале» (1974) и в «Солярисе» (1972)). По сравнению с этим наличным чудом любая концепция/идеология — в том числе и самого автора — предстает по меньшей мере спорной. При желании у Тарковского (например, в его статьях и дневниках) можно найти ницшеанские, экзистенциалистские, чань-буддистские, гностические мотивы, что угодно — все это оказывается, так или иначе, толкованием конечного ума, рационализирующего заведомо превосходящую его тайну. Даже собственно авторское композиционное строение (фабульно-сюжетная схема) картин Тарковского занимает подчиненное (комментирующее, интерпретирующее) положение по отношению к художественно-онтологической *первоматерии* его кинематографа — христианской, по сути, попытке воссоединения Творящего и творимого в любящем жертвенном акте. Ветер, бегущий по зеленому лу-

¹ Лосев А. Ф. Дialeктика мифа (Из ранних произведений). М.: Правда, 1990. С. 555.

² Евлампиев И. И. Художественная философия Андрея Тарковского. Уфа: ARC, 2012. 472 с.

гу, дождь, огонь под дождем, медленно переворачивающийся на берегу реки конь, азиатский набег на Русь, мыслящий космический океан или таинственная «зона» — все это эпизоды богочеловеческой теургической драмы, разрешающейся, как в «Андрее Рублеве» (1966), иконой Спаса Вседержителя под звуки мощного Царь-колокола, отлитого неизвестным русским пареньком. Кино Тарковского в определенном плане есть перманентный акт миротворения. Не случайно Ингмар Бергман заметил, что он всю жизнь пытался в своих картинах войти в некую комнату, а Тарковский просто открыл дверь и вошел в нее.

Попытаемся вкратце осмыслить религиозный опыт, на котором строится первый художественный шедевр Тарковского — фильм «Иваново детство» (1962).

«Иваново детство» как христианская мистерия

Начало фильма совершенно недвусмысленно: мальчик с матерью в лесу, они черпают воду из колодца, солнечный свет, кукует кукушка, царство любви и благодати. Обобщенно с первых кадров «Иванова детства» зрителю предъявлена тема *рая*. Забегая вперед, отметим, что раем фильм и заканчивается. Но между началом и концом фильма (между исходным и завершающим состоянием Ивановой души) расположена *земля* («мытарства»), на которой явственно проступают черты *ада*. Более того, от света до тьмы, от блага до зла у Тарковского один шаг, и иногда этого шага даже совсем нет. То, что еще недавно выступало — высвечивалось — как благо, любовь, красота, в один миг сменяется ненавистью, злобой, терзанием.

Зритель еще ничего не знает о мальчике, который слушает кукушку и пьет воду из материнских рук, а он уже пробирается по какому-то чудовищному болоту — воюет. И совершенно закономерно в следующем эпизоде тот же Иван предстает как загадочный неизвестный, «один», которого задержали русские солдаты при переходе линии фронта. Иван — гость из другого измерения. В бытовое (хотя и военное) время земли он попадает в буквальном смысле «с того света», переплывая ледяную, со всех сторон простреливаемую реку. Можно поэтому его понять, когда он — мальчишка — разговаривает приказным тоном с лейтенантом, требуя немедленно доложить о нем в штаб самому «пятдесят первому». Он принес важные сведения с того берега — это наконец осознает лейтенант. Но еще важнее — и это постепенно осознает зритель — что Иван не просто герой-разведчик, а *вестник*, который послан на эту войну из инобытия, из какого-то другого мира. И то, что этот другой мир — лес с бабочкой и кукушкой — оказывается чуть ли не одновременно и однопространственно адом, создает антиномическое, «работающее» напряжение, которое движет фильмы Тарковского, служит сюжетообразующим принципом их строения.

Далее, по фабуле «Иванова детства», мы наблюдаем прозаические сцены выяснения личности Ивана, за ним из штаба срочно выезжает старший офицер, Иван «отчитывается» о проделанной работе, моется в казане горячей водой, ест кашу и наконец засыпает. В символическом же плане фильма мы в это время видим *разоружение вестника*. За пребывание в сверкающем раю, где растет чудный лес, вечно кукует кукушка и улыбается мама, Ивану приходится платить погружением в мертвую воду — реку смерти. Но дело не только в этом. За рай Иван ведет бой — такой жестокий, что его душа оказывается в известном отношении неспособной на милость и снисхождение ко всему собственно человеческому; отсюда его резкость с лейтенантом, презрительный отказ от суворовского училища и т. п. В символическом измерении эти поступки Ивана означают не что иное, как *опаленность* его душевных крыльев. «...И песен небес заменить не могли ему скучные песни земли» — так лермонтовскими словами позволительно выразить состояние, которое переживает Иван с любящими его офицерами. Тому, кто побывал на небе (и под землей), все земное предстает серым, «слишком человеческим», серединным. По всему поведению и разговору Ивана видно, что он *чувствует* свое призвание вестника и до определенной степени осознает его. В этом проявляется трагическое его превосходство над обычными людьми и их жизнью. Чем дальше мы смотрим фильм, тем очевиднее становится, что назад, на *землю*, для Ивана пути нет, что для него, разведчика-вестника, у которого враги убили отца, и сестренку, и мать, дорога только одна — вверх, в измерение, где идет непрерывное сражение небесных сил и куда обычные люди редко заглядывают, ибо это требует слишком большой жертвы («жертвоприношения»). Для нашего философско-эстетического анализа наиболее трудным моментом оказывается здесь именно эта сращенность в душе Ивана (в конечном счете в фильме Тарковского) «верха» и «низа», любви и ненависти,рая и ада. Как раз на это обстоятельство указывал, в частности, Ж.-П. Сартр в статье об «Ивановом детстве», и, хотя автор этих строк не разделяет экзистенциалистских взглядов французского мыслителя, следует признать, что Сартр верно определил главную коллизию фильма¹. Добро становится в нем злом, а зло — добром.

Но как это вообще возможно? Ниже нам придется — и к этому побуждает сам Тарковский — затронуть этот вопрос в его общей религиозно-философской форме, теперь же подчеркнем, что все тематическое развитие «Иванова детства» подтверждает наше предположение об основной его коллизии — пересечении добра и зла в мире. «Нервенность во мне какая-то», — говорит Иван, и это правда. И водку пьет, как дюжий мужик. Действительно, страшно в 12 лет соединить в своем существовании то, что традиционным пред-

¹ Сартр Ж.-П. «Иваново детство». URL: <http://www.cinematheque.ru/post/129665> (дата размещения: 09.02.2007).

ставлением о нравственном устройстве бытия тщательно разделяется. «Убей немца» — только таким категорическим императивом жив юный вестник, а ведь это, как-никак, тоже убийство. Чрезвычайно важно — и это постановочно подчеркнуто Тарковским: все действие в «ивановом» блиндаже и близ него сосредоточивается вокруг разрушенной церкви. Собственно, блиндаж и есть подвал церкви, видны разрушенные стены, покосившиеся кресты. Тут же гремят взрывы. Горизонт земли искажен, она явно ближе к аду, чем к замыслу об Эдеме. И все же что-то ограждает зрителя от окончательного приговора. Есть в героически-демоническом вестнике, в этом мстительном ребенке такое усилие духа, которое не снилось срединным людям и которое, быть может, сродни кровавому поту Гефсиманской молитвы. В известном отношении русский парнишка Ваня Бондарев принимает на себя ответственность за зло войны («небратство» между людьми, по выражению Н. Ф. Федорова), а это немалая часть злобы мира сего. Иван «не тепл» — он именно холоден и горяч сразу, а значит, не к нему обращено предупреждение Апокалипсиса об извержении теплых из уст Бога (Откр. 3: 16).

Итак, уже в драматической завязке фильма (примерно треть его метража) зрителю дана загадка: загадка мальчишки, который *берет на себя зло мира*. В эстетическом плане это выражается в непосредственном разделении всей пластики картины на два круга — условно круг материнский и круг военный/болотный. Наконец, в религиозно-философском плане мы имеем в «Иванове детстве» антиномическое противоположение эмблематики рая и ада, которые тем не менее не только не отделены друг от друга непреходимой стеной, но, в сущности, *перетекают* друг в друга. Достаточно зыбкой физической границей их является река, но уже тот факт, что Иван переплывает ее и приносит с собой на землю частицу *небытия*, говорит о некоей метафизической соотнесенности обоих миров, во всяком случае — их сообщаемости. По сути, перед нами в фильме Тарковского не два мира («верха» и «низа», жизни и смерти), а *один* мир, и вестником-представителем его оказывается все тот же Иван — своего рода черная молния, злое добро, доброе зло.

Ваня Бондарев становится в картине центром притяжения, куда втянуты, казалось бы, более опытные и зрелые люди. Еще более характерно, что и на отношения вроде бы посторонних Ивану персонажей ложится его тень. К примеру, все, что происходит вокруг Маши — единственного женского (кроме матери Ивана) образа фильма. К Маше, красивой и умной, тянутся все — и молодой Гальцев, и матерый Холин, и романтический «студент», когда-то в Москве сдававший с ней вступительные экзамены. Волей-неволей Маша выступает в качестве носителя положительного начала, некоей сугубо жизнеутверждающей и в этом смысле полярной по отношению к Ивану силы. Если от Ивана исходит Танатос — все равно, в жертвенной или мстительной, карающей ипостаси, то Маша целиком олицетворяет мощь Эроса, которая еще возрастает оттого, что действие происходит на войне. Если вду-

маться, именно Маша является носителем противоположного Ивану духа. Она, как сказал бы Бергсон, своего рода дыхание жизни, уже в силу дарованной ей женственности и красоты уничтожающая войну и связанную с ней смерть. Маша не затронута злом, не опалена адом.

И все же какая-то тень лежит на этом нежном военфельдшере. При всем обаянии в ней есть некая иллюзорность, призрачность, которая проявляется и по отношению к Гальцеву (подчеркнутая служебная субординация), и по отношению к Холину («Ну, а теперь уходи, уходи, Маша, слышишь, Маша, иди, иди»), и уж тем более к «студенту», перед глазами которого она просто мелькает, как знак иного. Продумывая символику «Иванова детства», позволительно предположить, что мы имеем дело с двуцентричным (биполярным) произведением, в котором пара Иван—Маша есть как раз ось вращения всего человеческого в фильме. Несмотря на то что Маша и Иван внешне почти не пересекаются, само их наличие в энергетическом поле картины уравнивает их друг с другом, заставляет померяться силами. А именно: Иван *задет* адом и тем самым причастен ему, в то время как Маша ясным солнышком светится: вся — любовь. Мужской (Ивана) и женский (Маши) полюсы картины суть горизонтальное (человеческое) измерение бытия, вертикальным разрезом которого оказывается двойственная духовное послание самого Ивана.

Так или иначе, в личном — сверхсознательном и подсознательном — душевном космосе Ивана идет война, последние причины и истоки которой уходят в тайну *колодца* (первый сон Ивана). Колодец этот очень глубокий, по своей вертикали сравнимый с высотой мирового древа. В нем всегда ночь, и даже звезды там — среди белого дня (нашего). В этот колодец падает косынка матери после немецкого выстрела, — по принципу метонимии (часть вместо целого) падает сама убитая мать Ивана. В образах сновидения мы снова переживаем центральную идейную коллизию фильма Тарковского, вырастающую из художественного прикосновения к непостижимой тайне расколото-сти тварного бытия и непосредственного соучастия его «дневной» и «ночной» сторон друг в друге. В отличие от рационально-просветительских иллюзий о человеке как «центре» мироздания, в «Ивановом детстве» мы встречаемся с последовательной эстетической концепцией миротворения как драмы и риска — не только человека, но и Бога. Потому и видны днем ночные светила, потому и звучит чуждая речь среди русских берез.

Заканчивается «Иваново детство» знаменитыми кадрами у реки — на этот раз светлой, теплой, освещенной ласковым солнцем. Тут же находится мать Ивана.

Мать Ивана улыбается, проводит рукой по лицу.

Иван пьет из ведра, потом, улыбаясь, смотрит на мать.

Мать Ивана улыбается, поднимает ведро с водой, машет рукой.

Рассеивается наплыв.

На берегу реки у сухого дерева играют дети.
Иван бежит к дереву, начинает про себя считать.
Девочка прячется за корягу на берегу реки.
Иван смотрит вокруг себя, ищет детей...
Девочка выскакивает из-за коряги.
Бежит девочка.
Бежит Иван.
Бежит девочка, оглядывается на Ивана.
Бежит Иван.
Бежит девочка.
От песка панорама на сухое дерево, стоящее на берегу реки.
По воде и по песку бежит девочка.
Бежит Иван, стараясь догнать девочку.
Девочка убегает.
Бежит девочка, за ней Иван. Иван обгоняет девочку.
Иван бежит, вытянув вперед руку.
Дерево. Конец музыки.
Конец фильма. (Монт. зап.)

Что все это значит, особенно если помнить, что сцена у реки происходит *после казни* Ивана? Говоря философским языком, здесь символ, наделенный онтологической характеристикой. В символическом финале «Иванова детства» зритель встречается с *художественной мистерией* Тарковского. Вопрос в том, какова символизируемая ею реальность по существу, каков Бог Тарковского?

Выше речь шла о том, что символическая драматургия «Иванова детства» (его духовная энергетика) представляет собой эстетически завершенное целое, но притом такое, которое парадоксально включает в себя *антиномию* — противоречие в законе. На языке религиозной философии это называется диалектикой, на языке богословия — тайной Творца. По существу, в своем первом фильме молодой Тарковский решает средствами кинематографической мифологии проблему *теодицеи* — вопрос об ответственности Бога за царящее на земле зло. Классической его постановкой в русской литературе является мысль о слезинке ребенка в «Братьях Карамазовых» Ф. М. Достоевского — той самой слезинке, которая дороже мировой гармонии, предусмотренной в финале мироздания.

В XX веке проблема теодицеи неизмеримо усложнилась. Картина Тарковского в своей глубинной поэтике, в основе развернутого в ней духовного катарсиса есть *согласие на мытарства души на этом свете*, причем ею оказывается именно детская душа. Вспоминая опять слезинку ребенка из «Братьев Карамазовых», можно сказать, что в «Ивановом детстве» Ваня Бондарев фактически отвергает протест Достоевского против мирового страдания тем, что берет его *на себя* — во всяком случае, частично. Как раз благодаря тому, что Иван служит вестником другого мира (с того берега), — он соединяет эти

миры в себе, находится как бы на границе света и тьмы. Он ненавидит врагов (немцев), он холоден и сдержан с друзьями (офицерами), он имеет свой подчеркнутый противоположус в эротически-самодовлеющей Маше. Единственно, кого он по-настоящему любит, это свою мать. Даже с девочкой из снов — и с девочкой райского финала — он пребывает в знаково-отдаленном отношении, выражаемом то в ее отказе принять от него яблоко, то в игре в прятки на берегу солнечной реки...

И наконец, это сухое дерево. О нем много написано, но надо поставить точки над «i». Иван после казни оказывается в раю. Там его встречают и мать, и солнце, и девочка. Но при чем тут сухое страшное дерево, как бы напоминающее обитателям рая о земле с ее муками, со всем, что им пришлось там пережить? Несомненно, художественная мистерия Тарковского включает страдание в число *божественных атрибутов*. «Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы», — говорит апостол (Ин. 1: 5). Но откуда же тогда берется зло? И кто в этом мире не причастен злу так, что по справедливости Божией не заслуживает смерти? Собственно, когда Иван воюет с немцами (шпионаж), он применяет против них их же приемы, то есть сознательно использует зло против зла. Это тот самый «кошмар злого добра», о котором писал Н. А. Бердяев в отзыве на книгу И. А. Ильина «О сопротивлении злу силою»¹. Иначе говоря, это своего рода «небесная ЧК», получившая власть и право судить Сатану и всех земных и небесных приспешников его.

Но вот суда-то у Ивана и не получилось. Вместо победы над злом он... плачет. И даже в раю, после мученической кончины и всех перенесенных на Земле испытаний, он встречает не только солнце и мать, но и черное дерево у реки. Тут мы касаемся одной из глубоких тем творчества Тарковского, соответствующей религиозному умозрению об источнике самого страдания — в Боге. Разумеется, тут же ходим по тонкой грани, но христианская мысль (в отличие от гностической) должна строить свою теодицею из единого принципа. Кто сказал, что совершенство Бога сродни совершенству камня, единственный удел которого — самодовольный покой? Если бы это было так, Господь не создал бы мира. Страдание есть цена духовности. Любящий не может не страдать в самом акте любви. Другими словами, подлинно божественное состояние духа не исчерпывается эстетически-эротическим самодовлением. Где-то на неисследимой глубине божественной жизни абсолютная самодостаточность тождественна любовному горению и жертве. Только так следует понимать слова Христа, сказавшего, что «Я и Отец — одно» (Ин. 10: 30). Когда сухое дерево как будто немотивированно появляется в райском саду, мы начинаем понимать, что оно не случайно выросло там, что это не прихоть режиссера, а эмблема мирового страдания, вписанного в бытие самим Творцом. Мир без свободы, страдания и любви был бы мертвым миром. Пройдя

¹ Бердяев Н. А. Кошмар злого добра // Путь. 1926. № 4. С. 176.

сквозь очистительную муку, Иван у Тарковского обретает свой рай, но сухое дерево служит ему (и зрителю) напоминанием, что в божественной плероме радость и страдание, покой и самоотвержение, Отец, Сын и Дух едины. В пределах человеческого разумения это означает, что по справедливости Отца люди заслуживают наказания, но по бесконечной любви Сына дерзают надеяться на спасение (оригеновский «апокатастасис»). Защищая нас от Божьего суда, Христос защищает нас от ада, но он не хочет и не может совершить за нас дело свободной любви. И потому каждому уготовано заслуженное им в божественной полноте место: кому счастье вечной литургии, кому покой, кому «тихое возносительное движение» — но в блаженных кругах рая найдется место и для памяти о земле, символом которой является черное дерево у реки в «Ивановом детстве».

