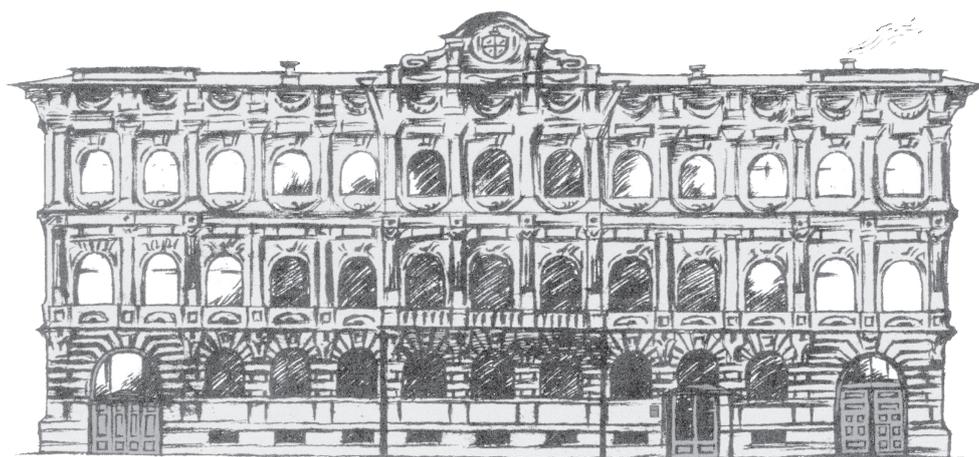


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 1 (28) / 2020



*Санкт-Петербург
2020*

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 ПИИ № ФС77-43710 от 24 января 2011 г.

Редакционная коллегия:

Д. А. Шумилин — канд. иск., главный редактор
С. В. Кучепатова — зам. главного редактора
М. В. Воинова — канд. иск., ответственный редактор
Р. Гилиз — редактор английских текстов
Л. Н. Березовчук — канд. иск.
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.
С. В. Хлыстунова — канд. иск.
С. В. Энглин — канд. иск.

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

Возрастные ограничения: (12+)

Редакционный совет:

- А. Л. Казин* — доктор философских наук, профессор, и. о. директора
Российского института истории искусств, председатель редакционного совета
- С. М. Грачева* — доктор искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный академический
институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина
при Российской академии художеств
- Н. С. Гуляницкая* — доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки им. Гнесиных
- З. М. Гусейнова* — доктор искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова
- Н. Г. Денисов* — доктор искусствоведения, Российский фонд фундаментальных исследований
- А. Б. Джумаев* — кандидат искусствоведения, член Союза композиторов Узбекистана,
председатель исследовательской группы «Макам» Международного совета
по традиционной музыке при ЮНЕСКО (Узбекистан)
- И. И. Евлампиев* — доктор философских наук, профессор,
Санкт-Петербургский государственный университет
- С. В. Кекова* — доктор филологических наук,
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
- А. И. Климовицкий* — доктор искусствоведения, профессор, Российский институт истории искусств;
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова
- А. В. Крылова* — доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе
Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова
- И. В. Мацевский* — доктор искусствоведения, профессор,
заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств
- У. Моргентерн* — доктор, профессор Венского университета музыки
и исполнительских искусств (Австрия)
- Т. И. Науменко* — доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой теории музыки, проректор по научной работе,
Российская академия музыки им. Гнесиных
- И. В. Палагуца* — доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой искусствоведения
Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной
академии им. А. Л. Штиглица
- В. Ф. Познин* — доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский государственный
университет; Российский институт истории искусств
- Н. С. Серегина* — доктор искусствоведения, Российский институт истории искусств
- Е. А. Скоробогачева* — доктор искусствоведения, профессор,
и. о. проректора по научной работе, директор научно-исследовательского музея
Российской академии живописи, ваяния и зодчества им. Ильи Глазунова
- Г. В. Скотникова* — доктор культурологии, профессор,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
- Н. А. Хренов* — доктор философских наук, профессор, Государственный институт искусствознания
- Т. В. Цареградская* — доктор искусствоведения, профессор,
начальник отдела международных связей и творческих проектов,
Российская академия музыки им. Гнесиных
- Е. П. Яковлева* — доктор искусствоведения, профессор,
Российский институт истории искусств

Содержание

Исследования

- И. В. Евтеева.* Особенности пластической драматургии в анимационных экранизациях Александра Петрова 9
- В. Ф. Познин.* И. Вырыпаев как выразитель новой аудиовизуальной эстетики39
- А. С. Локтева.* Мультимедийная композиция и теория музыки53
- А. Н. Юдин.* Ступень к мастерству. Аккомпаниаторская практика
Г. Нейгауза и П. Ламма66
- Ф. И. Челебиев.* Роль инструменталиста в формообразовании ренгов. Часть 1.....76
- С. Субаналиев.* Жанр карэзгой и антиципация в творчестве
кыргызских комузистов.....88
- Д. А. Карташова.* Василий Каратыгин в ранних пьесах Шиллера («Разбойники»,
«Коварство и любовь»)95

Отечественная духовная музыкальная культура

- Т. А. Старостина.* Особенности тональной организации в Рождественском Праздничном Триптихе архимандрита Матфея (Мормыля)..... 107
- П. С. Антонов.* Византийская певческая традиция в храме Всех Святых на Кулишках в Москве 121
- М. В. Красова.* Михаил Иванович Ващенко: Санкт-Петербургский регент — хранитель православной певческой традиции..... 137
- О. В. Вакатова.* Певческая культура монастырей в исследованиях современных медиевистов..... 160

Обзоры, рецензии, хроники

- Д. А. Булатова.* Российское инструментоведение в мировом культурном пространстве: по следам XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» 179
- С. А. Филиппова.* Рецензия на: *Дризен Н. В.* Драматическая цензура двух эпох. 1825–1881. Часть 1: Эпоха императора Николая I. 1825–1855 / Вступ. статья, примеч., указ. Е. Г. Федакина. СПб.: Чистый лист, 2017. 368 с.: ил.185
- Т. Д. Исмагулова.* Рецензия на: *Теляковский В. А.* Дневники директора Императорских театров: В 6 т. Т. 6: 1913—1917. Санкт-Петербург / Под общей ред. М. Г. Светаевой; подгот. текста М. В. Львовой и М. В. Хализевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. 944 с. 189
- М. Н. Майданова.* Рецензия на: Сюжеты Александринской сцены. Т. 2: Актеры. Режиссеры / Сост.: Л. С. Данилова, А. Ю. Ряпосов, В. В. Сомина. СПб.: Левша, 2018. 608 с., ил. 193
- Г. В. Петрова.* Рецензия на: М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: Коллективное исследование по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки — д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.) / Ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мацневский. СПб.; Великие Луки: РИИИ, 2019. Вып. 2. Ч. 1. 204 с. 197

Документы и материалы

- Н. А. Огаркова* (подготовка текста, вступительная статья, примечания).
Даргомьжский А. С. Краткая биографическая записка 205

Информация для авторов 227

Contents

Research

- I. Evteeva.* Figurative Dramaturgy in the Animated Screen
Adaptations of Alexander Petrov 9
- V. Poznin.* Ivan Vyrypaev: Spokesman for a New Audiovisual Aesthetic 39
- A. Lokteva.* Multimedia Composition and the Theory of Music 53
- A. Yudin.* A Stepping Stone Towards Mastery: Heinrich Neuhaus
and Pavel Lamm as Accompanists 66
- F. Chelebi.* The Role of the Instrumentalist in Shaping Azerbaijani 'Reng' 76
- S. Subanaliev.* The Genre of *Karozgoy* and Anticipation in the Creative Process
Kyrgyz Komuz Players 88
- D. Kartashova.* Approaching Romanticism: Vasily Karatygin in Friedrich
Schiller's Early Plays (*Robbers, Intrigue and Love*) 95

Spiritual Music in Russian Culture

- T. Starostina.* Tonal Organisation in Archimandrite Matthew's (Mormyl)
Christmas Festive Triptych 107
- P. Antonov.* Byzantine Singing Tradition in the Church of All Saints on Kulishki
in Moscow 121
- M. Krasova.* Mikhail Ivanovich Vashchenko: Saint Petersburg Regent and Preserver
of the Orthodox Singing Tradition 137
- O. Vakatova.* The Song Traditions of Mediaeval Russian Monasteries
in Modern Scholarship 160

Reviews and Chronicles

- D. Bulatova.* Russian Organology in World Culture: in the wake
of the XII International Organology Congress 'Blagodatov' Readings' 179
- S. Filippova.* Review of Nikolai Drizen's, *Dramatic Censorship over Two Epochs:
1825-1881; Part 1: The Epoch of Emperor Nicholas I, 1825-1855* 185
- T. Ismagulova.* Review of Vladimir Telyakovsky's, *The Diary of the Director
of Imperial Theaters* 189
- M. Maidanova.* Review of *Subjects of the Alexandrinsky theatre. V. 2: Actors.
Directors* 193
- G. Petrova.* Review of *M. Musorgsky. Origins, Truth, Art* 197

Documents and Materials

- N. Ogarkova.* Alexander Dargomyzhsky's *A Brief Biographical Note* 205

№ 1 / 2020

ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК
778.534.66

Особенности пластической драматургии в анимационных экранизациях Александра Петрова

ЕВТЕЕВА ИРИНА ВСЕВОЛОДОВНА

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

EVTEEVA IRINA V.

PhD (History of Arts), Film Expert, Independent Animator, Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: evteevairina@mail.ru

Анимационному искусству присуща такая же душевная работа, как и классической литературе. Это мир, который нельзя пощупать, но рисунком можно передать любое внутреннее состояние человека, его мечты, его сны. Язык анимации сродни языку поэзии.

А. Петров¹

Среди мультипликаторов конца прошлого — начала нынешнего века ярко выделяется творчество Александра Петрова. И не только в отечественной анимации. Его удивительные анимационные работы поражают воображение зрителей разных поколений. Дело не только в виртуозном владении техникой живописи на стекле, не только в сугубо авторском исполнении фильмов (А. Петров и сценарист, и режиссер, и художник-постановщик, и художник-аниматор), но и в необыкновенно чутком отношении к русской художественной традиции, к особому мироощущению.

Александр Петров снял пять фильмов², которые все, кроме «Русалки», являются экранизациями: «Корова» — повести Андрея Платонова, «Сон смешного человека» — рассказа Федора Достоевского, «Старик и море» — повести Эрнеста Хемингуэя, «Моя любовь» — романа Ивана Шмелева.

Первое, что можно заметить в этих работах, — особая форма экранизации. Особая, так как в его анимации, в отличие от игровых фильмов, поставленных по литературным произведениям, к соотношению оппозиции книга—фильм добавляется еще один повествовательный пласт — живописная интерпретация текста. Следует уточнить, что термин «экранизация» может

¹ *Рощеня Д.* Рисую, как дышу. Мультипликатор Александр Петров — о фильмах, картинах и жизни. URL: <https://pravoslavie.ru/36996.html> (дата размещения: 16.09.2008).

² Здесь говорится только об авторских режиссерских его фильмах. Полный список работ А. Петрова помещен в конце статьи.

быть понят по-разному. С одной стороны, под этим термином подразумевается процесс создания кинопроизведения «по» книге или «по мотивам» книги. С другой стороны, экранизация — это и результат приведенного выше процесса. Имеется в виду сам фильм как объект восприятия и исследования. Поэтому, рассматривая типы любой экранизации — «иллюстрацию литературного произведения», «перевод с языка литературы на язык кино», «оригинальное произведение по мотивам, где косвенно используется литературный источник», — искусствоведы ставят прежде всего вопрос о характере взаимоотношений между экранизируемой книгой и фильмом, то есть между литературным и кино-текстом.

Любая экранизация — это особое построение реальности в кино и, как минимум, «диалог» между создателем фильма и писателем. Диалог, конечно, иносказательный, так как между авторами могут пролетать века. Но об этом говорят, как правило, рассматривая экранизацию в игровом кино. Анимацию эти вопросы несправедливо обходят стороной. Принято мнение, что главная задача художников в анимации — проиллюстрировать литературный сюжет, адаптируя его к той или иной аудитории. В таких фильмах важным считается найти верное изобразительное решение героям и среде, а литературная основа не претерпевает, в сущности, никаких радикальных перемен. Как правило, экранизируют детские сказки, притчи, небольшие рассказы. Литература в прямом смысле иллюстрируется самобытными живыми картинками. Однако изучение экранизаций в мультипликации — задача весьма интересная и плодотворная для исследователей. Она не ограничивается лишь перечнем жанров, в которых работают аниматоры. Рассматривая особенности пластической драматургии в фильмах Александра Петрова, мы, конечно же, коснемся этих вопросов. Мы попытаемся определить такую живописную реальность, где движение любого «мазка» художника осмысливается как повествовательная единица. Ведь в его картинах литература прочитывается или, если можно так сказать, тактильно «прощупывается» согласно внутреннему ощущению произведения режиссером. Для того чтобы попытаться понять мир фильмов А. Петрова, необходимо хотя бы вкратце обрисовать некоторые специфические черты, присущие только анимации.

«Дело в том, что из двух процессов, присущих кинематографу — расчленения движения при съемке и его синтеза во время проекции, — первый начисто отсутствует в анимации. Нечего расчленять — движения фактически нет. Оно существует только в воображении аниматора, который моделирует его из отдельных неподвижных состояний, им самим же созданных. Вернее, так: он только создает (т. е. рисует) эти состояния, а собирает их в единое движение съёмочная камера», — отмечал художник-аниматор и режиссер Ф. Хитрук¹.

¹ Хитрук Ф. С. Профессия — аниматор: В 2 т. М.: Гаятри, 2008. Т. 1. С. 88.

В своих работах я уже не раз писала о том, что данное искусство, являясь видом кинематографа, «разделяя» его определенные стилистические пристрастия, во все времена отличалось от других киновидов¹ тем, что **«реальность»** здесь **не запечатленная**². Киномир в анимации всегда **смоделирован, — правдоподобность его персонажей и среды — это правдоподобность сочиненного пространства, основанного на вымысле.**

Кроме того, по типу создания этого киномира анимация определяется двумя основными технологиями: двухмерной (рисованной) и трехмерной (кукольной). Такое деление важно подчеркнуть — ведь способ моделирования движения и пространства в них разный. В первом случае фон и движение персонажей рисуют покaдрово, а во втором — передвигают покaдрово в смоделированном трехмерном пространстве трехмерные предметы или подвижный текстурный слой (пластилин, живопись). Однако есть и еще одно отличие — это **активность или пассивность самого съемочного процесса**³. В отличие от пассивного процесса в двухмерной анимации (оператор фиксирует на целлулоиде рисованные фазы, изготовленные аниматорами заранее, или моделирует их в компьютере), в объемной анимации процесс съемки **совпадает с процессом создания пространства — движения.** Такая съемка называется съемкой **«вживую»**, или **«под аппаратом»**. Конечно, в современной анимации используют многие технологические разновидности, позволяющие совмещать рисованную и объемную анимацию именно этим способом съемки. Во время съемки «под аппаратом» и формируется весь стилистический облик фильма. Поэтому можно сделать вывод, что в анимации есть существенная разница в проявлении **авторского начала, даже исходя из выбранной технологии и техники**⁴. Важно отметить, что в авторской анимации режиссер-постановщик часто владеет профессией аниматора или мультипликатора, человека осуществляющего все движение предметно-персонажного мира в фильме⁵.

Итак, Александр Петров — режиссер-аниматор, художник-постановщик, работающий «вживую» под аппаратом, — является тотальным автором. Попробуем рассмотреть драматургию его фильмов и обратить внимание на вза-

¹ Имеются в виду другие виды кинематографа: игровое, документальное, научно-познавательное.

² См.: *Евтеева И. В.* О взаимодействии киновидов. СПб.: РИИИ, 2011. С. 24.

³ См.: *Евтеева И. В.* Особенности авторской отечественной анимации. 2-я часть // Временник Зубовского института. 2014. Вып. 2 (13). С. 76–77; *Евтеева И. В.* Компьютерная анимация: За или против // Киноискусство и кинозрелище: Сборник статей: В 2 ч. / Ред.-сост. А. Л. Казин. Ч. 1: Искусство как зрелище. СПб.: РИИИ, 2011. С. 86.

⁴ *Евтеева И. В.* О взаимодействии киновидов. С. 24–25.

⁵ Аниматор и мультипликатор — понятия на первый взгляд идентичные. Но «мультипликация» означает «множить картинки», «анимация» — «одухотворять». Отсюда и художник-аниматор — человек, одушевляющий неодушевленный предмет, рисунок, куклу и т. д.

имодействие как минимум двух повествовательных слоев изобразительного и вербального, так как именно движение живописных образов, их цветосветовые характеристики, смысловые акценты, со-положения персонажа и среды дают возможность осмыслить «особость» художественного языка этого мастера. В данном случае под драматургией мы будем понимать не сценарную основу, а строение фильма, непосредственно связанное с особенностями повествования в анимационном фильме.

«Корова»

Автор сценария, режиссер и художник А. Петров.
Операторы Н. Грибков, В. Сумин.
Звукооператор З. Миркина.
Музыкальный оформитель С. Сидельников.
Экранизация рассказа Андрея Платонова.
1989 год. 10 минут.

Анимационный фильм А. Петрова (его дипломная работа на Высших режиссерских курсах), как и все его фильмы, решен в технике **ожившей живописи**. Режиссер-аниматор создает каждый кадр-картину на подсвечиваемом матовом оргстекле, прорисовывая среду и персонажей масляными красками перед камерой. Картинка (вернее, кадрик¹) все время видоизменяется — от первого движения в плане до последующего, камера фиксирует каждую такую фазу. Картинка частично стирается, и на ее месте выписывается новая фаза движения. Так кадр за кадром, перемещая живописный слой, добавляя новые мазки, А. Петров осуществляет передачу движения в своих фильмах². Он рисует пальцами, поэтому некоторые исследователи дали характеристику его технике — «пальцевая».

«Я пробовал делать фильмы в разных техниках, — говорит Александр Петров. — Я делал фильмы рисованные и перекладку, у каждого метода — свои плюсы и свои минусы. Когда начал свои картины снимать, поначалу не очень понимал, в каком ключе буду работать. Наверное, год я бился над поиском себя. Первой серьезной работой стала „Корова“ — мой дипломный проект на Высших режиссерских курсах. Как-то сразу определился с выбором техники. Масляная краска лучше всего соответствовала поэзии платоновской фразы. Получаться стало то, что казалось нереализуемым. Понял,

¹ Кинокадр — единица, составная часть киноплана. Различают кинокадр (кадрик) — отдельный снимок на киноплёнке, фиксирующий положение объекта в пространстве (см.: Словарь-справочник современных анимационных терминов / Ред. Б. А. Машковцев. М.: ЛЕНАНД, 2015. С. 65).

² См.: *Капков С.* Энциклопедия отечественной мультипликации. М.: Алгоритм, 2006. С. 507–508.

что моя манера — живописная. И оказалось, что это больше всего мне самому нравится, в том числе и реалистический стиль, которому меня учили. Мне больше не надо было ничего изобретать»¹. Чтобы выделить глубинные смысловые части картины, переданные через изобразительные пласты, нам понадобится литературная запись по фильму².

Зима. Ночь. Мальчик, в ушанке и полушубке, бежит по синему замороженному железнодорожному откосу. Шум поезда материализуется в темную, механическую сущность тяжелого состава. Грохоча, поезд проезжает и открывает стоящую рядом с фонарем маленькую фигурку железнодорожника и его сына. Общий план изображен так, будто «снят» с движения и сверху. Отец опускает фонарь вниз, освещая снег. Две фигуры пересекают сугробы. Режиссер-аниматор поразительно использует иллюзию съемки с движения. Ведь в анимации все снято покадрово, и движения кинокамеры лишь имитируются художником.

Возле дома путевого обходчика. Мальчик бросает сумку, выбегает из кадра, а мужчина входит в кадр, нагибается, поднимает сумку сына. «Снято» как бы с движения взрослого человека. Свет фонаря ощупывает покосившуюся изгородь крыльца. В шумах лишь шаги, покашливание и стук колес проезжающего состава. Фонарь высвечивает мальчика, открывающего дверь дома; мальчик, реагируя на свет, оборачивается, на мгновение показывая лицо, и убегает в глубину, в темноту жилища. Режиссер-художник добивается впечатления не столько реалистического передвижения персонажей в пространстве и времени, сколько живого движения света.

Свет рисует предметы сений; бочку, хомут, висящий на стене; глаз коровы, поворот ее головы, а потом лежащего на соломе теленка. В сенях холодно. Теленок дышит теплом. Корова облизывает теленочка. С этого мгновения начинается тихая, лирическая музыка. Свет обретает плотность и цветность тепла. В следующих планах Петров еще больше усиливает состояние тепла как доброты и заботы человеческих рук: руки наливают молоко в миску, руки подхватывают теленочка, подталкивают к миске. Малыш пьет, и мы видим распрямляющуюся женщину, она вытирает передником руки, уходит, открывая за собой раздетого для сна мальчика, лежащего в кровати. Видно, что здесь тепло, мальчик улыбается, глядя на теленка. Он ест хлеб, отворачивается (отсылка к «Сказке сказок» Ю. Норштейна³), и встык, как вспышка, яркая картина...

Весна. Небо, наполненное прозрачной радостной синевой. Камера спускается вниз, раскрывая бесконечный пейзаж у железной дороги, где при-

¹ Воробьева Е. Анимация — как вышивание крестиком. Интервью с художником-аниматором Александром Петровым // Виноград. 2010. № 6 (38). URL: <https://www.vinograd.su/art/detail.php?id=43612> (дата обращения: 21.08.2019).

² Запись фильма сделана нами. — И. Е.

³ Эпизод материнства из «Сказки сказок» Ю. Норштейна.

мостился домик у насыпи. Вдалеке виден растворяющийся в воздухе пар от прошедшего поезда, слышен его гудок. Весь путь, проделанный отцом и сыном в зимнем эпизоде, — как на ладони. Но если в первом эпизоде все действие было передано через детали и средне-крупные планы, то здесь А. Петров показывает пространство, подчеркивая уединенность жилища железнодорожного сторожа, используя общие планы. Мать возделывает огородик у железной дороги, оглядывается. Выбегает на крыльцо мальчик, надевая на ходу куртку. Он бежит от дома, на ходу кричит: «Мама! Я поел!» Пробегает пасущуюся корову с подростком за зиму теленком, который, словно собачка, устремляется за мальчиком. Панорама заканчивается. Продолжается безмятежная мелодия. Следующий кадр — живописная дорога, тянущаяся к горизонту, по ней бежит мальчик, а за ним вприпрыжку — теленок, вскоре он останавливается, смотрит назад, а мальчуган уносится вперед.

Следующая сцена решена через детали. Мужская рука берет кнут. По удаляющейся тени и кашлю мы понимаем, что это отец. Дверь открывается: в светлом проеме упирается теленок, которого тянут на веревке. За ним выходит мать с ведром, видимо, только что надоенного молока и долго провожает их взглядом. Корова привязана за рога к столбу. Она пытается отвязаться. Мычит. Вдоль железной дороги видна унылая фигура мужчины, уводящая теленка.

Дом железнодорожника. Вечер. Мальчик ест похлебку, оборачивается: в проеме двери видно, как мать раздевает пьяного отца; мальчик подходит к фонарю, стоящему на столе, берет его. Мальчик выбегает из дома, мягко освещая вокруг себя двор. Проходящий поезд резко пронизывает мальчика холодным светом. Мальчик закрывается от него рукой, в другой держит фонарь. Сполохи света в темноте, под стук колес, как будто зачеркивают происходящее. Мальчик спешит к стойлу коровы, чтобы утешить ее: «*Корова, ты не томись, ты думай о нем что-нибудь хорошее*». Корова мычит. Фонарь гаснет. Темно.

Утро, комната залита желто-коричневым светом. Мальчик возле окна делает уроки. Смотрит в окно на корову. Она тоже смотрит на него издали. Следующий план общий, маленькая фигура матери подбадривает отца, папущего на корове. Мальчик смотрит сквозь изгородь, как трудно корове тянуть плуг. Корова останавливается, опускает голову, будто плачет. Мальчик пролезает сквозь изгородь и подбегает к корове. Вокруг ее глаз вьются мухи. Мальчик пытается объяснить, что теленок не придет совсем и теперь он, мальчик, будет ей сыном. Отгоняет мух.

Впервые А. Петров подробно прорисовывает лицо мальчика (крупный план), все черты которого пронизывает сильное чувство — сопереживание. Однако корова вырывается из объятий мальчика. Встает на дыбы и убегает. Мальчик падает. Плуг остается висеть на ограде, веревка прогибается по инерции и повисает. На этом изображении слышен издали голос матери,

зовущей корову. Затем мы видим крупный план отца, он тоже зовет корову. От отца, как бы круговой панорамой, усиливающей впечатления одиночества этой семьи на большом пространстве, видно, как задумчиво вглядывается в даль мать. Происходит перемена крупностей внутри плана, такая характерная для анимации Петрова. Родители мальчика в нерешительности. Они зовут Мурену, ведь пропажа коровы — смерть для семьи. На сухом, упавшем дереве, похожем на плуг, стоит мальчик. Он тоже оглядывает местность. Здесь большую роль играют общие круговые планы. Они дают возможность развить ассоциацию с громадными просторами России. Три человека разделены большим пространством. Корову не видно. Тучи над степью сгущаются, слышен ветер.

Дом. Вечер. Идет дождь. Мальчик смотрит на пустую подстилку теленка. Появляется какой-то внутренний свет, от которого исходит спокойствие. Музыка подчеркивает эту божественность изменений, произошедших в мальчике. Он видит себя младенцем у вымени коровы, сосущим ее молоко. Корова смотрит на него как на своего теленка. Вот он уже теперешний, одетый в летнюю одежду — майку да штанишки до колен, с коровой, как в раю, в том пейзаже, который он видит, сидя на роге коровы. Он маленький, а рог большой, как дерево. И сама корова нечто большее, чем просто животное. Она как бы весь мир. Корова — степь, корова — трава.

Мальчик, как по бревну, идет по ее бесконечному рогу, внизу проносятся облака и земля, снятая из-под этих облаков. Мальчик улыбается охватившему его свету истины, прозрения космического ощущения доброты, любви. Мальчик пролетает над железной дорогой на этом волшебном роге и вдруг видит внизу свою реальную корову, идущую по рельсам. Он пытается крикнуть, позвать ее, но голоса нет. Мы слышим лишь приближение надвигающегося поезда. Лицо мальчика меняется, он кричит, сложив руки рупором. Его корова оглядывается, железнодорожные пути вздыбливаются. И прямо на нее, нарастая, движется гигантский плуг, разрывая и круша все вокруг. Мальчик из света падает на землю. Клубы черного дыма окутывают его.

Мальчик спит в хлеву. Просыпается от звука останавливающегося поезда. В запыленном маленьком окошке виден состав. Мухи как-то печально бьются в мутное окошко. Там, у состава, вдалеке вырисовываются силуэты причитающей матери и подбегающего отца. Окошко удаляется, вскоре виден только свет из него, падающий на мальчика, завернувшегося, как в одеяло, в сено. За кадром звучит голос мальчика: *«Когда она жила, из нее ели молоко мать, отец и я. Потом она родила себе сына — теленка, и он тоже ел из нее молоко, мы трое и он четвертый, а всем хватало. Корова еще пахала и возила кладь. Потом ее сына продали на мясо. Корова стала мучиться, но скоро умерла от поезда. И ее тоже съели, потому что она говядина. Корова отдала нам все, то есть молоко, сына, мясо, кожу, внутренности и кости, она была доброй. Я помню нашу корову и не забуду».*

В рассказе Андрея Платонова повествование начинается с описания коровы, ее житья в сарае, сделанном из выкрашенных досок, с прихода к ней мальчика Васи Рубцова, сына хозяина, железнодорожного сторожа. Мальчик пришел, чтобы утешить корову, ее бычок подавился, и у него «вчерашним вечером стала идти изо рта слюна и желчь». Отец мальчика побоялся, что теленок падет, и повел его к ветеринару — на станцию. Писатель обращает внимание на то, что вокруг дома путевого сторожа «простирались ровные, пустые поля, отражавшие и отшумелые за лето и теперь высохшие, заглохшие и скучные». Далее идет описание места действия — однокорейки железной дороги и дома, где жило семейство: отец, мать и мальчик Вася (в анимации без имени). Мы видим, что в рассказе герои более очерчены, имеют свои мотивировки. Отец вовсе не хотел продавать теленка на бойню, ему просто предложили хорошие деньги, и он поддался искушению, отчего переживает. Сам Вася самостоятельный, «с малолетства полный человек», которого уважает машинист поезда, он любит учиться, ходит в школу и представляет в своем маленьком мире большой мир.

Как мы видели по литературной записи фильма, Петров трактует события рассказа согласно своей повествовательной технике анимации, иначе. Прежде всего, обратим внимание на метраж. В игровом кино события рассказа потребовали бы 30—40 минут экранного времени. Для анимационного фильма требуется другая «вместимость» времени. В своей **десятиминутной** картине режиссер обостряет действие тем, что показывает само событие (отец уводит теленка на бойню), предварив его описанием того, как зимой вырастили бычка, как его любили все, в отличие от рассказа, где мальчик ждет возвращения отца от ветеринара. Но дело не только в изменении сюжетной линии, дело в пластической трактовке. Ожившая живопись Петрова — это рассказ о жертвенности, о смутном восприятии несправедливости, о рождении в мальчике **внутреннего** человека. Здесь изобразительный ряд, взаимодействуя с литературной основой, определен главной целью — сделать каждый момент движения в анимационном фильме существенным, подчинить его значение тому единственному эстетическому и эмоциональному тону, который определяет проникновение в содержательную глубину текста. Фильм четко делится на светотеневые части, по которым режиссер интонирует впечатление от рассказа, генерируя основную идею фильма. Попробуем определить их:

1-я часть. **Экспозиция.** По цвету состоит из контрастного сочетания темно-синего зимнего холодного пейзажа (описание пути возвращения мальчика и его отца в дом) и теплого, светлого, золотистого цвета-света внутри жилища, где на тот момент царит любовь и нежность.

2-я часть, включающая драматическое событие (теленка увезли «на мясо») и **завязку драматического конфликта** (осознание мальчиком боли за чувства коровы, потерявшей сына), по цвету противоположна. Весна, солнце, бегущий по золотистой местности мальчик и сопровождающий его лю-

бимый теленок; цветовое обрамление резко меняется на монохром, когда теленка уводят. Далее действие погружается в темноту.

