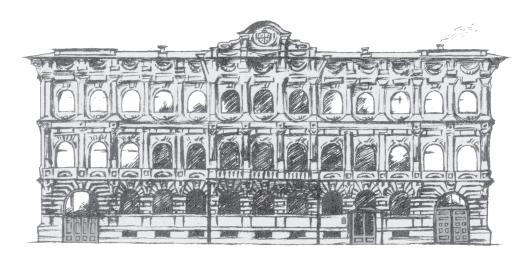
Министерство культуры Российской Федерации Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

Nº 1-2 (18-19) / 2017



Санкт-Петербург 2017

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 1-2 (18-19). 2017

Журнал выходит два раза в год

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.

Редакционная коллегия:

Д. А. Шумилин — канд. иск., главный редактор М. В. Воинова — канд. иск., ответственный редактор С. В. Кучепатова — зам. главного редактора Ж. В. Князева — доктор иск. Г. В. Ковалевский — канд. иск. Г. В. Копытова А. В. Королев — канд. филос. 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.

Редакционный совет:

 $A.\,J.\,$ *Казин* — доктор философских наук, профессор, и. о. директора Российского института истории искусств, председатель редакционного совета

Н. Г. Денисов — доктор искусствоведения,

Российский фонд фундаментальных исследований

И. И. Евлампиев — доктор философских наук, профессор,

Санкт-Петербургский государственный университет

С. В. Кекова — доктор филологических наук,

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

 У. Моргенитери — доктор, профессор Венского университета музыки и исполнительских искусств (Австрия)

И. В. Палагута — доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой искусствоведения Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица

 Γ . В. Скотникова — доктор культурологии, профессор,

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Э. Тарасти — доктор, профессор

Университета Хельсинки (Финляндия)

Н. А. Хренов — доктор философских наук, профессор, Государственный институт искусствознания (Москва)

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

Возрастные ограничения: (12+



Содержание

	Исследования
	С. Е. Энглин. К проблеме музыковедческого изучения античных нотных текстов: музыкальное мышление в зеркале системы нотации
	<i>И. Д. Саблин.</i> Крест и купол: К проблеме происхождения образно-композиционного решения Троицкого Измайловского собора в Санкт-Петербурге
	М. Н. Толстой, С. Б. Рагозин. Портрет Д. С. Лихачева работы М. А. Вербова и наследие художника
	Г. А. Жерновая. Идейно-эстетические параметры романтического театра А. И. Южина (на материале ролей в драмах В. Гюго)
	Л. С. Данилова. Театр Жоржа и Людмилы Питоевых (К истории русско-французских театральных связей)
	А. А. Теплов. Научная библиотека РИИИ как свидетельство взаимосвязи литературы с другими искусствами
	А. И. Андреев. О происхождении термина «film noir» в киноведении. Часть 2
_	Обзоры, рецензии, хроники
	М. С. Фомина. Русская цивилизация: Осмысление продолжается133
	<i>Д. Д. Кумукова.</i> Курсом Бушуевой
	Документы и материалы
	Н. А. Таршис. Из писем Б. И. Зингермана к С. К. Бушуевой153

Информация для авторов......160

Contents

D	~~	ea	-	h
ĸ	es	ea	rc	n

	S. Englin. The Problems of Examining Ancient Musical Texts: Musical Thinking about Musical Notation
	I. Sablin. Cross and Dome: The Issues of Origin in the Figurative Composition of Izmaylovsky Trinity Cathedral in St Petersburg
	M. Tolstoy, S. Rogosin. The Portrait of Dmitry S. Likhachev by Michael A. Werboff and the Artist's Legacy
	G. Zhernovaya. The Ideological and Aesthetic Parameters of A. I. Yuzhin's Romantic Theatre (On the Roles in V. Hugo's Dramas) 66
	L. Danilova. The Theatre of George and Ludmilla Pitoëff (On the History of Russian-French Theatrical Relations)
	A. Teplov. The Academic Library of the Russian Institute for the History of the Arts as Evidence of the Relationship between Literature and the Arts
	A. Andreev. On the Origins of the Term 'Film Noir' in Cinema Criticism. Part 2
	Reviews and chronicles
	M. Fomina. Russian Civilisation: A New Understanding133
	D. Kumukova. A Conference Dedicated to S. Bushueva136
_	Documents and materials
	N. Tarshis. Letters from B. I. Zingermanto S. K. Bushueva153

ИССЛЕДОВАНИЯ

Nº 1-2 / 2017

УДК 781.8

К проблеме музыковедческого изучения античных нотных текстов: музыкальное мышление в зеркале системы нотации

ЭНГЛИН СТАНИСЛАВ ЕВГЕНЬЕВИЧ

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

ENGLIN STANISLAV E.

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

E-mail: sten1900@mail.ru

Как известно, в основе современного анализа музыкальных произведений лежит методология исследования нотного текста, опирающаяся на непосредственное слуховое восприятие. Музыкознание апеллирует к слуху как к критерию истины, ибо любой «нотный факт» рассматривается как живая интонация, познаваемая на слух. Однако на современном этапе развития музыкального антиковедения должно быть ясно, что слух, как и историкотеоретические мифы об античной музыке¹, — не помощники, а препятствия в изучении музыкальных текстов древности. Ведь древние «нотные артефакты» зафиксировали интонацию, время «жизни» которой безвозвратно прошло.

Очевидно, музыканту нелегко примириться с таким выводом. Спору нет, тезис об исключении слуха из аналитического инструментария противоречит едва ли ни всему, чему учат корифеи музыкознания. В то же время вряд ли найдется хотя бы один-единственный профессиональный музыковед, который бы не понимал, что исследование древних музыкальных документов должно быть основано на принципах, кардинально отличающихся от методологии изучения музыки, например, П. И. Чайковского.

Один из самых ярких примеров такой мифологии — так называемые «античные лады» (то есть дорийский, фригийский, лидийский и т. д., в действительности являющиеся «видами октав», не имеющих никакого отношения к ладообразованию). Более тридцати лет прошло с того момента, как Е. В. Герцман опроверг это заблуждение (см.: Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. С. 69-78), и тем не менее оно все еще не сходит со страниц музыкально-антиковедческих исследований (см., например: Цыпин В. Г. Аристоксен. Начало науки о музыке. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования, 1998. С. 156—165; см. также: Клавдий Птолемей. Гармоника в трех книгах. Порфирий. Комментарии к «Гармонике» Птолемея / Изд. подгот. В. Г. Цыпин. М.: Московская консерватория, 2013. C. 435).

Безусловно, любой анализ музыкальных произведений — интерпретация, выполненная с большей или меньшей степенью субъективности. Справедливость этого утверждения обусловлена целым рядом причин, среди которых главными представляются следующие.

Прежде всего, восприятие художественного явления само по себе вероятностно. Степень же влияния индивидуальной реакции при анализе произведения искусства возрастает, когда объектом исследования становится музыка¹. Ведь именно музыкальный язык по своей природе абстрактен, в том смысле, что музыка неспособна к непосредственному воплощению «предметных образов». Она лишена средств для такого конкретного «изображения» (звукоизобразительные эффекты суть редкие частные случаи, которые находятся на периферии высокопрофессионального музыкального искусства и не должны в данном случае приниматься в расчет). Музыка не имеет возможности повествовать как слово. За музыкальными интонациями не закреплены конкретные, раз и навсегда установленные понятия. В вокальной музыке с распевающимися словами оно может только сопутствовать, взаимодействовать и в какой-то мере направлять, но не определять сущность музыкальных образов, поскольку определяющим собственно музыкальное восприятие остается звуковой, а не словесный текст. Так или иначе, спецификой музыки всегда была сфера невербализированного — того, что выходит за пределы конкретного изображения и понятия. Ибо музыка изъясняется при помощи такого эфемерного с точки зрения информации языка, как взаимодействие звуков. Это предопределяет также и некоторую трудность ее восприятия, связанную с отсутствием прямых и конкретных аналогий.

Поэтому и при теоретическом анализе музыкального материала, зафиксированного нотографически, необходимо обнаружение и рациональное познание самых различных аспектов внутренней структуры: взаимодействия частей с целым на всех уровнях. Все это создает некий текст, который содержит в себе множество возможных осмыслений, основанных на «суждениях слуха» или, по крайней мере, скорректированных ими. Это совершенно естественно потому, что эмоциональный отклик на произведение музыкального искусства, а также множество субъективных деталей, влияющих на исследование данного сочинения, зависят от целого ряда факторов. Прежде всего, каждый слушатель (профессионал или дилетант) отличается своим общекультурным и музыкантским опытом, способностью к восприятию абстрактных образов, слуховым воспитанием и т. д.

Но вместе с тем, *когда речь идет о ныне звучащей музыке*, следует особо отметить, что существует глубинная общность, объединяющая всех современ-

¹ См.: *Герцман Е. В.* Античная музыка и современный слушатель // Герцман Е. В. Пифагорейское музыкознание. Начала древнеэллинской науки о музыке. СПб.: Гуманитарная Академия, 2003. С. 347—381.

ных слушателей, относящихся к единой художественной цивилизации. Вне зависимости от прочих сопутствующих факторов и индивидуальных пристрастий, во всех них заложен общий фундамент, определяющий наше музыкальное сознание. В рамках этого глобального музыкального мышления существует наша (условно — «европоцентристская») музыкальная культура с ее сложнейшей стилистической, временной и эстетической полифонией. Безусловно, целый ряд «составляющих» этого музыкального мышления различается в зависимости от вышеперечисленных субъективных факторов, влияющих на музыкальное восприятие. Но тем не менее наличие этого мощнейшего общего и глубинного базиса музыкального мышления обеспечивает возможность адекватного восприятия (в рамках указанной вариантности) и непосредственного художественного контакта со всем пластом музыки, созданной в последние несколько столетий. Следовательно, фактор слухового восприятия является одним из главных при теоретическом и эмоциональном осмыслении этой музыки.

Когда же речь заходит о художественном наследии древности, к вышеуказанному добавляется целый ряд барьеров, препятствующих непосредственным контактам современного слушателя с античными музыкальными произведениями как с художественными феноменами. Об этих непреодолимых барьерах уже неоднократно писал крупнейший отечественный специалист по античной и византийской музыке Е. В. Герцман¹.

Однако до сих пор подавляющее большинство антиковедов продолжают анализировать древнюю музыку, опираясь на собственное слуховое восприятие². Поэтому имеет смысл в очередной раз напомнить, что никакие попытки «приобщиться» к музыкальному наследию древней Эллады не помогут так «перенастроить» наш слух, что современное восприятие приблизится к античному. Нет и не может быть никакого достоверного способа, позволяющего обнаруживать в архаических пластах музыкального фольклора *нечто*, сохранившееся с античных времен³. В музыковедении не существует методов определения возраста напева, так что поиск «античности» в греческом фольклоре заранее обречен на провал. Надежды на возможности воспользоваться

¹ См., например: *Герцман Е. В.* Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1996. С. 300—307.

² Список этих ученых весьма велик, и в качестве примера (далеко не худшего!) ниже будет приведен фрагмент подобного анализа.

³ Так, Б. В. Асафьев полагал, что исследователи античной музыки должны обращаться к греческому фольклору, в недрах которого якобы могла сохраниться живая древнеэллинская интонация (см.: *Асафьев Б. В.* О народной музыке / Сост., вступ. статья и коммент. И. И. Земцовского и А. Б. Кунанбаевой. Л.: Музыка, 1987. С. 190—192; *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс / Ред., вступ. статья и коммент. Е. М. Орловой. Л.: Музыка, 1971. С. 304—305). К сожалению, наивная вера многих музыковедов первой половины XX века в способность народной музыки тысячелетиями хранить наследие глубокой древности жива и в наши дни.

некими «геологическими» технологиями определения возраста напевов никогда не сбудутся. Ведь признаки архаической ладовой основы не проясняют вопроса ни более или менее точного времени создания напева, ни его происхождения. Более того, само определение древней ладовой ячейки (понимаемой как узкодиапазонной — трихордной, тетрахордной, пентатонической и проч.) также основывается на бытующих ныне теоретических представлениях. Никто из наших современников не имеет возможности утверждать, что он способен адекватно воспринимать древнюю музыку или «вычленять» архаические (античные?!) ладовые первоосновы. В самом деле, не каждый тетрахорд тождествен античному по своей сути, даже если его структура совпадает, например, с древннеэллинской диатоникой (1/2 т. -1 т. -1 т.).

Приступая к научному изучению памятников музыкальной практики далекого прошлого, необходимо также постоянно учитывать, что анализу подвергается не собственно музыка, а исключительно то, что от нее осталось нотный текст. К сожалению, древнегреческий музыкальный текст, в отличие от поэтического, не поддается адекватному переводу. Это вызвано несколькими причинами. Одна из них заключается в том, что музыка Древней Греции отличалась особым строем. Величины нынешнего темперированного и древнего полутонов весьма разнятся. В античности существовало два полутона — большой и малый. Размер апотомы (большего полутона) составлял 114 центов¹, а лейммы (меньшего) — 90^2 . Нетрудно понять, насколько ощутимы их отличия от современного темперированного полутона (100 центов). Для этого достаточно сравнить центовые значения с интонационным минимумом, на который может реагировать человек. Дело в том, что наш слух способен воспринимать изменения звуковой высоты, когда они превышают как минимум 4—6 центов³. Следовательно, когда современный слушатель (а также музыковед, композитор или исполнитель), воспитанный на темперированной настройке, оперирует нотной транскрипцией древнего документа, то он не совсем верно представляет себе акустические свойства последнего.

Однако это не самая большая преграда для адекватного восприятия сохранившихся нотных текстов.

Ведь нотный текст памятников, как правило, фрагментарен, и даже самая квалифицированная его транскрипция не лишена «белых пятен». Так, если звуковысотная сторона древнего музыкального произведения может быть воспроизведена почти точно, то его ритмические параметры достаточно проблематичны. Современная расшифровка символов ритмической нотации «накладывается» на принципы греческой поэтической метрики, что

¹ *Цент* — единица измерения, равная 0,01 темперированного полутона.

² Гериман Е. В. Античное музыкальное мышление. С. 82—83.

³ Cm.: Barbour M. Tuning and Temperament. A Historical Survey. New York: Da Capo Press, 1972. P. 40-42.

выглядит довольно убедительно, но не может представляться безупречным. В лучшем случае указанные транскрипции содержат схематичный «скелет», сохранившийся от живой музыкальной ритмики. Справедливости ради следует отметить, что когда дело касается ритмики, то и современная нотация не в состоянии предоставить композиторам и исполнителям запись, способную в полной мере адекватно выражать временное движение музыки, соответствующее творческому замыслу. На практике ритмика оказывается гораздо гибче и свободнее, и степень этой свободы корректируется в зависимости от исполнительских традиций и одаренности интерпретатора. Безусловно, такая слабость нивелируется носителями художественной традиции. Но об этой стороне древнеэллинских музыкально-исполнительских обычаев мы не можем иметь никакого представления.

Помимо всего прочего, в процессе «озвучивания» античных нотографических памятников, как уже было сказано, любой современный слушатель (в том числе и музыковед) сталкивается с неким феноменом, адекватное восприятие которого исключено. Самое главное препятствие корректному музыкальному «переводу» находится не в тексте памятника. Оно заключается в нас самих. Те высотные соотношения звуков, которые представлены в нотолинейной транскрипции, не доносят до нас глубинного смысла произведения. Это обусловлено колоссальным временем, отделяющим нас от Древней Греции и Рима, в течение которого происходили постоянные изменения художественного мышления. И в результате современный человек мыслит подругому, ориентируясь на понятные ему музыкальные «смыслы»¹.

Музыкальный мир античности принципиально иной. Несмотря на то что нам известен уже не один десяток античных образцов нотографического воплощения музыкальных произведений, этот мир до сих пор остается закрытым. Современное и античное музыкальное мышление оказываются несовместимыми. Древняя музыка во всех смыслах настроена на иной лад относительно существующей сегодня художественной практики. Прежде всего, в ходе исторического процесса меняются ладотональные формы, в различных музыкальных цивилизациях возникают неодинаковые типы ладов. Ибо то, что воспринимает человек, представляет собой определенным образом (но не раз и навсегда!) упорядоченную систему. В античности ладовая система базировалась на тетрахордах. На основе одного тетрахорда становились понятны соотношения ступеней лада. Нашего современника не должно смущать, что античный лад не достигает октавы. Это не означает, что древние ограничивались рамками кварты и использовали только четыре звука, подоб-

 $^{^1}$ Энглин С. Е. Что скрывается за нотацией первого христианского гимна? (Рар. Оху 1786) // Приношение Alma Mater. К 75-летию Государственного музыкального училища имени М. П. Мусоргского. Сборник статей выпускников и преподавателей училища. СПб., 2004. С. 10-32.

но тому как новоевропейская музыкальная практика не ограничивается семью звуками, хотя мажоро-минорные ладовые формы семиступенные. Это означает, что древние воспринимали все звуковысотное пространство разделенным на тетрахорды. Поэтому чтобы погрузиться в пространство античного лада на конкретных музыкальных примерах, придется научиться ориентироваться в рамках тетрахордного лада. Категория «ладовый объем» (введена Е. В. Герцманом) описывает этот ступеневый диапазон, ограниченный однофункциональными элементами. Тетрахордный ладовый объем античности — основное препятствие, делающее невозможным адекватное восприятие древней музыки человеком, воспитанным в рамках октавной ладовой системы.

Итак, анализ античных нотографических памятников не должен зависеть от слухового восприятия, поскольку оно не может не искажать смысл, заложенный в древнем музыкальном материале.

Любая аналитическая трактовка, как известно, должна базироваться на верных исходных положениях. Если при работе с античным музыкальным памятником опираться на объективные (но не субъективно-слуховые) данные, то на начальном этапе исследования анализирующий всецело детерминирован сведениями, почерпнутыми из древнего источника, а не бытующими ныне верными или неверными теоретическими представлениями. Единственным таким источником является нотное письмо, которое, как сказано в замечательной статье В. Г. Карцовника «Палеография и семиология», «предстает языком самоописания породившей его музыкальной традиции» 1. По крайней мере, такой подход предохраняет от целого ряда обычных для музыкального антиковедения просчетов. В противном случае их вряд ли удастся избежать. С этой точки зрения показателен пример анализа пеана Афинея², выполненного Джоном Лэндлсом. Выдержка из его книги иллюстрирует нынешний уровень ладофункциональной аналитики античного материала:

It will be seen that the melody tends to meander around a small group of consecutive notes (a flat -c'-d'-e' flat) until bar 12, when it plunges to e flat, and reaches what sounds like a cadence there. It is very difficult for us

Очевидно, что мелодия³ проявляет тенденцию к извилистому движению вокруг небольшой последовательности нот (as -c'-d'-es') вплоть до такта 12, когда она ниспадает к еs, и достигает того, что звучит как

¹ *Карцовник В. Г.* Палеография и семиология (к изучению ранних систем музыкальной письменности) // Музыкальная коммуникация: Сборник научных трудов. Вып. 8. СПб., 1996. С. 261.

 $^{^2}$ Подробнее об этом античном музыкальном документе см.: *Герцман Е. В.* Пеан Афинея // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2013. С. 545—546; Documents of Ancient Greek Music / Ed. E. Pöhlmann, M. L. West. Oxford: Clarendon Press, 2001. P. 62—73.

³ Речь идет о первом разделе произведения.

to hear these notes with a totally innocent ear; the early bars give us a firm feeling of c minor, and most of the singers I have persuaded to perform the work for me have, quite understandably, regarded the e flat as the keynote of the relative major key, and sung it with firm emphasis. But in the Greek set-up e flat is a weak and unimportant note; the "framenote" of the scale ("lowest of the low") is d, which does not occur in the piece, while e flat is a "movable" note a *diesis* above it, and has the nature of a passing-note or downwards-leading note.

каданс. Нам очень трудно услышать эти ноты абсолютно первозданным слухом. Начальные такты дают нам явное ощущение до минора, а большинство вокалистов, которых я уговорил исполнить для меня это сочинение, вполне определенно трактовали в качестве тоники ми бемоль параллельной мажорной тональности и пели, явно подчеркивая его. Однако в греческой системе ми бемоль является слабой и незначительной нотой. Основная нота звукоряда («самая нижняя из ниж-+ux») — d, которая в произведении не встречается, в то время как es — «подвижная» нота, расположенная на *диезис* выше, чем d, по своей природе является проходящей или нисходяще тяготеющей нотой¹.

Несомненно, исследователь близок к осознанию факта невозможности непосредственного художественно-эмоционального контакта с античной музыкой. Тем не менее в его анализе «суждение слуха» играет важную роль. Ведь «определение каданса» не объясняется ничем иным, кроме того что «так звучит». Слуховой фактор препятствует также оценке значения «тенденции к извилистому движению» в форме целого, ибо не позволяет усмотреть в мелодических оборотах первого раздела пеана нечто большее, чем интервальные особенности движения, и сопоставить их с материалом всего произведения. Следует также упомянуть, что в процитированном фрагменте обнаруживается неприемлемый, хотя глубоко укоренившийся современный (но уже очень давний) ошибочный взгляд на античную теорию лада, который механически переносится на анализ практики искусства того времени. Речь идет о «поисках тоники совершенной системы»², рецидивы которых сказались на определении «основной ноты», хотя она не встречается в сочинении. Но нельзя не отметить в анализе Дж. Лэндлса и отрадный факт: в отличие от своих предшественников, он хотя бы умалчивает о том, что ошибочно именуется «античными ладами», хотя в действительности является видами октавы — звукорядными образованиями, не имеющими никакого отношения к ладовой и тональной сфере.

Представляется, что приведенный пример анализа может достаточно наглядно продемонстрировать общий уровень современной методологии, претендующей на то, чтобы рассматриваться в качестве ладового анализа. Может быть, столь низкий уровень осмысления нотного текста и объясняет одну характерную черту, которая постоянно возникает в соот-

 $^{^1\,}$ Landls J. G. The music of Ancient Greece and Rome. London and New York: Routledge, 2001. P. 230.

² Подробнее см.: *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление. С. 32—36.

ветствующих публикациях. В них достаточно основательно и скрупулезно рассматриваются проблемы источниковедения, текстологии, палеографии, метрики и т. д. Однако когда речь заходит о собственно музыкальном анализе, в котором решающую роль играет ладофункциональный компонент, то абсолютное большинство авторов либо старается быстрее «перескочить» столь неудобное для себя препятствие (отделываясь самыми поверхностными наблюдениями), либо проявляет полнейшую беспомощность. При всей резонности иных отдельных замечаний, в которых порою просматривается верное понимание нотации и некоторых деталей ладовых процессов, следует открыто признать, что собственно ладовый анализ занимает маргинальное положение во всех существующих исследованиях. По всей вероятности, метро-ритмическая проблематика представляется ученым гораздо более ценной и перспективной¹. Это связано с несколькими причинами.

Прежде всего, это уже не раз упомянутое «суждение слуха». Кроме того, не последнюю роль играют весьма расплывчатые теоретические представления, которые не могут положительно сказаться на уровне анализа². И наконец, недооцениваются информационные возможности античной нотации. Ведь именно в древней письменности запечатлелось то, что непостижимо для нашего современника, но (осознанно или, скорее, неосознанно) лежало в основе древнего музыкального мышления. Казалось бы, теперь остается изучить античную нотацию, выявить, какие особенности музыкального мышления эпохи в ней запечатлены, и можно приступать к анализу античных нотных памятников. Однако сначала необходимо определить не только, что именно отразилось в нотации как в своеобразном зеркале музыкальной цивилизации, но и насколько применимы полученные таким образом данные к конкретным древним текстам.

Представление о музыкальной письменности как о знаковой системе, обусловленной музыкальным мышлением, не является новым³. Следовательно, именно нотация содержит в себе объективные, достоверные данные о музыкальной цивилизации. Однако вплоть до настоящего времени исследования нотации — периферия музыкознания. Так, впервые главный вопрос изучения музыкальной письменности был поставлен и, в общих чертах, решен Е. В. Герцманом в исследовании «Византийское

¹ См., например: *Wagner R*. Der Berliner Notenpapyrus // Philologus 77. 1921. S. 287—289; *Eitram S., Amundsen L., Winnington-Ingram R. P.* Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation // Symbolae Osloenses 31, 1955. P. 302—308.

 $^{^{2}}$ Подробнее об этом см.: *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление. С. 31-35, 43-46.

³ Об этом писали Е. В. Герцман (*Герцман Е. В.* Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988. С. 114-127, 200-204) и В. Г. Карцовник (*Карцовник В. Г.* Палеография и семиология (к изучению ранних систем музыкальной письменности)).

музыкознание»¹. Скрупулезно изучив древнеэллинскую систему письменности, автор этих строк в свое время пришел к похожим выводам².

Подробное изложение системы античной буквенной нотации не входит в круг задач настоящей статьи. Однако без понимания ряда базовых принципов, на которых зиждется звуковысотная письменность, невозможно сколько-нибудь полноценно осмыслить информацию, заложенную в текстах музыкальных памятников.

Для иллюстрации основ нотации приведу один чрезвычайно примечательный факт. В определенных случаях эта семейография по-разному фиксирует звуки одной высоты, называемые древними учеными ὁμότονοι φθόγγοι («одновысотные звуки»). Точнее говоря, когда звук выполняет функцию III ступени в тетрахорде (или, словами греческих теоретиков, например, «паранэты [тетрахорда] соединенных»), его нотируют символом, типологически отличающимся от «одновысотного звука» — II ступени («триты [тетрахорда] разделенных»)³. В каких бы терминах ни изъяснялись античные музыканты-практики, ясно одно: они явно ощущали отличие в качестве звука, в одном тетрахорде (например, a, b, c, d) выступавшего в роли III ступени (c), а в другом (например, h, c, d, e) — II ступени (в нашей сольмизационной системе этот звук вновь передается как c). И здесь при всей условности сравнения вспоминаются нотационные различия, возникающие, например, когда в условиях нынешней равномерно темперированной системы по-разному нотируют I ступень фа мажора и VII ступень фа-диез мажора. В самом деле, в фа-диез мажоре применяется исключительно ми-диез (а не $\phi a!$), что продиктовано логикой, понятной каждому профессиональному музыканту.

Возможно, с точки зрения древних музыкантов, «одновысотные звуки» обладали какими-то неодинаковыми свойствами. Имело ли место некое различие по высоте, дифференцировалось ли их интонирование, а может быть, как полагает большинство исследователей, нотация, таким образом, отражает некие детали исполнительской практики (современные ученые склоняются к тому, что в письменности запечатлелось звукоизвлечение на авлосе)? Так или иначе, все эти предположения имеют право на существование, и, возможно, вышеперечисленные факторы повлияли на становление «правил нотации» (хотя «инструментальная гипотеза» при глубоком ее анализе

 $^{^{\}scriptscriptstyle 1}$ *Гериман Е. В.* Византийское музыкознание. С. 114—127, 200—204.

² Энглин С. Е. Музыкальная логика античной нотации // Hyperboreus. Studia classica. Petropoli, 2002. Vol. 8. Fasc. 1. С. 122—144; Энглин С. Е. Новый метод ладофункционального анализа античных нотографических памятников. Дис. ... канд. искусствоведения / РИИИ. СПб., 2005; Энглин С. Е. Нотация буквенная // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. С. 465—477.

³ Подробнее о совершенной системе и ее терминологии см.: *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление. С. 29—39.

выглядит далеко не безупречно). Однако более правдоподобным представляется, что таким оригинальным способом нотация отразила ладовое мышление своей эпохи¹. Как представляется, вне зависимости от степени достоверности известных теорий об инструментальном происхождении античной нотации, невозможно отрицать, что некие приемы игры на музыкальных инструментах могли повлиять на становление нотации.

Во всяком случае, тем или иным способом в системе записи отобразились тетрахордные функции звуков (их позиции в звукоряде и, соответственно, их особенности)². По всей вероятности, музыканты вольно или невольно чувствовали тяготение II ступени в нижнюю устойчивую (I ступень), причем притяжение это, по-видимому, было весьма острым, активным. И совсем по-другому проявляли себя звуки, именуемые нами третьими ступенями и первыми. Ведь ладовая причина формирования данных черт семейографии совсем не исключает иных сопутствующих факторов. Наоборот, лад как базис музыкального мышления служит основой многих феноменов. В таком случае легко объяснимы предполагаемые различия в интонировании вторых ступеней и третьих 4.

В буквенной нотации древних греков хорошо заметны ладовые функции обозначаемых звуков, и список античных «нотных правил» не ограничивается описанным выше различением паранэты соединенных и триты разделенных. Используя комплекты знаков трех типов — α -тип, β -тип и γ —тип (или основные символы, первые модификации и вторые)⁵, древние создали систе-

¹ Подробнее см.: Potiron H. Valeur et traduction de la notation grecque // Etudes grégoriennes 15, 1975. Р. 193—199; Энглин С. Е. Музыкальная логика античной нотации. С. 122—144.

² Как известно, в музыкознании сложилось представление, согласно которому монодические лады, по сути своей, результативны (о понятии «автономности» и «результативности» лада см.: Бершадская Т. С. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб.: Ut, 1997. С. 48-56). Полагаю, необходимо подчеркнуть, что основанием для этой гипотезы послужило слуховое представление наших современников. Некая «цезура» (в нашем представлении), более протяженный во времени звук, «каданс» (опять-таки в нашем представлении), окончание фразы (в словесном тексте, что в нашем же представлении должно было совпадать и с музыкальной фразой) якобы автоматически влекут за собою ладофункциональную опорность звука. Ведь ничто, кроме нашего слуха, воспитанного на закономерностях гармонического лада совсем иной природы, не доказывает, что любая «остановка» в монодии диктует его функциональность. Анализ древних источников показывает, что античная монодийная ладовая система была автономной (см.: Гериман Е. В. Античное музыкальное мышление. С. 50-61), и выявление ладовой функциональности ее элементов не зависит от «контекста» в понимании современных музыковедов. Изучение нотации только подтверждает эту мысль.

³ Судя по всему, ради усиления тяготения они могли звучать пониженно, прежде всего при переходе в первые ступени, расположенные на полтона ниже.

⁴ Возможно, более высоких.

⁵ См.: Энглин С. Е. Нотация буквенная. С. 465—477.

му, отображающую ступени тетрахордов. На схеме ниже изображен пример нотной триады с типологическими отметками α , β и γ :

На подобные триады может быть поделена вся система. Однако, как и любая нотация, античная музыкальная письменность создавалась не теоретиками, а музыкантами-практиками. Не будем забывать, что нотация обслуживает практические, утилитарные задачи по фиксации музыкального материала. Эта фиксация соответствовала музыкальному сознанию исполнителя и композитора. Проще говоря, музыкальная письменность должна быть удобным и естественным подспорьем для отображения музыки соответствующей традиции. Античная нотация предназначена для музыки, подчиняющейся тетрахордным закономерностям, согласно которым I и IV ступени ладово идентичны (это устои или опоры), II ступень представляет собою активно тяготеющий неустой, а третья — более пассивный неустой (особенно в диатоническом ладу).

Таковы основные наблюдения над древней буквенной нотацией. Автор этих строк, пытаясь как можно более объективно взглянуть на предмет анализа, должен признать, что структура нотации как таковая свидетельствует о базовом ряде звуков, выстроившихся в совершенную систему, о маркировании функций различных ступеней в тетрахорде и о функциональном сходстве элементов, отстоящих друг от друга на кварты.

Поясню это на примере фрагмента нотной последовательности одного из античных памятников (Papyrus. Vienna G 13763)¹:

$\square \square \square KCC \square$

Символ Ц (второй знак слева) представлен нотой β-типа. Появление такой ноты недвусмысленно указывает на II ступень тетрахорда. Следующая же за нею нота ∠ — того же β-типа. Однако в самой нотации можно обнаружить не тождество, а типологическую однородность этих символов, основанную на их аналогичном месте и роли в тетрахорде². В нижеследующей таблице представлена вся система нотации, в которой знаки Ц и ∠ значатся под номерами 44 и 35 (инструментальный ряд), им соответствуют условные нотные эквиваленты на полтона вверх от е′и от h.

¹ Подробнее об этом нотографическом памятнике см.: *Герцман Е. В.*, *Энглин С. Е.* Папирус Венский III // *Герцман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. С. 525—526; Documents of Ancient Greek Music. P. 54—55.

² Подробнее см.: Энглин С. Е. Нотация буквенная. С. 465—477.

с ов ре м е н н а я	п оря дков ый ном ер	В О К а Л Ь Н Ы Й З Н а К	и нструмен тальный	с о в р е м е н н а я	п о ря д к о в ы й н о м е р	В О К а Л Ь Н Ы Й З Н а К	и нстр умен тальный	с о в р е м е н а я	п оря д к ов ый н оме р	В О К а л ь н ы й З н а к	и н с т р у м е н т а л ь н ы й	с овр е м е н а я	п о ря д к о в ы й н о м е р	В О К а л ь н ы й З н а к	и н с т р у м е н т а л ь н
				a′	54 53 52	Х	Д 1 Д 1 Ө М		33 32 31	P	0000	A	12 11 10	N	1 FI N EI H
g´´	70	Ω,	Z´	g´	51 50 49	ф	Ω Z Ψ <i>Y</i> * <i>Y</i>		30 29 28	Т		G	9 8 7	Ь	3
f′′	69 68 67	Β´	`\´ 'Z' 'N'	f′	48 47 46	A \ B / F N		f	27 26 25	Ψ	(Ч 'ъ () Р	F	6 5 4	-	H T ⊰⊱ 1 ∩
e''	66 65 64	Ε´	□´ '□´ □´	e′	45 44 43	E	λ ⊐ Ε U Ζ ⊏		24 23 22	В	' П L Г	Es	3 2 1	→	. ¥ - € 1 ⊑
ď″	63 62 61	62 O'V'		ď	42 41 40	Θ	> V <	d	21 20 19	F	⊢ ⊢				
c''	60 59 58	۸′	П´ Ч´ Ύ´	c′	39 38 37	Λ	П < 7	С	18 17 16	U U	I ∃ ′ Ш - Е				
h′	57 56 55	Ξ΄	`K` `~`	h	36 35 34		K × X	Н	15 14 13	\	∠ H V H				

Античная же сольмизация (а не нотация) со всей очевидностью свидетельствует о квартовом тождестве (Anon. Bellerm. III 77). Сольмизационные слоги ma, m, m0 и вновь ma ($\tau \alpha$, $\tau \eta$, $\tau \omega$) в соответствии с ладотональ-

ными нормами отображают тетрахорд, в рамках которого различаются три ступени, подобно тому как октахорд в современной сольмизации различает семь ступеней.

Таким образом, древнеэллинская буквенная нотация позволяет не только определять высоту звуков, но и служит надежным маркером, определяющим ладофункциональный смысл звуков. Особенно ценно то, что с ее помощью предоставляется возможность постигать ладовую основу античных нотографических памятников, не прибегая к слуховому восприятию и теоретическим представлениям сегодняшнего дня. А это уже открывает дальнейшие перспективы изучения музыки глубокой древности.

В качестве иллюстрации можно обратиться к началу второй строки гимна Святой Троице¹, записанного в гиполидийском тропосе²:

...ΞIΞO

Совершенно очевидно, представленные четыре знака зафиксировали звуки, входящие в диатонический тетрахорд (тетрахорд разделенных). Первая изображенная здесь нота относится к типу β , что непосредственно указывает на II ступень тетрахорда. Последующая — α -тип, она расположена на тон выше, то есть, несомненно, фиксирует III ступень. Пользуясь терминами совершенной системы, следует говорить, что «трита» переходит в «паранэту» и вновь возвращается в «триту». Наконец, последний из изображенных символов — также знак α -типа, но он подразумевает звук, находящийся на полтона ниже исходного (в нашем примере все началось со II ступени). Значит, в этой ситуации нота α -типа указывает на I ступень («трита» перешла в «парамесу»). Согласно условным нотным эквивалентам, эти четыре знака записываются как $\partial o - pe - \partial o - cu$. По положению в тетрахорде они суть II, III, вновь II и I ступени. С точки зрения же функциональности можно говорить о паре неустоев (∂o и pe), переходящих в устой (cu).

Однако верность интерпретации зависит от того, насколько музыка рассмотренного отрывка подчиняется тем ладофункциональным закономерностям, которые отразились в нотации во времена ее создания. Ведь можно представить себе, что музыканты продолжали использовать нотацию уже в то время, когда сама античная ладовая система эволюционировала. Нам хорошо известно, что нотолинейная нотация в процессе развития музыки приспособилась фиксировать материал, выходящий далеко за пределы «белоклавишной диатоники». Возникает закономерный вопрос: каковы пределы

 $^{^{1}}$ См.: *Герцман Е. В.* Гимн Святой Троице // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. С. 162—163; *Энглин С. Е.* Что скрывается за нотацией первого христианского гимна? (Рар. Оху_1786). С. 10—32.

 $^{^2\,}$ Подробнее о тропосах см.: *Герцман Е. В.* Тропос 2 // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. С. 726.

адаптивных способностей музыкальной письменности и как она отражает процессы развития музыкального мышления? Иными словами, до каких пор можно использовать древнюю семейографию в условиях эволюционирующего музыкального сознания? Представляется, что от ответа на этот вопрос зависит степень достоверности аналитических данных, получаемых благодаря уникальному свойству античной нотации — способности фиксировать тетрахордную (то есть ладовую) функцию ступеней.

Подавляющее большинство античных нотных текстов записано при помоши так называемой вокальной нотации. Многие исследователи, как и автор этих строк, считают, что вокальный вид нотации возник позднее, чем инструментальный. Не свидетельствует ли сам факт появления параллельной системы о неких подспудных сдвигах в музыкальном мышлении? Ведь суть вокальной нотации сводится к адаптации более древних инструментальных знаков (по всей вероятности, для удобства певцов). Если инструментальная система основана на «модификации» (своего рода графической «ротации») знака, то вокальная — на алфавитном ряде.

Есть все основания полагать, что чем больше проходило времени с «момента формирования» нотации, тем большее количество античных музыкантов попросту заучивало конкретные высотные воплощения совершенной системы в виде нотных последовательностей, уже не задумываясь о более глубинных причинах, обусловивших внутренние механизмы действия нотной системы¹. Возможно, уже в период возникновения вокальной нотации дело обстояло именно так. Ведь на смену необходимости запоминания символов основного звукоряда (совпадающего с гиполидийским тропосом) пришел принцип алфавитной последовательности, связанный не со звукорядом, а с самим механизмом системы — алфавитным «переводом» триад.

Таким образом, если инструментальная нотация непосредственно отражает закономерности музыкального мышления, то вокальная — воплощает принципы структуры инструментальной нотации. Иными словами, вокальная нотация связана с музыкальным мышлением опосредованно. Это — своего рода «перевод» с инструментальной нотации, когда меняются знаки, но не принципы действия системы. Вокальная нотация применяет те же триадные механизмы, что и инструментальная, заменив принцип «вращения» символа на чередование алфавитных сегментов. Другими словами, в роли триад в ус-

¹ По крайней мере, методика изложения нотации в источниках может свидетельствовать именно об этом, так как все труды, содержащие изложения нотации, построены на перечислении нотных последовательностей, привязанных к ступеням совершенной системы (см., например: Alypii Isagoge musica // Jan C. Musici scriptores graeci. Leipzig: В. G. Teubner, 1895. Р. 367— 406). Тем не менее следует помнить, что нотные трактаты предназначались для изучающих теорию, а не для постигающих музыкальную практику как свое профессиональное ремесло.

ловиях вокальной нотации выступают трехбуквенные последовательности (α , β , γ ; затем δ , ϵ , ζ и т. д.; см., например, знаки № 46, 47, 48 в таблице, помещенной выше). На месте основных символов располагаются знаки типа *гаммы* (см., например, знаки вокальной нотации № 22, 25 или 28), на позиции их первых модификаций — ноты типа *беты* (№ 23, 26, 29), а вторых — типа *альфы* (№ 24, 27, 30). Таким образом, становится очевидно, что вокальные алфавитные ряды призваны были *упорядочить* уже существовавшую систему посредством дублирования ранних инструментальных знаков.

Так или иначе, но отрицать адаптивные возможности нотации было бы слишком самонадеянно. Однако ясно одно: эта система письменности становится все менее удобной в условиях лада, не предполагающего полутонового сопряжения по типу первой—второй ступеней античного тетрахорда. По всей вероятности, античная нотация может полноценно использоваться именно в рамках тетрахордного лада.

Поэтому «надтекст» (назовем так трехступенные обозначения, истолковывающие древние знаки нотации), который возникает при прочтении античной нотации, основанной на тетрахордных закономерностях, должен быть признан гораздо более адекватным относительно породившей его музыкально-художественной традиции, чем наши современные слуховые ощущения. Я убежден, что понятия «гипата», «паргипата», «лиханос» и аналогичные им суть древние ладофункциональные категории. Однако даже если автор этих строк ошибается, то конкретное представление о тетрахордной роли каждого звука, сохранившегося в виде ноты, способно стать существенным подспорьем при анализе древнего музыкального произведения. Являются ли тетрахордные функции ладовыми или нет, но «надтекст» помогает понять столь важную для древних тетрахордную логику в музыке и, возможно, некие не совсем пока ясные исполнительские особенности конкретного анализируемого фрагмента.

Таким образом, процесс получения исходных данных (то, что выше названо «надтекстом») для дальнейшего анализа античного нотного текста первоначально сводится к установлению связи между последовательностью нотных символов и их функций в совершенной системе¹. Проиллюстрирую это на примере знаменитого древнеэллинского памятника — хора из трагедии Еврипида «Орест», отрывок из которого сохранился на папирусе (Раругиз Vienna G 2315, Rainer inv. 8029)². Его условная транскрипция, выполненная согласно общепринятым современным нотным эквивалентам, приводится для удобства отображения звуковысотных соотношений:

¹ См. о ней в сноске 3 на с. 15.

 $^{^2}$ См.: *Гериман Е. В.*, *Энглин С. Е.* Папирус Венский I // *Гериман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. С. 524; Documents of Ancient Greek Music. P. 12—17.



Нотация памятника со всей очевидностью свидетельствует о лидийском тропосе и смешанном¹ энгармоническом (возможно, хроматическом²) ладе с элементами диатоники. Имеет смысл представить лидийскую нотацию (вокальную и инструментальную) полностью, чтобы стало очевидно, что

 $^{^{\}rm 1}$ О смешанном ладе см., например: Aristoxeni Harmonicorum elementorum // Meibomius M. Antiquae musicae auctores septem / M. Meibomius restituit ac notis explicavit Vol. 1. Amstelodami, Apud Ludovicum Elzevirium, 1652. P. 7, 44.

 $^{^2~}$ Об отличиях энгармонической и хроматической нотации см.: Энглин С. Е. Нотация буквенная. С. 465—477.

каждый нотный символ соответствует определенной ступени совершенной системы 1 :

Нэта верхних	I'<'
Диатоническая паранэта верхних	$M^{\prime}\Pi^{\prime}$
Энгармоническая (хроматическая) паранэта	⊥ 1
Трита верхних	Υ /
Нэта разделенных	θЧ
Диатоничекая паранэта разделенных	ΰZ
Энгармоническая (хроматическая) паранэта разделенных	λ⊐
Трита разделенных	ЕЦ
Парамеса	Z⊏
Нэта соединенных	ΰZ
Диатоническая паранэта соединенных	ГΝ
Энгармоническая (хроматическая) паранэта соединенных	Η>
Трита соединенных	Θ۷
Meca	<
Диатонический лиханос средних	МΠ
Энгармонический (хроматический) лиханос средних	ΠЭ
Паргипата средних	PΟ
Гипата средних	СС
Диатонический лиханос нижних	ΦЕ
Энгармонический (хроматический) лиханос нижних	$\forall \ \Box$
Паргипата ниних	ВL
Гипата нижних	$\neg \vdash$
Просламбаноменос	7⊢

Очевидно, на первой строке памятника три начальных знака вокальной нотации (ПРС) указывают: энгармонический лиханос (П), паргипату (Р) и гипату (С) тетрахорда средних. В нотной транскрипции они представлены как си-бемоль, звук на четверть тона выше ля и собственно ля. С точки зрения же логики энгармонического тетрахорда речь идет о III ступени, переходящей во вторую, а затем в первую. Относительно далее следующего знака 1 трудно прийти к однозначному выводу, какого рода символ подразумевается в данном случае.

Прежде всего, необходимо отметить, что в памятнике применяются как вокальные, так и инструментальные ноты. Не совсем ясно, почему понадобилось одновременно использовать оба вида нотации. Ведь обычно при помощи какой-либо одной системы запечатлевали и вокальную, и инструментальную партии, исполнявшиеся в унисон.

Здесь же мы столкнулись с одним из образцов, отличающихся от большинства известных музыкальных документов. По всей вероятности, инструментальные ноты появлялись в тех случаях, когда автор настаивал на

¹ Эти соответствия нот и ступеней совершенной системы почерпнуты из свидетельств древних источников. См., например: *Alypii* Isagoge musica. P. 367—406.

обязательности дублирования инструментом вокальной партии, иначе же инструментальная партия могла быть, судя по всему, более или менее импровизационной. Другими словами, инструменталист извлекал те же звуки, что и вокалисты, но имел право «паузировать» и изменять длительности, исходя из требований своего музыкального вкуса¹. Во всяком случае, при анализе нашего фрагмента мы можем быть уверены в том, что на строке 5 дважды появляются инструментальные знаки. Более того, им предшествует некий символ, который рассматривается как «знак разделения»², указывающий смену нотной системы.

Но не столь однозначная ситуация складывается во всех остальных строках. Как правило, знак 1 трактуют³ как инструментальный. Основанием для этого служит его положение (между словами текста, а не над ними) и графическое отличие от подобного по внешнему облику вокального символа. Альтернативную точку зрения предлагает Дж. Лэндлс. По его мнению, знак 1 представляет собой символ, обозначающий переход от одной метрической единицы к другой. Более того, если **1** — инструментальная нота, то «почему «крючковатый» знак (то есть «знак разделения». — $C. \, \partial.$) не использован перед измененным символом \mathbb{Z} ?» — продолжает Дж. Лэндлс⁴.

При всей внешней убедительности доводов Дж. Лэндлса его трактовка представляется небесспорной. Она основывается на упомянутой выше убежденности в «кабальной» зависимости античной музыки от поэтической метрики.

Тем не менее господствующий ныне взгляд на этот знак как на инструментальную ноту не единственно возможный. Ничто не мешает предположить «выпадение» ноты Z из вокальной строчки по вине переписчика с последующим ее графическим преобразованием (уже следующими переписчиками). Это становится тем более вероятно, если принимается во внимание «нормальное» положение ноты 1 в вокальной партии на строке 4 (хотя неясно, почему и здесь нота Z оказалась преобразована в 1).

Отсюда следует, что при прочтении памятника важно учитывать обе возможные трактовки ноты 1. Если речь идет об инструментальном символе, как считает большинство ученых, то он должен рассматриваться в качестве нэты соединенных или диатонической паранэты разделенных (согласно

¹ Необходимо отметить, что в источниках отсутствуют сведения о подобных тонкостях античного музыкального обихода. Поэтому высказанные соображения являются всего лишь гипотезами, подтверждение которых пока не представляется возможным.