Последующие фильмы Андрея Тарковского, в сущности, развивали и детализировали на разном материале указанную христианскую «метафизическую тяжбу», причем с явным нарастанием в ней апокалипсических мотивов. Можно сказать, что в кинематографе Тарковского конец света уже произошел, только не все это заметили. Во всяком случае, до тех пор, пока он прямо не сказал об этом в «Жертвоприношении» (1985), где темы рая вообще нет. Собственно, ничего иного нам в финале истории не обещано. Остается только соотнести этот конец с актуальным сущим.

Постхристианское кино

Названные авторы-классики — участники «христианского проекта» в западном и русском кинематографе, — разумеется, не были единственными, кто пытался перенести на экран трансцендентальную духовно-онтологическую тематику Нового Завета. Они были лучшими, вплоть до современных нам режиссеров, берущихся за эту тему. В католической версии христианской притчи работал, например, выдающийся польский мастер К. Кесьлёвский. Элементы религиозного экзистенциализма имеются в парадоксальных созданиях датчанина Л. фон Триера. Сравнительно недавно значительных результатов в данном отношении добились американцы М. Гибсон («Страсти Христовы», 2004), Т. Малик («Древо жизни», 2011), поляк Л. Маевский («Мельница и крест», 2011). Среди отечественных кинематографистов «анонимно-православного» направления следует назвать прежде всего Василия Шукшина («Калина красная», 1973), Л. Шепитько («Восхождение», 1976; по повести В. Быкова «Сотников»), Э. Климова («Прощание», 1982; по апокалипсическому роману В. Г. Распутина «Прощание с Матёрой»), Н. Михалкова («Обломов», 1979; по хрестоматийному роману И. А. Гончарова) и ряд других. Из современных фильмов вероисповедная тема затрагивается (скорее в ветхозаветном, чем в христианском ключе) в картине А. Звягинцева «Воз-

вращение» (2003) и в картине П. Лунгина «Остров» (2006). Пытался коснуться этой темы также А. Сокуров, но его картины сосредоточены в основном на перспективе смерти и небытия (и даже увиденны порой «глазами Мефистофеля», как, например, в его фильме по мотивам гётевского «Фауста», 2011). В православном горизонте делали и делают свои фильмы многие замечательные режиссеры-документалисты: безвременно погибший А. Сидельников («Компьютерные игры», 1987; «Вологодский романс», 1992), В. Гуркаленко («Спас-камень», 2011) и др.

Одно не подлежит сомнению: никому из кинематографистов последующих поколений не удалось вписать в формат киноэкрана такое мощное христианское послание, как это сделали «великие шестидесятники», и особенно Андрей Тарковский, у которого чувственное и сверхчувственное получили исчерпывающее — нераздельное и неслиянное — художественное сращение на всех уровнях и планах. При законных оговорках относительно его личной авторской интерпретации христианства (которое в двух последних фильмах склоняется к гностицизму) киновселенная Тарковского на сегодняшний день остается наиболее совершенным и полным раскрытием христианской темы средствами «десятой музы».

К сожалению, направление последующих силовых линий мирового кино конца XX — начала XXI века невозможно характеризовать иначе как *нехристианское, а частью и прямо антихристианское*. Не следует забывать, что наиболее мощная кинопромышленность в мире — американская — представляет метафизически молодую, почти подростковую цивилизацию, основные жанры которой — боевик, фантастика, катастрофа, триллер, мюзикл с почти неизбежным хеппи-эндом — суть скорее феномены молодежной массовой культуры вроде поп-музыки, чем явления искусства в европейском смысле этого слова. Кинг-Конги, акулы, звездные войны и чудища юрского периода (голливудский мейнстрим) — это американизированные архетипы незрелой души, моделирующие/консервирующие примитивное сознание воспитанных на шоу-бизнесе масс на уровне технотронной манипуляции.

Что касается современного европейского киноискусства, то оно, имея за плечами давнюю и утонченную культурную традицию, двинулось — с точки зрения своего ценностного идеала — по противоположному пути. Путь этот — так называемый *артхаус* — не что иное, как постмодернизм в области экрана, представленный весьма широким кругом авторов, от П. Гринуэя с его стилизованными под семнадцатый век триллерами до П. Альмодовара с его сексуальными перверсиями. Едва ли не главной рекламной характеристикой кинокартины в артхаусе и в мейнстриме сегодня стала степень ее скандальности. В этом плане весьма характерен отзыв кинокритика В. Кичина в статье с «говорящим» названием «Вакуумное кино» о прошедшем весной 2009 года кинофестивале в Каннах: «В целом 62-му Каннскому фестивалю можно быть благодарным: он явил миру лицо кризиса не только экономиче-

ского, но и творческого — кризиса гуманизма в кинематографе, личностного кризиса многих его мастеров, усталость и одряхление кино как искусства. Внимательные наблюдатели смогли убедиться, что отжили свое и сложившиеся за последние десятилетия принципы кинофестивального дела: отборщики явно объелись фильмами и давно живут в выморочном виртуальном мире, потеряв представление о жизни, — от нормальной пищи их пучит. Фестивали уже не стимулируют укрепление и совершенствование связей кино с реальностью, зато укрепляют в фильммейкерах соблазны безграничного самолюбования. Кино на этих фестивалях трактуется уже не как средство познания человека и общения с человеком, а как самоцель: нужно быть оригинальным и наглым, нужно ломать все человеческие табу, а там хоть трава не расти. <...> И трава перестала расти: такая практика завела мировой кинематограф в тупик. Кино более не подпитывается идеями жизни, фильммейкеры соревнуются в высасывании идей из собственного, со значением вздтого пальца, обьевшаяся критика задает ложные ориентиры, давно перестав представлять интересы зрителей и искусства»¹.

Можно добавить, что на юбилейном, 65-м Каннском фестивале (2012) одну из премий получила дипломная картина выпускницы ВГИКа (мастерская А. Учителя) с коротким названием «Дорога на...», исполненная почти сплошь матом, — видимо, таковы ныне идейно-художественные критерии этого элитарного киносмотра². В том же, 2012 году на соседнем Венецианском кинофестивале в числе фаворитов оказалась картина «Рай: Вера» (реж. У. Зайдль), в кульминационной сцене которой главная героиня совершает блуд... с распятием. Итальянская католическая ассоциация подала на съемочную группу в суд, но это вряд ли изменит культурную парадигму современной Европы.

Совершенно прав В. В. Бычков: «XX век — особый, уникальный век в человеческой истории; последний век традиционной Культуры (Культуры Книги, Культуры творческой Личности в частности) и одухотворенного Искусства и первый век какой-то грядущей глобальной ИНАКОВОСТИ, которая пока на уровне искусства знаменуется прежде всего хаосогенной (почти энтропийной) вакханалией артефактов — плодов атомно-компьютерной цивилизации, обоготворившей материю и материальность, вещь и вещьность, тело и телесность и отринувшей Дух и духовное, нравственное, эстетическое, да и собственно человеческое в его традиционном гуманистическом смысле»³.

Тем более это противоречит эстетической традиции русской культуры, для которой искусство (вопреки прошлому коммунистическому и нынешнему

¹ Кичин В. Вакуумное кино // Российская газета. 26.05.2009. С. 4.

² См. об этом: Выпускница ВГИКа принесла России первый успех на Каннском кинофестивале. URL: <http://brainart.ru/kulturnie-novosti/vipusknitsa-vgika-prinesla-rossii-pervij-uspeh-na-kannskom-festivale.html> (дата обращения: 15.12.2014).

³ Лексикон нон-классики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. 607 с.

либеральному атеизму) до сих пор сохраняет связь с областью сакрального, даже в модернистском его варианте. В русской культуре не завершился процесс обмирщения (секуляризации), вследствие чего она, в отличие от евроатлантической, не может быть осмыслена в пределах какого-либо сущностно одномерного (в духе «одномерного человека» Э. Фромма) пространства-времени. Ценностное ядро православно-русской цивилизации развернуто в двух взаимопересекающихся религиозно-эстетических плоскостях — христианской и антихристианской, драматические отношения между которыми на уровне мировидения, политики и технологии составляют сквозное действие русского бытия в его прошлом, настоящем и ближайшем будущем.

В итоге складывается весьма печальная картина оскудения искусства в XX веке. Художество, тем более христианское, как будто умерло, уступив место постмодернистской игре, безотносительной к какому-либо приращению духа. Главной фигурой современной культуры стал нарцисс, ловящий свое увядающее отражение — да и то, впрочем, без особой охоты. Как заметил один остроумный человек, главная тайна современного искусства состоит в том, что его нет.

Однако не следует терять надежду. Не вялому нарциссу принадлежит последнее слово в мире. Оно вообще не принадлежит человеку. Дух дышит, где хочет, в том числе в культурной и художественной жизни цивилизаций. Коль скоро человек призван к жизни по образу Создателя, то и дела его в пределе своем божественно прекрасны. «Великий художник, религиозный творец перерастает культуру. Культура есть смысл нашего земного бытия. Слава Богу, бытие это не бессмысленно; но в Царствии Божием этого смысла будет не нужно»¹.

Литература

1. Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М.: Искусство, 1969. 340 с.
2. Бердяев Н. А. Кошмар злого добра // Путь. 1926. № 4. С. 176—182.
3. Вейдле В. В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб.: Аxioma, 1996. 332 с.
4. Выпускница ВГИКа принесла России первый успех на Каннском кинофестивале. URL: <http://brainart.ru/kulturnie-novosti/vipusknitsa-vgika-prinesla-rossii-pervij-uspeh-na-kannskom-festivale.html> (дата обращения: 15.12.2014).
5. Дзаваттини Ч. Некоторые мысли о кино // Богемский Г. Кино Италии. Неореализм. URL: <http://fb2.booksgid.com/content/B0/g-bogemskiy-kino-italii-neorealizm/42.html> (дата обращения: 22.12.2014).
6. Евлампиев И. И. Художественная философия Андрея Тарковского. Уфа: ARC, 2012. 472 с.
7. Казин А. Л. Последнее Царство. Русская православная цивилизация. СПб.: Наука, 1998. 190 с. Издание по благословению Патриарха Московского и всея Руси Алексия Второго.

¹ Вейдле В. В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб.: Аxioma, 1996. 218 с.

8. *Капранов Г.* Человек и миф. М.: Искусство, 1984. 397 с.
9. *Кичин В.* Вакуумное кино // Российская газета. 26.05.2009. С. 4.
10. Лексикон нон-классики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. 607 с.
11. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа (Из ранних произведений). М.: Правда, 1990. 655 с.
12. *Сартр Ж.-П.* «Иваново детство». URL: <http://www.cinematheque.ru/post/129665> (дата размещения: 09.02.2007).
13. *Архимандрит Тихон (Шевкунов).* Несвятые святые. М.: Изд-во Сретенского монастыря, «ОЛМА Медиа Групп». 2011. 640 с.

Аннотация

В статье рассматривается эволюция христианских смыслов в мировом и русском киноискусстве XX — начала XXI века. Основное внимание уделено взаимоотношению между экранным образом и религиозным мировоззрением соответствующей эпохи. Отдельная глава посвящена фильму А. Тарковского «Иваново детство».

Summary

The article explores the evolution of Christian ideas in Russian and international cinematography of 19th — early 20th century. The primary focus is on the correlation between on-screen characters and religious views of the respective time. This article is dedicated to Tarkovskiy's film „Ivanovo Detstvo“ (Ivan's Childhood).

✓ *Ключевые слова:* образ, изображение, киноискусство, христианство, история культуры.

✓ *Key words:* character, image, cinema, Christianity, cultural history.

Народные легенды об обмираниях: Своеобразие семантики и структуры

УДК
398.7

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

Фольклорные нарративы, обусловленные снами-обмираниями¹, вызывают большой интерес в современной науке о традиционной культуре. Они выделяются многими учеными в качестве разновидности фольклорной легенды. Некоторые исследователи, в частности С. Н. Азбелев, Е. Е. Левкиевская, не без оснований считают такие рассказы легендами. Предваряя публикацию в «Живой старине» статьи М. Л. Лурье и А. В. Тарабукиной «Странствия души по тому свету в русских обмираниях»², С. Ю. Неклюдов говорит об особом, хотя и редком фольклорном жанре обмираний как составной части более широкой жанровой общности, «к которой относятся описания видений потустороннего мира»³.

В рассказах о посещении «того света» выявляются базисные составляющие жанра легенды (религиозная основа, ярко выраженная поучительность и очевидные взаимосвязи с книжной традицией). В то же время им присущи признаки уникальности уже потому, что состояния летаргического сна и клинической смерти — нечастые явления в обыденной жизни. Вместе с тем в ситуации между жизнью и смертью обмиравший получает ни с чем не сравнимый мистический опыт и знание о мире особой сакральной насыщенности.

¹ Согласно словарю В. И. Даля, «обмирание» — народный термин, обозначающий состояние летаргического сна; ср.: «умирать по виду, на время, оживая снова; впадать в обморок, в бессознательность, в бесчувственность...». В этой же словарной статье приведена пословица: «Кто обмирает, заживо на небесах бывает» (см.: *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2: И—О / Под ред. И. А. Бодуэна де Куртене. Репринт. изд. 1903—1909 гг. М.: Прогресс-Универс, 1994. Стб. 1540—1541).

² *Лурье М. Л., Тарабукина А. В.* Странствия души по тому свету в русских обмираниях // Живая старина. 1994. № 2. С. 22—26.

³ *Неклюдов С. Ю.* [Предисловие] // Живая старина. 1994. № 2. С. 21.

Целесообразно дать здесь рабочее определение данной разновидности жанра фольклорной легенды. **Легенды об обмираниях** — повествования с установкой на достоверность содержания о восхитении в иной мир и о странствованиях души человека во время летаргического сна либо глубокого обморока.

Эта крайне недостаточно изученная разновидность народной прозы впитала и во многом переосмыслила архаичные мифологические верования о загробном мире, о жизни и смерти. В легендах об обмираниях актуализируются христианские представления об устройстве мироздания, о грехе и праведности, о путях спасения души человека.

Данные легенды связаны с другими жанрами фольклора. В описаниях ада и райских обитателей просматриваются черты взаимодействия этих легенд с апокрифами устной и письменной традиции, с произведениями средневековой литературы и живописи. Выявлено, что общим структурным элементом меморатов-обмираний и духовных стихов является образ огненной реки, преграды, которая преодолевается с помощью небесных покровителей: архангела Михаила, ангелов, Богоматери и святых. Общие черты наиболее заметны при сопоставлении легенд об обмираниях с легендарными сказками¹.

Отмечена также связь легенд об обмираниях с христианскими представлениями о мытарствах души в загробном мире и с апокрифами: «Книги Еноха», «Видение апостола Павла», «Житие Василия Нового», «Хождение Богородицы по мукам», «Хождение Агапия в рай» и др.²

Для легенд об обмираниях характерны психологическое переживание и сопереживание адским мучениям грешников. Их текстам свойственна яркая образность, выразительность художественных деталей в описании «того света». Им присущ интонационный строй живой речи — припоминания

¹ Подробнее об этом см., например: *Елеонская Е. Н.* Представление «того света» в русской народной сказке (Памяти В. Ф. Миллера) // *Этнографическое обозрение*. 1913. № 3–4. Кн. ХСVIII–ХСIX. М., 1914. С. 50–59; *Ивашнёва Л. Л.* Жанры фольклорной прозы: вопросы поэтики. Астрахань: Астраханский университет, 2014. С. 90–101; *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; *Пигин 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.

² См., например, современные исследования: *Пигин А. В.* Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. 432 с.; *Толстая С. М.* Рассказы о посещении «того света» в славянской фольклорной традиции в их отношении к книжному жанру «видений» // *Jews and Slavs. V. 10. Semiotics of Pilgrimage*. Jerusalem, 2003. P. 43–54; *Чередникова М. П.* Письменная традиция обмираний // *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. 227–246.

увиденного в пространстве инобытия, а также композиционный принцип антитезы в его многообразных проявлениях.

Обращают на себя внимание назидательная и воспитательная функции легенд об обмираниях. Их действенность напрямую связана с содержанием и в значительной мере обусловлена эстетическим и эмоциональным воздействием повествований о странствиях души в потустороннем мире. Наряду с информативной, дидактическая функция осознается рассказчиками: *«Это хорошо, когда люди обмиравать, и всё видуть, и всё рассказывают»*¹.

Фольклорные нарративы о снах-обмираниях изучаются и в аспекте выявления народных представлений о душе, жизни и смерти, о метафизической реальности, и с точки зрения поэтики этой разновидности легенд. Отдельные стабильные элементы структуры текстов об обмираниях уже обратили на себя внимание исследователей. Они рассматривались Г. А. Левинтоном, М. Л. Лурье, С. М. Толстой, М. П. Чередниковой и другими авторами в указанных выше работах.

В самом общем виде рассказы об обмиравших имеют трехчастную композицию. Как отмечено исследователями, в первой, вводной части дается характеристика происшествия как такового. Описываются конкретные обстоятельства обмирания и пробуждения. Здесь же указывается промежуток времени пребывания обмиравшего в состоянии между жизнью и смертью. От обмирания до пробуждения проходит, как правило, от одного до сорока дней. Немаловажны «реакции окружающих на случившееся (часто они принимают уснувшего за умершего)»².