3-я часть. **Развитие сюжетного действия** начинается в доме. Мальчик делает уроки, свет из окна и в доме смешанный. Отец пашет на корове. Корова останавливается, мальчик пытается ее понять. Цвет не радостный, скорее, без солнца. Когда убегает корова, будничный цвет получает трактовку сумеречного, тревожного.

4-я часть. **Кульминация**. Сон мальчика, окрашенный в радужные просветленные тона (корова как божество), обрывается гибелью коровы, где на нее обрушивается гигантский плуг, несущийся по рельсам.

5-я часть. **Финал и развязка**. Свет из окна в темноте хлева, где спит мальчик, укутавшись в сено-одеяло. За окном мутный свет реальности, поезд остановился, убив корову. Размытые силуэты родителей. Окошко становится все меньше, золотистый свет падает только на мальчика. Здесь за кадром мы слышим простое объяснение мальчиком того, что он пережил.

Собственно, прослеживая пластическое повествование этого фильма, можно заметить и выделить главное тематическое направление вещи, поневоле абстрагируясь от всей сложности смысловых ее наполнений у писателя: мальчик начинает чувствовать разницу между **материальным** (работа ради еды и одежды) и **божественным миром**, где живет любовь. Мальчик остро чувствует дисгармонию между ними, а мы чувствуем духовное возвышение личности человека. Как мы видим, данная анимационная экранизация строится на особом, авторском прочтении вещи. Режиссер, видимо интуитивно опираясь на простые импульсы (тепло, светло, холодно, темно), используя в своей работе палитру из 5–6 цветов, передает не последовательность композиционного построения рассказа, а его эмоциональную сущность. Подтверждение такому семантическому применению локальной цветовой гаммы встречаем в работе Р. Арнхейма: «...цветовая композиция, так же как и другая художественная модель, будет иметь понятную форму только тогда, когда она основывается на ограниченном числе воспринимаемых цветовых сочетаний»¹.

«Сон смешного человека»

Автор сценария, режиссер, художник-аниматор А. Петров.

Оператор С. Решетников.

Звукооператор В. Геррарт.

Композитор А. Раскатов.

По одноименному рассказу Ф. Достоевского.

1991 год. 20 минут.

¹ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Кургенэ, 1999. С. 330.

...вскоре меня потянуло к вещам неторопливым и не развлекательным, имеющим основную большую литературу. Жанр рассказа, эпическая история мне всегда казались более привлекательными, чем анекдот или даже философская притча. Хотя я прекрасно понимаю, что это искусство не для всех: не для каждого зрителя и не для каждого художника.

А. Петров¹

Следующий фильм А. Петрова, кроме живописного повествования, удивительно интересен и с точки зрения соразмещения времен происходящего действия. Выделим их:

1) настоящее, происходящее с героем и совпадающее с рассказыванием истории;

2) прошлое, о котором герой вспоминает (бытовой пласт);

3) время сна (пласт инобытия).

Нужно отметить, что экранизируемый фантастический рассказ Достоевского во многом питается библейскими, христианскими истоками. Здесь есть люди **из сна, не согрешившие**, живущие на той светлой земле, под которой подразумевается «рай», — в любви и гармонии с природой. И есть люди **греха**, от которых бежит Смешной человек, как и **от себя самого**, — «ад». В рассказе происходит проникновение «ада» в «рай» через восприятие субъективирующего заглавного героя — Смешного человека. Он говорит о себе: «.. кончилось тем, что я развратил их всех!.. Я разорил всю эту счастливую, безгрешную до меня землю. Они научились лгать и полюбили ложь, затем быстро родилось сладострастие, сладострастие породило ревность, ревность — жестокость, скоро, очень скоро брызнула первая кровь».

Фабула содержит следующую цепь событий: герой не стал спасать Девочку, которая нуждалась в помощи, так как решил застрелиться. Однако вместо выстрела он заснул и во сне пережил просветление души — увидев рай и ад, в котором оказался. После пробуждения он идет и спасает ребенка, в конечном счете — спасает самого себя. В рассказе поднимается одна из центральных тем творчества Достоевского — тема перерождения и обновления человека в ходе мучительных и исцеляющих духовных переживаний. Посмотрим, как данная тема решается в фильме, как работает фактура² и какова ее роль в пластической драматургии «Смешного человека». Подчеркнем, что авторский слой движения живописи воспринимается здесь как драматурги-

¹ *Рощеня Д.* Рисую, как дышу.

² Под термином «фактура» будем понимать не только и не столько фактуру того или иного материала как таковую, но и все множество способов и техник, которые существуют в изобразительном ряде фильма, обеспечивая особую материальность вымышленному персонажному и предметному миру произведения, а следовательно, способны иметь художественное задание. См.: *Евтеева И. В.* Процесс жанрообразования в советской мультипликации 60–80-х гг.: От притчи — к полифоническим структурам: Дис. ... канд. иск.: 17.00.03 / ЛГИТМиК. Л., 1990. С. 49.

чески значимый¹. У А. Петрова «фактура» авторского слоя — это классическая живопись. Поэтому такая живопись, являясь понятийным компонентом фильма, становится и основой для ряда новых драматургических прочтений. Здесь семантика кадров по отношению к фабуле рассказа меняется в зависимости от того, в каком окружении они находятся: это и близкое соседство в пределах одной сцены или эпизода, и художественное целое фильма, характер повествования в котором придает изображению дополнительные смыслы. В своей статье о выразительной подвижности авторского слоя в анимации А. Прохоров замечает: «Пастозное письмо, в котором мазок художника и фактура живописного слоя нарочито „предъявлены“ зрителю и составляют такую же существенную часть художественного эффекта, как и изменение впечатления от персонажного мира, производимое такой техникой. Здесь утолщение авторского слоя, выразившееся прежде всего в „оживлении“ самого живописного слоя, постепенно доходит до его доминантности (импрессионизм, пуантилизм, ташизм, лучизм, экспрессионизм и т. д.). Пастозное письмо, переходя от „что нарисовано“ к „как нарисовано“, организует акцент зрительского восприятия на рисунке, т. е. на факте существования художественно обработанной плоскости, на выразительно оформленной субстанции (краска—плоскость)»². Как мы уже замечали выше, в фильмах Петрова переосмысливается само анимационное оживление персонажей. Функция живописного движения авторского слоя дифференцируется, делится на зоны статики и зоны подчеркнутой динамики. Причем «статика» приобретает психологическое и структурирующее значение, так как стилистически насыщенный кадр рассчитан на «прочтение». А. Орлов справедливо замечает, что в анимации «опасность не в том, что выражение лица будет выделяться, а в том, что оно вообще не будет замечено, и поэтому изменение выражения лица должно происходить до либо после завершения движения»³. Петров именно так и поступает. Если внимательно взглядеться в целое фильма, то мы заметим, что подобные зоны статики приходятся на сцены, где герой прорисован наиболее подробно. Мы можем ясно увидеть его субъективное переживание, как, впрочем, и портреты Девочки. Вновь для разбора повествования приведем литературную запись по фильму. Картина начинается с раскачивающегося в черноте фонаря, внимание зрителей привлечено к пламени его свечи, потом — к спящей на лавке Девочке; покачивание взад-вперед

¹ «В авторский слой входит сам живописный слой, и манера художника, и композиция рисунка—кадра (в частности, проблемы ракурса, точки и поля зрения), и приемы временно-го развертывания всех этих компонентов... все, сквозь что зритель видит персонажный мир» (Прохоров А. В. О выразительной подвижности рисунка // Проблемы синтеза в художественной культуре. М.: Наука, 1985. С. 44).

² Там же.

³ Орлов А. М. Аниматограф и его анима: Психогенные аспекты экранных технологий. М.: Импэто, 1995. С. 99.

изображения согласно движению фонаря материализует ощущение движения поезда. Вступает рассказчик, и это **настоящее время**.

«Все было точно так, как у нас, но всюду сияло каким-то великим, святым торжеством, никогда я не видывал на нашей земле такой красоты в человеке, разве только в детях наших в самые первые годы их возраста... Я тогда же, при первом взгляде на их лица, понял все».

На этом тексте Петров сопоставляет контрастное по отношению к смыслу сказанного изображение. **Слой быта** представлен в монохромных, эскизных зарисовках пассажиров поезда — спящих в общем вагоне темных, несимпатичных мужчин. В проеме между лавками мы видим героя рассказа, звучащая в это время речь обращена к попутчику, который, посмеиваясь, встает со словами: *«Сон, батенька мой, бред, галлюцинация»* — и отправляется на свою лавку. Рассказчик сидит у окна, свет фонарей объемно рисует его портреты. Они, пожалуй, тоже эскизные. Пока Петров не выделяет характерные черты героя. Цвет охристо-черный. Речь продолжает звучать уже как внутренняя. Важно отметить, что звуковая составляющая фильма решается на взаимодействии внутрикадровой и закадровой речи главного героя. Артист, озвучивающий главного героя (А. Кайдановский), не делает специального интонирования, его голос органично ложится как на синхронный эпизод, так и поверх описываемого изображения. Далее в **настоящее** время вступают **воспоминания**.

Ночь. За окнами поезда. Сполохи желто-оранжевого света ложатся извивающимися огненными фигурами-вспышками, высвечивающими мифических людей, точно сделанных из огня, среди них выделяется стоящий на коленях человек с горящей головой. Он прикладывает дуло револьвера к виску. Соотношение живописных слоев (настоящего времени и воспоминаний) получает здесь еще и психологическую окраску, наличие которой означает, что данная совокупность приемов начинает подчиняться не только композиционной логике развития сюжета, но еще и дополнительно выстраиваемой автором причинно-следственной логике авторского слоя.

Взрыв — и планеты разлетаются, точно огненные шарики.

Отметим этот изобразительный, **«огненный»** ряд кадров как один из конструктивных, в смысловом отношении ассоциирующийся с «адам».

«Истину я узнал в прошлом ноябре, — продолжает рассказчик. — В эту ночь я порешил убить себя, и совершил бы это, если бы не та девочка».

Петербург. Серо-голубой, мутный вечер. Петров показывает своего героя под уличным фонарем, освещающим мерзлую булыжную мостовую. Четко отброшенная человеком тень похожа на стрелку часов. Запомним эту композицию, так как в дальнейшем ее вариации будут организовывать ритмический и смысловой ряд картины.

Девочка подбегает к человеку. Все четко прорисовано: черные силуэты и слабый желтый бутылочный свет. Этот слой живописи, если можно так

сказать о живописи, предельно графичен, назовем его **«прошлое героя, город»**. Девочка просит помочь: «Там мамочка, Барин!» Но человек отталкивает полуодетого ребенка и уходит. Девочка падает. Подбирает ножки под платьишко, жметя к фонарю. Человек оглядывается. Слова за кадром: **«Но ведь мне теперь все равно»**. Поднимает с мостовой ее ботиночек. Смотрит на девочку, бросает башмачок и убегает. **«Я ведь теперь обращаюсь в нуль, в нуль абсолютный»**. Прямо на него бежит толпа, зритель видит искаженные лица людей из городских низов. Какая-то низменная, бредовая жизнь наваливается на него волной. Герой по дороге в съемную квартиру будто продирается сквозь плотные живописные мазки искаженных гримасами лиц, они дразнят его на лестнице и в коридоре, а человек в рыжей маске, смеясь, закрывает свою дверь с воплем: «Кто здесь?!» Там, в этой комнате, вскользь заметно какое-то неприглядное веселье.

Комната Смешного человека. Чернота. Свеча, в оплывшем от воска подсвечнике, стоит на столе, смутно освещая комод. Вокруг подсвечника валяется несколько обгоревших спичек. В целом живописная композиция **«стол с подсвечником»** рифмуется с композицией **«у фонарного столба»**. Здесь, в своей комнате, герой подвергается искушению. **«Застрелюсь — и жизнь, и мир погаснет, по крайней мере, для меня»**. По столу — панорама к герою. **«Я еще тогда подумал. Если бы я жил на Луне или на Марсе и сделал какой-то постыдный поступок. Было бы мне все равно, здесь или нет?»** Портрет героя сменяют кадры, выполненные в живописной технике **«огненный ряд»**, такие же по стилистике, как и **в поезде**. Ими будут: раскрытые карманные часы, просящая помощи девочка и, крупно, дуло пистолета у его виска. Видения проносятся быстро, как сполохи. **«Вот тут-то я и заснул»**, — сообщает герой (**время сна**). Из-под тряпки выползает револьвер, движется прямо к руке героя, человек раскрывает полу сюртука, закрывает ею оружие. Крупным планом показан неровный свет огарка свечи... панорама вниз, к подножию подсвечника, а вокруг подсвечника, как вокруг фонарного столба, ходит маленькая девочка, на ее пути — огромные спички (изобразительная отсылка-ассоциация к андерсеновской сказке «Девочка со спичками»). Девочка обходит вокруг **«подсвечника — фонаря»**, оборачивается — и видит на одной с ней плоскости, в продолжение стола, улицу с удаляющимся в ночь человеком. «Снято» со спины. Неожиданно человек оборачивается. На его лице — страшная маска с длинным носом. Встык — кадр с героем в комнате: он, сидящий за столом, хватается за сердце и падает вниз, проваливается в туннель, светящиеся сполохи сопровождают его, смеющиеся голоса, хихикающий страшный шепот: **«Кто здесь?!»** — и крики ворон.

Полет человека устремлен строго вниз, вплоть до прямоугольника выкопанной могилы; герой пролетает сквозь нее — и движение резко меняется, устремляется вверх, в космос. Летящие на нас звезды собираются в голове Смешного человека и сопровождаются тихими словами узнавания, что

за гробом есть жизнь. Навстречу движутся планеты, их вспышки медленно приближают голубой шар. Белый свет, яркий, чистый. Человек оказывается внутри этого света, оборачивается, глядя вокруг. К его ногам подкатывает волна, словно из бесконечности, еще одна. Слышны чистые голоса птиц. Цветная стайка птиц садится к нему на плечи, голову, руки. На бесконечном берегу бескрайнего моря Девочка строит песочные замки, Человек идет к ней навстречу, но по дороге проваливается в песочную яму. Девочка видит человека и подбегает к нему. Он стоит перед ней на коленях, их взгляды встречаются. Она раскрывает полу его сюртука, глядит на его испачканную кровью рубашку. Прикладывает к его сердцу ручонку. Девочка смотрит на него ясными, чистыми глазами, затем поверх и чуть выше, улыбается — пред ней предстают две библейские фигуры. Они подхватывают героя и возносят его вверх, наверное в рай. Ибо жизнь, в которую его приняли, — догреховная.

Рай. В этой сцене важны все обитатели чудесного мира, они красивы и бескорыстны. Здесь Петров деликатно показывает таинство любви. Живописный слой — полупрозрачные сочетания нежнейших цветов. Деревья, рыбы, животные, дети. Петров создает удивительные по живописной красоте арабески. Размеры и пропорции в них заведомо нарушаются. Младенцы здесь пьют нектар из пестиков цветов. Люди изумительно радостны, их одежды светлы, единственное темное пятно в этом мире — наш герой. Старик оmyвает ему ноги (библейский мотив). Маленькая девочка набирает из источника воду в ладошки, медленно идет, приближаясь к Смешному человеку и становясь все старше. Вот прекрасная Девушка выливает эту воду в руку человека. Он разжимает пальцы, на его ладони закопошился ребенок. Он встает на ножки, падает, оглядывается. По ладони тенями пролетают птицы, ребенок оборачивается воробышком и тоже улетает. Пальцы продолжают стволами деревьев, их ветки упираются в голубизну высокого неба. Там величественно парят птицы. Синева неба становится синей материей платья беременной женщины (живописная отсылка к образу Богородицы), к чьему животу подносят младенца.

«И неужели важно, сон это или нет, если этот сон возвестил мне истину. Я любил их, я познал их, я страдал за них потом» — этот закадровый текст, положенный на вышперечисленные вневременные кадры рая (**сна**), отсылает зрителя к рассказу в поезде (**настоящее время**). В данном эпизоде проявляется мотив «подпольного человека» Достоевского, а также традиционная для его творчества тема мучения уединением. Выход писатель видел в необходимом для героя очистительном страдании, в глубокой религиозной вере — «духовном веселии» (старец Зосима из «Братьев Карамазовых»). Снова действие переходит в **сон**. Петров продолжает живописать **рай**, где природа и люди пребывают в гармонии. Черная собака выделена художником как особый персонаж. Ее щенок и младенец вместе сосут молоко. Люди катаются на льве, деревья дарят им свои плоды. И уходят, умирают здесь с любовью —

и это тоже таинство, свидетелями которого становятся живущие в этом мире люди, и среди них — Смешной человек. Вот старец с жезлом останавливается, машет всем рукой. Свет исходит из его посоха. Старец втыкает его в землю. Посох четко отбрасывает **стрелку — тень**. Старик движется к солнцу. Стоя на горе и вознося руки к кругу света, он приобщается к светилу. Люди с восхищением простирают руки к теплу. Чудо! Посох, воткнутый стариком в землю, превращается в цветущее дерево. Музыка чудесного пейзажа, подчеркнутая живописью анимации, удаляется и словно зачеркивается тенями черных деревьев; гудит поезд, и мы видим унылый пейзаж, проносящийся за окном. Герой снова в поезде, в **настоящем времени**.

Развернутая экспозиция (столь характерная для бесфабульного кино)¹ закончилась, началась завязка внутреннего конфликта². *«Они теперь дразнят меня, говоря, что это сон»*, — продолжает голос за кадром. Мы видим героя, всматривающегося в проезжающий пейзаж — или в себя самого, отраженного в оконном стекле. За ним видна спящая Девочка, и зритель понимает, что тогда, проснувшись, герой отыскал ее и теперь заботится о ней. Но зритель лишь догадывается, к чему привели переживания Смешного человека. *«Я знаю, что люди могут быть счастливы, не потеряв способности жить на земле»*. Человек садится возле девочки и произносит: *«А над этой верой они и смеются»*. И далее: *«Дело в том, что я развратил их всех»*.

По вагону в это время проходит кондуктор, прерывая высокие размышления героя бытовой фразой: *«Свой багаж просим не оставлять»*. **Взгляд героя в поезде монтируется с его же взглядом из сна**, осуществляя тем самым **переход в другое время**. Во сне он, в маске и платке, разыгрывает Девушку. Она, целомудренная в своей наготе, спит в сени дерева. Герой снимает маску, улыбается розыгрышу, как бы говоря: *«Я — это не-я. Мое „Я“ скрывается под маской, поэтому в данный момент — могу слукавить»* (тема «двойника» у Достоевского)³. Герой здесь выступает в роли змея-искусителя. Девушка долго не понимает, что к чему, а потом, улыбнувшись, выхватывает его маску и убегает. Эта вроде бы невинная сценка становится смыслообразующей для прочтения фильма, являясь **завязкой** сюжета. Герой, долго сидя на коленях, вслушивается в смех Девушки, затем к смеху прибавляются мужские голоса. Поднимают головы и животные, спящие в этот полдень под деревьями, первой среди них оказывается черная собака, лежащая около громадных волков. Человек не понимает, что происходит, но чувствует: что-то нарушилось

¹ О фабульном и бесфабульном развертывании сюжета см.: *Демин В.* Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966. С. 39–43.

² Подробнее см.: *Разлогов К. Э.* Искусство экрана: Проблемы выразительности. М.: Искусство, 1982. С. 58–59.

³ По мнению Ю. Лотмана, персонажи-двойники являются следствием развертывания мифологических текстов (см.: *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 211).

в укладе этих людей, и причина этому — он сам. По его руке ползет паучок; человек, искажаясь в мазках, стряхивает насекомое, встает и давит его ногой. Убивает живое! На него с воем оскаливается черная собака. Люди в каком-то языческом танце, словно вакханки и сатиры, проносятся мимо других людей, увлекая их за собой. Звенит бубен. Два брата остаются в кадре: один из них собирается последовать за толпой, другой пытается его остановить. Но брат отталкивает своего двойника. Оскорбленный брат сжимает кулаки. Толпа, словно вылепленная из языков пламени, движется на героя. Это **движение четко рифмуется с подобным движением в начале картины, когда человек, оттолкнувший Девочку, пробежал через толпу петербургских простолюдинов**. Как подтверждение данной метафоры мы видим, что завершает бесовскую круговорот человек в черной одежде, в капюшоне и в маске, маска обрачивается другой маской, с длинным носом. Чернота ее глазниц закрывает экран. Далее — запоминающийся своей четкостью план: посреди желтого поля стоит убийца, а возле его ног распростерто тело брата. Тень убийцы с невероятной быстротой движется **против часовой стрелки**; повтор, еще повтор. Время будто останавливается. Сцена убийства становится оппозиционной к сцене смерти праведного старца. Композиционно сцены повторяют друг друга, обращая наше внимание к антитезе «рай—ад». Продолжает действие в фильме громадная стена, составленная из камней. Всюду стены-крепости. Люди вышвыривают братоубийцу с черепом козла в руках. Тот падает, злобно глядя на окружающих. Затем он надевает череп козла на голову, тоже своеобразную маску, и с ужасным криком пытается разрушить весь этот мир. «Рваные» мазки крушат все вокруг. Плач детей. Из разбитого горшка долго вытекает вода. Следующий план: люди на обломках своего рая находят виновного в своих бедах, они обращены к человеку с черепом козла на голове. Люди бросают в него камни, кричат, обвиняя: «Он!» Смешной человек пытается остановить их, но поздно. Казнь свершилась. Это уже не таинство — это убийство, грех. Поэтому место чистого неба занимает зловещий глаз затмения солнца. Люди со страхом взирают вверх. Огонь кострищ внизу искажает их лица. Это антимир тех, кому так счастливо удавалось жить в любви. Старец поднимает горящий посох (здесь явно параллель с картиной ухода старца в светлом мире), и через него, как через горящий обруч, начинают прыгать люди, выполняя языческий обряд посвящения во зло. Огненные люди (вспомним заданный вначале фильма ряд) — в кромешной темноте, догорают в огромном кострище.

Лицо смешного человека очень печально и особенно подробно прорисовано. Он **словно выпадает из времени, переживая момент просветления**. Герой неподвижен, а вокруг мутно проносятся люди в диком танце, в дыму пожарищ.

Средневековые развалины. Темный человек в маске с длинным носом-клювом сидит на обломке колонны, раскачиваясь точно маятник. Вокруг не-

го люди в черных средневековых одеждах сидят среди хаоса храмовых стен. Их лица устремлены вверх. Они смотрят на старца в монашеской рясе, который со своего возвышения поучает их: *«Хоть мы лживы, злы и несправедливы, и мы знаем это, но у нас есть наука»*. Старец-монах играет в живые шахматы. На шахматной доске скопирован такой же мир, только в миниатюре, с такой же башней, на вершине которой сидит такой же старец: *«И через нее мы отыщем вновь истину»*. Наталия Кривуля, анализируя работы Ю. М. Лотмана о персонажах-двойниках, зеркальности, психологической реальности, выраженной в образах объективной реальности, пишет, что «...фильм представляет модель, где микро-макрокосмос оказываются тождественными друг другу. Она связана с принципом зеркального отражения или законом „гомеоморфизма“. Принцип зеркальности расширяет пространство, представляя смотрящему (персонажу) среду, на которую проецируется его сознание. Зеркало связано с „удвоением“ кода реальности. Удвоенность выступает как проявление метафорического, так как „зеркало... удваивая... искажает и этим обнажает то, что изображение, кажущееся „естественным“, — проекция, несущая в себе определенный язык моделирования»¹. Таким образом, «двойники» становятся отражениями образов внутреннего мира. Герой распадается на видимый и внутренний образ отражаемого мира.

Панорама движется по этой странной башне двойников, сотканной из человеческих тел, сверху вниз. Переплетенные человеческие тела становятся многочисленнее, каждая такая платформа держит вышестоящую платформу. В самом низу из-под ног живых «атлантов» выкатывается фигура в черной одежде, в маске с длинным носом, и выбивает камешек из-под плиты, на которой стояла вся пирамида. Сооружение с грохотом осыпается. Вокруг перекошенные, искаженные лица, словно сошедшие с полотен Гойи. Весь этот людской прах движется в бесовском танце, последним выбегает какой-то человек, на плечах он держит седока в носатой маске; *«Кто здесь?»* — кричит он. Клюет в голову несущего — и уносится в пыль-прах. Кругом хаотичное движение людей-калек, ползающих в этой смутной субстанции. Смешной человек опускает голову. На руках он держит своего двойника — хихикающую химеру. Его песочный двойник представляет палец к виску: *«Пух!»* — произносит он и рассыпается. Смешной человек проваливается в воронку песка. Вокруг бушуют страшные песчаные волны, они угрожают Девочке с ее песочными замками. Девочка по-прежнему строит их на берегу моря. Человек из ямы хочет предупредить ее, но вместо этого кричит: *«Кто здесь?!»* И песчаная планета отлетает в черноту.

Поезд. Желтые круги превращаются в свет улетающих фонарей. Девочка, одетая добротной, но недорогой, просыпается в своем вагоне и с тревогой смо-

¹ Кривуля Н. Г. Лабиринты анимации. Исследования художественного образа российских анимационных фильмов второй половины XX века. М.: Грааль, 2002. С. 98.

трет на человека, обхватившего голову. За окном тьма и свет пронесшихся фонарей. Смешной человек опять мучается вопросом, что важнее: сон или жизнь? Девочка, на которую падает свет, обнимает его.

И, как в начале фильма, мы видим среди булыжной мостовой черный столб фонаря и две фигуры (Девочки и Смешного человека), идущие на его свет. Они оглядываются, смотрят в небо со множеством звезд и планет, затем уходят — чтобы начать новую, гармоничную жизнь.

В этой анимационной экранизации мы постарались проследить, как художественное время теряет однонаправленность и становится обратимым; а идея литературного произведения выражается путем трансформации пространства в авторском слое. Именно через фактуру движущейся живописи А. Петров создает картину **психологической разорванности героя**, построенную как «калейдоскоп» его внутренней жизни, мучительного процесса обретения своего истинного «Я». Автор показывает, как ощущение **трагизма содеянного** стало поворотным моментом в мироощущении героя и рассказа, и фильма. Итог пережитого во сне — обретение им истины: *«...Я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей»*. Теперь герой готов проповедовать обретенную истину, служить ей. И первым реальным шагом на этом пути является то, что «ту маленькую девочку» герой рассказа отыскал. Можно сказать, что строением данного фильма руководили соотношения предметного, материального, духовного и психологического пластов, каждый из которых имел в изобразительном решении строго определенную роль. Живописная «графика» — соответствовала настоящему времени, акварельное вечно прекрасное — рай; и пастозное, красно-черное, адское время сна.

Нужно отметить, что значение оппозиционных пар цветов в общей драматургии фильма рассматривал еще и С. М. Эйзенштейн. Применение приема сопоставления или взаимного отталкивания цветов дает возможность представить картину эмоциональных переживаний и раскрыть драматургию сюжета «Сна смешного человека»¹.

Собственно эта тема постижения души человеческой, найденная Александром Петровым в первых картинах, находит свое продолжение и в «Русалке» (1995), и в его канадской работе «Старик и море» (2000). К сожалению, в рамках данной статьи мы вынуждены обойти вниманием фильм «Русалка» — наверное, самое живописное полотно художника-режиссера, так как тема нашей статьи — экранизация, а «Русалка» — единственная картина мастера, которая снята по его оригинальному сценарию. Заметим только, что и здесь история об искуплении греха за счет другой души решается

¹ Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. С. 506.

в ярком движении авторского слоя. Русалка, девушка — дух реки, мстящая своему бывшему возлюбленному-барину, бросившему ее перед свадьбой, теперь старику-монаху. Старик искупает свой грех, чтобы не произошла погибель невинной души мальчика-послушника. Жизненная сила живописи ведет повествование в этом фильме. И опять Александра Петрова волнуют проблемы добра и зла. Любви грешной и чистой. Оскароносная картина «Старик и море», канадский фильм А. Петрова, также нуждается в особом исследовании.

Остановимся подробнее на анализе последнего фильма¹ Александра Петрова — «Моя любовь». Нам кажется, что эта лента вмещает и продолжает многие находки предыдущих картин.

«Моя любовь»

Автор сценария Александр Петров при участии Михаила Тумели и Татьяны Павлович. Режиссер и художник-постановщик Александр Петров. Режиссер эпизодов Михаил Тумеля. Графическая анимация: Дмитрий Иванов, Изольда Солодова, Михаил Тумеля. Живописная анимация: Дмитрий Петров, Юлия Кузнецова, Елена Петрова, Светлана Шушаева, Елена Писаренко, Татьяна Мурысова. Композитор Норман Роже в сотрудничестве с Денисом Шартраном. Звукорежиссер Виктор Дурицын. По мотивам романа Ивана Шмелева «История любовная». 2006 год. 26 мин.

Историю Шмелева я сразу для себя определил так: это должен быть весенний вихрь фантазий, событий, такой восторг подросткового состояния влюбленности. Этому были подчинены все задачи.

А. Петров²

Эта картина была создана Александром Петровым совместно с коллективом художников³. Для автора-аниматора, привыкшего все делать самостоятельно, такое решение было достаточно трудным: «...Я начал работать и очень быстро понял, что один просто не справлюсь. И, конечно, если бы не мой сын Дима Петров, если бы не Миша Тумеля, Сережа Решетников, Дима Иванов, Изольда Солодова... Если бы не они, ничего бы не вышло. Плюс мы еще набрали 8 человек художников фактически с улицы — они учились анимации прямо на картине. Конечно, для меня работа в команде была большим испытанием. Я должен был разделить собственную работу на десять разных

¹ Последнего на сей день.

² *Рощеня Д.* Рисую, как дышу.

³ См.: *Малокова Л.* Мастерская Александра Петрова // *Сверхкино. Современная российская анимация.* СПб.: Умная Маша, 2013. С. 132–147.