² См., например: Wagner R. [Rez. E. Martin. Trois Documents de la musique grecque] // Gnomon 27, 1955. P. 213-214.

³ Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläterung aller Fragmente und Falschungen / Ed. E. Pöhlmann. Nürnberg, 1970. S. 80.

⁴ Landls J. G. The music of Ancient Greece and Rome. P. 250–251.

условным нотным эквивалентам, *соль второй октавы*). Иначе говоря, этот звук входит в состав двух тетрахордов, в одном из которых он играет роль I (верхней) ступени, а в другом — III (диатонической). Однако нельзя исключать, что перед нами вокальная нота, обозначающая лидийскую парамесу (первая нижняя ступень тетрахорда разделенных, условная *ми второй октавы*).

Тетрахордные функции трех последующих вокальных знаков не вызывают никаких сомнений. Вновь перед нами нота P (паргипата соединенных: II ступень, на четверть тона *выше ля*), далее следует Φ , которая занимает место диатонического лиханоса нижних (III ступень, *соль*), и, наконец, Π — это, напомню, лиханос, но энгармонический (III энгармоническая ступень, *сибемоль*). Полагаю, здесь имеет смысл обратить внимание на близкие контакты неустойчивых ступеней двух тетрахордов (тетрахорда средних и нижних), расположенных вокруг устойчивого звука (по принятым эквивалентам — *ля*).

Среди нот, встречающихся в документе далее, мы обнаружим следующие вокальные знаки: I — лидийская меса (I ступень тетрахорда соединенных), E — трита разделенных (II ступень), Δ — энгармоническая паранэта разделенных (III ступень); а также инструментальные ноты: \Box — энгармонический лиханос нижних (III ступень) и Δ — также энгармонический лиханос, но тетрахорда средних.

Предельная фрагментарность документа является большой преградой для полноценного понимания функциональной логики произведения в целом и тем более логики тематической и формообразующей. С некоторой долей определенности можно говорить лишь о важности пикнонных последовательностей¹. Иными словами, речь идет о частом использовании оборотов, включающих, как правило, движение по звукам всех трех функций энгармонического лада в различных позиционных вариантах, в том числе и с участием диатонического лиханоса, что позволяет говорить о чертах общего лада (см. строки 1 и 2, а также 4—6).

Как бы то ни было, но совершенно недопустимо рассматривать отрывок из «Ореста» как пример \imath етерофонии². На это нет достаточных оснований,

¹ Пикнон (τὸ πυκνόν) — букв. «сжатие». Этим термином обозначались четвертитоновые энгармонические и полутоновые хроматические соотношения нижних ступеней тетрахорда (например, гипаты, паргипаты и лиханоса). По свидетельству древних авторов, пикнон возникал в тех случаях, когда интервал между тремя нижними звуками тетрахорда был меньше интервала между двумя верхними. Так, расстояние от гипаты нижних до энгармонического лиханоса составляло лишь полтона, от той же гипаты нижних до хроматического лиханоса — тон. В обоих случаях верхний интервал тетрахорда оказывался больше, чем сумма нижних, так как от энгармонического лиханоса до гипаты средних два тона, а от хроматического лиханоса до гипаты средних — полтора тона (подробнее см.: Герцман Е. В. Пикнон // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. С. 560—561).

² West M. L. Ancient Greek Music. Oxford: Clarendon Press, 1992. P. 206, 285.

так как появление инструментальных символов могло означать, например, обязательное унисонное вступление инструмента.

Обсуждение античных нотографических памятников подразумевает постоянное обращение к непростым музыкально-теоретическим вопросам. Поэтому вполне закономерны сомнения в том, мог ли человек без теоретической подготовки, не зная совершенную систему, освоить премудрость греческой нотописи. Не секрет, что античные музыканты-исполнители в абсолютном большинстве случаев не имели представления о музыкальной теории. Однако незнание основополагающих законов музыки не отменяет их действия. Ведь ладовая функциональность, обозначавшаяся в теории как динамис1, является неотъемлемой чертой музыкального мышления и необходимой составной частью музыкального восприятия (вне зависимости от того, сознавали это слушатели, исполнители и композиторы или нет). Следовательно, для древнеэллинского музыканта нота объективно должна была быть не только акустическим, но и музыкально-смысловым символом звука. Когда, например, после знака ⊏ следовал Ц, в сознании музыканта пробуждались, вольно или невольно, специфические ощущения (наподобие того, как реагирует современный музыкант, видя в нотном тексте, например, последовательности типа d - des - c или c - cis - d). Подобный процесс схематично можно описать следующим образом: есть звук (\square) и другой звук (\square), но этот $\partial pyroй$ чрезвычайно близок, буквально родствен. Таким образом, графика символа являлась «подсказкой» музыкальному чувству (скорее всего, воздействующей на подсознание). Что же касается представлений музыкантов о звукорядах, то отсутствие сведений о научных обозначениях ступеней и тетрахордов не исключает чисто практического их освоения в живой музыкальной практике через традицию, передаваемую от учителя к ученику, слуховые и зрительно-моторные ощущения, все то, что составляет «музыкантское чувство». Точно так же обстоит дело с последовательностью буквенных символов, связанной в сознании музыканта с последовательностью звуков на своем инструменте и/или голосе.

Как бы то ни было, те данные античной нотации, которые изложены выше при обсуждении текста памятника, — лишь первый шаг к осмыслению музыкального материала. Более глубокое же проникновение в его таинства возможно только после осознания проблемы соотношения тетрахордных плоскостей в совершенной системе (с одной стороны, она представлена тремя соединенными тетрахордами, а с другой — двумя разделенными) и тесно связанного с этим вопроса модуляционности.

На современном уровне изучения материала не всегда возможно полностью избавиться от негативных тенденций, вызванных традиционным под-

¹ См.: *Герцман Е. В.* Динамис 1 // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. С. 199-200.

ходом к музыкальному анализу. Бесспорно, еще очень далеко до постижения музыкальной логики безвозвратно ушедшего времени. Более того, даже современные представления об античных ладовых параметрах — важнейший, но все же частный аспект музыкального мышления — не могут претендовать на всю полноту знания о ладовом мышлении. Трудно судить, насколько близко удалось подойти к решению поставленной задачи — сугубо теоретическому изучению ладофункциональных параметров античной музыки, проявляющихся в каждом конкретном нотном памятнике. По крайней мере, хочется надеятся, что использование нотного «надтекста» позволяет более глубоко вникнуть в анализируемый материал и тем самым приблизиться к выявлению эскиза ладофункцинальных процессов, «зашифрованного» в древних нотах.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Ред., вступ. статья и коммент. Е. М. Орловой. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
- 2. *Асафьев Б. В.* О народной музыке / Сост., вступ. статья и коммент. И. И. Земцовского и А. Б. Кунанбаевой. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
- 3. Бершадская Т. С. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб.: Ut, 1997. 192 с.
- Герцман Е. В. Античная музыка и современный слушатель // Герцман Е. В. Пифагорейское музыкознание. Начала древнеэллинской науки о музыке. СПб.: Гуманитарная Академия, 2003. С. 347—381.
- 5. Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. 224 с.
- 6. Гериман Е. В. Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988. 256 с.
- 7. *Гериман Е. В.* Гимн Святой Троице // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2013. С. 162—163.
- 8. *Герцман Е. В.* Динамис 1 // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2013. С. 199—200.
- 9. Гериман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1996. 336 с.
- Герцман Е. В. Пеан Афинея // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2013. С. 545—546.
- Герцман Е. В. Пикнон // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2013. С. 560—561
- 12. *Герцман Е. В.* Тропос 2 // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2013. С. 726.
- 13. *Герцман Е. В.*, *Энглин С. Е.* Папирус Венский I // *Герцман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2013. С. 524.
- Герцман Е. В., Энглин С. Е. Папирус Венский III // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2013. С. 525—526.
- 15. *Карцовник В. Г.* Палеография и семиология (к изучению ранних систем музыкальной письменности) // Музыкальная коммуникация: Сборник научных трудов. Вып. 8. СПб., 1996. С. 260—275. (Серия «Проблемы музыкознания»).
- 16. Клавдий Птолемей. Гармоника в трех книгах. Порфирий. Комментарии к «Гармонике» Птолемея / Изд. подгот. В. Г. Цыпин. М.: Московская консерватория, 2013. 455 с.
- 17. *Цыпин В. Г.* Аристоксен. Начало науки о музыке. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования, 1998. 224 с.

- 18. *Энглин С. Е.* Музыкальная логика античной нотации // Hyperboreus. Studia classica. Petropoli, 2002. Vol. 8. Fasc. 1. C. 122—144. (Bibliotheca Classica Petropolitana).
- 19. Энглин С. Е. Новый метод ладофункционального анализа античных нотографических памятников. Дис. ... канд. искусствоведения / РИИИ. СПб., 2005.
- 20. Энглин С. Е. Нотация буквенная // *Герцман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2013. С. 465—477.
- 21. Энглин С. Е. Что скрывается за нотацией первого христианского гимна? (Рар. Оху_1786) // Приношение Alma Mater. К 75-летию Государственного музыкального училища имени М. П. Мусоргского. Сборник статей выпускников и преподавателей училища / Сост. Л. З. Климовицкая, Т. П. Матвеева, Н. П. Никитина, А. Г. Петропавлов. СПб.: Государственное музыкальное училище им. М. П. Мусоргского, 2004. С. 10—32.
- 22. Alypii Isagoge musica //Jan C. Musici scriptores graeci. Leipzig: B. G. Teubner, 1895. P. 367—406.
- 23. *Aristoxeni* Harmonicorum elementorum // *Meibomius M.* Antiquae musicae auctores septem / M. Meibomius restituit ac notis explicavit Vol. 1. Amstelodami, Apud Ludovicum Elzevirium, 1652. P. 1—132 (отдельная пагинация).
- Barbour M. Tuning and Temperament. A Historical Survey. New York: Da Capo Press, 1972.
 228 p.
- 25. Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläterung aller Fragmente und Falschungen / Ed. E. Pöhlmann. Nürnberg: Verlag Hans Carl, 1970. 160 s.
- Documents of Ancient Greek Music / Ed. E. Pöhlmann, M. L. West. Oxford: Clarendon Press, 2001. 222 p.
- 27. Eitram S., Amundsen L., Winnington-Ingram R. P. Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation // Symbolae Osloenses 31, 1955. P. 1—87.
- 28. Landls J. G. The music of Ancient Greece and Rome. London and New York: Routledge, 2001. 296 p.
- Potiron H. Valeur et traduction de la notation grecque // Etudes grégoriennes 15, 1975. P. 193– 199.
- 30. Wagner R. Der Berliner Notenpapyrus // Philologus 77. 1921. S. 256—310.
- 31. Wagner R. [Rez. E. Martin. Trois Documents de la musique grecque] // Gnomon 27, 1955. P. 213—214.
- 32. West M. L. Ancient Greek Music. Oxford: Clarendon Press, 1992. 410 p.

Аннотация

Современный анализ музыкальных произведений базируется на слуховом восприятии. Однако существует целый ряд причин, исключающих адекватное восприятие нашими современниками музыки, созданной в глубокой древности. В основе исследования античных нотных памятников должны лежать объективные данные, почерпнутые из древних источников и опирающиеся на анализ античной нотации. Такой подход позволит изучать ладофункциональные параметры античной музыки, не прибегая к субъективным слуховым представлениям.

Summary

Modern analysis of musical works is often based on auditory perception. However, there are a numbers of reasons precluding adequate perception by our contemporaries of antiquated music. The basis of this study is that ancient notation should be obtained from ancient sources, and therefore based on the analysis of ancient musical notation. This approach will allow us to study the harmonic function of music from ancient Greece and Rome, without resorting to subjective auditory representations.

- ✓ Ключевые слова: античная музыка, античная нотация, античные нотографические памятники, анализ музыкальных произведений.
- Key words: ancient Greek music, ancient Greek musical notation, documents of ancient Greek music, analysis of musical compositions.

УДК 726

Крест и купол: К проблеме происхождения образно-композиционного решения Троицкого Измайловского собора в Санкт-Петербурге

САБЛИН ИВАН ДМИТРИЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Российский институт истории искусств; доцент кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств, Факультет свободных наук и искусств, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург)

SABLIN IVAN D.

PhD (History of Arts), Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts; Docent, Faculty of liberal arts and sciences, Saint Petersburg State University (St Petersburg)

E-mail: Sablin@eu.spb.ru

«В нашей историографии последних трех-четырех десятилетий... русская архитектура... рассматривается как нечто изолированное (курсив мой. — U. C.) от процесса развития классицизма — международного стиля, определенного общего этапа эволюции архитектуры Европы и Америки. Между тем зодчество русского классицизма при всей его национальной самобытности развивалось в русле европейского стиля и не могло не отразить общих, присущих эпохе архитектурных идей и тенденций. Поэтому при анализе творчества русских зодчих второй половины XVIII — первой трети XIX в. или отдельных сооружений этого времени необходимо рассматривать их архитектурные произведения под более широким углом зрения. Только оценивая их в сравнении с современными им европейскими архитектурными сооружениями, можно в полной мере выявить национальное своеобразие и достоинства произведений наших мастеров» 1 .

Сказано по поводу другого петербургского собора — Казанского, причем уже более трех десятилетий назад, в ситуации, когда недостаток зна-

¹ *Михайлова М. Б.* К вопросу о месте ансамбля Казанского собора в Европейской архитектуре // Архитектурное наследство. М., 1976. Вып. 24. С. 41.

ний¹ относительно «общих, присущих эпохе архитектурных идей и тенденций» дополнялся еще живыми воспоминаниями о катастрофе 1949 года² — борьбе с космополитизмом, больно ударившей именно по архитектуроведению³, — и невозможностью знакомства с «современными европейскими архитектурными сооружениями» de visu — для профессии нашей большая проблема! Наверняка исследовательницу М. Б. Михайлову к созданию этой статьи подтолкнуло не что иное, как именно личная встреча с сооружением, поразительно похожим на петербургский собор, в городе, кстати говоря, не слишком своей архитектурой знаменитом — Неаполе, — церковью Сан-Франческо ди Паола на площади Плебисцита⁴.

Немалое потрясение, вызванное этим сходством, было, по всей вероятности, почти тот же час снято с помощью какого-нибудь местного гида, который, должно быть, пояснил, что церковь сия выстроена в 1816-1846 годах, стало быть, уже после смерти А. Н. Воронихина, зодчего, которому традиционно приписывают авторство нашего собора 5 . Правда, замысел площади относится к более раннему времени — 1809 году, то есть все равно уже после начала возведения собора в Петербурге. Кроме того, известно, что Воронихин в Италии не был 6 , стало быть, если бы даже неапольский проект создан был тридцатью годами ранее, а в первой половине XIX века лишь осущест-

¹ Знания эти определялись немногими доступными публикациями на русском языке: *Аркин Д. Е.* Архитектура эпохи Французской буржуазной революции. М.: Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1940. 80 с.; *Аркин Д. Е.* Габриэль и Леду: К характеристике архитектурного классицизма 18 в. // Проблемы архитектуры: Сборник материалов / Под ред. А. Я. Александрова. М.: Изд-во Всесоюзн. акад. архитектуры, 1936. Т. 1. Кн. 1. С. 71—113; *Бенуа Ф.* Искусство Франции эпохи Революции и Первой Империи. М.; Л.: Искусство, 1940. 384 с.; *Венедиктов А. И.* Архитектура: Восемнадцатый век // История европейского искусствознания от античности до конца XVIII века / Отв. ред. Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. С. 303—315; *Грабарь И.* Э. Ранний александровский классицизм и его французские источники // Старые годы. 1912. № 7—9. С. 68—98. Тексты на иностранных языках — что характерно! — в статье М. Б. Михайловой не приводятся.

 $^{^2}$ См.: *Михайлов А. И.* Иван Старов и русская классическая архитектура 18—19 вв. // *Белехов Н.*, *Петров А.* Иван Старов. Материалы к изучению творчества. М.: Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1950. С. 3—16; *Ощепков Г. Д.* Архитектор Томон: Материалы к изучению творчества. М.: Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1950. 168 с. ил.; *Пилявский В. И.* Национальные особенности русской архитектуры. Л.: Ленингр. инж.-строит. институт, 1974. 48 с.

³ Разоблачить носителей буржуазного космополитизма и эстетства в архитектурной науке и критике // Архитектура и строительство. 1949. № 2. С. 7—8; *Перемыслов А.* «Идеолог» космополитизма в архитектуре Д. Аркин // Архитектура и строительство. 1949. № 3. С. 6—9.

 $^{^4\,}$ Cm.: Meeks C. L. V. Italian Architecture: 1750—1914. New Haven; London: Yale univ. press, 1966. 546 p. ill. P. 181.

 $^{^5}$ Подробнее о проблеме авторства и источниках Казанского собора см.: *Саблин И. Д.* Казанский собор в Санкт-Петербурге // Сборник в честь Ивана Чечота. СПб.: Бельведер, 2004. С. 55-78.

⁶ *Гримм Г. Г.* Архитектор Воронихин. Л.; М.: Госстройиздат, 1963. С. 9.

влен, знать о нем он все равно не мог. Итак, Михайлова с облегчением констатирует: сходство в данном случае поверхностно и случайно. И весь дальнейший текст статьи призван послужить еще одной иллюстрацией той всеми хорошо усвоенной мысли, что сопоставление произведений русского зодчество с зарубежными аналогами должно лишь подтвердить пресловутый национальный приоритет.

Автору статьи в голову не приходит мысль, что, возможно, у памятников этих один общий предок, что это ветви, развившиеся от одного общего корня! Нет, она лишь констатирует, что, подобно ошибочности вошедшего в поговорку выведения композиции собора на Невском из главной католической базилики с ее, разумеется, совершенно по-иному организованной площадью, и в случае с данным, гораздо менее известным памятником о его влиянии на нашего зодчего говорить не приходится (впрочем, судя по всему, и Воронихин на своих западных коллег тоже не влиял).

По прошествии нескольких десятилетий приходится признать, что, несмотря на кардинально изменившуюся ситуацию, в том, что касается возможности личного ознакомления с памятниками западноевропейской архитектуры, печальное наследие 1949 года в нашей науке остается непреодоленным¹. По крайней мере, никаких попыток рассмотреть местные шедевры «под более широким углом зрения» не предпринимается. С другой стороны, развернутое исследование, скажем, неоклассической архитектуры Запада (откуда черпали, в большинстве своем, идеи и образы современники Воронихина) на русском языке остается все так же чем-то желаемым, но по каким-то причинам невозможным².

Таким образом, важнейшей задачей, поставленной в статье 1976 года, однако в ней-то как раз и не разрешенной, видится мне изучение отдельных памятников Петербурга с целью подбора им аналогов в западноевропейской архитектуре, в основном более раннего времени, — ведь город наш (по меркам Старого Света) довольно молод, потому и неудивительно, что разнообразные архитектурные мотивы попадали сюда уже в готовом виде, что не мешало им получать здесь потом весьма оригинальное воплощение, — равно как и распутывание сложнейших бродячих сюжетов, позволяющих более поздним явлениям пролить свет на более ранние, им предшествовавшие, в особенности когда оригинал утрачен, копия же доступна. Попробую показать это на примере одного из самых заметных памятников Петербурга классической эпохи — Измайловском соборе.

¹ Ср.: *Саблин И. Д.* Деятельность итальянских архитекторов в России на рубеже XV— XVI вв.: К проблеме происхождения шатрового зодчества // Образы Италии в России — Петербурге — Пушкинском Доме / Отв. ред. А. Б. Шишкин. СПб.: ИРЛИ (Пушкинский Дом), 2014. С. 21—30.

 $^{^2~}$ В отличие от столь качественного обзора памятников XIV—XVI вв., как: *Лисовский В. Г.* Архитектура эпохи Возрождения: Италия. СПб.: Азбука-Классика, 2007. 573 с. ил.

Пожалуй, для каждого (как любителя, так и профессионала), кто вообще этот собор знает, — главным его достоинством, более того, самым очевидным вкладом в облик старого города является пятиглавие. В том, как известно, важный атрибут больших соборных церквей России, по сути не поддающийся сколько-нибудь вразумительному объяснению и для архитектуры как Византии, так и западного Средневековья нехарактерный. Вроде бы оставленный при Петре принцип строительства соборов о пяти верхах был восстановлен в правах уже его дочерью, издавшей на сей счет особый указ¹. Правда, судя по всему, для Елизаветы и ее последователей важным было именно внешнее впечатление, ведь, строго говоря, пятиглавыми новые соборы почти никогда не были. По крайней мере, все, что было выстроено в столице, лишь имитировало пятиглавие — настоящим, то есть световым, делали только центральный купол, что касается функции остальных, то тут имел место целый набор возможных решений.

Эти купола могли получить характер своего рода беседок на крыше (как, кстати, и два малых купола собора Святого Петра в Риме²), одна из них становилась колокольней, — таковы Смольный, Спасо-Преображенский (и П.-А. Трезини, и В. П. Стасова), Исаакиевский (как третий — в проекте А. Ринальди, так и четвертый) соборы. Или же им могли придать вид пинаклей — башенок, вообще лишенных какого-либо интерьера (как то имело место у нас с малыми шатриками еще в XVII веке), — таковы Андреевская церковь в Киеве и одноименный собор в Петербурге. Наконец, порой имитация пятиглавия выполнялась столь тщательно, что, не посетив храм, невозможно сказать (хотя и допустимо на основании всего вышеизложенного было бы предположить), сколько куполов *видно* изнутри, так как и малые главы (порой весьма внушительных размеров) получали окна с полноценными рамами! Таковы Никольский морской, Князь-Владимирский соборы, Владимирская церковь. И это при том, что в сумрачном петербургском климате дополнительные источники освещения в интерьере явно лишними бы не были. Почему-то их, однако, упорно избегали...³

И вот, как кажется, первым храмом в Петербурге (может статься, и во всей послепетровской России) пятиглавым и внутри и снаружи оказывает-

 $^{^{1}}$ *Петров П. Н.* История Санкт-Петербурга от основания города. СПб.: Глазунов, 1884. C. 505.

² Cm.: Gurlitt C. Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1887. S. 52 f.

³ Не следует, конечно, утверждать — с модернистской прямотой! — что в таком *несоот*ветствии внутреннего внешнему кроется некий порок Нового времени, склонного к нечестности, обману зрителя. На самом деле приемы такого рода присущи архитектуре испокон ве-

ся именно Измайловский собор. Учитывая же, как, к примеру, Тон хотя бы и в новых «русско-византийских» формах, но вернется к прежнему ложному пятиглавию, устраивая в малых главках колокольни, можно заключить, что пример этот еще долгое время оставался единственным. Впрочем, можно указать на несколько храмов столицы более позднего времени, где имеет место полноценное пятиглавие — это Спас на Крови, церковь монастыря на Карповке и Казанская церковь в Новодевичьем монастыре (два последних памятника принадлежат неовизантийскому стилю¹). Все равно подобных сооружений немного.

Отчего строитель Измайловского собора Стасов сделал выбор в пользу малых *световых* глав, сказать не представляется возможным — как мы увидим далее, непосредственный западный прототип как раз в этом отношении предлагал иное решение. Более того, это та редкая, в общем-то, для науки об искусстве ситуация, когда можно действительно допустить *случайность*, иначе наш зодчий оказался бы наделен совершенно невозможными для того времени познаниями в области истории архитектуры². Однако, именно сделав выбор в пользу пяти источников освещения внутреннего пространства храма вместо обычного одного, Стасов исключительно близко подошел к отдаленному, но весьма ценному прообразу.

Попробуем его отыскать.

Для начала отметим странность расположения малых глав, заметное и с большого расстояния по причине, что собор вписан в сетку улиц, соотнесенную со сторонами света (Измайловский проспект, на который выходит алтарная часть здания, почти точно соответствует меридиану). Несложно заметить, что четыре купола относительно пятого, центрального занимают положение по сторонам света, — тогда как для русских пятиглавых церквей характерно расположение по схеме кенконс³, восходящей к устройству конструкций и византийского, и древнерусского храма. Речь о крестово-купольном типе, к которому, конечно же, никоим образом нельзя отнести этот собор — пускай, на взгляд дилетанта, есть в нем и купол(а), и крест, но ведь то крест в плане, не в системе сводов, — когда устройство малых куполов по сторонам света было бы не-

¹ См.: *Кишкинова Е. М.* «Византийское возрождение» в архитектуре России: Середина XIX — начало XX века. СПб.: Искусство, 2006. 254 с.

² Отметим, однако, уникальное решение интерьера Александровской церкви в Потсдаме (и несколько отличающееся от него несохранившегося собора в Саратове), где зодчий не просто выбрал крестово-купольный тип храма, для той эпохи довольно редкий, но и обратился к совершенно забытому варианту храма на четырех колонках! Видимо, и здесь совершенно случайно...

³ То есть в шахматном порядке. См.: *Krautheimer R*. Early Christian and Byzantine Architecture. New Haven; London: Yale univ. press, 1986. P. 520.

возможно¹, ибо расположенные здесь компартименты должны быть перекрыты полуцилиндрическим сводом, перпендикулярным по отношению к внешним стенам². Пробить его в середине означало бы лишить такую конструкцию всяческой прочности. Соответственно место для малых глав оставалось только в углах.

При всей естественности их устройства в этом месте они необязательны, так что крестово-купольный храм отнюдь не должен быть пятиглавым. Даже в России такое решение никогда не было правилом — что уж говорить об архитектуре Запада, где крестово-купольный тип встречается на разных этапах, оставаясь при этом почти всегда одноглавым (угловые объемы могут также быть увенчаны куполами, вот только купола эти глухие). В Византии пятиглавие чаще отвечало такому расположению внутренних помещений, когда угловые главы устраивались над галереей или какими-то иными отделенными от основного объема помещениями (ср. некоторые церкви Салоник³), — кстати, как и в перестроенном в конце XII века Успенском соборе во Владимире. Исключение составляет храм в Вире⁴ (внешним формам которого, между прочим, подражал в своей Казанской церкви Новодевичьего монастыря в Петербурге зодчий В. А. Косяков⁵!), две скромные церковки в Стило и Россано на юге Италии⁶ (в Калабрии), а также три больших храма

¹ Отметим чудесный пример помещения Глазычевым и Земцовым (авторами монографии о Фьораванти) двух проектов, связанных с именем Филарете (друга нашего зодчего и автора знаменитого трактата) на одной странице. Один из них (проект гробницы Сфорца с медали) — греческий крест — абсолютно в духе интересующих нас мотивов! Другой же — пятиглавый крестово-купольный храм, на мой взгляд весьма вольно трактующий проект госпитальной церкви из трактата Филарете (Земцов С. М., Глазычев В. Л. Аристотель Фьораванти. М.: Стройиздат, 1985. С. 157). Проекты эти воспринимаются как негатив и позитив, о чем авторы, впрочем, подробно не говорят, ограничиваясь лишь визуальным сопоставлением. Отмечу еще и причудливый план церкви Санта-Мария деи Мираколи в Брешии с квадратным планом и уникальной системой перекрытий, которую можно было бы охарактеризовать как обратный кенконс, правда, лишь два купола (по основной оси) здесь световые.

 $^{^2}$ См.: *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X — начала XII в. (Византийское наследие и становление самостоятельной традиции). М.: Наука, 1987. С. 9 и далее.

³ Там же. С. 82.

⁴ Там же. С. 123.

⁵ Тогда как его план ближе гораздо более ранней церкви Сергия и Вакха в Константинополе. Пятиглавие церкви на Карповке — как и многие другие детали — от Византии далеки, и тем не менее это все-таки единственный в Петербурге *пятиглавый крестово-купольный* храм, ибо Спас на Крови демонстрирует довольно странный и совершенно не поддающийся категоризации вариант конструктивного решения.

⁶ Cummings Ch. A. A History of Architecture in Italy from the Time of Constantine to the Dawn of the Renaissance. Vols. 1 & 2. Boston; New York: The Riverside Press, 1901. Vol. 1. P. 21, 22.

в Мистре¹, ставших своего рода лебединой песней византийского зодчества, возможно, даже оказавших некоторое влияние на русскую архитектуру. Возможно, еще и какие-то не дошедшие до нас постройки².

Если говорить о новом крестово-купольном храме, возрожденном зодчими итальянского Ренессанса, то пятиглавие, вероятно, было бы световым в соборе Святого Петра, каким его проектировали Браманте и Микеланджело, но в действительности такого не происходит. А вот точно следующий крестово-купольной схеме парижский Сакре-Кёр, к примеру, демонстрирует привычную нам имитацию угловых глав, не раскрытых в интерьер... То же верно и в отношении всех других (многочисленных) крестово-купольных храмов Европы Нового времени, вдохновленных проектом Браманте, — от Эскуриала до собора Святого Иштвана в Будапеште и от церкви Санта-Мария ди Кариньяно в Генуе до третьего и четвертого Исаакиевских соборов в Петербурге.

Появление пятиглавия в русской архитектуре довольно таинственно³, — по всей вероятности, первым таким памятником был Спасо-Преображенский собор в Чернигове⁴, за ним последовали Софийский и Николо-Дворищенский соборы Новгорода (впрочем, пятиглавие последнего — дело рук современных реставраторов⁵). Затем полноценное пятиглавие из отечественного зодчества на несколько веков исчезло — вплоть до строительства Успенского собора в Московском кремле Фьораванти (как известно, обязанным уподобить его предыдущему главному храму Восточной Руси — Успенскому во Владимире, — что было исполнено им лишь отчасти), который, в свою очередь, крестово-купольным не является⁶. В отличие от многочисленных порожденных им подражаний⁷, начиная с Архангельского собора в Кремле, благодаря которым пятиглавый крестово-купольный храм будет возведен здесь в некое подобие правила⁸. Так было вплоть до петровского времени, о чем уже говорилось.

¹ Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. P. 423.

 $^{^2}$ Возможно, пятикупольные храмы встречались также в зодчестве Армении (см.: *Strzygowski J.* Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien: Kunstverl. Anton Schroll & Co., 1918. Bd. 2. S. 849).

³ Трактовка пятиглавия как образа Христа в окружении четырех евангелистов принадлежит историку Татищеву и вряд ли основывается на каком-либо заслуживающем уважения источнике. См.: *Щенков А. С.* Проблемы иконографии храма // Об иконографии и тектонике православного храма. НИИТАГ. М.: [б. и.], 1996. С. 17—18.

 $^{^4}$ *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X- начала XII в. С. 153.

⁵ Архитектурное наследие Великого Новгорода и Новгородской области / Сост. и науч. ред. М. И. Мильчик. СПб.: Спас, Лики России, 2008. С. 196.

 $^{^6}$ Земцов С. М., Глазычев В. Л. Аристотель Фьораванти. С. 83—131.

 $^{^7}$ См.: *Вятчанина Т. Н.* Архангельский собор Московского Кремля как образец в русском зодчестве 16 века // Архитектурное наследство. 1986. № 34. С. 215—224.

⁸ Вдовиченко М. В. Архитектура больших соборов XVII в. М.: Индрик, 2009. 400 с.

Столкнувшись с принципиально иным расположением малых (световых) глав в Измайловском соборе, исследователь может ограничиться замечанием об оригинальной находке выдающегося зодчего, как это часто бывает, если, в самом деле, избегать поиска каких-либо исторических параллелей. Автор наиболее развернутого монографического исследования творчества нашего архитектора, Пилявский находит, однако, другое удовлетворительное объяснение: оказывается, на выбор такой планиметрии (предопределившей и устройство завершения) повлияла существовавшая на месте собора старая полковая церковь (1754—1756), которую разобрали за ветхостью, предварительно, по счастью, сделав фиксационные чертежи¹. Очевидно, как от Монферрана при строительстве Исаакиевского собора, так и от Стасова в данном случае потребовали использовать остатки (фундаменты) прежней постройки. Возможно также, что она попросту понравилась зодчему, и тот захотел сохранить ее самое яркое свойство — необычный вариант пятиглавия.

Что это была за церковь — нам еще предстоит разобраться. Сделать это будет непросто, и вот по какой причине. Деревянное зодчество в больших современных городах столь недолговечно, что его проще не заметить, нежели подвергнуть серьезному осмыслению в рамках большой истории архитектуры, — иное дело сельские церкви, к примеру, в областях Русского Севера, непосредственно прилегающих к Петербургу. Число деревянных строений в старом городе исчезающе мало по той простой причине, что они неуклонно горят и гниют, их охотно сносят; впрочем, по окраинам Петербурга сохранилось еще несколько (в основном кладбищенских) церквей из этого материала, но, к сожалению, все они созданы сравнительно недавно и по проектам профессиональных зодчих, то есть вне непосредственной связи с народной традицией.

Несмотря на запрет Петра возводить деревянные строения в новой столице, в первый век истории города церквей из дерева здесь было много — при начале каждого крупного храма существовала хотя бы временная деревянная постройка. Троицкий же собор на Петроградской стороне просуществовал целых два века — до начала XX столетия, когда все-таки сгорел... Первоначальный Измайловский собор исчез гораздо раньше. При этом он не был похож ни на какую известную деревянную русскую церковь. Можно вспомнить разве пятишатровый храм в селе Ненокса под Архангельском² (начала XVIII века) и трехшатровую, но с греческим крестом в плане (таким об-

¹ *Пилявский В. И.* Стасов архитектор. Л.: Госстройиздат, 1963. С. 202—203.

² Бодэ А. Б. Деревянное зодчество Русского Севера: Архитектурная сокровищница Поонежья. М.: КомКнига, 2010. С. 64-65.

разом, потенциально пятиглавую) из села Передки¹, датируемую XVI веком (ныне в музее Витославлицы).

Откуда взялся подобный храм — созданный, вероятно, мастером из народа, не профессиональным зодчим — в Петербурге середины XVIII столетия? Предположительно он воспроизводил формы деревянной церкви в селе Керстово² (Кингисеппский район Ленинградской области), которая тоже исчезла в XIX веке, уступив место каменному храму в псевдорусском стиле, благополучно дошедшему до наших дней, но с планом, не имеющим с интересующим нас типом ничего общего. Стало быть, следуя такой интерпретации, мы как бы оказываемся в тупике, ибо далее этой несохранившейся деревенской церкви уже ничего не видно. Быть может, мы пошли по неверному пути?

Можно усомниться в том, что внимание зодчего-классициста мог привлечь ветхий деревянный храм, неизвестно кем построенный. При этом Стасов достаточно образованный зодчий, имевший возможность посетить многие страны Европы³. Не там ли следует искать прообраз нашего храма? Сделать это несложно: побывав во французской столице, архитектор не мог не обратить внимания на одно из крупнейших новых церковных зданий Западной Европы — только что оконченную, возводившуюся по претерпевшему существенные изменения в процессе строительства проекту, секуляризованную, но затем все-таки освященную (и позднее секуляризованную вновь) церковь Святой Женевьевы, в светском варианте именуемой Пантеоном⁴. Но ведь купол у этой церкви всего $o\partial uh$ — более напоминающий (совершенно неслучайно) четвертый Исаакий!

Я уже заметил, что этот (предполагаемый) прототип Измайловского собора отличается от него именно интересующим нас свойством — устройством малых глав. Там они вообще никак в экстерьере не явлены, так что, опять же, не посетив это здание, невозможно понять, как устроены своды. Можно было бы предположить различные типы венчания рукавов греческого (равноконечного) креста (каковой легко прочитывается и снаружи, что решительно отличает этот храм от творения Монферрана), но внутри обнаруживается самый логичный вариант — такой, когда квадратные в плане объемы, примы-

¹ Архитектурное наследие Великого Новгорода и Новгородской области. С. 346—349.

² Троице-Измайловский собор. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/Троице-Измайловский собор (дата обращения: 01.03.2017).

³ *Пилявский В. И.* Стасов архитектор. С. 21 и далее.

⁴ Braham A. The Architecture of the French Enlightenment. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California press, 1980. P. 79—82.

кающие к центральному подкупольному пространству, оказываются увенчаны плоскими куполами, не предполагающими, конечно, никакого верхнего света. Отметим при этом замысловатый план парижской постройки — переработав проект Ж.-Ж. Суффло в сторону усложнения с точки зрения световых куполов, Стасов упростил его в ином отношении — от полноценных (и категорически важных для французского зодчего) внутренних колоннад у него остались отдельные пристенные колонны.

Нельзя не отметить своего рода парадокс несоответствия внутреннего и внешнего, а именно: главный купол на высоком барабане, окруженном колоннадой, в парижской церкви венчает собой основной объем с планом в виде греческого креста, тогда как в Петербурге такое же завершение использовано Монферраном при возведении храма, в части конструкций относящегося к совершенно иной традиции — от своего предшественника, собора Ринальди, он унаследовал крестово-купольный тип, став, возможно, самым крупным воплощением оного во всей истории архитектуры. Но похожий парадокс можно наблюдать и в Париже. За классическим фасадом прячется памятник, далекий и от Греции, и от Рима² (с его совершенно непохожим на парижского тезку Пантеоном Агриппы), тогда как отдельные мотивы другой знаменитой парижской церкви, уже упоминавшегося Сакре-Кёр на Монмартре, национально-средневековые скрывают крестово-купольный интерьер, вдохновленный Браманте, а отнюдь не Византией. В том-то и кроется различие двух эпох — классицизма и следующего букве, не духу историзма.

Вообще же, Суффло мог преподать урок П. Абади, как в новых формах воспроизвести дух средневекового зодчества, которое весьма неплохо для своего времени знал, — впрочем, скорее всего, гипотетическая встреча двух мастеров, время жизни которых разделяет целый век, завершилась бы скандалом. Именно тот памятник, на который ориентировался мастер XVIII столетия, был Абади отреставрирован, что в реалиях XIX века было почти синонимично — уничтожен, заменен новоделом. Речь о соборе Сен-Фрон города Перигё, пожалуй, самом необычном памятнике французского Средневековья. Суффло, диапазон интересов которого простирался от Пестума до готики, для главного творения всей своей жизни выбрал этот прототип, который и в XIX веке многие посчитали бы (как мы увидим далее, без достаточ-

¹ Cm.: Herrmann W. Laugier and Eighteenth Century French Theory. London: A. Zwemmer LTD., 1962. P. 108.

² Выдающийся английский исследователь неоклассической архитектуры Дж. Рикверт (Rykwert J. The First Moderns: The Architects of the Eighteenth Century. Cambridge (Mass.); London: The MIT press, 1983. Р. 454—455), хотя и упоминает памятники Западной Франции, о которых у нас пойдет речь далее, все же, на мой взгляд, недооценивает это влияние, больше внимания уделяя теории М.-А. Ложье.

ного на то основания) наиболее французским из всего, что сохранилось на просторах этой страны.

Пять куполов собора в Перигё, начиная с XVI столетия скрытые под кровлей, но до реставрации Абади сохранявшие свою подлинность¹, были когдато световыми. Суффло мог этого не знать, мог посчитать даже, что внутреннее впечатление от пятиглавия важнее интересного силуэта (мысль, как мы понимаем, противоположная елизаветинской). Вот он и скрыл свое пятиглавие за горизонтальными карнизами Святой Женевьевы.

Чуть позже, при строительстве на месте так и не завершенной старой церкви Святой Мадлен храма Побед П.-А. Виньоном (обращенного затем в церковь), произошло нечто еще более парадоксальное, впрочем, происходящее, пожалуй, не от избытка, а от недостатка знаний, даже своего рода наивности, с которой наполеоновский зодчий опробовал самую невероятную смесь, в общем-то, античных деталей, сумма которых, однако, произвела еще один *средневековый* купольный храм! За фасадом строгого греческого периптера (младшего современника нашей Биржи) зодчий устроил римский однонефный зал в духе тепидария (лучше всего сохранившегося в термах Диоклетинаа и тоже ставшего в конце концов церковью), но вместо крестового свода увенчал его рядом плоских куполов с (остекленными) отверстиями посредине — вот он, римский Пантеон. Тем не менее все вместе оказывается близко совершенно иной архитектурной традиции — именно тому ответвлению романского зодчества (самой оригинальной из *семи* его французских школ²), что сложилось на западе страны в XII веке.

Сен-Фрон³ (до разрушительного поновления Абади) — самый необычный памятник этого направления. Прочие представляют собой однонефные продольные объемы, — по существу, из пересечения под прямым утлом двух таких храмов (каждый о трех главах) и мог получиться центрический Сен-Фрон... когда бы не было у него явно прочитываемого прототипа, рожденного в иной культуре, и исследователям надо было бы отыскать *имманентное* (формальное) объяснение рождению такого чуда. Более того, и продольные храмы с куполами в ряд не являются чем-то однозначно французским. Этого и не могло быть, ведь они лишь представляют собой один из нескольких

¹ Stamp G. In Search of the Byzantine: George Gilbert Scott's Diary of an Architectural Tour in France in 1862 // Architectural History. 2003. Vol. 46. P. 189—228. См. ил. на с. 205.

 $^{^2}$ Conant K. J. Carolingian and Romanesque Architecture: 800—1200. New Haven; London: Yale univ. press, 1989. P. 239—241.

³ Ibid. P. 289-290.

возможных ответов на вопрос, каким способом можно увенчать ряд травей продольного храма. Правда, этот вариант с куполами столь же эффектен визуально, сколь и труден в исполнении — требует гораздо более массивных опор (что ограничивает и размеры здания, и меру его освещенности). Тем не менее, в отличие от римских куполов на цилиндрическом основании (как у того же Пантеона), купола, вписанные в квадрат, располагают к созданию больших внутренних пространств путем присовокупления таких квадратов по всем четырем направлениям, — таким образом, подобная постройка необязательно должна стать однонефной.

Истоки такого типа куполов справедливо ищут и находят вдали от Средиземноморья — чаще всего в междуречье Тигра и Евфрата. По-настоящему большое распространение интерьеры, составленные из множества перекрытых куполами компартиментов, получили в восточной — мусульманской архитектуре¹, от Бенгалии до раннего оттоманского зодчества² (старая мечеть в Бурсе), в христианском Средневековье такие пространства редки, хотя и возможны — чем еще, как не восточными влияниями, можно объяснить совершенно не по-византийски расположенные 13 куполов киевской Софии? Впрочем, и в византийское зодчество купола пришли с Востока, вытеснив в VI веке раннехристианские мотивы, включая важнейший — базилику, что можно считать началом собственно византийского зодчества, этой «первой архитектурной системы Средневековья», как поименовал ее Г. Зедльмайр³. Несмотря на ряд удачных примеров сочетания купольности с ордерными мотивами (от Святой Софии до миниатюрных храмов на четырех колонках), эта система, в дальнейшем оригинально переработанная греками в крестово-купольный тип, стала чем-то столь же однозначно противопоставленным античному зодчеству, как, скажем, мозаики — древнегреческой пластике. Совершенно не случайно в XVIII столетии такой ценитель классической архитектуры, каким был гениальный Пиранези, сослался на, видимо, единственный известный ему памятник византийского искусства — Сан-Марко в его родной Венеции как на нечто, совершенно античности чуждое⁴ (прав-

¹ *Брунов Н. И.* Очерки по истории архитектуры: В 2 т. М.: Центрполиграф, 2000. Т. 1. С. 379 и далее. См. также: *Шукуров Ш. М.* Образ храма. М.: Прогресс-традиция, 2002. С. 234 и далее.

 $^{^2\} Kuran\ A.$ The Mosque in Early Ottoman Architecture. Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 1968. 233 p. ill.

 $^{^3}$ Зедльмайр Г. Первая архитектурная система Средневековья // История архитектуры в избранных отрывках. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935. С. 151—200.

⁴ Piranesi G.-B. Osservazioni... sopra la lettra de Mr. Mariette... // Gazette littéraire de l'Europe. 1764. Nov. 4. Suppl. Что допустимо сравнить с позицией другого автора, наоборот грекофила, Ж.-Д. Леруа, который, посетив по пути в Афины — почти случайно! — Святую Софию, нашел ее в архитектурном отношении весьма несовершенной — в сравнении с классической архитектурой (Le Roy [J.-D.]. Les ruines des plus beaux monuments de la Grece... Paris, 1758. См. с. 13 вступления).

да, сделал он это в полемическом задоре, унижения вообще всей греческой культуры ради).

Интересно, что раннемусульманская архитектура до такой степени наследовала традициям поздней античности¹, что строители классических омейядских мечетей если и уходили от базиликальности, то, по крайней мере, сохраняли верность деревянным перекрытиям, восходящим как раз к древнегреческим храмам (но также и египетским, и Иерусалимскому храму...). Наоборот, современные им строители Византии были обращены уже в новую архитектурную веру, корни которой если и допустимо искать в какой-то системе религиозных представлений, то, пожалуй, в зороастризме древнего Ирана. К XI—XII векам, когда на Западе возобновляют возведение крупных церковных зданий в формах романики, византийское от иранского оказывается уже весьма непросто отделить — главное отличие, пожалуй, в отсутствии за пределами восточнохристианского зодчества крестово-купольного храма, но как раз этот тип и не получил тогда в Западной Европе широкого распространения — он появлялся там всякий раз под прямым воздействием византийских мастеров, привился же по-настоящему только в России, каменное зодчество которой с этого типа, собственно, и началось.

Многокупольные залы с большим количеством нефов, равных по высоте, в западном христианстве не прижились (единственное парадоксальное исключение — собор в Малаге, о нем далее); как правило, здесь встречаются лишь два варианта — центрический с планом в виде греческого креста (Сен-Фрон) и продольный, либо однонефный, либо с рядом куполов над средним нефом, который в таком случае позволяет всему зданию сохранять подобие базиликальности. Следует далее отметить, что тип Сен-Фрон предполагает столь малое количество вариаций, потому и неудивительно, что несравненно большее распространение на Западе получил второй вариант. Впрочем, это связано также и с общим предпочтением линейной организации интерьеров центричности, которая здесь в принципе не отрицается, но используется в исключительных случаях (скажем, в случае ориентации на такой важный образец, как ротонду Анастасис).

Два основных ареала распространения храмов с линейным расположением куполов — по всей вероятности, непосредственно между собой не связанные — запад Франции и юг Италии. В последнем случае можно еще выделить дополнительно Палермо с всего двумя церквами такого рода и Апулию (юго-восток Апеннинского полуострова). Однонефные храмы характерны для Франции (Ангулем, Кагор, Сент, Фонтевро), но однонефной оказывается также и монастырская церковь Сан-Джованни Эльмозина-

¹ *Брунов Н. И.* Очерки по истории архитектуры. Т. 1. С. 325 и далее.

рио в Палермо. Другой многокупольный храм сицилийской столицы, Сан-Катальдо, напротив, трехнефный — он вообще напоминает тип на четырех колонках, вот только шесть боковых компартиментов у него (по три с каждой стороны) перекрыты крестовым сводом, три же средних — куполами¹. В Апулии², напротив, преобладает трехнефный вариант (Трани, Валенцано, Каноза), боковые нефы в них перекрыты сводами в $^1/_4$ цилиндра, своего рода двумя сплошными контрфорсами (точнее, прообразом оных), поддерживающими тяжелые купольные своды среднего нефа. Куполов здесь обычно три (во Франции царило гораздо большее разнообразие, так, монастырскую церковь Фонтевро венчало пять куполов), причем у церкви Сан-Франческо в Трани и (старом) соборе в Мольфетте³ средний купол выше двух других — мотив, с которым нам еще предстоит столкнуться, причем в довольно необычном месте!