Центральная часть данных легенд представляет собой сравнительно объемное повествование об увиденном на «том свете» во время странствий души. Она содержит обстоятельное описание ада и рая посредством зрительных образов и их толкований спутником или «проводником», сопровождающим душу обмиравшего человека. В структуре основной части легенды выявлен принцип кумулятивного нанизывания картин мучений грешников и блаженства праведников³.

Главная часть обрамляется отмеченным выше введением в основную сюжетную линию и завершающей частью. В третьей части речь идет о том, что значит пережитое обмирание в дальнейшей жизни человека, как оно влияет на его миропонимание. В заключительной части встречаются свидетельства о приобретении обмиравшими новых личностных качеств и способностей.

¹ Паунова Е. В. Обмирания у липован // Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. С. 197.

² Лурье М. Л., Тарабукина А. В. Странствия души по тому свету в русских обмираниях. С. 22.

³ Подробнее об этом см.: Чередникова М. П. Письменная традиция обмираний. С. 233 и др.

Судя по имеющимся материалам, пребывание в пограничном состоянии между жизнью и смертью как особый тип испытания-потрясения всегда оказывает существенное влияние на судьбу обмиравших. В отличие от сказки, легенды повествуют о необратимых переменах в дальнейшей жизни своих персонажей, о драматических коллизиях, связанных с посещением «того света».

Стабильным сюжетным мотивом заключительной части легенд об обмираниях является запрет рассказывать об увиденном во время странствий души в иномирном пространстве, открывать узnanную от небесных наставников тайну срока смерти обмиравшего или его родственников. Кстати сказать, зафиксированы варианты легенд, в которых обмирание служит предвестием смерти странствующего и его близких («кто там побывал, долго не живёт»). Между тем есть немало примеров прямо противоположного свойства. Легенды об обмираниях включают широкий спектр вариантов судьбы персонажей, очнувшихся от летаргического сна либо обморока.

Устойчив мотив запрета на информацию из нескольких слов, на тайное знание с особым семиотическим статусом. По наблюдениям М. Л. Лурье и А. В. Тарабукиной, исследовавших западнорусские материалы, за нарушение этого запрета «обмиравшего может ждать смерть или, наоборот, бессмертие, а также существование после смерти ни на том, ни на этом свете»¹.

В легендах об обмиравших астраханских старообрядцев-липован данный мотив получает традиционную разработку: «У нас Галуша, она обмирала. Три дня была мёртвая. И вот она всё говорила. Ну, только одну вещь не говорят. Только сказала: „Третье слово я недоскажу, не могу. Я не могу рассказать. Еш-ли я расскажу, я умру“. И она ходила всё время печальная, она не могла на душе это всё таить. Выказала и умерла»².

Несомненный интерес представляет здесь актуализация архаичного по своим истокам эпического мотива запрета и его нарушения (а в редких случаях — соблюдения табу-предписания). В отличие от сказки и былины, легенда акцентирует внимание не только на ритуально-мифологических и структурных составляющих мотива нарушения запрета, но и на его эмоционально-психологических компонентах.

Легенда об обмираниях изображает особое душевное состояние человека, побывавшего на «том свете», получившего информацию, которая относится к главным концептам бытия, к таинству жизни и смерти. Более того, это сакральное знание, связанное с глубинными основами мироустройства и духовного мира человека, зачастую оказывается непосильной ношей для простого смертного.

¹ Лурье М. Л., Тарабукина А. В. Странствия души по тому свету в русских обмираниях. С. 24.

² Паунова Е. В. Обмирания у липован. С. 195.

Можно провести параллели с древнерусскими житиями, герои которых тоже могут знать день своей кончины, так как удостоены явления Богоматери и приобщения к божественным тайнам. Причем в агиографии наблюдается гармоническое соответствие между священным знанием, высшим откровением, приближением святого к сфере запредельного и внутренним миром подвижника, укрепляемого силой Святого Духа.

В древнерусской агиографии данный мотив имеет целый ряд канонических семантических признаков, в том числе таких, которые идентифицируют и подчеркивают истинную святость главного героя жития. Святого не тяготит сокровенное знание, полученное в видениях высших сил, в том числе сообщение о времени его преставления. Сакральная информация дает возможность святому подготовиться к великому таинству, проститься с окружающими, дать им напутствие и благословение.

Табу на те или иные речевые акты и действия персонажей — одна из констант народной культуры и важнейший двигатель в развитии сюжета, что наблюдается во многих фольклорных жанрах. Своеобразие мотива запрета в легендах об обмираниях заключается в том, что никто из рассказчиков не озвучил эти заветные слова (если они и были произнесены обмиравшими).

Мы имеем уникальный пример абсолютной тайны, беспрецедентную ситуацию, когда в современном фольклорном тексте сакральный запрет на чрезвычайно важную информацию, по сути, неизвестен, так как он не вербализован. Из сюжетного контекста понятно лишь то, что эти запретные слова имеют непосредственное отношение к таинству жизни и смерти.

По возвращении после обмирания в реальность бодрствования центральный персонаж легенды может приобрести необыкновенные и даже сверхъестественные способности и умения. И это помимо того, что у всех обмиравших наблюдается другое восприятие окружающего мира. Новые качества личности имеют, скорее всего, общую основу, predetermined потрясениями и преобразованиями в душе человека во время пребывания в ином мире.

В них выявляются устойчивые черты: способность видеть невидимое для окружающих, предсказывать будущие события, даже пророчествовать¹. Особый дар преобразовывать словесную информацию текста в зрительные формы («о чём читаю, то и вижу») обнаружился у обмиравшей Агнии². Запись

¹ См., например: 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. 58 (об обмиравшей, которая стала предупреждать о трагических событиях в прямой и иносказательной форме); «Велел Господь показать тебе...» / Предисл. и публикация В. Ф. Шевченко // Живая старина. 1999. № 2. С. 27–29 (на с. 28 — предсказание пожара в Давидове).

² Видение Агнии // Духовная литература староверов востока России XVIII–XX вв. / Отв. ред. Н. Н. Покровский. Новосибирск: Сибирский хронограф, 1999. С. 147–149.

ее рассказа содержит другие уникальные материалы народной эсхатологии. В частности, Агния видит картину Страшного суда, которая разворачивается не в конце времен, а в качестве актуального настоящего. В восточной стороне *«суд уже готовый, мёртвые все воскресли, стоят на земле густо»*¹.

Описаны другие стабильные детали: *«отверстое»* небо, *«страшный престол»*, *«где великий сияет свет»*. Изображение внутреннего состояния души обмиравшей Агнии проникнуто осознанием своей греховности: *«И сильно устрашилась, и стала просить Бога (сущаго во образе отрочате, сидящего на руках матерних), чтобы он меня простил, а он не прощает. Богородица посадила его с рук и ему поклонилась, и тогда он меня простил. Я просила у Бога на три дня жизнь»*².

Важно также иметь в виду, что и любая другая легенда об обмираниях — это своего рода *предупреждение* человеку. Рассказ стремится предостеречь его от греха опытом, вынесенным из посещения иного мира восхищенным действующим лицом³.

Исполнителям легенд об обмираниях присущ особый психологический настрой. Как свидетельствуют М. Л. Лурье и А. В. Тарабукина, рассказчик *«с особым артистизмом передает содержание обмирания, причем иногда от первого лица, живо изображая речь самого обмиравшего»*⁴.

Кстати сказать, в фольклорных легендах письменной традиции, в самозаписи обмиравшего, повествование обычно ведется от его же имени. В устных легендах данной жанровой разновидности исполнителем является не сам центральный персонаж произведения, не визионер, как это свойственно рассказам о вещих снах и видениях. Об обмирании рассказывает кто-либо, владеющий информацией об этом происшествии. Чаще всего это не бесстрастное изложение фактов, но обстоятельное и детальное описание странствий души обмиравшего.

Эмоциональное отношение к содержанию рассказов о посещении иного мира, осознание того, что человек невольно прикасается к чему-то священному и запретному для живущих в этом мире, наглядно проявляется в риторических вопросах и во всем синтаксическом строе речи: *«Вы знаете, что на том свете переходють оне (обмиравшие. — Л. И.) через огненные реки? Как оне переходють? Это никто не знает. Как мы будем переходить? Или через речку мы будем переходить, или через мостинку переходить? Это же неизвестно никому. Это даже в Писании не пишется»*⁵.

¹ Там же. С. 148.

² Там же.

³ Ср. средневековые *exempla* — «приклады» и примеры поучений и проповедей.

⁴ Лурье М. Л., Тарабукина А. В. Странствия души по тому свету в русских обмираниях. С. 22.

⁵ Паунова Е. В. Обмирания у липован. С. 196–197.

В данных легендах, равно как в духовных стихах и древнерусских апокрифах, более подробно по сравнению с картинами блаженства праведных описаны мучения грешников, причем обмиравшие видят своих знакомых и близких: там *«тоже родня кипит в огне»*¹. Такое личностное восприятие страшных картин ада, сопереживание грешным душам является дополнительным стимулом для собственного нравственного совершенствования. В эмоционально-психологической окрашенности текста проявляется своеобразие дидактической направленности этой разновидности народных легенд и ее действенная сила.

В легендах об обмираниях рассказчик осуществляет пространственно-временную организацию произведения, выстраивает его композицию в целом. Повествование включает общемифологические и специфические представления о границе миров, о преодолении этой грани на пути обмиравшего «туда и обратно».

В этих легендах для рассказчика реальны обе ипостаси действительности. В структуре текста преобладает прием антитетического параллелизма (по принципу зеркальной симметрии). Своеобразие поэтики рассказов об обмираниях обусловлено также реалиями увиденного в метафизическом пространстве сна и личностными качествами рассказчика, его позицией по отношению к содержанию легенды.

В легендах об обмираниях, как и в рассказах о вещих снах и видениях, первостепенное значение имеет зрительный ряд, то есть увиденное главным персонажем повествования (сновидцем, обмиравшим, рассказчиком). «Картинка» сна/видения, «живописный» текст переводятся в рассказе в словесную форму, преобразуются в повествование.

Увиденное и запомнившееся визионеру несет основную смысловую нагрузку и является главным источником для словесного воспроизведения зрительных образов, всего происходящего в видениях. Данную особенность поэтики фольклорных нарративов о снах и видениях следует признать для них специфической, что отличает эти рассказы и легенды от других жанровых разновидностей народной прозы.

Композиция легенд об обмираниях, как правило, более сложна, нежели структура рассказов о вещих снах и видениях. Путь обмиравшего «туда и обратно», его странствия с небесным спутником в топосе ада и рая, диалоги с умершими родственниками, толкование небожителями того, что происходит на глазах визионера, предопределяют обширный круг персонажей повествования и композиционную цепочку картин-эпизодов нарратива. По мере перемещения сновидца в иномирном пространстве увеличивается количество зрительных образов, сакральной информации и, соответственно, объем словесного текста.

¹ Там же. С. 197.

Сюжетно-композиционная организация центральной части легенд об обмираниях служит прагматической функции текста и его эстетическим задачам: дать четкое представление о надмирном порядке бытия, о топосе ада и рая, о грехе и покаянии. Вставные микросюжеты-притчи, назидательные сентенции и обобщающие суждения концентрируют в себе нравоучительный смысл данных легенд. Между тем их дидактическая направленность заключена также во всей художественной структуре текстов: в сюжетных эпизодах и диалогах действующих лиц, в семиотически насыщенных описаниях и выразительных деталях увиденного.

Достижению главной цели легенды и эффекту жизненной достоверности способствует живая образность, наглядность и биографичность легенд об обмираниях. Они призваны поведать живущим на земле о загробном существовании души, о ее бессмертии, об участии праведников и грешников и о надежде на спасение, о реальной возможности для человека изменить жизнь и тем самым — посмертную участь.

В семантике и структуре данных легенд и в порождающем их контексте народной духовной культуры обнаруживаются немаловажные проявления диалога между двумя сферами бытия. В легендах об обмираниях сокровенные тайны приоткрываются и передаются человеку поэтапно, путем следующих один за другим коммуникативных актов. В композиционной последовательности таких диалогов исходной точкой является вмешательство высших сил в обыденную жизнь.

Очевидно также действие принципа избирательности по отношению к тем, кто может стать обмиравшим. О причинах их восхীщения в иной мир упоминается во многих анализируемых легендах. Можно выделить структурные элементы, своего рода комментарии рассказчика или действующих лиц обмирания, характеризующие личность визионера. Сакральную и жизненно важную информацию получают хотя и обычные, но отмеченные печатью праведности люди, иногда же — грешники (для их вразумления).

Нередко о причине «избранничества» и восхীщения души на небо повествуется весьма обстоятельно. Так, например, рассказ о посещении «того света» симбирской крестьянкой Агафьей Назаровой начинается эпизодом видения проводника-наставника¹. Его видит в своем доме лишь обмиравшая, а ее мужу не дано было увидеть святого. В то время, когда «грамотный» супруг Агафьи по ее просьбе начал читать молитвы, вошел «старик с длинной седой бородой, весь румяный, такой радостный, приветливый, в священническом облачении»².

Николай Чудотворец, как об этом можно судить по описанию внешности святого, благословил Агафью, взял ее за руку (эта стабильная черта пове-

¹ «Велел Господь показать тебе...» С. 27–29.

² Там же. С. 28.

дения проводника отмечена С. М. Толстой) и объяснил происходящее: «Тебе Господь милость посылает за твоё терпение: велел Господь показать тебе и рай, где радуются праведники, и ад, где мучаются грешники»¹. Агафья Степановна, действительно, претерпела много лишений и невзгод: сиротство, смерть детей в замужестве, нищету и тяжёлую болезнь, что не ожесточило ее сердца.

Важно иметь в виду, что произошедшее с главным действующим лицом повествования — это одновременно и факт обыденной, вполне реальной жизни, и исключительное событие, которое всегда оказывает существенное воздействие на его дальнейшую жизнь. Избирательное, целенаправленное действие высших сил дает возможность душе обмиравшего лицезреть то, что скрыто от живущих, и, главное, понять увиденное с помощью наставника странствующей души.

В свою очередь, посетивший иной мир передает это сакральное знание окружающим, исполняя напутствие, полученное свыше: «ты всё опиши людям». Благодаря такой многоэтапности осуществления диалога между земным и потусторонним мирами, в указанное Н. И. Прокофьевым² богообщение вовлекается достаточно обширный круг его участников³. В народной аксиологии, в системе ценностных ориентаций мировидения человека традиционной культуры диалог земной и небесной сферы бытия является примером благодатных даров свыше. Он проявляется во многих фольклорных нарративах. В легендах об обмираниях важны и сама ситуация приобретения сакральной информации рядовым человеком, и эмоционально-психологическое воздействие на него «высокого» религиозно-нравственного содержания данных легенд.

Многоаспектное рассмотрение легенд об обмираниях раскрывает во многом уникальное соотношение и взаимодействие словесных и зрительных образов в их семантике и структуре. Картины увиденного в иномирном пространстве сна и рассказы о зрительных впечатлениях как единство словесного и изобразительного планов содержания — главные формы художественной реализации и существования данного феномена народной культуры.

¹ Там же.

² Прокофьев Н. И. О мировоззрении русского средневековья и системе жанров русской литературы XI—XVI вв. // Литература Древней Руси: Сб. трудов / Сост. Н. И. Прокофьев. М.: МГПИ, 1975. Вып. 1. С. 5—39.

³ В этой связи представляются ценными наблюдения А. Б. Мороза. Анализируя календарные песни обхода дворов, исследователь отмечает: «Даже „пассивное“ участие (в ритуале. — Л. И.), выражающееся в том, чтобы принять посетителей и одарить их, включает человека в коммуникативную ситуацию „человек — иной мир“ и как бы поднимает его над миром повседневности» (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).

Зрительно воспринимаемые видения-картины потустороннего мира в легендах об обмираниях не являются самодостаточными, независимыми от их интерпретации в словесной форме. Изображение непременно должно быть «переведено» на вербальный язык общения. Однако встречаются нетипичные сюжетные версии анализируемых легенд, где образы иного мира могут стать общим достоянием лишь в живописной форме, в зрительно постигаемом виде.

В легенде «Замирает старая дева...» обмиравшая считает, что увиденное ею на «том свете» должно быть не пересказано, а увидено — будучи нарисованным на картине¹. *«Замирает старая дева. Неделю лежала. Священник отпел её как покойницу, а она проснулась и говорит: „В какую вонючую бочку меня толкали. Кой-как вышла оттуда. Хотите знать, что я видела? Я съездию (sic!) в Иерусалим и привезу оттуда картину, на которой изображено всё, что я видала“.*

Взяла она сестру с собой и в путь отправилась. Ехали они пароходом. На море есть сторона чёрная, а есть светлая. Вода в них не мешается. Хозяин парохода говорит: „Никто воду не берите, а то плохо будет“. Одна женщина всё же набрала в бутылку воды и спрятала к себе. В это время пароход тонуть начал. Спрашивают: „Кто взял воды?“ Женщина молчит. Стали пароход обыскивать, нашли пузырёк с морской водой и бросили в воду вместе с женщиной.

Приехали в Иерусалим. Стали искать Лавру и увидели людей с одним глазом во лбу. Называют их псыгорцы (sic!). Испугались сильно, а люди эти необычные: показывают руками, куда идти и что покупать. А говорить не говорят.

Вдруг перед путниками открывается дверь. Если есть у человека большой грех и ты хочешь его искупить, иди туда. Двери большие, а вдали огонь горит. Если перейдёшь этот огонь, то останешься жить у Бога. Женщины не пошли туда, остались, купили большую картину и приехали домой.