людей и каждому рационально и понятно объяснить то, что я сам для себя еще не мог сформулировать...»¹

Начнем с того, что картина «Моя любовь» — экранизация романа, а не повести или рассказа. То есть экранизация большого литературного произведения. Нужно сказать, что проза Ивана Шмелева удивительно живописна. Писатель мастерски передает читателю состояние своего героя — гимназиста 5 класса Антона, описывая природу:

«Была весна, шестнадцатая в моей жизни, но для меня это была первая весна: прежние все смешались. Голубое сиянье в небе, за голыми еще тополями сада, сыплющееся сверканье капель, бульканье в обледенелых ямках, золотистые лужи на дворе с плещущимися утками, первая травка у забора, на которую смотришь-смотришь, проталинка в саду, радующая новым — черной землей и крестиками куриных лапок, — ослепительное блистанье стекол и трепетанье „зайчиков“, радостный перезвон на Пасхе, красные-синие шары, тукающиеся друг о дружку на ветерке, сквозь тонкую кожицу которых видятся красные и синие деревья и множество солнц пылающих... все смешалось в чудесном и звонком блеске»².

На наш взгляд, Петров точно уловил сходство своего авторского стиля с прозой Шмелева. Так, например, на вопрос корреспондента новостей культуры о том, случалась ли с режиссером ситуация, когда, не дочитав литературное произведение, он уже понимал, что будет делать по нему фильм, Петров ответил следующее: «Да, — последний фильм по роману Ивана Шмелева „Моя любовь“. На середине романа я понял, что вот, это то, что я давно ждал, то, что я хотел. Не то чтобы я искал эту тему, этот сюжет, но вдруг все отозвалось внутри. Я тогда копался в нашем русском фольклоре и искал какую-то историю, которую еще не сняли мультипликаторы. Я был занят этим, думал, что в ближайшее время буду снимать сказку, но натолкнулся на этот роман о первой любви. Это оказалось тем, что я и должен был делать, то, что ждал, искал и хотел бы снимать»³.

Конечно, двигаться построчно за писателем было невозможно, хотя основная событийная канва была сохранена. Фабула романа описывает ощущение и осознание первой любви юного гимназиста, почти мальчика Тоши к горничной Паше и к барышне, соседке Серафиме. Где в противоборстве любви греховной и любви духовной побеждает светлое чувство. Простой перечень персонажей в книге дает понять количество сцен, с ними связан-

¹ Александр Петров. Беседу вела Мария Терещенко // Новые известия. 2008. 4 марта. Общество. URL: <https://newizv.ru/news/society/04-03-2008/85701-aleksandr-petrov> (дата обращения: 04.10.2019).

² Шмелев И. История любовная. М.: Русская книга, 1999. 204 с.

³ «Я делаю фильмы не для развлечений». Мультипликатору Александру Петрову — 60. URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/182925/ (дата размещения: 17.07.2017).

ных, а следовательно, и объем повествования. Ведь кроме Антона, горничной Паши, барышни Серафимы, в романе уделено внимание и другим действующим лицам. Мать Тонечки, сестры, друг — гимназист Женька, дворник Гриша Еноткин, Карих, мать Серафимы Пелагея Ивановна, Рожа, Фельдшер Павел Тихонович, учителя гимназии, гимназисты (Соколов, Сенька Волокитин), Манька-сноха, пастух Пахомов, его сын Костюшка, тетя Маша, Сметкин, околоточный Иван Акимыч, пристав, кучер Степан, чернобородый студент Кузьма, скорняк Василь Василич, бараночник Митрий, кухарка Катерина, батюшка, дьякон, мягкий мужик Степан, скорнячиха, врач Эрнест Эрнестович и многие другие.

Переводя роман в 26 минут анимации, режиссеру было необходимо: сжать действие, сделать его более стремительным; сузить круг действующих лиц; свести воедино мелкие сценки, происходящие в разное время и в разных местах Замоскворечья. Авторский рассказ о чувствах и мыслях героя заменить либо действием, либо разбить на прямую или закадровую речь. Собственно, сделать то, что обычно делают сценаристы, работая над экранизацией. Так, сценарист и киновед В. Юнаковский в своей методичке о написании экранизации замечает: «Мы можем сказать, что автор романа повествует о страстях человеческих, о внутреннем мире героев, — **не заставляя этих героев совершать поступки, действовать** (выделено мной. — И. Е.). Романист может не ограничивать себя количеством героев, „заселяя“ текст только теми действующими лицами, которые необходимы ему для наиболее полного раскрытия его идеи (либо круга идей). Писатель не стеснен и размерами произведения: оно может составлять и один, и несколько томов. При этом события могут иметь самый разнообразный характер, происходить в самых различных местах, и связь между ними, последовательность в их изображении так же, как и всё остальное, диктуется только интересами замысла»¹. Действительно, роман Шмелева наполнен тонкими и точными психологическими портретами главных героев. Не остаются без внимания и сквозные образы; появляясь в разных местах текста, они ярко вписываются в основную линию повествования. Писатель широко пользуется авторскими отступлениями для описания событий, предшествующих изображаемому случаю или последовавшим за ним. Петров понимал, что в широких связях событий и действующих лиц экранизируемого романа он должен определить свой круг героев и их поступков, найти те стороны прозы Шмелева, которые будут наиболее выразительны в его технике: выделить деталь, жест, мимику персонажей. Собственно, найти анимационный эквивалент романа, переосмыслить его замысел, чтобы содержание литературной вещи, не потеряв своих основных достоинств, было выражено средствами его авторского слоя. Петров в своем интервью замечал: «Если найти правильный и яркий визуальный знак,

¹ См.: Юнаковский В. С. Сценарное мастерство. М.: ВГИК, 1974. Ч. 3. С. 6.

какую-то пластическую фразу, которая соответствует литературной по энергетике и наполненности, — это всегда праздник... На фильм у меня обычно есть два-три праздника. В „Моей любви“ роман пришлось втиснуть в форму 26 минут. Подробности, которые хороши в литературе, загромождали сюжет фильма. У И. Шмелева прекрасная память, он с любовью и с невероятным ароматом восстанавливает события в романе. Этим упиваешься и наслаждаешься в литературе, но в кино это приходится прореживать»¹.

Начинается фильм с панорамы сверху. **Старинная усадьба.** Молодые люди играют в саду. Смех. Краски — тончайшее сочетание розовых, голубых и зеленых тонов, как оттенки белого света — света божественной мечты. Панорама останавливается на мальчишке-юноше, он за забором наблюдает происходящее. Это Антон. Он смотрит на «взрослую» жизнь барышни и ее спутников. Девушка оборачивается, спутники превращаются в насекомых и улетают. Оказывается, мальчик — юноша Антон **мечтает** за самоваром. Петров виртуозно использует прием **опускания высокого романтического впечатления в обыденную ситуацию.** Мечты прерываются голосом хозяйки: «*Ну, что, Паша заснула?*» Мы видим все семейство за самоваром. Замечтавшийся Антон помешивает чай ложечкой мимо стакана (деталь). Горничная Паша расставляет тарелки, говорит, что Антон учит «*экзаменты*» и поэтому рассеян. Мальчик поправляет ее, что пора научиться говорить по-человечески: не «экзаменты», а экзамены, и их не учат, а сдают. За что получает тарелкой по голове от Паши под общий смех младших сестер.

Ранняя весна; церковь, двор, снег только сошел. Во дворе огромная лужа, через нее конюх Степан переносит Пашу, она, хохоча, отбивается. Все это Антон **видит из окна** — и снова его **мечты**; тургеневская девушка, бегущая к нему по аллее, усадьба. «*Милая*», — призывал он свою барышню-мечту, навеянную «Первой любовью» Тургенева. Барышня оборачивается горничной Пашей. **(Настоящее время.)** «Вчера она принесла мне блинчики, сегодня подснежники, а что, если мы влюбимся?» — размышляет Тоша. Он достает из заветного сундучка стеклянную синюю птичку и протягивает Паше. Так пространство-время — хронотоп меняется мгновенно на другой в рамках одного кадра-плана, а живописные трансформации делают такие переходы структурно значимыми². Пространство оборачивается листами книги. И вот **в мечтах** он на соколиной охоте в горах Кавказа, вот Паша, девушка-

¹ Воробьева Е. Анимация — как вышивание крестиком. Интервью с художником-аниматором Александром Петровым.

² «Следует заметить, что такого рода переходы от одного хронотопа к другому для кинематографа оказались более органичными, чем для литературы, поскольку мгновенное перемещение в иное время-пространство схоже в чем-то с логикой сновидений, в которых неожиданно одни объекты сменяются другими...» (Познин В. Ф. Художественное пространство и время в экранном хронотопе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9. № 1. С. 101).

крестьянка в венке из полевых цветов. Он учит ее азбуке, влюбленные сидят под громадным деревом, на ветке которого покачивается колыбель, рядом шалаш, в котором с любимой рай. **При всей живописной романтичности изображение пропитано иронической интонацией** — так эпизод венчается парой лебедей, образующих сердце. *«Ну и что, что она бедная. Были случаи, когда бедная девушка выходила за князя. Вот так я возьму и женюсь»*, — рассуждает Антон, лежа на кровати. Письменный стол, раскрытые книжки, перо, бумага и бюстик Пушкина. Вот келья поэта. **(Настоящее. Дом Тоши.)** Встык монтируются кадры **реальной** свадьбы. Тройка подвозит молодых — сына пастуха и его невесту к дому. Перед нами любовь **грешная, животная** задана как особая линия фильма. В этом ряду **среда, предметы и детали** быта, окружающие продажную невесту, что живет с отцом жениха, — **дом пастуха, огромный племенной бык, синие стеклянные бусы, красный леденец — петушок, оживший змей из фрески Страшного суда, пожар. Весь этот ряд решен режиссером в оттенках: от черного до красного.** В авторском слое выделяются пастозная, плотная рельефная живопись¹. Въезд к дому жениха видят Антон и его друг гимназист. Антон делится с ним своими высокими чувствами к Паше, а тот цинично говорит, что любить горничную — это не по-настоящему. По-настоящему надо любить барышню, хотя бы вот эту, в синих очках. Герой видит у дверей церкви барышню в синих очках, почти идеал из его снов-мечтаний. Она подает милостыню старушке-послушнице.

Задумчивый Антон направляется к своему дому. Во дворе развешаны простыни, а над их белизной девичья рука держит стеклянную синюю птичку — подарок Антона Паше. Затем мальчик видит ножку в стоптанном, старом ботинке. Простыни — как паруса. А за ними чистый девичий силуэт. *«Мика, Микочка!»* — Антон, сидя на дереве, слышит голос девушки в синих очках, она просит снять с дерева ее кошку. *«Нам мешает забор, иначе я бы вас расцеловала»*, — замечает прелестница, обнимает кошку и удаляется к себе в дом. Антон смешно целует свою ладошку, которой коснулся своей новой, уж теперь настоящей Богини.

Снимают вторые рамы. Весна пришла, настоящая. Антон, высунувшись в окно по пояс, наблюдает за плещущимися в лужице воробьями, птичками в небе голубом-голубом. Он видит Пашу, в радостном танце вокруг дворника, подметающего двор. Конюх Семен заигрывает с ней: *«Паша, хочешь подсолнушков?»* — он явно испытывает к Паше серьезные чувства. Дальше пастозно нарисованное живописной массой стадо коров, где выделяется племенной Бык. Он точно могучий зверь корриды.

¹ *Пастозная техника* (от *ит. pastoso* — «тестообразный»), также *корпусная техника* — в живописи техника работы плотными, непросвечивающими (кроющими) слоями, мазками краски, иногда создающими рельефность; по значению противоположна *лессировке*.

«*Орешков захотелось, сладенький мой*», — сноха, живущая во грехе с пастухом, привлекает к себе Антона. То ли в сновидении, то ли в придуманном пространстве с ее груди сыплются **синие бусы**, как стеклянные шары, и рассыпаются по полу. Грех подступает к мальчику. «*Я знал, что в Пастуховом доме грех живет. Пастух сына бьет, а сам со снохой живет*», — говорит мальчик. Дорога, проходит стадо, Антон пачкается в навозе. Отряхивает грязь с ног.

Панорама в церкви, те же чистые краски, как в мечтах о чистой весне. Мольта мать с ребенком, батюшка отпускает грехи женщине, стены — живописные фрески, как храм из чистой живописи. Голубь, точно бабочка, вьется под куполом.

«*Если прелюбодействовать в сердце своем, то уже согрешил, то тогда зачем красивые женщины? Я хочу любить чисто*», — рассуждает в церкви влюбленный Тоша. Живопись храма то размыта, то становится проясненной. И вот на фоне геенны огненной, **громдой красной змеи и пламени**, проходит девушка в синих очках. Она выходит из храма, буквально растворяясь в свете дня. Петров монтирует, точно сравнивая двух героинь: кадры барышни с крупным планом Паши. Горничная прихорашивается перед зеркалом, отражающим ее молодость, любовь к жизни и чистоту. Дальше следует замечание хозяйки дома, что у Паши всё мальчишки в голове. Мы видим уже знакомую мизансцену за столом, только без Антона. Звучит шарманка под окном, дети бросаются к окну. Паша во дворе подбегает к шарманщикам. Птичка достает ей билетик.

Тем временем герой смотрит на веранду в русском дворянском стиле, где картинно среди своих ухажеров восседает девушка в синих очках. «*Я так люблю шарманку*», — жеманно произносит она. Антон смотрит на нее из своего двора с вопросом: «*Богиня?*»

Мечтания. Овидий — наш герой на Олимпе вместе с его лучезарной музой — метаморфозой девушки в синих очках. Антон-Овидий бежит, пространство распадается на разрозненные живописные мазки, и вот он за столом сочиняет стихи. Рукописи оживают и летят, творя свой мир. Бюст Пушкина залеплен бумагой со стихами. Мечтания прерываются стуком в дверь. Входит Паша (**настоящее**). «*Все-то вы пишете. Учите-мучите, хоть бы вы меня грамоте выучили по-человечески*», — Паша протягивает свой билетик, что вытащила птичка. Просит прочесть. Антон читает, что будет у Паши милый. «*Вам покровительствует особа. Паша, а кто это особа?*» — спрашивает он. Паша озорно улыбается, напевая: «*Никого я не любила*». «*Куда ты?*» — спрашивает мальчик. «*К гадалке хочу сходить*», — отвечает Паша. «*Да кто это он?*» — удивляется Антон. «*Милый*», — отвечает Паша.

На дереве, уже обросшем первыми листочками, сидит Антон. Сочиняет стихи о неземной Барышне, чье пение доносится из соседнего дома. «*Я воспел бы Вас героически*» — вот и Греция, вот и романтическая Англия. Герои одни и те же — Антон и девушка в синих очках. Тоша спрыгивает с дерева и

пишет ей записку о встрече, затем подкидывает на крыльцо и ждет ответа. «*О, царица души моей, в ваших руках моя участь*». Серафима берет записку, ложится на диван, затем встык идут слайды с рынка, с меняющимися соблазнительными девушками — на дагерротипах. Это на рынке заезжий турок показывает слайды. Там, на рынке, и происходит тайная встреча с девушкой в синих очках. «*Положите, пожалуйста, ответ в столбик нашего забора, под рябиной*», — говорит она.

Голубятня, двор. У окна два женских силуэта. «*Тетя родная тебе плохого не пожелает*», — говорит старшая младшей. Под окном Степан играет на гармошке: «*Кого-то нет, кого-то жаль...*»

Следующая сцена Паши с Антоном. «*Тетка наша приехала, замуж меня проводит, за кучера нашего, за Степана*», — говорит Паша. «*А ты?*» — спрашивает в ответ Антон. Дальше следует чистый поцелуй, первый, искренний. Художник ритмически выделяет его остановкой пространства. Паша говорит, что дальше не надо обнимать, и уходит. Дверь открывает кот, трется об Антона, затем спрыгивает и удаляется к окну напротив, где девственно-чистая своей обнаженной красотой ложится спать Паша.

Свидание с девушкой в синих очках. Ночь. Герой сидит на дереве, смотрит на Пашу (на окно Паши), но оборачивается и бежит к девушке в синих очках — Серафиме. Они целуются сквозь забор. Вот он, самый жгучий поцелуй. Петров подчеркивает весь этот ряд красочными метаморфозами: герой тонет в гуще воды, уходит под кромку своих чувств. Серафима говорит, что грешна, а мальчик, которого она любит, младше ее на десять лет. Над реальным городом в небе гром и молния. Сцена свидания обрывается.

В беседке два гимназиста. «*Я хочу любить женщину духовно*», — говорит Антон. «*Да, знаю я тебя*», — отвечает собеседник. Оскорбленный, Тоша убегает. Бежит по улице, а там фикусы под дождь поставили, чтоб не поливать. (Где еще в анимации такую деталь найдешь!) Дождь, Антон видит свидание его Паши с конюхом. Бросается ей на помощь. «*Что ты мешаешь, глупый, мы тебе здесь не мешаем*», — говорит конюх, держа в руке цыпленка. «*Я гадостями не занимаюсь*», — отвечает ему Антон. «*Мальчик вы еще совсем*», — укоризненно роняет конюх. На лестнице Антон догоняет Пашу. «*Ничего мне вашего не надо!*» — плача, восклицает она и бросает синюю стеклянную уточку. Паша говорит, что Антон влюблен в последнюю шлюху: «*Что, я не видела, как вы целовались через забор, что ли?*»

Лестница заворачивается в лабиринт. Звонит колокол. Ряд изображений сменяет друг друга: сахарный петушок на палочке, грешная сноха, рычащий бык возле дома, змей адский, колокольчик на тройке, молодожены со свечами, жених, облизывающий петушка, — в круговерти этого ряда сгорает грешная кровать со снохой и пастухом. Слабоумный сын пастуха замахивается петушком-топором. Паша **будит Антона. Пожар.** Горит дом пастуха. Пожарный гидрант как змей закручен вокруг дома. Ведут тщедушного сына пасту-

ха, убийцу. «*Я грех убил*», — кричит он. Паша и Антон обнимаются под лестницей. Им страшно. Это объятие двух не согрешивших детей.

«У Шмелева нет пожара в романе, — замечает Петров, — а для меня стихия пожара — это важный образ. Огонь совпал, как мне кажется, с теми страстями, которые испытывали герои. Изобразить греховную связь без огня было бы трудно. Образ огня помог четче и быстрее передать и страх, и ужас, и грех. Образ змея также является олицетворением греха. Змей является в разных обликах: на первом свидании, в храме, и потом он возникает в фантазиях, снах и болезнях»¹. После эпизода пожара режиссер монтирует эпизод свидания с барышней. **Чистый светлый день**, девочка передает записку Антону. Он читает: «*Милый, сумасшедший поэт*». Вихрь чувств подхватывает Антона, он взмывает вверх. А за кадром Серафима говорит: «*Я знаю, наше свидание ничем не кончится. Вы так юны, а я уже многое пережила. Мне уже двадцать пять лет*». Антон на воздушном шаре возносится к небесам. Письмо заканчивается словами, чтобы он приходил в церковь. В изображении облака приобретают форму коров, над которыми властвует племенной бык, любимец убитого пастуха.

Следующая сцена: **бой с быком на рыночной площади**. В схватке с чудовищным быком умирает конюх Степан. Зареванная Паша выдает свои чувства: «*Ни за что ведь пропал!*»

Антон, с компрессом на голове, вскакивает с кровати, пространство меняется, оно трансформируется в непрерывное движение красок и мазков. В церкви движение останавливается. К Антону подходит Серафима. Берет юношу за руку. И опять смазанное движение снов-впечатлений. Но теперь это реальность для Антона. Они бегут мимо беседки, останавливаются у стены. «*Дайте мне Ваши глаза*», — трепещет юноша. «*Это будет позднее*», — заверяет соблазнительница. В воображении синяя вода подхватывает Антона. «*Вы такой чистый, а я такая грешная*», — шепчет Серафима. У девушки в порыве страсти слетают очки. И Антон видит уродливый синий, **стеклянный ее глаз**. «*Теперь, когда ты увидел мое несчастье, ты не будешь меня любить*». Антон словно проваливается в свои ощущения. Он падает на дно. Здесь, в воронке, происходят метаморфозы образов, стеклянные цветы, Бык-змея, пожар. «*Воспаление мозга!*» — констатирует врач. «*Только бы живой, только бы жил!*» — восклицает Паша, стоя перед иконой в комнате.

Антон с горячей головой в лодке плывет по воде. Идет снег. Паша идет по снежному полю со свечкой. «*Тонечка*», — нежно произносит она, расчищая ладошкой снег на лице Антона. «*Слава Богу, теперь будете жить и долго меня вспоминать*». Паша уплывает на лодке среди белых простыней-парусов. В белом платке и светлом платье. Изображение растворяется в чистом свете.

¹ «Я делаю фильмы не для развлечений». Мультипликатору Александру Петрову — 60.

Окно, занавеска тихо качается на ветру. Антон видит за ширмой силуэт. «Паша», — тихо зовет он. Но это не Паша. Прислужник говорит: «*Пропала наша Паша. Монашкой постриглась, все тебя у Бога вымаливала*». Бабочка выпорхнула за окно и полетела вместе с птицами высоко над летним городом, написанным чистыми красками.

«*Я рыдал в подушку и оплакивал свою самую первую, самую чистую мою любовь*», — завершает историю Антон.

В этом фильме режиссер точно задает географию места действия с домом героя, домом барышни, церковью, базарной площадью, домом пастуха с грешной снохой — все это решено в яркой живописной манере и очень достоверно в деталях. С другой — выдуманный мир, поэтические грезы, навеянные лирическим настроением главного героя. Яркие метаморфозы переходов в воображаемом мире Антона, его литературные мечтания, которые контрастируют со стихиями совсем других чувств, греховных, плотских. **Синяя уточка, против синих шаров бус, синего искусственного глаза** — ключевые смыслоорождающие детали, они многократно повторяются в фильме, порождая ассоциативные ряды. Мы видим, что и в этой картине живопись Петрова по-прежнему тесно связана с насыщением изобразительной среды точными предметами-детальями. Живописные трансформации не подменяют собой повествование, а из него вытекают. Выразительно работает здесь намеренное изменение пропорций между человеком и предметным фоном. Деталь интерьера, примета быта, «обычный» пейзаж, увиденные особым зрением художника, через призму изобразительных лессировок, обретают метафорический смысл. Обобщенный, метафорический образ превращается у художника в развернутое динамичное поэтическое повествование. Ю. Б. Норштейн, выдающийся режиссер-аниматор, которого Петров называет своим учителем, подчеркивает, что анимация — «это тайны сознания и чувств, помещенные на пленку. Никакая промежуточная материя не мешает изображению отражать наши чувства... Чувства отражаются от натуральной материи, превращая ее в фантазию, — обязательное условие любого творчества. В мультипликации же — основное»¹.

В содержании фильма «Моя любовь» Александра Петрова необходимо отметить еще и два смысловых аспекта. Первый — это не только возможность, но и неотвратимость утверждения гармонии любви в человеческих отношениях. Второй — опасность разрушения этого прекрасного мира тем злым началом, которое не истреблено в душах людей.

Мы рассмотрели три экранизации Александра Петрова. Попробуем сформулировать общие для них положения. Подчеркнем, что все рассмотренные фильмы базируются режиссером на своем видении проблемы. Он не экранизирует слово за словом литературное произведение, как это делает большин-

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

ство его коллег в анимации, он создает другую повествовательную композицию вещи. Прибегает к иному пониманию речи, в том числе к появлению «внутренней изобразительной речи», обратной чтению. В то же время его анимация существует в контексте литературного ряда, который безусловно задает определенные принципы его построения. Важно подчеркнуть, что в двух из рассмотренных экранизаций — «Сон смешного человека» и «Моя любовь» — важным структурным элементом является роль рассказчика — главного героя. Наблюдая по литературным записям фильмов их композиционное строение, мы отмечаем, что режиссер выбирает из литературного источника тот или иной тип «нарративного следования, тот или иной тип раскадровки, тот или иной тип монтажа, в противовес другим возможностям, предоставляемым киноречью»¹. Концентрация живописной изобразительной манеры, выделение ее специфических черт в интерпретации литературного текста выражает особое понимание темы **добра и зла** во всех фильмах режиссера, а соединение изобразительного повествования и самой фабулы является художественным элементом системы. Доминантой этого процесса становится уход от «репродукции», который прямо пропорционален усилению «смыслового» и «знакового» характера такого изображения.

Закончить статью об экранизациях Александра Петрова хотелось бы его словами: «Я стараюсь не обидеть авторов, стараюсь их представить своими зрителями и соавторами. Стараюсь, чтобы они не имели на меня зуб и не выискали потом. Автора выбираешь не из-за конъюнктурных соображений, а как сотоварища, с которым ты хочешь что-то обсудить. Я стараюсь быть ответственным и деликатным в этом вопросе, но не следовать слепо по дорожке, которая обозначена. Кино работает по иным законам, нежели литература, — и по времени, и по пластике формы, поэтому приходится изобретать новые фабулы и сюжеты, привносить то, что не написано ни у Шмелева, ни у Хемингуэя»².

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1984 — «Кот в колпаке» — художник.

1984 — «Потерялся слон» — художник.

1984 — «Воробышко» — художник.

1984 — «Ночь» — художник.

1985 — «Сказочка про козявочку» — художник-постановщик.

1986 — «Добро пожаловать!» — художник-постановщик.

1988 — «Марафон» — режиссер, художник.

1989 — «Хранитель» — художник.

¹ *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М.* Эстетика фильма / Пер. с фр. И. И. Чельшевой. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 89.

² *Воробьева Е.* Анимация — как вышивание крестиком. Интервью с художником-аниматором Александром Петровым.

- 1989 — «Корова» — режиссер, художник-постановщик, автор сценария.
1991 — «И возвращается ветер...» — художник-постановщик.
1992 — «Сон смешного человека» — режиссер, художник-постановщик, автор сценария.
1996 — «Русалка» — режиссер, художник-постановщик, автор сценария, продюсер.
1999 — «Старик и море» — режиссер, художник-постановщик, автор сценария.
2003 — «Зимние дни» (*яп. 冬の日 ふう-но хи*) (эпизод «мальчик и ворон») — режиссер, художник-постановщик.
2006 — «Моя любовь» — режиссер, художник-постановщик, автор сценария.
2007 — «Шварцкопф Новый год» — режиссер.
2010 — «Еще раз!» — продюсер.
2010 — «Достоевский» (телесериал) — сыграл роль художника Василия Перова.
2011 — Презентационный ролик этапа Кубка мира по лыжным гонкам в «Дёмино» — режиссер, художник.
2012 — Ролик к 175-летию Российских железных дорог.
2014 — Ролики для церемонии открытия XI Параолимпийских зимних игр.
2018 — Заставка для сериала «Домашний арест» (вместе с сыном Дмитрием).

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Петров. Беседу вела Мария Терещенко // Новые известия. 2008. 4 марта. Общество. URL: <https://newizv.ru/news/society/04-03-2008/85701-aleksandr-petrov> (дата обращения: 04.10.2019).
2. *Арихейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Кургенэ, 1999. С. 392 с.
3. *Воробьева Е.* Анимация — как вышивание крестиком. Интервью с художником-аниматором Александром Петровым // Виноград. 2010. № 6 (38). URL: <https://www.vinograd.su/art/detail.php?id=43612> (дата обращения: 21.08.2019).
4. *Демин В.* Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966. 219 с.
5. *Евтеева И. В.* Особенности авторской отечественной анимации. 2-я часть // Временник Zubovskogo instituta. 2014. Вып. 2 (13). С. 76—93.
6. *Евтеева И. В.* Компьютерная анимация: За или против // Киноискусство и кинозрелище: Сборник статей: В 2 ч. / Ред.-сост. А. Л. Казин. Ч. 1: Искусство как зрелище. СПб.: РИИИ, 2011. С. 85—117.
7. *Евтеева И. В.* О взаимодействии киновидов. СПб.: РИИИ, 2011. 153 с.
8. *Евтеева И. В.* Процесс жанрообразования в советской мультипликации 60—80-х гг.: От притчи — к полифоническим структурам: Дис. ... канд. иск.: 17.00.03 / ЛГИТМиК. Л., 1990. 123 с.
9. *Капков С.* Энциклопедия отечественной мультипликации. М.: Алгоритм, 2006. 816 с.
10. *Кривуля Н. Г.* Лабиринты анимации. Исследования художественного образа российских анимационных фильмов второй половины XX века. М.: Грааль, 2002. 295 с.
11. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1999. 447 с.
12. *Малокова Л.* Мастерская Александра Петрова // Сверхкино. Современная российская анимация. СПб.: Умная Маша, 2013. 368 с. (Ассоциация анимационного кино).
13. *Норштейн Ю.* Снег на траве // Искусство кино. 1999. № 9. С. 118—135.
14. *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М.* Эстетика фильма / Пер. с фр. И. И. Чельшевой. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 245 с.

15. Орлов А. М. Аниматограф и его анима: Психогенные аспекты экранных технологий. М.: Импэто, 1995. 384 с.
16. Познин В. Ф. Художественное пространство и время в экранном хронотопе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9. № 1. С. 93–109.
17. Прохоров А. В. О выразительной подвижности рисунка // Проблемы синтеза в художественной культуре. М.: Наука, 1985. С. 42–56.
18. Разлогов К. Э. Искусство экрана: Проблемы выразительности. М.: Искусство, 1982. 158 с.
19. Роценя Д. Рисую, как дышу. Мультипликатор Александр Петров — о фильмах, картинах и жизни. URL: <https://pravoslavie.ru/36996.html> (дата размещения: 16.09.2008).
20. Словарь-справочник современных анимационных терминов / Ред. Б. А. Машковцев. М.: ЛЕНАНД, 2015. 249 с.
21. Хитрук Ф. С. Профессия — аниматор: В 2 т. М.: Гаятри, 2008. Т. 1. 304 с.
22. Шмелев И. История любовная. М.: Русская книга, 1999. 204 с.
23. Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 490–591.
24. Юнаковский В. С. Сценарное мастерство. М.: ВГИК, 1974. Ч. 3. 91 с.
25. «Я делаю фильмы не для развлечений». Мультипликатору Александру Петрову — 60. URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/182925/ (дата размещения: 17.07.2017).

Аннотация

В статье рассматриваются анимационные экранизации Александра Петрова. Формулируются общие для их структуры положения, исследуются созданные режиссером модели «внутренней изобразительной речи», обратной чтению. Результаты анализа повествовательных особенностей авторской техники анимации указывают на определяющую роль живописной метафоры в понимании и интерпретации литературных текстов, которые, безусловно, задают основные положения в драматургии фильмов. В данном случае под драматургией понимается не сценарная основа, а строение фильма, непосредственно связанное с особенностями повествования в анимационном фильме. Изучается концентрация живописной изобразительной манеры, выделение ее специфических черт в соотношении книга—фильм, которое придает особое понимание темы добра и зла во всех фильмах режиссера, а соединение изобразительного повествования и самой фабулы является художественным элементом системы. Доминантой этого процесса становится уход от «репродукции» в экранизации, который прямо пропорционален усилению «смыслового» и «знакового» характера такого изображения.