Кроме того, если во Франции в определенном регионе такой тип по крайней мере некоторое время господствовал, в Апулии и на Сицилии он противостоял более распространенному варианту базилики с деревянными потолками — в такой манере построены здесь все соборные здания за единственным примечательным исключением — уникальным собором в Мольфетте (тогда как собор в Канозе своими размерами изначально не впечатлял). Примечателен также факт увенчания средокрестия собора в Бари куполом вместо более привычного для итальянского Средневековья восьмигранного сомкнутого свода (достигшего своего апогея во Флорентийском соборе начала XV века, где его совершенно ошибочно принято величать куполом). Купол (с курьезными нервюрами) получил тогда же и собор Анконы, и еще один памятник штауфеновских влияний — собор в Пизе (тут вообще имеет место первый в истории мирового зодчества овальный купол). И все это в сочетании с деревянными перекрытиями нефов и трансепта — вот поистине гибридные формы!

¹ Нечто столь же не поддающееся категоризации являет нам раннероманская церковь аббатства Дженга в горах у Йези (область Марке) (ХІ век?). Словно бы первоначальный план крестово-купольного храма на четырех колонках другая, вероятно не связанная с Византией артель строителей интерпретировала в совершенно произвольном ключе, перекрыв восемь компартиментов крестовым сводом, один же (средний), как ни странно, — куполом, хотя и довольно неуклюжим. Другие похожие гибриды — придел Фетхие-джами в Константинополе, так называемый Сачелло при церкви Санта-Мария прессо Сан-Сатиро в Милане и... Успенский собор Московского кремля! Можно назвать здесь и некоторые примеры из XVIII века — скажем, церковь Святого Юра во Львове или же Владимирскую церковь в Петербурге.

² Chiese a sala con cupole in asse. URL: http://it.wikipedia.org/wiki/Chiese_a_sala_con_cupole in asse (дата обращения: 01.03.2017).

³ Cummings Ch. A. A History of Architecture in Italy. Vol. 2. P. 18—20. См. также: Dehio G., Bezold v. G. Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes (Historisch und systematisch dargestellt). Stuttgart: Verl. der Gotta'schen Buchhandl., 1884. S. 354.

Но где же искать итальянский аналог Сен-Фрона — центрической постройки, полученной как бы путем перекрещивания двух (трехкупольных) продольных? Как ни странно, таковым оказывается главный подарок, сделанный Византией итальянцам, — возведенный в XI веке венецианский Сан-Марко, тот самый, что так не нравился Пиранези. При этом в Венеции зафиксированы¹ средневековые крестово-купольные храмы², а вот ничего подобного линейному расположению куполов, как в Апулии или на западе Франции, нет... Впрочем, это не совсем так. Церковь XVI века Сан-Сальвадор в Венеции получилась словно бы путем составления в линию трех крестово-купольных объемов, а поскольку многие сохранившиеся чисто крестово-купольные постройки здесь принято считать повторениями более ранних (также созданных византийцами) церквей³, почему не предположить, что и уникальное для своего времени решение Сан-Сальвадора повторяет какойто более ранний памятник?

Кроме того, еще три курьезные производные от Сан-Марко сохранились в соседней Падуе. Присоединив город в XIV веке к своим владениям, венецианцы пожелали самый почитаемый храм города⁴ — так называемую базилику Святого (Сан-Антонио), начатую незадолго перед тем в формах обычного для севера Италии варианта кирпичной готики, — превратить в некое подобие своего собора, что породило замечательный палимпсест: дабы вписать купола в легкие готические опоры (предполагавшихся ранее) кирпичных сводов, пришлось произвести обкладку столбов камнем до придания им размеров, позволяющих с уверенностью опереть на них несравненно больший груз⁵. Над продольным объемом храма, однако, удалось разместить вдоль основной оси уже не три, а целых пять куполов плюс еще два над рукавами трансепта и еще один над часовней за алтарем.

Когда же два века спустя по соседству задумали обновить церковь Святой Юстины, местные зодчие умудрились совместить здесь греческий крест

¹ *Подъяпольский С. С.* Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора // Древнерусское искусство (Зарубежные связи). М.: Наука, 1975. С. 261.

² Определенные особенности плана Сан-Марко позволяют и в нем усмотреть *крестово-купольность*, которой нет в других подобных сооружениях, включая Измайловский собор в Санкт-Петербурге.

 $^{^3}$ *Подъяпольский С. С.* Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора. С. 261.

 $^{^4}$ *White J.* Art and Architecture in Italy (1250—1400). New Haven; London: Yale univ. press, 1993. P. 141.

⁵ Есть и обратные примеры, когда вместо купола храм завершили крестовым сводом, плохо сочетающимся с массивными опорами, — таковы церкви Сан-Себастьяно в Мантуе (XV век) и начатая в XII веке, а завершенная много позже Санта-Мария Маджоре в Сипонто.

с кенконсом, отчего в алтарной части собралось сразу девять куполов на высоких барабанах, а так как основа при этом осталась продольной, своды над западным рукавом нефа также увенчали (лишенными света) куполами, так что общее число таковых достигло пугающей цифры 11 — все равно меньше, чем у киевской Софии! Наконец, еще позже в Падуе был перестроен кафедральный собор, новому зданию придали 10 куполов, из них два больших над двумя средокрестиями. Итого 30 куполов на три храма, что вместе с куполом церкви Кармине делает Падую одним из самых многокупольных городов католической Европы. Сами венецианцы, надо заметить, свой главный храм никогда больше повторить не пытались — ни у себя (если не считать таким сильно упрощенным повторением как раз Сан-Сальвадор), ни на терраферме¹.

Если поискать на Западе еще примеры курьезной многокупольности, порожденной, как правило, странным желанием перекрыть все травеи главного нефа куполами (а не крестовыми или полуцилиндрическими сводами или же вообще деревянными балками). Это собор в Малаге², где в XVI веке, опираясь на позднесредневековые традиции зальных (то есть с равными по высоте нефами) церквей, произвели весьма необычное сооружение, все 22 травей основного объема которого увенчаны плоскими глухими куполами. Сложнее получилась начатая в XVII, а завершенная, по существу, только в XX столетии грандиозная церковь Нуестра-Сеньора дель Пилар в Сарагосе³. У здания с продольным планом крестово-купольная основа⁴, но к центральному (пятиглавому!) объему приставлены еще по шесть (по три в два ряда) компартиментов с каждой стороны, причем эти последние увенчаны и высокими световыми, и глухими куполами. Снаружи здание завершают, таким образом, 11 куполов.

¹ Едва ли можно отнести сюда церковь Санта-Мария деи Мираколи (уже упоминалась ранее) в также завоеванной венецианцами Брешии, интерьер которой украшает беспрецедентная композиция из четырех куполов, два из которых, расположенные по основной оси, являются световыми (следствие перестройки XVIII века). К XVIII столетию относятся еще два крупных церковных здания в этой части Италии, увенчанных куполами в ряд, — в обоих случаях речь идет о перестройке средневековых сооружений. Это соборы в Ферраре (с 1717 года, архитектор Т. Матеи, три купола в ряд) и в Тревизо (1760—1782 годы, архитектор Дж. Риккати, пять куполов в ряд *разной* величины).

² Schubert O. Geschichte des Barock in Spanien. Esslingen a. N.: Paul Neff Verl., 1908. S. 44.

³ Ibid. S. 158 ff.

⁴ Как мог попасть в Испанию этот мотив, присущий греческим церквам? Через собор Святого Петра Браманте, которому открыто подражает X. Эррера в Эскуриале, совместивший затем его с продольным планом в проекте собора для Вальядолида (с всего одной главой посредине), в полном объеме, к несчастью, не осуществленном (*Schubert O*. Geschichte des Barock in Spanien. S. 65 f.), но взятом затем за основу при проектировании церкви в Сарагосе. Как не упомянуть в связи с этим еще и маленькую церковь Сан-Клементе в местечке Моюэла неподалеку от Сарагосы (XVIII век) — полноценный пятиглавый крестово-купольный храм!

Стоит упомянуть также главный храм англиканской религии — лондонский собор Святого Павла, который его автор Кр. Рен уже в первоначальном (центрическом) проекте собирался увенчать десятью куполами¹ (при этом два были бы световыми). Получился же храм, в плане более близкий к своему средневековому предшественнику, однако с травеями, увенчанными куполами (глухими, не видными снаружи, за исключением главного), которых всего набралось 25, считая самый большой — над средокрестием. Здесь, как в Малаге, немалого труда стоило устроить купола над травеями среднего нефа, ибо пришлось вписывать круги в вытянутые поперечно прямоугольники. Замечу, что в Средние века испанская² и английская архитектурные школы куполов как раз не знали...

В Лондоне имеется и подражание купольному храму западнофранцузской романики — по иронии судьбы таковым стал главный католический, Вестминстерский собор, возведенный в 1895—1903 годах (архитектор Дж.-Фр. Бентли). Стоит упомянуть еще две похожие церкви в Великобритании: храм Сердца Иисуса в Стоке-на-Тренте (архитектор Дж.-С. Броклсби, 1920-е годы) и Святого Алоизия в Глазго (архитектор Ш. Менар, 1908—1910), обе католические, что небезынтересно. Есть два таких храма и в Париже, тоже с тремя куполами в ряд: Сент-Одиль (архитектор Ж. Барж, 1935—1946) и Сент-Фердинанд де Терн (архитекторы П. Теодон, Фр. Бертран и П. Дюран, 1937—1957); источник подражания здесь никаких сомнений не вызывает, вот только асимметричное расположение колокольни у Сент-Одиль наводит на мысль о лондонском соборе как о важном посреднике. Еще раньше, в 1853-1864 годах, похожее решение (четыре купола) получила церковь Нотр-Дам де ля Гард в Марселе (архитектор А. Эсперандьё). Такой стиль обычно ошибочно отождествляют напрямую с Византией³, забывая о нехарактерности для ее зодчества линейного расположения куполов (исключение: храм в Ларнаке на Кипре — см. далее).

Особый случай — увенчание куполами травей боковых нефов, которые со временем могли оказаться разобраны на отдельные капеллы и даже превратиться в самостоятельные пристройки (в этом случае в ряд по оси их уже никто не воспринимал), как, скажем, в иезуитских храмах (тип Ил Джезу). Кажется, истоки решений такого рода следует поискать еще у Ф. Брунелле-

¹ Cm.: *Tinniswood A*. His Invention So Fertile: A Life of Christopher Wren. London: Jonathan Cape, 2001. P. 198 passim.

² Можно упомянуть еще и такой шедевр позднего барокко, как новый собор в Кадисе (XVIII век), парадоксальным образом напоминающий Сент-Пол, — тут также неф перекрыт плоскими куполами, вписанными в поперечные прямоугольники, есть два световых купола — над средокрестием и алтарем, а алтарный обход с пятью глухими куполами особенно близок первому проекту Рена.

³ Stamp G. In Search of the Byzantine. P. 189–228.

ски¹, прежде всего в его церкви Сан-Лоренцо во Флоренции², где средний неф (вне средокрестия) перекрыт деревянным потолком, малые же объемы — включая знаменитую Старую сакристию, но прежде всего боковые нефы — венчают купола. В последующем такого рода решениям несть числа, что, как я полагаю, связано с желанием итальянцев дистанцироваться от практики применения крестового свода, прочно ассоциировавшегося у них со средневековым «варварством». Средний неф при этом будет чаще всего (как в Палермо, Зальцбурге, в восточной части собора Святого Петра в Риме, а в Петербурге — в Троицком соборе Александро-Невской лавры) увенчан полуцилиндрическим сводом. И все же Брунеллески не был здесь первопроходцем! Опять же, в Апулии, с ее удивительным столкновением западных и восточных традиций, в городе Битонто можно встретить первый пример храма, где — как во Флоренции три века спустя — средний неф перекрыт деревянными балками, боковые же венчает ряд плоских ку $полов^3$.

Вернемся, однако, к Сан-Марко — пока самому раннему из приведенных нами примеров многокупольных зданий Запада. Этот отдаленный аналог как Святой Женевьевы, так и Измайловского собора действительно остается самым старым сохранившимся примером интересующего нас планиметрического и конструктивного решения, однако предшественники были и у него. Более того, не вызывает сомнений, что византийские мастера, приглашенные в Венецию, дабы решить крайне сложную проблему возведения крупного храма о кирпичных сводах на весьма зыбком основании островов лагуны, сознательно воспроизвели здесь один из величайших памятников своей столицы — церковь Апостолов⁴, созданную в одно время со Святой Софией, до наших дней не дошедшую. Принято считать, что собор в Венеции — не что иное, как ее уменьшенная, притом усложненная в отношении плана ре-

¹ Открытым оставим вопрос о возможном влиянии на него памятников османского зодчества, где все объемы были увенчаны именно куполами, крестовый же свод отсутствовал, как кажется, вовсе.

² Данилова И. Е. Брунеллески во Флоренции (Творческая личность в контексте ренессансной культуры). М.: Искусство, 1991. С. 214 и далее.

³ Достойны упоминания еще и два из трех больших храмов Мистры — церкви Афендико (XIV века) и Пантанасса (начала XV века) (см.: Полевой В. М. Искусство Греции. (Средние века). М.: Искусство, 1973. С. 326—327). Обе они являются крестово-купольными; ряд малых (глухих) куполов, заставляющих вспомнить собор в Битонто, располагаются в завершении боковых нефов — под хорами.

⁴ Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. P. 242. Там же о Сан-Марко.

плика. Константинопольская же церковь наследовала зданию, возведенному при Константине, тоже крестообразному в плане и, вероятно, не базиликальному, однако с обычным для той эпохи деревянным потолком, который затем и заменили собой пять куполов. Чуть позже еще одна многокупольная церковь (также не сохранившаяся) появилась в Эфесе¹, тоже заменив собой более раннюю постройку, отмечавшую место упокоения Иоанна Богослова. Как (гораздо позднее) в Падуе, продольный план предопределил расположение большего числа куполов по главной, нежели поперечной, оси, всего же их было, как полагают, шесть.

Кажется, что в последующем, открыв тип крестово-купольного храма, византийцы утратили всяческий интерес к многокупольным сооружениям такого рода², так что даже не вполне понятно, что заставило их воспроизвести затем именно такую схему в Венеции — ни много ни мало полтысячелетия спустя! В России, например, ничего подобного их коллегами предпринято не было. Известна, впрочем, на территории империи одна местная школа (с очень широкими датировками основных памятников) кипрская, где наряду с крестово-купольными храмами встречаются и более оригинальные схемы. Так, по крайней мере две церкви — Параскевы в Героскипу и Варнавы и Иллариона в Перистероне³ — демонстрируют сильно уменьшенные копии церкви Апостолов, а еще одна — Лазаря в Ларнаке — композицию из трех куполов в ряд, вообще нигде более в Византии не встречавшуюся (купола тут, правда, не сохранились, но исходное их наличие сомнений не вызывает).

Итак, результатом нашего расследования стало обнаружение наиболее отдаленного по времени прообраза Троицкого Измайловского собора в Петербурге — это константинопольская церковь Апостолов VI века. О ее существовании наш зодчий, конечно же, не догадывался (хотя Венецию-то он посетить мог, но, вполне вероятно, отнесся к Сан-Марко без должного пиетета — как Пиранези), но вот возможное равноправие куполов, у Суффло отсутствующее, угадал верно, — пускай малые купола значительно уступают своими размерами центральному, по крайней мере, они световые. Выходит, что загадка происхождения необычного образа нашего собора разгадана? В значительной мере это верно. Без внимания остался пока лишь отнюдь не малозначительный факт существования на этом месте деревян-

¹ Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. P. 244.

² Особый случай: церковь в Перистере близ Салоник, составленная из четырех тетраконхов, собранных вокруг основного объема, последний же имеет вид крестово-купольного храма на четырех колонках (Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. P. 371—372).

³ Стоит обратить внимание еще на памятники греческой архитектуры времен османского владычества; скажем, церковь Святого Духа близ Долианы в Северной Греции (XVIII век) демонстрирует похожую схему расположения куполов.

ной церкви с похожим не только планом, но и с предопределенным им распределением объемов. Неужели Стасов мог вовсе не заметить этой церкви, столь сильны были у него воспоминания о величественном парижском сооружении? Быть может, это так, но кто мешает нам задаться вопросом: откуда у безвестного предшественника нашего архитектора могло взяться столь оригинальное решение?

Насколько оно вообще уникально — для деревянного зодчества, разумеется, ибо известные примеры в каменном приведены уже с избытком. Как отмечалось, непосредственно в России аналогов такому распределению объемов немного¹; быть может, следует обратиться к какой-то иной национальной школе? Очень похожий и по облику, и по судьбе памятник можно отыскать на юге России — в Краснодаре (бывш. Екатеринодаре), где в самом конце XVIII века тоже был построен деревянный полковой храм, который также спустя несколько десятилетий сочли бурно растущего города недостойным, заменив новым зданием (в «русском» стиле). К счастью, совсем уж незаметным его непродолжительное существование не осталось; располагая и в данном случае обмерными чертежами², мы можем установить поразительное сходство двух памятников, созданных в разных концах нашей родины. Быть может, у них общий предок, на который проще указать в случае с краснодарским собором? — и действительно, через Область войска Донского памятники такого рода можно возвести к восточным областям современной Украины (Лебедин), проследив их происхождение затем еще дальше на запад — в Галицию 3 .

В самом деле, оба указанных памятника напоминают многочисленные деревянные церкви, доныне сохранившиеся на территории соседнего государства⁴, и еще более многочисленные утраченные⁵; строились они там чуть ли

¹ Хотя примеров устройства над коньками крыши (скажем, над так называемыми бочками) храмов декоративных (не связанных с интерьером) главок именно по сторонам света найдется немало. В подражание именно таким деревянным церквам в Нижнем Новгороде в середине XVII века была построена каменная Никольская церковь, у которой схему завершения позаимствовали позднее и при строительстве грандиозной Строгановской церкви по соседству.

 $^{^2\} Strzygowski J.$ Die altslawische Kunst (Ein Versuch ihres Nachweises). Augsburg: Filser, 1929. 295 S. mit Bild.

³ Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa. Bd. 2. S. 615–618.

⁴ См.: Дерев'яні церкви в України. Торонто: Ми і Світ, б. г. 48 с. ил.

 $^{^5}$ *Вечерський В. В.* Втрачені об'экти архитектурної спадщини України. Київ: НДІТІАМ, 2002. 592 с. ил.

ни с XVI столетия почти до наших дней, заметно отличаясь от севернорусских деревянных храмов прежде всего своим планом. Сохранилось к тому же немало каменных церквей, столь близких этим деревянным сооружениям, что труднейший в иных случаях вопрос о влиянии деревянного строительства на каменное здесь можно снять, признав, что восьмигранные объемы, собранные в живописные группы, суть не что иное, как изначальные срубывосьмерики, увенчанные вовсе не куполами, но своеобразными шатриками.

Собирали их чаще всего в ряд по три, причем средний объем делался выше двух других (Трани, Мольфетта!); примеров центрических решений с планом в виде греческого креста тоже довольно много, есть и девятиглавый собор в Новомосковске¹, уникальный памятник деревянного зодчества, если и уступающий кижской церкви степенью своей мифологизированности, то уж точно не менее достойный отнесения к числу шедевров народного искусства. В одном украинские деревянные храмы безусловно превосходят своих северных собратьев — единством внутреннего объема, который примерно соответствует внешним формам, чего не скажешь о низких интерьерах наших церквей, впрочем объяснимых иными климатическими условиями — столь скромные объемы проще протапливать.

Эти памятники украинской архитектуры заметно противостоят не только русским влияниям, но и образцам западноевропейского барокко, которых особенно много на западе Украины, где имело место строгое разделение — каменные храмы практически всегда строились по западноевропейским (немецко-итальянским) лекалам, народная же деревянная архитектура следовала каким-то иным, в общем-то, совсем не барочным принципам², получившим отражение в каменном зодчестве на востоке страны (где термин украинское барокко следует понимать с акцентом на первое слово, как московское барокко XVII века). При этом, если примеры влияния на русскую архитектуру известны (Тюмень, Старочеркасск) и в конечном счете легко объяснимы, гораздо сложнее вопрос о возможном воздействии этих памятников на западноевропейское зодчество. И тем не менее можно назвать по крайней мере один храм, подозрительно близкий украинской традиции, — церковь Святого Михаила в далеком моравском Оломоуце (XVII века, на основе более раннего памятника³); увенчана она тремя световыми башнями

 $^{^{\}rm 1}$ Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: В 4 т. Киев: Будівельник, 1983. Т. 2. С. 132—133.

² Представляется совершенно чуждым барокко, в первую очередь, использование мотива равностороннего восьмиугольника — где бы он ни появлялся в то время (назовем хотя бы столь яркий пример, как церковь Санта-Мария делла Салюте в Венеции), его всегда можно возвести к каким-то достаточно древним прототипам.

³ Мне сложно определить, какой эпохе принадлежит интересующий нас мотив завершения. Все зависит от прояснения вопроса, затронула ли *барокизация* XVII века конструктивную основу здания, или в то время ограничились одними декоративными деталями.

в ряд под восьмигранными сомкнутыми сводами (не куполами!), средняя башня выше двух крайних.

В России из числа непрямых заимствований можно назвать новый собор Донского монастыря и неожиданно похожий на него храм, что построил несостоявшийся автор Христа Спасителя А. Л. Витберг в Вятке (утрачен), здесь малые купола также расположены по сторонам света, сходство же с западными памятниками (Святая Женевьева, Сан-Марко), несмотря на готизирующие детали, едва заметно. Наконец, сущим курьезом мог бы стать Исаакиевский собор, если бы здесь осуществили предложения по улучшению первоначального проекта, сделанные современником Стасова А. И. Мельниковым¹, который рассудил, что сильно вытянутый по оси запад-восток основной объем разумнее увенчать не одним, но тремя куполами, причем средний стал бы, естественно, больше двух других — ср. упомянутые выше примеры. Но ни этот, ни какой-либо другой новый проект тогда принят не был; Монферран тоже ничего подобного в свой замысел вносить не стал. У Стасова в случае с Измайловским собором вовсе не было причин ставить на основание в виде греческого креста три купола, вполне логично, что он использовал пять глав.

Итак, допустимо предположение, что предшествовавшая существующему зданию деревянная церковь получила столь необычное для русского церковного искусства решение отнюдь не случайно, но следуя традициям украинского зодчества, основным восприемником и транслятором которых в Великороссии было казачество (Старочеркасск, Екатеринодар) — оставим историкам прояснение вопроса о возможной роли казаков в гвардейском Измайловском полку. Не исключено, что и несохранившаяся церковь под Кингисеппом принадлежала все той же традиции. Удаленность Петербурга от Украины и Области войска Донского объясняет редкость подобных памятников в наших краях. По существу, единственным напоминанием о них (и то под классическими одеждами) остается сейчас лишь Измайловский собор.

Но как связать все это с тщательно проработанной выше «западнической» версией происхождения нашего памятника? Самое простое решение состоит в указании на счастливое совпадение европейских впечатлений Стасова с местными условиями — он вполне мог увидеть в только что снесенной церкви, фундамент которой, вероятно, ему предстояло использовать, нечто от русской (или украинской) архитектуры вроде бы далекое, а именно новый парижский храм, и вот ровно из такого стечения обстоятельств и получился наш памятник. Все же такая связь представляется довольно случайной и потому малоинтересной — не лучше ли было бы предположить, что

¹ Тубли М. П. А. И. Мельников. Л.: Стройиздат, 1980. С. 47 и 50. Справедливости ради стоит отметить, что два других проекта, созданных Мельниковым тогда же, такого радикального подхода не обнаруживают.

парадоксальным образом на Измайловском проспекте в Петербурге в начале XIX века встретились две ветви одной великой традиции, разошедшиеся когда-то довольно далеко (отметим хотя бы такие принципиальные различия: запад-восток, камень-дерево), но сохраняющие память об общем предке. Следует, конечно, хотя бы попытаться для начала поставить вопрос о происхождении отмеченных ранее планиметрических решений в украинском народном зодчестве — даже если однозначный ответ на него найти и не представится возможным.

В самом деле, здесь, как и везде, где речь заходит о традициях деревянного строительства, тем более возможности его влияния на каменное, мы оказываемся на весьма зыбкой почве гипотез, ибо истоки его теряются во мраке дописьменных культур. Памятники сами не долговечны, чего, однако, не скажешь о формах, которые вроде бы последовательно воспроизводятся в народном зодчестве при каждом поновлении¹. Никто не уделил этим истокам — не опасаясь при этом и самых дерзких предположений! — столько внимания, как выдающийся австрийский искусствовед Й. Стшиговски, настаивавший, в частности, на происхождении самого распространенного типа купола (круг, вписанный в квадрат) из практики перекрытия квадратного деревянного сруба бревнами по диагонали, срезающими углы, — откуда, в частности, хорошо известное решение «восьмерик на четверике»². Конечно, пришел он к таким выводам, опираясь на весьма редко и широко разбросанные по миру памятники — от Кашмира до финской деревни Петаявеси³, где сохранился уникальный деревянный купол (XVIII век), украинская архитектура была ему известна хуже, а церкви русского Севера он, судя по всему, вовсе не знал.

Оставив в стороне сложнейшую мировоззренческую подоплеку этих частных предположений автора⁴, отметим, что приоритет деревянной или каменной архитектуры в отношении открытия новых форм остается, пожалуй, до конца не разрешимым и вместе с тем необычайно увлекательным для архитектуроведения⁵. Несложно предположить, что, если бы Стшиговски были предъявлены результаты данного исследования, он, по всей вероятности, усмотрел бы в этом еще одно подтверждение своих догадок о неких таин-

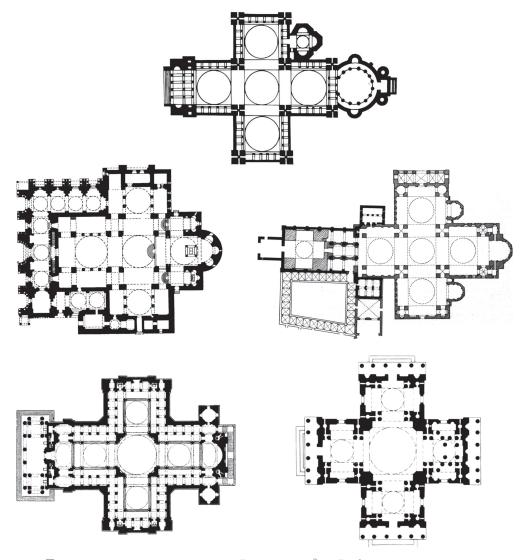
 $^{^1}$ Ср. тот же феномен в японской архитектуре: *Танге К*. Исе — прототип японской архитектуры // Танге К. Архитектура Японии: Традиция и современность. М.: Прогресс, 1976. С. 27-40.

² Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa. Bd. 2. S. 619 ff.

³ Strzygowski J. Die altslawische Kunst.

⁴ Strzygowski J. Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes und die Kunstgeschichte der Zukunft: Die Forschung über Bildende Kunst als Erzieher (Eine Kampfschrift). Wien: Deutscher Verlag f. Jugend und Volk, 1941.

 $^{^5}$ См. также: *Horn W*. On the Origin of the Medieval Bay System // Journal of the Society of Architectural Historians. 1958. Vol. 17. № 2. P. 2-23.



Примеры планиметрических решений церковных зданий в форме греческого креста (не в едином масштабе!) слева направо сверху вниз: церковь Апостолов в Константинополе (VI век, не сохранилась), собор Сан-Марко в Венеции (XI век), собор Сен-Фрон в Перигё (XII–XIX века), церковь Святой Женевьевы в Париже (Пантеон) (Ж.-Ж. Суффло, XVIII–XIX века), Троицкий Измайловский собор в Санкт-Петербурге (В. П. Стасов, XIX век)

ственных индогерманских корнях; что, попав на территорию Ирана, Сирии, Армении, вследствие нехватки дерева, северные переселенцы были вынуждены перейти к строительству из кирпича-сырца или же камня с забутовкой, в каковых техниках и зародились хорошо известные нам купола. В лесных областях продолжали ставить «купола» из дерева, отсюда-то и происходят

западноукраинские церкви¹. На западе Европы такой тип мог выжить лишь в формах каменного зодчества, чему свидетельством служат многочисленные купольные постройки, в которых он проступал неоднократно, несмотря на противостояние ему иных архитектурных типов, прежде всего базилики с деревянным потолком или цилиндрическим сводом.

Конечно, подобное изложение, стилизующее Стшиговски, однозначно ни подтвердить, ни опровергнуть не удастся; сознавая всю его гипотетичность, я вместе с тем нахожу его, несомненно, предпочтительным перед банальной ссылкой на «абсолютно случайное совпадение». Есть, наверное, некоторая случайность в том, что выдающийся, но все-таки довольно эклектичный (впрочем, с точки зрения способности к организации неожиданных встреч это скорее достоинство, нежели недостаток) Стасов оказался именно тем, кто свел воедино эти две столь далеко разошедшиеся традиции, возможно когда-то представлявшие собой единое целое. Случайность — или все же не случайность? — что произошло это так поздно, в таком экзотическом (с точки зрения Средиземноморья и Ближнего Востока) месте, как Санкт-Петербург. Случайность, что мы располагаем достаточным материалом для построения весьма протяженных исторических рядов заимствований и влияний (столь ненавистных борцам с космополитизмом!), обреченных, впрочем, остаться не более чем гипотезами.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Аркин Д. Е.* Архитектура эпохи Французской буржуазной революции. М.: Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1940. 80 с.
- 2. *Аркин Д. Е.* Габриэль и Леду: К характеристике архитектурного классицизма 18 в. // Проблемы архитектуры: Сборник материалов / Под ред. А. Я. Александрова. М.: Изд-во Всесоюзн. акад. архитектуры, 1936. Т. 1. Кн. 1. С. 71—113.
- 3. Архитектурное наследие Великого Новгорода и Новгородской области / Сост. и науч. ред. М. И. Мильчик. СПб.: Спас, Лики России, 2008. 656 с.
- 4. *Бенуа Ф*. Искусство Франции эпохи Революции и Первой Империи. М.; Л.: Искусство, 1940. 384 с.
- 5. *Бодэ А. Б.* Деревянное зодчество Русского Севера: Архитектурная сокровищница Поонежья. М.: КомКнига, 2010. 208 с. ил.
- 6. *Брунов Н. И.* Очерки по истории архитектуры: В 2 т. М.: Центрполиграф, 2000. Т. 1: 400 с. ил.
- 7. Вдовиченко М. В. Архитектура больших соборов XVII века. М.: Индрик, 2009. 400 с.
- 8. *Венедиктов А. И.* Архитектура: Восемнадцатый век // История европейского искусствознания от античности до конца XVIII века / Отв. ред. Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. С. 303—315.

¹ Нельзя не отметить тот поразительный факт, подтверждающий самые дерзкие версии Стшиговски, что для церквей Апулии, описанных выше, характерна странная на первый взгляд тенденция как бы *прятать* полноценные купола под восьми- или четырехгранными пирамидами, которые одни только и видны снаружи. Детали эти оказываются необычайно близки деревянным храмам Галиции!

- 9. Вечерський В. В. Втрачені об'экти архитектурної спадщини України. Київ: НДІТІАМ, 2002. 592 с. ил.
- 10. *Вятичанина Т. Н.* Архангельский собор Московского Кремля как образец в русском зодчестве XVI века // Архитектурное наследство. 1986. № 34. С. 215—223.
- 11. *Грабарь И. Э.* Ранний александровский классицизм и его французские источники // Старые годы. 1912. № 7—9. С. 68—98.
- 12. Гримм Г. Г. Архитектор Воронихин. Л.; М.: Госстройиздат, 1963. 170 с. ил.
- Данилова И. Е. Брунеллески во Флоренции: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М.: Искусство, 1991. 296 с. ил.
- 14. Дерев'яні церкви в України. Торонто: Ми і Світ, б. г. 48 с. ил.
- 15. Зедльмайр Г. Первая архитектурная система Средневековья // История архитектуры в избранных отрывках. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935. С. 151—200.
- 16. Земцов С. М., Глазычев В. Л. Аристотель Фьораванти. М.: Стройиздат, 1985. 182 с. ил.
- 17. *Кишкинова Е. М.* «Византийское возрождение» в архитектуре России: Середина XIX начало XX века. СПб.: Искусство, 2006. 254 с.
- 18. *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X начала XII в. (Византийское наследие и становление самостоятельной традиции). М.: Наука, 1987. 320 с. ил.
- 19. $\mathit{Лисовский}$ В. $\mathit{\Gamma}$. Архитектура эпохи Возрождения: Италия. СПб.: Азбука-Классика, 2007. 573 с. ил.
- Михайлов А. И. Иван Старов и русская классическая архитектура 18—19 вв. // Белехов Н., Петров А. Иван Старов. Материалы к изучению творчества. М.: Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1950. С. 3—16.
- 21. *Михайлова М. Б.* К вопросу о месте ансамбля Казанского собора в Европейской архитектуре // Архитектурное наследство. М., 1976. Вып. 24. С. 41—50.
- 22. *Ощепков Г. Д.* Архитектор Томон: Материалы к изучению творчества. М.: Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1950. 168 с. ил.
- Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: В 4 т. Киев: Будівельник, 1983. Т. 2. 336 с. ил.
- 24. *Перемыслов А.* «Идеолог» космополитизма в архитектуре Д. Аркин // Архитектура и строительство. 1949. № 3. С. 6—9.
- 25. Петров П. Н. История Санкт-Петербурга от основания города. СПб.: Глазунов, 1884. 848 с.
- 26. *Пилявский В. И.* Национальные особенности русской архитектуры. Л.: Ленингр. инж.строит. институт, 1974. 48 с.
- 27. Пилявский В. И. Стасов архитектор. Л.: Госстройиздат, 1963. 251 с. ил.
- 28. *Подъяпольский С. С.* Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора // Древнерусское искусство: Зарубежные связи: Сборник / Ред-сост. Г. В. Попов. М.: Наука, 1975. С. 252—279.
- Полевой В. М. Искусство Греции. (Средние века). М.: Искусство, 1973. С. 326—327.
- 30. Разоблачить носителей буржуазного космополитизма и эстетства в архитектурной науке и критике // Архитектура и строительство. 1949. № 2. С. 7—8.
- 31. *Саблин И. Д.* Деятельность итальянских архитекторов в России на рубеже XV—XVI вв.: К проблеме происхождения шатрового зодчества // Образы Италии в России — Петербурге — Пушкинском Доме / Отв. ред. А. Б. Шишкин. СПб.: ИРЛИ (Пушкинский Дом), 2014. С. 21—30.
- 32. Саблин И. Д. Казанский собор в Санкт-Петербурге // Сборник в честь Ивана Чечота. СПб.: Бельведер, 2004. С. 55-78.
- 33. *Танге К.* Исе прототип японской архитектуры // Танге К. Архитектура Японии: Традиция и современность. М.: Прогресс, 1976. С. 27—40.
- Троице-Измайловский собор. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/Троице-Измайловский_ собор (дата обращения: 01.03.2017).
- 35. Тубли М. П. А. И. Мельников. Л.: Стройиздат, 1980. 143 с. ил.
- 36. Шукуров Ш. М. Образ храма. М.: Прогресс-традиция, 2002. 496 с. ил.

- 37. *Щенков А. С.* Проблемы иконографии храма // Об иконографии и тектонике православного храма. НИИТАГ. М.: [б. и.], 1996. С. 9—21.
- 38. Braham A. The Architecture of the French Enlightenment. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California press, 1980. 288 p. ill.
- 39. Chiese a sala con cupole in asse. URL: http://it.wikipedia.org/wiki/Chiese_a_sala_con_cupole in asse (дата обращения: 01.03.2017).
- 40. *Conant K.J.* Carolingian and Romanesque Architecture: 800—1200. New Haven; London: Yale univ. press, 1989. p.
- 41. Cummings Ch. A. A History of Architecture in Italy from the Time of Constantine to the Dawn of the Renaissance. Vols. 1 & 2. Boston; New York: The Riverside Press, 1901. Vol. 1: 314 p. ill.
- 42. *Dehio G., Bezold v. G.* Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes (Historisch und systematisch dargestellt). Stuttgart: Verl. der Gotta'schen Buchhandl., 1884. 720 p. ill.
- 43. Gurlitt C. Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1887. 561 p. ill.
- Herrmann W. Laugier and Eighteenth Century French Theory. London: A. Zwemmer LTD., 1962. 259 p. ill.
- 45. *Horn W.* On the Origin of the Medieval Bay System // Journal of the Society of Architectural Historians. 1958. Vol. 17. № 2. P. 2—23.
- 46. Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. New Haven; London: Yale univ. press, 1986. 553 p. ill.
- Kuran A. The Mosque in Early Ottoman Architecture. Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 1968. 233 p. ill.
- 48. Le Roy [J.-D.]. Les ruines des plus beaux monuments de la Grece... Paris, 1758. 64 p.
- 49. Meeks C. L. V. Italian Architecture: 1750—1914. New Haven; London: Yale univ. press, 1966. 546 p. ill.
- 50. *Piranesi G.-B*. Osservazioni... sopra la lettra de Mr. Mariette... // Gazette littéraire de l'Europe. 1764. Nov. 4. Suppl.
- 51. Rykwert J. The First Moderns: The Architects of the Eighteenth Century. Cambridge (Mass.); London: The MIT press, 1983. 585 p. ill.
- 52. Schubert O. Geschichte des Barock in Spanien. Esslingen a. N.: Paul Neff Verl., 1908. 423 p. ill.
- 53. *Stamp G*. In Search of the Byzantine: George Gilbert Scott's Diary of an Architectural Tour in France in 1862 // Architectural History. 2003. Vol. 46. P. 189—228.
- Strzygowski J. Die altslawische Kunst (Ein Versuch ihres Nachweises). Augsburg: Filser, 1929.
 S. mit Bild.
- 55. *Strzygowski J.* Die Baukunst der Armenier und Europa. Bde. 1 & 2. Wien: Kunstverl. Anton Schroll & Co., 1918. 888 S. mit Bild.
- 56. *Strzygowski J.* Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes und die Kunstgeschichte der Zukunft: Die Forschung über Bildende Kunst als Erzieher (Eine Kampfschrift). Wien: Deutscher Verlag f. Jugend und Volk, 1941.
- 57. *Tinniswood A*. His Invention So Fertile: A Life of Christopher Wren. London: Jonathan Cape, 2001. 463 p. ill.
- 58. White J. Art and Architecture in Italy (1250—1400). New Haven; London: Yale univ. press, 1993. 684 p. ill.

Аннотация

В статье рассматривается связь определенного памятника классической архитектуры Санкт-Петербурга — Троицкого Измайловского собора — с различными явлениями европейского зодчества, в диапазоне от ранневизантийского зодчества до деревянных церквей Галиции. Автор ставит вопрос о возможных вариантах устройства конструкций сводов, основное внимание уделяя расположению куполов. Казалось бы, несущественный выбор между типом греческого креста и кенконса (шахматный порядок) оказывается столь принципиальным для христианского храмового зодчества, что их разнообразные комбинации прослеживаются на протяжении последних пятнадцати веков в рамках различных стилей и национальных школ.

Summary

The article examines the link between the distinct classical architecture of St Petersburg's Izmaylovsky Trinity Cathedral and the various elements of European architecture — from early Byzantine architecture to the wooden churches of Galicia. The article explores the possible variations of construction, with specific reference to the (domed) vault construction. A seemingly insignificant choice, between the Greek cross and the quincunx type of the domes' placement, turns out to be a core principal of Christian architecture. Therefore, the various combinations in architecture can be traced over fifteen centuries against changing styles and national traditions.

- ✓ Ключевые слова: Христианская архитектура, крестово-купольный храм, купол, классицизм, Византия, деревянное зодчество, Ренессанс, барокко.
- ✓ Key words: Christian architecture, church of the inscribed cross, dome, classicism, Byzantium, wooden architecture, Renaissance, baroque.

УДК 75.041.5

Портрет Д. С. Лихачева работы М. А. Вербова и наследие художника¹

ТОЛСТОЙ МИХАИЛ НИКИТИЧ

Доктор физико-математических наук, ассоциированный научный сотрудник, Санкт-Петербургский институт истории РАН (Санкт-Петербург)

TOLSTOY MIKHAIL N.

Doctor of physical and mathematical sciences, affiliated member, Saint-Petersburg Institute of History, Russian Academy of Science (St Petersburg)

E-mail: tolstoymn@gmail.com

РАГОЗИН СЕРГЕЙ БОРИСОВИЧ Независимый исследователь (Нью-Йорк, США)

ROGOSIN SERGE B.

Independent researcher (New York, USA)

E-mail: sergerogosin@hotmail.com

Известный художник, ученик И. Е. Репина, Михаил Александрович Вербов ((27 ноября (9 декабря) 1896, Днепропетровск — 4 апреля 1996, Нью-Йорк) знаменит как автор многочисленных портретов своих выдающихся современников². С 1924 года М. А. Вербов жил за границей, сначала в Париже, затем, с 1933 года, в США, в Нью-Йорке. После обучения в Академии художеств в Петрограде он остался сторонником традиционного классического стиля, и в Париже в 1920-х годах не сумел войти в круг художников модернистского направления, участвуя время от времени лишь в коллективных выставках. Переехав в США, он встретил большее понимание публики, и его персональные выставки портретов видных деятелей политики, бизнеса и искусства неоднократно имели успех.

Поскольку творчество русских эмигрантов никогда не популяризировалось в СССР, известность на родине пришла к Вербову только в 1980-х го-

¹ Основной материал статьи изложен в докладе М. Н. Толстого «Академик Д. С. Лихачев и судьба наследия художника М. А. Вербова», прочитанном на Мемориальной конференции «Наследие Д. С. Лихачева в XXI веке» (28 ноября 2016 года, Санкт-Петербург).

Искусство и архитектура русского зарубежья. URL: http://www.artrz.ru/1804782892.html (дата обращения: 06.11.2017); Медведева И. Ю. ХХ век Михаила Александровича Вербова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2015 год / Отв. ред. Т. С. Царькова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. С. 238—259; Медведева И. Ю. Покинувший Пенаты. О судьбе художника Михаила Александровича Вербова // Карельский перешеек. Страницы истории. Кн. 1. СПб.: Остров, 2017. С. 83—101.

дах, в возрасте 90 лет¹. Он продолжал работать и, разумеется, привлек внимание не только советских журналистов, но и официальных лиц. С 1990 года запреты на общение с зарубежными соотечественниками прекратились, возрос интерес к культурному наследию русской эмиграции.

Советский фонд культуры, во главе которого стоял академик Д. С. Лихачев, тоже обратил внимание на сложную судьбу художника, продолжавшего интересоваться процессами, идущими на родине, неоднократно посещавшего СССР, в том числе в 1989 году. Журнал Фонда культуры «Наше наследие» в 1990 году в рубрике «Долгая дорога к дому» опубликовал репортаж своего специального корреспондента о встрече с М. Вербовым в Нью-Йорке. Журналист, по-видимому зная о планах фонда, завершил свою статью прогнозом: «Музей Михаила Вербова в России обязательно должен быть! Первым шагом к этому станет его персональная выставка, которая, надеюсь, будет организована Советским фондом культуры очень скоро»².

В ноябре 1990 года академик Д. С. Лихачев посетил Нью-Йорк, где выступил с лекцией в Институте Гарримана при Колумбийском университете³. Там он познакомился с М. А. Вербовым. Художник описывает это событие так: «...Лихачев пригласил меня сделать персональную ретроспективную выставку в Фонде культуры. Он приехал в Нью-Йорк в ноябре 1990 года и читал лекцию в Колумбийском университете, где мы и познакомились, и он изъявил желание посмотреть мои вещи. На следующее утро мне позвонили из русской миссии и попросили встретиться с Лихачевым, но предупредили, чтобы я не настаивал на долгом визите, так как Лихачев очень занят. Без двадцати одиннадцать они приехали: Денисов из миссии и Лихачев с дочерью. В двенадцать часов я сказал Лихачеву, что не могу простить себе, что не попросил его позировать мне хотя бы для беглого наброска. Он говорит: "А почему бы не сейчас?" – "Сколько же времени вы мне можете уделить?" — "Сколько хотите". Он пробыл у меня еще три часа, потом, прощаясь, поцеловал и сказал: "Пожалуйста, не испортите то, что уже сделали"...»

Сохранилась фотография этого события, на которой запечатлены М. А. Вербов и позирующий ему академик Д. С. Лихачев, с дарственной надписью: «Академику Дмитрию Сергеевичу Лихачеву с глубокой благодарностью за незабываемый день 15-го ноября 1990-го года. Михаил Вербов» (ил. 1)⁵.

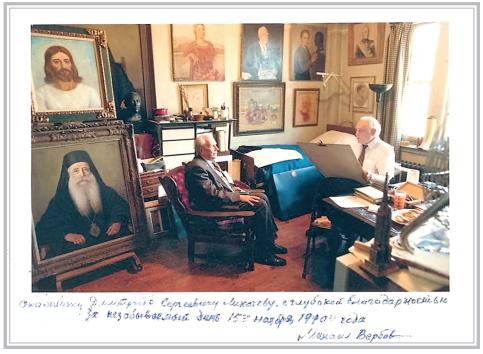
¹ Третьяков В. Русский характер // Голос Родины. 1989. № 35 (2699). С. 14.

 $^{^2}$ Власов С. Яичница с бананами. Долгая дорога к дому // Наше наследие. 1990. № 6 (18). C. 140.

³ Likhachev D. S. The National Nature of Russian History: The Second Annual W. Averell Harriman Lecture. November 13, 1990. New York, 1990. 23 p.

⁴ Мейлах М. От Бунина до герцога Альбы: галерея портретов. Разговор с Михаилом Вербовым (1991) // Эвтерпа, ты? М.: НЛО, 2011. С. 601.

⁵ Архив Международного благотворительного фонда имени Д. С. Лихачева (Санкт-Петербург). Авторы благодарят руководство Международного благотворительного фонда имени Д. С. Лихачева за любезное разрешение использовать эту фотографию.



Ил. 1. Академик Д. С. Лихачев позирует М. А. Вербову в его мастерской в Нью-Йорке. 15 ноября 1990 года

Прошло более 25 лет, но портрет академика Д. С. Лихачева нигде не был опубликован, не выставлялся на продажу и не входил ни в один каталог работ М. А. Вербова. В Институт русской литературы (Пушкинский Дом), где работал до своей кончины академик Д. С. Лихачев, этот портрет также не поступал. Не было его и у родственников Д. С. Лихачева.

В 2016 году отмечалось 110-летие со дня рождения академика Д. С. Лихачева, и возник вопрос о местонахождении его портрета работы Вербова. Для начала следовало выяснить, остался ли этот портрет в мастерской художника, или Д. С. Лихачев взял его с собой в СССР. Конечной целью мы поставили найти портрет или по меньшей мере его фотографию.