Эту картину назвали „Клирос“. А на картине нарисовано, за что люди грех держат. Когда приходят все на молитву, перед картиной молятся. А женщина эта долго не пожила и умерла, потому что грех большой такое дело делать. А картина эта все людские грехи изображала».

В данной легенде мотив летаргического сна имеет структурообразующее значение. В то же время здесь отсутствует инвариантное для нарративов об обмираниях развитие сюжетного действия о странствиях души. В сюжете данной легенды столь существенные различия мотивируются нетипичной позицией обмиравшей по отношению к полученному ею мистическому опыту.

«Замиравшая дева» готова поведать об увиденном: *«Хотите знать, что я видела?»* Вместе с тем живописное изображение загробного мира является

¹ Зап. Н. А. Камневой в Астрахани 25 июля 1996 года от Сушко Веры Филипповны, 1913 года рождения, родом из Киевской области (Фольклорный архив Астраханского гос. университета; коллекция «Несказочная проза»).

для нее предпочтительным, что и побуждает к поездке в Иерусалим за «картиной» эсхатологических видений. Видимо, на глубинном уровне текста в данной легенде акцентируется внимание на значимости и приоритетности зрительно воспринимаемых образов по сравнению с их вербальной версией.

Такое необычное для легенд об обмираниях разворачивание сюжетного действия в тексте «Замирает старая дева...» и его эсхатологическая тематика, несомненно, поддерживаются вековой крестьянской традицией воспринимать сюжеты «Сошествие во ад», «Страшный суд» и т. п. в храмовой настенной живописи.

Этот текст, безусловно, оригинален и во многом уникален. Между тем он скомпонован из традиционных фольклорных мотивов и образов устной и книжной традиции. В его вводной части сказано о продолжительности обмирания (*«неделю лежала»*) и о пробуждении «замиравшей девы» — несмотря на то что священник *«отпел её как покойницу»*.

Центральная часть легенды о «замирании девы» посвящена ее дальнейшей жизни, описанию путешествия в Иерусалим. О последствиях обмирания обычно повествуется в третьей части инвариантной структурной схемы легенд об обмираниях. В анализируемом тексте мотив судьбы обмиравшей занимает главное место. Он перемещается в основную часть произведения и подвергается амплификации. В результате такой смысловой и структурной трансформации тема последствий обмирания получает оригинальную разработку.

В соответствии с закономерностями фольклорного сюжетосложения идея пути-испытания, мотив «вынужденного перемещения героя» (М. М. Бахтин) в пространстве является композиционным стержнем данной легенды. Путь обмиравшей «туда и обратно» обрисован в ней дважды. Согласно законам структурной перестройки эпического текста, это еще один пример амплификации.

Пребывание «замиравшей девы» в иномирном пространстве летаргического сна с возвращением к жизни дополняется и конкретизируется симметричными сюжетными эпизодами ее паломничества в Иерусалим, который в фольклорной традиции более мифологичен, нежели реален. Немаловажная деталь: паломницы едут не на Святую землю, чтобы помолиться у Гроба Господня, а в условный, во многом фантастический, но семиотически насыщенный «Иерусалим» эпического фольклора.

Они стремятся в «Иерусалим» за «картиной» с изображением того, *«за что люди грех держат»*. Путь в несуществующий на карте морской порт (паломницы прибывают в Иерусалим на пароходе, по морю), несмотря на его нереальность, точен, ибо он абсолютно фольклорен.

Особые закономерности «условной эпической географии» (Б. Н. Путилов) объясняют многие особенности перемещения фольклорных персонажей в пространстве, в том числе — непременно по морю. Достаточно вспомнить

морские путешествия сказочных героев, путь былинного Василия Буслаева в Иерусалим. Новгородский богатырь плывет на корабле по Волге, затем — по Хвалынскому (Каспийскому) морю и попадает на своем судне прямо в Иерусалим¹.

Певцы эпоса, как и калѣки перехожие, другие паломники по святым местам, хорошо знали маршруты и особенности пути к христианским святыням. С точки зрения закономерностей эпического повествования очевидное несоответствие фольклорного сюжета реальной жизненной практике и данным географии не имеет существенного значения.

Пространственные категории и хронотоп в целом несут в фольклорной модели важную в идеологическом плане смысловую нагрузку. Поэтому путь в Иерусалим, к высшим духовным ценностям, пролегает в новгородской былине через Волгу, главную русскую реку, и через воспетое в общерусской устно-поэтической традиции Хвалынское море.

Аналогичные закономерности проявляются и в хронотопе легенды «Замирает старая дева...». Образ моря здесь не только водная преграда, которую преодолевают путешественники. Это морально-нравственное испытание для плывущих на пароходе. Море имеет здесь ярко выраженную мифологическую природу: на нем *«есть сторона чѣрная, а есть светлая. Вода в них не мешается»*. В контексте данной легенды вполне органичен вставной эпизод: он известен по фольклорным и литературным источникам как сюжет о грешнице на корабле.

Микросюжет контаминируется с основным повествованием о «замиравшей деве» по принципу «сюжет в сюжете». Рассказ-притча о согрешившей женщине сюжетно оформлен здесь как жестокое наказание за нарушение запрета брать морскую воду с ее сверхъестественными свойствами. Фантастичны образ Иерусалима в целом и его обитатели *«с одним глазом во лбу»*. Эти персонажи, небезызвестные в фольклорной картине мира, наделены здесь не только сверхъестественными, но и обычными качествами чужеземцев. Они *«показывают руками, куда идти и что покупать. А говорить не говорят»*.

Ключевые позиции занимает в данной легенде эпизод, включающий в повествование тему «небесного Иерусалима». Внезапно открывшаяся перед путниками дверь предназначена для грешников: *«Если есть у человека большой грех и ты хочешь его искупить, иди туда»*. Мотив испытания огнем перекликается с другими легендами об обмираниях (имеется в виду переправа через огненные реки и под.). *«Двери большие, а вдали огонь горит. Если перейдѣшь этот огонь, то останешься жить у Бога»*.

¹ Подробнее о категориях эпического времени и пространства см.: Путилов Б. Н. Теоретические проблемы современной фольклористики: Курс лекций для студентов Музыкально-этнографического отделения Санкт-Петербургской гос. консерватории (1995–1996) / Науч. ред., автор предисл. и примеч. к тексту А. Ф. Некрылова. СПб.: ИПЦ СПбГУД, 2006. С. 284–285; Путилов Б. Н. Героический эпос и действительность. Л.: Наука, 1988. 223 с.

Образ картины, что *«все людские грехи изображала»*, проходит через все повествование. Он является сквозным и объединяющим, цементирующим эпизоды текста в одно целое. Этот образ сохраняет также актуальность и действенную силу за рамками основной сюжетной линии: *«Когда приходят все на молитву, перед картиной молятся»*.

Таким образом, на первый план в легенде о «замирании девы» выходит мысль об особой значимости зрительно воспринимаемых образов эсхатологического характера. Тем самым словесное изображение ада и рая оказывается недостаточным для назидания и покаяния.

Неизжитый век центрального персонажа легенды «Замирает старая дева...» — типичный структурный элемент разных жанров фольклорной прозы. Не вполне ясна из текста причина преждевременной смерти героини после ее возвращения из Иерусалима: *«А женщина эта долго не прожила и умерла, потому что грех большой такое дело делать»*.

Трудно понять, какой запрет она все же нарушила, что именно было неправильно сделано. «Замиравшая дева» не рассказала об увиденном на «том свете», что обычно предписывается вернувшимся в земное бытие (она упомянула только *«вонючую бочку»*, атрибут явно не райской области иного мира).

Другое существенное нарушение правил поведения относится уже не к повседневной, а к церковной жизни. Оно заключается в том, что «картина» с изображением грехов человечества самочинно включена в ряд сакральных объектов храма. Люди молятся не каноническому настенному образу, а несколько загадочной «картине». (Все это происходит за рамками основного сюжетного действия.)

Обращает на себя внимание тот факт, что обмиравшая не переживает «священного трепета» ни после обмирания (*«В какую вонючую бочку меня толкали. Кой-как вышла оттуда»*), ни во время посещения Иерусалима. Между тем персонажи легенд, очнувшиеся от сна, похожего на смерть, чаще всего переживают эмоциональное потрясение.

Они возвращаются в земное бытие духовно преображенными существами, с другими ценностными ориентациями и с новым мировидением. Приобретенные в состоянии между жизнью и смертью личностные качества обмиравших не всегда характеризуются святостью, но нередко приближаются к ней.

В художественном сознании отдельных исполнителей этих легенд пережитые испытания могут идентифицироваться как святость в народном ее понимании. Например, в легендах астраханских липован все обмиравшие подвергаются испытанию. Они должны пройти «туда и обратно» через огненную преграду, то есть через реку, море, пропасть или ров — по лестнице, расположенной не по вертикали, а горизонтально.

«И вот идёт там мужчина, женщина через лестницу, а там же глубоко видать, что бушует там. И вот должны лестницу пройти и туды и сюды. Вот

*туды прошла, а када оттылича идетъ, тоже чтоб прошла, вроде тада уже она святая. Ну, вроде, тада она весь страх прошла. Вот это я слышала, када обмирали»*¹. Согласно народным верованиям, тот, кто выдержал подобное испытание, получает особые качества высшей духовной свободы и, предположительно, обретает статус святости².

В структуре основной части легенды об обмираниях в бóльшей мере, чем в ее обрамляющих эпизодах, проявляются жанрообразующие признаки легенд как уникальных по своей природе и в то же время органичных для народной духовной культуры фольклорных текстов.

Путь обмиравшего «туда и обратно» — традиционный, инвариантный в повествовательном фольклоре способ композиции. На эту стабильную сюжетную ось в легендах нанизываются зрительные образы ада и рая, отдельные эпизоды, вставные притчи, толкования видений потустороннего мира проводником странствующей души. В общем эпическом полотне все картины и микросюжеты увиденного встраиваются и объединяются в единую повествовательную цепь.

Уже отмеченный в композиции данных легенд прием кумулятивности в отдельных своих проявлениях подобен структурным особенностям кумулятивной сказки. В обоих жанрах наблюдается последовательное присоединение повествовательных эпизодов. Между тем в построении центральной части легенды об обмираниях осуществляются «накопления» и количественного, и качественного характера. По мере передвижения странствующей души в иномирном пространстве увеличиваются духовное знание о мире и жизненно важная сакральная информация.

Накопление однотипных сюжетных звеньев и разного рода количественных показателей в бóльшей мере присуще кумулятивной сказке, сохранившей в своей структуре архаичные модели композиции фольклорного текста. Перемещение обмиравшего на «том свете» и череда загробных встреч способствуют усложнению и обогащению сюжетной линии легенды, совершенствованию ее поэтики. В то же время своеобразие композиции данных легенд и всех структурных элементов текста усиливает его содержательную сторону и идейную направленность. В семантике легенды ключевые позиции занимают духовно-нравственная, религиозная составляющая и, соответственно, назидательная функция.

Иная, по сравнению со сказкой, семантическая структура текста предопределяет своеобразие кумулятивности в легенде. Ее сюжетное развитие не предполагает, что цепь из указанных выше структурных компонентов может разрываться, как в кумулятивной сказке, либо расплетаться «в обратном, убы-

¹ Паунова Е. В. Обмирания у липован. С. 190.

² Ср. испытание огнем в легенде «Замирает старая дева...»: «Если перейдёшь этот огонь, то останешься жить у Бога».

вающем порядке»¹. При любом количестве звеньев кумулятивной цепочки развитие сюжетного действия в легендах имеет, в сущности, один и тот же *положительный результат*. Обмиравшие приобретают мистический опыт и сакральное знание о жизни и смерти.

Очевидна также бóльшая, по сравнению с другими жанрами фольклорной прозы, открытость данных легенд для включения в их собственную структуру новых сюжетных элементов, дополнительных эпизодов, второстепенных действующих лиц и комментариев наставников. Гибкость и подвижность структуры данных легенд, их значительная вариативность контрастирует и составляет единое целое с незначительной изменяемостью, стабильностью смыслового ядра текстов.

Передвижение души обмиравшего в основной части текста изображается посредством сюжетного действия. Вместе с тем данной разновидности фольклорной легенды присуща сосредоточенность на проблеме раскрытия внутреннего состояния центрального персонажа, рассказчика и других действующих лиц, на их переживаниях и размышлениях, на попытках соотносить содержание этой части легенды с собственной жизнью.

Внутренние процессы изменений в сознании, в духовном мире персонажей оказываются в легендах об обмираниях качественно новой, устойчивой и характерной чертой поэтики. Этические и философские категории жизни и смерти, добра и зла, бессмертия души, греха и искупления представлены в легендах не отвлеченно-аллегорически, а в эмоционально насыщенной образной форме. Данный жанр является примером оригинального в своей наглядности воплощения важнейших тем бытия человека. В семантике и структуре этих легенд и в порождающем их контексте народной духовной культуры проявляется диалог между двумя сферами бытия.

Легендам об обмираниях присуща изменчивость компонентов сюжета и их структурных сплетений в конкретных текстах. Многообразие характеристик загробного мира, различия в наборе второстепенных действующих лиц, вариативность сюжетных эпизодов все еще не имеют удовлетворительной интерпретации. В статье предлагается одно из возможных объяснений данной характерной черты легенд об обмираниях.

Анализируемые устные легенды, как и аналогичные сюжеты книжной традиции, объективно повествуют не только о посмертной участи своих персонажей. Независимо от учительной, назидательной целевой установки жанра, но и благодаря ей, в них описывается прожитая жизнь праведников и грешников в их особо значимых поступках.

Иными словами, в сюжет легенды вторгается жизнь как таковая, крайне контрастная, изменчивая и разнообразная в своих проявлениях. Столь ярко

¹ Пропп В. Я. Кумулятивные сказки // Пропп В. Я. Русская сказка. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. С. 293.

выраженная вариативность в легендах о посетивших иной мир, многообразие персонажей и сюжетных эпизодов основной части легенды, топосов загробного мира определенным образом коррелируют с непредсказуемостью и сложностью земной жизни, преломленной в данных текстах.

Кстати сказать, Ф. Вигзелл убедительно показала историческую изменчивость народных представлений о степени греховности, о том, что считается самым тяжким грехом¹. Исследовательница пришла к выводу, что «социальные условия в значительной мере определяют то, каким представлен иной мир в видениях»². Таким образом, нельзя игнорировать очевидный факт зависимости содержания легенд об обмираниях и от всеобщих законов мироустройства, и от того, чем наполнена земная жизнь в конкретный момент ее истории.

Бытовое и бытийное начала сосуществуют и взаимодействуют в текстах легенд об обмираниях. Они развиваются в основной части легенды, в хронотопе иномирного пространства, приобретая единство и цельность в начальных и заключительных эпизодах текста. В центральной части и в «рамке» сюжетного действия повествуется и о посмертной участи, и о повседневной жизни людей — через изображение греховных и праведных поступков.

Тем самым в легендах об обмираниях имеет место совмещение мифологической и антропоцентрической ипостасей фольклорной модели мира. Нельзя отрицать, что сюжетные мотивы и образы легенд пронизывают сферу главных жизненных интересов человека. В современной научной парадигме исследований фольклорной прозы перспективным является дальнейшее изучение данных легенд в контексте народной духовной культуры, жанровой системы фольклора и книжной традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Велел Господь показать тебе...» / Предисл. и публикация В. Ф. Шевченко // Живая старина. 1999. № 2. С. 27–29.
2. Вигзелл Ф. Моральный аспект обмираний и его связь с гендером и обществом // 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. С. 290–302.
3. Видение Агнии // Духовная литература староверов востока России XVIII–XX вв. / Отв. ред. Н. Н. Покровский. Новосибирск: Сибирский хронограф, 1999. С. 147–149.

¹ Вигзелл Ф. Моральный аспект обмираний и его связь с гендером и обществом // 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. С. 290–302.

² Там же. С. 300.

4. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2: И—О / Под ред. И. А. Бодуэна де Куртене. Репринт. изд. 1903—1909 гг. М.: Прогресс-Универс, 1994. 912 с.
5. *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»).
6. *Елеонская Е. Н.* Представление «того света» в русской народной сказке (Памяти В. Ф. Миллера) // Этнографическое обозрение. 1913. № 3—4. Кн. XCVIII—XCIX. М., 1914. С. 50—59.
7. *Ивашнёва Л. Л.* Жанры фольклорной прозы: вопросы поэтики: монография. Астрахань: Астраханский университет, 2014. 220 с.
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. (Серия «Традиция — текст — фольклор: Типология и семиотика»).
9. *Лурье М. Л., Тарабукина А. В.* Странствия души по тому свету в русских обмираниях // Живая старина. 1994. № 2. С. 22—26.
10. *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»).
11. *Неклюдов С. Ю.* [Предисловие] // Живая старина. 1994. № 2. С. 21.
10. *Паунова Е. В.* Обмирания у липован // 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. 181—197. (Серия «Традиция — текст — фольклор: Типология и семиотика»).
12. *Пигин А. В.* Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. 432 с.
13. *Пигин 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.
14. *Прокофьев Н. И.* О мировоззрении русского средневековья и системе жанров русской литературы XI—XVI вв. // Литература Древней Руси: Сб. трудов / Сост. Н. И. Прокофьев. М.: МГПИ, 1975. Вып. 1. С. 5—39.
15. *Пропп В. Я.* Кумулятивные сказки // Пропп В. Я. Русская сказка. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. С. 292—298.
16. *Путилов Б. Н.* Героический эпос и действительность. Л.: Наука, 1988. 223 с.
17. *Путилов Б. Н.* Теоретические проблемы современной фольклористики: Курс лекций для студентов Музыкально-этнографического отделения Санкт-Петербургской гос. консерватории (1995—1996) / Науч. ред., автор предисл. и примеч. к тексту А. Ф. Некрылова. СПб.: ИПЦ СПбГУТД, 2006. 315 с.
18. *Толстая С. М.* Рассказы о посещении «того света» в славянской фольклорной традиции в их отношении к книжному жанру «видений» // Jews and Slavs. V. 10. Semiotics of Pilgrimage. Jerusalem, 2003. P. 43—54.
19. *Чередникова М. П.* Письменная традиция обмираний // 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. 227—246. (Серия «Традиция — текст — фольклор: Типология и семиотика»).