Summary

This article deals with Alexander Petrov's animated screen adaptations. It explores their structures, and investigates modes of 'internal visual speech' (as opposed to reading) created by the Director. Analysing the narrative features of the Petrov's animation reveals the dominant role of visual metaphor in understanding and interpreting literary texts, and in defining the key dramaturgical moments of the films. In this case, the dramaturgy is not driven by the scenario—rather, the film's structure is directly related to the specifics of the visual narrative. This article examines the concentration of the pictorial manner of painting, and traces specific correspondences between book and film, highlighting the theme of good and evil that runs through all the director's films. The dominating factor of this process is a deviation from 'reproduction' in adaptation, which strengthens the 'symbolic' and 'semantic' nature of the imagery.

- ✓ *Ключевые слова:* анимация, экранизация, живопись по стеклу, режиссура, авторский слой, структурно-смысловые опоры фильма, пластическая драматургия, внутренний конфликт, фактура изображения, А. Петров.
- ✓ *Key words:* animation, screen adaptation, glass painting, direction, author's layer, structural and semantic foundations of film, figurative dramaturgy, internal conflict, Alexander Petrov.

УДК
791.44.071.1, 792.075

И. Вырыпаев как выразитель новой аудиовизуальной эстетики

ПОЗНИН ВИТАЛИЙ ФЁДОРОВИЧ

*Доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором кино
и телевидения, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)*

POZNIN VITALY F.

*Doctor of Arts, Professor, Chief of the Film and Television Department,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)*

E-mail: poznin@mail.ru

Изменение эстетической парадигмы — процесс достаточно долгий и не сразу различимый. В какой-то момент в определенном историческом и социокультурном пространстве появляются пассионарные, целеустремленные личности, энергично проповедующие новые правила и нормы в искусстве, и если эта новая стилистика корреспондирует с желанием определенной части общества отторгнуть или видоизменить традиционные эстетические ценности, предложив взамен нечто иное, то новые художественные установки и приемы постепенно становятся в культурном сообществе доминирующими. Данное явление чем-то схоже с давно знакомым психологам «эффектом зыбучих песков», когда очертания знакомого места каждый день незаметно меняются и спустя какое-то время наблюдатель видит перед собой совершенно новый ландшафт.

Именно так на переломе XIX и XX веков возник и постепенно утвердился модернизм, давший толчок развитию в искусстве новых направлений. Сегодня одной из доминирующих форм художественного отражения действительности стало явление, которое принято определять как постмодернизм. Но если в начале XX века, наряду с модернистскими эстетическими течениями, продолжало благополучно сосуществовать и плодотворно развиваться традиционное, реалистическое искусство, то представители отечественного постмодерна настроены гораздо более агрессивно по отношению к традиционным формам искусства, считая их безнадежно устаревшими и не соответствующими духу времени. (Невольно вспоминается фраза Тригорина из «Чайки» о новаторах от драматургии, так же непримиримо отторгающих всё, что было до них, и проповедующих новые формы: «Но ведь всем хватит места, и новым, и старым, — зачем толкаться?»)

Одно из существенных различий между модернизмом и постмодернизмом состоит в следующем: если модернизм предлагал новые и при этом до-

статочны определенные формы художественного осмысления действительности, то постмодернизм представляет из себя явление довольно расплывчатое и неопределенное: поскольку основу его составляют деконструкция и релятивизм, это неизбежно приводит к смешению различных стилей, жанров, приемов и т. п.

Еще одной отличительной чертой постмодернизма является (в отличие от модернизма, вольно или невольно тяготеющего к определенной элитарности) декларирование активного *соучастия* читателя или зрителя в создании предлагаемых автором образов и смыслов. Для этого в постмодерне широко используются ирония, порой даже пародийность, игровая стихия, интертекстуальность и т. п. С этой же целью нередко упрощается семантическое наполнение произведения — при избытии различных формальных приемов. Чтобы снять или хотя бы смягчить оппозицию элитарного и массового, постмодернисты и их адепты широко используют современные массмедиа (кино и особенно интернет-платформы) для расширения своей потенциальной аудитории.

В данной статье речь пойдет о таком постмодернистском явлении, как *гибридизация* в современном отечественном кино театральной и кинематографической эстетики. В кинематографе это проявляется в парадоксальном сочетании *условности* ситуаций, в которых оказываются персонажи этих кинокартин, с *натуралистичностью* среды, в которой они существуют.

Влияние театральной стилистики на отечественное арт-кино отчасти можно объяснить присущей постмодернизму видовой и жанровой диффузией, отчасти — приходом в кино когорты режиссеров, чей предыдущий творческий опыт тесно связан с театром. Это Андрей Звягинцев («Возвращение», «Изгнание», «Елена», «Левиафан», «Нелюб» и др.), Кирилл Серебренников («Изображая жертву», «Юрьев день», «Измена», «Ученик» и др.), Юрий Быков («Майор», «Дурак», «Завод», «Сторож» и др.), Василий Сигарев («Волчок» и «Жить», «Страна Оз»), Елена Шагалова («Собака Павлова», «Однажды в провинции» и др.), Илья Демичев («Какраки», «Зимы не будет»), Наталья Назарова («Дочь», «Простой карандаш») и др.

Стилистика, сочетающая условность с бытовым правдоподобием, стала вначале характерным признаком направления, получившего название «Новая драма».

Зародившееся в полупрофессиональных коллективах, в экспериментальных лабораториях и неформатных подвальных читках, это театральное движение постепенно оформилось в модные фестивали и сегодня является одним из доминирующих сценических трендов. В противовес оптимистическому соцреализму в пьесах новодраматургов сплошь и рядом происходят не очень радостные для их героев события: болезни, смерти, убийства. Для усиления шока и создания иллюзии жизненной достоверности, как уже было сказано, действия персонажей такого рода пьес и фильмов нередко сопровожда-

ются натуралистическими подробностями, а их тексты обильно насыщены нецензурной лексикой.

Как правило, драматурги, принадлежащие к этому направлению, считают лишним тщательно прописывать характеры персонажей и мотивацию их поступков; для них главное — используя уста своих персонажей, высказать прежде всего свои собственные наболевшие чувства и мысли.

Специфику новой драматургии очень точно определила театровед Галина Брандт: «Предельная бытовая узнаваемость и при этом отчетливая марионеточность происходящего... <...> Вместо людей — функции как бы человеческого действия, „как бы“, потому что нет живых чувств, эмоций, реакций на произошедшее, вся энергия направлена только на встраивание в ситуацию „отсутствия присутствия“, в эту реальность „как бы“, означающего без означаемого»¹.

В экранном творчестве подобная гибридная стилистика особенно ярко проявилась в фильмах известного драматурга и режиссера Иван Вырыпаева, чьи пьесы (а их уже не менее двадцати) ставятся в ведущих театрах России и за рубежом, экранизируются (режиссер этих фильмов — сам И. Вырыпаев) и выкладываются в сети Интернет. Интервью и беседы с модным драматургом и режиссером постоянно проводят телеканалы, публикуют газеты и Интернет.

Первым кинематографическим опытом И. Вырыпаева стал фильм «Эйфория» (2006), поставленный режиссером по собственному сценарию. В отличие от вырыпаевских пьес, перенасыщенных длинными монологами, в «Эйфории» мало слов и много действия, что, казалось бы, близко специфике кино. Однако и тут проявилась парадоксальная способность «новой драмы» соединить в рамках одного художественного пространства бытовую узнаваемость среды с откровенной условностью ситуаций, в которых оказываются персонажи-функции.

Сам автор определил жанр данного фильма как трагедию: «То, что мы сделали, — абсолютно жанровое кино. Мы пытались применить закон трагедии к нынешней жизни. Не имитировать его, не пытаться воссоздать то, что воссоздать невозможно, а исследовать. <...> Фильм сконструирован блоками, где довлеет не бытовая, а художественная логика. И если не попасть на эту волну, то можно вообще ничего в картине не понять: все в ней покажется чудовищным, жестоким, натуралистичным или лживо условным»².

Фильм снят показательно красиво в реальных местах на Дону, но эта эффектная красота лишь добавляет отстраненность восприятию фильма: зритель мало что узнает о характерах и жизни персонажей и потому не испыты-

¹ Брандт Г. А. Консюмеристское насилие и «новая драма»: место перезагрузки // Человек в мире культуры. 2014. № 2. С. 7, 3.

² Кичин В. Алгебра гармонии. Иван Вырыпаев о своем фильме «Эйфория» // Российская газета. 2006. 8 сент. № 4166. URL: <https://rg.ru/2006/09/08/eiforia.html> (дата обращения: 12.08.2019).

вает к ним ни особого сострадания, ни сочувствия. Это схоже с особенностью восприятия оперы, поскольку оперный спектакль воздействует на воспринимающего его человека не столько драматургическими перипетиями, сколько красотой музыки и гармонией музыкального исполнения. В «Эйфории» основную функцию эстетического наполнения и эмоционального воздействия на зрителя выполняет подчеркнуто красивое изображение, созданное благодаря мастерству художника и оператора. Сюжет же фильма прост и схематичен, как оперное либретто: он и она внезапно, подобно легендарным Тристану и Изольде, вспыхнули друг к другу всепобеждающей страстью, с чем не захотел мириться муж героини — в конце фильма он расстреливает из охотничьего ружья обоих влюбленных, и они плывут по реке в белых одеждах на несмоленной белой лодке, как в ладье Харона. Впрочем, эту сцену, в силу ее нарочитости и явной метафоричности, можно трактовать как угодно, апеллируя либо к мифологическим, либо к библейским сюжетам и архетипам: «Обретение первородного духовного состояния Верой и Николаем подчеркивается сценой обнаженного купания. Обращаясь к библейским сюжетам, автор проводит параллель с Адамом и Евой, единственными людьми на земле, в своем пороке преступившими божественное слово, в данном случае — мораль, связанную с семейными ценностями»¹.

При этом в фильме, как верно отметил Д. Быков, «все происходит так красиво и так спокойно, и так аморально — даже имморально, — как землетрясение. Моральные категории упразднены. И вот этим-то шоком он и прибивает зрителя по-настоящему: не смертью героя, а именно смертью морали. Ее нет больше»².

Сегодня Иван Вырыпаев достаточно критично оценивает свой первый кинематографический опыт: «Как сказал Виталий Манский, этот фильм тем хорош, что он плох. И я подумал: да, чем он хуже, тем он лучше»³. (Следует отметить, что подобного рода заявления довольно характерны для некоторых представителей постмодерна, которые способны гордиться даже тем, что ими плохо сделано.)

Последующие два фильма Вырыпаева фактически представляют собой экранизации его пьес и спектаклей.

В 2009 году выходит на экраны его «Кислород», постановка которого на сцене в 2001 году стала значительным театральным событием и была высоко оценена критикой. Одноименный фильм И. Вырыпаева также был отмечен критикой, а на «Кинотавре» получил Гран-при фестиваля.

¹ Козлова А. А. Проблема сопоставления формы и содержания в кинематографе Ивана Вырыпаева // Артикульт. 2014. № 1 (13). С. 52.

² Быков Д. Л. На пустом месте: статьи, эссе. СПб.: Лимбус-Пресс, 2016. С. 323.

³ Иван Вырыпаев. Линия жизни / Телеканал «Культура». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g0rOIW6nimU> (дата размещения: 29.11.2017).

В «Кислороде» драматург и режиссер эмоционально точно выразил ощущение промежуточности, неустойчивости, размытости понятий и ценностей, которое испытали многие жители России при переходе в совершенно новый мир, где свободу стали трактовать как волю и вседозволенность, любовь — как удовлетворение физиологических потребностей, а главными ценностями стало наслаждение плюс беззаботные путешествия и модные гаджеты. Человеческая жизнь обесценилась настолько, что все давно уже привыкли к тому факту, что в России ежегодно исчезают бесследно десятки тысяч человек, а тысячи людей постоянно гибнут в дорожных и прочих катастрофах или становятся жертвами преступлений.

Фактически «Кислород» — откровенная антидрама, поскольку в нем отсутствуют какие-либо сценические действия героев (напомним, что слово «драма» с древнегреческого переводится как «действие»); фактически это шоу в ночном клубе. Как и положено в подобного рода шоу, ведущий, он же диджей с «вертушкой», а также другие персонажи читают нечто похожее на рэп, а иногда, в паузах между ритмизированной прозой, говорят о международных событиях.

Главная тема пьесы и фильма — новое толкование десяти библейских заповедей, а точнее — их отрицание героями фильма. Наиболее развита в фильме тема заповеди «не убий», с упоминания которой и начинается рэп-сказ про то, как бандит Санёк взял лопату и убил свою жену. Причем эта жуткая история рассказана безымянным диджеем весело и иронично:

— Он не слышал, когда говорили, не убей, быть может, потому, что он был в плеере. Он не слышал, не убей, он взял лопату, пошел в огород и убил. Потом вернулся в дом, включил музыку погромче и стал танцевать. А музыка была такая смешная, такая смешная, что и танцы его сделались смешными в такт музыки. И плечи его сделались смешными, и ноги, и волосы на голове, и глаза. Танцы стали увлекать его, увлекать, и увлекли в какую-то новую страну. В этой стране, было только движение, только танцы и танцы. И танцы увлекали его, увлекали, и уже так сильно увлекли, что он решил навсегда остаться в этой стране, и он решил, что больше не одной минуты не будет жить не танцуя, а будет только танцевать и танцевать¹.

В том же стиле странная рэп-баллада объясняет причину, побудившую бесшабашного бандита походя, между прочим совершить свой зверский поступок:

— Он зарубил лопатой свою жену в огороде потому что, полюбил другую женщину. Потому что, у жены его, волосы были черного цвета, а у той, которую, он полюбил — рыжего. Потому что, в девушке с черными волосами и короткими полными пальцами на руках нет, и не может быть кислорода, а в девушке с рыжими волосами, с тонкими пальцами, и с мужским именем Саша,

¹ Здесь и далее пунктуация и орфография И. Вырыпаева. — Прим. ред.

кислород есть. И когда, он понял, что его жена — не кислород, а Саша — кислород, и когда он понял, что без кислорода нельзя жить, тогда, он взял лопату, и отрубил ноги танцорам, танцующим в груди его жены.

Куплеты о «житии» Санька перемежаются припевом о том, что в каждом человеке, подобно нашим легким, есть два танцора. Это танцоры-легкие, и, когда они танцуют, человек получает кислород, а если легкие не танцуют, кислород прекращает поступать. Поскольку в своей жене Санёк не обнаружил кислорода, он ее ликвидировал и устремился к рыжей девушке в сарафане и сандалиях, у которой с кислородом все в порядке.

Пересказывать «Кислород» бессмысленно, потому что его эмоциональное воздействие объясняется не оригинальностью сюжета и даже не диссонансом содержания и формы, а ритмическо-интонационным рисунком речи, почти психоделически медитативно воспринимаемым зрителем.

И. Вырыпаев тонко почувствовал особенности восприятия молодежной аудитории, привыкшей улавливать, находить в роке и рэпе какие-то созвучные ей мысли и чувства под воздействием ритма, повторов и т. п.; и незатейливый сюжет о туповатом, живущем животными страстями Саньке подан как новая молодежная философия примитивного гедонизма, которая, вполне возможно, будет воспринята частью аудитории как руководство к действию. Ведь «в спектакле „Кислород“... все задыхается, падает, рушится, умирает. И даже Бог с его заповедями, и в первую очередь Бог с его заповедями. И победит тот, кто не знает Бога, не слышит его заповедей, потому хотя бы, что оттягивается в это время в наушниках. И потому ему ничего не стоит нарушить даже главную из заповедей, две главные из заповедей, и наполнить легкие до краев чистым кислородом, и дышать, и танцевать, и витать со своей огненно-рыжеволосой возлюбленной, рассекая уличные пространства мировых столиц...»¹.

Если Ф. Ницше откровенно признавался, что он не любит Новый Завет, хоть и одинок в этом своем отрицании «по отношению к этой наиболее ценной, наиболее преувеличенно ценившейся книжке»², то герой И. Вырыпаева вообще не читал никаких заповедей, но при этом возомнил себя сверхчеловеком, которому все позволено.

В фильме «Кислород» и текст, и его подача двумя актерами остались теми же, что и в спектакле, но щедро украсились эффектными визуальными вставками, производящими впечатление музыкальных клипов и прямо или косвенно иллюстрирующими текст.

Как и все драматурги «новой драмы», И. Вырыпаев очень любит ситуации, когда кто-то кого-то убивает или явно страдает отклонениями от нор-

¹ Брандт Г. А. Устами Заратустры... // Петербургский театральный журнал. 2008. № 4 (54). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/54/premieres-54/ustami-zaratustry/> (дата обращения: 12.08.2019). С. 110.

² Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. М.: Сириус, 1990. С. 130.

мы. Именно таков герой его моноспектакля «Июль», поставленного в театре «Практика», — стареющий каннибал, рассказывающий о своем кровавом призрастии.

Действие пьесы «Танец „Дели“», а затем одноименного фильма, поставленного И. Вырыпаевым в 2012 году, происходит в больнице. Возвышенные тексты персонажей о любви время от времени прерываются очередным сообщением о смерти пациента. При этом для автора и, соответственно, для зрителя совершенно не имеет значения, кто там умер, а также кто там и почему кого-то любит, потому что едва зритель успевает познакомиться с персонажем, как автор отправляет его в мир иной — сначала мать героя, потом его жену, затем подругу его матери, а под конец (что естественно после серии таких событий) и у главного персонажа фильма прихватывает сердце.

Сама по себе идея спектакля и фильма, несомненно, интересна, хоть и не нова — показать через диалоги разных персонажей различное восприятие одной и той же ситуации. Но сами герои и их проблемы столь мало интересны, что крайне сложно следить за этими бесконечными вариациями истории любви, смерти и одержимости героини искусством танца. К тому же киноизображение предельно минималистично — все диалоги происходят в фильме, как и в спектакле, на фоне кафельной больничной стены и сняты практически с одной точки. И опять же это не драматургия действия (персонажей многих пьес Вырыпаева трудно назвать «действующими лицами»), а скорее драматургия потока сознания (причем сознания не самого высокого интеллектуального уровня), и если зритель способен воспринять этот суперусловный мир, сконструированный из нескольких фрагментов с вариацией одного и того же сюжета, то он может предаться своим собственным ощущениям, фантазиям и размышлениям о жизни, смерти, любви.

Следующей работой И. Вырыпаева в кино стала новелла «Ощущать» в альманахе короткометражных фильмов «Короткое замыкание», в которой главные роли исполнили снявшиеся в «Кислороде» Каролина Грушка и Алексей Филимонов.

Сюжет фильма скорее подошел бы для курсовой работы студента ВГИК: девушка-полячка, решившая в одиночку съездить в Москву, чтобы посмотреть парад Победы, снимает все подряд своей любительской видеокамерой и, забредя зачем-то в какой-то двор, натывается на паренька из Хабаровска, недавно освободившегося из колонии и приехавшего в столицу посмотреть на праздник. Вначале девушка пытается почему-то говорить с ним по-английски. И лишь после того, как она произносит: «Nierozumiem», молодой человек понимает ее и раздражается в ответ сумбурной тирадой, перемежаемой полуцензурной лексикой: *«Не понимаешь? Так а что тут понимать? Ты просто ощущай — и всё! Ты не головой, а сердцем (показывает на значок на груди, изображающий сердечко) ощущай! Всё. Я тебе только это и хотел сказать. Всё, прошли времена... Пойми попробуй — всё равно понять*

ничё нельзя. Попробуй пойми эту... А ощутить можно, короче». Затем девушка возвращается в Польшу, показывает своему молодому человеку отснятое видео, тот спрашивает про странного русского парня, но девушка ничего не может ему объяснить.

Попутно следует отметить, что у персонажей И. Вырыпаева, даже обладающих более высоким интеллектом, чем уголовник из Хабаровска, речь часто напоминает монологи зощенковских персонажей, повторяющих одну и ту же мысль в разных вариантах. Вот как объясняется в новой пьесе Вырыпаева «Иранская конференция» один из персонажей — ученый, приехавший на международный симпозиум: *«И он понял, что есть еще, что-то более важное, чем его рукопись, что есть еще что-то, что с нами происходит. Есть более важное, чем то, что мы видим. И это даже не мысль, это ощущение — вот что главное. Это ощущение того, что всё вокруг — это не по-настоящему важно, есть что-то еще более важное, есть что-то еще более ценное»*. Но если у М. Зощенко вариативные повторы малограмотного героя вызывают улыбку, то у И. Вырыпаева именно бесконечные повторы и вариации создают стилистику медитации и вводят зрителя с помощью этих «мантр» в своего рода гипнотическое состояние.

В «Коротком замыкании» режиссер словами персонажа фильма лишний раз высказал свой эстетический принцип: не надо вдумываться и что-то понимать, надо просто ощущать.

Что самое замечательное, эта незатейливая и, судя по всему, наспех снятая десятиминутная кинолента нашла тех, кто (очевидно, с помощью ощущений) сумел постичь ее тайный смысл, то есть декларируемое постмодерном соучастие зрителей в создании образов и смыслов состоялось. Вот как трактовали смысл этой короткометражки пользователи Интернета, постигшие смысл фильма:

«Ощущать. Вот ключ к фильму. Любовь — чувство. Не категория разума. Она порой за гранью понимания»;

«„Ощущать“ — трогательный рассказ о романе между русским юношей и полькой, совершенно не знающей наш язык», «ищущий смысла жизни провинциал-уголовник лишает душевного покоя энергичную туристку-полячку»;

«Случайная встреча в чужой стране стала поводом усомниться в том, что ранее казалось любовью, а теперь стало „нормальным“. „У нас все нормально“, — скажет в конце героиня».

И. Вырыпаев очень точно уловил потребность значительной части современной молодежной публики с удовольствием слушать простые, общие и как будто мудрые размышления о жизни и смерти, о любви и вечности, находя в них отклик своим чувствам и ощущениям. Причем со сцены, при непосредственном контакте зрителя с актерами, это делать гораздо проще и эффективней, чем в кино. Бесконечные вариативные повторы одной и той же мыс-

ли плюс медитативный ритм речи вырыпаевских героев завораживают подавляющего зрителя, как завораживает кобру дудочка факира.

Тот, кто готов ощущать предлагаемую И. Вырыпаевым структуру антидрамы и образность его текстов, оказывается в плену его бесконечной словесной вязи. Но подобно тому, как существуют люди, мозг которых не поддается гипнозу, в зале находится немало зрителей, привыкших к тому, что сильные эмоции возникают у них лишь тогда, когда они видят и слышат что-то интересное и глубокое, и которых эти ритмы и мантры не завораживают.

Достаточно «полистать» в Интернете отзывы на отмеченный премией «Золотая маска» и с восторгом принятый театральными критиками спектакль «Пьяные» в БДТ имени Г. А. Товстоногова, чтобы понять, насколько различно у зрителей восприятие творчества И. Вырыпаева:

«Это спектакль с примитивным сюжетом. Где пьяные люди рассуждают на полуматерном языке о своей отвратительной жизни»;

«Мутная постановка, в которой вместо драмы и истории лишь случаи-зарисовки из жизни пьяных, которые несут псевдофилософскую околесицу»;

«Пустые примитивные разговоры ни о чем, повторяющиеся много раз одни и те же бессмысленные фразы»;

«Глупо, не смешно, просто кривляние актеров, изображающих пьяных, отсутствие глубокого смысла, ненормативная лексика, пошло». И т. д.

Отзывы тех, кто настроился на волну эмоционального восприятия спектакля, совершенно иные (правда, их гораздо меньше, чем негативных):

«С первых звуков мантры любви и до последнего монолога героев я не мог отвлечься ни на секунду. Я и смеялся, и плакал, слышал „шепот господ“ и чувствовал себя „телом господ“ и вышел другим человеком»;

«После спектакля остается чудесное послевкусие и даже ощущение некоего просветления, так как каждый сможет увидеть и прищучить пар тройку „демонов“ в себе»;

«Это спектакль про любовь. Но, похоже, каждый там слышит то, что хочет услышать»¹.

Последняя фраза, пожалуй, ключ к пониманию творчества И. Вырыпаева. Тот, кто воспринимает ритм его многословных, гипнотизирующих монологов и диалогов, сопровождаемых повторами и вариациями («попадает на волну», как выразился сам Вырыпаев), начинает видеть и чувствовать в этих сигналах-импульсах что-то близкое своему восприятию жизни, понимание им мудрости и поэзии.

¹ Отзывы о спектакле «Пьяные» БДТ им. Г. А. Товстоногова. URL: https://otzovik.com/reviews/spektakl_pyanie_bdt_im_g_a_tovstonogova_russia_sankt-peterburg/ (дата обращения: 06.07. 2019).

Не зря для первых спектаклей режиссеры — ценители творчества И. Вырыпаева стараются приглашать публику, сразу воспринимающую те звукознаки, что заложены в пьесах драматурга. Как признается художественный руководитель БДТ имени Г. А. Товстоногова Андрей Могучий: «традиционно для предпремьерных показов мы выбираем молодую аудиторию. Она самая отзывчивая, открытая. <...> Разрушая стереотипы, Иван Вырыпаев приходит к новой искренности, которую, мы надеемся, почувствует зал»¹.

Но если в театральных залах находится достаточное количество зрителей, чувствующих «новую искренность», то подобного рода арт-кино, с доминированием психоделического начала, апеллирующего к подсознанию зрителя, «попадающего на волну», на которой плывет автор с его медитативным восприятием окружающего мира, изначально рассчитано на узкий круг ценителей такой драматургии, то есть на элитарность, имеющую дело с узким кругом ценителей нового искусства. Однако, в отличие от элитарности модерна, предлагавшего зрителю в лучших своих работах действительно изысканные образцы художественной формы, экранный постмодерн занимается в основном «разрушением стереотипов», желая при этом сделать кинозрителя соавтором фильма. Но достигается это не затрагивающим душу внятным сюжетом, узнаваемыми реалистическими образами и глубоким проникновением в психологию героев, а созданием некоего вибрирующего художественного пространства, призванного вызывать у зрителя смутные ощущения и догадки, которые возникают от сигналов, полученных со сцены или с экрана.

В программе «Линия жизни» на канале «Культура» И. Вырыпаев продекларировал, что он сторонник «интегральной философии», которая лишь одна способна спасти человечество: «Единственный путь мира — найти общее... что может объединить разного рода сознание... Но понимание не на интеллектуальном уровне, а глубочайшее переживание... Сегодня все больше и больше людей начинают понимать смысл этого проникновения вглубь себя, а они влияют на мир...»² (Не правда ли, это очень напоминает призывы к мессианству чеховского Черного монаха: «Людей ожидает великая блестящая будущность. И чем больше на земле таких, как ты, тем скорее осуществится это будущее...»?)

Парадокс мессианского творчества Ивана Вырыпаева заключается в том, что, желая вызвать не «понимание на интеллектуальном уровне, а глубочайшее переживание», он, создавая свои тексты, исходит как раз из абсолютно рационального посыла и находит контакт со зрителем не в результате их любви или неприязни к герою, а благодаря гипнотизирующему многосло-

¹ Режиссер Андрей Могучий: Пьеса «Пьяные» — для людей, свободных от стереотипов // Сноб. 2015. 7 мая. URL: <https://snob.ru/selected/entry/92136?v=1442587858> (дата обращения: 06.07.2019).

² Иван Вырыпаев. Линия жизни / Телеканал «Культура».

вию, бесконечным вариативным повторам и вызывающему психоделическое воздействие ритму текста.

В большинстве последних пьес И. Вырыпаева действие происходит в зарубежных странах с иностранными персонажами. Сам драматург объясняет это так: «В первый раз за всю историю России страна столкнулась с окружающим миром. Нам впервые было предложено стать жителями планеты, попытаться выйти из рабства. Впервые Россия столкнулась с другой цивилизацией, с другим миром, и это ее напугало. Напугало ее лидеров, которые побоялись, что у них отберут их богатство и власть. Напугало ее духовных лидеров, которым страшно, что у них отберут их веру. Напугало даже граждан, которые боятся, что их лишат самоидентификации. Вот это самая большая проблема жизни на планете — умение существовать не только в своей стране. Это главное сегодня»¹.

Теме ощущения единства мира посвящена последняя по счету работа И. Вырыпаева в кино — фильм «Спасение» (2015). Сюжет картины так же прост и незатейлив, как и в короткометражке «Ощущать»: молодую польскую монашку Анну посылают в Тибет, чтобы поддержать там христианскую общину местного храма, расположенного на горных вершинах Гималаев. Подробно, как в первых немых кинолентах, показывается долгий путь героини — ее прощание с монастырем, поездка на автобусе до аэропорта, полет на самолете, прибытие на автомобиле в гостиницу. На ее беду, дорога на высокогорье оказывается размытой ливнями, и Анна вынуждена провести несколько дней в томительном ожидании. От нечего делать она карабкается куда-то по огромным валунам (сначала кажется, что она решила добираться пешком и что вот наконец начнутся ее приключения, но опять ничего не происходит), бродит по странному пустому городу, заходя то в храм, то в магазин, наблюдает ночью в горах за огромной светящейся «летающей тарелкой». Наконец дорогу к храму приводят в порядок, и героиня благополучно добирается до места назначения.

Согласно законам жанра *road movie* (именно так определил жанр фильма сам режиссер) да и любого путевого очерка, герой должен встречаться с интересными персонажами, сталкиваться с различными ситуациями и т. д. У главной героини (Полина Грушина) действительно происходят три такие встречи — с туристкой непонятно какой европейской страны (Каролина Грушка), с американским музыкантом (Казимир Лиске) и странным русским (Иван Вырыпаев). Все три встречи сопровождаются характерными для И. Вырыпаева длинными, с бесконечными повторами диалогами.

По своей стилистике фильм напоминает записи видеоблогеров, подробно и незатейливо рассказывающих о своих путешествиях. Пластическое ре-

¹ Альперина С. Охота к перемене мест // Российская газета. Федеральный выпуск. 2014. 19 авг. № 199 (6471). URL: <https://rg.ru/2014/08/19/vyrypaev-site.html> (дата обращения: 12.08.2019).

шение картины также схоже с эстетикой home video: большая часть кадров снята с рук, в фильме много малоудачных монтажных переходов, — чувствуется, что ряд эпизодов снимался спонтанно.