Анализ публикаций о посещениях мастерской Вербова после 1990 года показал, что портрет оставался в Нью-Йорке. Михаил Мейлах, описывая интерьер мастерской Вербова в 1991 году, обращает внимание: «А это — портрет Дмитрия Сергеевича Лихачева...» В 1993 году Вербова навестила Тамара Беньяминович, которая переехала в США из Ташкента, где дружила с его сестрой. Побывав в мастерской, она так описывает свое впечатление: «И вот

¹ Мейлах М. От Бунина до герцога Альбы. С. 600.



Ил. 2. М. А. Вербов в своей мастерской в Нью-Йорке. 1960-е

в октябре 1993 мы с мужем наконец в мастерской Вербова в Нью-Йорке. Он постарел, но все еще строен, по-прежнему остро и проницательно смотрит на мир. Большая мастерская увешана картинами. Вот портрет И. Бунина, вот Ф. Шаляпина, а вот — Д. Лихачева с его утонченно-интеллигентным лицом. И все — как живые, со своими характерами и нравами. Работы выполнены в лучших традициях реализма, которому он был верен всю свою долгую творческую жизнь» 1.

Можно сделать вывод, что М. А. Вербов ценил свою работу, поскольку поместил ее на видном месте, а не сложил в коридоре в свой «запасник», о котором писали посетители его мастерской (ил. 2)². С другой стороны, это подтверждает, что Фонду культуры не удалось осуществить выставку работ

 $^{^1}$ *Беньяминович Т.* Наш Texac. 2004. URL: http://ourtx.com/archives/1144 (дата обращения: 06.11.2017).

² Вербов М. А. Каталог работ. Нью-Йорк. 1965. С. 5.

Вербова в СССР и России, что неудивительно, памятуя напряженные годы перемен в начале 1990-х.

Вместе с тем через несколько лет о М. А. Вербове вспомнили на высшем уровне. Персональная выставка его работ состоялась в 1995 году в Постоянной миссии России при ООН в Нью-Йорке. Указом Президента Российской Федерации № 1051 от 17 октября 1995 года он награжден орденом Дружбы «За большой вклад в развитие русского изобразительного искусства». Орден Дружбы М. А. Вербову вручил С. В. Лавров, Постоянный представитель России при ООН.

Вскоре после описываемых событий Вербов, не дожив нескольких месяцев до своего столетия, умер и был похоронен на русском православном кладбище в Ново-Дивеево в США.

Через много лет друзья Вербова сожалеют об утрате наследия художника. «Крупнейший художник, написавший сотни прекрасных портретов, не имеет даже скромного памятника на могиле, а где находятся его многочисленные картины — никому неизвестно. М. Вербов в Америке не имел родных, его большое наследие (картины, письма, скульптуры, архив) хотели получить русские музеи, но по непонятным причинам так ничего не получилось» В отсутствии памятника авторы убедились, посетив могилу художника в Ново-Дивеево (ил. 3).

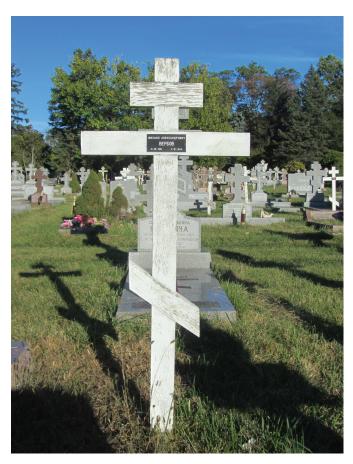
Сергей Голлербах, давний коллега М. А. Вербова, писал в 2013 году: «...Что стало с картинами Вербова, мне неизвестно. В 1991 году, в самый момент развала Советского Союза, я застал в его квартире русских журналистов и кинооператора, который что-то снимал. "Хотим протолкнуть дело..." — сказали они, но России тогда было не до Вербова. В доме художника жили американцы, которых он назначил своими душеприказчиками, но, по слухам, они мало что сделали. Надо сказать, что американским музеям завещать картины не так-то просто. От художника требуются деньги на их содержание, а это сумма всегда крупная. Деньги у Михаила Александровича вряд ли имелись, и, по слухам, многие картины и рисунки были выброшены на помойку. О гибели культурных ценностей в эмиграции — архивов, картин, документов — можно написать целую книгу. Чаще всего это происходило и происходит по нераспорядительности творческих людей, из-за отсутствия завещания...» Свидетельства Голлербаха, позиционирующего себя как друга Вербова, звучали авторитетно и порой не критично переходят в текст некоторых серьезных работ за отсутствия серьезначения серьезначания серьезначания серьезначения серьезначения серьезначения серьезначения серьезначени

Идеи о пропаже картин после смерти М. А. Вербова выглядели правдоподобными, поскольку в течение 20 лет ни одна из известных картин не появилась на аукционах. С другой стороны, в Нью-Йорке циркулировали слухи,

¹ Беньяминович Т. Наш Техас. 2004.

 $^{^2}$ *Голлербах С. Л.* Нью-Йоркский блокнот. Сборник эссе / Сост. М. М. Адамович. Нью-Йорк: The New Review Publishing, 2013. С. 160-161.

³ *Медведева И. Ю.* XX век Михаила Александровича Вербова. С. 258.



Ил. 3. Могила М. А. Вербова на русском православном кладбище в Ново-Дивеево, штат Нью-Йорк, США. Фото С. Б. Рагозина. 2017

что картины не «были выброшены на помойку», как предполагал С. Голлербах, а были украдены. Этим слухам способствовало известное добродушие и доверчивость М. А. Вербова. Так, С. Власов писал о Вербове в 1990 году: «...Он сохранил к людям доверие, несмотря на то что его обманывали много раз. В этой квартире его обокрал сосед, тоже, кстати, эмигрант из России. Вербов давал ему уроки английского, помогал с переводами, а тот иногда приносил продукты из магазина, когда Михаил Александрович хворал. И вот однажды пропал конверт с десятью рисунками Фрагонара, сделанными в Риме и Флоренции. Сокровище! Заодно негодяй прихватил золотой старинный крест с эмалью, три золотых кольца — словом, все драгоценности, что были в доме. Больше Вербов его не видал...»¹

¹ Власов С. Яичница с бананами. Долгая дорога к дому. С. 139.

Поговаривали опять о некоем русском эмигранте, бежавшем из США в Россию, прихватив украденное. Но это казалось маловероятным, так как наследие Вербова исчислялось сотнями картин, и похитить их тайком было нереально.

Для поиска исчезнувших картин авторы в первую очередь поставили под сомнение отсутствие завещания художника. Поскольку такой документ носит интимный характер, а жены и детей у М. А. Вербова не было, то вероятно, что предполагаемый наследник не обязан был делиться информацией с кем-либо из близких к Вербову людей. С другой стороны, интересоваться завещанием, если это не близкий родственник Вербова, ни у кого не было оснований. Его ближайшая родственница — сестра Валентина, жившая в Ташкенте, — умерла раньше своего брата.

Авторы предположили, что у Валентины Александровны могли быть дети, которые вправе претендовать на наследство художника. Если это так, то должно было возникнуть официальное судебное разбирательство на эту тему в виде спора между родственниками Вербова по закону и возможными иными наследниками по завещанию. Авторам было известно, что Бахметевский архив интересовался завещанием Вербова, но оно не было предоставлено под предлогом, что никто не был родственником художника.

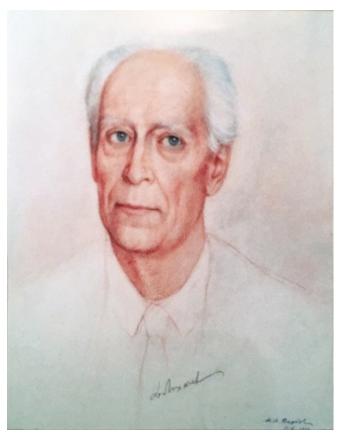
Поиск в судебном архиве города Нью-Йорка дела о споре за наследство Вербова увенчался успехом. Завещание Вербова нашлось как приложение к судебному делу о наследстве М. А. Вербова. Оказалось, что у Валентины Александровны была приемная дочь Алёна Петросова, и Вербов в свое время обеспечил ее, купив ей квартиру в Ташкенте. А. Петросова после смерти Вербова обратилась в суд Нью-Йорка, оспаривая завещание, которое Вербов написал в пользу другого лица. Суд решил дело не в пользу Петросовой¹.

Цитирование завещания при живых участниках некорректно, поэтому в настоящей работе не раскрываются детали судебного дела и имена наследников. Однако авторы вступили в переговоры с ними и, заключив договор о доверительном общении, получили фотографию портрета академика Д. С. Лихачева (ил. 4) и разрешение на использование в научной работе².

Особенностью портрета служит автограф Д. С. Лихачева на нем. Надписи на портретах с посвящениями самого автора характерны для Вербова — как правило, это портреты друзей. Автографы портретируемых более редки, но встречаются в каталогах на изображениях выдающихся личностей. Повидимому, визит академика Д. С. Лихачева для М. А. Вербова был знамена-

 $^{^{\}scriptscriptstyle 1}\,$ Estate of Michael A. Werboff. Surrogate's Court. New York County. 1996.

² Авторы глубоко признательны семье наследников и лично господину Ц. за беседы с воспоминаниями о М. А. Вербове и предоставление фотографии портрета академика Д. С. Лихачева.



Ил. 4. Портрет академика Д. С. Лихачева работы М. А. Вербова. 1990

тельным событием. В настоящее время фотокопия этого портрета находится в кабинете Д. С. Лихачева в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, в Санкт-Петербурге.

Таким образом, можно с облегчением сказать, что в США живет семья, которая заботится о сохранении памяти их друга — художника М. А. Вербова. Наследие художника не пропало¹ и ждет решения своей судьбы. Это зависит как от воли и финансовых возможностей российской стороны, так и от доброй воли владельцев. Они считают, что М. А. Вербов — выдающийся художник и Россия не может остаться равнодушной к судьбе наследия.

¹ Сведения о сохранности наследия М. А. Вербова, впервые установленные авторами настоящей работы и озвученные в докладе на Мемориальной конференции 28 ноября 2016 года (см. сноску 1 на с. 57), к сожалению, в нарушение научной этики, без ссылки на источник вошли в публикацию Медведевой И. Ю. (*Медведева И. Ю.* Покинувший Пенаты. О судьбе художника Михаила Александровича Вербова).

ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Беньяминович Т.* Haiii Texac. 2004. URL: http://ourtx.com/archives/1144 (дата обращения: 06.11.2017).
- 2. Вербов М. А. Каталог работ. Нью-Йорк. 1965.
- 3. *Власов С.* Яичница с бананами. Долгая дорога к дому // Наше наследие. 1990. № 6 (18). С. 138—140.
- 4. *Голлербах С. Л.* Нью-Йоркский блокнот. Сборник эссе / Сост. М. М. Адамович. Нью-Йорк: The New Review Publishing, 2013. 244 с.
- 5. Искусство и архитектура русского зарубежья. URL: http://www.artrz.ru/1804782892.html (дата обращения: 06.11.2017).
- 6. *Медведева И. Ю.* XX век Михаила Александровича Вербова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2015 год / Отв. ред. Т. С. Царькова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. С. 238—259.
- Медведева И. Ю. Покинувший Пенаты. О судьбе художника Михаила Александровича Вербова // Карельский перешеек. Страницы истории. Кн. 1. СПб.: Остров, 2017. С. 83— 101.
- 8. $\mathit{Мейлах}\,M$. От Бунина до герцога Альбы: галерея портретов. Разговор с Михаилом Вербовым (1991) // Эвтерпа, ты? М.: Н.Л.О., 2011. С. 594—603.
- 9. *Третьяков В.* Русский характер // Голос Родины. 1989. \mathbb{N} 35 (2699). С. 14.
- 10. Estate of Michael A. Werboff. Surrogate's Court. New York County. 1996.
- 11. Likhachev D. S. The National Nature of Russian History: The Second Annual W. Averell Harriman Lecture. November 13, 1990. New York, 1990. 23 p.

Аннотация

Анализ каталогов работ М. А. Вербова и многочисленных документов позволил напасть на след ряда неопубликованных портретов, созданных художником в 1960—1990-е годы в США. В частности, сопоставление массива разнообразных материалов и публикаций позволило обнаружить местонахождение портрета академика Д. С. Лихачева. Оказалось, что художественное наследие художника М. А. Вербова не пропало, оно бережно хранится и ждет решения своей судьбы.

Summary

A comparative analysis of the numerous documents of various types as well as published materials resulted in the discovery of a number of unpublished portraits done by the artist Michael A. Werboff in the United States between 1960 and 1990 and the location of the portrait of the academician Dmitry S. Likhachev. The artist's legacy, as it turns out, is not lost, but is well cared for and awaiting the final resolution of its fate.

- √ Ключевые слова: академик Дмитрий Сергеевич Лихачев, Михаил Александрович Вербов, художественное наследие.
- ✓ Key words: Academician Dmitry S. Likhachev, Michael A. Werboff, artist's legacy.

Идейно-эстетические параметры романтического театра А. И. Южина (на материале ролей в драмах В. Гюго)

УДК 792

ЖЕРНОВАЯ ГАЛИНА АЛЕКСАНДРОВНА

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

ZHERNOVAYA GALINA A.

PhD (History of Arts), Docent, Professor, Kemerovo State University of Culture and Arts (St Petersburg)

E-mail: zhernovaya galina@mail.ru

Романтические драмы Виктора Гюго, ставшие сенсацией французского театра 1830—1840-х годов, в России попали на сценические подмостки лишь полвека спустя, в конце 1880-х. «Эрнани» поставили на императорской сцене в Москве в 1889-м (бенефис Ф. П. Горева), а «Рюи Блаза» — в 1891 году в бенефис А. И. Южина. Направленные против эстетики классицизма, эти драмы в России шли на сцене в эпоху расцвета актерского психологического реализма в окружении так называемого бытового репертуара. Цензурный запрет воспрепятствовал русскому романтическому театру первой половины XIX века (П. С. Мочалов — В. А. Каратыгин — Н. Х. Рыбаков) соприкоснуться через эти драмы с бунтарской риторикой и мятежным духом французских революций XVIII—XIX веков. Осваивать театр В. Гюго пришлось новому поколению актеров-романтиков (М. Н. Ермолова — А. И. Южин — Ф. П. Горев), опиравшихся в своем творчестве на идейный фундамент индивидуально воспринятого народничества.

Драмы Гюго при своем появлении в русском театре получили народническую интерпретацию. Н. Е. Эфрос полагал, что выход из кризиса театра А. Н. Островского в 1880-е годы «был дан возрождением на сцене Малого театра шекспировской трагедии и главным образом романтической драмы, ответившей не только новым актерским запросам, но и революционной настроенности общества. Было бы благодарной задачей проанализировать этот сценический романтизм как некое преломление народовольчества, не столько, конечно, как идеологии, сколько как общего мироощущения» Следует сразу обратить внимание на то, что критик акцентирует в постановках

 $^{^{1}}$ Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр: 1898—1923 / Под лит. и худ. ред. А. М. Бродского. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1924. С. 17.

У. Шекспира и романтической драмы, несмотря на эпоху общественно-политической реакции, самую радикальную (революционно-террористическую) версию народничества — народовольчество. В советском театроведении довоенного периода было принято связывать искусство московских актеровромантиков конца XIX века с освободительным движением, однако народническая составляющая в комплексе освободительных идей не выводилась на первый план, а иногда и не называлась.

Современники Южина сознавали, что идейно-эстетическая концепция романтического театра М. Н. Ермоловой была реализована на материале трагедий Ф. Шиллера. Театр же Южина осуществился прежде всего в постановках романтической драмы Гюго. Однако, при всей очевидности этого факта, в науке не возникало потребности аналитического рассмотрения проблемы. Чаще всего дело ограничивалось иронией по поводу «низкопробности» драматургии Гюго по сравнению с трагедиями Ф. Шиллера и У. Шекспира. Цель предлагаемой статьи — анализ соотношений актерского искусства Южина с основными тенденциями современной ему общественной мысли на примере постановок драм Гюго, осваиваемых «восьмидесятнической» сценой в рамках народнической культуры. При этом идеологический аспект рассматривается параллельно эстетическому канону актерского искусства Южина. Достижению цели способствует идейная «реконструкция» двух ролей актера — Рюи Блаза и короля Карлоса в «Эрнани», предпринятая на основе газетных и журнальных рецензий конца 1880-х годов, с привлечением мемуарных и эпистолярных источников.

В первые советские десятилетия о Южине было издано немалое количество статей и книг, авторами которых в большинстве своем явились дореволюционные театральные критики, видевшие актера на сцене в разные периоды его творческого пути и пополнившие его источниковедческую базу новыми свидетельствами и воспоминаниями. Это статьи и книги Н. Е. Эфроса, А. Р. Кугеля, П. А. Маркова, В. А. Филиппова, неоднократно цитируемые в предлагаемой работе. С середины XX века изучение творчества актера осуществлялось прежде всего как часть монументальных научных проектов: двухтомной истории Малого театра второй половины XIX — начала XX века (Н. Г. Зограф, 1960-е годы), семитомной истории русского драматического театра (Ю. А. Дмитриев, 1980-е годы)¹. Однако последнее советское десятилетие ознаменовано было двумя монографическими исследованиями жизни и творчества актера — книгами Д. И. Чхиквишвили (1982) и

¹ См.: *Зограф Н. Г.* Малый театр второй половины XIX века / Отв. ред. Т. М. Родина. М.: Изд-во АН СССР, 1960. 648 с.; *Дмитриев Ю. А.* Сценическое искусство // История русского драматического театра: В 7 т. / Редкол.: Е. Г. Холодов (гл. ред.) и др. Т. 6: 1882—1897. М.: Искусство, 1982. С. 149—237.

Ю. А. Айхенвальда (1987) Во всех этих исследованиях — и панорамных, и монографических — южинские роли в романтических драмах Гюго названы, кратко охарактеризованы и высоко оценены, но выведены при этом за рамки социально-нравственного контекста времени, что позволяет автору статьи обозначить свою тему.

Романтизм драмы Гюго «Рюи Блаз» (1838) — уже почти символизм. Драматург, помогая читателю раскрыть образный план своей пьесы, указывал в Предисловии к ней, что Рюи Блаз — олицетворение народа. При этом на героя возложено в драме разрешение красугольной проблемы — взаимоотношений народа и власти. Власть представлена двумя персонажами — Королем и Королевой. Король стар, он символизирует власть формальную и безлюбовную (его интересы ограничены погодой и охотой на волков), а потому и власть его мнимая, как сам он — персонаж внесценический. Королева молода и душевно бесприютна, но она власть действительная, цель и смысл которой в защите обиженных и угнетенных (отсюда ее требование, чтобы дон Саллюстий женился на обманутой им служанке). По нравственно-гуманистическим воззрениям Гюго, призвание народа — любить и защищать власть, если она справедлива и человечна. Контрдействие драмы возглавляет не Королева (ее Рюи Блаз любит), а аристократ, занимающий высокую должность в государственном аппарате, но лишенный каких-либо моральных устоев. Верховный судья Испании не имеет представлений об интересах народа и государства: он пробился к власти ради личного обогащения. Драма Гюго развивается как нравственный поединок благородного плебея с подлым аристократом. И завершается пьеса актом революционного насилия: спасая честь Королевы, слуга блюстителя законов убивает своего господина. Однако убийство дона Саллюстия не улучшает погибающего во зле мира: власть не ищет опоры в народе, демократические преобразования в монархическом государстве не имеют перспектив. И Рюи Блаз поэтому должен самоуничтожиться, у него нет иного выбора.

В «Рюи Блазе» зрители Южина видели квинтэссенцию романтического театра. Но в период расцвета реализма, требовавшего жизнеподобия форм и логики житейской повседневности в толковании драматических ситуаций, остро ощущались малейшие отступления от социально-бытовой и психологической правды. Поэтому любовь лакея к Королеве воспринималась как нарушение реалистического формата. Русские критики усматривали в этой детали непростительную погрешность против художественности. А. Р. Кугель в очерке о Южине стремился обнажить «просчеты» драматурга, чтобы иметь возможность показать масштаб актерской личности, примирившей в

¹ См.: *Чхиквишвили Д. И.* Александр Иванович Сумбатов-Южин. Жизнь и творчество. Тбилиси: Изд-во Тбилисского университета; М.: Изд-во МГУ, 1982. 459 с.; Айхенвальд Ю. Александр Иванович Сумбатов-Южин. М.: Искусство, 1987. 304 с.

своем сценическом создании непростые противоречия искусства с жизнью. Актер, по его словам, «купался в роли — единственной роли, даже у Гюго, по нагромождению романтических эффектов и, между нами говоря, несообразностей. Лакей, который становится любовником королевы и первым министром. И потом опять лакей, гордый и высокомерный, унижающий королеву высоким сознанием своего лакейского ничтожества. Шутка!»¹

Рюи Блаз — образованный выходец из народа, обладающий поэтическим даром и призванием государственного деятеля. Но жизненные обстоятельства ставят его всего лишь в положение лакея. Дон Саллюстий привык пользоваться его услугами — подай, принеси, открой или закрой окно. Однако ситуация пьесы строится на том, что господин воспользовался в эгоистических целях душевным миром слуги, его чувствами и совестью. Узнав о невероятной влюбленности Рюи Блаза в Королеву, которой дон Саллюстий намерен был жестоко отомстить, господин представил лакея при дворе как своего двоюродного брата дона Цезаря. Королева, угадавшая в нем своего таинственного воздыхателя, посодействовала его карьерному продвижению, вплоть до министра. А дон Саллюстий, заставший их встречу, готов был предать огласке любовную связь Королевы с лакеем (ведь именно она настаивала на том, чтобы он женился на ее служанке). Рюи Блаз убивает дона Саллюстия и принимает яд. Умирающий герой просит Королеву о прощении за невольный обман и отказывается от имени дона Цезаря: он хотел бы остаться в ее памяти в своем собственном социальном и человеческом облике.

Изобретательная сюжетная интрига, несомненно, призвана была художественно реализовать известный революционный лозунг: «свобода — равенство — братство». Высшая жизненная ценность, по гуманистическим убеждениям Гюго, — это душевный мир человека и его личностное достоинство, которое проявляется прежде всего и только в способности самоотверженно любить. Любовь Рюи Блаза к Королеве возвышенна и беззащитна, в ней есть наивность первого чувства. Любовные переживания Рюи Блаза полны, по словам московского критика И. И. Иванова, «идеального, трепещущего лиризма»². В его восприятии, лиризм Рюи Блаза спокойный, боящийся самого себя. Это «настроение человека в минуты, когда он весь замирает под наплывом нежданного счастья, когда его речь напоминает молитву и молитвы сливаются со вздохами любви»³.

Южин играл Рюи Блаза в конце «восьмидесятнической» эпохи, до первой русской революции оставалось еще больше десятилетия. Освободительное движение в России завершало, по известной периодизации, свой второй, революционно-демократический этап. Разочарование в деятельности радикаль-

¹ *Кугель А. Р.* А. И. Южин // Кугель А. Р. Театральные портреты. Л.: Искусство, 1967. С. 116.

² Иванов Ив. Театр и музыка // Русские ведомости. 1891. 22 февр. № 52.

³ Иванов Ив. Малый театр // Артист. 1891. № 14. С. 120.

ных народников усилило интерес в обществе к теориям и практике их либерального крыла, а также к «шестидесятническому» наследию предшественников. Главной препоной для сценического Рюи Блаза стала невозможность выступить от лица народа. Образованные выходцы из крестьянской среды в России уже не были народом, они принадлежали к сословию разночинской интеллигенции, для которой «хождение в народ» было занятием обыкновенным, следствием их убеждений и жизненных обстоятельств. Чаще всего, в зависимости от полученного образования, они становились земскими врачами или учителями. И потому на русской сцене от Рюи Блаза требовались дополнительные мотивировки его социального положения: зачем и почему он пошел в лакеи к высокопоставленному чиновнику? Народом романтический герой Южина стать не мог, он был несомненным интеллигентом-разночинцем, что засвидетельствовано ко всему прочему рецензией С. В. Флерова: «Вам никогда не придет на ум действительно видеть в Рюи Блазе народ. В нем нет ничего народного. Это — просто какой-то разночинец. Он получил хорошее образование. Кто же мешал ему приложить приобретенное знание, вместо того чтоб идти в лакеи и потом проклинать свое звание?» Знаменитый критик «Московских ведомостей» не способен был всерьез увлечься Рюи Блазом, хотя старался сохранить объективность в оценках и точность в описаниях. Поэтому общее впечатление от спектакля определено им как «угнетающая скука» при добросовестности исполнения и прекрасной постановке.

Рецензент гастрольных спектаклей Южина в Петербурге (1897) В. Маров «вычитывает» социальный облик романтического героя непосредственно из актерского исполнения: «...вы видите человека молодого, страстного, сильного, мечтавшего о высоких идеалах, о полезной службе обществу, своему народу, всему человечеству»². Здесь разночинский элемент «расширен» до индивидуалистических притязаний народнического «героя» (а может быть, и ницшевского «сверхчеловека»). Причем критик подчеркивает, что «снимок» сделан с южинского Рюи Блаза первого акта. Особо оговорено, что герой не имеет «и тени лакейства». По мнению петербургского критика, актер верно разбирается в сущности конфликта демократического героя с окружающим миром.

Южинская версия Рюи Блаза предлагала иное, чем у автора пьесы, понимание любви героя к Королеве. Не проявление наивного юношеского чувства, а героический поединок с судьбой. В «Записках» Ю. М. Юрьева есть значимое сопоставление: «Дарование Ленского я сравнил бы с музыкой Чайковского, тогда как Южин — ближе к музыке Вагнера»³. Любовь южинского

 $^{^1}$ *С. Васильев [Флеров С. В.].* Театральная хроника // Московские ведомости. 1891. 25 февр. № 56.

² Маров В. Гастроли А. И. Южина // Театр и искусство. 1897. № 33. С. 580.

³ *Юрьев Ю.* Записки / Ред. Е. Кузнецов. Л.; М.: Искусство, 1948. С. 170.

Рюи Блаза не имела счастливого прогноза: он постоянно ощущал социальную бездну, отделявшую его от Королевы, и сознавал в мучительных перепадах чувства присутствие неумолимого рока. В описании И. И. Иванова, «у артиста это чувство выходило каким-то сдавленным, терпким, фатальной карой. Артист как будто изнемогал под давлением этого чувства, ужасался перед ним, как перед каким-то губительным призраком»¹. Любовь южинского Рюи Блаза была окрашена трагизмом, в ней нашло выражение высокое чувство великого человека. В. Михайловский, восторженный зритель, настроенный на близкую актеру «идейную» волну, принимал, в отличие от многих театральных критиков, южинскую интерпретацию любви Рюи Блаза: «Никто так не умел на сцене объясняться в любви, как А. И., и его сцены с Королевой были настоящей музыкой неземного чувства»². В большинстве же рецензий 1891 года отмечалось отсутствие лирических и поэтических нот при передаче любовных переживаний героя. Однако к концу 1890-х годов и в критике возобладало мнение, что Рюи Блаз — несомненный сценический шедевр московского актера. А. Р. Кугель, иронизировавший по поводу несообразностей драмы Гюго и увлечения актера ею, не мог не признать, что «Южин был великолепен в этой роли, лакей-владыка, владыка-лакей, снежная шапка Эльбруса и мирный аул у его подножия»³.

Романтические роли Южина «строились» на контрасте первого появления героя с последним⁴. Поэтому можно говорить об особой значимости первого и последнего актов в композиционной структуре его сценических образов. Первый акт драмы (Гюго дал ему название «Дон Саллюстий») предлагает пространную экспозиционную характеристику главного героя. Слуга дона Саллюстия Рюи Блаз, одетый в ливрею, появляется несколько раз, чтобы выполнить то или иное поручение господина. Непосредственно в действие драмы герой вступит лишь в сцене с доном Цезарем, своим давним знаком-цем. Каждый акт пьесы Гюго, и первый — не исключение, перенасыщен событиями и неожиданными сюжетными поворотами. Вот Рюи Блаз радуется встрече с доном Цезарем, которого называет, как в прежние времена, именем Сафари. Он рассказывает ему, что учился в коллегии, писал стихи, а теперь погибает от несчастной любви к Королеве. Рюи Блаз не знает, что его дружескую исповедь подслушивает дон Саллюстий, не знает, что настоя-

¹ Иванов Ив. Театр и музыка.

 $^{^2}$ *Михайловский В*. Первые шаги первого трагика русской сцены (Из воспоминаний молодости) // А. И. Южин [Сумбатов]. Малый театр 1882—1922: Сборник. М.: Ю. Писаренко, 1922. С. 78.

³ *Кугель А. Р.* А. И. Южин. С. 116.

⁴ См.: *Жерновая Г. А.* Идеализация зла в русском романтическом театре 1880—90-х годов (А. И. Южин в ролях шекспировских «злодеев») // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Вып. 9: Ремесло искусства / Отв. ред. Н. Л. Прокопова. Кемерово: КемГУКИ, 2011. С. 148—166.

щее имя Сафари — дон Цезарь, не знает, что дон Цезарь — двоюродный брат дона Саллюстия. Вот Рюи Блаз в следующей сцене пишет под диктовку господина два письма и по его требованию ставит под ними свою подпись, не подозревая, что попадает в ловушку. Вот, наконец, Рюи Блаз представлен двору как родственник дона Саллюстия под именем дона Цезаря и введен в свиту Королевы. В этом многообразии сюжетных сцеплений важно проследить, что и кому известно или не известно, что и кем подслушано, а что сохранилось в тайне.

Для Южина в этом событийном лабиринте главным стал рассказ героя дону Цезарю о своей любви. В рецензии В. Марова подчеркнуты усталость и измученность южинского Рюи Блаза от невысказанного чувства, невозможность дольше молчать о нем: «...вы все время видите перед собою больного человека, для которого и солнце, и тепло, и жизнь, и весь мир наполнены одной страшной и безумной любовью к Королеве, к существу наивысшего порядка, отделенному от него громадной, непроходимой пропастью. В г. Южине все это сказывается с первого же момента. Весь его рассказ дон Цезарю про свою любовь к Королеве дышит такой искренностью, такой правдой, таким глубоким убеждением, что в делах страсти, делах любви и речи быть не может ни о какой социальной разнице» 1. Любовь южинского Рюи Блаза еще до начала действия достигла стадии болезни, поглотила его разумную природу, вышла на грань безумия и смерти. Причем любовь эта возвышенная. Королева для него — идеальное существо в человеческом облике. А стремление к идеалу и обязанность его «выработать» — основополагающие нормы народнической этики. Гуманистическая идея человеческого равенства к концу XIX века потеряла свой революционный «привкус» и стала привычным убеждением русской интеллигенции. Необходимость равенства людей в любви не пропагандировалась актерской версией Южина, а была исходной точкой эволюции героя и предъявлялась зрителю сразу.

Однако перед актером стояла не свойственная ранним романтикам задача психологической мотивации поступков персонажа. В «Рюи Блазе» требовалось обосновать поведение положительного героя, вступившего на путь обмана и авантюрных приключений, простолюдина, согласившегося выдать себя за испанского гранда. Психологические мотивировки, прежде характерные лишь для реалистического театра, теперь нашли себе применение и в искусстве актеров позднего романтизма. На языке эпохи это называлось слиянием (или сближением) романтизма с реализмом. Слияние проходило естественно: актеры-романтики в спектакле вступали в партнерские отношения с актерами психологического реализма. В той или иной мере им приходилось принимать во внимание если не метод, то хотя бы стиль игры других исполнителей. Южин в «Рюи Блазе» соседствовал с двумя выдаю-

¹ *Маров В.* Гастроли А. И. Южина. С. 580.

щимися актерами реалистической школы: А. П. Ленским (дон Цезарь) и начинающей Е. К. Лешковской (Королева). В петербургской рецензии описаны психологические оттенки и состояния героя в момент первой встречи с Королевой, мотивирующие к тому же факт его участия в «розыгрыше» дона Саллюстия. «Но вот появляется Королева, и с Рюи Блазом творится что-то необыкновенное. Он вблизи той, которая для него составляет весь мир, он может разговаривать с ней, потому что он испанский гранд, кузен короля. Но вместе с тем он лжец, а ложь противна всему его существу. Мгновенно рождаются у него мысли одна другой мучительнее, одна другой заманчивее, в результате победу одерживает любовь, и вот Рюи-Блаз — испанский гранд. Все эти детали несколько примиряют анализирующего зрителя с неестественностью драматического положения. А это громадная заслуга артиста»¹. Представитель прогрессивной молодежи в театральной публике В. Михайловский полагал, что Южин достиг вершин того искусства, к которому стремились сцена и зритель «восьмидесятнического» поколения: «Романтическая трагедия в реальном исполнении — таков был тот символ веры, который мы исповедовали в храме искусства»². Южин называл такое сближение романтизма с реализмом «настоящим реализмом», отказываясь от размежевания двух ведущих художественных направлений эпоxu — реализма и романтизма³.

В пятом акте («Тигр и лев») действие начинается с того, что разоблаченный Рюи Блаз возвращается в дом после долгих (целый день!) блужданий по улицам в одиночестве, с флаконом яда на груди. Следующий шаг, который ему предстоит сделать, — самоубийство. Предсмертная агония стремится стать доминирующим мотивом небольшого монолога. Но является Королева, которую с помощью письма, написанного когда-то Рюи Блазом, заманил в свою ловушку дон Саллюстий, чтобы, застав влюбленных на свидании, ее захлопнуть. Рюи Блаз называет Королеве свои настоящие имя и сословие, убивает дона Саллюстия и принимает яд.

Южинское толкование пятого акта описано в рецензии И. И. Иванова, указавшего, между прочим, на нескрываемое удовлетворение публики от факта убийства дона Саллюстия: «Особенно художественно и обдуманно исполнен был пятый акт: все наши симпатии привлек Рюи Блаз, когда в порыве благородного гнева он мстил своему подлому врагу» В. Маров отмечал, что мотивировкой этого убийства была личная оскорбленность героя. «Бешенство» южинского Рюи Блаза, по его мнению, было вызвано унизительностью положения: герой, «сброшенный со своего пьедестала, сознает-

¹ *Маров В.* Гастроли А. И. Южина. С. 580.

² *Михайловский В.* Первые шаги первого трагика русской сцены. С. 79.

³ См.: Южин-Сумбатов А. И. Записи, статьи, письма. М.: Искусство, 1951. С. 439.

⁴ Иванов Ив. Малый театр. С. 120.

ся, что он лакей, и убивает своего бывшего господина» 1. Обезоруженный дон Саллюстий был убит собственной шпагой: с ним обошлись так же, как сам он поступал с людьми. Но какой бы мотив ни преобладал у Рюи Блаза — желание защитить Королеву, месть за личную обиду или стремление к всеобщей справедливости, — суть дела нельзя было изменить: герой «преступал», разрешая себе «кровь по совести», и зритель сочувствовал идейно-нравственному пафосу его акции.

В сцене с Королевой рецензенты согласно отмечали значимость эпизода самоубийства героя. По свидетельству И. И. Иванова, «без всякого усиленного трагизма, со спокойной энергией непоколебимой решимости ведет г. Южин сцену отравления, и в последнем прощании с королевой речь артиста полна проникающего чувства осчастливленного несчастливца»². Умирающий герой получает прощение, причем Королева простила и полюбила в нем не испанского гранда, а простого слугу и великого человека по имени Рюи Блаз. Н. Е. Эфрос указывал на героическую основу внутреннего мира южинских романтических персонажей: «Пафос негодования, сарказм, ирония — это было у Южина новым, по крайней мере — в такой большой мере и в такой выразительности. А как первоисточник всех этих чувств — героизм духа. И это в моих глазах заслоняет недочет в любовном ворковании и влюбленном благоговении»³.

Внутреннее противоречие сценического Рюи Блаза проявлялось в борьбе двух контрастных душевных стихий: страданий неразделенной любви и героической крепости духа. В срединных актах актер показывал сложные переплетения этих несродных психологических стремлений — они или вза-имодействовали, поддерживая друг друга, или обнаруживали свою несовместимость.

Особое значение в драме и южинской интерпретации имел третий акт, озаглавленный Гюго именем главного героя — «Рюи Блаз». Будучи своеобразной пьесой в пьесе, акт открывается обличительной речью героя перед министрами, кабинет которых он возглавляет, в зале Государственного совета. Рюи Блаз говорит о бедствиях народа и эгоизме правящего сословия. Это пространное высказывание обращено не только к театральной массовке (советники и министры), но и к зрителям. Затем идет сцена с Королевой, которая уже более полугода слушает за потайной дверью беседы Рюи Блаза с министрами. Она открыла дверь, чтобы выразить восхищение государственным умом и талантами героя, что равнозначно признанию в любви. И завершает акт сцена с доном Саллюстием, явившимся напомнить лакею, что не следует забываться.

¹ *Маров В.* Гастроли А. И. Южина. С. 580.

² Иванов Ив. Малый театр. С. 120.

³ *Эфрос Н.* Александр Иванович Южин. 1882—1922. М.: Мосполиграф, 1922. С. 72.

В заключительной сцене третьего акта актер акцентировал беспокойство своего героя: не откроет ли дон Саллюстий влюбленной Королеве правду о его происхождении и имени. Рюи Блаз — Южин привычно выполнял свои лакейские обязанности, но в его поведении присутствовали новые детали, призванные обосновать возникшую напряженность в отношениях слуги и господина. В. Маров указывал на разветвленную систему таких обоснований: «Г. Южин верно и отчетливо оттеняет все эти переходы, все эти детали и мелочи. Подымая платок, раскрывая окно, он не лакей, подчиняющийся своему господину, а влюбленный, опасающийся за святыню своей любви»¹. Переход от свидания с Королевой к лакейской повседневности не имел резкости: доминирующим оставалось состояние влюбленности. Эффектным был переход от величественной позы трибуна-обличителя к почтительному обожанию при появлении Королевы, и этот переход неоднократно описан в критических отзывах. А в рецензии В. Марова сказано: «Его голос звучит всеми оттенками страсти, и все понимают, что против подобной любви не устоять и королеве!»²

Однако центральным эпизодом третьего акта была все же речь героя перед министрами. Ее часто называют монологом, что не совсем верно, поскольку речь Рюи Блаза имеет конкретных адресатов. Прорыв «четвертой стены» в актерском театре XIX века не воспринимался как нарочитая сценическая условность (условностью считалось соблюдение этого принципа), обращение к зрителю было делом столь обыкновенным, а иногда и неотвратимым, что рецензенты не останавливали на нем своего внимания, как в случае с речью Рюи Блаза. Позднее В. Михайловский вспоминал «взрыв бурного гражданского негодования в блестящей сцене в совете министров, когда длинная речь Рюи Блаза показалась нам молниеносным, сжатым обвинительным актом по адресу продажной русской бюрократии!» Внимание публики не истощалось, продолжительность высказывания не ощущалась. И дело было не только в таланте актера, в совершенстве владевшего искусством декламации. Дело было еще и в актуальности произносимого текста: актер и публика сообща отстаивали приоритет народных нужд во внутренней политике государства. Как свидетельствовал рецензент, «публика ни на минуту не сомневается в том, что этот плебей имеет полное нравственное право метать громы и молнии против тех, кто и по происхождению, и по богатству стоит так много выше его — простого лакея»⁴. Не было в зрительном зале насмешливых улыбок по поводу «деликатной» ситуации, когда лакей учит господ управ-

¹ *Маров В.* Гастроли А. И. Южина. С. 580.

² Там же. С. 580.

³ *Михайловский В*. Первые шаги первого трагика русской сцены. С. 78.

⁴ *Маров В.* Гастроли А. И. Южина. С. 580.

лять государством. «Он вырастает на целую голову, — продолжает описывать критик свои впечатления от южинского исполнения Рюи Блаза, — он могуч, как Зевс-громовержец»¹. По оценке московского рецензента, «длинная и трудная сцена в совете министров прошла сильно и эффектно»².

Сценическое воплощение романтических драм Гюго требует от актера рациональных подходов к освоению символики их ситуаций и смысловых значений драматургических структур. Актеры «интуиции» почти не находят себе здесь применения. Например, Ф. П. Гореву, романтическому актеру «нутра», как его называли современники, не удалась роль «злодея» дона Саллюстия, а ранее не удался «благородный разбойник» Эрнани. Пьесы Гюго ищут опоры в сценическом мышлении актера. Интеллектуальная природа драм Гюго и соответствие им «сознательного» дарования Южина были отмечены еще современной актеру критикой. Чтобы играть на сцене пьесы Гюго, по представлениям В. Марова, необходимо «обладать еще способностью тонкого анализа как самой драмы, так и всех отдельных ее взаимоотношений. Г. Южин обладает этим в значительной степени»³. В этом контексте нельзя оставить без внимания итоговую оценку бенефисной роли актера, выставленную И. И. Ивановым: «В общем, исполнение г. Южина стоит в уровень с интересом драмы»⁴.

За два года до «Рюи Блаза», в 1889 году, Южин сыграл молодого Карла V (пока еще короля дона Карлоса Арагонского и Кастильского) в ранней, прославленной театральными «сражениями» в Париже драме Гюго «Эрнани» (1830). Пьеса была представлена в бенефис Ф. П. Горева, который выступил в заглавной роли. Но южинский Карлос вышел на первый план, стал центральной фигурой постановки и отодвинул в сторону других персонажей и актеров. Н. Е. Эфрос в статье к юбилею Южина 1902 года писал: «Он особенно хорош в драмах романтической складки, я бы сказал — он актер театра Гюго и Шиллера по преимуществу. И его Карлос в "Эрнани" — не только лучшее его сценическое создание, но и истинный шедевр 5 .

Южинский Карлос — полная противоположность его же Рюи Блазу. Казалось, нельзя отыскать ничего общего у разночинца, не утратившего духовных и бытовых связей с народом, и могущественного монарха, задумавшего объединение Европы. Но общее проявилось не только в психофизической основе их сценического бытия, унаследованной от актера Южина, но и в мировоззренческой программе, их породившей. Если человек из народа Рюи Блаз стал выражением демократического пафоса свободы, то

¹ *Маров В*. Гастроли А. И. Южина. С. 580.

² Иванов Ив. Театр и музыка.

³ *Маров В.* Гастроли А. И. Южина. С. 580.

⁴ Иванов Ив. Малый театр. С. 120.

⁵ Али [Эфрос Н. Е.]. А. И. Южин // Новости дня. 1902. 30 авг. (12 сент.). № 6905.

в короле Карлосе актер прозрел народнический идеал «героя» — великого человека. Известно, что за исполнение роли Карлоса актер получил из рук президента Франции высокую награду — почетный знак Академических пальм¹.

В «Эрнани» критика не искала недостатков, пьесу воспринимали в России как совершенный образец французской романтической драмы. Ее действие направляет традиционный для романтизма конфликт любви и смерти. На руку доньи Соль претендуют король Карлос, мятежный дворянин Эрнани (человек «вне закона», бандит) и старый герцог де Сильва, ее родственник, в доме которого она живет. Однако никто из них, кроме самой доньи Соль, предпочитающей смерть вместе с любимым, чем жизнь без него, не обнаруживает цели и смысла своей жизни в любви: для короля — превыше всего власть, для Эрнани — долг, для де Сильвы — честь. Названия актов отражают движение сюжета драмы: «Король» — «Разбойник» — «Старик» -«Гробница» — «Свадьба». Сердце героини принадлежит разбойнику Эрнани, а попытка найти счастье в любви оборачивается для нее неизбежностью смерти. По логике драмы, любовь и смерть вовсе не противоположны друг другу, они нередко совпадают или переходят одно в другое. В русском театре сюжет Гюго о любви и смерти получил актуальный «идейный» колорит. Постулат долга (человека перед «идеей», которой он служит, интеллигенции перед народом) лежал в основании народнической этики, поэтому свободолюбивый бунтарь Эрнани, из чувства долга сдержавший обещание умереть по первому требованию де Сильвы, не мог не вызывать симпатий «идейной» публики. В рецензии В. И. Немировича-Данченко подчеркнут «народнический смысл» московской постановки: «Эрнани гибнет, но дух правды торжествует. В самой гибели его — торжество правды. Мы можем не соглашаться с необходимостью Эрнани принять яд, как только раздастся звук рога Гомеца де Сильвы, но нас ободряет вид юности, в которой чувство долга выше личного счастья $*^2$.

Первый акт «Эрнани» открывается появлением короля в доме герцога де Сильвы. Интрига Карлоса здесь не подлежит однозначному толкованию: от актера зависит выбор ее смысловой направленности. Карлос в окружении придворных проникает ночью в спальню доньи Соль, чтобы выследить таинственного соперника. Король является раньше Эрнани и требует от служанки спрятать его неподалеку, чтобы иметь возможность подслушать свидание. Он ведет себя как легкомысленный авантюрист, привычно участвующий в ночных похождениях. Но «любовную» интригу короля тут же сменяет другая. Хозяину дома Карлос открывает себя и объясняет поздний визит сроч-

¹ См.: Айхенвальд Ю. Александр Иванович Сумбатов-Южин. С. 176.

 $^{^2}$ *Немирович-Данченко В. И.* Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки: 1877—1942 / Сост. Л. М. Фрейдкина. М.: ВТО, 1980. С. 167.

ностью и важностью государственных дел, о которых хотел бы посоветоваться со старым герцогом. Убедительность его доводов, а главное, неподдельная заинтересованность в делах так искренни, что читатель начинает верить в то, что он действительно пришел для беседы с герцогом и только по случайности попал в переплет любовного свидания. К тому же Эрнани он великодушно представил герцогу как придворного из своей свиты.

Южин играл молодого повесу, который пользуется положением монарха для обеспечения успехов в амурных делах. В мимике, пластике, интонациях проступили многообразные черты любителя ночных похождений. «Молодой честолюбивый король, не чуждый слабостей, которые особенно ненавистны в его сане» — так характеризует южинского короля в первом акте рецензент московского журнала «Артист». И при этом уточняет: «В изображении короля влюбленного, который не забывает выгод своего сана и во время амурных похождений, мы не заметили ни одной фальшивой нотки»¹. Южин в первом акте не стремился к контрасту между Карлосом — искателем приключений и Карлосом — государственным деятелем, актеру необходимо было показать цельность героя. И он нашел ее в нравственном несовершенстве («человеческое, слишком человеческое» — Φ . Ницше), явленном как в сфере чувств, так и на политическом поприще. И там и здесь король Карлос играл чужими жизнями, пользовался положением для достижения неблаговидных целей, не останавливался перед обманом и вероломством. Претензии на европейскую власть поддерживались в нем честолюбием и авантюрной уверенностью, что трон императора должен принадлежать ему.

Рецензии и мемуары сохранили память об отдельных фразах, эпизодах, деталях южинской версии роли Карлоса в первом акте. В. Михайловский запомнил «разбойничью интонацию» в диалоге короля со служанкой, когда Карлос требовал спрятать его. Актер «с неподражаемой серьезностью настоящего бандита произнес: "вот кошелек, а вот кинжал — извольте выбирать", но в его тоне прозвучал властный приказ, которому дуэнья не могла перечить»². В сцене с герцогом зрительский интерес вызвали рассказы Карлоса об отношениях с папой римским. Папа мог помочь испанскому королю завоевать общеевропейский императорский трон, но мог и отказаться от участия в выборах. Папа надеялся вырвать из наследия Габсбургов Сицилию и вернуть ее себе. А дон Карлос намерен был воспользоваться помощью папы на выборах и сохранить Сицилию. Зрители не сомневались в том, что в поединке с Карлосом папе придется уступить. По впечатлению В. Михайловского, «в устах такого короля фраза о том, "удастся ль вам, святой отец, орлу подрезать крылья", звучала не пустым хвастовством»³. Движущей силой

¹ *N*. Малый театр // Артист. 1889. № 4. С. 104.