Аннотация

Легенды об обмираниях — это фольклорные нарративы о восхитении в иной мир и о странствиях души человека во время летаргического сна либо глубокого обморока. Их принадлежность к жанру легенды определяется религиозной основой, отчётливой назидательностью и взаимосвязями с книжной традицией. Наряду с устойчивыми для легенды чертами поэтики, данная разновидность жанра имеет своеобразные черты семантики и структуры. В легендах об обмираниях выявляется необычное для текстов фольклорной прозы взаимодействие словесных и зрительных образов. Картины увиденного в иномиром пространстве сна и рассказы о зрительных впечатлениях как единство словесного и изобразительного планов содержания — главные формы художественной реализации и существования данного феномена народной культуры. Сюжетно-композиционной структуре легенд об обмираниях присуща значительная вариативность всех ее компонентов, что контрастирует (и составляет одно целое) со стабильностью смыслового ядра текстов. Данным легендам свойственна сосредоточенность на проблеме раскрытия внутреннего состояния персонажей, на процессах изменений в их сознании и духовном мире. Обращает на себя внимание совмещение в тексте легенд мифологической и антропоцентрической ипостасей фольклорной картины мира. Сюжетные мотивы и образы легенд об обмираниях пронизывают сферу главных жизненных интересов человека. В них разрабатываются вечные темы его предназначения и спасения души. В данных легендах актуализируются христианские представления об устройстве мироздания, о грехе и праведности. В то же время в них «просвечивают» более архаичные верования о загробном мире, о жизни и смерти.

Summary

The legends about *obmirania* are folklore narratives about the ascension of a soul to a different world and about the wanderings of that human soul, while its host is temporarily unconsciousness. They belong to the genre of legends which is determined by a religious basis and has a distinct and edifying relationship with a literary tradition. Along with the sustainability of the legends poetic characteristics, this kind of genre has a unique trait of semantics and structure. The interaction of verbal and visual images, in legends about *obmirania*, is unusual for texts of folklore prose. Pictures, seen in the ethereal dream space and stories about visual impressions, as a unity of word and image, are the main form of this artistic realization and the existence of this phenomenon in popular culture. The plot structure of the legends about *obmirania* varies considerably in all its components, which contrasts with the stability of the semantic core texts. In these legends, there is a peculiar focus on the disclosure of the internal state of the characters, on the processes of change in their minds and the spiritual world. It draws attention to the combination in the text of mythological legends and anthropocentric incarnation of the folk world. Narrative motifs and images of the legends about *obmirania* permeate the sphere of the main vital interests of the individual. Rooted in them are eternal themes of his mission and the salvation of souls and, in these legends, an updated Christian view of the universe, sin and righteousness is portrayed. At the same time, more archaic beliefs „emerge“ about the afterlife, life and death.

- ✓ **Ключевые слова:** фольклорные легенды, иномиром пространство сна, мистический опыт, сакральное знание, духовный мир человека (христианская парадигма), семантика и структура, словесные и зрительные образы, мифологическая и антропоцентрическая ипостаси фольклорной картины мира.
- ✓ **Key words:** folk legends, ethereal dream space, mystical experience, sacred knowledge, spiritual world (Christian paradigm), semantics and structure, verbal and visual images, mythological and anthropocentric incarnation of the folk world.



ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ

№ 2 / 2014



УДК
791.43.01

Сон, виртуальная реальность и пространство истории кино

[Рецензия на: **Капрелова М.** Ирреальное на экране: от сновидений к виртуальности. СПб.: Изд-во СПбГУКиТ, 2014. 269 с.; ил.]

ГУСАК ВАСИЛИЙ АНДРЕЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствознания, факультет экранных искусств, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения (Санкт-Петербург)

GUSAK VASILY A.

PhD (History of Arts), docent, Department of art history, Faculty of screen arts, St. Petersburg state institute of film and television (St. Petersburg)

E-mail: vasgus@yandex.ru

Книга «Ирреальное на экране: от сновидений к виртуальности» М. Капреловой посвящена теме ирреального (грезы, сновидения, виртуальный мир) в кино. В книге подробно прослеживаются взаимосвязи кино и ирреального, описываются эстетические модели, порожаемые этими взаимосвязями в разные периоды истории киноискусства, проводится их типология. Учитывая, что сама тема волнует отечественных киноведов и культурологов с «достопамятных времен», удивительно, что подобной книги, с отбором фактов, имен, фильмов, до настоящего момента не появилось.

Автор «Ирреального на экране» разрабатывает тему, предпринимая поэтапное описание и предлагая ее кристаллизацию в пространстве истории кино.

Нельзя не отметить причастность книги к исследовательской традиции, известной и по авторитетным зарубежным трудам, и по книгам отечественных ученых. Вот навскидку ряд примеров книг, недавно изданных у нас и существующих на расстоянии вытянутой руки, в которых обозначены подходы к теме. Прежде всего, стоит назвать справедливо претендующее на статус фунда-



ментального междисциплинарное исследование В. Мухоморова «Избранные российские кинофильмы», в котором на материале отечественной литературы и кино рассматривается феномен сновидения в искусстве. Книга В. Мазина «Сновидения кино и психоанализа», будучи оригинальным исследованием, замкнутым на теории психоанализа, уже своим названием напрямую заявляет проблему родства сна и кинофильма и предлагает авторский выбор фильмов и примеры эпизодов. Со всей очевидностью проблема поднимается в книге Э. Морена «Кино, или Воображаемый человек», частично опубликованной в «Киноведческих записках». К. Метц в «Воображаемом означающем», в разделе «Игровой фильм и его зритель», отталкиваясь от аналогии между сном и просмотром фильма, углубляется в психоанализ. Метц пытается разобраться со всеми аспектами этой аналогии и, обращаясь к психоаналитическому инструментарию, пишет о поле феноменологических оценок при зрительном восприятии. Аналогия не оставляла равнодушными практиков кино. Достаточно сослаться на размышления, содержащиеся в «Делать фильм» Ф. Феллини, «Картинах» И. Бергмана, «Поэтическом кино» П. П. Пазолини.

Эти тексты, доступные читателю на русском языке, убеждают в интересе теоретиков и практиков к «воспроизведениям» ирреального на экране. Само собой встает вопрос о природе и самом качестве художественности, который часто в системе психоаналитического или феноменологического подхода утрачивает актуальность. В связи с этим справедливо отметить как достоинство то, что М. Капрелова обращается именно к эстетической истории кино, дополняя и обобщая тем самым предшествующие исследовательские рефлексии. Вот, собственно, несколько конкретных моментов, позволяющих считать ее книгу оригинальным отечественным исследованием.

Прежде всего, это упоминание фильмов и помещение их в контекст направлений и школ. Последнее проделано исследователем показательно корректно, с учетом классической периодизации истории киноискусства. Материал, укладываемый в общепринятую структуру истории кино, включающую ранние направления, затем экспрессионизм, авангард, 1930—1940-е годы, а затем авторские тенденции 1950—1970-х, неизбежно при этом оформляется в эстетическую историю. Правда, при широте охвата отдельные явления остались не рассмотренными (к примеру, японская кинематография, артаусное кино последних десятилетий). И все же... перечисленные школы и направления в очередной раз убеждают в необходимости основного метода.

Теоретическая база книги восходит к классической кинотеории, подтверждая ее востребованность в киноведческой науке. Читатель всегда сможет опереться на понятие З. Кракауэра «реальность иного измерения», объединяющее «ирреальное», «сновидения» и «грезы».

Любопытна книга и в связи с возросшим в последнее время интересом к практическому опыту кино и к его законам, то есть к теории, истории. Возможно, ответом на это актуальное для нынешней экранной эпохи стремле-

ние преодолеть невежество и восполнить знания стало появление книг — как, собственно, новых историй мирового кино, так и субъективных исследовательских попыток описать феномен кино в оптике событий его исторического развития. Книги эти продолжают издаваться как за рубежом, так и в России. Одной из их особенностей, при разности задач, поставленных авторами, является ревизия фактов, ведущая к более емкой систематизации и универсализации истории кино с точки зрения ее изложения и понимания. Конечно же, ревизия может оказаться как сознательной стратегией автора, так и случайной «производной» концептуального подхода.

Востребованные нынче в кругах ученых-киноведов история медийных феноменов и идей (медиа-археология) и социокультурный подход «поглощают» авторитетные истории кино, оставляя за ними роль некоего большого раздела или же контекста. В обоих случаях художественные открытия перестают фигурировать как самодостаточное ценностное явление.

В «Ирреальном на экране» автор выбирает примеры бесспорные, в которых очевидно прослеживаются взаимосвязи эпизодов снов и «типичного» для той школы направления, к которому относится конкретный фильм. Рассматривая «Тайну одной души» Г. В. Пабста или картины М. Карне, А. Хичкока, И. Бергмана, обращаясь к «Бразилии» Т. Гиллиама, «Матрице» Л. и Э. Вачовски, автор, с одной стороны, намечает пунктир из явлений, хорошо знакомых и многократно описанных, с другой — намеренно выделяет их как наиболее точные примеры содержательной и одновременно художественной разработанности проблематики ирреального в определенной кинематографической модели.

Среди фильмов последних десятилетий, относимых к авторскому кино, называются «До самого края света» В. Вендерса и «Влюбленный Тома» П.-П. Рендера. Первая картина вышла в 1991 году, вторая — в 2000-м. Картина Вендерса, возможно, впервые содержала прогнозы последствий зависимости человека от виртуальных картинок на экране. Рендер иронизировал и эстетизировал нормативы существования человека в виртуальном пространстве, показывая последнее как вполне обычный процесс. Между двумя фильмами разница в десять лет. Именно в этот период выходят фильмы, повлиявшие на последующий этап развития кино: «Газонокосильщик», «Шоу Трумана», «Экзистенция», «Матрица», «Беги, Лола, беги» и т. д. Трудно отрицать тот факт, что после их появления тема виртуальной реальности (ВР) оказалась на центральном месте в мировом кинематографе. А «До самого края света» и «Влюбленный Тома» стали крайними точками между выходом названных картин, обозначивших симптоматику проблемы ВР.

Рассматриваемый здесь же во многих отношениях любопытный пример фильма «Авалон» М. Ошии — режиссера японского анимэ, снявшего эту игровую картину в Европе с польскими актерами как постапокалиптическую компьютерную игру, — показателен с точки зрения развития виртуаль-

ных возможностей кинематографа ХХІ века, а также его устремленности к транснациональной модели.

Разбор подобных фильмов-примеров делает последний раздел книги «Виртуальность как реальность» объективным в отношении основной проблематики кинематографа рубежа ХХ и ХХІ столетий, что важно с точки зрения полноты исторической ретроспекции.

Основательность придает и содержание последней главы раздела — «Пространство и время ВР». Приводимые характеристики виртуального мира, характеристики-типы времени встраивают содержание конкретных фильмов в широкий контекст философских теорий. Например, знаменательно, что автор обращается к изданному в 1920-х годах, но не утратившему своей значимости исследованию, где излагается одномоментно-линейная концепция времени, — книге «Эксперимент со временем» Дж. У. Данна.

С точки зрения цельности и убедительности «Ирреальное на экране» все же вызывает вопросы. Это, разумеется, не снижает актуальности книги и возможных дальнейших исследований, инициированных ее общей проблематикой.

Понятия «ирреальное» и «сновидение» по своим значениям не однородны. Иногда складывается впечатление, что на страницах книги они используются как синонимы. Может вызвать вопрос и структура. Почему определения основных понятий и терминологические разграничения даны не в специальной теоретической вводной части, а рассредоточены по предисловию и первой главе «Реальность иного измерения в немом кинематографе»? Где заключительная глава книги, в которой погруженный в проблематику ирреального на протяжении двухсот пятидесяти страниц читатель смог бы ознакомиться с основными выводами?

Возникает недоумение и относительно того, почему исследование быстро переходит от раннего периода к киноэкспрессионизму? Ввиду чего автор так «сжато» описывает 1900—1910-е годы? Первому десятилетию отводится всего четыре страницы, на которых указаны «Ночной кошмар» и «Синяя борода» Ж. Мельеса, «История одного преступления» Ф. Зекка, «Нерон, или падение Рима» Л. Маджи. Даже если эпизоды снов в раннем кинематографе всего лишь аттракционы, которыми пионеры кино развлекали зрителя, нельзя не оценить сами приемы воспроизведения снов, видений, возникшие в те годы. Это следовало бы обозначить как формалистическую тенденцию и проследить ее развитие на большем количестве примеров. Сновидение, воспоминание как отдельная проблема в системе повествования возникает именно тогда.

Трудно избежать искуса проникнуться онирическими качеством кинематографа, особенно лучших его образцов, различаемых в исторической ретроспекции, разглядеть «типичное». Возможно, типология онирических моделей, проглядывающая сквозь фактологию истории, оказывается одним из

самых ценных в книге. Обращение к типичному для французского поэтического реализма, или для фильмов немого периода, или для авторского кино Феллини, Тарковского побуждает лучше оценивать художественное развитие мирового кинематографа. И... не менее интересно то, что в пространстве истории кино обнаруживаются взаимодополняемость и взаимообращаемость показа реальности и показа сновидений. В описании фактов в «Ирреальном на экране» произвольно прослеживается эта константа — от немых опытов начала XX века до переживающего стремительное техническое развитие кинематографа века XXI. И действительно, за более чем столетний срок — от Мельеса до «Последней фантазии» и «Аватара» — кино никуда не делось от своей гипнотической имитации процесса сновидений, о чем писал знаток его онтологии З. Кракауэр.

Рецензия на:

Юрьев А. А. Мистерияльная традиция в театре Хенрика Ибсена: Монография. СПб.: СПбГАТИ, 2013. 178 с.

УДК
792.072

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

Андрей Алексеевич Юрьев, профессор кафедры зарубежного искусства Театральной академии, занимается изучением творчества Ибсена более двадцати пяти лет. Он стипендиат Ученого совета Норвегии (Norgesforskningssråd), неоднократно проходил научную стажировку в Центре изучения Ибсена при Университете в Осло (Senter for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo), член Международного ибсеновского комитета с 1997 по 2000 год (International Ibsen Committee), участник свыше пятидесяти научных симпозиумов, в том числе Международных ибсеновских конференций, регулярно проводимых в Норвегии и странах Западной Европы с периодичностью раз в четыре года. Юрьев — автор многочисленных статей о творчестве Ибсена, публиковавшихся в российских и зарубежных научных изданиях (норвежских, немецких, а также в международном ибсеноведческом журнале «Ibsen Studies»), он подготовил комментированное научное издание драм Ибсена «Кесарь и Галилеянин» и «Росмерсхольм» в академической книжной серии «Литературные памятники» (СПб.: Наука, 2006).

Монография посвящена анализу дилогии «Кесарь и Галилеянин» (часть первая — «Отступничество цезаря», часть вторая — «Император Юлиан»; 1873) и драмы «Росмерсхольм» (1886). Цель предпринятого Юрьевым исследования — показать, что творчество Ибсена не укла-



дывается в рамки представлений о традиционном «ибсенизме» (суть таких представлений о наследии родоначальника новой драмы была сформулирована Бернардом Шоу в манифесте «Квинтэссенция ибсенизма», 1891). Автор монографии принадлежит к тем исследователям, которые критически относятся к шовианской традиции и видят в Ибсене драматурга-поэта, чье творчество значительно ближе таким классическим авторам, как Софокл, Шекспир и Гёте, нежели представителям интеллектуального театра XX века в лице Б. Шоу, Л. Пиранделло, Б. Брехта и др., и тесно связано с мистериальной традицией. Юрьев подвергает разбору Ибсена как религиозного художника, чье творчество имело своего рода пролог в виде юношеского школьного мистического сочинения «Сон» (впервые опубликовано в 1878 году) и вполне очевидный эпилог (таков подзаголовок последней ибсеновской драмы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», 1899). По мысли автора монографии, в контексте ибсеновского творчества, рассматриваемого как единый художественный цикл, «всемирно-историческая драма» (таков авторский подзаголовок дилогии «Кесарь и Галилеянин») предстает идейно-смысловым центром данного цикла.

В Главе I «„Всемирно-историческая драма“ „Кесарь и Галилеянин“» анализируется мировоззренческая модель дилогии Ибсена, который, по мнению автора монографии, решительно отрицал мифологию прогресса. Ибсеновская метафизическая картина мира, представленная во «всемирно-исторической драме», проникнута острейшим драматизмом, в основе которого двойственность восприятия Ибсеном современной ему эпохи «отступничества», когда драматург и разоблачал эту эпоху, и оправдывал ее. Автор монографии разбирает соотношение мировоззренческой модели Ибсена, с одной стороны, с телеологической доктриной Мартина Лютера, концепцией мироустройства, изложенной в «Фаусте» (как в версии Гёте, так и в варианте народной легенды), и мировоззренческими взглядами манихейства, а с другой — с философскими идеями Г.-В.-Ф. Гегеля, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и С. Киркегора. Исходя из универсально-космологического конфликта дилогии, взаимообусловленности и взаимопревращаемости божественного и демонического начал, автором монографии исследуются строение сюжета драмы «Кесарь и Галилеянин», компоновка и хронотоп ее драматического действия, используемые драматургом театральные приемы, структура образа главного героя.