Согласно эстетике новодраматизма, не обходится в фильме и без натуралистических сцен — Анна, переживая акклиматизацию, пьет много воды, после чего у нее возникает рвота, и она долго сидит в обнимку с унитазом; в другой сцене зачем-то показывается, как она справляет естественные надобности; есть также клипово смонтированный эпизод, в котором полуобнаженная героиня показана спящей в разных позах.

Казалось бы, трудно не заметить, что картина представляет собой не очень удачный вариант докудрамы — когда актрисе предлагается сыграть роль некоего персонажа, действуя при этом в совершенно реальных условиях (значительная часть фильма — это маловыразительные документальные зарисовки). Фильм явно затянут и вряд ли может претендовать на некое глубокое художественно-философское осмысление действительности, на что настраивает его название «Спасение». Однако приходится с сожалением констатировать корпоративность некоторой части нашей кинокритики, готовой поддержать определенного автора лишь за то, что он представляет андеграунд либо оппозиционно настроен к власти. Вот мнения трех ведущих критиков.

Валерий Кичин («Российская газета»): «При всей кажущейся скромности это, конечно, фильм-событие. Он реанимирует затасканное и заплеванное понятие духовности в самом широком и необязательно религиозном смысле этого слова — возвращает это понятие в его естественное измерение... дает новый смысл многократно обруганной, давно попавшей под подозрение толерантности к другим укладам, убеждениям, заблуждениям, верованиям, ритуалам — они все оказались нашими общими перед лицом — нет, ликом этой еще не виденной в кино вселенной».

Главный редактор журнала «Искусство кино» Антон Долин: «Вырыпаев посягнул на святое, в прямом смысле слова. Его материал — так называемая „духовность“, абстрактное понятие, у одних вызывающее изжогу, а у других — яростное благоговение. Сестра Анна с ее незаметной улыбкой, будто воплощающая католическое смирение, оказывается в тех краях, где каждый случайный пейзаж говорит о боге — но вряд ли о христианском. Однако конфликта и вообще столкновения не возникает. Встречаясь на общем поле, две разнонаправленные энергии парадоксально сбивают взаимный пафос до нулевой отметки. <...> Эта картина — в числе прочего о важности не-события, в которое может быть превращено любое приключение, в зависимости от угла зрения».

Александр Архангельский (журнал «Огонек»): «Остается понять, кто такая сама польская монахиня. Это, вероятно, Россия. Замкнутая, зацикленная на себе, с подозрением относящаяся к чужакам... <...> Если наша версия

верна — он (И. Вырыпаев. — *В. П.*) вынужден упаковывать, маскировать высказывание о России в польские и тибетские одежды. <...> Общественная ситуация в России сегодня такова, что российскому режиссеру в России проще снимать фильм не о России, а о чем-то другом. <...> Вот итог казенного патриотизма: молчание искусства, художника. Государство, Минкульт обезгласили, запугали художника, выталкивая его тем самым в пространство других культур»¹.

Адепты И. Вырыпаева ради доказательства своей позиции готовы пренебречь всем известными фактами: никто В. Вырыпаева никуда не выталкивает. Мало того, его пьесы ставятся в ведущих театрах России, а откровенно убыточный фильм И. Вырыпаева (его посмотрело в кинотеатрах порядка 20 тысяч зрителей) создан на испытывающей сегодня острейшие финансовые проблемы государственной киностудии имени М. Горького при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации. Однако политизация, проникшая сегодня в гуманитарные науки, способна не считаться с тем, что происходит на самом деле.

Итак, анализ экранного творчества одной из ведущих фигур отечественного «нового искусства» показал:

1) в российском арт-кино сегодня можно наблюдать тесную связь между творчеством активных сторонников новой эстетической парадигмы в литературе и театре с кинематографом, который позволяет донести постмодернистские произведения до широкой аудитории, в том числе и через Интернет;

2) характерным для спектаклей «новой драмы» и для арт-фильмов является однозначность характеров персонажей и условность ситуаций, в которой они существуют, притом что окружающая героев среда узнаваема и наполнена натуралистическими подробностями;

3) подобно тому как на переломе XIX и XX веков изобразительное искусство стало отказываться от разработки сложных тем и сюжетов, так и сегодня в ряде спектаклей и фильмов можно наблюдать упрощенное драматургическое решение, многословную псевдофилософию либо, наоборот, многозначительное умолчание;

4) в творчестве Ивана Вырыпаева постмодернистская идея о соучастии читателя и зрителя в создании образов и смыслов нашла воплощение в создании потока слов и образов, способных пробудить у зрителя ощущения и ассоциации с помощью создания медитативного, психоделического пространства;

5) продвижению и популяризации нового направления в театральном искусстве и кино в значительной мере способствует активная его поддержка группой критиков и искусствоведов, считающих, что любое новаторство в искусстве заслуживает безоговорочного одобрения.

¹ Отзывы и рецензии на фильм «Спасение». URL: <http://www.kritikanstvo.ru/movies/spasenie> (дата обращения: 17.08.2019).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БДТ — Большой драматический театр имени Г. А. Товстоногова.

ВГИК — Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альперина С.* Охота к перемене мест // Российская газета. Федеральный выпуск. 2014. 19 авг. № 199 (6471). URL: <https://rg.ru/2014/08/19/vyrypaev-site.html> (дата обращения: 12.08.2019).
2. *Брандт Г. А.* Консюмеристское насилие и «новая драма»: место перезагрузки // Человек в мире культуры. 2014. № 2. С. 3–12.
3. *Брандт Г. А.* Устами Заратустры... // Петербургский театральный журнал. 2008. № 4 (54). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/54/premieres-54/ustami-zaratustry/> (дата обращения: 12.08.2019).
4. *Быков Д. Л.* На пустом месте: статьи, эссе. СПб.: Лимбус-Пресс, 2016. 336 с.
5. Иван Вырыпаев. Линия жизни / Телеканал «Культура». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g0rOIW6nimU> (дата размещения: 29.11.2017).
6. *Кичин В.* Алгебра гармонии. Иван Вырыпаев о своем фильме «Эйфория» // Российская газета. 2006. 8 сент. № 4166. URL: <https://rg.ru/2006/09/08/eiforia.html> (дата обращения: 12.08.2019).
7. *Козлова А. А.* Проблема сопоставления формы и содержания в кинематографе Ивана Вырыпаева // Артикульт. 2014. № 1 (13). С. 50–55.
8. *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла. М.: Сирин, 1990. 445 с.
9. Режиссер Андрей Могучий: Пьеса «Пьяные» — для людей, свободных от стереотипов // Сноб. 2015. 7 мая. URL: <https://snob.ru/selected/entry/92136/?v=1442587858> (дата обращения: 06.07.2019).

Аннотация

За последнюю четверть века в отечественном театре и кино утвердилась новая эстетическая парадигма, в которой доминирует сочетание условности и метафоричности с натуралистическими бытовыми реалиями. Одним из ярких представителей этого направления стал Иван Вырыпаев, плодотворно работающий как в театре, так и в кино. В статье исследуются приемы и методы создания художественного пространства в фильмах этого драматурга и режиссера. Статья носит дискуссионный характер.

Summary

Over the past 20 years, a new aesthetic paradigm has been established in Russian theater and cinema. A characteristic feature of this aesthetic is the combination of convention and metaphor with naturalistic everyday reality. One of the most prominent representatives of this trend is Ivan Vyrypaev, who is active in both theater and cinema. This article explores the techniques and methods of creating artistic space in Vyrypaev's films.

- ✓ *Ключевые слова:* эстетика, постмодернизм, современный театр, артхаус, Вырыпаев.
- ✓ *Key words:* aesthetics, postmodernism, modern theater, arthouse, Ivan Vyrypaev.

Мультимедийная композиция и теория музыки

ЛОКТЕВА АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВНА

*Аспирантка, Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского; младший научный сотрудник,
Научно-творческий центр современной музыки (Москва)*

LOKTEVA ALEXANDRA S.

*Postgraduate Student, Moscow Tchaikovsky State Conservatory;
Junior Researcher, Scholarly and Art Center for Contemporary
Music Studies (Moscow)*

E-mail: mail_post00@bk.ru

Мультимедийная композиция, предполагающая синтез разных видов искусства на основе новейших технологий, занимает все большее место в современном музыкальном пространстве. Говоря о *музыкальном* пространстве, мы намеренно упрощаем проблему, не отказывая мультимедиа хотя бы формально в принадлежности к искусству звуков. На это явление можно смотреть и с других позиций — с позиций любого из участников данного синтетического действия. Однако пока мы будем исходить из приоритета музыкального и в музыкальной науке попытаемся найти хоть какие-то ориентиры на подступах к специальным вопросам мультимедиа.

В современном искусстве мультимедийные композиции представлены самыми различными вариантами. Они могут включать две, три и более составляющих: электроника, акустические инструменты; видео, которое, в свою очередь, может быть различным (от абстрактных цветовых фигур до предметного или даже quasi-киноряда); хореография. В данном случае мы обратимся к аудиовизуальной композиции, которая ближе всего находится к традиционным видам искусства и может рассматриваться в его рамках.

Идея «визуализации» музыки, как известно, появилась задолго до светомузыкальных экспериментов. Еще в XVIII веке родилась мысль об аналогии «цвет—звук», подхваченная и по-своему развитая разными авторами¹. Примечательны поиски рубежа XIX—XX веков, отразившие особое состояние художественного сознания и восприятие искусства в целом. Наибольшую известность получили произведения Александра Скрябина — осуществленные (как поэма огня «Прометей») или только задуманные (как знаменитая «Мистерия»). Для убедительной реализации своих «мечтаний» Скрябин не имел

¹ См. об этом: *Галеев Б. М.* Проблемы светомызыки и синестезии на Западе и Востоке // Вестник КГТУ им. Туполева. 1999. № 1. С. 65. Мы сейчас оставим в стороне непростой вопрос о соотношении категорий света и цвета в их приложении к музыке.

необходимого технического обеспечения, но эстетически и психологически он был совершенно готов сделать решительный шаг в многомерное искусство, за пределы музыки. «Это так мне теперь кажется скучно — быть только композитором! Ведь это совсем ни к чему... Я вовсе не музыкант только! <...> Я не хочу быть музыкантом только!» — восклицал он¹.

Важно, что и живопись со своей стороны стремилась навстречу звукам. Показательны размышления В. Кандинского, который признавал «глубокое средство всех видов искусства вообще и особенно музыки и живописи»². Слово «звучание» было основным в его разговорах о живописи. «Слышание красок», «цвет как звучание», «цветной звук» — для Кандинского это не метафоры, а художественная реальность. И о том же он говорит в связи с так называемой «сценической композицией», где к близким, по Кандинскому, звуку и цвету присоединяется пластика движения, танец. Помимо их «созвучия», указывает Кандинский, здесь возможно «противоположное звучание, чередующееся действие отдельных звучаний, использование полной самостоятельности... каждого из отдельных элементов и т. д.», при этом «то с перевесом одного искусства, то с перевесом контрастов различных видов искусства на основе тихого звучания других видов и т. д.»³. По сути, Кандинский уже наметил — со стороны живописи — тот комплекс проблем, который ждет нас при общении с многосложным мультимедийным объектом.

Устремленность живописи к музыке значительно усилилась, когда она практически полностью ушла от реалистической предметности к абстракции и стала абсолютным искусством цвета и форм, подобно абсолютной музыке. У разных авторов можно наблюдать, как происходило живописное распределение реальности. Вспомним, например, знаменитые «Скрипки» Пабло Пикассо, в которых знакомый объект то узнаваем по характерным деталям, то почти полностью исчезает в бесконечных плоскостях.

В течение всего последующего столетия тенденция к взаимонаправленности искусств расширялась и усиливалась, а с появлением новых технических возможностей предстала во всем своем многообразии. Современные видеоресурсы позволяют воплощать самые смелые авторские замыслы, и то, что для Скрябина было лишь мечтой, в мультимедийном настоящем оказывается чуть ли не обыденностью⁴.

¹ *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Муз. сектор гос. изд., 1925. С. 177—178.

² *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М.: Директ-Медиа, 2014. С. 37.

³ Там же. С. 35.

⁴ В интернете можно не только услышать — увидеть! — разнообразные версии скрябинского «Прометея» в световом оформлении (не будем сейчас касаться меры их соответствия авторскому замыслу). Крупнейшие дирижеры ныне решаются на подобные опыты: К. Аббадо (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5GEwho6Dbnc> (дата размещения: 24.02.2013)), В. Юровский (URL: https://www.youtube.com/watch?v=T4_k-iArvxM (дата размещения: 30.01.2017)), В. Ашкенази (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7f3B-8DKxMc> (дата размещения: 3.11.2013)) и др.

Тем не менее научный опыт, в сравнении с многообразием и активностью распространения аудиовизуальных композиций, несоизмеримо мал. Некоторые аналитические работы, конечно, существуют, но в основном они относятся к произведениям более раннего времени — к свето-звуковым композициям XX века, ставшим уже своего рода «классикой» синтетического искусства¹. Среди них исследования Ю. Н. Холопова и И. В. Ванечкиной о «Прометее»², а также В. С. Ценовой о Четвертом квартете Софии Губайдулиной³. Особенности теоретического подхода здесь определены композиторским взглядом на проблему синтеза.

Как показывают авторы, в «Прометее» смена цвета в партии Луце полностью соотносится со скрябинской системой цветного слуха и зависит от тонально-гармонического движения. Партия света, таким образом, имеет особый *гармонический* генезис, отражающий уникальную стадию *музыкального* мышления: цвет оказывается естественным образом включен в сознание композитора и не отделяется им как отдельное искусство иного рода. Анализ световой партии здесь идет исключительно со стороны музыки, а главной теоретической проблемой становится истолкование гармонии.

Иная ситуация представлена в аналитическом очерке Ценовой. В основе Квартета лежит особая идея, характерная для творчества Губайдулиной, — числовая, выраженная через ритм. Числовые закономерности распространяются здесь на все пласты композиции, становясь единым организующим началом как для звукового, так и для визуального ряда⁴. Цвет путем подобного композиционного отождествления становится полноценным и равноправным участником ансамбля. В целом проблематика творчества здесь выходит гораздо дальше за пределы собственно музыкальной, хотя, безусловно, музыкальные категории играют в осмыслении Квартета важную роль. Одним из главных вопросов здесь становится принцип соотнесения равно-

¹ Редкое исключение составляют статьи В. Н. Холоповой, посвященные аудиовизуальным композициям Н. Попова: *Холопова В. Н.* Современность Николая Попова: новизна музыки — новизна миропредставления // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 120—130; *Холопова В. Н.* Художественные установки в мультимедийном творчестве: Николай Попов и Тодор Пожарев (на примере «Martelato» и «Artra») // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 3 (34). С. 168—182. Однако в них автор более занят эстетическими и мировоззренческими вопросами, затрагивая область теории композиции лишь косвенно.

² *Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ: В 3 ч. Ч. 2. М.: Музыка, 2001. С. 114—140; *Ванечкина И. Л.* «Прометей» А. Н. Скрябина. Проблема синтеза музыки и света. Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2006. 237 с.

³ *Ценова В. С.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М.: Московская консерватория, 2000. С. 119—142.

⁴ В основе ритмической организации музыкальной ткани лежат ряды Фибоначчи и Люка, а ритм цветовой партии регулируется согласно собственной системе Губайдулиной, исходящей из пропорций явления абсорбции. Подробнее об этом см.: *Ценова В. С.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. С. 24—26.

правных по своей природе партий, вышедших из единого истока, но реализовавшихся в разных искусствах.

Еще более поздний «дуэт искусств» — аудио плюс видео — выдвигает перед исследователем дополнительные теоретические проблемы, а с распространением многосоставных мультимедийных композиций их становится еще больше. Новейшие арт-объекты допускают безграничное разнообразие материала и методов работы с ним; каких-либо типовых условий со своими нормами, наподобие прежних жанровых, больше нет. Все это выдвигает особые требования к аналитическому аппарату, который должен реагировать на мультимедийную непредсказуемость и приспосабливаться всякий раз к иным обстоятельствам. Впрочем, проблема эта возникла не сегодня.

Необходимость универсального научного алгоритма, действующего вне зависимости от конкретного материала, была осознана уже давно, и сначала он изыскивался в отдельной отрасли теории, а именно в гармонии. Решающий вклад здесь внес Ю. Н. Холопов. Он сформулировал самые общие логические основы функциональной системы, которая есть в любом гармонизованном, то есть слаженном, музыкальном явлении. Для ее обнаружения, напомним, определяются *элементы* иерархической системы (*центральный*, задающий тон целому; примыкающие к нему *главные*; так или иначе полученные из них *производные* и дальше всего отстоящие от них *контрастные*); устанавливаются принципы их отношений на основе тонкой *градации* и дифференцированной *связи*¹.

Многие годы Холопов разрабатывал на основе этой базовой модели аналитический метод для самой разной музыки, от древнерусских песнопений до композиций Карлхайнца Штокхаузена. С формированием сонорной техники это уже не была только система гармонии (в старом смысле); в условиях нерасчлененности явлений гармонии—тембра—фактуры происходила объективная универсализация принципов подобной системы. Позднее основные логические этапы функционального метода были осмыслены и с позиций формы, также непредсказуемой².

Универсально-абстрагированный функциональный подход получает детализацию и конкретизацию в зависимости от материала и типа данной композиции. Соответственно, он может быть применен и к аудиовизуальным со-

¹ Холопов Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8 / Ред.-сост. Д. В. Фришман. М.: Музыка, 1974. С. 229–277.

² В формулировке из «Теории современной композиции» эти этапы таковы: «1) нахождение основных элементов системы и установление их свойств; 2) выявление связи (звукового родства) между элементами; 3) дифференциация элементов путем сравнения друг с другом и их градация... 4) выведение общей системы как закономерной организации связей... на основе определенного избранного материала» (Кюрегян Т. С. Специфика теории современной композиции и проблемы анализа // Теория современной композиции / Отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 46).

чинениям, но потребует еще более активного творческого соучастия аналитика. Актуализируется на этом поприще также проблема терминологии, как для звукового ряда, так и для визуального. Рано или поздно встанут и вопросы классификации, с учетом синтез-явления аудиовизуального искусства.

Музыканту-исследователю нелегко адекватно оценить роль видео в его взаимодействии со звуковым потоком. В современном творчестве видеоряд в большинстве случаев создается не композитором, а видеохудожником. В связи с этим возникает вопрос относительно творческой инициативы того или иного соавтора в визуальном облике сочинения. Каким образом выбирается цветовая палитра? Задана ли она композитором хотя бы в главном или инициирована художником? По чьему «сценарию» развивается? Отражает ли видеоряд, пусть в общем плане, звуковые события или движется своим маршрутом?

Наконец, встает и самая сложная проблема: как соотносятся между собой разнопараметровые ряды, какова роль представителей разных искусств (если их еще можно считать разными), какой диалог они ведут и к какому результату приходят. Только рассмотрев все эти проблемы, можно должным образом оценить функциональное значение слагаемых аудиовизуальной композиции.

В целом очевидны три логические возможности в соотношении аудио- и видеорядов: а) независимое параллельное развертывание; б) взаимозависимость и выводимость из некоей общей праидеи (или даже общей «программы» — сюжетной и технической); в) активный диалог с перетеканием одного в другое, вплоть до взаимопревращения. На это указывает и московский композитор Николай Попов, последовательно действующий в сфере аудиовизуальной композиции¹. Он говорит о том, что характер работы с видеохудожником зависит от самого произведения: работа над видео и аудио может идти отдельно или же — если визуализация тесно связана с каким-то из му-

¹ *Николай Александрович Попов* (род. 1986, Башкирия) — композитор, педагог, исследователь, член Союза композиторов России, член Творческого союза художников России, лауреат всероссийских и международных конкурсов. Закончил средний специальный музыкальный колледж в Уфе по классу баяна у Н. И. Махней и классу композиции у И. И. Хисамудинова. Продолжил образование в Московской консерватории по классу композиции у В. Г. Агафонникова и И. Л. Кефалиди, а затем в аспирантуре Московской консерватории под руководством В. В. Задерацкого. Участвовал в мастер-классах многих композиторов, среди которых Войцех Видлак (Польша), Ален Госсен (Франция), Родион Щедрин (Россия), Борис Тищенко (Россия), Франк Бедросян (Франция), Мишель Фургон (Бельгия), Иван Феделе (Италия). Сочинения Н. Попова исполняются в России и за рубежом (Испания, Италия, Португалия, Украина, США, Чехия, Италия) на таких фестивалях, как «Венецианская биеннале», «Новая музыка — новая реальность», «Московская осень», «Ударные дни Марка Пекарского», «Экспозиция XXI», «Творческая молодежь Московской консерватории», «Европа—Азия», «Opus 52». Автор ряда камерных, симфонических, электроакустических и мультимедийных композиций, а также музыки театра и кино. В своей работе тесно сотрудничает с видеохудожниками, среди них Эндрю Квинн (Италия), Тодор Пожарев (Сербия), Ирина Матинян (Россия) и др.

зыкальных параметров или с композиторским замыслом в целом — параллельно. Кроме того, он отмечает возможность «Live-video (по аналогии с live-electronic)», что придает особые свойства аудио-видеосвязям¹.

И здесь вновь вспоминаются видения Скрябина более чем столетней давности: «Даже такой случай возможен: мелодия, мелодическая линия начинается в одном искусстве, а заканчивается в ином. Как, например, в инструментовке часто мы поручаем тему сначала кларнету, а потом ее перехватывают скрипки, так и тут, только в более грандиозном масштабе: мелодия начинается звуками, а потом она продолжается... например, в жестах, или начинается в звуке, а продолжается симфонией или линией светов...»²

Согласно всему сказанному, в аудиовизуальной композиции просматриваются разные формы существования элементов общей художественной системы и направленности событий: в виде синтез-объектов в качестве исходного пункта действия или в виде «контрапункта» разнородных по своей природе элементов (условно говоря, один общий центральный элемент, звукоцветовой, или два отдельных центральных элемента, в звуке и в цвете, и т. д.).

Рассмотрим в указанном плане сочинение Игоря Кефалиди³ «Arophonie» для двух фортепиано, электроники и видео (видеохудожник Александр Петтай).

Произведение было создано в 2016 году. Как поясняет композитор, его появление связано с деятельностью французской группы *OUSONMUPO*. Это был коллективный проект, предполагавший создание разными авторами сочинений на основе общей идеи — своего рода «Тати-тати» XXI века, где место простенькой мелодии занял обширный набор слов в качестве «протома-

¹ Николай Попов: «Для меня работа с видеохудожником — невероятный процесс» (материал подготовила Е. Кравцун). URL <http://www.muzcentrum.ru/news/2013/09/8808-> (дата размещения: 20.09.2013).

² *Сабанеев Л.* Скрябин. М.: Скорпион, 1916. С. 206.

³ *Игорь Леонидович Кефалиди* (род. 1941, Москва) — лауреат Премии имени Дмитрия Шостаковича (2010), член Ассоциации электроакустической музыки (Москва), *OUSONMUPO* (Париж); руководитель Центра электроакустической музыки Московской консерватории. Учился в Музыкальном училище при консерватории (в том числе у Ю. Н. Холопова, о котором вспоминает с большой теплотой), далее в Московской консерватории — как пианист (класс С. Е. Фейнберга, Я. И. Зака) и композитор (класс Р. К. Щедрина). В 1960—1980-е годы активно работал в сфере инструментальной музыки — оркестровой, камерной и особенно фортепианной. В это время были написаны Концерт для фортепиано с оркестром (1968—1971), Инвенция для клавесина с оркестром (1985), фортепианные сонаты (вторая — Экзерсис в манере Скарлатти, 1968, записана на пластинку в прекрасном авторском исполнении), Trio a quattro для челюсти в 4 руки, альтовой флейты и тромбона (1975) и др. С 1990-х годов творческие интересы композитора сосредоточены в области электроакустики, где особенно интенсивно проявился поиск новых подходов к технике сочинения. Большой опыт Кефалиди приобрел, работая в электронных студиях Франции, Бельгии, Германии и США, где были осуществлены некоторые его творческие замыслы — *Vogelperspektive* (1996), *Feu le fol, eh!* (1999), *Grisions* (2001), *Foxt 4 x 4* (2001), *roto — eight — zero* и др.

териала». Каждый был волен делать с ним что угодно: брать целиком или частично, преобразовывать тем или иным способом, обращаясь к любому исполнительскому составу, включая чистую электронику. Позже все сочинения были исполнены в одном концерте.

Исходный «словарь» включает французские лексемы (всего 91), отобранные по определенным критериям: все они максимально далеки от повседневной речи, редкоупотребительны, многие принадлежат к области специальных терминов и не вызывают предметных ассоциаций. Приведем небольшой фрагмент «словника» — из ряда тех, что выбраны Кефалиди:

Aroscope
Apodioxis
Apophonie
Aporie
Aposiopèse etc.

Участники проекта, однако, получали не сухую печатную продукцию. Им была представлена озвученная версия: длинный ряд слов произносился многими «чтецами» — мужчинами и женщинами, французами и не французами, людьми с разными голосами, произношением, интонацией. При этом для Кефалиди определяющим в выборе слов стало не конкретное их значение, а характер звучания: словесная фонетика, особенности тембра голоса и манеры речи говорящего. Такой подход еще дальше уводит от слова-смысла к слово-тембру¹.

В самом общем плане основу «Apophonie» составляют три композиционные составляющие: две из них — *звуковые* (одна — речевой природы, но в электронном воплощении; другая — фортепианно-инструментальная, с натуральной акустикой), третья — собственно *цветовая*, фигурно-пространственная. Вся звуковая сторона пьесы выведена из словесного ряда, цветовая по своему происхождению независима от вербально-звуковой.

Согласно разъяснению композитора, общий алгоритм действий по формированию *звукового* облика произведения примерно таков. Первоначальный текстовый фрагмент подвергается преобразованиям, связанным с временным сжатием / расширением, добавлением различных звуковых эффектов, работой над тембром и временной организацией целого. После многих электронных манипуляций от исходных слов в «Apophonie» не остается практически ничего: угадываются лишь отдельные фонемы, морфемы, звуки. Фактически уже и слово-звучание теряет определенность, перерождаясь в

¹ Отметим, что за прошедшее столетие слово прошло в музыке такое же «распредмечивание», как изображение в живописи. Слово-смысл уступило место слову-звучанию, когда фонетическая сторона становится единственно значимой. Эта тенденция еще более усиливается и преобразуется при электронном форматировании звучания.

своеобразный *тексто-сонор*, со своей артикуляцией и текстурой музыкальной природы. Из подобных образований складывается *электронный* компонент произведения.

Акустический — партия фортепиано — выводится из того же текстового фрагмента. Для этого исходный аудиофайл превращается в миди. Посредством определенных настроек и алгоритмов в программе Open music (разработанной в компании The Ircam's Computer — Aided Composition) тексто-звуковой объект обретает нотную кодировку. Далее уже из нотного текста отбирается то, что рельефнее «прорисует» заложенные в исходном звучании линии — с учетом инструментального состава и, само собой разумеется, общего замысла сочинения.

Фортепианная партия выглядит более традиционно, и к ней применимы привычные теоретические понятия и термины: аккорд, ритмическая фигура, фактура, фигурация. В ее основе — звуки определенной высоты, которые складываются в созвучия из двух, трех, пяти и более тонов. «Аккорды», впрочем, и здесь имеют сонорный оттенок: в них важнее не точный звуковой состав, а тембр, артикуляция, динамика, регистр, создающие общий характер звучания. Приведем образцы некоторых фактурных форм (см. примеры).

Цветовой ряд разворачивается в виде абстрактных, динамично меняющихся, неровно очерченных и разновеликих фигур, преимущественно в двух «диссонирующих» тонах — красно-оранжевом и зеленом. Цвета друг с другом контактируют, но так, что их потоки взаимопроникают, не смешиваясь.

Цветовая сфера включает две основных идеи, которые последовательно реализуются на протяжении всей композиции: *линейная* (графического наклонения) и *масштабно-объемная*. Линейные образования на протяжении композиции расширяются с сохранением при этом заданной однородности и плотности. Развитие идет по пути «от узкого к широкому», но не равномерно, а с резкими нарастаниями и всплесками (ил. 1).

В поисках аналитического подхода к подобной музыкально-цветовой композиции, в попытке определения функциональных отношений между слагаемыми сложного разнородного комплекса представляется правомерным испытать общие логические основания функциональной системы элементов Холопова, трактованной еще более широко. На возможности такого подхода настаивает и сам автор.

По оценке Кефалиди, выбранный текстовый фрагмент — это *центральный элемент* будущего музыкального произведения. Сам термин трактуется своеобразно и очень общо: подобно своеобразной «тональности» сочинения, созданной композитором, где заданы определенные «фонические» условия. Быть может, даже точнее его понимать как *центральный протоэлемент* (с чем согласен и автор): *центральный* — потому что все звучащее в сочинении получено тем или иным путем из заданного первоисточника; *протоэлемент* — потому что в своем изначальном виде он никогда не появляется.

8va 25

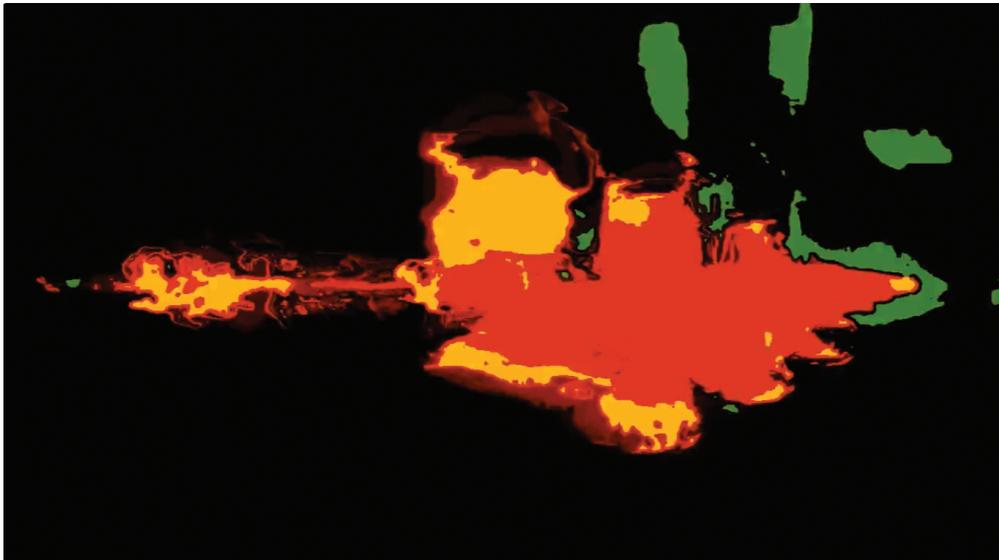
Musical score for measures 25-26. The score is written for a grand piano with four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 25 features a series of chords in the right hand and bass clef staves, with a forte (f) dynamic marking. Measure 26 continues the chordal texture.