² *Михайловский В*. Первые шаги первого трагика русской сцены. С. 61.

³ Там же. С. 61.

претендента на императорскую корону оказывались честолюбивые стремления, хотя герою нельзя было отказать в способностях и талантах. Народнические публицисты, не сочувствующие папе и христианской доктрине в целом, склонны были даже несколько преувеличивать силу ума и проницательности южинского короля. По свидетельству того же В. Михайловского, «в последующем диалоге с Сильвой сразу развертывается не только колоссальное честолюбие Карлоса, но и его глубокий государственный ум и знание людского сердца. Как сейчас помню А. И., усевшегося в кресле с протянутыми вперед ногами, когда он произносил с неподражаемой иронией по адресу римского папы: "Святой отец, сердечное спасибо!"» Петербургский критик В. Маров в описании той же сцены с де Сильвой ставил иные акценты: «Сколько уверенности в том, что именно его, а не кого-либо другого выберут на императорский престол, и вместе с тем сколько хитрости и коварства высказывает его Карлос, говоря о папе и о том, что святейший отец должен ему помочь» 2.

В версии Южина несовершенству нравственной природы Карлоса были противопоставлены мощь и величие нового человека гуманистического века. Не связывая южинского великого человека ни с одним из современных философских концептов человека и учитывая неизбежную эклектичность актерского мировоззрения, Д. И. Чхиквишвили в своей книге сумел вычленить смысловое ядро (некую формулу) гуманистической позиции Южина: «Его идеалом является человек вообще, долг которого — установление справедливости на земле»³. Формула Д. И. Чхиквишвили делает очевидным и разрыв актера с традицией христианско-православного миропонимания, и сближение его с идеями некоторых современных этических учений, из которых теории народников о «герое», возвысившемся над «толпой», и философия ницшевского «сверхчеловека» были самыми влиятельными.

Действие четвертого акта «Гробница» (последнего, в котором участвует Карлос) развертывается в германском Ахене у дверей склепа Карла Великого в ночь объявления результатов выборов главы Священной Римской империи. Карлосу стало известно, что в соборе у дверей склепа проходят собрания заговорщиков, готовящих на него покушение. Среди заговорщиков неопознанные Эрнани и де Сильва. Карлос является в гробницу с большим отрядом вооруженной охраны, чтобы в момент объявления о своем избрании арестовать врагов, уничтожив тем самым заговор «на корню». Руководить отрядом Карлос намерен из склепа, ключ от дверей которого ему доставлен по решению местных властей. Но прежде чем укрыться в склепе, Карлос до прихода участников тайных собраний начинает, как и в первом акте, новую

¹ *Михайловский В*. Первые шаги первого трагика русской сцены. С. 61.

² *Маров В.* Гастроли А. И. Южина. С. 580.

³ *Чхиквишвили Д. И.* Александр Иванович Сумбатов-Южин. С. 241.

сюжетную линию, которая ведет читателя к сомнению в серьезности для него борьбы с заговорщиками.

Он погружается в размышления о сущности власти, о мировом значении Карла Великого, которому хотел бы подражать. Размышление Карлоса облечено драматургом в форму монолога. Вступающий на европейский престол Карл V в сию минуту («здесь и сейчас») как бы прозревает, что Бог отдал земную власть не только папе, но и императору. В католических странах власть папы издавна признавалась божественной, что подкреплялось известным догматом о его непогрешимости. Но стремление уравнять с властью папы государственную власть — это проявление гуманистических воззрений Нового времени. Карлос убежден, что Бог действует через папу и императора: они две его части, поскольку подчиняются лишь себе, они верх пирамиды, основанием которой является народ. И сегодня здесь, в склепе Великого Карла, он хотел бы получить ответ на вопрос: что для властелина достойнее — гнать и убивать врагов или прощать их? Сам он более склонен к первому. Карлос, берущий власть в свои руки, просит дух Великого Карла наделить его могуществом и способностью постигать окружающий мир. Он уверен, что череп великого короля вмещает в себя вселенную.

Карл V выходит к заговорщикам сразу после первого пушечного выстрела, не дожидаясь второго и третьего, который только и должен возвестить, что избран именно он. До поздравления послов он вызывает стражу, чтобы арестовать заговорщиков. А затем дает свой первый урок миру — прощает пленных врагов, возвращает Эрнани имя, дом и донью Соль. В него как бы действительно вселяется дух Великого Карла, поэтому Карл V начинает свой путь «делания» мировой истории с прощения.

Явление в театре великого человека, равного Богу и намеренного состязаться с Ним, чрезвычайно взволновало русскую «восьмидесятническую» публику: многие пережили незабываемое впечатление. С. В. Флерова, например, не стоит подозревать в сочувствии народническим доктринам, но он не мог не откликнуться на театрально-эстетический феномен Южина, вызвавший в нем потрясение: «Г. Южин точно вырос и преобразился изнутри. Мы все притихли, когда внезапно раздался какой-то другой голос, голос Карла V, а по зале зазвучала музыка рифм, торжественно, размеренно и ясно лившаяся из уст артиста» Воспоминание о театральном переживании оставил и представитель передовых кругов студенчества В. Михайловский: «Но когда заговорил Южин, весь театр затих и каждому показалось, что больше в театре никого нет, кроме него самого, и что сам зритель притаился в углу под сводами собора. А. И. почти не повышал голоса, временами даже гово-

 $^{^1}$ *С. Васильев [Флеров С. В.].* Театральная хроника // Московские ведомости. 1889. 20 нояб. № 321.

рил шепотом, но каждое слово наполняло весь зал. Мы присутствовали при необычайном акте творческого подъема, когда могучей волей великого артиста воскрес даже не Карл V, а сам Карл Великий, и мне казалось, что из склепа с седыми волосами выйдет не Южин—Карлос, а я сам»¹.

Произнесенное со сцены слово до конца XIX века оставалось основой русского актерского искусства. Южин, играя в драме Гюго, воспользовался декламацией как яркой сценической краской, способствующей эффектной подаче монолога и активизации зрительского внимания. Если монолог Рюи Блаза — ораторская речь, то монолог Карлоса в гробнице ставил перед актером задачу сценического воспроизведения движущейся мысли. Южинский монолог, по свидетельству А. А. Кизеветтера, — не просто «думы вслух». «Мне не приходилось встречать артиста, который обнаруживал бы в такой степени, как Южин, искусство *инсценировать мысль*. Поэтому-то Южин и являлся на сцене королем монологов» (курсив автора. — Г. Ж.)². Человеческая мысль, как известно, эмоциональна и действенна. Несколько актеров действенного мышления своим партнерством создают интеллектуальный театр, предтечей которого на русской сцене и был Южин.

Прогрессивная интеллигенция 1880-х годов по большей части состояла из «идейных» разночинцев и примкнувших к ним дворян. Передовой человек отличался тем, что принятый им общественный идеал становился для него руководящей «идеей», которая управляла его поведением и поступками. Человек, сознающий свой долг перед «идеей», воспринимался не иначе как ее орудие и добровольная жертва ей. Южин причислял себя именно к этому кругу своих современников. Известный театральный критик и беллетрист-народник А. В. Амфитеатров в статье 1916 года подчеркивал в Южине присутствие «ясной и честной политической мысли» и дружбу «с тою либеральною Москвою, что вынесла на многострадальных плечах своих угрюмый гнет 80 и 90-х годов»³. Сознательность общественной позиции проявлялась в актерском искусстве Южина не только в концептуальной продуманности ролей или в контролирующем разуме сценического существования, но и в оценке актуальной значимости провозглашаемых его персонажем идей. В романтических ролях он демонстрировал не чудеса перевоплощения, а действенность близкой ему «идеи», если она не вступала в конфликт с логикой и психологией изображаемого героя. Вот эта южинская особенность искать на сцене себя, а не характер другого лица обстоятельно описана В. А. Филипповым: «Южин в романтическом цикле своих ролей всегда стремится остаться самим собой, он показывает себя в обстоятельствах данной роли. Его цель — не "спрятать" себя, а "раскрыть" через образ свое "я", его задача —

¹ *Михайловский В*. Первые шаги первого трагика русской сцены. С. 63—64.

² Цит. по: Айхенвальд Ю. Александр Иванович Сумбатов-Южин. С. 173.

³ Галерея сценических деятелей. Т. 2. [М.]: Рампа и жизнь, [1916]. С. 67.

воздействовать на зрителя совокупностью *своих* психофизических свойств, чего он с максимальным результатом может достичь, оставаясь самим собой, а не пряча себя под париком, характерными наклейками, видоизменяя чтолибо в своей — южинской — внешности. В том-то и была значительность образов этого цикла у Южина, что в них он находил наибольшую слиянность своих человеческих устремлений с возможностями, предоставленными ролью. Пафос этих образов — его собственный пафос» (курсив автора. — Γ . \mathcal{K} .)¹.

Из «идей» монолога отклик в критике и зрительской аудитории получали прежде всего те, в которых ассоциативно находили отражение основные народнические установки — отказ от религии и вера в творческие силы народа. В. Михайловский, например, подчеркивал значимый подтекст: когда в монологе Южин говорил о служении папы и цезаря, то речь не шла о единстве феодально-теократической власти, он намечал «антитезу светской власти императора и духовной — папы»². Так как Бог и папа не справились с земными проблемами, их решение как бы перекладывалось на плечи императора. При этом актер не допускал и тени надежды на монархию как форму государственности, он делал акцент на другом — на вере в великого человека. По словам автора воспоминаний, публика отзывалась на стихи о народе: «С величайшей внутренней одухотворенностью и пластичностью были произнесены фразы о народе — подножье огромной пирамиды и перед нами встала живая пирамида миллионов людей, дыхание которых отнимало у нас даже самый воздух»³. Уверенность Карлоса в том, что европейский императорский трон будет принадлежать ему, основывалась на ощущении (иллюзии) собственного величия (по христианским понятиям, гордости и тщеславия). Русская общественная мысль той поры в своем стремлении сбросить сковывающие путы христианства неизбежно впадала, подобно южинскому королю, в гуманистическое самовозношение. В. Михайловский рассказывает: «И когда в конце монолога Южин начинает уже свою личную беседу с тенью Великого Карла, весь театр почувствовал, что только такой человек и мог вызвать гигантскую тень творца Новой Европы»⁴.

Вызвать дух великого императора, вступить в контакт-диалог с ним и под его влиянием изменить свою душевную природу — для всего этого, по теософским учениям, требовалась незаурядная внутренняя сила. Актер являл публике «подлинное» перерождение своего героя и делал это «с искусством первостепенного артиста»⁵. В умственный обиход «восьмидесятников» активно внедрялись теософские рекомендации и спиритические сеансы, а вме-

¹ *Филиппов Вл.* Актер Южин. Опыт характеристики. М.; Л.: ВТО, 1941. С. 51—52.

² *Михайловский В*. Первые шаги первого трагика русской сцены. С. 64.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ *N*. Малый театр. С. 104.

сте с ними релятивизм в представлениях о добре и зле. Как отмечал в своей рецензии В. Маров, «железная воля Карла, в исполнении г. Южина, как бы подавляет весь театр. Начинаешь думать, что Карл V действительно какоето существо высшего порядка, которому, пожалуй, на самом деле позволено то, чего нельзя другим»¹. Эта мысль постоянно встречается в критических материалах о московском «Эрнани» и Южине. Н. Е. Эфрос, например, говорит, что искусство Южина возвращает фантазию публики «к далеким красочным временам, когда "даже темные дела своим величьем поражали"»².

У Гюго Карлос, получив власть, вынужден сделать выбор и отказаться от стремлений к любви, поскольку власть и любовь в его ситуации несовместимы. Южинский Карлос не отказывался от любви, а совершал подвиг любви, когда возвращал донью Соль Эрнани. Он страдал от невозможности соединить в своей судьбе власть и любовь. По В. Михайловскому, «с неслыханным величием во взоре и жестах Южин поднимает с колен свою царицу сердца и отдает ее Эрнани, а вслед затем в его голосе... тоска расчета жизни сердца, грусть безысходного отчаяния. <...> И когда Карлос остается наедине, Южин поднимается еще головой выше и перерождается в нового человека»³. Гуманистическая идея величия человека в добре и зле проходила через все творчество Южина и определяла своеобразие его актерского дарования. Южинский великий человек сопрягался во времени с несколькими нравственно-философскими версиями человека и сочетал в себе подчас разнородные элементы наиболее распространенных из них: теософского знания, народнической теории о «герое»-индивидуалисте, а к концу XIX века и ницшевской философии «сверхчеловека», преодолевшего на психологическом уровне несовершенство своей душевной природы⁴.

Второй и третий акты открывали актеру возможность совместить человеческое несовершенство и человеческое величие своего героя или же противопоставить их, тем самым намечая психологические мотивировки его финального титанизма (по слову В. Михайловского: «Карл вырастает в титаническую фигуру полубога»⁵). Во втором акте Карлос, воспользовавшись условным знаком Эрнани, вызвал донью Соль на ночное свидание, чтобы похитить ее. Но оказался в окружении разбойников Эрнани. Бандит же, спасенный накануне королем в доме де Сильвы, теперь оказывает ответное великодушие: он отпускает обезоруженного короля, накинув на него свой плащ. Хотя на будущее король и разбойник объявляют друг другу войну без пощады

 $^{^{\}scriptscriptstyle 1}$ *Маров В.* Гастроли А. И. Южина. С. 580.

² Али [Эфрос Н. Е.]. А. И. Южин.

³ *Михайловский В*. Первые шаги первого трагика русской сцены. С. 65.

 $^{^4}$ См.: Жерновая Г. А. Идеализация зла в русском романтическом театре 1880-1890-х годов. С. 148-166.

⁵ *Михайловский В*. Первые шаги первого трагика русской сцены. С. 65.

и перемирий. В этом акте Южин акцентировал в своем герое двойственное чувство к донье Соль, показывал его низкую и возвышенную сторону. Как отмечал В. Маров, актер усиливал несимпатичные подробности душевных переживаний Карла: «Не без реализма артист изображает животную страсть Карлоса к донье Соль и надменное величие и презрение к бандиту — Эрнани, во власти которого он теперь находится» 1. В. Михайловский обращает внимание на эпизод, в котором король рассказывает придворному о своей любви: «Несколько рискованное объяснение Карлоса в любви к донне Соль, обращенное не к ней, а к одному из сопровождающих короля в ночном приключении вельмож, поразило всех необычайной искренностью и мягкостью тона, чистой страстью пылкого юноши, а не повесы-короля, привыкшего к легким победам»². Эрнани же, поймавший короля на месте преступления, был совершенно уничтожен его презрением. Психологические подробности их сцены можно найти в описании В. Михайловского: «Когда обезоруженный король бросил с гордым жестом равнодушия свое "души!" и повернулся к нему спиной, даже не удостоив его взглядом, невольно закрадывалось в сердце слушателя недоумение и разочарование, как это донна Соль могла предпочесть бездушного и бесцветного рыцаря на ходулях такому подлинному рыцарю с душой льва и взорами орла»³.

В третьем акте Карлос врывается в дом де Сильвы, преследуя Эрнани. Но старик не может поступиться кодексом чести, не позволяющим выдать гостя. Сцена Карлоса с герцогом проходит в галерее фамильных портретов, и де Сильва, напоминая королю о подвигах своих предков, подробно повествует о том, как каждый из них заботился о своем честном имени. В итоге король забирает в заложницы донью Соль. В этом акте Южин играл короля-деспота, вторгшегося в мирный дом подданного. Следует отметить подробность, приведенную В. Михайловским: «Как он (Южин. — Γ . Ж.) слушал длиннейшие излияния Сильвы, в этом снова виден был мастер сцены»⁴.

Споров об идейно-психологической сущности южинского короля и его значении в творческой судьбе актера критики-современники не вели. Карлос воспринимался как вершина героического искусства Южина. У В. Михайловского сказано: «Выше фигуры Карла, прислонившегося к исполинскому столбу в склепе Ахенского собора, и сам А. И. ничего не создал» В начале 1920-х годов Н. Е. Эфросу удалось суммировать те особенности дарования актера, которые были востребованы ролью Карлоса: «Лучшие черты Южина соединились в образе Карла V, и сцена у гробницы Великого Карла была

¹ *Маров В.* Гастроли А. И. Южина. С. 580.

² *Михайловский В*. Первые шаги первого трагика русской сцены. С. 62.

³ Там же. С. 62-63.

⁴ Там же. С. 63.

⁵ Там же. С. 66.

полным триумфом актера, его красивого пафоса, его декламационного искусства, его хорошей сценической пышности и изукрашенной правды, не становящейся от этого ложью. <...> И было так потому, что в Карле V особенно полно выразилась вся сценическая личность Южина, и было громадное созвучие между ролью и исполнителем»¹.

«Настоящий реализм» южинских театральных теорий должен был сочетать быт (то есть реализм) с романтизмом — динамикой душевного процесса персонажа. Психологический романтизм его актерского творчества — это сплав романтического пафоса, декламации, интеллекта, исторического костюма с психологическим (реалистическим) обоснованием ситуации. Сценические персонажи Южина казались достоверными в самых неправдоподобных положениях, поскольку актер находил психологические «оправдания» их словам и поступкам, демонстрируя богатый запас жизненных наблюдений и человеческую проницательность.

Примечательно размышление актера о творческом методе писателя-романтика Гюго и главном герое его романа «Отверженные»: «Разве знал Виктор Гюго данного определенного Жана Вальжана и следил за ним из года в год, за его падением и его возвышением? Он из какой-нибудь случайной встречи с партией каторжников, с полувзгляда одного из них "понял возможность" Жана Вальжана. <...> Но он более чем возможен: он неизбежен, если человечество будет расти так, как оно росло до сих пор»². Высказывание актера обнаруживает родство с суждениями писателя В. Г. Короленко о типологии направлений в современной (конца XIX века) литературе. В. Г. Короленко полагал, что в искусстве будущего неизбежен синтез реализма с романтизмом. Причем доминирующее значение в этом синтезе должно принадлежать народническо-романтической составляющей. Реализм же низведен им из ранга самостоятельного направления на уровень всего лишь условия художественности, соответствующего современному эстетическому вкусу³. Сохранилась дневниковая запись писателя, обдумывающего сущность «положительного типа» в литературе, и в ней последовательно проявляется характерная для народнической публицистики прямолинейность в понимании взаимоотношений искусства с действительностью. «По-настоящему, это должно бы быть вот что: художник тем же процессом, как и в обыкновенном творчестве, — охватывает все положительные возможности, имеющиеся в жизни; ставит в эти условия известный темперамент, богато одаренный по натуре, — и смотрит затем, как должен он развиваться. В жизни такие условия редки, поэтому лицо будет исключительное. Но что же из этого. Если оно вышло живым, то, значит, оно возможно. Если оно не родилось в жизни, то ро-

¹ *Эфрос Н.* Александр Иванович Южин. 1882—1922. М.: Мосполиграф, 1922. С. 70—71.

² Южин-Сумбатов А. И. Записи, статьи, письма. С. 440.

³ См.: *Короленко В. Г.* Дневник. Т. 1. Киев: Гос. изд-во Украины, 1925. С. 97.

дилось в воображении, живет в нем и действует. Читатель сразу почувствует живое это лицо или ярлык с надписью известных убеждений. Если оно чувствуется, как живое, — значит его возможность доказана художественно и значит тот строй ощущений и убеждений, какие в нем даны, есть дело если не реальности, то возможной реальности, т. е. идеала. Тогда положительный тип создан, и критику, вообще мыслящему читателю остается изучить условия его возникновения в произведении, чтобы по возможности воссоздать эти условия в жизни» (курсив автора. — Γ . \mathcal{K} .) 1.

Положительный тип в литературе и сценический «герой» времени, как обнаруживается в ходе изучения документов эпохи, — фигуры лабораторные, результат художественного эксперимента. Об этом свидетельствуют и логика мысли «идейного» писателя, и логика творческого процесса романтического актера. Психологическая убедительность сценического или литературного образа создает впечатление его жизненности, хотя на самом деле он выдуман и воображен. Плод творческой фантазии становится идеалом для поколения реальных людей, которые берут на себя труд воплотить этот идеал в действительность, то есть принять активное участие в переустройстве мира.

В дорежиссерском театре актер был носителем собственной театральной концепции, сформированной на пересечении органики его таланта с мировоззрением. Южин сопровождал свою сценическую практику еще и теоретическими выкладками: он писал не только пьесы, но и статьи, выступал с докладами перед театральной общественностью. По его теории, «область романтизма начинается дальше, гораздо дальше области выявляемых чувств: его область — область духовных возможностей, область тех подземных ключей, которые рано или поздно выбьются наружу и изменят мир, но которые пока только угадываются великими творческими натурами»².

ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Айхенвальд Ю*. Александр Иванович Сумбатов-Южин. М.: Искусство, 1987. 304 с. (Жизнь в искусстве).
- 2. Али [Эфрос Н. Е.]. А. И. Южин // Новости дня. 1902. 30 авг. (12 сент.). № 6905.
- 3. Галерея сценических деятелей. Т. 2. [М.]: Рампа и жизнь, [1916]. 96 с.
- 4. *Дмитриев Ю. А.* Сценическое искусство // История русского драматического театра: В 7 т. / Редкол.: Е. Г. Холодов (гл. ред.) и др. Т. 6: 1882—1897. М.: Искусство, 1982. С. 149—237.
- 5. Жерновая Г. А. Идеализация зла в русском романтическом театре 1880—90-х годов (А. И. Южин в ролях шекспировских «злодеев») // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Вып. 9: Ремесло искусства / Отв. ред. Н. Л. Прокопова. Кемерово: КемГУКИ, 2011. С. 148—166.

¹ *Короленко В. Г.* Дневник. Т. 1. Киев: Гос. изд-во Украины, 1925. С. 100.

² Южин-Сумбатов А. И. Записи, статьи, письма. С. 439—440.

- 6. *Зограф Н. Г.* Малый театр второй половины XIX века / Отв. ред. Т. М. Родина. М.: Изд-во АН СССР, 1960. 648 с.
- 7. Иванов Ив. Малый театр // Артист. 1891. № 14. С. 116—121.
- 8. Иванов Ив. Театр и музыка // Русские ведомости. 1891. 22 февр. № 52.
- 9. Короленко В. Г. Дневник. Т. 1. Киев: Гос. изд-во Украины, 1925. 304 с.
- Кугель А. Р. А. И. Южин // Кугель А. Р. Театральные портреты. Л.: Искусство, 1967. С. 104— 118
- 11. Маров В. Гастроли А. И. Южина // Театр и искусство. 1897. № 33. С. 579—582.
- Михайловский В. Первые шаги первого трагика русской сцены (Из воспоминаний молодости) // А. И. Южин [Сумбатов]. Малый театр 1882—1922: Сборник. М.: Ю. Писаренко, 1922. С. 56—80.
- Немирович-Данченко В. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки: 1877—1942 / Сост. Л. М. Фрейдкина. М.: ВТО, 1980. 375 с.
- С. Васильев [Флеров С. В.]. Театральная хроника // Московские ведомости. 1889. 20 нояб. № 321.
- С. Васильев [Флеров С. В.]. Театральная хроника // Московские ведомости. 1891. 25 февр. № 56.
- 16. Филиппов Вл. Актер Южин. Опыт характеристики. М.; Л.: ВТО, 1941. 148 с.
- 17. *Чхиквишвили Д. И.* Александр Иванович Сумбатов-Южин. Жизнь и творчество. Тбилиси: Изд-во Тбилисского университета; М.: Изд-во МГУ, 1982. 459 с.
- 18. Эфрос Н. Александр Иванович Южин. 1882—1922. М.: Мосполиграф, 1922. 104 с.
- Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр: 1898—1923 / Под лит. и худ. ред. А. М. Бродского. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1924, 450 с.
- 20. Южин-Сумбатов А. И. Записи, статьи, письма. М.: Искусство, 1951. 612 с.
- 21. Юрьев Ю. Записки / Ред. Е. Кузнецов. Л.; М.: Искусство, 1948. 719 с.
- 22. *N*. Малый театр // Артист. 1889. № 4. С. 104—105.

Аннотация

В статье представлен анализ связей и соотношений актерского искусства А. И. Южина с современной ему общественной мыслью. Идейные «реконструкции» двух ролей в драмах В. Гюго (Рюи Блаза и короля Карлоса в «Эрнани») позволяют проследить соприкосновения русского театрального романтизма 1880-х годов с народническими теориями и философией «сверхчеловека» Ф. Ницше.

Summary

The article presents an analysis of connections between A. I. Yuzhin's actor aesthetic with contemporary social thought. The ideological 'reconstruction' of two roles in V. Hugo's dramas (Ryui Blaz and King Carlos in 'Hernani') allow us to track the contacts of Russian theatrical romanticism of the 1880s with populist theories and philosophies of F. Nietzsche's 'superman' ideal.

- ✓ Ключевые слова: психологический романтизм, психологический реализм, герой-индивидуалист, сверхчеловек, великий человек, монолог, интеллектуальный театр, А. И. Южин.
- ✓ *Key words*: psychological romanticism, psychological realism, hero individualist, superman, grate person, monologue, intellectual theatre, A. I. Yuzhin.

792

Театр Жоржа и Людмилы Питоевых (К истории русско-французских театральных связей)

ДАНИЛОВА ЛЮДМИЛА СЕРГЕЕВНА
Кандидат искусствоведения (Санкт-Петербург)

DANILOVA LUDMILA S.
PhD (History of Arts) (St Petersburg)

Париж всегда был для России не просто центром европейской культуры, но и любимым «городом-светочем». С 1910-х годов проявилось и обратное влияние — сначала русской музыки, оперы и балета, затем драматического театра. В Париже со второй половины 1920-х годов была самая большая русская эмиграция. Гораздо легче, чем в других городах и странах, проходила здесь ассимиляция. «Голубь, переночевавший в конюшне, не становится наутро лошадью. Исключение сделано только для русских эмигрантов в отношении Франции. Парижанами не рождаются, а делаются», — писал в рождественском фельетоне прославленный Дон-Аминадо¹. Оговорка была неслучайна. Конечно, русский драматический театр, в силу специфики языка, был известен французским зрителям меньше, чем оперный и балетный. Однако поток эмигрантов, хлынувший после революции во Францию, изменил ситуацию. Во-первых, эмиграция создала свою публику, способную заполнить большие залы по крайней мере на несколько драматических спектаклей. Во-вторых, среди актеров и режиссеров-эмигрантов были люди, известные французским деятелям искусства еще с дореволюционных времен, и с их творчеством хотели продолжить знакомство сами французы. И наконец, в-третьих, некоторые, правда немногие, русские актеры и режиссеры театра и кино пришли во французский театр, тем самым их достижения тоже обрели популярность.

Большую роль в культурной жизни русской эмиграции играли гастролеры, прежде всего советские, затем представители российских эмигрантских общин других стран. Гастролеры воспринимались как вестники изменившейся, недоступной, но все еще любимой родины. Поэтому с таким успехом

¹ Дон-Аминадо [Шполянский]. Предпраздничный блокнот // Иллюстрированная Россия. 1927. № 52. С. 24.

прошли первые гастроли МХАТ в декабре 1922-го¹. В 1923 и 1930 годах в Париже гастролировал Московский Камерный театр, его чествовали не так пышно, как МХАТ, но достаточно любовно. Известные русские критики рецензировали спектакли Камерного театра, анализировали его дореволюционное прошлое, процесс его развития, его роль в становлении современного искусства. Творчество Камерного театра дало повод для размышлений парижских театральных критиков о взаимоотношениях литературы и театра, они с гордостью отстаивали в своих статьях принадлежность Камерного театра искусству дореволюционной «буржуазной» России. В 1924 и 1926 годах проходили гастроли Московского еврейского театра «Габима». Как и в СССР, спектакли «Габимы» посещала не только еврейская интеллигенция, составлявшая, конечно, значительную часть публики, но гораздо более широкие слои эмиграции.

Русская диаспора в Париже сначала верила в недолговечность пребывания за границей, потом, уже не веря в возможность возвращения, все-таки хотела сохранить русскую культуру. Этому в первую очередь должен был помочь театр. Так возникало множество театральных коллективов, в основном недолговечных, но популярных и благосклонно принимаемых зрителями.

Творчество Жоржа Питоева, его Театр (следовало бы его назвать — Театр Жоржа и Людмилы Питоевых) занимали в театральном зарубежье особое место. И не только в силу длительности своего существования — в течение 21 года (1918—1939) театр играл сначала в Швейцарии, потом (с 1922) — в Париже, но по тому влиянию, которое он имел за рубежом.

Несмотря на то что спектакли игрались на французском языке, Питоев и его труппа несли в чужую театральную жизнь основы и принципы русского сценического искусства. Кроме того, Питоев знакомил зрителей со многими произведениями русской драматургии. И скорее всего, без него А. П. Чехов, Л. Н. Толстой, А. Блок, Л. Н. Андреев попали бы на чужую сцену позже или не попали совсем.

О театре Питоева существует большая литература на французском языке — исследования, с привлечением многих источников, воспоминания, свидетельства детей Питоевых. На русском был лишь один очерк в книге Е. Л. Финкельштейн «Картель четырех»². Очерк подробный, построенный на обширном материале, но как-то затерявшийся в разговорах о других участниках Картеля — Шарле Дюллене, Луи Жуве и Гастоне Бати. Ценной для изучения деятельности Питоевых стала книга «Театр Жоржа Питоева. Ста-

 $^{^1}$ См.: Виноградская И. М. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись: В 4 т. 1863—1938. М.: ВТО, 1973. Т. 3. С. 330—341.

 $^{^2}$ *Финкельштейн Е. Л.* Картель четырех. Французская театральная режиссура между двумя войнами. Ш. Дюллен, Л. Жуве, Г. Бати, Ж. Питоев. Л.: Искусство, 1974. 351 с.

тьи. Выступления. Интервью. Письма» 1. Переведенная с французского, она открыла русскому читателю неизвестных Питоевых. Ее любовно составил Ноэль Гибер, директор Департамента театрального искусства Национальной библиотеки Франции, предварили вступительными заметками Жан Кокто и Жак де Риго и подробной статьей «Театр — миссия» Ноэль Жире. И что важно, составители включили статьи Питоевых, затерянные на страницах различных изданий или сохранившиеся в их семейном архиве. В приложениях даются «Хроника жизни и деятельности Жоржа Питоева», указатели всех его постановок.

В режиссуру Питоев принес лучшие принципы русского театра. Это был «святой театра», как назвал его Жан Кокто: «С поистине жреческой самоотверженностью отдавшись служению театру, он открыл для себя подлинный смысл театра, его духовность и предназначение, которое сродни религиозному культу»². Свой путь Питоев искал в условиях становления режиссерского театра, среди разнообразных веяний и стремлений. Но главным на этом пути была верность психологическому театру. Театр, вызывающий непосредственный, живой отклик у публики, волнующий сердца и трогающий умы, — это театр Питоева. «Сценическое искусство нуждается в каждодневном контакте с публикой; самореализуясь вне ее, оно умирает; благодаря публике оно живет и вызывает непосредственный, живой отклик»³. Весь путь Жоржа Питоева — подтверждение его творческого credo, все его высказывания — итог выстраданных и проверенных практикой исканий.

Жорж Питоев (настоящее имя Георгий Иванович) (04 (17).09.1884—17.09.1939) родился в Тифлисе. Происходил из семьи богатых промышленников, получивших дворянство (отец Питоева—армянин, мать русская). Окончил тифлисскую гимназию. С детства увлекался театром. Отец Питоева, Иван Егорович Питоев, содержал тифлисский театр, где ставились драмы и оперы, приглашались лучшие гастролеры.

В 1902—1904 годах Питоев учился в Московском университете (математический факультет), в 1904-м — в Петербургском институте путей сообщения, а в 1904—1906 годах был студентом юридического факультета Парижского университета. Следил за театральной жизнью Парижа, пробовал свои силы в Русском артистическом кружке как актер, режиссер и переводчик (ставил в своем переводе одноактные пьесы А. П. Чехова). По совету В. Ф. Комиссаржевской вернулся в 1908 году в Россию, в Петербург, играл сначала в ее театре, потом в Передвижном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, вместе с ним гастролировал по России. Увлекался методом ритмического

¹ Театр Жоржа Питоева. Статьи. Выступления. Интервью. Письма / Сост. Н. Жире; пер. с фр.: Н. Попова, И. Попов. М.: Кстати, 2005. 272 с.

² Там же. С. 11.

³ Там же. С. 34.

воспитания «по Далькрозу», раскрывающим пластические возможности человека, прошел курс в его школе в Германии.

В 1912—1913 годах Питоев режиссировал и играл в организованном им вместе с группой энтузиастов «Нашем театре», Здесь поставил «Слугу двух господ» К. Гольдони и ряд других спектаклей. К тому времени у Питоева сложилось прочное представление о театре как глубоко демократическом институте. «Наш театр» стремился познакомить как можно больше простого народа в Петербурге и в провинции с достижениями современного искусства. Многочисленные театральные впечатления юности — от художественной практики МХТ и психологических открытий К. С. Станиславского и следовавшего за ним А. Антуана во Франции до эстетики «условного театра» Вс. Э. Мейерхольда — служили Питоеву основанием для поисков собственного символа веры. Русский театр раскрыл в нем душу вечного искателя и подвижника. Тогда же определился интерес Питоева к разнообразному репертуару. Выработанному им принципу «воображение должно заменить изображение» — отвечали сами условия крайне скудного существования «Нашего театра».

В феврале 1914 года, после смерти матери, Питоев уехал в Париж. Так начался зарубежный период его творчества. В июле 1915-го он женился на Людмиле Смановой, которая стала первой актрисой его театра и верной соратницей, и уехал вместе с ней в Швейцарию, где работал до января 1922-го. Швейцарский период творчества Питоева открылся спектаклем «Дядя Ваня» в Лозанне для русских военнослужащих. Питоев играл Астрова на русском языке. Сначала Питоев ставил в Женеве благотворительные спектакли («Дядя Ваня», «Безденежье» И. Тургенева, «Осенние скрипки» И. Сургучева). Осенью 1915-го предложил свои услуги «Комеди де Женев» в осуществлении постановки «Гедды Габлер» Г. Ибсена и сам сыграл роль Левборга. Спектакль имел успех, а Левборг, по свидетельству драматурга А.-Р. Ленормана, показался чудом, откровением, несмотря на все несовершенство дикции Питоева и своеобразие его актерских данных (он первый раз играл на французском языке). В 1916-м он начал собирать собственную труппу, которая, помимо французов (Нора Сильвер, Альфред Пене, Мишель Симон и др.), имела в составе актеров различных национальностей. В октябре 1918 года была окончательно создана театральная компания Жоржа Питоева. С сезона 1918/19 года основной ее базой стал общинный зал в пригороде Женевы — Пленпале. Репертуар требовал постоянного обновления. Питоевы читали огромное количество пьес, переводили на французский язык произведения русских авторов, в том числе «Балаганчик» А. Блока, «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева, «Власть тьмы» и «Живой труп» Л. Толстого, «Чайку» и «Три сестры» А. Чехова.

За семь лет пребывания в Швейцарии Питоев поставил семьдесят четыре пьесы сорока шести авторов пятнадцати национальностей. В его репертуаре — А. Чехов, Л. Толстой, М. Горький, Г. Ибсен, М. Метерлинк, Б. Шоу, А.-Р. Ленорман, Б. Бьернсон. Швейцарская труппа Питоева не раз гастролировала в Париже, и многие из ее спектаклей перешли затем на французскую сцену. В Швейцарии Питоев окончательно сформировался как режиссер. И хотя он решительно отвергал всякую «систему», тем не менее твердо отстаивал определенные принципы своего творчества. Он неизменно считал, что режиссер «ставит пьесу», и ему нужно «столько же постановок, сколько пьес». Утверждая автономность театра, Питоев объявлял режиссера «абсолютным хозяином сценического искусства», независимым ни от чьих прихотей и воль. Но при этом на первое место он выдвигал актера. Так, например, в комнате Гедды Габлер он не сооружал камина: игра актрисы и красные блики, выбивавшиеся из-за занавеса, создавали впечатление огня, пожиравшего рукопись Левборга.

Сам Питоев рассуждал о режиссуре, о своих принципах постановок неоднократно и убежденно. «Принципы моей режиссуры? Они проще простого: у меня их нет. Каждая пьеса требует своей постановки и предопределяет ее вопреки любой доктрине». И тут же нападал на современных режиссеров, которые «больше говорят, чем делают, они слишком увлекаются теориями и принципами — искренно или чтобы покрасоваться» 1. И все это было в статье «О настоящем и ближайшем будущем французского театра» (1923). Настойчиво и темпераментно говорил Питоев об отношении к драматургии. Отвечая на вопрос анкеты о «Режиссуре во Франции и за границей», он утверждал: «Да, каждая пьеса просит, требует своей постановки. Это означает, что постановщик должен отбросить все априорные доктрины, чтобы полностью проникнуться духом этой пьесы или, если угодно, самозабвенно причаститься к ней. Это наипервейший долг режиссера» 2.

Вместе с тем Питоев всегда проникновенно писал о роли актера в театре: «Для меня актер — это самое главное, прежде чем набрасывать декорации и давать указания актерам, режиссер сам проиграет все роли пьесы или представит себе, как сыграл бы их превосходный, идеальный актер»³. Питоеву посчастливилось: в его труппе было ядро единомышленников, способных воплотить его замыслы. И первым его другом, лучшей актрисой театра была, конечно, его жена — Людмила Питоева, всегда и везде им самим признанная.

Принятая Питоевым условная форма помогала выявлению идейного замысла его спектаклей. В его «Балаганчике» (1916) неумирающая надежда на счастье пересиливала трагическую тему всеобщего распада, и воплотиться это могло только в жанре представления ярмарочного кукольного театра. Помещенная в рамку овального медальона с конфетной коробки, «Дама с ка-

¹ Театр Жоржа Питоева. С. 78.

² Там же. С. 102.

³ Там же. С. 113.

мелиями» (1921) казалась трогательной и наивной в своей старомодности. Черные бархатные занавеси «Бранда» Г. Ибсена (1928), натянутые на разных уровнях, создавали впечатление сводов, тяжело нависающих над людьми.

Работать в Женеве Питоеву было нелегко. Отдельные его постановки запрещались, его не поддерживали ни власти, ни буржуазная публика. Питоев мог опираться только на молодежь. В декабре 1921 года известный антрепренер «Театра Елисейских Полей» Жак Эберто пригласил труппу Питоева в Париж. И там 1 февраля 1922 года Питоев открыл первый парижский сезон «Расточителем снов» Ленормана. Его драматургия и позднее привлекала Питоева трагедийностью и философским звучанием. Играя на сцене «Театра Елисейских Полей», затем «Театра искусств» и «Театра ле Матюрен», Питоев постепенно обрел своего зрителя и влился в театральную жизнь Парижа. И во Францию он перенес стремление создать великое сценическое искусство, знакомить публику с лучшими достижениями мировой драматургии. Вместе с Л. Жуве, Ш. Дюлленом и Г. Бати Питоев основал союз театральных деятелей, известный под названием «Картель» (1927), в задачи которого входило творческое и организационное обновление театра. Театр Питоева открыл для парижан многие новые имена драматургов, в первую очередь Чехова. Особенный резонанс вызвали перенесенные на французскую сцену «Дядя Ваня» и «Чайка». Они держались в репертуаре много лет и имели несколько сценических редакций. Питоев много размышлял о специфике Чехова-драматурга, о его героях: «Чехов показывает нам людей незначительных, каких в обществе большинство, и хочет, чтобы мы полюбили этих людей. Эти люди, предвестники великого потрясения, несут в себе зачатки пылких страстей, веры, горячего воодушевления, гениальности, но и покорности судьбе»¹.

В своих постановках Питоев сумел передать «душу» чеховских пьес. Психологическая тональность этих спектаклей Питоева была сложна: их пронизывала печаль и хрупкая вера в будущее «едва ли не самых изысканных людей». Питоев сам был блестящим исполнителем многих чеховских ролей. Астров в «Дяде Ване» и Треплев в «Чайке» были сыграны им с тончайшим психологизмом. Основным в постановке «Трех сестер» (1929) стал тон отчаяния, безнадежности. На сцене возникал обобщенный образ мира, в котором страдали, мучились, тщетно прорывались к лучшему одинокие люди. Бездыханная падала на руки уходившему на дуэль Тузенбаху Ирина (Л. Питоева). А сам Тузенбах в исполнении Питоева представал внешне слабым, неуравновешенным, сочетавшим в себе, по отзывам критиков, скромность и безудержную гордость, душевную ясность и скепсис иронического ума. Свет надежды, который возникал в финале спектакля, оказывался слишком робким. Зато возобновленная весной 1939 года «Чайка» несла веру в человека.

¹ Театр Жоржа Питоева. С. 89.

Сыгранная с виртуозным мастерством, отшлифованная за долгие годы работы, она даже на постоянных приверженцев Питоева производила впечатление чуда. Ж.-Р. Блок увидел в спектакле правду, граничащую с галлюцинацией.

К пьесе Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины» Питоев обращался трижды (в 1918, 1922 и 1937). Сам он играл Тота, Людмила Питоева — Консуэллу. Такое внимание к Л. Андрееву было неслучайно. Кстати, пьесы была переведена на французский язык ими самими — Жоржем и Людмилой. Герой Л. Андреева был близок актеру нервическим складом, одухотворенностью. Неправильные черты подвижного лица, хрипловатый голос, даже медлительная речь, в которой звучал русский акцент, позволяли Питоеву точно и глубоко передать образ Л. Андреева.

Большое место в репертуаре Питоева было отведено Ленорману («Время — это сон», «Расточитель снов», «Неудачники»). Постановки его пьес режиссер насыщал размышлениями о человеке, способном подниматься к высотам духа и одновременно впадать в животную мерзость. В «Неудачниках» сценическая установка делила сцену на семь игровых площадок, что помогало быстро переносить действие из одного места в другое и передавать стремительность ритма жизни. В этой жизни быстро гасли надежды влюбленных, горение героини оказывалось затоплено пошлостью, безразличием окружающих, грязью нищеты.

Питоев неоднократно обращался и к драматургии Л. Пиранделло. Он ставил «Шестеро персонажей в поисках автора» (1923), «Генриха IV» (1925), «Каждый по-своему» (1926). Питоев считал Пиранделло одним из самых «актерских» драматургов и ставил его пьесы, чтобы раскрыть многообразие дарований труппы. Сам он играл Генриха IV как личность, постоянно переходящую из одного катастрофического состояния в другое. Он «точно воплощал современную душу, выведенную из равновесия», — заметил один из критиков. В финале, когда Генрих убивал соперника, было уже невозможно понять, где кончается «норма» и начинается «безумие».

У. Шекспир был постоянным спутником Питоева на протяжении всей жизни. Из пьес самая любимая — «Гамлет» и в ней — роль Гамлета. Возникший в огромном зале Пленпале (1920), этот спектакль стал событием духовной жизни Европы, когда Питоев возобновил его в Париже (1926) и показал на гастролях во многих европейских странах. Цветовое решение спектакля — «конфликт цветов», белого и черного. Одетый в черное Гамлет неизменно стремился найти белизну, красоту во всем, что существует. Поэтому в белых одеждах представали не связанные с Эльсинором Гораций, безумная Офелия и Фортинбрас с солдатами. Когда в финале четыре капитана в белом торжественно поднимали Гамлета, он словно бы освобождался от ужасного черного мира, который в течение всей жизни давил на него своей тяжестью. Гамлет Питоева утверждал величие личности, видящей смысл своего существования в борьбе со злом. За шесть лет, истекших после первого

обращения к трагедии, герой Питоева стал старше и мудрее. Он издевался над пошлостью мира, доходя в скорбном сарказме до трагической буффонады. В чем-то он был слабее прежнего Гамлета, мало верил в победу как исход борьбы. Но его тоска, надорванный голос, его яростное возмущение, несогласие плыть по течению, вызов судьбе, готовность к гибели, «раз то, с чем мы расстаемся, принадлежит не нам», — воспринимались зрителями как их личный приговор ненавистному и презираемому миру.

Из многочисленных постановок Питоева по пьесам Б. Шоу самой значительной стала «Святая Иоанна» (1925). Спектакль был прост и лаконичен. Голубой занавес раздвигался, открывая то берега Луары, то бесконечные поля, то черные решетки собора. А в центре постоянно находилась Иоанна, к ней стягивались все нити, шли токи любви и ненависти. Карл VII в исполнении Питоева был умен, проницателен, но бессилен противостоять неподвластным ему силам. Его пассивность потрясала зрителей почти так же, как героизм Иоанны.

В репертуаре Питоева в 1930-е чередовались политически острые пьесы с произведениями, далекими, казалось бы, от тревог современности. Он возобновил «Даму с камелиями» (1939), поставил сказку Ж. Сюпервьеля «Лесная красавица» (1932), «Амаль» Р. Тагора (1937). Но Питоев не был ни политически наивен, ни близорук. Опасность политической ситуации виделась ему не только в круге, который сужается вокруг Гамлета, но и в гибели «великих абстракций», таких как совесть, добродетель, нравственность.

Питоев сочувствовал Народному фронту. В 1936 году Питоев поставил «Чудесный сплав» В. Киршона, драму итальянского поэта-антифашиста Лео Ферреро «Анжелика», возобновил «Святую Иоанну» Б. Шоу. Но зрительское внимание к театру Питоева падало, хотя он продолжал напряженно работать. Нарастающая угроза фашизма влекла его к постановке «трудных» публицистических пьес. Самым решительным протестом против чумы XX века был наполнен последний спектакль Питоева — «Враг народа» Г. Ибсена (1939). Режиссер усиливал ассоциации пьесы с современностью, и в страстных речах его доктора Стокмана звучал голос благородной и мыслящей личности, зовущей к активной защите свободы и человечности. Пьесу Ибсена Питоев ставил уже тяжело больным, и этот спектакль явился его политическим завещанием. Он умер в Швейцарии, где был с семьей на отдыхе. Похоронен на кладбище близ Женевы.

Верной сподвижницей Питоева была его жена Людмила (урожд. Сманова Людмила Яковлевна; 15 (27).12.1895, Тифлис — 15.09.1951, Париж). Ее отец — крупный тифлисский чиновник, мать — хористка. Людмила получила прекрасное образование в закрытом институте Святой Нины в Грузии. В 1914 году мать увезла ее учиться пению и танцам в Париж, где она встретилась с Ж. Питоевым и в 1915 году вышла за него замуж. Питоева стала первой, ведущей актрисой его театра. В 1915—1921 годах Питоева жила и играла

в Женеве (Швейцария). С февраля 1922 по 1939 год — в Париже. Необыкновенно выразительный облик в сочетании с большим талантом сделали ее непревзойденной исполнительницей центральных ролей почти во всех постановках Питоева. Как он сам признавался, большинство из них он не мог бы осуществить, если бы не она. Питоева была изящна, хрупка, с огромными яркими глазами, пластична, музыкальна, обладала незаурядным лирическим дарованием и, как и ее муж, была одержима театром. В Швейцарии, например, она репетировала, играла, переводила пьесы, когда на ее руках было пятеро маленьких детей (скоро их стало семеро). Иногда, когда режиссера предостерегали, что новый спектакль не будет иметь зрителей, он отвечал убежденно: «Они придут на Людмилу».