В Главе II «Мистериальное пространство „Росмерсхольма“» анализируются параллели, связывающие ибсеновскую драму с дилогией «Кесарь и Галилеянин», прежде всего — цикличность действия, евангельские параллели, двойничество персонажей, изначальная предопределенность их судьбы, ведущий характер темы религиозного отступничества, символика игры света и тьмы и решения финала, отсылающего к миру христианской апокалиптической мистики в духе Откровения Иоанна Богослова.

В Приложениях I и II приводятся сведения об истории создания, рецепции, театральных постановках, соответственно, дилогии «Кесарь и Галилеянин» и драмы «Росмерсхольм».

Рецензия на:

Петровская И. Ф. Другой взгляд на русскую культуру XVII века: Об инструментальной музыке и о скоморохах: Исторический очерк / РИИИ. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2013. 288 с.; ил.

УДК
785,
792

ЛАПИН ВИКТОР АРКАДЬЕВИЧ

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

LAPIN VIKTOR A.

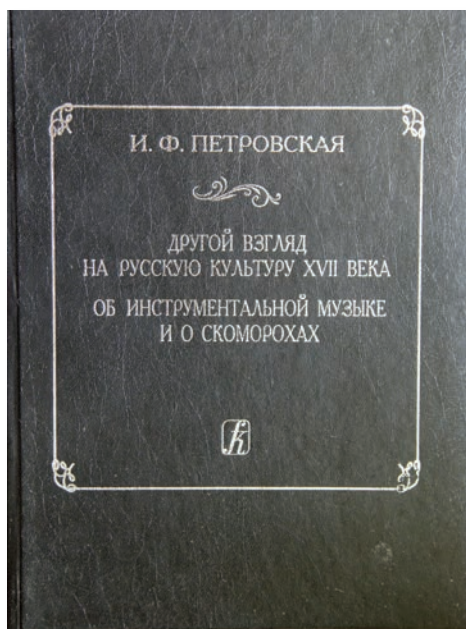
*Doctor of Musicology, Leading Researcher, Russian Institute
for the History of the Arts (St. Petersburg)*

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

«...Полагая долгом опровергнуть ложные суждения» (с. 118) — эти слова Иры Федоровны Петровской можно было бы вынести эпиграфом к рецензии на ее работу. Сама эта мысль встречается на страницах книги *многажды* и выражает одну из важнейших целевых установок автора. Методическое следствие этой установки — многократное сопоставление и перепроверка исторических источников. Результат — развенчание ложных суждений и исторических мифов, которые возникают порой почти неисповедимыми

путями, но закрепляются в научно-общественном сознании и кочуют из работы в работу.

Рецензируемое издание Иры Федоровны Петровской (1919–2014) — последняя книга, вышедшая при ее жизни. Начиная с юности она прошла фундаментальную школу архивиста и источниковеда, работая в государственных исторических архивах Ленинграда (включая годы блокады), и стала не просто авторитетным, но выдающимся источниковедом — историком русской культуры XVIII — начала XX века. Последние десятилетия работы И. Ф. связаны с Zubovskim институтом. Именно в эти годы появились самые значительные ее труды, охватываю-



щие разные области источниковедения — театр, музыка, театральное и музыкальное образование и т. д.¹

И вот теперь, «в конце пути» (так она назвала свою биографическую книгу воспоминаний²), — обращение к XVII веку русской истории. Впрочем, почему XVII век — это, в общем, понятно. «Смутное время», с которого начинается «бунташный век», эпоха «культурного переворота», неудавшаяся попытка сплошного «оцерковления» быта православного населения России и так называемое искоренение скоморошества, активное прорубание многочисленных «окон в Европу» и «из Европы», первая «театральная хоромина», реформа церковно-певческих книг и «пение по партесам», раскол Русской православной церкви и возникновение старообрядчества, нотопечатная нотация и проникновение в русский бытовой обиход западноевропейских музыкальных инструментов — все это и еще многое другое происходило в России именно в XVII веке. Средневековая Московия превращалась в Новую Россию, и все социально-культурные узлы, которые завязывались в XVII веке, получают дальнейшее развитие в следующем, XVIII столетии, подстегнутое мощной волей Петра I. В осмыслении этого ключевого периода русской истории важнейшей оказалась книга А. М. Панченко «Русская культура в канун петровских реформ»³. Но многие работы, появившиеся вслед за книгой А. М. Панченко, особенно посвященные феномену Святейшего Патриарха Никона, вокруг которого постепенно сплелся, казалось, неразматыва-

¹ Основные труды И. Ф. Петровской по истории русской культуры: Материалы по истории русского театра в государственных архивах СССР. Обзоры документов. XVIII век — 1917 г. / Ред.-сост. И. Ф. Петровская. М.: ЛГИТМиК, 1966. 285 с.; *Петровская И. Ф.* Источниковедение истории русского дореволюционного драматического театра: Уч. пособие. Л.: Искусство, 1971. 199 с.; Ее же. Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX века. Л.: Искусство, 1979. 247 с.; Ее же. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII — начала XX века. М.: Музыка, 1983. 214 с.; 2-е изд.: М.: Музыка, 1989. 319 с.; Ее же. Театр и музыка в России XIX — начала XX века: Обзор библиографических и справочных материалов. Учебное пособие. Л.: ЛГИТМиК, 1984. 118 с.; Ее же. Театр и зритель российских столиц, 1895—1917. Л.: Искусство, 1990. 272 с.; Ее же. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге: 1801—1917. Энциклопедия. СПб.: Петровский фонд, 1999. 367 с.; *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург. Начало XVIII века — октябрь 1917 года. Обзор-путеводитель / Общ. ред. И. Ф. Петровской. СПб.: РИИИ, 1994. 448 с.; Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. I: XVIII век / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. Кн. 1: СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 1996. 416 с.; Кн. 2: СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 1998. 502 с. (78 статей И. Ф. Петровской); и др.

Кроме того, И. Ф. реабилитировала и фактически обосновала новое научное направление (называя его специальной исторической наукой) в монографии: *Петровская И. Ф.* Библиографика: Введение в науку и обзор источников биографических сведений о деятелях России 1801—1917 годов. СПб.: Logos, 2003. 490 с.

² *Петровская И. Ф.* В конце пути / Изд. 2-е, дополненное. СПб.: Петрополис, 2009. 404 с.

³ *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л.: Наука, 1984. 205 с.

ваемый клубок мифов и легенд, до сих пор не исчерпали проблематики русского XVII века.

В этом ряду труд И. Ф. Петровской кажется вполне скромным по задаче, которую она сформулировала в названии. Тем более что об инструментах и инструментальном музицировании, но все-таки более всего о скоморохах, писали так или иначе многие исследователи. И казалось бы, что тут еще можно открыть? Но нужен был взгляд и опыт историка-источниковеда такого класса, как И. Ф. Петровская, чтобы тема заиграла множеством красок и неожиданных открытий.

Позволю себе далее довольно обширную цитату из «Предисловия». Основную задачу своего исследования автор формулирует следующим образом: «...выяснить и сообщить, когда, в какой среде и при каких обстоятельствах звучала инструментальная, а не вокальная (или не только вокальная) музыка.

Задача, сопутствующая основной и вытекающая из основной, — отметить и доказательно опровергнуть имеющиеся в литературе **неправды**» (выделено мной. — В. Л.). И далее — методологически очень важное рассуждение: «На пути к верному познанию былого исправление ошибок не менее, если не более важно, чем выявление чего-либо, еще вовсе неизвестного. Каждое исправление прежде допущенной ошибки (или сознательного искажения истины) — ступень в восхождении к истинному знанию». А в сноске к этому высказыванию — смягчающая фраза: «Безупречных работ по истории человеческих обществ не бывает, особенно по истории духовной культуры. Слишком сложен объект изучения, слишком велик необходимый массив источников, которые далеко не всегда легко разыскать» (с. 11, примеч. 12).

Исторически сложилось так, что на Руси в православной церкви (в отличие от западных христианских церквей) во время богослужений звучала только вокальная музыка. Само слово «пение» было синонимом молитвенного служения. А поскольку в Древней и Средневековой Руси народные музыкальные инструменты были связаны почти исключительно с архаичными обрядовыми действиями и календарными праздниками, понятно, что Русская православная церковь, ведя постоянную и упорную борьбу с языческими обрядами и культами, отвергала и все *поганские гудебные* и прочие *бесовские сосуды*.

Потому история музыкальных инструментов в России (во всяком случае, до XVIII века) оказывается неразрывно, хотя и негативным образом связана с церковью. На этом основании И. Ф. две первые главы своей работы посвящает именно этой проблеме. И конечно, тут же делает первое открытие, а именно: нет ни одного письменного источника, который бы на законодательном уровне (в виде Государевых *Указных грамот* или *Памятей*) свидетельствовал о физическом уничтожении инструментов (с. 70). Единственный факт, на который многократно ссылаются все авторы, — публичное сожжение в 1649 году в Москве пяти или шести возов с народными музыкальными ин-

струментами, в том числе и инструментами скоморохов. Но это не кульминация гонений церкви на *бесовские сосуды*, как это обычно представлялось историками русской музыкальной культуры, а единичный акт, спровоцированный *боголюбцами* — участниками Кружка ревнителей древнего благочестия во главе с царским духовником Стефаном Вонифатьевым, которые на короткое время плотно окружили юного царя.

Да и было ли это сожжение вообще? Все ссылки на это символическое действие сводятся, в конце концов, к «Описанию путешествия в Москву...» Адама Олеария, участника голштинского посольства и якобы свидетеля этого события. И. Ф. подробно разбирает этот сюжет (с. 91—94) и выясняет, что Олеарий последний раз был в Москве в 1643 году, что его записки были изданы впервые в 1647 году и в этом издании нет такого эпизода, поскольку Олеарий никак не мог быть его свидетелем. Это «свидетельство» появляется в более поздних, дополненных изданиях, затем в записках других дипломатов, которые ссылаются на «свидетельство» Олеария, и т. д. Цепочка протягивается до самого XX века. Н. Ф. Финдейзен «датирует» это событие 1649 годом, а Ю. В. Келдыш в первом томе десятитомной «Истории русской музыки» это повторяет, поскольку такой «факт» хорошо согласуется с устоявшейся концепцией усиления гонений церковных и светских властей на скоморохов и, в конце концов, их окончательного уничтожения. Но первого звена этой «пирамиды Мавроди», как выясняет И. Ф. Петровская, не существует!

Таким образом, «не было „жестокое наказания“, не было и „искоренения“ ни скоморохов, ни народных музыкальных инструментов... Местные светские власти, как и раньше, нередко (вероятно, даже в большинстве случаев) благоволили этим явлениям. Отписки воевод о выполнении царского указа — скорее всего именно „отписки“ в нынешнем понимании термина» (с. 86). И дальше — изящное рассуждение: «Требование пресечь деятельность скоморохов и пользование народными музыкальными инструментами не было выполнено. Из текста грамот видно, что царь и не рассчитывал на неуклонное их выполнение (церковь уже семь веков с этими явлениями безуспешно боролась). Предусмотрено в них, что кто-то и в третий, и в четвертый раз после увещевания и наказания „от богомерзкого дела не отстанет“» (с. 87).

Разумеется, здесь, в краткой рецензии, нет возможности реферировать все сюжеты, которые разбирает И. Ф. в своей работе. Но для того, чтобы потенциальному читателю можно было представить охват различных социальных сфер бытования музыкальных инструментов, который предпринимает И. Ф., приведу здесь названия всех глав книги: *Глава 1.* Традиционное отношение церкви и светских властей к инструментальной музыке; *Глава 2.* Отношение церкви и светских властей к инструментальной музыке в XVII веке; *Глава 3.* Скоморохи; *Глава 4.* Музыканты-инструменталисты нескорохи. Народные музыкальные инструменты; *Глава 5.* Иностранные музыканты. Иностранные

музыкальные инструменты в общественном и частном быту; *Глава 6.* Музыка в войсках. Военные музыканты; *Глава 7.* Инструментальная музыка при царском дворе; *Глава 8.* Инструментальная музыка в боярских и дворянских домах; *Глава 9.* Инструментальная музыка в деревнях и посадах. *Заключение.*

Что касается сюжета о скоморохах, как его представляет И. Ф., то мне он очень симпатичен. В свое время мы радовались тому, как миф о скоморохах, который сложился и устойчиво существовал в советской музыковедческой литературе, начал развеивать наш коллега по институту В. В. Кошелев¹. Десять лет спустя мы обсуждали отзыв ведущего учреждения, который был нам поручен в связи с защитой докторской диссертации З. И. Власовой². А. Ф. Некрылова составила резко критический отзыв, с которым мы были, разумеется, согласны, но долго ломали голову над тем, как нам поступить. Кроме тех позиций монографии, которые документально развенчивает сейчас И. Ф., в отзыве содержались и чисто фольклористические возражения. Но это дело давнее, а сейчас можно только порадоваться, что наши взгляды в некоторых существенных моментах совпали тогда с нынешними выводами И. Ф.

Читать работу И. Ф. нелегко — она насыщена пространными цитатами или полными текстами многочисленных документов того времени. Сколько возможно И. Ф. помогает читателю: в конце *Предисловия* приводит перечень замен тех букв в текстах, которые не существуют в современном алфавите; поясняет некоторые грамматические и фонетические особенности древнерусского языка; в конце книги приводит *Словарь вышедших из употребления слов*.

Можно быть уверенным, что совершенно оригинальная книга И. Ф. Петровской займет достойное место в отечественном источниковедении и в этноинструментоведении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власова З. И. Скоморохи и фольклор. СПб.: Алетейя, 2001. 527 с.
2. Кошелев В. В. «В церкви — образа, а в келье — гудочник» // Язычество восточных славян: Сб. науч. трудов / Редкол.: И. В. Дубов (отв. ред.) и др. Л.: ГМЭ, 1990. С. 88—97.
3. Материалы по истории русского театра в государственных архивах СССР. Обзоры документов. XVIII век — 1917 г. / Ред.-сост. И. Ф. Петровская. М.: ЛГИТМиК, 1966. 285 с.
4. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. I: XVIII век / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. Кн. 1: СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 1996. 416 с.; Кн. 2: СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 1998. 502 с.
5. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л.: Наука, 1984. 205 с.

¹ См., например: Кошелев В. В. «В церкви — образа, а в келье — гудочник» // Язычество восточных славян: Сб. науч. трудов / Редкол.: И. В. Дубов (отв. ред.) и др. Л.: ГМЭ, 1990. С. 88—97 (с приложением перечня документальных источников). Потом В. В. Кошелев же организовал в РИИИ большую конференцию, посвященную скоморохам.

² Защита проходила в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН по монографии: Власова З. И. Скоморохи и фольклор. СПб.: Алетейя, 2001. 527 с.

6. *Петровская И. Ф.* Библиографика: Введение в науку и обозрение источников биографических сведений о деятелях России 1801—1917 годов. СПб.: Logos, 2003. 490 с.
7. *Петровская И. Ф.* В конце пути / Изд. 2-е, дополненное. СПб.: Петрополис, 2009. 404 с.
8. *Петровская И. Ф.* Источниковедение истории русского дореволюционного драматического театра: Уч. пособие. Л.: Искусство, 1971. 199 с.
9. *Петровская И. Ф.* Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII — начала XX века. М.: Музыка, 1983. 214 с.; 2-е изд.: М.: Музыка, 1989. 319 с.
10. *Петровская И. Ф.* Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге: 1801—1917. Энциклопедия. СПб.: Петровский фонд, 1999. 367 с.
11. *Петровская И. Ф.* Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX века. Л.: Искусство, 1979. 247 с.
12. *Петровская И. Ф.* Театр и зритель российских столиц, 1895—1917. Л.: Искусство, 1990. 272 с.
13. *Петровская И. Ф.* Театр и музыка в России XIX — начала XX века: Обзор библиографических и справочных материалов. Учебное пособие. Л.: ЛГИТМиК, 1984. 118 с.
14. *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург. Начало XVIII века — октябрь 1917 года. Обозрение-путеводитель / Общ. ред. И. Ф. Петровской. СПб.: РИИИ, 1994. 448 с.

Европейские конференции по музыковедению (2014). Встречи. Интервью

УДК
78.072

КНЯЗЕВА ЖАННА ВИКТОРОВНА

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

KNIAZEVA JEANNA V.

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

E-mail: janna.kniazeva@mail.ru

2014 год порадовал интересными встречами и конференциями.

8 мая в Латвии, в Университете Даугавпилса, на факультете музыки и искусств, состоялась очередная международная конференция «Music Science Today: the permanent and the changeable». Эти конференции проводятся в Даугавпилсе ежегодно, в мае, и, как обычно, ее организаторами выступили Национальная академия музыки им. Я. Витола (Рига, Латвия), Университет Даугавпилса, Национальная академия музыки и театра (Вильнюс, Литва). Участники прибыли из Латвии, России, Литвы, Польши, Белоруссии. Автору этих строк довелось уже в третий раз принимать участие в даугавпилсских конференциях, и, как и в прошлые наши встречи, порадовало теплое гостеприимство латвийских коллег и обилие научного материала, который нигде иначе на русском языке отыскать просто невозможно. (Кстати, тот, на сегодняшний день уже необычный, факт, что русский язык сохранен на этих конференциях как основной язык международного общения, вызывает особую благодарность организаторам конференции.)