70

Musical score for measures 70-71. The score is written for a grand piano with four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 70 shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 71 continues the melodic and bass lines.

Musical score for measures 72-73. The score is written for a grand piano with four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 72 features a complex melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 73 continues the melodic and bass lines.

Примеры. Игорь Кефалиди. Арорһоніе. Фрагменты фортепианной партии



Ил. 1. Игорь Кефалиди. *Arorhonie*. Фрагмент видеоряда

Электроника и фортепианная партия — как выведенные из общего протоэлемента — технически оказываются *производными*. Тем не менее в сочинении фортепиано ощутимо противостоит текстовым сонорам: их контраст воспринимается как столкновение противодействующих сил. В чем это проявляется? Во-первых, в собственно тембровом плане: пусть и крайне преобразованный, но человеческий голос, с одной стороны, и инструмент, к тому же ударно трактованный, — с другой. Во-вторых, с точки зрения склада: условная монодия в словесной части и аккорды, многозвучия в акустической. В-третьих, это временное состояние колористических течений: в словесном потоке время отмеряется крупнее, оно более «длинное», тогда как пульс фортепиано четкий и краткий (он измеряется восьмыми). Но при всем контрасте фортепианных и электронных звукоцветов они нередко выступают в качестве комплементарных, взаимодополняющих.

Цветовой ряд в сочинении может расцениваться как наиболее контрастный; он противостоит звуковому хотя бы потому, что имеет другую физическую природу, сделан как бы из другого «материала». Но с точки зрения восприятия мы скорее объединяем, чем противопоставляем цвет и фортепианную звучность. Их объединяет, прежде всего, общая направленность развития по модели широко понятого крещендо. В музыке происходит нарастающее ритмическое нагнетание и увеличение плотности звучания. В цвете — все больший захват пространства, постепенное увеличение масштаба фигур и их вариантов. Но главное в соотношении видео и музыки — ритмическая взаимозависимость: пульсация фигур, время их появления отража-

ют пульсацию музыкальной ткани. *Цвет становится ритмом*, порождая, по характеристике композитора, «такой же непрерывный поток полыхающего огненного танца с акцентами и взрывами»¹. С этой точки зрения наибольший контраст составляют электронные звучности и — ритмически объединенные цвет с фортепиано.

Исходя из вышесказанного, можно выдвинуть предположения относительно распределения функций между составляющими композиции. На уровне *протокомпозиции* в качестве центрального элемента может трактоваться текстовый фрагмент, в качестве производного — вся звуковая часть пьесы (как выведенная из него), контрастным к ним является цвет. На *мегауровне*² (соотносимом с уровнем непосредственно композиции) партия электроники действует как центральный элемент. На роль производного претендует фортепианная партия. В качестве контрастного ко всей звуковой сфере сочинения также может быть представлен цветовой ряд.

Эти функциональные отношения детализируются на медиауровне и на микроуровне. Внутри звуковых рядов выделяются два состояния: ритмически более четкое, определенное и ритмически разреженное, неустойчивое. Их чередования образуют этапы формы и устанавливают общую направленность композиции³. В цвете складывается своя система отношений, которая требует специальной проработки. Тем не менее попытка применения и здесь общелогической системы функций не кажется безнадежной. Но чтобы она работала, потребуется специальная, разносторонняя «настройка» ее категорий.

Принцип контраста оказывается одним из важнейших в отношениях между пластами композиции, он образует систему их взаимодействий и взаимодополнений. При этом электроника, фортепиано и светочет, одновременно существующие, действуют в одном направлении и по единому сценарию.

Подобное абстрактно-звуко-цветовое сочетание кажется самым естественным для цвето-звуковой композиции. Однако не единственно возможным, как показывает практика. Дополнительные обстоятельства в их взаимодействии открываются, когда видео включает quasi-предметную картину. Так, новосибирский композитор Юрий Юкечев, создавший за последние десять лет немало аудиовизуальных композиций, самолично творит всё — как ав-

¹ Из авторской аннотации к концерту Московского форума 14 октября 2016 года.

² Термин Ю. Н. Холопова, в чьих поздних работах разрабатывалась система структурных уровней гармонии: от микроуровня (мотивов или подобных звукообразований) до мегауровня (целостной формы). См.: *Холопов Ю. Н.* Структурные уровни гармонии // *Гармония: проблемы науки и методики*. Вып. 1 / Ред.-сост. Э. А. Стручалина. Ростов-на-Дону, 2002. С. 7–21.

³ Функционально (в самом общем плане) такое построение можно уподобить чередованию устойчивых и неустойчивых разделов классической формы.

тор музыки и видеохудожник¹. В опусе под названием «Искушение розой» (2006) он сочинил изысканный киноряд, когда долгое созерцание вроде бы естественной, но при этом *голубой* розы в природном ландшафте постепенно перетекает в интерьер жилого пространства, потом незаметно приобретает вид утонченной живописной работы и, наконец, возвращается к исходной природности. Квазиреалистические зарисовки здесь не мешают явственно символистской трактовке происходящего. В другом сочинении Юкечева, «Сады Антея» (2006), реалистические природные объекты — сплетение деревьев — трактуются как ожившая графика.

Новую художественную ситуацию создает введение в композицию изображения живых человеческих лиц, как это происходит в композиции Николая Попова «Edit(a)Fill» (2016). Это, конечно, не «кинофильм с актерами», но картинка в сюрреалистическом ключе, на которую работают мимика, жесты, игра тенями, пространством. Вполне определенный образ стремится перейти в абстракцию, постепенно теряя свои реальные черты. В звучании отдаленно угадывается слово, точнее, человеческая речь «вообще». Но что от нее осталось? Лишь звуки и соноры.

В таком окружении, может быть, еще удивительнее выглядит вполне осмысленный текст, пропетый как народная песня в другом сочинении Попова, «Gore» (2013). В сочетании с далеким от народности визуальным рядом это задает трудную задачу для аналитического истолкования.

Композиции подобного рода обнаруживают еще более сложное взаимодействие слагаемых — не только тона звукового и тона цветового, но и почти «семантического тона» как выражения характера, состояния человека. Соответственно, синтез здесь осуществляется на каком-то ином уровне.

Очевидно, что при столь разнообразной и неоднозначной художественной ситуации рассматривать мультимедийные явления только со стороны традиционной теории музыки будет невозможно. Хотя самые фундаментальные общие основания вряд ли полностью устранимы даже из синтез-искусства, каждое его перевоплощение потребует от исследователя поиска нужного *научного ракурса* — сфокусированного на «неопознанный объект» с его неве-

¹ Юрий Павлович Юкечев (род. 1947) — композитор, председатель Сибирской организации Союза композиторов России (с 1996), заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1996), профессор (1998) кафедры композиции Новосибирской государственной консерватории. В 1997 года мэрией Новосибирска удостоен звания «Человек года». В 1970 году окончил теоретико-композиторский факультет Ленинградской консерватории по классу композиции профессора О. А. Евлахова. С 1970 года работает в Новосибирской консерватории, руководит творческой мастерской классической композиции, импровизации, электронной музыки и авангардного джаза. Автор более 300 произведений. В творчестве Юкечева присутствуют три жанрово-стилевых направления: академические жанры хоровой и камерно-инструментальной музыки, импровизационная музыка, электронная музыка. В последние годы Юкечев активно работает в созданном им самим жанре музыкальной фотонovelлы, являющей синтез фото- и аудиокomплексов (свыше пятидесяти произведений, среди которых «Рим», «Флорентийские вариации», «Прощание с Венецией», «Голландский калейдоскоп», «Испанский дневник», «Венская мозаика, или Рождение вальса» и др.).

домой природой. Одно сейчас ясно: методология анализа мультимедийной композиции не может быть единообразной, а это значит, что перед теорией музыки будут вставать все новые задачи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ванечкина И. Л.* «Прометей» А. Н. Скрябина. Проблема синтеза музыки и света. Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2006. 237 с.
2. *Галеев Б. М.* Проблемы светомузыки и синестезии на Западе и Востоке // Вестник КГТУ им. Туполева. 1999. № 1. С. 65–67.
3. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М.: Директ-Медиа, 2014. 101 с.
4. *Кюрегян Т. С.* Специфика теории современной композиции и проблемы анализа // Теория современной композиции / Отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 40–50.
5. Николай Попов: «Для меня работа с видеохудожником — невероятный процесс» (материал подготовила Е. Кравцун). URL <http://www.muzcentrum.ru/news/2013/09/8808-> (дата размещения: 20.09.2013).
6. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Муз. сектор гос. изд., 1925. 318 с.
7. *Сабанеев Л.* Скрябин. М.: Скорпион, 1916. 264 с.
8. *Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ: В 3 ч. Ч. 2. М.: Музыка, 2001. 193 с.
9. *Холопов Ю. Н.* Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8 / Ред.-сост. Д. В. Фришман. М.: Музыка, 1974. С. 229–277.
10. *Холопов Ю. Н.* Структурные уровни гармонии // Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1 / Ред.-сост. Э. А. Стручалина. Ростов-на-Дону, 2002. С. 7–21.
11. *Холопова В. Н.* Современность Николая Попова: новизна музыки — новизна миропредставления // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 120–130.
12. *Холопова В. Н.* Художественные установки в мультимедийном творчестве: Николай Попов и Тодор Пожарев (на примере «Martelato» и «Artra») // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 3 (34). С. 168–182.
13. *Ценова В. С.* Числовые тайны музыки Софии Губайдуллиной. М.: Московская консерватория, 2000. 200 с.

Аннотация

Мультимедийная композиция играет большую роль в художественном творчестве. Уже сейчас необходимо специальный разговор об этом явлении, что ставит перед теорией музыки новые задачи, связанные с особым существованием синтез-объектов. При анализе может быть учтен накопленный опыт, представленный в работах о свето-звуковых сочинениях, и общелогическая теория функций Ю. Н. Холопова. Но в целом проблематика здесь выходит за пределы чисто музыкальной и требует поиска самого научного ракурса и выработки метода анализа.

Summary

Multimedia composition plays an important role in contemporary artistic creativity. This poses new problems for music theory, and an in-depth consideration of the practice is long-overdue, particularly in terms of the analysis of synthesis-objects. It is suggested that such an analysis takes into account previous works on light-sound compositions, as well as Yuri Kholopov's theory of functions. However, this problem goes beyond purely musical factors, and requires the development of a scientific approach and an appropriate analytical method.

- ✓ *Ключевые слова:* мультимедийная композиция, аудиовизуальная композиция, И. Кефалиди, Н. Попов, Ю. Юкечев.
- ✓ *Key words:* multimedia composition, audiovisual composition, Igor Kefalidis, Nikolay Popov, Yuri Yukechev.

Ступень к мастерству. Аkkомпаниаторская практика Г. Нейгауза и П. Ламма

УДК
781.6

ЮДИН АЛЕКСАНДР НАУМОВИЧ

Кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена; доцент кафедры дирижирования, Санкт-Петербургская духовная академия (Санкт-Петербург)

YUDIN ALEXANDER N.

PhD (History of Arts), Associate Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia; Associate Professor of Conducting Department, Saint Petersburg Theological Academy (Saint Petersburg)

E-mail: u_rojala@mail.ru

Путь любого выдающегося музыканта к вершинам мастерства всегда непрост. В отличие от многих других специальностей, профессиональное развитие его начинается в раннем детстве и затем, пройдя через ряд иногда различных этапов, находит свое логическое завершение и воплощение в той или иной исполнительской или теоретической области. Порой некоторым из них удается сочетать одновременно несколько видов деятельности, совмещая, например, исполнительскую и исследовательскую работу, сольную и ансамблевую практику. Для иных же профессиональный путь представляет собой как бы лестницу из множества ступеней, каждая из которых является необходимой для того, чтобы подняться выше и в результате найти свой, особый путь в искусстве. Для многих из тех, кто впоследствии стал известен в истории музыки как пианист-солист, музыковед, композитор, такой необходимой ступенькой явилась аккомпаниаторская практика. Оставшись впоследствии на периферии их внимания, она не уходит окончательно в прошлое, оставляя свой след и влияя так или иначе на всю судьбу музыканта. Таким образом, рассказ о концертмейстерской работе ярчайших музыкантов прошлого, не связавших полностью свою жизнь с искусством аккомпанемента, может явиться важной деталью, помогающей и раскрывающей пути их профессионального становления, помогая иным исследователям лучше понять генезис их развития. Обо всем этом и пойдет речь в предлагаемой статье. Безусловно, данная работа не претендует на полное освещение указанной проблемы; задача этой статьи — привлечь внимание специалистов к тому, какое значение имеет овладение концертмейстерским искусством на пути развития музыканта.

Аkkомпанемент [нужно] играть точно, как хороший дирижер, у которого партитура в голове, а не голова в партитуре¹.

Г. Г. Нейгауз

Генрих Густавович Нейгауз (1888—1964) остался в памяти потомков, прежде всего, как выдающийся пианист-педагог, воспитавший целую плеяду блестящих учеников. Среди них такие ярчайшие имена, как Святослав Рихтер (1915—1997), Элисо Вирсаладзе (р. 1942), Яков Зак (1913—1976), Вера Горностаева (1929—2015) и многие другие. Все эти факты хорошо известны, освещены в не меньшей степени и детали биографии музыканта. Осталась в тени лишь его аккомпаниаторская практика. Такое положение дел легко объяснимо. Несмотря на то что Г. Г. Нейгауз был прекрасным пианистом, его исполнительская практика находилась в некоторой тени педагогической, не говоря уже о его выступлениях в качестве концертмейстера. Тем не менее этот аспект профессиональной работы пианиста в его молодые годы существовал на равных правах с сольной фортепианной деятельностью. Не подлежит сомнению, что именно в это время формировались все те принципы, которые легли в основу личности музыканта, ставшего в будущем знаковым явлением в истории фортепианного искусства.

Обратимся к тому времени, когда молодой пианист отправляется учиться в Берлин с целью общения с выдающимися музыкантами Германии. Об этом существует достаточное количество свидетельств, прежде всего автобиографических². Там же обычно и сообщается, что в результате, по возвращению в Россию, Г. Нейгауз отказался от композиторской деятельности, а также от места дирижера Штутгартской оперы. Вот этими несколькими штрихами (да еще перечислением педагогов, у которых он учился) сам автор воспоминаний обычно и ограничивается. Иное ощущение возникает при анализе его писем к родителям, относящихся к этому периоду. При знакомстве с этим источником становятся ясны некоторые важные подробности, непосредственно связанные с его важнейшими концертмейстерскими студиями. Прежде всего необходимо отметить, что место дирижера в оперном театре в Германии предполагало первоначальную подготовительную стадию так называемого коррепетитора (должность по своей сути полностью совпадает с тем, что в современных условиях именуется концертмейстером³). Только пройдя такую школу, пианист мог надеяться в будущем встать за дирижерский пульт. Но для того чтобы исполнять весь круг обязанностей «коррепетитора» такой кандидат должен иметь очень серьезную профессиональную подготовку,

¹ *Рихтер Е.* Высказывания Нейгауза // Вспоминая Нейгауза. М.: Классика-XXI, 2007. С. 288.

² *Нейгауз Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Советский композитор, 1975. С. 28.

³ *Нейгауз Г.* Письма. М.: ДЕКА-ВС, 2009. С. 164.

включающую в себя как знание оперного репертуара, соответствующую техническую оснащенность, так и владение многими специфическими навыками. Все говорит о том, что к этому времени молодой Г. Нейгауз обладал всеми необходимыми умениями, пройдя своеобразный курс концертмейстерской подготовки. Разумеется, речь идет не о соответствующей дисциплине в учебном заведении, а о самостоятельной аккомпаниаторской практике пианиста. Более того, именно к этому времени относятся творческие сомнения музыканта, связанные с выбором им своей дальнейшей судьбы («В самом ли деле я должен упереться и „делать пианиста?“»¹). Очевидно, что выражение «делать пианиста» в данном случае подразумевало сольную фортепианную карьеру. Нет сомнений в том, что в данный период своей жизни Г. Нейгауз стоял на перепутье, выбирая между карьерой солиста, композитора, дирижера и аккомпаниатора. Все эти пути в той или иной степени были возможны для него. Но в контексте данной работы нас будет интересовать именно концертмейстерский аспект его деятельности и то, какое влияние оказал он на дальнейший творческий путь мастера.

Во время пребывания в Берлине Г. Г. Нейгаузу пришлось столкнуться с самыми разными видами аккомпаниаторской работы: со студентами-вокалистами², сопровождение хора³, исполнение оркестровых партий в операх как классического репертуара, так и вновь появлявшихся на свет. Среди авторов новой музыки особенно часто встречается фамилия Фришеншлагера (1885—1970), друга его студенческих лет, талантливого композитора, но, очевидно, не слишком умелого пианиста. Так, для того, чтобы потенциальные издатели могли познакомиться с его оперной музыкой, пианист брал на себя всю исполнительскую часть, что, как известно, сопряжено с большими трудностями, так как в данном случае необходимо представить в одиночку весь (с естественными потерями) материал только что созданного сочинения «по рукописи... и к тому же написанную мелко и карандашом»⁴. Думается, что, несмотря на разные аспекты своей концертмейстерской деятельности, сам он не слишком разделял их. Да и сама подобная работа воспринималась в русле общей подготовки музыканта к профессиональной деятельности как один из ее этапов. Несомненно, важным представляется то, что в это время Нейгауз, как уже было сказано, находился на распутье, а это означает, что все виды исполнительской деятельности были для него в этот период равноценны. Разумеется, когда пианисту приходится сталкиваться с таким масштабным сочинением, как опера, объем и разнообразие музыкального материала

¹ Нейгауз Г. Письма. С. 164.

² Там же. С. 147.

³ См. об этом: Там же. С. 158.

⁴ Попытка заставить Фришеншлагера играть хотя бы вокальные партии на втором рояле также не увенчалась успехом (Там же. С. 147, 157).

поражает воображение, особенно если речь идет о молодом музыканте. При этом особенно остро встает вопрос об удержании в сознании одновременно нескольких пластов текста и свободной ориентации в звучащем пространстве. Именно об этом говорит пианист, когда пишет родителям о радости, которую он испытывает оттого, что знает оперу Вагнера «Гибель богов» «так же хорошо, как какую-нибудь сонату или симфонию Бетховена»¹. Таким образом, аккомпаниаторская практика становилась важнейшей ступенью развития для Нейгауза вне зависимости от того, какую профессиональную стезю он выберет в последующие годы. На этом пути рождался музыкант. Интересно отметить, что традиции исполнения оперных сочинений «под рояль» нашли продолжение в дальнейшем в доме уже профессора Нейгауза, на его вечерах. Иногда это было серьезное музицирование, а подчас просто шуточные номера. Аккомпаниатором же часто выступал великий его ученик — С. Т. Рихтер². Очевидно, что если бы хозяйина дома не интересовала подобная исполнительская практика, то она бы и не могла иметь места на таких встречах. Более того, вполне естественно в данной ситуации было бы звучание исключительно фортепианных произведений. Представляется, что истоки подобного интереса к вокально-инструментальной музыке нужно искать именно в молодых годах профессора. В тот же юношеский период он естественным образом овладевает и всеми необходимыми концертмейстерскими навыками, такими как чтение с листа и транспонирование. В частности, в одном из писем он сообщает родителям, что «транспонирует хоралы Баха с величайшим наслаждением»³.

Активная аккомпаниаторская практика, составляя один из важнейших пластов, лежащих в основе профессионального образования Г. Нейгауза, не могла не сказаться на деле всей его жизни — педагогике. До наших дней дошло достаточное количество материалов, написанных как самим мастером, так и его учениками, вспоминающими о том времени, когда они учились в классе маэстро. Одна из его учениц, Елена Рудольфовна Рихтер (р. 1938) приводит несколько прямых цитат из речи своего учителя, которые ей доводилось слышать на уроках. Некоторые из этих высказываний, несомненно, связаны с «концертмейстерским прошлым» Нейгауза. Одно из них, имеющее непосредственное отношение к искусству аккомпанемента, уже было приведено выше, а сейчас будут процитированы два других, произнесенных уже по поводу сольного фортепианного исполнительства. Первое из них ка-

¹ *Нейгауз Г.* Письма. С. 159.

² *Бошнякович О.* Игумен Пафнутий руку приложил // Доклады и выступления. Беседы и семинары. Открытые уроки. Воспоминания о Г. Г. Нейгаузе. М.: Дека-ВС, 2008. С. 327, 328. Об обширной концертмейстерской практике С. Т. Рихтера см.: *Юдин А.* Уроки С. Рихтера-концертмейстера // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Кемерово, 2018. № 45. Т. 1. С. 93—101.

³ *Нейгауз Г.* Письма. С. 148.

сается вступления к первой Балладе Ф. Шопена: «Передержали! Есть певцы, которые вопреки здравому смыслу тянут ноту, сколько возможно, на радость и восторг девушек»¹. А второе связано с непосредственными звуковыми задачами: «Надо не формально, умом, а так, чтобы вглубь проникать, до конца. Учитесь у итальянских певцов умению посылать звук. У вас, многих, рiано какое-то сиплое, расплывчатое»².

Уже этих нескольких примеров достаточно, чтобы составить впечатление о той роли, которую вокальное искусство играло в музыкальном мышлении педагога, и сколь неразрывно были связаны разные виды исполнительской деятельности в его сознании. Не менее интересны его высказывания об обучении молодых певцов. В этой связи Нейгауз поднимает важную проблему, до сих пор остающуюся острой и актуальной. Речь идет о том, что преподаватели вокальных классов слишком часто ограничивают свои занятия исключительно вопросами технического толка. Зачастую на подобных уроках речь о музыке в собственном смысле слова даже и не заходит. В таком случае создается парадоксальная ситуация, при которой студент учится петь, но при этом неизвестно для какой цели. Ни для кого не секрет, что вокалисты часто поступают в вузы, даже не имея начального музыкального образования. Если к этому прибавить недостаточно прилежное посещение предметов теоретического цикла и общего курса фортепиано, то в результате такой выпускник, даже обладая хорошей вокальной техникой, не может быть назван музыкантом. Часто данный пробел в образовании до некоторой степени заполняет концертмейстер, но для этого последний должен обладать необходимым авторитетом, и, кроме того, для подобных занятий должно выделяться отдельное время, что тоже происходит далеко не всегда. Нейгауз всегда волновала необходимость «комплексного» подхода к обучению певцов. В одной из изданных бесед с преподавателями он говорит: «Конечно, без поставленного голоса нельзя петь, но не понимая, что такое музыка, тоже нельзя петь!»³ Рассуждая далее, он приходит к выводу, что, помимо активной музыкантской работы преподавателя по вокалу и пианиста со студентом-вокалистом, важнейшей частью обучения должны стать занятия по общему курсу фортепиано. Владение хотя бы в минимальной степени инструментом, с помощью которого возможно освоение азов гармонии, голосоведения, музыкальной формы, является необходимым условием для дальнейшего творческого и профессионального развития. В частности, все это можно изучать, подробно разбирая любое из исполняемых студентом в

¹ Рихтер Е. Высказывания Нейгауза. С. 295.

² Там же. С. 296.

³ Нейгауз Г. Мастерство пианиста. Беседа с педагогами // Доклады и выступления. Беседы и семинары. Открытые уроки. Воспоминания о Г. Г. Нейгаузе. С. 129.

вокальном классе произведений. Все эти вопросы волновали Нейгауза, который с молодых лет общался с певцами.

Таким образом, вокально-концертмейстерское искусство проходило красной нитью через всю творческую жизнь музыканта. Несмотря на то что в зрелом возрасте Генрих Густавович не уделял большого внимания концертмейстерской практике как исполнитель, он неразрывно был связан с певцами и искусством аккомпанемента. Трудно рассуждать о том, почему обширные творческие связи с вокалистами не получили такого же интенсивного продолжения. Думается, что причин могло быть несколько: нехватка времени, нежелание брать дополнительную фортепианную нагрузку в связи с заболеванием руки, от которого он страдал. Кроме того, в какой-то степени могло сыграть свою роль и нежелание близких. Известен рассказ певицы Н. Дорлиак (1908–1998), которая, узнав о том, что ее мать, знаменитая Ксения Николаевна Дорлиак (1881/1882–1945), осталась внезапно перед концертом без своего постоянного концертмейстера Абрама Дьякова (1904–1941), пыталась встретиться с Нейгаузом и обратиться к нему с просьбой о помощи. Встреча с супругой музыканта Зинаидой Николаевной в Трубниковом переулке не оставила надежды на такое сотрудничество¹. Со временем Г. Нейгауз из-за болезни рук отказался даже аккомпанировать своим студентам оркестровые партии в фортепианных концертах, поручая это своему сыну. Также, будучи ассистентом в классе отца, Станислав Генрихович на втором рояле часто иллюстрировал те или иные музыкальные фрагменты². Все эти обстоятельства его биографии стали причиной того, что в истории фортепианного исполнительства тема «Г. Нейгауз — концертмейстер» занимает весьма скромное место. Но не может быть никаких сомнений в том, что в процессе формирования всех профессиональных качеств пианиста аккомпаниаторская практика не только была одним из этапов, но и лежала в основании многих его художественных принципов.

Представителем совершенно иного направления музыкального искусства был Павел Александрович Ламм (1882–1951) — известный профессор Московской консерватории, блестящий исследователь-текстолог, много лет посвятивший изучению автографов М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, П. И. Чайковского и многих других композиторов. Его вклад в музыкальную науку так велик, что ни один профессионал, будь то музыковед или исполнитель, не может не знать его имени. Но тем не менее мало кому известно, что вплоть до 1922 года он был одним из самых востребованных пианистов-аккомпаниаторов своего времени. Среди вокалистов, с которыми ему приходилось работать, были уникальные музыканты. Из них можно отметить Ма-

¹ Дорлиак Н. Воспоминания // Вспоминая Нейгауза. М.: Классика-XXI, 2007. С. 103.

² Шервуд Н. Воспоминания // Станислав Нейгауз. Воспоминания, письма, материалы. М.: Советский композитор, 1988. С. 67.

рию Алексеевну Оленину (1869–1970) — П. Ламм считал ее одним из своих главных учителей в жизни, под ее руководством складывались его основные творческие принципы и как пианиста, и как ученого¹. Последнее обстоятельство служило постоянным источником художественных споров между ним и его другом, композитором, дирижером и педагогом Александром Алексеевичем Шеншиным (1890–1944), который также большую часть жизни посвятил работе с певцами². Расхождения их взглядов, возможно, были связаны с различным отношением к творческим принципам композиторов-кучкистов, проводником которых была Мария Алексеевна, начавшая свой путь под их руководством. В результате у певицы выработались не только четкие представления о том, как надо петь то или иное произведение, но и о том, какие требования необходимо предъявлять к аккомпаниаторам. В то же время совершенно очевидно, что заветы великих русских композиторов не могли оставаться в своем первоизданном виде, они также прошли через жизнь певицы, через ее понимание и представление об искусстве, возможно меняясь со временем. Все это могло послужить причиной споров двух музыкантов, один из которых всецело доверял каждому слову М. Олениной, другой же относился скептически.

Еще одно имя — Екатерина Васильевна Копосова-Держановская (1877–1959). С этой певицей Павел Александрович выступал в 1914 году на вечерах камерной музыки³. Это был период расцвета его деятельности в качестве аккомпаниатора. В это время он часто выступал на различных благотворительных концертах, организовывал исполнение опер «под рояль». Прежде чем стать вокалисткой, Е. Копосова-Держановская училась игре на рояле. В частности, она была одной из воспитанниц знаменитого Николая Сергеевича Зверева (1832–1893). Таким образом, помимо прекрасной вокальной подготовки, была и фортепианная. Несомненно, что общение с таким музыкантом не могло пройти бесследно для пианиста, а в будущем — исследователя. В настоящее время почти невозможно встретить певцов с такой широкой общемузыкальной подготовкой. В описываемый же период времени подобное явление было хоть и редкостью, но встречалось. В этом отношении весьма знаменателен пример Софьи Владимировны Акимовой (1887–1972), певицы, профессора Ленинградской консерватории, получившей, помимо вокальной, блестящую фортепианную подготовку, и ее бессменного (в тече-

¹ См. о ней: Юдин А. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. С. 48, 49.

² Ламм О. Друзья Павла Александровича Ламма и участники музыкальных вечеров в его доме // Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Советский композитор, 1975. С. 89. Кроме консерватории, А. А. Шеншин закончил историко-филологический факультет Московского университета и преподавал историю и латинский язык в средних учебных заведениях Москвы.

³ Там же. С. 73.

ние 22 лет) аккомпаниатора Ирины Сергеевны Миклашевской (1883–1953), также выступавшей как певица. Истории известен случай, когда исполнители поменялись местами и в Малом зале Петербургской консерватории певица С. Акимова аккомпанировала поющей пианистке И. Миклашевской!¹ О том, насколько в педагогическом отношении плодотворным был этот союз, можно судить по замечанию самой Софьи Владимировны: «За месяц до публичного выступления моих студентов я уступала мое место у рояля музыканту-концертмейстеру, не упуская из виду налаживание творческого контакта между всеми нами и пониманию наших общих музыкально-исполнительских задач»².