Она работала над ролями с полной отдачей. Как вспоминала дочь Питоевых Светлана, персонажи мучили ее, они как будто сами росли в ней, грозя поглотить без остатка. Сама Питоева, по ее признанию, всегда пыталась настолько проникнуться чувствами и мыслями своих героинь, что у нее действительно возникало впечатление, будто она составляет с ними одно целое. Когда К. С. Станиславский восхитился игрой актрисы, Питоев ответил: «Это потому, что она не играет». Другая дочь Питоевых, Анюта, рассказывала о семейном предании, которое гласило, что в финале «Дяди Вани» Соня—Питоева была настолько подавлена горем, что Астров спешил прошептать ей за кулисами: «Не огорчайся, я прошу твоей руки»¹. Андре Антуан заметил отличие Питоевой от большинства французских актрис. В тех были легкость, блеск, контакт со зрительным залом, она же, напротив, жила на сцене, вовсе не замечая публики, и вместе с тем постепенно овладевала аудиторией, с этого момента ее игра вызывала только восхищение, она воплощала малейшие душевные движения до конца, со всей полнотой.

Питоева дебютировала в «Балаганчике» А. Блока (1916). Она нашла для своей Коломбины особый музыкальный ритм, который позволил критикам, безусловно признававшим драматический талант актрисы, назвать ее в этой роли «танцующим облаком». Из роли Маргариты Готье («Дама с камелиями», 1921) она убирала всякую сентиментальность, декламационность, театральные эффекты. Ее героиня умирала без хрипа, без кашля, замкнутая в своем горе. Образ Офелии в «Гамлете» (1920, 1926) был овеян горестной нежной поэзией. Современники считали, что никто до нее так не играл сцену сумасшествия: ни одна Офелия не протягивала таких наивных, прозрачных, горестно улыбающихся рук — потому что руки могли улыбаться, как Людмила. Она была исполнительницей центральных ролей во всех чеховских постановках театра. Играла Соню в «Дяде Ване», Нину Заречную в «Чайке», Ирину в «Трех сестрах». Зрители надолго запоминали «бледное лицо, неистовый взгляд, хрупкий светлый силуэт и патетический голос» ее Ири-

¹ Pitoëff A. Ludmilla, ma mère: Vie de Ludmilla et George Pitoëff. Paris: Julliard, 1955.

ны. В «Чайке» ее Нина была яростным «апостолом» искусства, она служила ему истово и озаряла весь спектакль светом надежды. В репертуаре Питоевой были также Маша в «Живом трупе» (1918), Хедвиг в «Дикой утке» (1919) и Нора в «Кукольном доме» (1930) Г. Ибсена. Ей тяжело давались персонажи, которым она не могла сочувствовать, но и в них она старалась найти и раскрыть потаенную человечность (Мадемуазель Бурра — в одноименной пьесе К. Ане, 1923; Падчерица в пьесе Л. Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора», 1923).

С наибольшей полнотой талант Питоевой раскрылся в «Святой Иоанне» Б. Шоу (1925). Казалось, внешне она мало походила на Жанну из пьесы Шоу, стойкую и сильную не только духовно, но и телесно. Она создавала себе образ нежной пастушки из Домреми, одушевленной возложенной на нее миссией. Хрупкая, маленькая девятнадцатилетняя девочка в воинском облачении вся светилась убежденностью в своей правоте. И эта убежденность делала «маленький черный уголек, весь охваченный бунтом», смелым и бескомпромиссным. «Святая Иоанна» имела огромный успех. В 1929 году Ж. Питоев вместе с Р. Арно написал документальную пьесу «Подлинный процесс Жанны д'Арк», основанную на протоколах суда над героиней. Все больше погружаясь в работу над образом Жанны, Питоева полностью отождествила себя с ней. Наступил глубокий душевный кризис, она совсем отгородилась от современности, интересовалась только «вечным». Специально для жены Питоев поставил «Медею» Сенеки (1932) и драму Ш. Пеги «Жанна д'Арк» (1936). В этих пьесах она играла с большой трагической силой.

Годы, прожитые после смерти Питоева (1939), были наполнены лишь отблесками былого. Первые два из них она провела в Швейцарии (1939—1941), играя в спектаклях, поставленных Питоевым («Обмен» П. Клоделя, «Орфей» Ж. Кокто). В 1941 году уехала по вызову старшей дочери в Нью-Йорк. В течение трех лет Питоева играла в Канаде (Монреаль) в труппе, составленной из ее учеников. Это была, по существу, первая профессиональная труппа Монреаля. Затем в Голливуде снималась в маленьких ролях. После окончания Второй мировой войны (1945) вернулась в Париж. В спектаклях, возобновленных сыном — Сашей Питоевым, Питоева играла прежние роли. Среди немногих новых — роли в пьесе Э. де Филиппо «Пережить» или инсценировке романа Шеррифа «Мисс Мабель». Сама возобновила постановку «Подлинного процесса Жанны д'Арк» в Театре Сары Бернар. Ее задушевность по-прежнему трогала зрителей, но сборы были малы.

Питоева умерла в Париже. В последний путь ее провожала толпа многочисленных поклонников. Похоронена на кладбище в Женеве рядом с мужем.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

 ${
m MXAT-Mocкoвckuй\ xyдожественный\ akaдемичеckuй\ rearp.} \ {
m MXT-Mockoвckuй\ xyдожественный\ rearp.}$

ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Виноградская И. М.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись: В 4 т. 1863—1938. М.: ВТО, 1973. Т. 3. 611 с.
- 2. Дон-Аминадо [Шполянский]. Предпраздничный блокнот // Иллюстрированная Россия. 1927. № 52. С. 24.
- 3. Театр Жоржа Питоева. Статьи. Выступления. Интервью. Письма / Сост. Н. Жире; Пер. с фр.: Н. Попова, И. Попов. М.: Кстати, 2005. 272 с.
- 4. *Финкельштейн Е. Л.* Картель четырех. Французская театральная режиссура между двумя войнами. Ш. Дюллен, Л. Жуве, Г. Бати, Ж. Питоев. Л.: Искусство, 1974. 351 с.
- 5. Pitoëff A. Ludmilla, ma mère: Vie de Ludmilla et George Pitoëff. Paris: Julliard, 1955.

Аннотация

В статье рассказывается о Театре Жоржа и Людмилы Питоевых в Швейцарии и Франции в 1918—1939 годах, его репертуаре.

Summary

This article discusses the work of the George and Ludmilla Pitoëff Theater in Switzerland and France (circa 1918—1939), and examines its repertoire.

- ✓ Ключевые слова: Жорж Питоев, Людмила Питоева, театр, русская диаспора.
- ✓ Key words: George Pitoëff, Ludmilla Pitoëff, Theater, Russian Diaspora.

УДК 026

Научная библиотека РИИИ как свидетельство взаимосвязи литературы с другими искусствами

ТЕПЛОВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ Главный библиотекарь Научной библиотеки,

Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

TEPLOV ALEXANDER A.

Senior Librarian, Library of Science, Russian Institute for the History of the Arts (St Petersburg)

E-mail: teplov.alex858@gmail.com

Научная библиотека Российского института истории искусств¹, созданная в 1910² году графом В. П. Зубовым, стала основой для института, задуманного как аналог имеющихся в Европе искусствоведческих научных заведений, но имевшего и свои неповторимые особенности.

Первоначально главными направлениями деятельности института были теория и история изобразительного искусства и архитектуры. Их связь с литературой отразилась на составе книжного собрания Научной библиотеки, обеспечивавшей источниковедческую базу для формирующегося отечественного искусствознания. Просветительским целям и популяризации знаний о мировом художественном процессе служили курсы лекций, организованные в первые годы работы института. Для их подготовки была необходима соответствующая литература, фундаментальные труды по искусству и смежным наукам: философии, культурологии, эстетике, филологии, языкознанию. Наряду с классическими трудами, большое внимание уделялось приобретению периодических изданий, позволяющих быть в курсе последних достижений в науке и искусстве. Уникальное собрание журналов, газет, продолжающихся изданий научных учреждений содержит экземпляры, от-

¹ Подробнее об истории фонда библиотеки см.: Петрова Т. В. История Зубовского института и его библиотеки // Петербургские чтения 97: Материалы Энциклопедической библиотеки «Санкт-Петербург — 2003» / Гл. ред. Т. А. Славина. СПб.: Блиц, 1997. С. 597—599.

 $^{^2~}$ «В 1910 году меценатствующим историком изобразительных искусств гр. В. П. Зубовым была основана в Петербурге, в собственном особняке на Исаакиевской площади, д. 5, библиотека по вопросам живописи, графики, архитектуры и скульптуры. На материалах библиотеки началась исследовательская работа. В библиотеке стали проводиться научные "чтения". А 2 (15) марта 1912 года была официально открыта новая художественная организация под наименованием "Института истории искусств"» (К истории Института // Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки. Л.; М.: Искусство, 1947. С. 5).

сутствующие в других библиотеках Петербурга, что позволяет сотрудникам, не покидая пределов Института, находить интересующую их информацию.

Фонд Научной библиотеки первых послереволюционных лет комплектовался с учетом потребностей его научных сотрудников, что наложило отпечаток на состав книжного и нотного собрания. Источниками комплектования служили Государственные книжный и нотный фонды, книгообмен с родственными искусствоведческими организациями, а также обязательный экземпляр. Особую ценность представляют частные книжные собрания, приобретаемые или получаемые в дар Научной библиотекой института. Научно-исследовательские изыскания опирались, прежде всего, на классические труды античных авторов, которые были представлены как на языке оригинала, так и в переводах на европейские и русский языки. Немалую часть занимали теоретические работы и эпистолярное наследие выдающихся представителей различных искусств: художников, архитекторов, писателей, музыкантов, театральных деятелей, альбомы с репродукциями картин, эскизами и планами шедевров зодчества.

Формальная школа литературоведения, сформировавшаяся на базе классической филологии и под влиянием русского авангарда, заложила методологический фундамент научной деятельности института. Работы В. Б. Шкловского¹, Ю. Н. Тынянова², Б. М. Эйхенбаума³ стали основой для дальнейшего развития науки об искусстве. Необходимым условием исследований в области литературоведения было наличие в библиотеке академических собраний сочинений как наиболее крупных мастеров художественного слова, так и работ современных поэтов и писателей. Такие материалы позволяли проследить развитие художественной литературы, понять взаимосвязи традиций и новаторства в этом искусстве. Немалую часть фонда библиотеки занимает отдел литературоведения, позволяющий наглядно представить историю данной научной дисциплины и наметить пути ее дальнейшего развития.

Появившиеся позднее разряды театра и музыки, а также кинокабинет внесли соответствующие коррективы в принципы формирования фонда библиотеки.

Театроведческая школа, основоположником которой по праву считается А. А. Гвоздев, в своих научных методах опиралась на достижения формального литературоведческого метода, рассматривая спектакль как со-

¹ Шкловский В. Б. Воскрешение слова. СПб.: Тип. З. Соколинского, 1914. 16 с.; Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983. 383 с.; и др.

² Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. 138 с.; Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.; и др.

³ *Эйхенбаум Б*. Мелодика русского лирического стиха. Пг.: Опояз, 1922. 200 с.; *Эйхенба*ум Б. Литература и кино // Из истории «Ленфильма» / Сост. Н. С. Горницкая. Л.: Искусство, 1973. Вып. 3. С. 29—31; и др.

вокупность сценических компонентов. «В те годы приходилось убеждать, что театр определяется не пьесой, а спектаклем. И что поэтому театроведение — самостоятельный отдел искусствознания, а не придаток науки о литературе. В подобной постановке вопроса крылась некоторая опасность недооценки пьесы и выпячивания выразительных средств постановки» 1. Работы по драматургии, режиссуре, сценографии, актерскому мастерству стали основой для разработки новых научных концепций в области теории и истории мирового и российского театра. Фундаментальные издания по истории мирового театра², созданные театроведами и пополнившие фонд библиотеки Института, заложили прочную основу для дальнейшего развития науки о театре.

Однако не только история была предметом изучения сотрудников института. Новейшие течения в искусстве, как, например, экспрессионизм³, также нашли свое место в исследованиях молодого советского театроведения. Благодаря деятельности издательства «Academia», организованного на базе института, в собрании Научной библиотеки появлялись переводы классиков античной драматургии⁴, снабженные фундаментальными научными комментариями, позволяющими лучше понять взаимосвязи классического и современного искусства. Пьесы современных зарубежных авторов⁵, а также теоретические труды и драматические произведения⁶ сотрудников института дополняли книжное собрание библиотеки, позволяя исследователям иметь под руками обширный материал для качественных исследований.

Музыкознание в институте развивалось на основе таких литературных источников, как трактаты античных авторов, теоретические труды авторов эпохи Возрождения и достижения музыковедов Западной Европы более поздних эпох. Методологическая основа изучения музыкального искусства была создана на основе тех же принципов формализма. Помимо фундаментальных теоретических трудов, важную роль играли воспоминания композиторов и исполнителей о своей творческой деятельности, их переписка, а

¹ Арнольди Э. М. Из воспоминаний о первых шагах нашего киноведения // Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общ. ред. И. В. Сэпман. СПб.: РИИИ, 2003. С. 148.

² *Івоздев А. А., Пиотровский А. И.* История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. М.; Л.: Academia, 1931. 696 с.

 $^{^3}$ *Пиотровский А. И., Гвоздев А. А.* На путях экспрессионизма // Большой драматический театр. Л.: Изд-во Гос. БДТ им. Горького, 1935. С. 117—154.

 $^{^4}$ *Аристофан*. Комедии: В 2 т. / Ред., вступ. статья и коммент. А. Пиотровского. М.; Л.: Асаdemia, 1934. Т. 1. 592 с.

 $^{^5}$ *Толлер Э*. Человек-масса: драма на тему социальной революции XX столетия / Пер. и предисл. А. Пиотровского. М.; Пг.: Госиздат, 1923. 95 с.

⁶ *Пиотровский А. И.* Падение Елены Лэй: Драма. Пг.: Academia, 1923. 89 с.

также отзывы критиков и впечатления непосредственных слушателей, отраженные чаще всего в периодических изданиях.

Изучение музыкальной культуры велось по многим направлениям, охватывающим как упомянутую уже народную традицию, так и классические труды по теории¹ и истории² музыки, а также работы, посвященные изучению музыкального авангарда. Все разнообразие текстовых источников по этим разделам дополняет нотный фонд библиотеки, состоящий как из самих музыкальных произведений, так и из сборников, снабженных глубокими научными комментариями. «В 1920 году, в связи созданием в Институте Музыкального отдела, библиотека приобретает книги по истории и теории музыки, музыкальные издания и другую литературу в помощь работе нового отдела»³.

Такая источниковедческая база, дополненная материалами Кабинета рукописей, позволила научным сотрудникам сектора музыки глубоко изучать процессы, протекающие в мировом и отечественном музыкальном искусстве. Одним из наиболее значимых трудов сектора можно по праву считать энциклопедию «Музыкальный Петербург», работа над которой продолжается и сегодня.

Комплексность подхода к формированию фонда библиотеки была обусловлена неразрывной связью между музыкальным искусством и литературными трудами выдающихся музыкантов и представителей различных смежных отраслей гуманитарного знания. Музыковедческие работы логично переходили в изучение особенностей конструкции и историю возникновения музыкальных инструментов, которыми занимался возникший позднее сектор инструментоведения.

Для более удобного пользования всем комплексом письменных источников, имеющихся в Научной библиотеке, с самого ее основания проводится аналитическая роспись периодических изданий и сборников научных трудов и материалов конференций. Персональные картотеки, которые ведутся библиографическим отделом, охватывают широкий временной промежуток от основания института и по настоящее время. Систематическая картотека статей включает разделы, посвященные искусству регионов нашей страны, стран дальнего и ближнего зарубежья, а также художественным произведениям, опубликованным в журналах. Пьесы и сценарии из периоди-

 $^{^1}$ См., например: *Гинзбург С. Л.* Что надо знать о симфоническом оркестре. Л.: Музыка, 1967. 48 с.; *Герцман Е. В.* Петербургский теоретикон. Одесса: Вариант, 1994. 901 с.

 $^{^2}$ См., например: *Богданов-Березовский В. М.* Советская опера. Л.; М.: Ленинградское отделение ВТО, 1940. 263 с.; *Кремлев Ю. А.* Ленинградская Государственная консерватория. 1862—1937. М.: Музгиз, 1938. 179 с.

³ Центральная научная библиотека по вопросам искусств // Государственный научноисследовательский институт театра и музыки. С. 56.

ческих изданий помещены в особый раздел картотеки. Большое внимание уделено сбору материалов по истории института и публикациям его научных сотрудников.

Немаловажную роль в научной жизни института играло и изучение традиционной культуры. Устное народное творчество, театрализованные фольклорные праздники, музыкальная культура различных регионов Российской Федерации и союзных республик как нельзя нагляднее показали взаимосвязь отдельных видов искусства, его опору на литературную основу. Фонд Научной библиотеки стал пополняться работами этнографов, фольклористов, материалами экспедиций, анализ которых привел к формированию нового взгляда на взаимосвязи народного и профессионального искусства Тномузыкология, основанная на взаимосвязи устного народного творчества и народных песен, обрядов, театрализованных праздников, продолжает традиции этнографических исследователей народного искусства. И здесь связь литературной основы с другими формами народного искусства проявляется особенно ярко².

Особое значение в пополнении фонда Научной библиотеки сыграли и дары известных деятелей культуры, а также сотрудников института: «В 1936 году известный библиофил и знаток старинной книги В. В. Рейтц дарит библиотеке свое ценнейшее собрание редких изданий в количестве 10000 томов. В 1939 году институт получает библиотеку профессора А. А. Гвоздева, содержащую большое количество ценных книг по вопросам истории и теории театра, драматургии и театрально-декоративному искусству»³. Такие незапланированные поступления ценнейших коллекций способствовали усилению интереса к той или иной научной проблеме, позволяя расширить круг изучаемых в институте вопросов, связанных со смежными отраслями знания, таких, например, как социологическое изучение искусства. В настоящее время фонд продолжает пополняться изданиями, которые научные сотрудники, авторы, работавшие над своими исследованиями в библиотеке института, а также российские и зарубежные гуманитарные учреждения дарят институту и библиотеке.

Такое молодое искусство, как кино, также попало в поле зрения научного сообщества института. Не имея достаточного времени для создания методологии изучения нового явления художественной жизни, сотрудники кинокабинета пользовались при анализе кинокартин методами, разработанными формальной литературоведческой школой, тем более что ос-

 $^{^1}$ Пиотровский А. И. Основы самодеятельного искусства // Единый художественный кружок. Методы клубно-художественной работы. Л.: Изд-во книжного сектора Губоно, 1925. С. 5-10.

 $^{^2}$ *Лобанов М. А.* Стих былины: Метрика. Семантика. Генезис. СПб.: РИИИ, 2008. 189 с.

³ Центральная научная библиотека по вопросам искусств. С. 56—57.

нова любого фильма — сценарий — уже сам по себе представлял интерес для изучения. «Обращение ученых формальной школы к науке о кино непосредственно корреспондировало с их литературоведческими изысканиями. Само рождение кинематографа формалисты напрямую связывали с происходящими в литературе процессами и, в частности, с кризисом романной формы...»¹

Такая широта научных интересов не могла не отразиться и на составе фонда Научной библиотеки, располагающего уникальной коллекцией материалов по данному направлению. Следует отметить, что качество литературной основы научных работ всегда учитывалось как при комплектовании фонда библиотеки изданиями, вышедшими за пределами института, так и при создании научных трудов в самом институте. Подробные картотеки кинокабинета позволяют более полно представить имеющиеся в библиотеке издания.

Работа по аналитической росписи фонда, а также выявление в нем редких и ценных изданий служит дополнительным толчком к новым научным поискам и обеспечивает качественной и полной информацией текущие научные исследования. Издания с автографами, выделенные в особый фонд, могут послужить прекрасным материалом для будущих работ историков искусства и стать базой для новых неожиданных находок² и открытий.

Оцифровка части фонда Научной библиотеки, проведенная в течение 2014—2015 годов и затронувшая в основном издания института за весь период его существования, а также часть фонда редких изданий и изданий с автографами, и планируемая в ближайшее время ретроспективная конверсия каталогов и картотек в машиночитаемую форму позволит вывести фонд библиотеки в медиапространство, где гипертекст тесно соседствует с аудиовизуальными компонентами. Здесь литературные источники и научные работы смогут получить новое звучание и дальнейшее развитие.

В настоящее время фонд библиотеки превратился в уникальное собрание лучших образцов научной искусствоведческой мысли и ценнейших материалов, собранных со знанием дела и объединенных единым научным замыслом. Работа по комплектованию книжного собрания продолжается и сегодня. Такая база, в свою очередь, позволила вывести искусствоведческую науку на качественно новый уровень.

¹ *Сэпман И.* Ленинградская формальная школа и кинематограф (к вопросу о взаимодействии литературы и кино) // Имена. События. Школы. Страницы художественной жизни 1920-х годов. СПб.: РИИИ, 2007. Вып. 1. С. 12.

 $^{^2}$ См., например, статью о ранних работах Д. Шостаковича: *Лапин В. А.* «Отчет аспиранта...» // Шостакович: между мгновением и вечностью: Документы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 9—16.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Аристофан.* Комедии: В 2 т. / Ред., вступ. статья и коммент. А. Пиотровского. М.; Л., Асаdemia, 1934. Т. 1. 592 с.
- Арнольди Э. М. Из воспоминаний о первых шагах нашего киноведения // Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общ. ред. И. В. Сэпман. СПб.: РИИИ, 2003. С. 148−157.
- 3. *Богданов-Березовский В. М.* Советская опера. Л.; М.: Ленинградское отделение ВТО, 1940. 263 с
- 4. *Гвоздев А. А.*, *Пиотровский А. И.* История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. М.; Л.: Academia, 1931. 696 с.
- 5. Гериман Е. В. Петербургский теоретикон. Одесса: Вариант, 1994. 901 с.
- 6. Гинзбург С. Л. Что надо знать о симфоническом оркестре. Л.: Музыка, 1967. 48 с.
- 7. К истории Института // Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки. Л.; М.: Искусство, 1947. С. 5.
- Кремлев Ю. А. Ленинградская Государственная консерватория. 1862—1937. М.: Музгиз, 1938. 179 с.
- 9. *Лапин В. А.* «Отчет аспиранта...» // Шостакович: между мгновением и вечностью: Документы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 9—16.
- 10. Лобанов М. А. Стих былины: Метрика. Семантика. Генезис. СПб.: РИИИ, 2008. 189 с.
- 11. *Петрова Т. В.* История Зубовского института и его библиотеки // Петербургские чтения 97: Материалы Энциклопедической библиотеки «Санкт-Петербург 2003» / Гл. ред. Т. А. Славина. СПб.: Блиц, 1997. С. 597—599.
- 12. *Пиотровский А. И., Гвоздев А. А.* На путях экспрессионизма // Большой драматический театр. Л.: Изд-во Гос. БДТ им. Горького, 1935. С. 117—154.
- Пиотровский А. И. Основы самодеятельного искусства // Единый художественный кружок. Методы клубно-художественной работы. Л.: Изд-во книжного сектора Губоно, 1925. С. 5—10.
- 14. Пиотровский А.И. Падение Елены Лэй: Драма. Пг.: Academia, 1923. 89 с.
- 15. *Сэпман И*. Ленинградская формальная школа и кинематограф (к вопросу о взаимодействии литературы и кино) // Имена. События. Школы. Страницы художественной жизни 1920-х годов. СПб.: РИИИ, 2007. Вып. 1. С. 5—34.
- 16. *Толлер Э*. Человек-масса: драма на тему социальной революции XX столетия / Пер. и предисл. А. Пиотровского. М.; Пг.: Госиздат, 1923. 95 с.
- 17. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
- 18. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. 138 с.
- Центральная научная библиотека по вопросам искусств // Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки. М.: Искусство, 1947. С. 56.
- 20. Шкловский В. Б. Воскрешение слова. СПб.: Тип. З. Соколинского, 1914. 16 с.
- 21. Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983. 383 с.
- 22. *Эйхенбаум Б*. Литература и кино // Из истории «Ленфильма» / Сост. Н. С. Горницкая. Л.: Искусство, 1973. Вып. 3. С. 29—31.
- 23. Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Пг.: Опояз, 1922. 200 с.

Аннотация

Статья посвящена фонду Научной библиотеки Российского института истории искусств, истории его создания, составу, принципам комплектования, взаимодействию научной работы Института и содержания книжного собрания его библиотеки, демонстрирующего тесные связи литературы с другими видами искусств.

Summary

The article is devoted to the holdings of Academic Library of the Russian Institute for the History of the Arts; its history, structure, acquisition principles, intercommunion between the Institute research activities and the Library book collection content, which manifests the close liaison of literature with other artistic fields.

- ✓ Ключевые слова: Фонд библиотеки РИИИ, научные достижения Института, взаимосвязь литературы с другими искусствами.
- Key words: Russian Institute for the History of the Arts Science Library holding, research accomplishments, relationship between literature and other arts.

УДК 791

О происхождении термина «film noir» в киноведении. Часть 2¹

АНДРЕЕВ АНДРЕЙ ИГОРЕВИЧ Научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

ANDREEV ANDREY I.

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

E-mail: brunnhilde@list.ru

Подытожим основные выводы исследований тех источников, из которых термин «noir» мог быть заимствован Нино Франком и Жан-Пьером Шартьером.

- 1) В конце 1930-х годов во французской кинокритике ряд фильмов периода распада Народного фронта маркировался пейоративным термином «noir», имевшим политическое значение.
- 2) В середине 1940-х годов Марсель Дюамель основывает литературный проект «Série noire», концепция которого восходит к многозначному сюрреалистическому понятию «черный юмор» («humour noir»). Несмотря на сомнительность этого источника, сам термин «черный юмор» может иметь отношение к статье Нино Франка.
- 3) Между этими двумя возможными источниками, по всей видимости, существует некая взаимосвязь. Картина «Набережная туманов», сценарий к которой написал поэт Жак Превер по роману Пьера Мак Орлана, была маркирована как «film noir». Превер также является возможным автором названия литературного проекта Марселя Дюамеля. И Превер, и Дюамель в конце 1920-х годов были участниками кружка Андре Бретона, поэтому взаимосвязь между терминами «noir» и «черный юмор» вполне возможна. Все это заставляет склоняться к гипотезе Маргарет Холмс, согласно которой изначально существовало некое общее понятие «noir», сближавшее множество деятелей французской культуры (в основном имевших отношение к сюрреализму) и не ограничивавшееся каким-либо одним видом искусства, будь то кинематограф или литература. В этом случае необходимо выяснить, было ли это общее понятие связано с политической ситуацией тех лет, и если да, то как

 $^{^1}$ Начало см.: *Андреев А. И.* О происхождении термина «film noir» в киноведении. Часть 1 // Временник Зубовского института. 2016. Вып. 1—2 (16—17). С. 82—103.

это могло отразиться на употреблении термина «noir» французскими кинокритиками предвоенного и послевоенного времени. Для этого обратимся к истории политических взглядов сюрреалистов.

Политический аспект термина «noir» в довоенной и послевоенной Франции

Сам эпитет «черный» («noir») в понятии «черного юмора», как уже было упомянуто, трактовался Бретоном неоднозначно. Среди различных контекстов употребления этого слова, вероятно, не последнюю роль играл и контекст политический. Так, по мнению исследователя Жаклин Шенье-Жандрон, «для Бретона черный цвет был... символом неистового торжества: черный — цвет знамени Анархии»¹. На этапе формирования своего кружка сюрреалисты действительно разделяли идеалы анархизма, хотя политика в это время не была в фокусе их основных интересов, да и сам анархизм понимался ими достаточно широко. Тем не менее еще за год до официального провозглашения движения «сюрреализм» они открыто продемонстрировали свою политическую позицию. 22 января 1923 года член анархистской организации Жермен Бертон совершила убийство Мариуса Плато, одного из лидеров промонархического движения «Action française». Убийство Плато было первым значительным проявлением анархистских организаций во Франции после Первой мировой войны, и поэтому судебное разбирательство широко и разносторонне освещала пресса. Попутно было затронуто множество актуальных на тот момент социальных аспектов этого дела — от гендерного вопроса до проблемы нигилизма послевоенного «потерянного поколения»². Сюрреалисты коллективно поддержали подсудимую. Бретон увидел в ней «первую антигероиню сюрреализма» и в одной из своих статей наделил ее хвалебным эпитетом «exalté» («экзальтированная»). В выпуске журнала «Littérature» за февраль—март 1923 года другой сюрреалист, Луи Арагон также выступил в защиту Бертон, заявив, что в условиях противостояния тем, кто угрожает идее свободы, человек имеет право прибегать к террористическим средствам. В декабрьском выпуске «La Révolution surréaliste» за 1924 год был опубликован портрет подсудимой в окружении портретов сюрреалистов. В том, что касается термина «noir», интересной в деле Бертон оказывается следующая деталь: по аналогии с легендарной революционеркой XIX века Луизой Мишель, называвшей себя «красной Мадонной коммуны», Бертон публич-

¹ *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм / Пер. с фр. М.: НЛО, 2002. С. 163.

² Более подробно о деле Бертон и связанном с ним общественном резонансе см. в: *Bug-non F.* Germaine Berton: une criminelle politique éclipsée. Nouvelles questions feminists. Antipodes. 2005. XXIV (3). P. 68—85.

но окрестила себя «черной Мадонной анархии» («Vièrge noire d'Anarchie»). Вполне возможно, что именно в этот момент понятие «noir» впервые обрело для сюрреалистов конкретное политическое звучание.

Политический характер ассоциаций, связанных с этим термином, подтверждается на примере участия сюрреалистов в другом, еще более известном судебном процессе. В 1933—1934 годах во Франции прошли несколько громких скандалов, усиливших раскол общества на политической почве: так называемая «афера Ставиского», суд над сестрами Папен и дело Виолетты Нозьер. В обсуждении последнего скандала сюрреалисты приняли активное участие. Дело заключалось в отравлении железнодорожного инженера его дочерью, которая во время ареста заявила, что отец в течение нескольких лет ее домогался. Во время процесса показания подсудимой против отца использовались ее адвокатами, обвинение же настаивало на лживости ее показаний. Поскольку в обоих случаях доказательства были шаткими, то и судьи, и пресса в итоге вывели судебный процесс на уровень социально-политической дискуссии. Склонявшиеся в те годы к профашистским настроениям правые католические круги стремились доказать, что подсудимая была сумасшедшей, занималась проституцией и проводила время в джазклубах и дешевых кафе. Таким образом обвинители пытались вписать Виолетту Нозьер в тот образ современной женщины, который они связывали с «моральным разложением общества», — образ представительницы молодежных субкультур «flapper» и «garçonne». Идеалам свободы и независимости этих женщин они противопоставляли образ «матери» как символ традиционализма и семейных ценностей. В одной заметке из «New Yorker» Виолетту назвали «каннибалом», убившим своего отца потому, что она «хотела есть и пить его сбережения, коими были его французская жизнь и кровь»¹. С другой стороны, антифашистски настроенная часть общества (основными движущими силами которой были левые и анархисты) заняла сторону подсудимой, настаивая на правдивости ее рассказов о нищете семьи и инцесте. Адвокаты Виолетты обвиняли в произошедшем сам репрессивный характер патриархального общества и констатировали бесправное положение женщины как объекта домашнего насилия и общественной травли. По мнению исследователя Пенелопы Розмонт, дело Виолетты Нозьер стало пиком социально-политической борьбы профашистских и антифашистских сил во Франции периода Депрессии².

В ходе этого процесса сюрреалисты вновь поддержали подсудимую — в декабре 1933 года они опубликовали в Брюсселе коллективный текст «Violette

¹ *Maza S.* Violette Nozière: A story of murder in 1930s Paris. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2011. P. 190; Surrealist Women: An International Anthology / Ed. and introductions by P. Rosemont. London: The Athlone Press, 1998. P. 43.

² Surrealist Women: An International Anthology. P. 42.

Nozières» в ее защиту. Несмотря на то что сама Виолетта не имела никакого отношения к анархистскому движению, в текстах сюрреалистов она получила прозвище «Черного ангела» («L'Ange noir»). На первый взгляд причиной этому могло послужить то, что в газетах часто публиковались фотографии из зала суда, где Виолетта присутствовала в черном траурном платье. Однако нельзя не обратить внимания на тот факт, что из всех многочисленных визуальных образов, окружавших в средствах массовой информации этот шумный процесс, сюрреалистами был выбран именно черный цвет платья подсудимой. Вероятно, дело Нозьер в их восприятии вызывало ассоциации с делом Жермен Бертон десятилетней давности. Действительно, у обоих этих процессов было много схожих черт: и поддержка анархистских кругов, и общественный резонанс, и выход на актуальные социально-политические темы. Таким образом, преступление Виолетты Нозьер, само по себе не имевшее никакого политического смысла, было воспринято и выставлено сюрреалистами именно в политическом контексте — как новый пример проявления анархистского бунта. Косвенным доказательством этого также может послужить один примечательный эпизод. В 1933 году участник сюрреалистического движения Сальвадор Дали, уже находившийся тогда в конфронтации с Бретоном, создал «параноидальный портрет» Виолетты, воспринятый большинством сюрреалистов как провокация: под портретом была написана фамилия подсудимой в нарочито искаженном виде («Nazière» вместо «Nozière»), создавая очевидную ассоциацию со словом «нацизм» («nazi»)1.

Из всего этого можно заключить, что в понимании сюрреалистов термин «noir» (в том числе и в качестве эпитета, применяемого Бретоном к сюрреалистическому юмору) был связан не столько с теми или иными культурными ассоциациями, сколько с выражением их политических взглядов и использовался ими как маркировка того явления, в котором они хотели видеть анархистские идеалы. Поскольку этим же термином пользовались и кинокритики конца 1930-х годов, по всей видимости, слово «noir» не было исключительной прерогативой сторонников кружка Бретона. Обвинения в анархистском характере тех или иных кинокартин вполне закономерны для периода распада Народного фронта, когда анархизм действительно представлял некую третью политическую силу, существовавшую наряду с левыми и правыми. Те характеристики, которыми кинокритики наделяли после 1938 года фильмы Марселя Карне и Жака Превера, — поэтическое изображение социального дна, двойственное отношение к общепринятым ценностям, мотивы фатализма и имморализма — вполне тождественны анархистскому мироощущению предвоенного времени. Аналогичным образом после войны дискуссия Нино Франка и Жан-Пьера Шартьера вокруг термина «noir» свидетельствует о возобновлении этих политических споров в отношении кино, а проект

¹ Maza S. Violette Nozière: A story of murder in 1930s Paris. P. 214, 219.

«Série noire» оказывается попыткой возрождения анархистских идеалов на литературном поприще.

Причины этого возрождения интереса к анархизму могут быть понятны исходя из политического контекста послевоенной Франции. Раскол подпольной организации «Сражающаяся Франция» в 1943 году на две фракции — националистскую и проамериканскую — свидетельствует о том, что уже тогда в рамках Сопротивления шла борьба за будущее страны после освобождения от вишистского режима. В 1944 году Шарль де Голль, глава националистской фракции, основывает Временное правительство, которое в первые годы после Освобождения руководит страной. Отношение к политическим программам Шарля де Голля было воспринято неоднозначно, многие видели в них едва ли не аналог гитлеровского нацизма — только во «французской обложке». Интерес к американской литературной и кино-продукции в проекте «Série noire» (стартовавшем в сентябре 1945-го) и в статье Нино Франка (выпущенной в 1946-м), таким образом, характеризует отношение ряда проанархистски настроенных деятелей культуры к установившемуся во Франции политическому курсу и выглядит своеобразным ответом на те националистские настроения, которые охватили страну в августе 1945 года.

Трансформация политических взглядов Андре Бретона и Жака Превера в 1920—1930-е годы

Для окончательного утверждения тезиса о том, что термин «поіг» связан с политическим контекстом, требуется прояснить еще один важный момент. Общеизвестно, что взаимоотношения Жака Превера и Андре Бретона в предвоенное десятилетие не были дружескими. Разрыв Превера с сюрреалистическим движением в 1928 году, а также те изменения, которые произошли в политических взглядах и Превера, и сюрреалистов на протяжении 1930-х годов, заставляют задаться вопросом — почему Превер решил поддержать литературный проект своего друга, Марселя Дюамеля, основанный на сюрреалистическом концепте «черного юмора», и каким образом и Превер, и Бретон, в начале 1930-х годов временно примкнувшие к левому движению, в предвоенные годы оказались вновь сторонниками анархизма. Для выяснения этих вопросов необходимо обратиться к фактам, связанным со взаимоотношениями между этими двумя деятелями культуры, с одной стороны, и с историей их политической активности — с другой.

Превер присоединился к движению сюрреалистов в 1925 году вместе с так называемой «группой с улицы Шато», куда помимо него входили Марсель Дюамель и начинающий художник Ив Танги. Сама эта «группа с улицы Шато» образовалась на год раньше; Превера Дюамель знал с детства, а с Танги

он познакомился во время военной службы. Все трое жили в районе Монпарнас, по адресу: ул. Шато, 54, и проводили время как типичная артистическая богема. По словам Превера, «Иву Танги Марсель помогал рисовать, а мне — ничего не делать, в чем я тогда весьма преуспевал»¹. По мнению биографа Превера Клер Блейкуэй, вступив в кружок Бретона, «Превер, Танги и Дюамель вполне открыто играли активную роль в продвижении коммунной природы сюрреализма. Их дом на улице Шато, который Марсель Жан описал как один из самых гостеприимных... стал регулярным местом встреч и дискуссий сюрреалистов. Именно здесь сюрреалисты обычно устраивали свои игры и проводили импровизированные суаре»². Превер в те годы еще не занимался литературным творчеством (за исключением того, что принимал участие в коллективных играх сюрреалистов), но уже был главным «вдохновителем» кружка — сама его персона, стиль жизни и манера поведения привлекали сюрреалистов эксцентричным юмором, внутренним нонконформизмом и мастерским владением той «вербальной акробатикой»³, которая впоследствии перекочевала в его поэзию. По словам Жоржа Садуля, также в те годы принимавшего участие в сюрреалистическом движении, «лучшие стихи Жака остались в стенах дома на улице Шато»⁴.

На рубеже 1920—1930-х годов кружок Бретона осуществляет короткую попытку сближения с Французской коммунистической партией (ФКП); как впоследствии выяснилось, это был единственный за всю историю сюрреализма отход от анархистских принципов, и именно он обозначил наивысший пик политизации этого движения. К концу 1920-х годов анархизм как политическая сила во Франции переживал упадок, обрекая своих сторонников на пассивное отношение к происходящему. По словам Ричарда Дэвида Сонна, «коммунизм казался более молодым и современным, анархизм — более укорененным в предвоенное прошлое. Присоединяясь к коммунистам, Бретон и другие сюрреалисты отказывались от своей маргинальности» Упитерес сюрреалистов к идеям коммунизма подогревался их концепцией коллективного творчества, коммунным образом жизни и интересом к таким новым явлениям в искусстве, как фильмы С. Эйзенштейна, М. Пудовкина и А. Довженко, театр Б. Брехта и Э. Пискатора, и т. д. Не последнюю роль сыграло здесь и знакомство Бретона в 1925 году с книгой Льва Троцкого о Владимире Ленине в

¹ Blakeway C. Jacques Prévert: Popular French Theatre and Cinema. Rutherford (NJ): Farleigh Dickinson University Press, 1990. P. 17.

² Ibid. P. 21.

³ Ibid.

⁴ Ibid. P. 46.

⁵ Sonn R. D. Sex, Violence, and the Avant-garde: Anarchism in Interwar France. Pennsylvania State University Press, 2010. P. 18.

⁶ Андреев Л. Г. Сюрреализм. М.: Высшая школа, 1972. С. 29.

В 1925—1926 годах Бретон сближается с коммунистической группой «Clarté», а уже весной 1927-го вместе с Луи Арагоном, Полем Элюаром и Бенжаменом Пере составляет декларацию «При свете дня» о коллективном вступлении сюрреалистов в ФКП. Апогеем этой «красной лихорадки» становится «Второй манифест сюрреализма» (1929).

Примерно тогда же, в 1928 году, Превер в числе ряда других сюрреалистов разрывает отношения с Бретоном и его кружком. Причины этого разрыва на сегодняшний день остаются под вопросом. По мнению Блейкуэй, Превер ушел из-за ссоры с Бретоном по личным причинам¹. Согласно этой точке зрения, история разрыва выглядела следующим образом. Незадолго до ухода Превера группу покинул Реймон Кено, его близкий друг. Кено был женат на Жанин Кан, сестре первой жены Бретона Симоны Кан, и к тому моменту, когда Бретон разводился с Симоной в ноябре 1929 года, Жанин и Кено (а вслед за ними и многие другие сюрреалисты) уже занимали ее сторону. Вполне возможно, что предшествующие этому разводу ссоры внутри кружка и способствовали уходу Превера.

Однако существует и другая версия, согласно которой Превер ушел из-за нежелания вместе с другими сюрреалистами вступать в ФКП. По воспоминаниям Дюамеля, когда Бретон опрашивал участников группы, готовы ли они вступить в коммунистическую партию, Превер хмуро ответил: «Они упрячут меня в ячейку²»³. Так или иначе, в тексте «Смерть месье», написанном Превером для коллективного антибретоновского манифеста «Труп» в 1930 году, можно усмотреть разнообразные мотивы. В плане личной обиды обращают на себя внимание такие фразы, как «он сеет раздоры, ссорится везде, на своей почве, со своими друзьями, с женами своих друзей»⁴. В плане политических разногласий Превер обвиняет Бретона в авторитарности, называя его «надсмотрщиком от поэзии», а также заявляет, что Бретон «униженно играет на лютне под окнами Французской коммунистической партии» и «путает отчаяние с изжогой, Библию с "Песнями Мальдорора", чернила со спермой, баррикады с диваном мадам Сабатье, русскую революцию с революцией сюрреалистической»⁵.

Несмотря на ту отчетливую антикоммунистическую позицию, которую Превер занял в 1928 году, уже буквально через несколько лет, в самом начале 1930-х годов, он также присоединяется к левому движению и в 1932 го-

¹ Blakeway C. Jacques Prévert: Popular French Theatre and Cinema. P. 42.

 $^{2\,}$ В оригинале — «cellule», что может переводиться и как марксистская «ячейка общества», и как «партийная ячейка», и как «тюремная клетка».

³ Blakeway C. Jacques Prévert: Popular French Theatre and Cinema. P. 44.

⁴ Ibid. P. 42.

 $^{^5}$ Энциклопедический словарь сюрреализма / Сост. и ред.: Т. В. Балашова и Е. Д. Гальцова. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 393.

ду становится ведущим драматургом прокоммунистической театральной «Группы Октябрь» («Group Octobre»). Возможно, такое внезапное изменение политической позиции произошло из-за начала периода Депрессии во Франции — воспользовавшись тяжелым положением страны, правые католические круги в это время начали активную пропаганду политики Третьего рейха, и ФКП в это время многим казалась единственной политической силой, успешно противостоявшей угрозе фашизма в стране. Так или иначе, отношение Превера к левому движению оставалось неоднозначным, что было ярко продемонстрировано им в 1933 году, когда «Группа Октябрь» давала гастроли в СССР: после выступлений, когда участникам труппы было предложено подписать обращение со словами благодарности Сталину, резкий и безоговорочный отказ Превера способствовал тому, что и остальные участники труппы последовали его примеру. По мнению Блейкуэй, даже в самом творчестве «Группы Октябрь» проявлялись присущее Преверу анархистское мироощущение, «чувство свободы от любых правил и конвенций» и «свирепый нонконформизм»¹. В 1936 году, когда распадается «Группа Октябрь», Превер присоединяется к Народному фронту и пишет сценарии для пропагандистских фильмов Жана Ренуара и Марселя Карне, однако даже в этих фильмах, по мнению большинства исследователей, в большей степени отражено личное мироощущение их создателей. Осторожность Превера по отношению к левой политике подтверждается и тем фактом, что он никогда не имел партийного билета ФКП. Неудивительно, что с развалом Народного фронта в 1938 году Превер быстро отказывается от пропаганды левых идей и, благодаря таким фильмам, как «Набережная туманов», становится объектом критики как правой, так и левой кинопрессы.

Период сближения Бретона с ФКП оказался еще короче. По мнению Тамары Балашовой и Елены Гальцовой, изменение политической позиции сюрреалистического кружка отразил журнал «Le Surréalisme au service de la révolution» (1930—1933), который постепенно становился «знаком принципиального неприятия коммунистической партии при сохранении сюрреалистического бунтарского духа»². В 1932 году Луи Арагон опубликовал поэму «Красный фронт», где противопоставил коммунизм «буржуазным» ценностям сюрреалистов. Эта поэма спровоцировала так называемое «дело Арагона», в результате которого Бретон окончательно определился со своим отношением к ФКП. В 1933 году в письме Полю Элюару он писал: «Я все больше и больше верю в необходимость красивого разрыва с этими commies, чтобы возобновить более непримиримую сюрреалистическую активность»³. В том же 1933 году, после долгой борьбы с руководством, Бретон был исключен из

¹ Blakeway C. Jacques Prévert: Popular French Theatre and Cinema. P. 51.

² Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 252.

³ Eburne J. P. Surrealism and the Art of Crime. New York: Cornell University Press, 2008. P. 174.

партии. На смену журналу «Le Surréalisme au service de la révolution» сюрреалисты начали выпуск нового журнала «Minotaure», и изменение содержания этих изданий, по мнению литературного критика Джонатана Пола Эбюрна, обозначило «политическую миграцию сюрреализма от "красного" периода коммунистического активизма к тому, что можно назвать периодом "noir"»¹.

В течение некоторого времени сюрреалисты продолжали время от времени поддерживать различные акции коммунистов: «с одной стороны, ощущение надвигающегося фашизма заставляло сближаться с левыми силами, с другой стороны, для сюрреалистов был абсолютно неприемлем коммунизм в жанре газеты "Юманите", которая, по их мнению, занималась "систематической кретинизацией мозгов"»². В феврале 1934-го, во время фашистских провокаций во Франции, Бретон еще призывал всех трудящихся к объединению против нацистов, но уже на следующий год вместе с Жоржем Батаем он попытался создать объединение «Контратака», направленное одновременно и против фашизма, и против Народного фронта³. В 1936-м, когда во Франции стало известно о сталинских процессах против Григория Зиновьева и Льва Каменева, Бретон уже не хотел иметь ничего общего с коммунистами, которые, по его мнению, больше не соответствовали «революционному духу» и не разделяли идеи свободы.