23–25 мая в Цюрихе прошла конференция по рецепции русской музыки на Западе до 1917 года («Russische Musik in Westeuropa: 1867–1917. Ideen — Funktionen — Transfers»). Конференция была организована Университетами Цюриха и Лейпцига. На ней собрались представители самых разных школ и направлений. Здесь были музыковеды, искусствоведы и слависты-филологи из Швейцарии, Германии, Франции, Великобритании, Италии, Канады, Эстонии и России. Блистательно выступила (и с докладом, и в активной дискуссии) хорошо известная в Петербурге исследовательница из Мюнхена *Люцинда Браун* (Lucinde Braun). Проведя немало времени в Петербурге, она знакома с реалиями русской культуры, и это очень помогает ей в исследованиях французской рецепции Чайковского. (Л. Браун недавно выпустила монографию на эту тему, и экземпляр книги поступил в библи-



Участники конференции Оксфордской исследовательской группы по истории русской и восточноевропейской музыки. Дарем. 2014

отеку РИИИ.) Немецкая рецепция была представлена такими мэтрами западной науки, как профессор *Доротея Редепеннинг* (Dorothea Redepenning, по-видимому, основной на сегодняшний день специалист по русской музыке в немецкоязычном музыкознании), профессор из Лейпцига *Хельмут Лоос* (Helmut Loos, хорошо известный по его неустанным трудам в области изучения восточноевропейской музыкальной культуры) и профессор *Ханс-Йоахим Хинриксен* (Hans-Joachim Hinrichsen, работающий ныне в Цюрихе, а в России известный в том числе как редактор-составитель знаменитого издания «Bach und die Nachwelt»). Крайне интересно было познакомиться с английской рецепцией, обычно мало представленной на конференциях по русской музыке. Доклад на эту тему сделал коллега из Оксфорда *Филипп Росс Буллок* (Philip Ross Bullock). В заседаниях также принимали участие студенты и аспиранты Цюрихского университета.

4 октября автор этих строк приняла участие в очередной (ежегодной) конференции Оксфордской исследовательской группы по истории русской и восточноевропейской музыки. (Эта группа, объединяющая музыковедов и филологов, работает под покровительством Британского общества славистики и Королевской музыкальной ассоциации.) Организаторы этих конференций стремятся познакомить членов группы с Великобританией — и поэтому устраивают свои ежегодные собрания в разных городах страны. На этот раз конференция проводилась на Музыкальном факультете Университета Дарема. (Ранее Дарему предшествовали Оксфорд и Манчестер.) Темой собрания, вспоминавшего о столетии начала Первой мировой войны, стала «Музыка и империя». В конференции приняли участие ученые из Вели-

кобритании, Греции, Сербии, США, России, Венгрии, Австрии. Хочется самым сердечным образом поблагодарить наших оксфордских коллег, а равно и всех участников группы за их интерес к русской музыкальной культуре, ее истории — и за немалые усилия по ее изучению.

Участие в различных конференциях и связанные с этим поездки позволили автору этих строк продолжить начатую еще прежде работу по записи интервью с крупными западными музыковедами. Еще летом 2013 года были записаны беседы с представителем старшего поколения — *Клаусом-Юргеном Саксом* (Klaus-Jürgen Sachs; Германия, Университет Эрлангена-Нюрнберга), с экс-президентом Американского музыковедческого общества *Чарльзом Эткинсоном* (Charles Atkinson; США, Университет Огайо) и профессором Оксфордского университета *Райнхардом Штромом* (Reinhard Strohm).

На этот раз, летом 2014 года, предстояли не менее интересные встречи. Первой из них стало интервью с английским музыковедом *Дэвидом Феллоусом* (David Fallows), крупным специалистом по итальянскому музыкальному Средневековью и Возрождению и экс-президентом Международного музыковедческого общества (IMS). Разговор с ученым был посвящен судьбам академического музыковедения и специфике ее англоязычной школы, ее «особым сюжетам» в XX веке.

Там же, в майском Базеле (точнее, в одном из его идилических пригородов), мне представилась счастливая возможность встретиться и записать интервью с легендарным *Вульфом Арлтом* (Wulf Arlt) — выдающимся ученым, преемником Жака Гандшина и Лео Шраде на посту руководителя Базельской школы музыковедения. Профессор Арлт поделился своими размышлениями об истории дисциплины, ее специфике и о той роли, которую его великие предшественники в этой истории сыграли.

Для записи двух следующих интервью, уже в июне, я отправилась в Германию. Здесь, в небольшом городке Вольфенбюттель (под Брауншвейгом), состоялась встреча с еще одним представителем старшего поколения музыковедов Германии, *Людвигом Финшером* (Ludwig Finscher) — крупным ученым, чье имя известно сегодня всем музыковедам во всем мире уже потому, что именно профессор Финшер руководил последним изданием энциклопедии MGG («Die Musik in Geschichte und Gegenwart»). Сидя на скамейке своего огромного (хочется сказать — райского) сада, профессор Финшер живо и с немалым чувством юмора вспоминал проделанную (гигантскую!) работу по подготовке этого, без преувеличения эпохального, издания.

Однако еще одно — и едва ли не самое интригующее — интервью тогда еще предстояло записать. Через несколько дней после разговора с профессором Л. Финшером, уже в Берлине, в Университете Гумбольдта, состоялась встреча и был записан разговор с музыковедом и философом мировой известности, обладателем, кажется, всех мыслимых сегодня высочайших титулов и званий в научном мире, одним из крупнейших ученых современности — про-

фессором *Германом Данузером* (Hermann Danuser). Профессор Данузер рассказал о своем пути музыканта и музыковеда: об обучении в Цюрихе, затем переезде в Берлин и поступлении в класс Карла Дальхауза. Приятной неожиданностью стал тот факт, что профессор Данузер оказался знаком с книгой о Жаке Гандшине в России. Ученый поделился своими размышлениями о роли знаменитого российского швейцарца в истории академического музыкознания XX века. Особой страницей интервью стал рассказ профессора Данузера о его работе над полным собранием сочинений Дальхауза (изданным недавно в 11 томах).

Все эти интервью в настоящее время готовятся к публикации на страницах «Временника Зубовского института».

ЛИТЕРАТУРА

1. Abstracts of the 9th International Scientific Conference „Music Science Today: the permanent and the changeable“. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds „Saule“, 2014.
2. Bach und die Nachwelt. Bd. 1–3 / Hg. von H.-J. Hinrichsen. Laaber: Laaber Verlag, 1997–2000.
3. *Braun L.* „La terre promise“ — Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs. Mainz: Schott, 2014. 520 S.
4. *Dahlhaus C.* Gesammelte Schriften / Hg. von H. Danuser, H.-J. Hinrichsen und T. Pleblich. Laaber Verlag, 2000–2007. 11 Bde.
5. Die Musik in Geschichte und Gegenwart / Hg. von L. Finscher. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: J.-B.-Metzler-Verlag, 1998–2008. 26 Bde.
6. *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte / Hg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel / Red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel: Schwabe Verlag, 2011. 1045 S.

Аннотация

В статье речь идет о проходивших в Европе конференциях по музыковедению, а также о ряде интервью с крупными западными музыковедами, записанных автором статьи.

Summary

The article discusses the proceedings of some musicological conferences in Europe and some interviews with prominent western musicologists.

- ✓ *Ключевые слова:* конференция, Даугавпилс, Цюрих, Дарем, интервью, Д. Фэллоус, В. Арльт, Л. Финшер, Г. Данузер.
- ✓ *Key words:* conference, Daugavpils, Zurich, Durham, interviews, D. Fallows, W. Arlt, L. Finsche, H. Danuser.

О поездке в Венгрию: Наука и творчество

УДК
78.072

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

С 18 по 31 мая 2014 года я находился в Венгрии по приглашению профессора Ласло Фельфёльди, в рамках программы CHOREOMUNDUS «Танцевальное исполнительство как объект нематериального культурного наследия человечества». Целями поездки были проведение лекции, консультации, исследовательская работа по своей теме, знакомство с деятельностью венгерских этномузыковедов и этнохореологов. Мною была прочитана лекция в Сегедском университете на тему «Северобелорусская традиционная инструментальная музыка и танец: антропологический аспект». Проблемы, затронутые в лекции, выходили за пределы региональной тематики. Среди них антропологические аспекты изучения народной музыки, роль личностного начала в традиционном музыкальном и танцевальном творчестве. Лекция сопровождалась показом видеоматериалов из собственных экспедиций и этнографическим фильмом «Abschied vom Mehovoye», снятом нами (в составе немецко-российской киностудии) в 1999 году¹. По этой же теме — «Культура и личность» — были проведены разнообразные встречи и консультации с венгерскими учеными: главой венгерской этнохореологии Л. Фельфёльди, исследователями музыки и танцев Я. Шипошем (заведующим отделом этномузыкологии и этнохореологии Института музыкологии Венгерской академии наук в Будапеште), Я. Фёгеди (заведующим группой этнохореологии

¹ Фольклорно-этнографический фильм «Прощание с Меховым» был снят российско-немецкой киностудией в 1999 году на территориях Псковской, Смоленской, Витебской областей. Режиссер Йоханн Краузер (Берлин), продюсер Ульрике Хунд (Бонн), оператор Александр Соколов (Москва), ассистент режиссера Ирина Ромодина (Гамбург), консультанты-фольклористы Ульрих Моргенштерн (Гамбург; Вена), Александр Ромодина (Санкт-Петербург) и фольклорный ансамбль под руководством А. Ромодина. Фильм шел по франко-немецкому телеканалу «Арте» и получил ряд премий на кинофестивалях. Фильм содержит материалы наших (А. Ромодина и др.) многолетних экспедиций.

Института музыкологии), сотрудниками факультета культурной антропологии Сегедского университета. Были получены консультации о работе венгерских коллег по каталогизации, хранению материалов, реставрации старых кинозаписей танцев. Была возможность ознакомиться с новой литературой (в центральной библиотеке Института музыкологии и в специализированных библиотеках отделов института). Состоялось посещение Музея института, содержащего уникальные экспонаты, в том числе автографы нотных записей традиционной музыки Б. Бартока, коллекции исторических и этнических инструментов (рояли первой половины XIX века, созданные в Париже, Лондоне, Вене, мне удалось опробовать). Довелось также познакомиться с великолепными выставками, посвященными классикам венгерской науки — этнохореологу Д. Мартину и этномузыкологу Л. Лайте. Во время общения с коллегами я старался информировать их об особенностях работы российских исследователей традиционной культуры (занимающихся в том числе проблемами личности в традиции). Состоялось посещение Музея старинной венгерской деревни («Скансен»). В Будапештском университете удалось договориться о будущем сотрудничестве с венгерскими исследователями-монголистами — лингвистами и эпосоведами. В Венгерском национальном театре (Будапешт) состоялась творческая встреча с А. Козмой, заведующим литературной частью театра, филологом, антропологом, общественным деятелем. С венгерскими коллегами-исследователями состоялся обмен литературой. Между Институтом музыкологии Венгерской академии наук и Российским институтом истории искусств предполагается подписать творческий договор.

Аннотация

В заметке содержится информация о поездке А. Ромодина в Венгрию (май 2014 года) по приглашению профессора Л. Фельфельди в рамках программы CHOREOMUNDUS «Танцевальное исполнительство как объект нематериального культурного наследия человечества». Сообщается о целях и содержании поездки, о лекции А. Ромодина, посвященной теме «Антропология музыки и танца», встречах, контактах, научном и творческом общении с венгерскими коллегами в Будапеште и Сегеде.

Summary

This paper contains information about A. Romodin's trip to Hungary (May 2014), invited by Prof. L. Felfeldy to partake in the MA programme CHOREOMUNDUS „Dance Knowledge, Practice, and Heritage“. It will detail information about the purpose and content of the trip, about A. Romodin's lecture on the topic „Anthropology of Music and Dance“ and about the academic and creative discussion with colleagues in Budapest and Szeged (Hungary).

- ✓ *Ключевые слова:* Венгрия, поездка, Кореомундус, Фельфельди, музыка, танец, антропология музыки и танца, Будапешт, Сегед.
- ✓ *Key words:* Hungary, Trip, CHOREOMUNDUS, Felfeldy, Music, Dance, Anthropology of Music and Dance, Budapest, Szeged.



ИНТЕРВЬЮ

№ 2 / 2014



УДК
782.1,
821.161.1

Обращение к духовной традиции и образу святых мучеников Бориса и Глеба в творчестве петербургского композитора Григория Корчмара

Музыкально-драматическая мистерия
«Сказание о Борисе и Глебе».
Интервью с композитором

КУРНОСОВА СВЕТЛАНА ЕВГЕНЬЕВНА
Кандидат искусствоведения (Санкт-Петербург)

KURNOSOVA SVETLANA E.
PhD (History of Arts) (St. Petersburg)

E-mail: svetotysik@yandex.ru

В отечественной духовной музыке второй половины XX столетия много разнообразных исканий и в то же время отчетливо ощущается возрождение древних традиций. Происходит своеобразное обобщение, синтезирование достижений прошлого, и одновременно композиторы осуществляют поиск новых, неизведанных путей. К музыкальным истокам Древней Руси как к источнику творческого обновления обращались Р. Щедрин, Г. Свиридов, Л. Пригожин, С. Слонимский, Б. Тищенко, В. Успенский, А. Королев и многие другие.

К концу XX века появляется множество циклов, в которых ярко отразились эксперименты композиторов в попытке создать нечто новое путем синтеза музыкальных памятников Древней Руси с достижениями современного музыкального языка, импульсом к созданию которых послужили непреходящие духовные и нравственные ценности, сокрытые в церковнославянском «речении» и текстах Молитвослова. К таким образцам можно отнести «Литургические песнопения для солистов и хора a capella на тексты „Молитвослова“» Ю. Фалика, «Литургическое песнопение» Ю. Буцко, «Псалмы» Н. Сидельникова и т. д.

Среди древнерусских литературных памятников необходимо упомянуть и «Сказание о Борисе и Глебе». К образу Бориса и Глеба — святых-воинов и покровителей Русской земли — писатели обращались на протяжении многих веков, используя сюжетные ситуации, поэтические формулы, отдельные обороты и цитируя фрагменты текста. Подвиг самопожертвования брать-

ев нашел отражение и в древнерусском изобразительном искусстве и зодчестве¹.

История «Сказания» по сей день является неочевидной и требует дальнейших исследований, тем не менее данный образец древнерусской литературы вызывает интерес не только ученых-историков. К древнерусскому «Сказанию» как к источнику вдохновения обратился петербургский композитор Григорий Корчмар. Об особенностях музыкального языка, исполнительском составе своего сочинения и многом другом автор любезно согласился рассказать в интервью.

— Григорий Овшивич, как бы вы определили роль и место «Сказания о Борисе и Глебе» в общем ряду ваших сочинений?

— Мною создано много произведений: на сегодняшний день — около 180 опусов в самых разных жанрах и сферах музыкального творчества. По масштабности, по объему — чисто внешним показателям — это самое крупное сочинение в моем композиторском творчестве. Оно длится около 105 минут и гипотетически занимает целый вечер с двумя антрактами. Я рассматриваю это сочинение во многом как этапное для меня, поскольку обращение к такой специфической тематике, к духовному миру нарождающегося на Руси христианства тогда было мною осуществлено практически впервые.

Это сочинение было написано в 1981 году. Я был тогда еще достаточно молодым человеком 33-х лет, то есть находился, так сказать, в возрасте Христа. То был трудный для меня год — я пребывал в дискомфортном психологическом и физическом состоянии, к счастью впоследствии преодоленном. Отчетливо помню, что начал писать свое произведение в Доме творчества композиторов в Иваново, а закончил уже здесь, в тогдашнем Ленинграде. Сочинял я его ровно год.

Немного отступлю от темы, поскольку в этом ракурсе немаловажно обрисовать контекст того времени. Тогда в Советском Союзе духовной музыке, произведениям на церковные тексты, конечно, путь на концертную эстраду был заказан. Она практически находилась под негласным запретом. Я помню, чего стоило, например, исполнить «Всенощную» С. В. Рахманинова в Большом зале Филармонии. Было больно смотреть на афишу, потому что вместо «Всенощная» стояло: «Сочинение № 37». Разумеется, свое сочинение я писал, как говорится, в стол. Единственным свидетелем моего творения на тот момент стал

¹ Подробнее см.: *Глаголева А. В.* Очерки традиций древнерусского певческого искусства в хоровой музыке русских композиторов XIX–XX веков: Тексты лекций по русской хоровой культуре. Самара: Самарский гос. институт искусства и культуры, 1997. 52 с.; *Топоров В. Н.* «Сказание о Борисе и Глебе». URL: <http://www.sedmitza.ru/text/1152713.html> (дата размещения: 14.05.2010); *Дмитриев Л. А.* «Сказание о Борисе и Глебе». URL: <http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1193113> (дата размещения: 02.03.2003); «Сказание о Борисе и Глебе» / Подгот. текста, перевод и коммент. Л. А. Дмитриева. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4871> (дата обращения: 02.08.2014).

художественный руководитель Капеллы — В. А. Чернушенко. Произведение вызвало его интерес, возникло намерение его исполнить, но этого не произошло, судя по всему, по идеологическим причинам. В дальнейшем, с начала девяностых годов, когда страна переменялась, стало очень модно писать духовную музыку. Целый сонм композиторов бросился это делать: одни, действительно, наверное, по велению сердца, но очень многие — по конъюнктурным соображениям. И далеко не вся созданная в те годы духовная музыка оказалась истинно ценной, по-настоящему качественной. Во всяком случае, я горжусь тем, что сделал это за десять лет до того, как это официально стало возможным.