В своей обширной концертмейстерской практике П. А. Ламм большое внимание уделял музыке не только композиторов ушедших поколений, но и творцов современного ему периода. В частности, он всегда проявлял большой интерес к вокальному творчеству Н. К. Метнера (1880–1951) и Н. Я. Мясковского (1881–1950). Порой солистами в этих случаях выступали непрофессиональные певцы. Возможно, такая ситуация была связана с тем, что «новые» авторы использовали иные, непривычные средства музыкального языка, и такие произведения многие из постоянных партнеров П. Ламма осваивали с трудом. С другой стороны, совершенно очевидно, что, выбирая такой репертуар, будущий ученый не мог не ставить просветительских задач, желая пропагандировать сочинения современных ему авторов, казавшиеся ему достойными. Ведь пианист-концертмейстер далеко не всегда волен исполнять те произведения, которые он сам выбирает. Чаще всего инициатива в этом вопросе принадлежит солисту, и аккомпаниатор в лучшем случае может иметь лишь право совещательного голоса. По крайней мере, такая ситуация чаще всего встречается тогда, когда вокалист является признанным мастером. Исключения могут происходить, когда солист либо молод, либо считает себя недостаточно опытным исполнителем, либо не является профессиональным певцом. Зачастую в таких случаях пианист получает больше возможностей для реализации своих творческих чаяний. Одним из таких певцов-любителей был М. Г. Губе³, принимавший участие во многих музыкальных вечерах, организованных Ламмом. Под аккомпанемент Павла Александровича он исполнял многие из романсов Н. Метнера, а Н. Мясковский посвятил ему даже свои романсы на стихи А. А. Блока (ор. 20). 27 апреля 1922 года состоялся концерт, в котором М. Губе исполнил эти сочинения в сопровождении П. Ламма⁴. Имен-

¹ Акимова С. Воспоминания певицы. Л.: Музыка, 1978. С. 48.

² Там же. С. 84.

³ Максим Григорьевич Хуббе родился предположительно в 1877 году. Его дочь, Алиса Максимовна (1901–2002), была женой композитора В. Я. Шебалина (1902–1963).

⁴ Ламм О. Друзья Павла Александровича Ламма и участники музыкальных вечеров в его доме. С. 92.

но этот день стал последним выступлением музыканта в качестве аккомпаниатора. В дальнейшем его жизнь была связана с иным кругом профессиональных интересов, в конечном итоге принесших ему славу.

Г. Г. Нейгауз и П. А. Ламм — два выдающихся художника, прославившиеся в различных областях музыкального искусства. Концертмейстерская практика была лишь определенным этапом их профессионального развития. Но можно с полной уверенностью утверждать, что этот период не прошел для них бесследно. Эрудиция, знания и умения, накопленные в результате аккомпаниаторской практики, помогали им на протяжении всей творческой жизни. Не только для пианиста Г. Нейгауза, но и для музыкального исследователя, текстолога П. Ламма этот опыт оказался бесценным. В частности, неоценимую помощь должны были оказывать полученные знания и опыт для составления и редактирования оперных клавиров и всего того многочисленного текстологического наследия, которое оставил ученый для потомков. Немаловажным следствием собственной аккомпаниаторской практики Нейгауза явился его постоянный интерес к роли, которую играет концертмейстер в классе вокала. Он понимал всю важность и сложность задач, стоящих перед пианистом, требующих для успешного решения не только узкопрофессиональных навыков, но и таких черт характера, как такт и терпение¹. Все это говорит о том, что искусство аккомпанемента, находясь в основании их музыкантского становления и развития, оказалось важным и плодотворным элементом их творческой биографии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акимова С.* Воспоминания певицы. Л.: Музыка, 1978. 96 с.
2. *Александрович М.* Я помню. М.: Прогресс-Академия, 1992. 240 с.
3. *Бошнякович О.* Игумен Пафнутий руку приложил // Доклады и выступления. Беседы и семинары. Открытые уроки. Воспоминания о Г. Г. Нейгаузе. М.: Дека-ВС, 2008. С. 318–329.
4. *Дорлиак Н.* Воспоминания // Вспоминая Нейгауза. М.: Классика-XXI, 2007. С. 102–105.
5. *Ламм О.* Друзья Павла Александровича Ламма и участники музыкальных вечеров в его доме // Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Советский композитор, 1975. С. 72–103.
6. *Нейгауз Г.* Мастерство пианиста. Беседа с педагогами // Доклады и выступления. Беседы и семинары. Открытые уроки. Воспоминания о Г. Г. Нейгаузе. М.: Дека-ВС, 2008. С. 122–140.
7. *Нейгауз Г.* Письма. М.: ДЕКА-ВС, 2009. 636 с.
8. *Нейгауз Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Советский композитор, 1975. 528 с.

¹ Известно в этой связи высказывание знаменитого певца Михаила Александровича (1914–2002): «Терпение моего концертмейстера не знало пределов. Вот один только пример: он научил своего кога петь хроматическую гамму» (*Александрович М.* Я помню. М.: Прогресс-Академия, 1992. С. 31).

9. *Рихтер Е.* Высказывания Нейгауза // Вспоминая Нейгауза. М.: Классика-XXI, 2007. С. 286–299.
10. *Шервуд Н.* Воспоминания // Станислав Нейгауз. Воспоминания, письма, материалы. М.: Советский композитор, 1988. С. 67.
11. *Юдин А.* Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. 128 с.
12. *Юдин А.* Уроки С. Рихтера-концертмейстера // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Кемерово, 2018. № 45. Т. 1. С. 93–101.

Аннотация

В предлагаемой статье автор обращается к малоизвестным фактам биографии Г. Нейгауза и П. Ламма. Несмотря на то что оба выдающихся музыканта посвятили свою жизнь различным областям музыкального искусства, существует одна сфера деятельности, которая их объединяет. Речь о концертмейстерской практике, ставшей важнейшей вехой на творческом пути каждого из них в молодые годы. Особенности жизненных обстоятельств естественным образом определили специфику такой работы, проходившей в несколько разных направлениях и, кроме того, в различных странах (Германия и Россия). Тем не менее подобная деятельность стала важнейшей ступенью на пути формирования их профессиональных взглядов, заложив важнейшие основы для будущего. Таким образом, анализ фактов, проведенный в данной статье, с неизбежностью будет содействовать лучшему пониманию скрытых пружин, лежащих в основании творческих убеждений двух выдающихся музыкантов. В данной публикации автор показывает, как аккомпаниаторская практика, не ставшая основным видом деятельности, проявляла себя в разных аспектах фортепианно-педагогической работы Г. Нейгауза и научно-текстологических исследованиях П. Ламма. Статья является неотъемлемой частью лекционно-практического курса «История и теория концертмейстерского искусства», посвященного эволюции и развитию мастерства аккомпанемента, а также анализу практических проблем, встающих перед музыкантами, связавшими свою жизнь с данной исполнительской сферой.

Summary

This article discusses some lesser-known facts from the biographies of Heinrich Neuhaus and Pavel Lamm. Although these two outstanding musicians dedicated their lives to different aspects of music, they are united by their activities as accompanists, which constituted a vital milestone in the early careers of both men. Naturally, their circumstances exercised an influence upon their respective careers, which developed along different lines and in different countries (Germany and Russia). Nevertheless, accompaniment work became a crucial factor that influenced each man's professional outlook and future. This article presents an analysis of these circumstances in order to shed light on the hidden mechanisms behind the professional credos of these two prominent artists. In particular, it shows how accompaniment as a discipline influenced Neuhaus's teaching method and Lamm's critical approach to texts, despite never being a central preoccupation of their careers. This article constitutes an essential part of the lecture course *The History and Theory of the Art of Accompaniment*, which considers the evolution of accompaniment as an art in its own right, and analyses the practical problems facing musicians who dedicate their lives to accompaniment.

- ✓ *Ключевые слова:* искусство аккомпанемента, Г. Нейгауз, П. Ламм, вокалисты, педагогика, история исполнительского искусства.
- ✓ *Key words:* art of accompaniment, Heinrich Neuhaus, Pavel Lamm, vocalists, education, history of performance art.

Роль инструменталиста в формообразовании ренгов. Часть 1

УДК
785

ЧЕЛЕБИЕВ ФАИК ИБРАГИМ ОГЛУ

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств; профессор, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

CHELEBI FAIK

Doctor of Musicology, Leading Researcher, Russian Institute for the History of the Arts; Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: chelebi.faik@mail.ru

Светлой памяти классика азербайджанского мугамного искусства тариста Бахрама Мансурова

Содержание работы требует остановиться на некоторых связанных между собой вопросах, подводящих к объявленной теме.

1. Краткое описание жанровой системы мугамного искусства.
2. Соотношение мугама и ренга.
3. Место ренга в дастгяхе.
4. Типы вариантности в ренгах. Тип вариантности, способствующий изменению формы ренгов.
5. Истоки вариантности ренгов, причины, обуславливающие ее, и роль исполнителя-инструменталиста в этом процессе.

Ответив на последний вопрос, мы тем самым выясним и роль инструменталиста в формообразовании ренгов.

1. Краткое описание жанровой системы азербайджанского мугамного искусства

Азербайджанское *мугамное искусство* (азерб. *muğam sənəti*; обычно обозначается термином *мугамат* (*muğamat*)) представляет собой систему взаимосвязанных жанров.

Мугам (*muğam*) — главный жанр системы, законченное по форме и содержанию вокально-инструментальное произведение, обладающее свободным метроритмом и допускающее импровизацию в рамках строгих правил. Любой мугам складывается из ряда законченных в структурном и смысловом отношении свободнометрических построений — *гуше* (*guşə*), буквально

«уголок». Гуше может брать свое начало с разных ступеней лада, но завершается оно обязательно на главной опоре. Каждый мугам имеет свой четко определенный лад, конкретное высотное положение, канонизированную альтерацию ладовых ступеней, характерные кадансовые обороты и собственное название (например: «Шур», «Баяты-тюрк», «Хиджаз» и т. д.). Музыка мугама устная, что и роднит ее с фольклором, а его поэтический текст — письменный. В мугаме поются, как правило, газели (*qəzəl*) — лирические и лирико-философские стихотворения азербайджанских поэтов VII—XXI веков, писавших (и пишущих) по системе *аруз* (*əruz*), то есть по квантитативной системе стихосложения мусульманского Востока. Важно отметить еще и то, что каждый мугам имеет свою чисто инструментальную версию. Несмотря на то что в Азербайджане широко распространено высокоразвитое в техническом отношении инструментальное мугамное исполнительство, основой мугама все же является вокал, который неразрывно связан, как было отмечено, с арузом. Строго говоря, *без аруза нет мугамного пения, а без мугамного пения нет и инструментального мугама*.

Чисто вокальная, стилистически явно отличающаяся версия мугама имеет место в исламских обрядах.

Ренг (*rəng*) — инструментальное произведение с четким метроритмом (подробно о нем речь пойдет дальше).

Дерамед (*dəraməd*) является самой развитой по форме разновидностью ренга. Он от последнего отличается не только сложностью музыкальной формы, но также большей протяженностью и функцией (см. ниже).

Тесниф (*təsnif*) — лирическая песня-романс с регулярным метроритмом, насыщенная мугамными интонациями. Ренги и теснифы, в отличие от мугама, требуют сопровождения ударного инструмента.

Зербли мугам (*zərbli muğam*), буквально «мугам с зербом, то есть с ударом» — оригинальный жанр, образованный в результате взаимопроникновения вокального мугама и ренга. Исполняется в непрерывном сопровождении ударного инструмента, подчеркивающего четкий метроритм ренга. Название этого жанра в музыковедческой литературе часто пишется как **зэрби мугам** (*zərbi muğam*), что является искажением.

Есть и другие жанры мугамного искусства, к которым в данной работе мы обращаться не будем.

Несколько (примерно от семи и более) мугамов, разных, близких и одинаковых по своим ладовым основам, соединяясь и выстраиваясь один за другим, образуют монументальное циклическое вокально-инструментальное произведение — **мугам дастгяхы** (*muğam dəstgahı*), буквально «мугамный дастгях», то есть дастгях, состоящий из мугамов, составленный из мугамов. Его обычно называют просто **дастгях** (*dəstgah*), буквально «комплекс» или, как точно трактует его Узеир Гаджибеков, «сооружение» (а любое сооружение возникает на основе четко продуманного плана). Каждый мугам, входящий в

состав дастгяха и участвующий в его формообразовании, становится *мугамным разделом* соответствующего дастгяха и, кроме жанрового (мугам), собственного (например, «Мухалиф»), получает еще одно, общефункциональное название — *шобе* (*şöbä*), что буквально означает «отдел». Это название можно считать общефункциональным потому, что оно относится ко всем мугамам, входящим в состав дастгяха, и указывают на одну и ту же функцию. Один из таких мугамов-шобе (отделов) является главным для данного дастгяха и, кроме жанрового, собственного и общефункционального названий, получает очередное, особо функциональное название — *мае* (*mauä*), буквально «основа». Мае (он же мугам и шобе) — главный шобе дастгяха. Начиная собой дастгях, он локализуется в самой низкой тесситуре по отношению к тесситуре других шобе соответствующего дастгяха. За ним следуют все остальные шобе, каждое из которых занимает более высокую тесситуру относительно предыдущего. В большинстве случаев после каждого шобе происходит возвращение-спуск к мае, а затем исполняется очередное шобе. Однако это происходит не всегда. Часто после завершения шобе, локализуемого в высокой тесситуре, далеко от мае, исполнители осуществляют не спуск к мае, а переход к очередному шобе, занимающему более высокую тесситуру. Необходимость возвращения к мае после определенного шобе зависит в первую очередь от строения каждого дастгяха, а также от характера исполнения, то есть от исполнительской трактовки. И поэтому мнение о том, что после каждого шобе дастгяха происходит возвращение к мае, себя не оправдывает. Вслед за последним, кульминационным шобе происходит возвращение к мае, этим и завершается исполнение дастгяха. Именно в мае происходит опевание основной ладовой опоры дастгяха; этим обусловлено и то, что вся композиция начинается с мае и там же завершается. Мае можно назвать «столицей» дастгяха. Дастгях получает название от своего мае. Например, в дастгяхе «Раст» главным шобе является мугам «Раст». Причем вне дастгяха этот мугам называется просто «Раст», в дастгяхе же он получает название «Мае Раст», так как он возглавляет дастгях. Мае предшествует в дастгяхе небольшой мугамный раздел, то есть шобе, с особо функциональным названием *бардашт* (*bərdašt*). Бардашт имеет ту же ладовую основу, что и мае, но звучит на октаву выше и выполняет функцию *вступления*. При исполнении вокально-инструментального дастгяха нередко наблюдается исполнение чисто инструментального бардашта. Строго говоря, это неправильно: бардашт должен быть вокально-инструментальным¹.

Мугамы являются основными компонентами дастгяха, иными словами, мугамный цикл есть основа дастгяха, отсюда и его название — мугам дастгяхы. А ренги, теснифы, зербли мугамы и дерамед представляют собой до-

¹ Подробно о бардаште см.: *Челебиев Ф. И.* Бардашт (К проблеме строения дастгяха) // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР: Сборник статей / Ред.-сост. Э. Е. Алексеев, Л. И. Левин. М., 1989. С. 159–180.

полнительные компоненты. Ренги и теснифы исполняются между шобе мугамами дастгяха. В дастгях может входить один или два зербли мугама, или не входить вовсе. Это зависит от желания певца, исполняющего (поющего) дастгях. А теснифы, ренги и дерамед обязательно должны быть в составе дастгяха, участвовать в его строении. В дастгяхе играет только один дерамед, по выбору инструменталиста-аккомпаниатора. Если ренги (и теснифы) исполняются между шобе дастгяха, то дерамед играет в самом его начале (перед бардаштом) в качестве вступления — своеобразной увертюры. Таким образом, дастгях имеет два вступления: 1) дерамед — чисто инструментальное вступление с регулярным метроритмом (*ренговое вступление*); 2) бардашт — вокально-инструментальное вступление со свободным метроритмом (*мугамное вступление*). *Дастгях — это вершинный жанр и вершинная форма азербайджанского мугамного искусства.*

В строении дастгяха и в жанровом составе мугамного искусства (мугамата), конечно, имеется и ряд иных деталей, которые здесь не отмечаются¹.

Ренги, как и дерамеды, теснифы и зербли мугамы, можно изучить достаточно глубоко только в контексте мугама и дастгяха. В данном случае изучение формы ренгов и роли инструменталиста в их становлении немислимо без учета формы мугама и дастгяха, ибо формы эти неразрывно связаны между собой.

И несколько слов об исполнителях дастгяха.

Исполнитель мугамов и дастгяхов называется *мугаматчы (muğamatçı)* — мугаматист. Инструменталист-мугаматист называется *сазенде (sazəndə)*, а певец-мугаматист — *ханенде (xanəndə)*. Мугам можно исполнять на разных инструментах, однако основными и полноценными мугамными инструментами считаются *тар (tar)* — одиннадцатиструнный плекторный хордофон и *кеманча (kamança)* — четырехструнный смычковый хордофон. Исполнитель на таре называется *тарчы (tarçı)* — тарист, или *тарзен (tarzən)*, а исполнитель на кеманче — *кеманчачы (kamançaçı)* — кеманчист.

Дастгях исполняется традиционным вокально-инструментальным ансамблем из трех музыкантов — тарист, кеманчист и ханенде. Ханенде является не только вокалистом, но еще и инструменталистом, он играет на гава-

¹ О структуре азербайджанского дастгяха подробно см.: *Челебиев Ф. И.* Морфология дастгяха: Дис. ... док. иск.: 17.00.02. СПб.: РИИИ, 1999. 730 с. См. отдельно о теснифе: *Зохранов Р. Ф.* Азербайджанские теснифы / Ред. И. Вершинина; ред. и подстрочные переводы азербайджанских текстов Г. Ю. Алиева. М.: Советский композитор, 1983. 328 с.; *Челебиев Ф. И.* Тесниф — термин, понятие, жанр // Материалы конференций «Проблемы развития музыкальной культуры стран Ближнего и Среднего Востока» и «Опыт исторического развития музыкальной культуры в Советском Азербайджане». Баку, 1991. С. 64–69; о дерамеде см.: *Челеби Ф. И.* Разновидности азербайджанских дерамедов // Вопросы инструментоведения. Вып. 5. Ч. 1 / Сост. А. Свободов; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., РИИИ, 2004. С. 141–148; о зербли мугаме см.: *Челебиев Ф. И.* Зербли мугам — азербайджанское рондо // Исторические взаимосвязи музыкальных культур: Сборник научных трудов / Сост. Т. В. Брославская. СПб., 1992. С. 74–102.

ле (*qaval* — односторонний рамный барабан; другое название — *дэф* (*daf*)). Когда ханенде исполняет мугамные разделы дастгяха (то есть шобе) в сопровождении тара и кеманчи, он на гавале не играет, так как благодаря своему нерегулярному метроритму и импровизационной природе мугам ударного сопровождения не допускает. А во время исполнения теснифов ханенде поет и одновременно играет на гавале в ансамбле с таром и кеманчой, сопровождая свое пение. При исполнении же ренгов он уже не поет и только играет на гавале, выполняя функцию инструменталиста. Этот ансамбль называют по-разному. 1. *Ханенде дестеси* (*xanəndə dəstəsi*) — ансамбль ханенде, ансамбль певца (слово *dəstə* буквально означает «отряд, группа, ансамбль»). 2. *Сазенде дестеси* (*sazəndə dəstəsi*) — ансамбль сазенде, то есть ансамбль инструменталистов. Хотя в большинстве случаев оба эти названия понимаются одинаково, между ними все-таки есть определенная разница. Название «сазенде дестеси» характерно для ансамбля мугаматистов в тех случаях, когда он выступает как сугубо инструментальный коллектив, то есть без пения, тогда как «ханенде дестеси» подразумевает обязательное использование вокала. 3. *Учлюк* (*üçlük*) — буквально «трио». Это наиболее распространенное название. В данной работе под ансамблем мугаматистов будем иметь в виду именно учлюк (трио). Ведущим в трио является тарист.

2. Соотношение мугама и ренга

Ренг — это инструментальное произведение, представляющее собой завершённую пьесу, которая, в отличие от мугама, обладает строгой периодической метроритмикой, и, как было отмечено, его исполнение предполагает сопровождение ударного инструмента. Каждый ренг относится к определенному мугаму (иными словами, к определенному шобе — разделу дастгяха), имеет общую с ним ладотональность и исполняется вслед за своим мугамом.

С каждым мугамом соотносится множество ренгов. Ренги получают свое название от мугама, к которому они относятся. Например, любой ренг мугама «Сегях» называется «Сегях» ренги («Segah» rəngi), то есть ренг «Сегях'а», ренг мугама «Сегях» и т. д. Разумеется, подобное название не может указывать на один конкретный образец ренга. Поэтому, когда речь идет об определенном ренге какого-либо мугама, приходится напоминать мелодию этого ренга.

Ренги ярко отражают ладомелодическое содержание мугама, которое весьма своеобразно в них обобщается. Они в емкой и отчетливой форме объединяют, повторяют и концентрируют мелодические зерна, разбросанные и как бы размытые в мугаме.

Ладотональные особенности и кадансовые обороты мугама при помощи четкого метроритма очень выпукло подаются в ренге. «Свободная» мугамная мысль преподносится здесь посредством строго организованного метроритма.

Для наглядности приведем нотные записи начальных фрагментов четырех ренгов мугама «Чахаргях» (примеры 2, 3, 4, 5) и сравним их с начальным фрагментом (инструментальная версия) этого же мугама (пример 1).

Нетрудно заметить, что кадансовые особенности мугама ярко отражаются в кадансовых построениях ренгов (см. нижние скобки в примерах 1 и 2–5).

В данном случае я специально отобрал те ренги, начала которых подобны началу самого мугама «Чахаргях», локализируются на нижних ступенях лада (ср. верхние скобки в примерах 1 и 2–5). Хотя ренги могут начинаться с любой ступени лада (см. примеры 6, 7, 8, 9).



Пример 1. Начальный фрагмент из мугама «Чахаргях»



Пример 2. Ренг «Чахаргях» (начальный фрагмент)

Moderato

Example 3. Reng «Чахаргях» (initial fragment)

Moderato

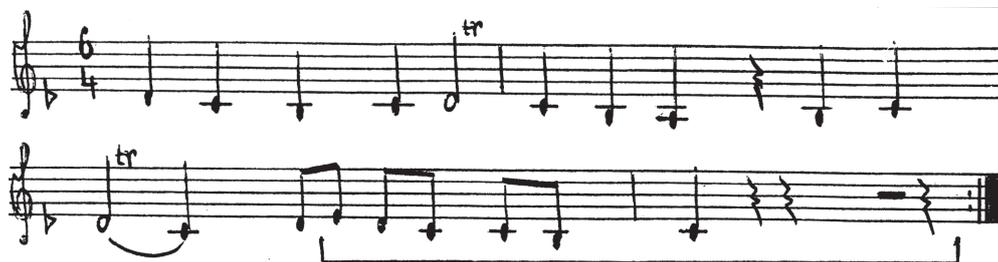
Example 4. Reng «Чахаргях» (initial fragment)

Moderato

Example 5. Reng «Чахаргях» (initial fragment)

Allegretto

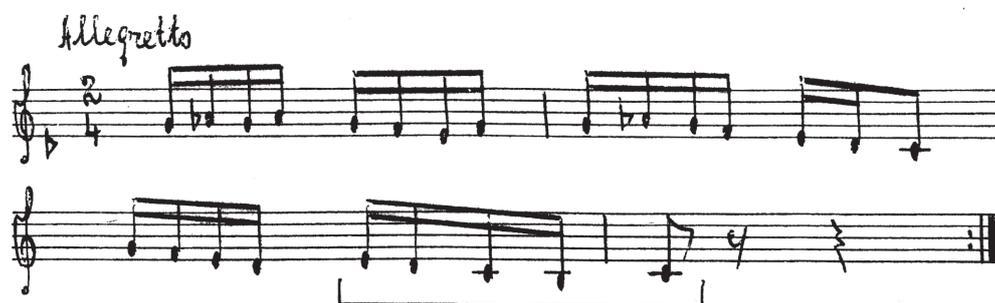
Example 6. Reng «Чахаргях» (initial fragment)



Пример 7. Ренг «Чахаргях» (начальный фрагмент)



Пример 8. Ренг «Чахаргях» (начальный фрагмент)



Пример 9. Ренг «Чахаргях» (начальный фрагмент)

Даже из нескольких примеров видно, что ренги одного и того же мугама в метроритмическом и темповом отношении могут быть весьма различными, что и значимо для их оригинальности.

Любой ренг, самой разнообразной музыкальной формы, состоит из ряда законченных в структурном и смысловом отношении эпизодов, которые у мугаматистов называются *парча (parça)* — буквально «отрывок, фрагмент». Парча, подобно мугамному гуше, может брать свое начало из любой ступени лада, но обязательно должна завершаться на главной опоре.

3. Место ренга в дастгяхе

Во время исполнения дастгяха ренги играют между его шобе-мугамами. Начиная с главного шобе — мае, вслед за каждым из них играет ренг. После ренга исполняется очередное шобе дастгяха, то есть очередной мугам, который может иметь ту же или иную (чаще всего) ладовую основу. Таким образом, ренги оказываются между шобе дастгяха, но каждый ренг относится к тому шобе, за которым он играет. Как уже было отмечено, для каждого шобе существует множество ренгов (отметим, также и теснифов). Но реально после каждого шобе в дастгяхе играет один относящийся к нему ренг (или тесниф), и выбирается он (ренг) таристом в связи с определенной исполнительской ситуацией.

Тарист, выбирая ренг, учитывает его темп, ритмику, общую протяженность и вообще его музыкальный характер в целом, так как для исполнительской трактовки дастгяха все это очень важно. Причины и способы выбора ренгов очень разные, они могут стать предметом отдельного исследования.

Функцию ренга в дастгяхе может выполнять и тесниф. Теснифы, как и ренги, тоже относятся к мугамам и получают свои названия от них. Например, тесниф мугама «Нава» называется «Nəva» təsnifi — тесниф «Нава»; тесниф мугама «Раст» — «Rast» təsnifi — тесниф «Раст» и т. д. Важно и то, что теснифы имеют те же музыкальные формы, что и ренги. Поэтому по ходу настоящей работы я буду касаться и теснифов. Отличие в функциях ренга и теснифа заключается только в том, что если после последнего шобе дастгяха тесниф исполнять можно, то ренг играть не положено (хотя в иранской традиции это нормальное явление).

Тесниф в дастгяхном исполнении выбирается ханенде по собственному желанию, что зависит от его творческого состояния: возможностей голоса, ритмических ощущений, направленности к определенному типу слушателя и т. д.

4. Типы вариантности в ренгах.

Тип вариантности, способствующий изменению формы ренгов

В мугамном искусстве фактор исполнительства имеет огромное значение и всегда стоит на первом плане. Музыкант-мугаматист является не только исполнителем музыки, но и в определенном смысле ее создателем. Склонность к творчеству проявляется у музыкантов-мугаматистов в разной мере, и в связи с этим их можно подразделить на два типа.

1. Исполнитель традиционных образцов музыки в собственной трактовке.

2. Исполнитель традиционных образцов в индивидуальной трактовке, являющийся в то же время создателем, сочинителем собственных музыкальных произведений (ренгов и теснифов), входящих впоследствии в фонд традиционной музыки, то есть автором первого варианта.

Можно ли назвать эти типы исполнителей репродуктивным (1) и продуктивным (2)? Это возможно лишь условно, так как любой традиционный исполнитель репродуктивного типа трактует устное музыкальное произведение по-своему и вносит в него что-то свое. Кроме того, исполнитель-мугаматист — фигура довольно сложная. Он является исполнителем не только мугамов, но и остальных жанров мугамного искусства, имеющих свою специфику, — ренгов, теснифов и зербли мугамов. Творческое отношение к этим жанрам проявляется у разных исполнителей по-разному. Например, нередко можно наблюдать следующее: инструменталист-мугаматист не проявляет особой творческой активности в исполнении мугама (то есть не достигает особой оригинальности исполнительской трактовки). А в других жанрах он успешно выступает как создатель, сочиняя ряд ренгов и теснифов, демонстрируя при этом яркое мелодическое дарование и замечательное композиторское чутье. Итак, этот в целом продуктивный тип исполнителя реализует свой талант в разных жанрах по-разному.

Как образцы устного творчества в исполнении разных музыкантов ренги интерпретируются, трактуются по-разному, то есть возникают их новые варианты. Поэтому в звуковых и нотных записях можно встретить разные варианты одного и того же ренга. И это естественно, ибо за каждым вариантом стоит отдельный музыкант.

Исследуя вариантность в фольклоре, И. И. Земцовский пишет: «Необходимо осознать, что фольклорная вариантность есть частный случай вариантности как наиболее фундаментального феномена жизни вообще, во всех ее проявлениях»¹. Перефразируя эту мысль великого ученого, можно сказать, что вариантность в ренгах есть частный случай вариантности в мугамном искусстве вообще. Благодаря композиционным, метроритмическим и другим особенностям каждого жанра мугамного искусства, вариантность в них приобретает специфические черты. То есть каждый жанр имеет свои типы вариантности, которые определенными признаками отличаются от вариантности в других жанрах мугамного искусства, а также от вариантности в собственно музыкальном фольклоре. Учитывая это, отметим, *какие типы вариантности более характерны для жанра ренг*.

В ренгах можно выявить два типа вариантности. Условно назовем их микро- и макровариантностью.

¹ *Земцовский И. И.* Проблема варианта в свете музыкальной типологии (Опыт этномузыковедческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сборник статей и материалов / Сост. и отв. ред. В. Е. Гусев. Л.: Музыка, 1980. С. 37.

Микровариантность — это изменения, происходящие внутри такта, или нескольких тактов, или же определенного законченного музыкального построения, даже на протяжении ренга, но не приводящие при этом к изменению его формы в целом. Изменения в ренге здесь происходят на текстологическом уровне. Микровариантность определяется техническими возможностями музыкального инструмента и самого исполнителя, в частности исполнительским стилем и творческой фантазией последнего. Это разнообразные штрихи, богатая мелизматика, техника правой и левой руки, аккордовые звучания, как в плане количества струн — звуков, так и строя инструмента, а также видоизменений ритмических фигур без нарушения тактового размера и многое другое¹.

Макровариантность возникает в результате изменения формы ренга. К ней относятся: а) сокращение, б) добавление, в) замена законченных музыкальных построений, то есть парчей. В этом случае вариантность ренга реализуется уже на композиционном уровне. Макровариантность, так же как и микровариантность, является результатом творчества инструменталиста. Если микровариантность в ренгах в большинстве случаев возникает преимущественно спонтанно, по ходу исполнения, то макровариантность проявляется, в основном, в результате заранее обдуманного плана. Это не исключает в то же время применения заранее отшлифованных исполнительских приемов в микровариантности и мобильности формы ренга в целом, возникающей непосредственно в процессе его исполнения.

(Продолжение следует)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бойко Ю. Е.* О методике фиксации инструментальной музыки // Методы изучения фольклора: Сборник научных трудов / Ред. В. Е. Гусев. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 73–79.
2. *Земцовский И. И.* Проблема варианта в свете музыкальной типологии (Опыт этномузыковедческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сборник статей и материалов / Сост. и отв. ред. В. Е. Гусев. Л.: Музыка, 1980. С. 36–50.