В это время он окончательно и на этот раз уже совершенно осознанно становится на позиции анархизма. В 1938 году Бретон посещает Мексику, где вместе со Львом Троцким и Диего Риверой составляет манифест «За независимое революционное искусство», в котором «истинное искусство» рассматривается не как воплощение политических идей, а как выражение «внутренних потребностей человека» Основная мысль манифеста была изложена в пассаже Троцкого: «Если для развития материальных производственных сил революция должна была установить социалистический режим и жесткую централизацию, то для интеллектуального творчества она должна с самого начала гарантировать анархистский идеал индивидуальной свободы» Следует напомнить, что в тот же период (1936—1938) Бретон также активно развивает концепт «черного юмора».

Таким образом, к 1938 году и Бретон, и Превер, после короткого увлечения левыми идеями, вновь возвращаются к анархизму. Если их разрыв в 1928 году и имел какие-либо политические причины, то теперь оба они неизменно должны были бы сблизиться снова. И действительно, в конце 1930-х го-

¹ Eburne J. P. Surrealism and the Art of Crime. P. 174.

² Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 252.

³ *Андреев Л. Г.* Сюрреализм. С. 30.

⁴ Там же. С. 85.

⁵ *Löwy M.* Morning Star: surrealism, marxism, anarchism, situationism, utopia. Austin (TX): University of Texas Press, 2009. P. 25.

дов Бретон как-то проронил фразу о Превере: «лично для меня сейчас как будто ничто и не стояло между нами». Несмотря на то что тексты Превера не были включены в первое издание «Антологии черного юмора» (они появились только во втором издании 1966 года), к началу войны у Превера и Бретона, похоже, не было повода для значительных разногласий на политической почве, и отсутствие прямых контактов между ними, вероятно, объясняется только личными обидами. Таким образом, во время войны Превер вполне мог одобрить идею литературного проекта, основанного на бретоновском концепте «черного юмора», и дать ему название «Черная серия».

К вопросу о политических аспектах термина «noir» во французской культуре второй половины XIX века

Сам факт связи термина «noir» с символикой анархизма предполагает, что это слово могло употребляться в политическом контексте еще задолго до основания сюрреалистического движения. Действительно, в изложенной выше истории происхождения термина «noir» в киноведении остается не проясненной роль писателя Пьера Мак Орлана, который, по мнению Маргарет Холмс, будучи автором понятия «социальная фантастика», мог также иметь отношение и к термину «noir». Никогда официально не входивший в кружок Бретона (хотя и контактировавший с отдельными его участниками), Мак Орлан принадлежал к тому «старшему» поколению авангардистов, которое проявило себя еще до начала Первой мировой войны. Разумеется, полноценное исследование истории термина «noir» во французской культуре XIX века (начиная с того момента, когда сформировалась символика анархизма), не входит в задачи данной статьи. Тем не менее попробуем предварительно перечислить ряд наиболее ярких прецедентов его использования, а также в целом охарактеризовать взаимоотношения французской культуры с анархистским движением, чтобы выделить те культурные явления, которые в дальнейшем могли бы стать объектами более детальных исследований на эту тему.

Символическое значение самого эпитета «черный» во французской культурной традиции имеет длинную предысторию, начавшуюся задолго до того, как сформировалось анархистское движение. В Средние века с черным цветом было связано множество различных ассоциаций. Один из самых ярких примеров — традиционное название пандемии чумы XIV века — «черная смерть» («peste noire»). Само это словосочетание возникло в XVI веке, когда историки впервые дали чуме научное название «atra mors» (буквально «черная смерть»). Также в Средние века существовало понятие «черный рыцарь» — так назывались воины, не носившие геральдических знаков либо из желания скрыть свое происхождение и принадлежность к тому или иному сеньору, либо по причине отсутствия таковых. Черный козел и черный кот в христианской мифологии традиционно связаны с дьяволом, черный ворон — с бедой и несчастьем, а черный дрозд — с искушением. Одновременно черный цвет в Европе с древних времен считается цветом смерти и траура. Все эти примеры цветовой символики, в большинстве своем закрепившиеся в христианской традиции, не имеют отношения к рассматриваемому политическому термину «поіг», хотя определенные ассоциации с ними впоследствии вполне могли иметь место.

Непосредственно перед возникновением анархизма как политического движения символика черного цвета активно задействована во французской культуре, однако смысл ее не совсем ясен. С начала XIX века термины «littérature noire» или «romans noirs» применяются в отношении английских готических романов¹. К середине XIX века слово «поіг» ассоциируется с литературной традицией позднего романтизма и зарождающегося декадентства — в основном благодаря новелле Эдгара Аллана По «Черный кот», популяризатором которой во Франции становится Шарль Бодлер. Переведенная Изабеллой Мёньер, эта новелла была представлена им в 1847 году на банкете журнала «La Démocratie pacifique»².

Одним из предметов дискуссий многих современных искусствоведов является вопрос о символическом значении черного кота, изображенного на картине Эдуара Мане «Олимпия» (1865). Известно, что картина эта привлекла внимание Бодлера, и именно по его настоянию Мане решился продемонстрировать ее в Салоне³. Художественный критик Эдмон Базир в книге «Мане» (1884) пишет: «Он задумал и выполнил "Олимпию" в год своей женитьбы (1863), но выставил ее только в 1865 году. Несмотря на уговоры друзей, он долго колебался. Осмелиться — вопреки всем условностям — изобразить голую женщину на неприбранной постели и возле нее — негритянку с букетом и черную кошку с выгнутой спиной. Написать без прикрас живое тело... не завуалированное каким-либо греческим или римским воспоминанием... это было настолько смело, что он сам долго не решался показать "Олимпию". Надо было, чтобы кто-нибудь подтолкнул его. Этот толчок, которому Мане не мог противостоять, исходил от Бодлера»⁴. Возможно, исходя из того, что на картине изображена куртизанка, кот у ее ног должен был создавать определенные культурные ассоциации у зрителя того времени — с древних

¹ Flory D. Philosophy, Black Film, Film Noir. University Park (PA): The Pennsylvania State University, 2008. P. 18.

² Mansell Jones P. The Background of Modern French Poetry: Essays and Interviews. Cambridge: Cambridge University Press, 1968. P. 59–60.

³ *Ревалд Д.* История импрессионизма. Л.; М.: Искусство, 1959. С. 101.

⁴ Эдуард Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников. М.; Л.: Искусство, 1965. С. 78.

времен черный кот также был символом проституции. Однако, помимо этого, нельзя не заметить, что черный цвет кота визуально сопоставлен с цветом кожи афроевропейской служанки, изображенной рядом, что создает совершенно другие смысловые акценты. В любом случае роль черного кота на картине «Олимпия» остается непроясненной.

Еще одну загадку, связанную с символикой черного цвета в «доанархистский» период, представляет название романа Стендаля «Красное и черное» (в оригинале «Le Rouge et le Noir»), споры о котором начались еще с момента выхода книги в 1830 году. В статье «Почему Стендаль назвал свой роман "Красное и черное"?» Борис Реизов последовательно отрицает широко распространенные версии о рулетке (черные и красные сектора) и об одежде (военный мундир и одежда священника), предполагая, что истоки цветовой символики у Стендаля могут восходить к эпохе Французской революции.

Как политическое движение анархизм во Франции оформляется сразу после поражения Парижской коммуны, в первое десятилетие Третьей республики. Еще в конце 1860-х годов влияние прудонизма сменяется во Франции ростом популярности теорий Михаила Бакунина и внутри Интернационала формируется анархистская организация «Альянс социалистической демократии». Распространение происходит в основном на юго-востоке страны. Южные регионы были наиболее благоприятной почвой для роста анархистских настроений — в Марселе «пережитки ремесленнической психологии способствовали развитию индивидуализма»², а в Лионе сказывалась близость главного очага бакунизма — Швейцарии. Во время революции, осенью 1870 года, во многих южных городах проходили анархистские марши, инспирированные непосредственно Бакуниным и его сторонниками — Андре Бастеликой и Гаспаром Бленом.

По словам историка Джорджа Вудкока, «в отношении истории анархизма последствия Коммуны, возможно, были более значимыми, чем само ее появление. Мгновенным результатом ее крушения стало подавление всей деятельности социалистов и принятие в марте 1872 года особого закона, запрещающего Интернационал как подрывную организацию. Это означало, что на более чем десятилетие вся активность социалистов и анархистов во Франции стала нелегальной и должна была осуществляться тайно»³. Историк Питер Маршалл также отмечает, что именно в момент усиления ограничений

 $^{^1}$ *Реизов Б. Г.* Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и черное»? // Из истории европейских литератур. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1970. С. 170—186.

 $^{^2\,}$ Парижская коммуна 1871 года / Под ред. Ж. Брюа, Ж. Дотри и Э. Терсана; пер. с фр. М.: Прогресс, 1964. С. 75.

³ Woodcock G. Anarchism: A History of the Libertarian Ideas and Movements. Cleveland (Ohio); New York: The World Publishing Company, 1962. P. 290.

политической активности анархизм стал восприниматься как отдельное самостоятельное движение¹. Исходя из уроков, извлеченных из поражения Коммуны, анархисты выдвинули идею вольного коммунизма, которая оформилась примерно к 1880 году. Тогда же, к концу 1870-х годов, реакционная политика Третьей республики ослабла и во Франции стали появляться оппозиционные газеты и организации. Именно в этот момент начался процесс отделения анархистов от социалистского движения — главным образом, по причине их отказа от участия в официальной политике и начала пропаганды «практических действий».

Оформление анархизма как самостоятельного движения сопровождалось выработкой новой политической символики. Еще во времена Коммуны, после капитуляции 29 января 1871 года, многие парижане вывешивали из окон черные флаги в знак траура². На собраниях 1880 года Луиза Мишель на смену красному флагу, со времен Французской революции символизировавшему кровь погибших за свободу, провозгласила черный флаг как символ траура по иллюзиям и по погибшим собратьям. С этого момента черный цвет начинает ассоциироваться с анархизмом: в 1882—1884 годах в Монсо-ле-Минь (Бургундия) действует террористическая организация анархистов-синдикалистов «La Bande noire» («Черная банда»), с 1882 года в Лионе выпускается анархистская газета «Le Drapeau Noir» («Черное знамя»), которую историк Джордж Вудкок считает «первым свидетельством использования анархистами черного цвета»³. 9 марта 1883 года в Париже Луиза Мишель, возглавляя демонстрацию против безработицы, несет в руках черный флаг и повторяет свой знаменитый лозунг «Хлеб, работа или свинец!». Вслед за Францией черный флаг проникает и в США: 27 ноября 1884 года он впервые присутствует на демонстрации анархистов и рабочих в Чикаго⁴.

Причины появления черного цвета в символике анархизма до конца не выяснены. Если для Луизы Мишель этот цвет служил в первую очередь обозначением траура по погибшим товарищам, то позднее анархисты туманно объясняли его отрицанием какой-либо политической принадлежности. Традиционно считается, что черный флаг анархии возник по аналогии с пиратскими черными флагами XVIII века, и, согласно одному из свидетельств, Луиза Мишель, командуя женским батальоном во время Парижской коммуны, действительно однажды использовала в качестве символики череп и скрещенные кости.

¹ Marshall P. Demanding the Impossible: A History of Anarchism. London; New York, Toronto and Sidney: Harper Perennial, 2008. P. 437.

² Парижская коммуна 1871 года. С. 107.

³ Woodcock G. Anarchism: A History of the Libertarian Ideas and Movements. P. 251.

⁴ Pacyga D. A. Chicago: A Biography. Chicago; London: University of Chicago Press, 2009. P. 89.

По всей видимости, истоки цветовой символики во французской политике XIX века восходят к эпохе Французской революции. Известно, что в 1790-е годы существовал термин «Черная банда» («Вапdе поіте»), которым в обиходе называлась группа спекулянтов, скупавших и перепродававших конфискованную правительством церковную недвижимость. С другой стороны, сомнительно, что анархисты могли рассматривать членов «Черной банды» в качестве своих предшественников. В 1790 году в статье «Друг народа» Жан-Поль Марат упоминает «заговор черных», подразумевая членов партии, занимавшей места с правой стороны Учредительного собрания 1. Известно также, что черные флаги несколько раз использовались во время бунтов и забастовок французских рабочих в 1830-е годы, в том числе в забастовке в Реймсе в 1831-м. Несмотря на существующие на сегодняшний день подробные исследования истории красного флага, те факты, которые связаны с символическим значением флага черного, остаются разрозненными и не складываются в единую картину.

В Англии символом анархизма в конце XIX века становится черный кот с выгнутой спиной и выпущенными когтями, который впервые появляется на флаге Международной организации анархистов «Black International» («Черный Интернационал») в 1881 году. Образ кота был предложен Ральфом Чаплином (сооснователем важнейшей в истории профсоюзов организации «Индустриальные рабочие мира», «Industrial Workers of the World») в качестве призыва к «диким» стачкам. Тем не менее происхождение черного кота также остается неясным. Возможно, что он появился благодаря игре слов: английское «walkout» («забастовка») созвучно выражению «wild cat» («дикий кот»). Вероятно, именно этот анархистский символ и был первым подхвачен деятелями французской культуры — начиная с эмблемы кабаре «Le Chat Noir» («Черный кот»).

Проникновение оппозиционных идей в культурную сферу начинается еще во время Коммуны 1871 года, а начало демократизации живописи относят обычно к первому десятилетию Третьей республики: «Дега бросает "Военные сцены эпохи Средневековья" ради первых "Скачек", Ренуар — "Эсмеральду" ради пейзажей с натуры. <...> Писарро отказывается от модного тогда ориентализма, от своих "Видов Антильских о-вов", его увлекают пейзажи Ильде-Франса. Базиль, а особенно Сезанн обращаются к жанровой живописи»². В 1876 году критик Дюранти писал: «Мы не станем больше отделять образы людей ни от фона интерьера, ни от фона улицы... Нас интересует все, что находится вокруг них и позади них: мебель, камин, обивка стен, ширма, — все, что отображает их состояние, их классовую принадлежность, их занятия»³.

 $^{^1}$ *Марат Ж.-П.* Избранные произведения: В 3 т. Т. 2. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. С. 160-171.

² Парижская коммуна 1871 года. С. 232.

³ Там же.

В то время как социалисты стремились изменить общество путем революции, анархисты направили свои усилия на изменение самого мышления человека. В противовес труду фабричных рабочих, который идеализировали социалисты, для них наибольшую ценность представляла личная творческая самореализация¹, и поэтому именно анархистские идеи стали наиболее привлекательными для молодого поколения художников и писателей. Основным местом пересечения политики и культуры в этот период становится окраинный парижский район Монмартр. Согласно историку Ричарду Сонну, именно здесь располагались основные анархистские издательства, распространявшие в эпоху Третьей республики газетную и журнальную агитацию по всей Франции². По мнению Сонна, Монмартр был более серьезной политической оппозицией, нежели Коммуна, так как его противостояние власти было не открытым, а подспудным, основанным на символическом искажении доминирующих ценностей буржуазии³. По всей видимости, именно в это время термин «noir» в его политическом смысле и начинает фигурировать во французской культуре, обозначая те произведения, которые могли быть проинтерпретированы с точки зрения анархистских идей, связываемых тогда в основном с наличием тематических и стилистических элементов народной культуры (сатирическое отражение социально-политических реалий, интерес к жизни низших слоев, нравственная амбивалентность, сочетание пронзительного лиризма с циничностью и настроениями фатализма).

Первым крупным культурным явлением, которое отразило этот процесс, стали парижские кабаре. Согласно историку эстрады Лизе Аппиньянези, еще в начале XIX века в программах французских кабаре важное место занимали социально-политические песни, высмеивающие пороки общества. Подобием «народной газеты» кабаре становятся во второй половине XIX века, когда они окончательно обособляются от других эстрадных форм. В отличие от сугубо развлекательных кафе-шантанов и кафе-концертов, рассчитанных на вкусы городской буржуазии и в своем развитии все более тяготевших к мюзик-холльной форме, кабаре, наоборот, имели «более интеллектуальную и артистическую... природу» вследствие чего привлекали, главным образом, представителей бедной интеллигенции — поэтов, писателей и художников. Кабаретные программы отличались ярко выраженной антибуржуазной направленностью и представляли репертуар, основой которого были сатирические песни на острые и злободневные, зачастую крайне неполиткорректные темы.

¹ Sonn R. D. Sex, Violence, and the Avant-garde: Anarchism in Interwar France. P. 124.

² Ibid. P. 123.

³ Ibid.

⁴ *Аппиньянези Л.* Кабаре. М.: НЛО, 2010. С. 10.

⁵ Там же. С. 13.

В период Третьей республики наиболее известным заведением подобного рода становится кабаре «Le Chat Noir» («Черный кот»), открытое предпринимателем Родольфом Сали в 1881 году на Монмартре. Цель его создания «состояла в том, чтобы внести сатирическую струю в культ натурализма»¹, поэтому пародийный элемент в программе этого кабаре был ведущим. Основу представлений составляли выступления литературного кружка «Гидропатов» («Hydropathes»), члены которого писали антибуржуазные сатирические стихи и скетчи. Часто рассматриваемые как прямые предшественники авангарда, «гидропаты» создали особую форму литературного языка, пародирующего академический стиль привнесением в него элементов народной традиции черного юмора и абсурда, заимствованной из городского фольклора. Пародийные оттенки заметны, например, в том, что посетителей кабаре обслуживали официанты, «одетые в искусно расшитые золотом зеленые фраки, как у почтенных членов французской Академии»². Сюжеты скетчей Альфонса Алле и Мориса Мак-Наба отсылали к представлениям уличных кукольных театров, что в глазах литераторов того времени выглядело пародией на романы натуралистов. Следует отметить, что основанный впоследствии, в 1897 году, театр «Grand Guignol» также замышлялся как попытка довести формы театрального натурализма до его пределов путем сближения с народными традициями театра гиньоль. Благодаря «гидропатам» «Le Chat Noir» приобрел популярность, и в обиходе парижан появилось слово «chatnoiresque»: «полный фантазии и юмора вкупе с изрядной долей нахальства»³.

Привнесение в литературный язык элементов народной культуры пародировало инспирированный натуралистами интерес литераторов к жизни низших слоев населения. Тем не менее пародия эта отнюдь не предполагала снижения подобного интереса, она способствовала лишь изменению самих принципов обращения литераторов к общественным и политическим проблемам: если орудием писателей-натуралистов в борьбе с социальной несправедливостью было детальное, почти научное исследование современного общества, пропитанное пафосом разоблачения, то орудием «гидропатов» была сатира — риторическая по форме и игровая по содержанию.

Именно в период существования кабаре «Le Chat Noir» такая сатира, лишенная прямого критического содержания, рассматривается как типичный для анархистски настроенных литераторов способ социально-политической борьбы. Реальные же связи кабаре «Le Chat Noir» с анархистским движени-

 $^{^1}$ Аппиньянези Л. Кабаре. С. 19. См. также: *Бобриков А. А.* Сначала в виде фарса, потом в виде трагедии. Кабаре и рождение модернизма // Временник Зубовского института. 2014. Вып. 1 (12). С. 40-53.

² Ревалд Дж. Постимпрессионизм: от Ван-Гога до Гогена. Л.; М.: Искусство, 1962. С. 18.

³ *Аппиньянези Л.* Кабаре. С. 30.

ем до сих пор являются «белым пятном» в истории Франции XIX века, и это неудивительно, поскольку обращение литераторов к опасным политическим идеям в то время могло осуществляться только в завуалированной форме. Так или иначе, большинство исследований этой темы сводится лишь к интерпретации тематических и стилистических особенностей программ кабаре того времени¹. Прямых доказательств контакта Сали с анархистами, похоже, не существует, хотя известно, что «гидропаты» интересовались идеями анархизма, а в самом «Le Chat Noir» регулярно «дежурили» переодетые жандармы и полицейские осведомители². Так или иначе, несмотря на то, что степень реального влияния анархистских идей на программу «Le Chat Noir» (или влияния самой программы «Le Chat Noir» на анархистов) установить невозможно, впоследствии это кабаре воспринималось именно как символ политического свободомыслия и нонконформизма парижской артистической богемы.

Эмблемой кабаре стала серия постеров, созданная на протяжении 1890-х годов художником и любителем кошек Теофилем-Александром Стейнленом. Самым известным был постер 1896 года, приглашавший присоединиться к турне, которое кабаре совершило по Франции (Tournée du cabaret «Le Chat Noir»). Согласно Сонну, этот постер «отсылал к черным котам в длинной традиции европейского фольклора, где они ассоциировались с колдовством и дьяволом. Другое кабаре называлось "Красный кот" ("Chat Rouge")... красный и черный были подрывными, революционными цветами»³.

Сонн отмечает, что к середине 1890-х годов «Монмартр изменился, став запятнанным туристически ориентированной коммерцией, и начал терять свою оппозиционность» Второй период анархизма начался в 1892—1894 годах, когда участники этого движения, следуя лозунгам Бакунина, приступили к «практическим действиям», то есть терактам. В это время Монмартр стал опасным местом для политической оппозиции: полиция начала расследования в кабаре, многие заведения оказались закрыты (например, «Zut» Фредерика Фреде Жерара, которое имело прямую связь с еженедель-

¹ Например, Рэй Бет Гордон рассматривает популярные темы кабаретных номеров (такие как сомнамбулизм, гипноз), а также сам язык жестикуляции и «зигзагообразное» движение в пантомиме XIX века как художественное воплощение идей анархизма. См. в: *Gordon R. B.* Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema. Stanford (CA): Stanford University Press, 2001. 296 p.

² *Merriman J*. The dynamite club: How a bombing in fin-de-ciecle Paris ignited the age of modern terror. Boston; New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2009. P. 61.

 $^{^3}$ Sonn R. D. Marginality and Transgression: Anarchy's Subversive Allure // Montmartre and the making of mass culture / Ed. by G. P. Weisberg. New Brunswick; London: Rutgers University Press, 2001. P. 120.

⁴ Ibid. P. 123.

ным анархистским изданием «Le Libertaire»¹). Одновременно анархистские идеи получают все более откровенное воплощение в кабаретной практике. Еще в 1885 году Сали был вынужден перевезти кабаре «Le Chat Noir» из восточного криминогенного района на более спокойную улицу Виктор-Массе, отдав старое помещение новому кабаре «Le Mirliton», принадлежавшему шансонье Аристиду Брюану. Причина этого заключалась в том, что «Le Chat Noir» было элитным местом, привлекавшим, по выражению Сали, «чистую публику»². Как отмечает Аппиньянези, «если завсегдатаи Сали, переступая порог "Черного кота", попадали в атмосферу благопристойной, хоть и пародийной академичности, то в заведении Брюана гости приобщались к жизни парижских низов: на вошедшего, будь то человек светский, художник или обыватель, обрушивалось все богатство местного жаргона»³. Интеллектуальному популизму «Le Chat Noir» Брюан предпочел простоватый уличный фольклор — со свойственным ему сочетанием грубости и цинизма, с одной стороны, и пронзительного сочувствия низшему классу (иногда с фаталистическим оттенком) — с другой. Социально-критические песни Брюана, изобиловавшие уличным арго и строившиеся в форме монологов преступников, апашей, бродяг, бедняков и других жителей парижского дна, были пропитаны презрением по отношению к ханжеству современного общества и сочувствием к «униженным и оскорбленным».

К концу 1880-х годов, когда под влиянием Брюана стиль парижских кабаре стал все больше сближаться с народной культурой, такие же изменения происходили и в стилистике газет анархистов; если статьи первых анархистских изданий были написаны еще вполне грамотным, академическим языком, то основанная Эмилем Пуже в 1889 году парижская газета «Le Père Peinard» уже подражала речи низов общества, обильно используя бульварный жаргон и ругательства. «Le Père Peinard» критиковала ценности среднего класса от лица сапожника-сквернослова Ньяффа (Gniaff) — старинного персонажа лионского уличного кукольного театра (изначально Gnafron или Gnaff)⁴. Отмечая близость кабаретного образа Брюана Ньяффу, исследователь французской прессы XIX века Ховард Дж. Лэй пишет: «Образ Брюана, как и "Le Père Peinard", казался полностью погруженным в нелицеприятную страту парижского общества. Каждый аспект его продукции: грубая сценическая программа, смелые песни о проститутках, пьяницах, ворах и убийцах, точно рассчитанная грубость афиш и иллюстраций, которые он заказывал Лотреку и Стейнлену, — казалось, являли аутентичную репрезентацию жизни

 $^{^{\}rm 1}$ $\it Sonn R.\,D.$ Marginality and Transgression: Anarchy's Subversive Allure. P. 130.

 $^{^2}$ *Перрюшо А.* Жизнь Тулуз-Лотрека / Пер. с фр. М.: Радуга, 1994. С. 75.

³ *Аппиньянези Л.* Кабаре. С. 33.

 $^{^4}$ Ньяфф — лионский вариант Гиньоля — был выбран, возможно, потому, что в Лионе располагалась крупнейшая анархистская организация во Франции.

в парижских трущобах, особенно для тех потребителей, у которых был незначительный опыт столкновения с этими трущобами»¹.

Вероятно, почувствовав необходимость в поддержке интеллигенции, в начале 1890-х годов «Le Père Peinard» начинает рекламировать творчество различных представителей артистической богемы Парижа — и тех, кто действительно разделял идеи анархизма, и тех, кто оставался равнодушными к политике. Так, в 1893 году эта газета придала социально-политический смысл картинам и плакатам Анри Тулуз-Лотрека, который сам в те годы дистанцировался от всех политических движений: «Вот у кого хватает смелости, черт побери! В его рисунках, как и в его красках, все откровенно. Огромные черные, белые, красные пятна, упрощенные формы — вот его оружие. Точно, как никто другой, он сумел передать тупые морды буржуа, изобразить слюнявых девок, которые лижутся с ними только ради того, чтобы выжать из них побольше денег. "Ла Гулю, королева радости", "Японский диван" и два, посвященные кабаре Брюана, — вот и все плакаты Лотрека, но они потрясают своей дерзостью, силой, злой насмешкой, от них, как от чумы, шарахаются всякие кретины, которым подавай розовый сироп!»²

В 1890-е годы анархистские идеи действительно глубоко проникли в среду парижских интеллектуалов. По мнению Вудкока, почти каждый представитель символизма или авангарда в это время соприкасался с газетами анархистов: «художников и интеллектуалов привлекало анархистское поощрение независимости мышления и свободы действий»³. В таких изданиях, как «Les Temps Nouveaux», «Les Entretiens Politiques et Littéraires», «Le Père Peinard» и «L'En-Dehors», печатались Стефан Малларме, Поль Валери, Эмиль Верхарн, Октав Мирбо, Феликс Фенеон, Анри де Ренье, Реми де Гурмон, Сен-Поль Ру и Тристан Бернар, работали художники и графики Жорж Сёра, Поль Синьяк, Камиль Писсарро, Кес Ван Донген, Феликс Валлоттон, Морис Вламинк, Теофиль Стейнлен и Каран Д'Аш. В близких анархистским позициям журналах и газетах (особенно «Le Charivari») публиковали свои карикатуры график Андре Жилль и его ученик Эмиль Коль (в будущем — первый французский мультипликатор), представляя известных политиков в образе Фантоша (Fantoche), разновидности куклы Гиньоль.

В начале 1910-х годов кабаретно-анархистская культура Монмартра окончательно приходит к закату и многие ее деятели перебираются в другие районы Парижа— в частности, на Монпарнас. Последним заметным кабаре Монмартра стало «Le Lapin Agile» («Проворный кролик») Фредерика Жерара,

¹ *Lay H. G.* Réflecs d'un Gniaff: On Emile Pouget and «Le Père Peinard»// Making the News: Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France / Ed. by D. De La Motte, J. M. Przyblyski. Amherst (MA): University of Massachusetts Press, 1999. P. 102.

² Цит. по: *Перрющо А*. Жизнь Тулуз-Лотрека. С. 154.

³ Woodcock G. Anarchism: A History of the Libertarian Ideas and Movements. P. 306.

процветавшее в 1900-е годы и до Первой мировой войны остававшееся одним из главных центров сообщения между анархистами с одной стороны, и поэтами, писателями и художниками раннего авангарда (Пабло Пикассо, Максом Жакобом, Амедео Модильяни) — с другой. В это время постоянным посетителем «Le Lapin Agile» был и Пьер Мак Орлан¹, который, по всей видимости, застал термин «noir» еще на его «кабаретном» этапе.

Неудивительно, что к началу Первой мировой войны французская критика уже осознанно искала анархистские идеи в любых культурных явлениях — в том числе и кинематографических. Так, экранизация (1913—1914) Луи Фёйядом криминального романа-фельетона «Фантомас» (1911—1913) Пьера Сувестра и Марселя Аллена, на фоне участившихся террористических акций иллегалистов банды Бонно, вызвала в прессе не меньший скандал, нежели ее литературный первоисточник. В отличие от издателя романа Артэма Файара, убежденного анархиста, режиссер сериала Луи Фёйяд был сторонником правых политических сил (известно, что он даже собирался гильотинировать ненавистного ему героя в последней серии), однако и в литературном, и в экранном образе Фантомаса газетная критика увидела именно романтизацию образа преступника². И действительно, после выхода киносериала его горячие поклонники поэты Макс Жакоб и Гийом Аполлинер основали «Общество друзей Фантомаса»³. Еще в большей степени рост анархистских настроений отразил следующий сериал Фёйяда «Вампиры» (1915), где главными героями являются участники тайной преступной группы, одетые в черное трико. Интересно отметить, что в одной из серий «Вампиров» фигурирует персонаж по имени де Нуармутье (de Noirmoutier), возглавляющий так называемый «Черный комитет» группировки.

Непосредственно перед началом формирования сюрреалистического движения анархистские идеи прослеживаются в деятельности международного культурного движения дада. По словам одного из его участников Рихарда Хюльзенбека, основатель дада Хуго Балль буквально «жил в атмосфере Бакунина и Кропоткина»⁴. Наиболее полное описание взаимоотношений Балля с анархизмом дано Владимиром Седельником в монографии «Дадаизм и дадаисты»: «Оказавшись в Цюрихе, Балль... сближается со швейцарским анархистом Ф. Брупбахером (позже примкнувшим к коммунистам), сотрудничает в его газете "Дер революццер", пользуется богатой библиотекой своего работодателя и (временного) единомышленника, интенсивно

¹ Аппиньянези Л. Кабаре. С. 91—92.

² Porton R. Film and the Anarchist Imagination. London; New York: Verso, 1999. P. 19; Richardson M. Surrealism and Cinema. Oxford; New York: Berg, 2006. P. 22.

 $^{^3}$ *Садуль* Ж. Всеобщая история кино: В 6 т. Т. 2: Кино становится искусством. 1909—1914. М.: Искусство, 1958. С. 427.

 $^{^4}$ Цит. по: *Изюмская М.* Альманах дада вышел... // Альманах дада (репринт издания 1920 г.). М.: Гилея, 2000. С. 148.

изучает труды М. А. Бакунина и П. А. Кропоткина. Последний был особенно почитаем в среде цюрихских анархистов и дадаистов. Их привлекало в его теории не только убеждение, что государство и застойные формы общественного устройства являются тормозом на пути свободного развития заложенных в человеке способностей, и оправдание необходимости революций, но и своеобразный "анархический коммунизм", основанный на сформулированном им "биосоциологическом законе взаимной помощи", на вере, что людям легче жить, когда ими не управляет (и не угнетает их) тот или иной властный орган. Такая мораль без внешнего или внутреннего принуждения, без категорического императива, диктуемая исключительно солидарностью здоровых инстинктов, не могла не нравиться Баллю и его ближайшему окружению, вынужденным ради выживания в чужой стране держаться вместе и помогать друг другу. <...> Разумеется, дадаистам была близка своеобразная "эстетика анархизма", тяготевшая ради разрушения застойных, канонизированных форм и освобождения игрового пространства к хаотическому смешению фрагментов развороченного роковыми событиями сознания современного человека»¹.

Черный цвет, так же как и само слово «noir», время от времени встречается в публикациях дадаистов. Например, парижский журнал Тристана Тцара «Бюллетень дада» («Bulletin dada», или «Dada 6», 1920) и ревю «Cannibale» Франсиса Пикабиа вышли в красно-черных обложках², и уже сам факт сочетания этих цветов, скорее всего, свидетельствует об обращении к цветовой символике социалистов и анархистов. Тем не менее конкретный политический смысл таких намеков — если они действительно имели место — полностью растворяется в том хаотичном изобилии культурных, социальных, политических и любых других реминисценций, которыми были наполнены публикации дада. В частности, помимо политического смысла слово «поir» также ассоциировалось у дадаистов с модой на «черный» джаз, новую музыку, исполняемую афроамериканцами.

Проблема взаимосвязи дада с анархизмом по большому счету касается скорее самых общих мировоззренческих установок участников этого движения, нежели осознанных политических позиций. Идея отрицания любых догм не давала дадаистам повода напрямую сближаться с любыми — даже оппозиционными — политическими движениями из-за свойственного им догматического характера. По словам исследователя Марины Изюмской, «дадаистское отрицание ничего общего не имеет с нигилизмом (в котором часто обвиняли дадаистов). Нигилизм как форма социального поведения тоже может стать догмой»³.

¹ Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 29—30.

² Изюмская М. Альманах дада вышел... С. 148.

³ Там же. С. 149.

В отличие от берлинских организаций дада, тяготевших в большей степени к идеям социального протеста и в 1920-е годы полностью влившихся в левое политическое движение, парижский дадаизм в целом сохранял симпатии к анархизму. Именно эта французская ветвь дада и стала основой для формирования кружка сюрреалистов, которым, помимо всего прочего, принадлежала идея возрождения именно политического контекста термина «поіг» в межвоенный период.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Андреев А. И.* О происхождении термина «film noir» в киноведении. Часть 1 // Временник Зубовского института. 2016. Вып. 1−2 (16−17). С. 82−103.
- 2. Андреев Л. Г. Сюрреализм. М.: Высшая школа, 1972. 230 с.
- 3. Аппиньянези Л. Кабаре. М.: НЛО, 2010. 288 с., ил.
- 4. *Бобриков А. А.* Сначала в виде фарса, потом в виде трагедии. Кабаре и рождение модернизма // Временник Зубовского института. 2014. Вып. 1 (12). С. 40—53.
- Изюмская М. Альманах дада вышел... // Альманах дада (репринт издания 1920 г.). М.: Гилея, 2000. 206 с.
- 6. *Марат Ж.-П.* Избранные произведения: В 3 т. Т. 2. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. (Серия «Литературные памятники»). 317 с.
- 7. Парижская коммуна 1871 года / Под ред. Ж. Брюа, Ж. Дотри и Э. Терсана; пер. с фр. М.: Прогресс, 1964. 479 с.
- 8. $\ensuremath{\mathit{Перрюшо}}$ А. Жизнь Тулуз-Лотрека / Пер. с фр. М.: Радуга, 1994. 284 с., ил.
- 9. Ревалд Д. История импрессионизма. Л.; М.: Искусство, 1959. 503 с., ил.
- 10. Ревалд Дж. Постимпрессионизм: от Ван-Гога до Гогена. Л.; М.: Искусство, 1962. 436 с., ил.
- 11. *Реизов Б. Г.* Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и черное»? // Из истории европейских литератур. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1970. С. 170—186.
- 12. $\it Cadyль\, X\!\!\! X$. Всеобщая история кино: В 6 т. Т. 2: Кино становится искусством. 1909—1914. М.: Искусство, 1958. 506 с.
- 13. Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 552 с.
- 14. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм / Пер. с фр. М.: НЛО, 2002. 411 с.
- 15. Эдуард Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников. М.; Л.: Искусство, 1965. 264 с.
- Энциклопедический словарь сюрреализма / Сост. и ред.: Т. В. Балашова и Е. Д. Гальцова. М.: ИМЛИ РАН, 2007. 581 с.
- 17. *Blakeway C.* Jacques Prévert: Popular French Theatre and Cinema. Rutherford (NJ): Farleigh Dickinson University Press, 1990. 218 p., ill.
- Bugnon F. Germaine Berton: une criminelle politique éclipsée. Nouvelles questions féministes. Antipodes. 2005. XXIV (3). 168 p.
- 19. Eburne J. P. Surrealism and the Art of Crime. New York: Cornell University Press, 2008. 344 p.
- 20. Flory D. Philosophy, Black Film, Film Noir. University Park (PA): The Pennsylvania State University, 2008. 348 p., ill.
- 21. *Gordon R. B.* Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema. Stanford (CA): Stanford University Press, 2001. 296 p.
- Lay H. G. Réflecs d'un Gniaff: On Emile Pouget and «Le Père Peinard»// Making the News: Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France / Ed. by D. De La Motte, J. M. Przyblyski. Amherst (MA): University of Massachusetts Press, 1999. P. 82–140.
- 23. *Löwy M*. Morning Star: surrealism, marxism, anarchism, situationism, utopia. Austin (TX): University of Texas Press, 2009. 142 p., ill.

- 24. *Mansell Jones P.* The Background of Modern French Poetry: Essays and Interviews. Cambridge: Cambridge University Press, 1968. 196 p.
- 25. *Marshall P.* Demanding the Impossible: A History of Anarchism. London; New York, Toronto and Sidney: Harper Perennial, 2008. 473 p.
- 26. *Maza S*. Violette Nozière: A story of murder in 1930s Paris. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2011. 336 p., ill.
- 27. Merriman J. The dynamite club: How a bombing in fin-de-ciecle Paris ignited the age of modern terror. Boston; New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2009, 259 p.
- 28. Pacyga D. A. Chicago: A Biography. Chicago; London: University of Chicago Press, 2009. 472 p.
- 29. Porton R. Film and the Anarchist Imagination. London; New York: Verso, 1999. 314 p., ill.
- 30. Richardson M. Surrealism and Cinema. Oxford; New York: Berg, 2006. 202 p.
- 31. Sonn R. D. Marginality and Transgression: Anarchy's Subversive Allure // Montmartre and the making of mass culture / Ed. by G. P. Weisberg. New Brunswick; London: Rutgers University Press, 2001. P. 120—141.
- 32. Sonn R. D. Sex, Violence, and the Avant-garde: Anarchism in Interwar France. Pennsylvania State University Press, 2010. 259 p.
- 33. Surrealist Women: An International Anthology / Ed. and introductions by P. Rosemont. London: The Athlone Press, 1998. 576 p.
- 34. *Woodcock G*. Anarchism: A History of the Libertarian Ideas and Movements. Cleveland (Ohio); New York: The World Publishing Company, 1962. 504 p.

Аннотация

Статья посвящена истории термина «film noir» во французской культурной традиции первой половины XX века. В поисках истоков понятия «noir» автор исследует взаимосвязи между различными прецедентами использования этого термина в разных контекстах — от политических до общекультурных.

Summary

The article is devoted to the history of the term 'film noir' in the French cultural tradition of the first half of the twentieth century. Having set out to find the origins of the concept 'noir', the author explores the relationships between various precedents of using this term in various political and cultural contexts.

- Ключевые слова: film noir, Черная серия, черный юмор, понятие, термин, кинокритика, сюрреализм, дадаизм, кабаретная культура, Нино Франк, Жак Превер, Андре Бретон, Пьер Мак Орлан
- ✓ Key words: film noir, Serie Noire, dark humour, concept, term, cinema critics, surrealism, dada, cabaret culture, Nino Frank, Jacques Prevert, Andre Breton, Pierre Mac Orlan.

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, ХРОНИКИ

Nº 1-2 / 2017

УДК 130.2

Русская цивилизация: Осмысление продолжается

ФОМИНА МАРИЯ СЕРГЕЕВНА

Кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской академии художеств (Санкт-Петербург)

FOMINA MARINA S.

PhD (History of Arts), Docent, N. A. Rimsky-Korsakov St Petersburg State Conservatory, The Repin Art Institute (The Russian Academy of Arts) (St Petersburg)

E-mail: fominamaria@rambler.ru

16 ноября 2017 года в Российском институте истории искусств (Зубовский институт) в рамках VI Санкт-Петербургского Международного культурного форума состоялся интересный круглый стол «Русская цивилизация в исторической ретроспективе и перспективе».

Открыл ученое собрание после приветствия от митрополита Варсонофия нынешний руководитель Зубовского института профессор А. Л. Казин с докладом «Русская цивилизация: идеальное и реальное». Вообще, тема симфонического единения русской культуры и православной веры была одной из существеннейших на круглом столе. Так же как и идея о том, что русская культура — это больше чем тип «поместной» культуры, это часть особой цивилизации. Эта нота звучала и в приветственном слове заместителя министра культуры Российской Федерации В. В. Аристархова, который подчеркнул важность цивилизационного подхода и ценностных ориентиров в современном понимании российской культуры, осознание того, что в ней духовное превалирует над материальным.

Николай Бурляев, с присущим ему человеческим и актерским темпераментом, произнес речь о заражении современной культуры «духовной нечистотой», о том, что чиновники от культуры вкладывают миллиарды рублей в театральные и кинопроизведения, искажающие русскую классику и распространяющие пошлость и безнравственность. В то же время он сохраняет оптимизм и надежду, что это удастся преодолеть.

Спикеры, как это принято сейчас называть, а по-русски — докладчики — говорили о православии как основе русской культурной парадигмы (А. Н. Ужанков), о русской классике как «геноме» национального самосознания (П. Е. Фокин), о сакральных символах Святой Руси в нынешние времена, когда, по выражению еще Гоголя, «стало видно далеко, во все стороны света» (О. Б. Сокурова). М. Н. Цветаева рассказала о духовных основаниях современного образования, в котором русская классическая литература остается одной из последних объединяющих сил, а современная культура колеблется между неоязычеством и постмодернизмом.

Темы бытования образов «вечной России» в меняющемся мире, вызовов современного мира — и ответов, или попыток ответа русской культуры, старой и новой — стали предметом серьезного разговора в устах философа Г. В. Скотниковой и театрального критика К. А. Кокшеневой, ученого дьякона отца В. Василика. Так, последний напомнил о трагедии православных народов времен Первой мировой, которая послужила своего рода «отравляющим газом» для русского народа, ожесточив его в преддверии революции, а поддержка священнослужителями Февраля 1917 года, по мнению докладчика, стала историческим предисловием к казням священников и мирян после Октября. Капитолина Кокшенева в яркой форме раскритиковала тот неоавангардистский и псевдолиберальный дискурс, который сложился в нашей интеллигентской и околовластной культурной среде еще в 1990-е годы. В то же время она отметила, что в современной литературе, начиная с прозы «деревенщиков», есть целый пласт, который продолжает идеалы русской классики и православных ценностей. Но попытка слома русского национального самосознания была предпринята, еще с перестройки ведется борьба с национальными и христианскими идеалами русской культуры, а русскую историю упорно предлагают рассматривать лишь как «парадигму рабства». По мнению К. Кокшеновой, задача государства — соблюдать пропорции между традиционным и так называемым неоавангардным в культуре. Выступления отца В. Василика, К. Кокшеновой и других участников круглого стола вызывали множество вопросов и споров, и ограниченного времени его участникам явно не хватило.

Что ж, патриотические ценности, которые казались порушенными и изгнанными в 1990-е, в 2000-е оказались востребованными, а в 2010-е и вовсе стали мейнстримом государственной риторики и отчасти — политики. В действительности благие намерения и правильные формулировки в документах часто расходятся с реальными делами конкретных структур и отдельных чиновников от культуры. Об этом говорилось на круглом столе, невзирая на лица и высокие должности. Культурное «двоевластие» в нашей богоспасаемой отчизне — еще реальность, примат национальных интересов, безоговорочное признание значимости русской классики и православных идеалов не вполне очевидны для множества деятелей культуры. В то же время «гражданская война» в головах, понижение уровня культуры народа, манипуляция общественным сознанием, раздробленность и клановость в интеллигентском «сословии» не способствуют свободному и беспристрастному выражению мнений. И подобные круглые столы, где ученые мужи и дамы спокойно, хотя и эмоционально, обсуждают вечные ценности и извечные проблемы русской культуры и самих основ бытия русского мира, важны и даже необходимы. Свободная мысль в свободной России — это ли не вечная мечта русского интеллигента?

Аннотация

В статье рассказывается о круглом столе, прошедшем в РИИИ и посвященном проблеме русской цивилизационно-культурной модели как особого типа развития европейской христианской традиции, в которой православные духовные ценности являются источником развития культурных процессов. На круглом столе говорилось о проблемах бытования такой модели в современных условиях, о тех вызовах, которые бросает мировая и отечественная реальность, о том, какие ответы может православная русская цивилизация предложить на эти вызовы.

Summary

The reports of the circular table 16.11.2017 organised by Russian Institute for the History of the Arts were dedicated to the problems of Russian Orthodox civilization in modern cultural and political situation.

- ✓ Ключевые слова: русская цивилизация, православная культура, христианские ценности, меняющийся мир.
- ✓ *Key words*: Russian civilisation, Orthodox culture, Christian values, changing world.

УДК 792

Курсом Бушуевой

КУМУКОВА ДЖАМИЛЯ ДМИТРИЕВНА

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

KUMUKOVA DZHAMILYA D.

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

E-mail: dkumukova@yandex.ru

23 ноября 2016 года в Карельской гостиной Союза театральных деятелей прошла Творческая конференция «Театроведческие исследования Зубовского института последних лет». Посвящалась она 80-летию Светланы Константиновны Бушуевой (1936—1998), доктора искусствоведения, исследователя итальянского театра, переводчика, театрального критика.

В Зубовском институте (Российский институт истории искусств) Светлана Константиновна проработала около сорока лет, десять из них руководила сектором театра. Именно ей принадлежат идеи создания многотомных коллективных теоретических исследований «Русское актерское искусство XX века», «Театральные термины и понятия. Материалы к словарю», продолжающиеся в настоящее время.

Светлана Константиновна успела сделать многое: она выпустила книги: «Полвека итальянского театра. 1880—1930» (1978), «Итальянский современный театр» (1983); монографии: «Моисси» (1986), «Гольдони в России (Комедии Гольдони на сцене русских драматических театров)» (1993); статьи о Т. Сальвини (1967), Э. Росси (1976), Л. Пиранделло (1983), Ф. Феллини (1991), М. Каллас (1997) и десятки других. Жизнь Светланы Константиновны оборвалась на подъеме, ее уход, по выражению Н. А. Таршис, стал действительно «катастрофически резким обрывом».

Без Светланы Константиновны мы живем уже восемнадцать лет, но все эти годы она незримо присутствует рядом, и все эти годы не покидает острое чувство потери — человеческой, профессиональной. При этом продолжают жить ее научные идеи, ее исследовательские проекты. Продолжают выходить фундаментальные коллективные труды, так или иначе инициированные Бушуевой. И потому сегодня, спустя почти два десятка лет после ее ухода, мы обсуждаем новые книги, задуманные ею! Среди них и четвертый выпуск коллективного исследования «Русское актерское



Творческая конференция «Театроведческие исследования Зубовского института последних лет». Ведут конференцию Н. А. Таршис и Д. Д. Кумукова



С. К. Бушуева. 1996

искусство XX века» (2013), и третий выпуск «Театральные термины и понятия. Материалы к словарю» (2015), да и собственно труды самой Бушуевой, публикуемые сегодня, в том числе впервые. В частности, книга «Светлана Бушуева. Лица и маски. Италия, Франция, Россия», составленная и подготовленная к изданию Валентиной Михайловной Мироновой в 2013 году.