На мой взгляд, это сочинение открыло целое направление моего творчества, поскольку я сочиняю в самых разных жанрах, в различной стилистике. «Сказание о Борисе и Глебе» открыло путь моему интересу к фольклору, древним пластам профессионального творчества, каноническим текстам, причем не только на русском, церковнославянском языке, но и на латыни, древнегреческом, французском, английском, немецком... Я уже сказал о том, что оно было этапным, и, в общем, это направление в разных масштабах, в разных ипостасях до сих пор для меня остается актуальным.

Хотелось бы сделать одно очень важное отступление: я — не религиозный человек, можно сказать, атеист. Но меня всегда волновали проблемы духовности, проблемы взаимоотношения религии и общества. Помимо исключительных художественных достоинств, в замечательных библейских, евангельских и других духовных текстах есть целый мир, который по своей этической сути мне очень близок. Я черпаю в этом мире понятия о настоящих духовных ценностях. Это громко звучит, но это действительно так.

— **Какова текстовая основа вашего произведения?**

— Дело в том, что за три года до создания моего опуса в Советском Союзе вышла замечательная книга под названием «Памятники литературы Древней Руси»¹. В этой книге, которая напечатана на церковнославянском и на современном русском языках, я впервые прочитал такие шедевры начала русской письменности (XI–XII веков), от которых просто оторваться не мог! Это в первую очередь «Повесть временных лет», летописцем которой считается Нестор, и также «Сказание о Борисе и Глебе» неизвестного автора². Полное

¹ Памятники литературы Древней Руси: Начало русской литературы XI — начало XII века: Сб. текстов / Сост. и общая ред. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачева; вступ. статья Д. С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1978. 464 с.

Всего с 1978 по 1994 год вышло 12 томов «Памятников», они охватывали русскую литературу с XI по XVII век.

² «Сказание» написано в середине XI века, в последние годы княжения Ярослава Мудрого. Позднее «Сказание» дополнилось описанием чудес святых («Сказание о чудесах»), созданным в 1089–1115 годы последовательно тремя авторами. Автором «Сказания» на основании изысканий митрополита Макария и М. П. Погодина считают Иакова Черноризца. По другой версии, автор «Сказания» — Нестор Летописец, который составил «Чтение о Борисе и Глебе». На основе «Чтения» и летописи после 1115 года был написан текст «Сказания», изначально включавший в себя рассказы о чудесах.

название этой рукописи, которая потом была расшифрована и опубликована, звучит так: «Сказание и страдание и похвала святым мученикам Борису и Глебу». Я использовал в своем сочинении, в первую очередь, материал текста «Сказания о Борисе и Глебе». Кроме того, в либретто вошли некоторые эпизоды из «Повести временных лет». В качестве литературной основы я также взял некоторые цитаты из Соломоновых притчей и Псалтыря.

Примечательно, что я избрал именно оригинальный текст на древнерусском языке, для того чтобы подчеркнуть его архаическую основу. Мне было необходимо разрешить для себя очень важную проблему: как структурировать это сочинение, по протяженности рассчитанное на целый вечер; какую общую форму ему придать, чтобы были соразмерены компоненты, выстраивалась единая драматургия и вместе с тем чтобы поддерживалась активность слушательского восприятия.

— **Что вас побудило обратиться к подобной тематике?**

— Внутри исторической канвы «Сказания о Борисе и Глебе»¹ есть очень важные и актуальные вопросы идеологического и нравственного порядка. Почему Борис и Глеб стали святыми? Почему они не оказали никакого сопротивления? Это — тема для отдельных дискуссий. Наверняка они по сей день ведутся. Мне кажется, что эту проблему надо рассматривать в общем контексте становления религии на Руси того времени. Не забудем, что речь идет о начале христианской веры. Как известно, князь Владимир, будучи в раздумьях, какую веру избрать, наконец выбрал христианство. Величие и призвание этих двух братьев лично мне видится в том, что они полагались на волю Божию и решили покориться ей, прекрасно понимая, что идут на заклание. Но, даже умирая, они пели хвалу Господу: «значит, Ты призвал нас к себе»! Их подвиг — это типичный пример воплощения христианской заповеди, проповеди непротivления злу насилием; то есть они сознавали, что

¹ История гласит, что после смерти великого князя Владимира власть в Киеве захватил его пасынок, князь Святополк. Опасаясь претендентов на престол — многочисленных родных детей великого князя, Святополк прежде всего подослал убийц к самым старшим из них — Борису и Глебу. Не желая междоусобицы, Борис признал верховную власть Святополка и выпустил свою дружину со словами: «Не подниму руку на брата своего старшего: если и отец у меня умер, то пусть этот будет мне вместо отца». Но присланные Святополком убийцы — вышгородцы вошли к молящемуся в шатре Борису и закололи его копьями. Посланец от Ярослава передает Глебу весть о кончине отца и убийстве брата Бориса. Сестра Предслава предупреждает Ярослава, что Святополк собирается устранить и его. Святополк отправил гонца к брату Глебу с ложным известием, что его отец князь Владимир болен и желает видеть Глеба. Когда Глеб, опечаленный скорбью, плыл по реке в ладье, его настигли посланные Святополком убийцы. Глеб, осознав предательство брата Святополка, промолвил смиренным голосом: «Раз уже начали, приступивши, свершите то, на что посланы». Главарь разбойников Горясер отдал приказ Торчину, повару Глеба, который зарезал своего господина ножом. Узнав о том, Ярослав собрал дружину и разбил войско Святополка, который «прибежал в пустынное место между Чехией и Польшей и тут бесчестно скончался». Таким образом, на Руси на определенное время воцарилось единоначалие и мир.

зло надвигается, но не хотели насилия со своей стороны. Недаром Христова заповедь гласит: «Когда тебя бьют по одной щеке — подставляй другую». (Ведь для языческой Руси такая заповедь совершенно неприемлема!) Кроме того, их поступок имеет и политический подтекст: принося себя в жертву, они способствовали прекращению междоусобицы и, следовательно, единению своей страны. Поэтому неудивительно, что их благочестивый подвиг стал быстро известен, нашел столько почитателей, и именно Борис и Глеб стали первыми русскими, которые были канонизированы Церковью и возведены в ранг святых великомучеников.

— **Каков музыкальный язык «Сказания о Борисе и Глебе»?**

— Разумеется, когда обращаешься к такой теме, нужен соответствующий музыкальный язык. Мне сразу подумалось о том, чтобы обратиться к знаменному распеву. У меня к тому времени под рукой были два замечательных сборника расшифровок знаменных распевов. Эти расшифровки принадлежат В. В. Успенскому и М. В. Бражникову. Передо мной возникла дилемма: цитировать ли их или постараться создать нечто похожее, но не прибегая к буквальным цитатам. Я избрал второй путь. Меня заинтересовало не только одноголосное пение. Особо меня поразили жанр знаменного распева под названием «демественный распев». Это многоголосная музыка, очень терпкая по складу, с огромным количеством диссонирующих сочетаний. Эта музыка звучит удивительно современно. С одной стороны, ощущаешь архаику, но, с другой стороны, это корреспондирует с гармоническими поисками сегодняшнего дня. А для музыкального воплощения чисто сюжетной линии я избрал псалмодический стиль, созвучный распевному чтению духовных текстов при богослужении.

— **К какому жанру можно отнести ваше сочинение?**

— Формальный подзаголовок моего сочинения гласит о том, что это «Музыкально-драматическая мистерия для солистов, мужского хора и оркестра». Жанр мистерии неразрывно связан с эпохой Средневековья в Западной Европе, и, конечно, по каким-то своим параметрам мое сочинение перекликается с этим жанром. Мне представляется, что это сочинение можно рассматривать и как своего рода «русские „Страсти“», основывающиеся на жанре протестантской музыки, со своими высшими образцами в лице «Страстей» И. С. Баха. Я никоим образом не сравниваю себя с самым великим для меня композитором, но все же я позволил себе использовать основные формы баховских «Страстей» и перенести их на национальную почву. Например, центральное действующее лицо, ведущее повествование у Баха, — Евангелист. У меня он именуется Летописцем. У Баха Евангелист — тенор, в моем произведении Летописец — бас. Всю сюжетную основу излагает Летописец в перерыве между хоровыми и сольными номерами, несущими на себе центральную смысловую и эмоциональную нагрузку. Всего таких номеров 32, которые, в свою очередь, объединены в четыре действия. Самым длинным по

протяженности является Первое действо, продолжается оно 45 минут, в нем 14 номеров. Действо первое называется «Об убиении Бориса». Действо второе — «Об убиении Глеба». Действо третье — «Отмщение Ярослава» и Действо четвертое — «Похвала Борису и Глебу». Каждый из 32-х номеров также носит свое название, приведу несколько из них: «Пророчество» — первый хоровой номер, второй номер — «О Владимире и его сыновьях», третий номер — «Владимир на смертном одре», четвертый — «Владимир посылает Бориса против печенегов», пятый — «О Борисе, каков был видом», «Борис получает весть о смерти отца», «Плач Бориса по отцу», «Заговор Святополка об убиении Бориса» и т. д. Летописец является связующим звеном в плане развития повествования. Партия Летописца, как уже упоминалось, — сугубо псалмодическая и выписана с помощью старинной записи: точными нотами, но с условной ритмикой, как это, например, было принято в григорианских гимнах.

Сознательные аналогии с баховскими «Страстями» возникают и относительно основных формообразующих элементов. Если у И. С. Баха — это так называемые арии-состояния, то я использую в своем произведении развернутые сольные эпизоды, которые выполняют роль таких арий. Притом что в основном эти ариозные эпизоды исполняют главные герои — Борис и Глеб. Партию Бориса исполняет баритон, а партию Глеба — тенор. Более того, я использую принцип, при котором в ариозных построениях совместно с солистом участвует определенный солирующий инструмент либо группа инструментов (так называемое *obligato*), соответственно сюжетному моменту. Здесь также очевидны параллели с баховскими ариями из «Страстей», где участвуют облигатные сопровождающие инструменты, которые наряду с солистом также выполняют сольную функцию.

Относительно хора также можно найти общее. Как и в соответствующих произведениях Баха, в моем сочинении две основные функции хора: некоторые номера являются развернутыми эпизодами полифонического характера, другие — хорального склада. Помимо того, существует третья функция хора, которая и у Баха, и у меня трактуется как так называемые *turbae*, отдельные реплики. В евангельском сказании о страстях Христовых у Баха есть хоровые выкрики толпы: «Распни его!», «Куда вы его ведете?» и т. п. Я также использую в драматических местах этот принцип, вкрапляя в музыкальную ткань подобные хоровые врезки. Таким образом я выстраиваю форму моего внушительного по длительности сочинения.

— **Каков исполнительский состав?**

— Конечно, передо мной стоял вопрос об исполнительском составе. В моем произведении сольные партии исполняют только мужчины: это Летописец, Борис, Глеб, также отдельные реплики есть у Ярослава и Святополка. Хор использован также только мужской, оркестр — довольно своеобразного состава. Я полностью отказался от струнной группы и от таких, напри-

мер, инструментов, как кларнеты, валторны, то есть от всего, что создает какую-то чувственность, привычную экспрессию. (В данном контексте образцом для меня послужила «Симфония псалмов» И. Стравинского.) Мне нужен был колорит очень суровый, очень терпкий, архаичный. Духовая группа состоит из четырех флейт, двух гобоев, двух фаготов, четырех труб и четырех тромбонов. В произведении большая группа ударных инструментов, рассчитанная на четырех исполнителей. Арфе отводится функция, которая во многом перекликается со «Страстями» Баха, и она выполняет роль своеобразного *basso continuo* в лице чембало (клавесина). Этот инструмент (то есть арфа) в моем сочинении сопровождает Летописца. Но если в баховских «Страстях» это речитатив *secco*, сопровождаемый только клавишным инструментом и виолончелью, то я прибегаю к различным комбинациям.

— **Могли бы вы провести какие-то параллели с вашей Сонатой для фортепиано, которая, как представляется, могла послужить своего рода предвестником вашего «Сказания»?**

— Соната для фортепиано появилась на шесть лет раньше этого сочинения. Она была навеяна личностью и творчеством гениального русского иконописца Андрея Рублева и в каком-то отношении действительно явилась предвестником «Сказания». Но то была чисто инструментальная музыка, камерное сочинение для одного инструмента, здесь же — примат вокала. Тем не менее есть и схожие принципы: использование архаичных попевок, развитие из простейшего звена, дление, развитие, раскручивание, завоевание нового пространства. Я использовал принцип монотематизма, только уже на основе вокальной, хоровой многоголосной музыки. А от «Сказания» протянулись нити к другому моему опусу, созданному через много лет. По жанру — это концерт для оркестра в двух частях под названием «Царские распевы». Это сочинение для большого состава оркестра на темы двух русских царей. Мелодическую основу составили стихиры Иоанна V Грозного и гимн царя Федора Алексеевича. Известно, что оба царя были распевщиками. Сохранились нотные образцы их распевного творчества. Две части моего сочинения неравномерны по масштабу — гимн Федора Алексеевича, в противовес развернутой стихире царя Иоанна IV, довольно скромный по размерам. В первой части я полностью цитирую одноголосную стихирю, и это — точное ее воспроизведение. Но она проходит у самых разных инструментов оркестра, облекается фактурой, гармонизацией, определенным колоритом. Так же я поступаю и во второй части — в гимне. Этот многократно повторяемый довольно краткий нотный текст в процессе развертывания произведения видоизменяется с помощью оркестрового варьирования, применения различных технологических приемов и приобретает новые оркестровые облики. Таким образом, тенденции, заложенные в «Сказании», имеют в моем творчестве свои истоки и получают дальнейшее продолжение.

— **Какова концертная судьба «Сказания» и каким образом это произведение повлияло на ваше дальнейшее творчество и мировоззрение?**

— Я уже говорил о том, что в свое время к этому сочинению был проявлен интерес со стороны Капеллы. Тогда это было невозможно исполнить. Сейчас это, может быть, возможно, но очень трудно, поскольку существует не так много высокопрофессиональных мужских хоров, а в моем произведении на хор ложится очень большая нагрузка. Достаточно нестандартный инструментальный состав также создает определенные организационные трудности. И конечно, временная протяженность, язык не очень доступный — все это представляет собой сложности. Признаюсь, я сам не предпринимал больших усилий для того, чтобы произведение было обязательно исполнено. Я уже нахожусь в том возрасте, когда гораздо интереснее сам процесс создания, чем услышать его результат. Я его и так слышу своим внутренним слухом. Самое большое впечатление я испытал в тот год, когда создавал это произведение. Еще раз обращусь к началу своих высказываний, снова подчеркну, что я не верующий человек, не религиозный, но, удивительное дело: будучи в подавленном состоянии, я начинал писать это сочинение с огромным трудом, буквально делая над собой насилие, затем пошел процесс «разогрева», и через год, когда его закончил, то и физически, и психологически почувствовал себя настолько лучше, настолько другим! Оно мне очень помогло исцелиться. Я, конечно, и не мистик, но, помимо того что я получил творческое удовлетворение в самом процессе, я благодарен этому сочинению за то, что оно для меня явилось очень редким и ценным лекарством.

«Сказание о Борисе и Глебе», как мне кажется, существенно повлияло на мое дальнейшее развитие, во многом заложило базовые основы моего обращения к народным истокам, архаике, старине и поиску в этой архаике актуального, вечного.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Глаголева А. В.* Очерки традиций древнерусского певческого искусства в хоровой музыке русских композиторов XIX—XX веков: Тексты лекций по русской хоровой культуре. Самара: Самарский гос. институт искусства и культуры, 1997. 52 с.
2. *Топоров В. Н.* «Сказание о Борисе и Глебе». URL: <http://www.sedmitza.ru/text/1152713.html> (дата размещения: 14.05.2010).
3. *Дмитриев Л. А.* «Сказание о Борисе и Глебе». URL: <http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1193113> (дата размещения: 02.03.2003).
4. Памятники литературы Древней Руси: Начало русской литературы XI — начало XII века: Сб. текстов / Сост. и общая ред. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачева; вступ. статья Д. С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1978. 464 с.
5. «Сказание о Борисе и Глебе» / Подгот. текста, перевод и коммент. Л. А. Дмитриева. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4871> (дата обращения: 02.08.2014).

Аннотация

Статья представляет собой интервью с известным петербургским композитором Григорием Корчмаром. В интервью основной темой является обращение композитора к образу святых мучеников Бориса и Глеба, воплотившееся в музыкально-драматической мистерии «Сказание о Борисе и Глебе». Композитор рассказывает об истории создания произведения, составе оркестра, особенностях вокальной партии солистов. Кроме того, в статье подробно рассматриваются музыкальный язык и текстовая основа музыкально-драматической мистерии.

Summary

This article is based on an interview with the famous St. Petersburg composer, Gregory Korchmar. The main theme of the interview is the composer's attention to the image of the holy martyrs Boris and Gleb, and realising this in his musical-drama mystery play „The Tales of Boris and Gleb“. The composer explains about the story of creating the composition, the orchestra and details about the vocal soloists. The article will examine the musical language and the textual basis of the musical-drama mystery.

- ✓ *Ключевые слова:* Музыкально-драматическая мистерия, Григорий Корчмар, петербургский композитор, святые мученики Борис и Глеб, интервью, духовная музыка, «Сказание о Борисе и Глебе».
- ✓ *Key words:* Musical-drama mystery play, Gregory Korchmar, St. Petersburg composer, holy martyrs Boris and Gleb, Interview, spiritual music, „The tale of Boris and Gleb“.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение *.doc, *.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5—1,0 п. л. (20 000—40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5—2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 2 (13). 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 12.12.2014 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