Действительно, книги театроведческого отдела, вышедшие после ухода Бушуевой, — во многом следствие курса, заданного ею как заведующей сектором театра. Формируя состав отдела, она мыслила исследовательской перспективой, причем перспективой именно коллективных проектов. Потому, собирая сектор театра, она приглашала сотрудников, занимающихся разными сферами сценического искусства — музыкантов, художников, драматургов, философов театра; специалистов, изучающих театральные системы: В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, М. А. Чехова, Ю. П. Любимова.

Состоявшийся на конференции разговор об исследованиях Зубовского института последних лет так или иначе показал линию развития театроведческой мысли, ее эволюцию. Он стал своего рода подведением итогов целого периода в истории Зубовского института, периода, в который работали авторы обсуждаемых трудов: С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Е. И. Горфункель, А. А. Кириллов, Е. А. Кухта, А. А. Лопатин, Н. В. Песочинский, О. Е. Скорочкина, Н. А. Таршис, А. А. Чепуров. Соответственно, авторский состав коллективных исследований, о которых шла речь на конференции («Театральные термины и понятия», «Русское актерское искусство XX века», «Поэтическое пространство Александра Блока», «"Гамлет" в эпоху режиссерского театра», «"Золотой сезон" советского театра 1921/1922 гг. » и др.), включает в себя не только ныне работающих в институте ученых, но в значительной степени и бывших сотрудников сектора Бушуевой.

Из всех прозвучавших рецензий для настоящей публикации мы выбрали одну — на сборник Светланы Бушуевой «Лица и маски. Италия, Франция, Россия». Написанная магистрантом Российского государственного института сценических искусств Дарьей Карташовой, рецензия показала восприятие молодым ученым трудов Бушуевой как «образца», «эталона» театроведческого искусства.

В настоящей публикации приводятся некоторые выступления участников конференции и письма о Бушуевой, присланные коллегами из других городов и стран.

Кроме того, здесь впервые публикуются три письма 1980-х годов историка и теоретика театра Б. И. Зингермана к Бушуевой, прочитанные на конференции и подготовленные к печати Н. А. Таршис¹.

 $^{^1}$ См.: *Таршис Н. А.* Письма Б. И. Зингермана к С. К. Бушуевой // Временник Зубовского института. 2017. Вып. 1 (18). С. 153—159.

В. Н. Дмитриевский

главный научный сотрудник сектора социологии искусства ГИИ, старший научный сотрудник РИИИ (1957—1978)

Со Светланой мы были много лет — молодых лет — профессионально, а главное, душевно близки, и это украшало и делало более осмысленным мое пребывание на секторе. У нас были разные сферы интересов, но мне всегда было важно читать ее книги, и многое об итальянском театре и его творцах и персонажах я узнал благодаря ее сочинениям. Светлана сознавала свою важную роль в расширении моего кругозора, и почти все ее книги с добрыми напутствиями я сегодня храню и читаю с благодарностью. Светлана была отзывчивым и добрым человеком, но никогда не теряла трезвости в оценках коллег и друзей. Она была удивительно цельным человеком, яркой личностью, точно чувствовала настроения времени. Явные и скрытые нравственные мотивации людей она всегда точно различала, и эта природная чуткость, как мне кажется, иногда житейски вредила ей, но украшала ее интеллектуально и, главное — этически. В этом смысле ее профессиональная и этическая репутация были безупречны. Такой я знал Светлану и благодарен вам, что ваш вопрос вернул меня к воспоминаниям о ней, человеке талантливом и неповторимом.

Е. А. Кухта

старший научный сотрудник РИИИ (1986—1998)

Я знала Светлану Константиновну в 1990-е годы, когда я попала на сектор театра. Там было интересно: молодые сотрудники и новый руководитель, во всех смыслах новый, так как Светлана Константиновна была совершенно далека от общепринятого типа. Мне казалось, что в ней все «наоборот» и «напротив», и это было замечательно.

Было очевидно, что она пошла в должность не по желанию, а по необходимости, что ее «карьерный интерес» лежит где-то в другом месте: в писательстве, в творчестве, а не в возглавлении сектора. Ее стиль руководства был общением на равных, все принималось во внимание, не только наши интересы, но даже особенности наших темпераментов, возможно, она была убеждена, что «молодость всегда права». Словом, жилось нам вольготно. По своему великодушию она видела в каждом из нас потенцию таланта и верила, что мы что-то можем и что у нас есть будущее.

Мне же представлялось, что как состоявшаяся творческая личность она была совершенно самодостаточна, свободна, неуничтожима, даже если не будет привязана трудовой книжкой к определенному месту службы. Поэтому стиль ее деятельности и жизни я воспринимала как образец, но было очевидно и то, что он труднодостижим. Светлана Константиновна обладала редкой

трудоспособностью и ясностью целей, даром авторской стратегии и точного выбора: не боялась больших тем, неожиданных сюжетов, нестандартных идей. И наверное, поэтому сумела стать не только крупным исследователем театра, но прекрасным заведующим сектором театра.

Было впечатление, что состояние скуки, или меланхолической расслабленности, ей целиком чуждо. В ней жила энергия, жажда развития и впечатлений, кажется, что «итальянская ипостась» ее личности — это результат потребности растворить шире назначенные по рождению створки жизни, охватить больший ее объем, ведь другой язык, другая культура добавляют личности новые измерения. Она и нас стремилась научить такой жизненной «экспансии», помочь нам в приобретении новых точек зрения, новых перспектив. Благодаря ей мы увидели в записи потрясающие итальянские спектакли тех лет, поставленные по великой литературе Ариосто и Данте. Недавно, пересмотрев «Казанову» Феллини, которого знаю почти наизусть, пыталась вспомнить, когда же, собственно, удалось посмотреть этот фильм впервые. Не столько вспомнила, сколько догадалась: это же благодаря Светлане Константиновне!.. У нее была запись.

Пока человек жив, не сознаешь целиком, что он значит для тебя, и только когда он уходит, начинаешь понимать весь объем потерянного. Теперь, когда мы, сотрудники сектора Бушуевой, перестали быть молодыми, понимаем наконец, как нам повезло со Светланой Константиновной и какой большой благодарности она заслуживает.

А. В. Бартошевич

заведующий отделом современного западного искусства ГИИ

Со Светланой Константиновной Бушуевой нас, сотрудников отдела современного западного искусства Института искусствознания, много лет назад познакомил Борис Исаакович Зингерман. Он не любил рассыпаться в комплиментах, к громким восторгам решительно не был склонен, его суждения об искусстве и его людях всегда были строги и взыскательны. Им всегда можно было верить беспрекословно. Те необычные в его устах восторженные слова, которые он говорил о Бушуевой, помню, нас просто поразили. Но когда мы прочитали написанное ею, мы тут же убедились в полной его правоте. С тех теперь уже давних пор Светлана Бушуева стала для всех нас высоким авторитетом и глубочайшим образом уважаемым коллегой. И нашим общим другом — пусть нечастыми были наши встречи. Мы с упоением читали ее книги и статьи об Италии, о театре той чудесной страны, о его людях.

Жительница полуденной Венеции, она, как никто другой, чувствовала и понимала дух Венеции южной, умея проникнуть в самую суть итальянской культуры. Лучшее, что сказано о Стрелере, Ронкони, о спектаклях великого Пикколо, о Дарио Фо и народных комиках итальянских площадей, принадлежит ее, Светланы Бушуевой, перу. То, что и как Бушуева написала об «Арлекине — слуге двух господ», о Марчелло Моретти и Феруччо Солери, о стрелеровском «Кампьелло», об этом мире тихого праздника и покрытой снегом Венеции, о сияющей белизне «Вишневого сада» Джорджо Стрелера, об изысканном и печальном театре Луки Ронкони, принадлежит к настоящим шедеврам театральной литературы. Кем бы ни числить Сандро Моисси — албанцем, немцем или вовсе космополитом, по своей природе он был итальянским актером, его искусство дышало итальянской грацией. Книга Бушуевой о Моисси делает это неопровержимо ясным. Кто у нас знал о судьбах театра Италии 1920-х годов до того, как об этом написала Бушуева, первой показавшая, из какой почвы явился на свет послевоенный взлет итальянской режиссуры.

Книги Светланы Бушуевой не пылятся на наших полках — мы постоянно их читаем и перечитываем. Что, может быть, еще важнее, их читают, ими увлекаются наши студенты, для которых ее труды — настоящий учебник, высокий образец театроведческого профессионализма.

В. И. Максимов

профессор, заведующий кафедрой зарубежного искусства РГИСИ

Светлана Константиновна запомнилась своей яркой индивидуальностью, но вместе с тем она типичный представитель петербургской театроведческой школы. Оказавшись во главе сектора театра, который для нас навсегда связан с именем А. А. Гвоздева, она была там единственным очевидным «западником», каким был Гвоздев и его ближайшие соратники. У нее возникала идея создания некой секции по изучению зарубежного театра. Но общее устремление бывшего Зубовского института в те годы было совсем иным. Все выдающиеся ленинградские театроведы-зарубежники сосредоточились тогда в ЛГИТМиКе. Светлана Константиновна в одиночку отстаивала гвоздевскую традицию на Исаакиевской.

Гвоздевскя традиция — в неразрывном единстве теории и практики. В данном случае — в сочетании истории театра и театральной критики. Художественный талант Светланы Константиновны воплотился не только в яркости научных текстов, но и в ее переводческой деятельности. Переводя романы Альберто Моравиа или «Рассуждения» Пьетро Аретино, она открывала их с тех неожиданных сторон, которые не были известны их читателям. Вот это постоянное желание нового, постоянное изобретение новых форм — уникальное свойство Светланы Константиновны.

Особенно важна здесь глобальная идея Словаря театральных терминов, которую ей удалось осуществить. Уникальность идеи в том, что это многолетний проект серии выпусков «Материалов к словарю». Привлечены были не только очень разные по своим взглядам театроведы, но и представители других областей знания — философии и психологии. Потому сама концепция словаря обсуждалась многие месяцы.

Не будучи преподавателем ЛГИТМиКа, она, несомненно, влияла на воспитание новых поколений театроведов. На ее книгах по итальянскому искусству учились все студенты. Неизбежная полемика с Майей Михайловной Молодцовой (один на двоих Гольдони и множество более частных тем) прививала студентам культуру научного спора, никогда не выходила за границы изящества и остроумия, базировалась на абсолютном уважении к оппоненту. Благодаря этому вечная полемика Бушуевой и Молодцовой стала легендой, мифом, реинкарнацией полемики Гоцци и Гольдони (но кто есть кто, различить невозможно).

Лично мое постоянное общение со Светланой Константиновной началось в 1992 году, когда она стала первым оппонентом моей кандидатской диссертации (о французском символизме). К этому оппонированию, как и ко всему, за что бралась, Светлана Константиновна подошла не формально. Дело не ограничилось написанием отзыва, понадобились встречи для выяснения каких-то моих высказываний и обсуждения возможных вопросов.

О. Е. Скорочкина

Старший научный сотрудник РИИИ (1988-1999)

У нее было две любви, и даже страсти: Италия и театр. Она пришла в театроведение из романской филологии и на чужом поле быстро стала серьезным ученым. Многие ее труды — написанные, завершенные или только задуманные, а затем продолженные коллегами уже без нее — тому подтверждение. Список ее трудов восхищает — там хватило бы не на одну жизнь, а она прожила одну, и ту не длинную.

Светлана Константиновна иногда казалась железной леди в нашем слегка все-таки мерцающем, аритмичном и временами ненадежном деле, как искусствоведение. У нее была женская интуиция и зоркая оптика, и совершенно мужской ум и воля. Наверное, ум и воля отвечали за внушительный список ее сочинений, а также за умение структурировать жизнь сектора театра в РИИИ, где каждый, вообще-то, сам по себе и сам за себя.

Но я все же больше вспоминаю и тоскую по ее художественному дару, по человеческому объему. В своих трудах и днях эта железная леди была взволнованной, даже горячей.

Она вообще была очень страстным человеком, это всегда пробивалось сквозь ее ироничный тон.

Она счастливо совпала с итальянским языком, который всегда оставался ее «добавочной стоимостью» — параллельной искусствоведению серьезной и увлекательной специальностью. Светлана Константиновна переводила прозу и драматургию, она подарила читателю знаменитую книгу Джорджо Стрелера «Театр для людей». В театре Комедии до сих пор идут «Влюбленные» Карло Гольдони в ее переводе. Это вообще была ее страна — Италия, и, когда после перестройки вдруг границы открылись, она туда, к счастью, добралась. Еще в девяностые годы чудесные, когда появилась возможность путешествовать, она была в Америке и Англии, но нет, не впечатлилась. А Италия ее не подвела и счастливо подтвердила заочную любовь при очной встрече.

В книге о Гольдони она писала: «Вылепивший русскую душу исторический опыт заставляет ее отворачиваться от гармонической уравновешенности гольдониевского мироощущения, как от прекраснодушной выдумки».

Мне кажется, сама Светлана Константиновна, хоть и была вылеплена русским историческим опытом, как мы все, а каким же еще? — тянулась к уравновешенности гольдониевского мироощущения, к его прекраснодушию и не считала это выдумкой.

Свои многолетние занятия итальянским театром и кино, литературой она называла «сказки об Италии», как бы иронически заземляя оценку собственных трудов. Ну, подобно тому как Бродский называл свои стихи стишатами, вот и Светлана Константиновна — сказками...

Между тем в этих сказках об Италии были потрясающие портреты великих итальянцев XIX—XX веков, мы обсуждали на секторе главы из этой книги, это было написано глубоко, артистично, блистательно. Великие тени Феллини, Дзеффирелли, Стрелера оживали в ее текстах и бродили по нашей научной каморке на Исаакиевской, 5, она их «приручила». Привадила.

Светлана Константиновна была потрясающе точным портретистом, ей принадлежат абсолютно непревзойденные портреты Сандро Моисси, Анны Маньяни, Марии Каллас.

Я не понимала, как она их так создавала? Особенно Моисси, чью игру даже не могла видеть? Спросила у нее: «Как это у вас получается?» Она ответила: «Ну, если я вам скажу, что мне это иногда снится, вы же все равно не поверите?» — «Не поверю». Это надо спать, не просыпаясь целыми сутками, и видеть «целевые» театральные сны, чтобы хватило на целую книжку, и какую! А она работала в ритме напряженном и стремительном, миры клубились в голове, машинка, наверное, дымилась — она жила в докомпьютерную эру.

Ее волновала тайна человеческого лица — как она описывала лица экранные и театральные! Она тосковала по великим исполнителям и умела про них написать так, что я до сих пор, например, представляя лица Анны Маньяни или Марии Каллас, вспоминаю ее тексты.

Она была смешная. Отведя как-то в сторонку и стесняясь глупого — очевидно, что глупого — вопроса, спросила: «Оля, как вы считаете, я похожа на

композитора Пахмутову?» Видно было, что кто-то ранил ее в самое сердце. «Нет, Светлана Константинова, упаси вас Бог, вы похожи на Джульетту Мазину!» Она облегченно выдыхала.

Ну ведь и правда была похожа на Мазину, жаль, что как серьезный ученый и завсектором не могла себе позволить носить колокольчик. Ходила бы и бренчала, как Джельсомина. Причем похожа не только внешне — маленькая, вихрастая, белесая, с глазищами в пол-лица! Но ведь и на самом деле она была Джельсомина, просто вместо трубы у нее был другой инструмент — печатная машинка. Но она, живя в дождливом Ленинграде, всю жизнь бродила по теплым дорогам Италии, как героиня Джульетты Мазина.

Мы жили в диковатую эпоху: зачем-то раз в год, по весне весь сектор театра писал для Смольного отчет по театрам. Это был какой-то унизительный жанр — и что Смольному дались эти театры?! Что им Гекуба, и что нам отдел культуры горкома партии? Ну и она вела дело так, чтобы мы не чувствовали себя совсем уж идиотами (хотя все равно чувствовали), не требовала качества, предлагала отнестись к этому жанру как к какой-то повинности за неведомую провинность, — ну раз уж черт нас догадал родиться в России, и повинность эту мы старались сбагрить легкомысленно и формально. Это был единственный случай, где Светлана Константиновна не добивалась от сотрудников повышенного знака качества и допускала легкомыслие — ну какое качество могло быть в этих диких писульках?!

Зато подлинные вопросы театра она воспринимала не просто ответственно и серьезно, а как-то глубоко лично. Как она страдала после прихода Эфроса на Таганку!.. Предчувствовала драму и беду. И все время повторяла про Эфроса: ему ужасно сузили горизонт, ужасно сузили. Вроде бы эмпатия не входит в перечень умений искусствоведа, но у нее этот дар был, и он был не сентиментальным и нелишним.

Светлана Константиновна была из советского поколения невыездных. Когда мир стал открываться, ее жизнь подошла к несправедливо быстрому финалу. Но ее личный горизонт от этого не был сужен ни на миллиметр. Она писала исследования о Достоевском на итальянской сцене, о Толстом. Границы государств держались на замке, а она была свободным человеком. Насколько позволяли ей язык, дар, воображение, адская трудоспособность и ремесло — а они ей позволяли брать настоящие высоты.

Я помню, как-то по ее просьбе пришла в Москве к Зингерману, чтобы передать в подарок ее новую книгу. Она ему так и подписала, дескать, вот вам мои очередные сказки об Италии. У Зингермана тогда вышла его замечательная книга «Парижская школа» о французских художниках XX века. Он надписал ее и передал Бушуевой. Обе книги у меня, будто свитки, горели в руках. До сих пор горят. Я прямо чувствовала, как люди дарят друг другу подарки по большому счету, не размениваясь на пустяки, а именно: кино Италии и живопись Франции. Я помню, как захватило дух.

Хотелось бы узнать, я просто не в курсе: а тексты такого уровня сочиняются и передаются из рук в руки и сегодня?

Она умела дружить, но также и враждовать.

Я пришла в институт, когда полыхали идеологические скандалы с Марком Николаевичем Любомудровым, и Светлана Константиновна ни за что не хотела после заседаний, как ни в чем не бывало, пить чай на секторе в его компании. Все пили примиренчески-цивилизованно чай с пирогами, а она после заседаний гневно уходила в библиотеку, тряхнув непокорной седой головой. Сидела там одна, нахохлившись, со своим вызовом: «А вот вам-то я руки не подам!» — как в фильме «Осенний марафон». Ее противостояние было совершенно не фрондерским, абсолютно чистосердечным, очень горячим, и здесь куда-то девалась ее ирония, казалось, в ней все полыхало против любомудровских теорий и сжигало ее изнутри, и персонально. В общем, не гоняла она коллективные чаи, покуда сектор возглавлял ее идеологический оппонент. «Не могу напиться с неприятными людьми» — она за эту володинскую строку отвечала полностью.

Когда Любомудров ушел, она стала нашей феей чаепитий. В полуголодные обшарпанные девяностые она приносила роскошные пирожные из «Астории». Прямо как Мария Антуанетта — нет хлеба, будем есть пирожные! Мы благодаря ей ели эти воздушные пирожные. Таких в СССР не было, даже в «Севере» были попроще, но в ее день рождения стол утопал в этих волшебных сладостях из «Астории», этот кусочек невыносимо «сладкой жизни». Можно было снимать кино, как она появлялась на секторе с этими щедрыми огромными коробками. Вот ее давно нет на белом свете, а я вспоминаю ее пирожные, и этот пир горой, эту невыносимо чудесную дольче вита... То есть я хочу сказать, что ее витальность проявлялась не только в текстах.

Потом я сама перестала чаевничать на секторе и все больше сидела, согнувшись в полутемной библиотеке. Она как-то подошла и спросила: «Вас что-то угнетает? Я чувствую, что-то с вами происходит». Я сказала, что у меня очень больна мама, и я боюсь, что она умрет. Она ответила: «Я вас очень понимаю, я тоже это все недавно проходила». Мы больше этого не обсуждали. Но я до сих пор помню, как она меня обняла за плечи, она была совершенно не сентиментальна, не то что называется «душевна», но она была человеческая женшина.

Ее смерть произошла как-то очень быстро, внезапно, она сгорела так мгновенно, что мы и не запомнили ее больной. Я думаю, она боролась с болезнью, как и все делала, — стойко, собранно, но та, к сожалению, оказалась сильнее и стремительнее. Хотя, казалось, сильнее и стремительнее маленькой Светланы Константиновны не было никого в моем окружении.

Когда мы прощались с ней в ледяном крематории, совершенно закоченевшие от мороза и горя, у меня было горячее желание: чтобы ее душа, не дожидаясь сорокового дня, скорее упорхнула туда, где много солнца и тепла. К своим. И там бы ее встретили Карло, Сандро, Фредерико, Луиджи, Джорджо, Мария, Анна, Джульетта. И они бы могли поговорить совершенно без переводчиков.

Я и сейчас на это рассчитываю. Но тут Светлана Константиновна непременно ввернула бы что-нибудь ироничное.

Н. А. Таршис

профессор кафедры русского театра РГИСИ, старший научный сотрудник РИИИ (1977—2014)

Интеллект и витальность, жадность к жизни были присущи Светлане Бушуевой в равной степени. Она была живой на редкость — и ценила это качество в людях и в искусстве. Но как не примитивно она понимала его. Вот Моранди, итальянский мастер, завороженно группирующий на холсте бутылки, с той же верностью раз найденной теме, как малые голландцы были верны своим интерьерам церквей или морским пейзажам с низким горизонтом. Его бесконечные, на первый взгляд блеклые вариации одного и того же мотива завораживают и зрителя. Светлана самую герметичность натюрмортов Моранди воспринимала как страстное высказывание, сознательный эскапизм художника, принужденного жить в отчаянно глухое время. Холсты, можно сказать, звучат органно, и так это передано автором в ее очерке («Петролини, Звево, Моранди: проблема личности в итальянском искусстве 1920—1930-х годов»), которым открывается посмертный сборник, сделанный на секторе театра РИИИ. Теперь думается, что тонкость и острота восприятия, понимание масштаба явления в данном случае связаны еще и с вчувствованием критика в ситуацию, не столь уж чуждую ее собственной судьбе. Человек незаурядной творческой энергии был вынужден жить в тягостное, ватное время «застоя». Вот пример: итальянистка, мастер художественного перевода, театровед, она была невыездной очень долго. Первая книга из ее дилогии об итальянском театре была написана, когда автор ни разу не побывал в Италии. (Надпись на подаренном экземпляре: «Видите, Наденька, чего можно достичь, не отрываясь от родных березок, не гуляя по Апеннинам: сосешь березу — получаешь апельсиновый сок! На память о зеленогорских березах!») Светлана стала почетным участником конференций и театральных фестивалей в Италии — в конце жизни.

В Институте истории искусств Светлану любили и уважали. Она принадлежала поколению шестидесятых, — и была личностью особенной, незаурядной, с умом критичным, не склонным к обольщениям. При этом была человеком своего времени, пришла на Исаакиевскую молодой, и немногие старожилы должны помнить, как она первая стала приходить в институт в брюках и как это поначалу встречало косые взгляды!

Упомянутый посмертный сборник статей Светланы Бушуевой представляет разные грани большого наследия критика и исследователя. Работоспособность у нее была титаническая (список трудов опубликован в конце сборника). Она писала об итальянском театре и о русском, переводила Гольдони, Пиранделло, Итало Звево и многих других. Я помню, с каким веселым азартом на секторе театра мы все включались в игру, когда Светлана, переводившая в тот момент Аретино, давала нам редкую возможность поискать русские варианты некоторых мест! Книга переведена с блеском, и можно говорить о том, что это вклад не только в отечественную итальянистику, но и в саму жизнь русского языка. Вообще же страшная болезнь застала ее на лету. Она была так связана с жизнью, так привязана к ней. Так много еще могла бы сделать. В день похорон природа показала свой бурный нрав: никакой благостности. Смириться с ее уходом до сих пор трудно. Она была обаятельна: творческая и человеческая самоотдача не могла не вызывать отклика в людях.

Д. А. Карташова

Магистрант РГИСИ

Рецензия на:

[Бушуева С. К. Лица и маски. Италия, Франция, Россия / Отв. ред. и сост. В. М. Миронова. СПб.: Балтийские сезоны, 2013. 336 с.]

С удовольствием поделюсь впечатлениями от сборника статей Светланы Бушуевой «Лица и маски», благодаря которому я впервые познакомилась с ее творчеством.

Книга состоит из двух разделов: «Портреты» и «Пьесы. Спектакли. Фестивали».

Раздел «Портреты» включает статьи, посвященные актерам Витторио Гасману, Анне Маньяни, Тото (эти работы публикуются впервые по рукописям автора), оперной певице Марии Каллас и режиссеру Федерико Феллини.

Открывает раздел статья «Петролини, Звево, Моранди: проблема личности в итальянском искусстве 1920—1930-х годов». Это портрет самой Италии, ее культуры, настроений, данный через призму творчества актера, писателя и художника. Уже с первых строк восхищает живая увлеченность автора и искреннее желание увлечь за собой читателя, пленяет ее яркий, образный язык, манера «бури и натиска», как пишет во вступитель-



ной статье Валентина Михайловна Миронова. В конце первой статьи этого раздела Светлана Константиновна Бушуева пишет о том, что «река искусства — это, в сущности, река истории, и достаточно зачерпнуть из нее горсть, чтобы почувствовать вкус прошедшего времени». Зачерпывая горсть за горстью из этой реки истории, Бушуева создает в статьях-портретах необыкновенно широкий культурный, исторический и даже политический контекст. Порой удивляещься тончайшим, но очень прочным связям, иногда неожиданным в интерпретации Бушуевой, между этой «рекой истории» и судьбами тех художников, о которых она пишет.

Бушуева «проживала все сюжеты, что возникали под ее пером», пишет Надежда Александровна Таршис в статье «О Светлане Бушуевой», открывающей книгу. Действительно, благодаря такому слиянию с судьбой своих героев, абсолютной погруженности в материал, герои оживают, да так, что от портрета к портрету мы чувствуем на себе то дерзкий, смелый взгляд черных глаз Витторио Гасмана, то лукавую улыбку Тото, слышим отчаянный крик Анны Маньяни и, перевернув последнюю страницу, видим, как, уходя, гордо вскидывает голову Мария Каллас. И конечно, неизменно рядом с нами остроумный, темпераментный и непредсказуемый автор, уверенно ведущий нас «по реке искусства». В сборник помещены и два портрета режиссера Федерико Феллини. Как пишет сама Бушуева, «о Феллини написано так много... что любая новая попытка общего о нем суждения представляется невозможной». И именно эту невозможную попытку она совершает — о кинорежиссере написано, как о режиссере театральном, который расширяет «диапазон возможностей кино», обращаясь к театральным элементам изобразительности. В этом — бесспорная новизна ее исследования.

Читая статьи этого раздела, я отчетливо поняла, что нашла для себя образец, эталон, если хотите, жанра актерского и режиссерского портрета, которым Светлана Бушуева, без сомнения, владела мастерски.

Второй раздел объединяет очень разные работы — это очерки о гастролях Комеди Франсез и Пикколо театро ди Милано; статья-исследование, посвященная режиссерским версиям «Трех сестер» в московских театрах 1980-х годов; заметки об итальянских театральных фестивалях и сценическая история «Дамы с камелиями», опубликованная впервые. Столь разные статьи, а кроме того, список трудов Светланы Бушуевой, помещенный в конце этого сборника, дают нам, сегодняшним читателям, молодым искусствоведам, представление о том, сколь многое входило в сферу ее научных интересов, насколько разносторонней была ее исследовательская деятельность.

И вот что, пожалуй, будет самым важным: образ Бушуевой, который сложился у меня после прочтения книги, как оказалось, полностью совпадает с тем, какой описали на конференции ее коллеги. Я имею в виду, конечно, не внешний облик (хотя всегда интересно посмотреть, как выглядит автор, и потому мне не хватило в книге ее портрета), а именно ее качества как ученого: смелость, преданность науке, увлеченность, темпераментность, которые вызывают восхищение и, конечно, вдохновляют. Это ведь поразительно! — писать так, чтобы читатель увидел не только героев исследования, но и самого автора! Это действительно высокий образец мастерства.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГИИ — Государственный институт искусствознания.

ЛГИТМиК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. РГИСИ — Российский государственный институт сценических искусств.

РИИИ — Российский институт истории искусств.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Бушуева С. К.* Лица и маски. Италия, Франция, Россия / Отв. ред. и сост. В. М. Миронова. СПб.: Балтийские сезоны, 2013. 336 с.
- 2. *Таршис Н. А.* Письма Б. И. Зингермана к С. К. Бушуевой // Временник Зубовского института. 2017. Вып. 1 (18). С. 153-159.

Аннотация

Материал «Курсом Бушуевой» представляет собой подборку выступлений участников Творческой конференции, посвященной 80-летию С. К. Бушуевой, доктора искусствоведения, заведующей сектором театра РИИИ с 1987 по 1998 год. Среди авторов историки, теоретики и театральные критики Москвы и Петербурга.

Summary

This section is based on materials of the Conference dedicated to the 80th anniversary of Svetlana Bushueva — a Doctor of the Arts, who was the head of the sector of theatre at the Russian Institute for the History of the Arts between 1987 and 1998. Among the authors are her colleges, historians and theatrical critics from St Petersburg and Moscow.

- ✓ Ключевые слова: С. К. Бушуева, сектор театра, Б. И. Зингерман, театральный критик.
- ✓ *Key words*: S. Bushueva, Department of Theatre, B. Zingerman, theatrical critics.

ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ

Nº 1-2 / 2017

УДК 792

Письма Б. И. Зингермана к С. К. Бушуевой

ТАРШИС НАДЕЖДА АЛЕКСАНДРОВНА

Кандидат искусствоведения, профессор, Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург)

TARSHIS NADEZHDA A.

PhD (History of Arts), Professor, Russian State Institute of Performing Arts (St Petersburg)

E-mail: nad tarshis@mail.ru

Публикуемые письма относятся к началу 1980-х годов. Более точное датирование проблематично, письма сохранялись отдельно от конвертов.

Это малая часть переписки двух ярко талантливых людей своей эпохи. Сделанное ими не умещается в рамки только театроведческих, или филологических, или собственно искусствоведческих штудий. Борис Исаакович Зингерман (1928—2000) с 1962 года работал в Москве, в Российском институте искусствознания, Светлана Константиновна Бушуева (1936—1998) к моменту знакомства с ним возглавляла сектор театра в НИОЛГИТМиК (теперь РИИИ). Зингерману принадлежат классические работы о драматургии Чехова; Бушуева была великолепным переводчиком — в первую очередь, с итальянского. Обоих интересовала судьба культуры «в широком охвате», они писали о художниках XX века.

Их творческие контакты были существенными, но никогда не исчерпывались чисто практической стороной (совместным участием в конференциях, сборниках). Они испытывали потребность в постоянном диалоге, щедро делились друг с другом своими впечатлениями — художественными, и не только художественными. Эпоха «застоя», пожалуй, только усиливала эту жажду жизни и жажду общения с близкими по духу людьми.

1

Дорогая Света!

Наша переписка с моей стороны приобретает угрожающие размеры. Я так и знал. Случившееся вызовет подъем литературных [?] и душевных сил. Подробное, покаянное и лукавое письмо на 12 страницах привело меня в восторг. Высшая школа верховой езды. И действительно — большая честность

по отношению к себе. Что же касается новой трактовки гуманизма, то она меня восхитила и обезоружила. Как воскликнул Пушкин, кончив «Бориса»: «Ай, Пушкин, ай да сукин сын!» Действительно, любовь к жизни. В самом деле, греет солнышко, цветут цветочки, и ноздри трепещут от запахов. Вот он — наш нынешний гуманизм. И это не так мало в то время, как кругом все похожи на сонных мух. Со своей стороны я, конечно, кончаю сосать тему Вашего, как Вы пишете, «предательства». Никакого предательства и не было. Сейчас любят швыряться этим словом — терпеть его не могу. Просто я думал — Вы за меня в огонь и в воду. Как я за Bac. Даже в тех случаях, когда Bacне просили меня. Оказалось, что нет. Меня это шарахнуло. Хотя в письменном виде просил мне помочь — Вас и Толю¹. Ну — все — забудем. Что касается моей «победы» над моим рецензентом, то это, конечно, глупость для Вас непростительная. Какая победа? Только что узнали, что Комиздат послал на рецензию сборник о режиссуре, где моя статья о классике и режиссуре 20х годов. (Кстати, если он продается у вас, в Ленинграде, купите мне 1-2 экземпляра. Название «В поисках реалистической образности»². Я попытался статью несколько об-энергичить[нрзб.] по Вашим указаниям.) Борьба на этом фронте идет, будет идти всегда при неравных силах.

В замечаниях Ваших о книге Димы³ есть рациональное зерно — она действительно не движет [нрзб.], не река. И не ведет, не влечет за собой по течению. Но — значит ли это, что у него нет энергии? Как-то все здесь [нрзб.] нее. У него энергия есть, но — эстета. Энергия любования. У него есть энергия фразы — этого Вы не станете отрицать? — но нет часто энергии целого — влекущейся к цели мысли. В этом отношении ему антипод — Вы. Фраза у Вас не идет отдельно, а — капля в потоке, хотя ее и видно, эту фразу, но она не тормозит внимания и не заставляет нас быть слишком пристальными — мы все время куда-то идем — чего-нибудь ждем. А самый большой комплимент Вам — что Вы — король, вернее — королева — статьи Ваши духоподъемнее. Они действительно дают радость, угождают прямо — ну, прямо, Пастернак, ну — Марина. Куда-то лезешь в [нрзб.], идешь за провожатым. Кипишь в атомном котле.

Ho!

Вот ведь Чехов или Пиранделло — совсем не «энергичны». Крайняя степень не-энергии — Пруст. А, скажем, Хэм по сравнению с Чеховым энергичен до последней степени. И что же? Энергичен и [Б.] К[унин]. А «Дама с собачкой» не энергична. Значит, не всякая вялость плоха, порочна. Нужно толь-

¹ Предположительно А. М. Смелянский.

 $^{^2}$ Речь идет о сборнике: В поисках реалистической образности. Проблемы советской режиссуры 20-30-х годов. М.: Наука, 1981. 374 с.

 $^{^3\,}$ Речь идет о книге: *Гаевский В. М.* Дивертисмент. Судьбы классического балета. М.: Искусство, 1981. 384 с.

ко одно — чтобы в печи заслонка была открыта — и шел бы воздух — была бы тяга. Иначе чадит и угораешь. Печка может гореть так, что поленья трещат, как взрывающиеся снаряды. А может, разгоревшись, гореть тихо и ласково и не напоминать о своем горении — уютно, будет идти мягкое тепло, и воздух будет чистый и ласковый. Но без тяги, без движения к цели, без подводного течения — топтание на месте, голова болит от угара. И — нет радости. Ваши опусы меня восхищают именно своим импульсом, который передается мне, читателю, без всяких дополнительных [?] ухищрений. Можете писать сухо — это делу не повредит. Можете — вяло — это тоже не изменит «эффекта Бушуевой». Лишь бы продувало.

Ну что же, бурная пора идет к концу. На улице — чистый Ленинград — плачут балконные ограждения. Но я мужественно побреюсь, надену шляпу и пойду на почту отправлять письмо. Конечно, Вы поганка. Тут и говорить нечего. Что делать. Так у Вас продувает. Будем считать это формой Вашего гуманизма.

Остаюсь

Радий Погодин 1 . В другие часы (с 10 до 12) Б. 3.

2

Дорогая Света,

я написал рецензию на Вашу статью и пропел Вам гимн. Сделал одно-два ничтожных замечания, чтобы доказать издательству, что прочел статью. Предложил добавить Вам места, чтобы больше написано было о лиризме Пиранделло. Статья и в самом деле неописуемо хороша. Бьет в точку. Ну и хватка у Вас, мать моя. И — в отличие от некоторых других случаев — она — статья тщательно отделана. Никаких полемик затевать не буду. Мелкие уточнения Вы при желании сможете внести, прочитав рецензию. Одно только скажу. Пиранделло к своим героям добрее, чем Вы об этом даете понять. У Вас он почти Свифт, пишущий на темы умирания. Свифт — это Вы. А Пиранделло, как лирик и гуманист, дает несколько иную интонацию. Следовательно, к Вашей статье нет претензий, если не читать тут же самого Пиранделло. Надо же показать, как и почему видно, что он любит своих героев. И говорить не общие слова, а анализировать его интонацию, художественные приемы и т. п. Да, но почему же все-таки, все-таки сицилиец заметил «отчуждение»? Чтото тут еще — еще немного, еще чуть-чуть — надо додумать. Больше сказав о самой Сицилии. Очевидно, есть какое-то сходство между подневольностью неподвижной островной жизни и подневольностью жизни мелкобуржуазной. Буржуазную жизнь, такую активную и быструю, Пиранделло раскрыл

 $^{^1}$ Автор письма шутливо подписывается именем ленинградского писателя Р. П. Погодина, с которым С. К. Бушуева дружила.

со стороны ее неподвижности. Отчуждение как внутренняя омертвелость, неподвижность жизни — что свойственно было и отсталой Сицилии. Иначе пропадает Ваш зачин об этом острове — полувостоке, полу-Африке

Меня восхитила Ваша экономность в образах, строгий отбор [нрзб.]; в результате каждый образ врезается в память и работает на главную мысль статьи. Но вот лирика Пиранделло, которую Вы декларируете, по поводу которой бьете в барабан с первых страниц, маловато — все-таки. А ведь любим мы его за это, только за это. А не за фокусы с масками, не за «субъективный идеализм». Пробудите лирику в своей душе, и Вам будет слышнее, как она звучит у итальянского автора. А вообще-то, я не думаю, что его новеллы лучше его пьес. Пьесы — живее. Вот Ваш текст лучше, чем дохлый текст Пиранделло. Это точно. Хотя я его и люблю. Да, не кажется ли Вам, что среди уродцев — чудиков прозы Пиранделло нашлось бы место и для одной моей знакомой — миниатюрной голубоглазой блондинки с фигурой девочки-недоростка и с широким мужским шагом? Своею энергией и своим пулеметным темпераментом она бы оттенила лунный пейзаж новелл Пиранделло. В сущности, нечто подобное у Пиранделло можно обнаружить, если его внимательно читать. Мир, испытывающий недостаток в вечно женственном. Какая в Сицилии может быть вечная женственность! Разве что чувственность. Африка.

Я на Вас сердит и обижен. Теперь я вижу, чего стоят Ваши лирические извержения. И вижу, насколько на деле я отношусь к Вам лучше и внимательнее — при малейшей возможности, — чем Вы ко мне. Ведь я, хоть и деликатно, просил Вас обезопасить меня от лениздатских поношений. Для этого совсем не обязательно было самой писать рецензию на мою книгу. Можно было сделать так, чтобы ее написал просто нормальный человек. Или чтобы просто никто не писал. Я знаю, какую энергию, какую космическую скорость Вы развиваете, когда хотите. А тут вдруг — такая апатия. Прямо как у героев Пиранделло. Нет, не буду становиться в позу обиженного. Но нехватка душевной теплоты, направленной на «доминанту», лежащую вовне Ваших интересов, тут сказалась со всей прямо-таки детской очевидностью. Что говорить, ленинградцы в делах — люди жесткие. Мадам альтруистка. Ну — ладно. Пусть Вам будет хорошо.

Я живу у мамы, она болеет. Погода стоит иногда редкой прелести. Вчера гулял долго по пустой субботней Москве. Скоро — сегодня-завтра — съедутся с дач. А вчера была Москва — как во время моей юности, и закат был тревожный, и облака с набрякшей синевой. Я шел в только что купленном, давно мечтавшемся баскском берете, с зонтиком-тросточкой и блаженствовал, заходя в почти пустые магазины сувениров, галантереи, оглядывая после дачного уединения столичную публику на Тверском бульваре и улице Горького. Последачное время для меня всегда (тьфу-тьфу) благотворно. Дача дает инерцию. Тем более это тропическое лето, эта тропическая зелень, крапива в рост человека и смородина размером в виноград. И — почти южная кукуруза и помидоры. Тима сам придумал и сам же (внезапно) стал показывать пантомимы. У него две программы: «Утро делового человека» и «Музыканты». Почти Чаплин, почти Барро. Мою жизнь Вы знаете плохо. Придется мне все-таки когда-нибудь просветить.

Будьте здоровы. Рецензия придет позже срока. Потому что бандероль я получил позавчера. Скажите в издательстве.

Б. З.

3

Дорогая Света!

Дама с камелиями! Кашляющая и принимающая гостей! Очень жаль, что Вы кашляете и температурите и что в Вашей жизни под вопросом встала Пицунда. Конечно, надо ехать, и Вы поедете.

Я, конечно, Вам простил и хочу, чтобы Вы процветали и радовались жизни. Но горечь от случившегося у меня во рту. Ладно, забудем. В Москве наступила ленинградская погода. Спасение от нее — Пицунда или Ялта. До снега обещали еще одно или даже два бабьих лета. Вот тогда полюбуюсь на ржавые листья. Уже ел в Сокольниках чебуреки и шашлык — очереди большие, а так все буйно-зелено и как-то необычно. Не то успокоительно, не то тревожно. Как всякая необычность и [нрзб.].

Я что-то с трудом расписываюсь. Не то что Радий Погодин, который, оказывается, похож на меня. Писания Ваши, когда они не слишком [нрзб.] и разудалы, мне очень нравятся. Но почему же Вы отделяете себя от них? Что в них хорошо, то и в Вас недурственно.

Мне кажется, Вам следует писать о том, что нравится, западает в душу, а критические отношения к объекту исследования Вы уже много раз завязывали и развязывали. Как хороши у Вас воробушки в «Концего[нрзб.]! Как они чирикали и клевали свои зернышки! Просто прелесть. Жизнь моя протекает во множестве [нрзб.]. Как говорит мама: «Ты всем нужен». Очевидно, я оказываю некое терапевтическое воздействие на окружающих. Особенно детей и женщин. С мужчинами хуже. Давно не сойдусь ни с кем. Постепенно (вопреки) суетам, изложенным в статье о Пиранделло, люди, уважающие себя, очухавшиеся, обрывают или ослабляют связи со своим кругом. Все время думаю, отчего это. Все недовольны собой и в окружающих видят отражение себя — свое отражение? Или — стыдно за образ жизни корпорации? Я-то часто стыжусь — до краски на щеках — пошлостей своих собеседников. Они говорят пошлости — я краснею. Уже писал Вам не раз, что тут Вы на высоте. Вообще, женщины меньше тронуты этой болезнью безвременья. Может быть, потому — отчасти — что они ближе к природе и говорят о пустяках. Я, например, говорю с ними на тему «как чего готовить» и «где чего из продуктов купить». Они иногда смотрят на меня недоуменно — ждут других тем. Но более тонкие понимают — и рады этому повороту дела. Лучше всего я чувствую себя с людьми, с которыми можно помолчать. Самое ценное свойство — уметь настроиться на общую волну без лишней болтовни. Тем более — все и так ясно.

Мне кажется, у Вас период творческого цветения и собирания плодов. Я же — на перепутье. Сейчас будут выходить мои работы — про домик и садик у Чехова, про Пикассо... про Тургенева, Пастернака. Это — завершение серии. Теперь попробую зимой сделать нечто короткое, емкое и душераздирающее. Если перевалю благополучно через перевал. Сделаю, что надобно сейчас. Был в Театре миниатюр на спектакле по Чехонте. Позвал, как всегда, режиссер [нрзб.]. Как всегда, что-то есть и чего-то нет. По крайней мере, шумно, громко, подвижно. Жизнь бьет ключом. Как Вы любите, как описывали в «Коннтего» [нрзб.], но, увы, все не так. После лета настал период рабочих чтений Станиславского, мои коллеги о нем и т. п. Я — отвык. По мере того что Вы становитесь театроведом, я радуюсь им быть. Я вспоминаю (боже мой, прошло столько времени, ведь я только-только начал входить в зрелые лета) людей, с которыми шла моя юношеская жизнь. Их нет, никого нет. Даже товарищи, «погодки», один — Иофьев¹ — разбился в самолете, другой совсем сошел с круга, третий — Дима² — пошел другой дорогой...

Новые люди интересны, новые поколения любопытны, свежи. У них все по-другому. Они покупают избы и машины. Они заряжены на другую войну. У них есть охотничьи собаки. Конечно, они живут лучше, чем жили мы, правильнее, наверно. Но вот вчера шел фильм «Музыкальная история», я увидел молодую Зою Федорову (с которой недавно стоял вместе два часа в очереди) и вспомнил, какие были лица и чем изнутри были они освещены. Крылья были, и они летали. Вот — главное. Как бы я хотел написать о героях Шагала — почему они летают.

Мешает то, что твою работу — помимо прочего — будут обсуждать коллеги. Будешь сидеть за столом и слушать, что говорят. Ну, ладно. Это преодолимо. Не следует Вам болеть. Ведь за Вами некому ходить. Разве что Радий Погодин.

Жаль, что от эпистолярного жанра придется сейчас перейти к статейному, «научному». Интересно узнать у Вас, какие токи идут в писательских кругах. Какие типы и какие душевные движения. Ведь уже новые литературные поколения выросли и пасутся в Комарово. «Дача в Финляндии», о которой мечтает профессор Серебряков, — это и есть Комарово и вокруг. Теперь мы о ней мечтаем — вместо того чтобы об имении. Но вот и об имении мечта-

 $^{^1}$ Иофьев М. И., автор книги «Профили искусства. Литература, театр, живопись, эстрада, кино» (М.: Искусство, 1965. 323 с.).

² Гаевский Вадим Моисеевич. См. сноску 3 на с. 154.

ют — покупают дома в деревне, ставят заборы и другие деревянные сооружения. Вам желаю всего лучшего. Бабьего лета и южной жары — если отбудете в Кавказские края, среди грузин Вас будет легко отыскать по цвету волос. Будьте здоровы.

Б. З.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

НИОЛГИТМиК — Научно-исследовательский отдел Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии.

РИИИ — Российский институт истории искусств.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. В поисках реалистической образности. Проблемы советской режиссуры 20—30-х годов. М.: Наука, 1981. 374 с.
- 2. Гаевский В. М. Дивертисмент. Судьбы классического балета. М.: Искусство, 1981. 384 с.
- 3. Иофьев М. И. Профили искусства. Литература, театр, живопись, эстрада, кино. М.: Искусство, 1965. 323 с.

Аннотация
Впервые публикуются три письма Б. И. Зингермана к С. К. Бушуевой (1980-е).
Summary
The first publication of the 3 letters from B. Zingerman to S. Bushueva (1980s).

- ✓ Ключевые слова: Б. И. Зингерман, С. К. Бушуева, Пиранделло, Радий Погодин, рецензия.
- ✓ Key words: B. Zingerman, S. Bushueva, Pirandello, Radiy Pogodin, review.

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).

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 1-2 (18-19). 2017

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 20.12.2017 г. Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Петербург». Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 15. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии «Турусел»

© Российский институт истории искусств, 2017