¹ Вариантность подобного типа в такой степени зависит от технических возможностей инструмента и исполнителя, что исследование ее может быть плодотворным в свете именно системно-этнофонического метода И. В. Мациевского. Данный метод предполагает параллельное изучение музыкального инструмента и исполняемой на нем музыки. См.: *Мациевский И. В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора: Сборник научных трудов / Отв. ред. В. Е. Гусев. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 54–63; *Мациевский И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сборник статей и материалов: В 2 ч. / Общ. ред. Е. В. Гиппиуса. Ч. 1 / Ред.-сост. И. В. Мациевский. М.: Советский композитор, 1987. С. 6–38; *Бойко Ю. Е.* О методике фиксации инструментальной музыки // Методы изучения фольклора: Сборник научных трудов / Ред. В. Е. Гусев. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 73–79.

3. *Зохранов Р. Ф.* Азербайджанские теснифы / Ред. И. Вершинина; ред. и подстрочные переводы азербайджанских текстов Г. Ю. Алиева. М.: Советский композитор, 1983. 328 с.
4. *Мацевский И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сборник статей и материалов: В 2 ч. / Общ. ред. Е. В. Гиппиуса. Ч. 1 / Ред.-сост. И. В. Мацевский. М.: Советский композитор, 1987. С. 6–38.
5. *Мацевский И. В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора: Сборник научных трудов / Отв. ред. В. Е. Гусев. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 54–63.
6. *Челеби Ф. И.* Разновидности азербайджанских дерамедов // Вопросы инструментоведения. Вып. 5. Ч. 1 / Сост. А. Свободов; отв. ред. И. В. Мацевский. СПб., РИИИ, 2004. С. 141–148.
7. *Челебиев Ф. И.* Бардашт (К проблеме строения дастгяха) // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР: Сборник статей / Ред.-сост. Э. Е. Алексеев, Л. И. Левин. М., 1989. С. 159–180.
8. *Челебиев Ф. И.* Зерби мугам — азербайджанское рондо // Исторические взаимосвязи музыкальных культур: Сборник научных трудов / Сост. Т. В. Брославская. СПб., 1992. С. 74–102.
9. *Челебиев Ф. И.* Морфология дастгяха: Дис. ... док. иск.: 17.00.02. СПб.: РИИИ, 1999. 730 с.
10. *Челябиев Ф. И.* Тесниф — термин, понятие, жанр // Материалы конференций «Проблемы развития музыкальной культуры стран Ближнего и Среднего Востока» и «Опыт исторического развития музыкальной культуры в Советском Азербайджане». Баку, 1991. С. 64–69.

Аннотация

Ренг — чисто инструментальный жанр азербайджанского мугамного искусства. Ренги, как правило, сочиняются инструменталистами и обладают рядом традиционных музыкальных форм. В статье рассматриваются причины изменения форм ренгов в процессе исполнения.

Summary

'Reng' is an instrumental genre of Azerbaijani Mugham art. Rengs are usually composed by instrumentalists and have a number of traditional musical forms. This article discusses the processes by which the formal structure of a reng might develop during performance.

- ✓ *Ключевые слова:* мугамное искусство, эпос, ренг, тесниф, тарист, ханенде, парча, музыкальная форма.
- ✓ *Key words:* Mugham art, epic poetry, reng, tasnif, tar performer, khanende, parcha, musical form.

Жанр карөзгөй и антиципация в творчестве кыргызских комузистов

УДК
785

СУБАНАЛИЕВ САГЫНАЛЫ

Кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель культуры Кыргызской Республики (Бишкек, Кыргызстан)

SUBANALIEV SAGYNALY

PhD (History of Arts), Professor, Honored Culture Worker of Kyrgyzstan (Bishkek, Kyrgyzstan)

E-mail: suluu83@mail.ru

Среди кыргызских инструментальных композиций для комуза, имеющих собственные ярко маркированные показатели, особняком стоит такой жанр, как *карөзгөй*. Этимология этой лексемы, отражающая индивидуальный облик этого жанра и характеризующая его особенности, восходит к таким понятиям, как *өзгөй* — «иной, чужой, другой, отличающийся от других» и *кара* — «что-либо скверное, коварное, безыскусственное»¹. В нашем случае это — *кюу* «иной, отличающийся от других как-то и чем-то», а также «коварный» для исполнения. Это отличие уточняется другой семантикой *өзгөя*, переводимого как «упрямый, несговорчивый»². В итоге совокупность указанных значений лексемы *карөзгөй* можно свести к обобщенному понятию — сложный в исполнении и отличающийся этим от других *кюу*.

По сути, указанные лексемы как наименование жанра *кюу*³, как и сам жанр, зародились в достаточно поздний период развития искусства игры на комузе. Думается, что это могло произойти в то время, когда в силу особенностей эволюционного развития кыргызского социума в целом и культуры, искусства в частности начали активно действовать законы соперничества, соревнования носителей инструментального исполнительства в достижении лучших результатов в своем искусстве. В этом творчески-соревновательном процессе — *чertiшүү* (соревнование в игре на комузе) — победу одерживал тот комузист, *кюу* которого не мог воспроизвести или повторить соперник⁴. Отсюда и стремление каждого инструменталиста создать такие об-

¹ Юдахин К. К. Кыргызско-русский словарь. М.: Советская энциклопедия, 1965. С. 345–346, 587.

² Там же. С. 587.

³ Там же. С. 347.

⁴ Там же. С. 858, 859.

разцы *кюу*, которые не смог бы повторить или воспроизвести его соперник по *чертишүү* — состязанию в игре на *чертмеке*¹. Естественно, все это вело к стремлению добиться бесконечного совершенствования исполнительского мастерства, умению создавать бесконечные комбинации из сравнительно небольшого числа исходных элементов.

Как результат этого творческого процесса и появился жанр *карөзгөй* — трудный для воспроизведения и повторения *кюу*. Изначально это выразилось в освоении новой (третьей) игровой позиции в квартовой настройке, когда сокращение расстояния между пальцами при исполнении диатонических мелодий позволило комузистам легко использовать четырехпальцевую аппликатуру. В результате возросло количество исходных элементов для мелодико-интонационного комбинирования, то есть количество ступеней звукоряда. Появилась возможность разнообразного использования фактурных элементов, ибо невысокий регистр, предполагающий несильное натяжение струн инструмента, обеспечивая нормальное колебание, не требовал постоянного использования такого приема звукоизвлечения, как бряцание. Комузисты стали включать в свой исполнительский арсенал и другие способы звукоизвлечения, такие как пиццикато, флажолет и вибрато, извлекаемое при помощи сложенных вместе пальцев правой руки у подставки. Тремоло, арпеджирование, традиционное вибрато, а также ряд других приемов тоже вошли в арсенал исполнителей данного жанра. Среди выразительных средств, применяемых комузистами в жанре *карөзгөй*, есть и темповой контраст, усиливаемый при помощи сопоставления аккордовой и сольной фактуры: медленно при сольной фактуре, где мелодико-интонационный комплекс воздействует на слушателя сильнее, затрагивая глубинные чувства, и быстро при аккордовой фактуре, где проявляются внешне бурные и радостные эмоции². Отметим, что во всем этом тембральный фактор оставался неизменным и наиболее соответствовал национальному звуковому идеалу.

¹ Второе локальное наименование комуза, образованное от глагола *черт* — «щелкнуть пальцем, дать щелчка» (путем агглютинации аффикса — *ек*) (*Юдахин К. К.* Кыргызско-русский словарь. С. 858).

² То, какое впечатление произвел на слушателей такой жанр *кюу*, образно засвидетельствовал в своей рецензии на концерты Международного музыковедческого симпозиума «Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность», проходившего 3–6 октября 1978 года в Самарканде, известный фольклорист В. М. Щуров: «Искусство киргизских инструменталистов всегда поражает необыкновенным техническим совершенством. Мастерство Киргизии с подлинным блеском продемонстрировал комузчи Болуш Мадазимов. Он сыграл виртуозную пьесу „Карөзгөй“, исполняемую в характере „перпетуум мобиле“ на едином дыхании. Болуш Мадазимов покинул сцену под гром аплодисментов. В памяти остались ощущения большой полноты, насыщенности звучания, удивляющие при простоте конструкции и скромных с виду возможностей инструмента» (*Щуров В. М.* Концерты симпозиума // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент: Изд. лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1981. С. 298–299). Подчеркнем, что был исполнен знаменитый «Карөзгөй» Ниязалы Борошева.

Действительно, бисерная техника, совершенство игрового мастерства, воспроизведение *кюу* в характере «перпетуум мобиле» на едином дыхании, калейдоскопическая смена премов звукоизвлечения, обилие исходных комбинационных элементов и такое же их разнообразие в различном сочетании делают этот жанр *кюу* трудным для повторного воспроизведения комузистом-соперником. Но парадоксальность ситуации в том, что и эти *кюу* комузисты воспроизводят и повторяют. Естественно, возникает вопрос, каким образом, с помощью чего соперником-комузистом в творческом состязании удастся преодолеть те трудности, которые были специально созданы, выращены и креативно культивируются многими поколениями носителей этого искусства. Действительно, на поверхностный взгляд все это кажется фантастикой: слышать в первый раз и сразу же запомнить, а затем в точности повторить или воспроизвести еще более искусно и разнообразно. Заметим, что такое явление не единичное, а широко и повсеместно распространено. По терминологии комузистов оно именуется *бутактантын ойноо* (буквально «играть ветвисто»), то есть играть, еще больше развивая и усложняя.

Разгадку этого феномена мы находим в таких универсальных особенностях человеческой психологии, как **апперцепция** и **антиципация**. Как известно, апперцепция — это восприятие, осознание и истолкование всякого нового на основе прежнего опыта, знания и психического состояния каждого индивидуума¹. Более того, апперцепция — осознание самого себя, познание через разум собственного состояния. Именно умение апперципировать, то есть воспринимать, осознать и истолковывать то новое, что появилось в исполнительском искусстве комузистов на основе многовекового опыта, накопленных знаний и психологического настроя, — помогли кыргызским инструменталистам выработать действенные способы **антиципации**. Главным локомотивом зарождения и всемерного развития антиципирующего способа, точнее, мышления стали творческие состязания комузистов — *чертишуу*. Именно в этом процессе творческого состязания зародилось умение комузистов антиципировать, то есть умение предусматривать, прогнозировать и предвосхищать то, что должно было быть предложено инструменталистами друг другу к повтору или воспроизведению, «играя ветвисто», то есть исполняя лучше, чем соперник.

В изначальном процессе антиципации большая роль принадлежит апперцепции как одному из проявлений избирательности восприятия, где выделяется «главная фигура из фона» в соответствии с потребностью, направленностью и особенностями воспринимаемого объекта. В нашем случае — это факторы, связанные с тем или иным жанром кыргызских инструментальных

¹ Платонов К. К. Краткий словарь системы психологических понятий. М.: Высшая школа, 1984. С. 11.

композиций для комуза, где в первую очередь была задействована вся звуковая организация данного музыкального орудия. Используя весь накопленный в своей исполнительской практике опыт, комузисты создали свой способ предвосхищения, предугадывания событий, то есть свой способ антиципации. Как считают исследователи антиципирующего мышления Б. Ф. Ломов и Е. Н. Сурков, «антиципирующий эффект есть результат максимального увеличения детерминированной части акта принятия решения и постоянного уточнения „вероятной части“ предсказания»¹. В искусстве *кюу* «детерминированной частью» являются жанр, настройка инструмента, игровые позиции, аппликатура, наиболее характерные способы звукоизвлечения, выполняющие также и кларитивные функции². Здесь мы находим прямые взаимосвязи между антиципацией и процессом реализации кларитивной функции в музыкальных произведениях. При этом следует отметить, что если антиципация больше объективируется на внутренних креативно-психологических процессах, то кларитивность охватывает и манипулирует внешне реальными показателями и факторами.

В качестве «вероятной части предсказаний» в антиципации, требующей постоянного уточнения, мы можем указать на факторы, выполняющие эвристическую функцию, направленную на активизацию внимания, восприятия, мыслительной деятельности и проявляемую «в эффектах живости, завлекательности изложения»³. Как известно, эвристические приемы в музыкальном произведении «открыто демонстрируют могущество человеческой фантазии, выдумки, изобретательности, что является одной из самых высших ценностей человеческой культуры»⁴.

«Детерминированная часть» антиципационного процесса у кыргызских комузистов, как было уже указано, опирается на такие стабильные факторы, которые детерминированы музыкально-исполнительской основой *кюу*, как жанр, настройка, аппликатурные комбинации, игровая позиция, приемы звукоизвлечения и т. д. Хотя они индивидуальные для каждого жанра, но в то же время не требуют от комузиста чрезвычайных усилий, ибо многие из них прочно закреплены в памяти на субсенсорном и сенсорном уровнях и доведены до автоматизма. Потому и приводятся в действие тоже автоматически во время творческих состязаний при первом же упоминании того или иного жанра *кюу*. К другому разделу антиципирующего процесса, характеризующегося как «вероятная часть» предсказания⁵, в ис-

¹ Ломов Б. Ф., Сурков Е. Н. Антиципация в структуре деятельности. М.: Наука, 1980. С. 42.

² Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. С. 124.

³ Там же. С. 136.

⁴ Там же. С. 143.

⁵ Ломов Б. Ф., Сурков Е. Н. Антиципация в структуре деятельности. С. 42.

кусстве кыргызских комузистов можно отнести процесс комбинаторики исходных элементов в пределах типа¹. Такая комбинаторика включает в себя в первую очередь мелодико-интонационные, ритмические, фактурные, регистро-ладовые, тембровые составляющие. Именно они находятся в основе реализации эвристической функции, где живость и завлекательность изложения демонстрируют могущество творческого потенциала комузистов, а также их неистощимую фантазию, изобретательность, являющие неповторимые образцы духовной «деятельности» человеческого интеллекта². Кыргызские комузисты — соперники, участвовавшие в творческом состязании — *чертишуу*, — концентрируют все свое внимание в этом разделе, мобилизуют память, талант, способность и умение именно здесь. Мастерство, направленное на повтор или воспроизведение *кюу*, исполненного соперником, не только точно, но и «ветвисто», также задействовано именно здесь, и это удается комузистам во многих случаях, если не во всех. В решении этой задачи комузистам приходят на помощь такие уровни антиципации, как субсенсорный и сенсомоторный³. Надо заметить, что именно реализация эвристической функции требует от комузиста таких способностей руки, как легкость и мгновенное подчинение любому «приказу» слуха, что достигается многолетней, непрерывной тренировкой и практикой игры на инструменте. Как авторитетно утверждает С. М. Мальцев, «одним из самых старых проверенных опытом поколений методических принципов является сохранение аппликатуры при исполнении одних и тех же звуковых последований и комплексов»⁴, что повсеместно наблюдается у кыргызских инструменталистов. Хотя утверждение о главенствующей роли слуховых представлений несомненно, но исключать обратное, встречающееся в искусстве комузистов, не следует. И здесь необходимо учесть то, что при корреляции между слухом и моторикой возможны не только слухомоторные, но и моторно-слуховые антиципации.

В антиципирующем процессе у кыргызских комузистов немаловажную роль играет широко культивируемое ими репертуарное тезаврирование как частное проявление апперцепции. Действительно, здесь следует особо подчеркнуть его роль не только тезаврата репертуара, но и всего предшествующего индивидуального и коллективного опыта, а также знаний каждого комузиста.

¹ *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. С. 288; *Бойко Ю. Е.* Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Севера-Запада: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / ЛГИТМиК. Л., 1982. С. 19.

² *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. С. 144.

³ *Мальцев С. М.* О субсенсорном и сенсорном уровнях антиципации в музыкальной импровизации // Вопросы психологии. 1988. № 3. С. 115.

⁴ Там же.

Таким образом, антиципирующие способности кыргызских инструменталистов, основанные на диффузии кларитивной и эвристической функций на субсенсорном, сенсорном уровнях, многоплановой комбинаторике ограниченного числа элементов в пределах типа, репертуарного тезаврирования, а также опоре на накопленный предшествующий опыт как частный случай апперцепции, определили появление таких оптимально-креативных условий, которые дали возможность создавать, интерпретировать и воспроизводить неповторимые образцы своего искусства. Видимо, в этом их оригинальность, самобытность и отличие от других инструменталистов в целом и в отдельных жанрах *кюу*, таких как *карөзгөй*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко Ю. Е. Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Севера-Запада: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / ЛГИТМиК. Л., 1982. 19 с.
2. Ломов Б. Ф., Сурков Е. Н. Антиципация в структуре деятельности. М.: Наука, 1980. 279 с.
3. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации. М.: Музыка, 1991. 87 с.
4. Мальцев С. М. О субсенсорном и сенсорном уровнях антиципации в музыкальной импровизации // Вопросы психологии. 1988. № 3. С. 115—123.
5. Мальцев С. М. Семантика музыкального знака: Автореф. дис. ... канд. иск. Вильнюс, 1981. 17 с.
6. Мацевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 519 с.
7. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
8. Платонов К. К. Краткий словарь системы психологических понятий. М.: Высшая школа, 1984. 174 с.
9. Щуров В. М. Концерты симпозиума // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент: Изд. лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1981. С. 293—303.
10. Юдахин К. К. Кыргызско-русский словарь. М.: Советская энциклопедия, 1965. 975 с.

Аннотация

В статье раскрывается роль антиципации и апперцепции в реализации такого творческого акта, как *чертишүү* — креативного конкурса — соревнования двух комузистов-соперников, на примере жанра *карөзгөй*. Определяется значение элементов, выполняющих кларитивную и эвристическую функции (термин В. Медушевского) в структуре кыргызских инструментальных *кюу*. Также уточняется роль репертуарного тезауруса, используемого в процессе *чертишүү*.

Annotation

The article considers the role of anticipation and apperception in the creative activity of *chertishuu*—a competition between two komuz players in the Kyrgyz instrumental-composition genre of *karozgoy*. The value of the elements that perform the clarifying and heuristic functions (the term of V. Medushevsky) in the structure of the Kyrgyz instrumental *kyu* is determined. It also clarifies the role of the repertoire thesaurus used in the drawing process of *chertishuu*.

-
- ✓ *Ключевые слова:* *чertiшүү* — творческое соревнование двух комузистов, *карөзгой* — жанр *кюу*, апперцепция, «играть ветвисто», комбинаторика элементов в пределах типа, сенсорный и субсенсорный уровни антиципации.
 - ✓ *Key words:* *chertishuu*—creative contest between two komuz players, *karozgoy*—a genre of Kyrgyz instrumental composition, apperception, to play further developing and complicating, combinatorics of elements within a type, sensory and subsensory anticipation levels.

УДК
792.071

Василий Каратыгин в ранних пьесах Шиллера («Разбойники», «Коварство и любовь»)

КАРТАШОВА ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА

*Аспирантка театроведческого факультета,
Российский государственный институт сценических искусств
(Санкт-Петербург)*

KARTASHOVA DARYA A.

*Postgraduate student, Faculty of Theatre History and Criticism,
Russian State Institute of Performing Arts (Saint Petersburg)*

E-mail: darya_kartashova@mail.ru

В 1820 году на петербургской сцене дебютирует Василий Каратыгин. «Почти двухметрового роста со скульптурно-торжественной пластикой, громким голосом, выверенной декламационной манерой»¹. Каратыгин впервые вышел на сцену в трагедии В. А. Озерова «Фингал» и сразу же занял место первого трагического актера. Долгое время после спектакля весь Петербург был занят обсуждением дебютанта. Так, некий барон Вл. Ив. Штейнгейль пишет в письме: «Лишь показался, то громкие рукоплескания раздались со всех сторон, и минут пять продержали его на половине сцены, в наклоненном положении. Голова и лицо прекрасны, стан величествен...»²

Творчество Каратыгина в 1820-х годах — продолжение традиций классицизма. Здесь во многом сказалась классическая школа — школа жеста, позы, фразы, школа «красивого героя». Стоит отметить, что учителями Каратыгина были П. А. Катенин, А. А. Шаховской — представители классицизма в русском театре. В это время в репертуаре Каратыгина были роли Фингала (В. А. Озеров «Фингал»), Дмитрия Донского (В. А. Озеров «Дмитрий Донской»), Сиды (П. Корнель «Сид»), Ипполита (Ж. Расин «Федра»). Он тщательно работал над каждой ролью. Каратыгин «был первым русским актером, планомерно и методично пользовавшимся литературными и иконографическими материалами при подготовке ролей»³. В доме Каратыгиных была специальная репетиционная комната с зеркальными стенами — от по-

¹ *Альтшуллер А. Я.* Пять рассказов о знаменитых актерах: дуэты, сотворчество, содружество. Л.: Искусство, 1985. С. 8.

² Материалы к биографии В. А. Каратыгина // Русская старина: В 175 т. [ежемесячный исторический журнал, выходивший в 1870–1918 гг.]. Т. 63. Репр. воспроизведение изд. 1889 года / Изд. М. И. Семевский. СПб.: Альфарет, 2008. С. 159.

³ *Альтшуллер А. Я.* Пять рассказов о знаменитых актерах. С. 12.

ла до потолка. Перед этими зеркалами он отрабатывал каждый жест, каждый поворот головы. Во время домашних репетиций никто не смел мешать ему. Современники отмечают высокую работоспособность и дисциплинированность Каратыгина, он никогда не опаздывал на репетиции, всегда знал текст, не позволял ни себе, ни другим актерам отвлекаться. И в жизни, и на сцене все было строго продумано, отточено до мелочей.

Игра Каратыгина вызывала споры, многие говорили о его холодности, о неестественности заранее рассчитанных «эффектов», об их картинности. Так, В. Г. Белинский писал: «его всегданнее орудие — эффектность, грациозность и благородство поз, живописность и красота движений, искусство декламации. <...> Смотря на его игру, вы беспрестанно удивлены, но никогда не тронуты, не взволнованы. Искусство без чувства — это классицизм, холодный, как зима, выглаженный, как мрамор, но пленяющий искусно отделанными формами»¹. Другие же рецензенты, напротив, отмечали «пластическую выразительность, благородство и скульптурность движений, монументальность поз, отсутствие суетливости и беспорядочности в жесте. Ничего некрасивого, ничего случайного, все строго и выдержано»². Для героя классицистских трагедий у Каратыгина было все: и внешние данные, и прекрасный голос — он выглядел идеальным героем, каким и должен был быть герой трагедии. Каратыгин играл трагедию, опираясь на традиции классической школы, но становился почти жертвой: заложником не столько собственной скульптурной красоты, обрекающей его на роли идеальных трагических героев, сколько школы, воспитавшей его; может быть, от этого пафос его героев, уже вытесненных современным миром, звучал еще сильнее.

Новый период творчества Каратыгина начинается в 1827 году. В это время в репертуаре русского театра происходят большие изменения, на сцену приходят романтические драмы и мелодрамы. Играл Шиллера («Коварство и любовь», 1827, и «Разбойники», 1828); появляется мелодрама В. Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1828). Чуть позже, в 1830-х, на сцену приходит вновь открытый романтиками Шекспир, в репертуаре Каратыгина появляются роли Гамлета, Отелло, Короля Лира, Кориолана, Ричарда III.

На смену идеальному герою «полубогу» приходит новый романтический герой, герой «исключительный». Постепенно центром внимания становится «внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца»³. Внутренний мир нового героя — мир творческий, и он всегда противопоставлен миру внешнему. Все противоречия заключены в самом герое. Конфликт из внеш-

¹ Белинский В. Г. И мое мнение об игре г. Каратыгина // Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1976. Т. 1. С. 136.

² Дубинская А. Романтический актер // Театр. 1937. № 5. Авг. С. 32.

³ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1981. Т. 6. С. 114.

него мира перенесен во внутренний — теперь это конфликт с самим собой. Поэтому актер, согласно концепции романтиков, — творец, он творит здесь и сейчас. И этот момент творчества становится ключевым для романтиков, а конфликт перерастает в противостояние героя миру.

В это время по-другому был воспринят Шиллер. Некоторые акценты сместились, и теперь в Карле Мооре («Разбойники»), например, увидели не смелого героя-бунтаря, предводителя шайки разбойников, решившего восстать против несправедливости, а жертву беспощадно-жестокоего мира: он борется с ним, но терпит поражение и находит спасение только в смерти. Фердинанд и Луиза («Коварство и любовь») тоже становятся жертвами, опутанными сетью коварных политических интриг, единственный выход из которых — смерть.

«Коварство и любовь» впервые сыграли на императорской сцене 10 ноября 1827 года в бенефис М. И. Валберховой, исполнявшей в этот день роль Луизы; затем ей была отдана роль леди Мильфорд. Роль Фердинанда на премьере и на протяжении всей первой половины XIX века исполнял Василий Каратыгин.

Н. Н. Надежин, ждавший невероятного успеха пьесы на сцене («какой эффект должна производить она на сцене, когда в книге, при чтении поднимает дыбом волосы, гонит к сердцу кровь, пытается душу!»¹), был разочарован игрой Каратыгина. «Игра г. Каратыгина ни разу не увлекла меня, не взволновала, не проникла до глубины сердца!»² С одной стороны, все жесты, позы были блестяще отработаны, в этом Каратыгин не изменял себе, но вот голос, голос не поддавался, «отказывался служить чувству». Особенно не удавались ему «сцены нежные», как пишет Надежин, сцены, требующие не отработанных эффектных поз, а подлинного чувства, к отражению которого на сцене Каратыгин еще не был готов, впервые исполняя Шиллера. Так, в сцене первого свидания с Луизой голос его «колебался между дикостью и тривиальностью; или был шероховат и груб; или слаб и даже низок, когда он пытался умягчить его»³. Такие голосовые метаморфозы Надежин приписывает «упрямству непокорного органа, с которым не могло совладать искусство (курсив мой — Д. К.)»⁴. Очевидно, Надежин, говоря об искусстве, имеет в виду искусство классицистских скульптурных поз и жестов, которое, оказалось, не годится для исполнения шиллеровских текстов. Невозможно читать монологи страстного Фердинанда, последовательно сменяя один отточенный жест другим: «Трудность исполнения... в сложной комбинации самых

¹ Надежин Н. Н. Русский театр. Письма в Петербург // Надежин Н. Н. Литературная критика. Эстетика. М.: Художественная литература, 1972. С. 355.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

противоречивых чувств: горячей любви и мучительной ненависти, глубокой веры в идеал и презрения к жизни»¹.

«Игра г. Каратыгина в Фердинанде, если не увлекла, то задавила меня, так, что я не смог ей противиться, оставался погруженным в невольное изумление»², — признается Надежин. То, что видели в тот вечер зрители, не могло не изумить: во внешне техничную игру Каратыгина то и дело врывается мощный поток шиллеровской поэзии, обрывая голос, отлаженный по законам декламации.

Об игре Каратыгина Надежин пишет очень противоречиво, порывисто, очевидно находясь во власти «беспокойного» языка самого Шиллера. Из его описаний становится понятно, что и Каратыгин также «неровно» играл, пытаясь совладать с охватывающими его порывами вдруг прорвавшихся чувств. Это внутренняя борьба Каратыгина цепляет, а затем и вовсе «задавливает». «Образ Фердинанда преследовал меня»³, — пишет Надежин, несмотря на то что начинал свое письмо с того, что игра Каратыгина «не взволновала» его.

Вслед за постановкой пьесы «Коварство и любовь» цензурным комитетом было дозволено представление трагедии «Разбойники» 28 января 1828 года. И уже через год, 23 января 1829 года, она была сыграна в бенефис Василия Каратыгина. Роль Карла Моора исполнял Каратыгин, Максимилиана Моора — Каменогорский, Франца Моора — Брянский, Амалию — г-жа Каратыгина. С этого дня и на протяжении последующих двадцати лет постоянный исполнитель роли Карла Моора в Петербурге — Каратыгин. В перевод «Разбойников» Н. Н. Сандунова (1793 год; этот перевод использовался в театре вплоть до запрета пьесы в 1848 году⁴) были внесены небольшие изменения: устаревшие формы слов, выражений были заменены на более современные, разговорные; текст в некоторых местах незначительно сокращен; появляются ремарки, обозначающие перемену декораций.

Сразу после спектакля в газете «Северная пчела» выходит статья с подробным описанием исполнения Каратыгиным роли Карла Моора. Здесь та же продуманность, четкость, выверено и отработано каждое движение: «быстрые переходы от меланхолии к бешенству, борение страстей, отчаяние, угрызение совести, раскаяние. <...> Голос, приемы, взгляды, выражение лица — все соответствует действию и положению, означенным в роли»⁵. Это не мешает автору восхищаться игрой Каратыгина, который изображает Карла

¹ Бульдгаутт Г. Литературно-сценические характеристики // Библиотека театра и искусства. 1912. Кн. XI. Ноябрь. С. 171.

² Надежин Н. Н. Русский театр. Письма в Петербург. С. 355.

³ Там же.

⁴ См.: Альтшуллер А., Цинкович В. Шиллер в России. Материалы к сценической истории // Театр. 1955. № 5. Май. С. 143–145.

⁵ Смесь // Северная пчела. 1828. 31 янв., вт. № 13. С. 1.

Моора «столь сильно, столь натурально, что зритель забывается»¹. Новый герой «впадает в отчаяние и плачет мщением» не только против несправедливого отца, злодея-брата, оклеветавшего его, но «против всего человечества»².

Поначалу Каратыгин не обнаруживает в себе того стихийного начала, характерного для Карла Моора, все слишком продумано, строго для того, чтобы стать поэзией. Это отмечает Белинский, говоря о том, что «ни в одной роли он не казался так решительно дурен, так холоден, так натянут, так эффектен»³, как в роли Карла Моора. Не удивительно, ведь до этого Белинский видел исполнение этой роли Мочаловым, поэтому-то и не услышал критик «ни одного слова, ни одного монолога, от которого бы забилося сердце, поднялись бы дыбом волосы, вырвался тяжкий вздох (когда эту роль исполнял Мочалов, очевидцы рассказывали, как на спектакле в сцене свидания Карла Моора с отцом среди мертвой тишины в зрительном зале вдруг послышался стон⁴. — Д. К.), навернулась бы на глазах восторженная слеза, от которого бы затрепетал судорожно зритель, бросило бы его в озноб и жар!»⁵. Вместе с тем Белинский отмечает, что какое-то мимолетное чувство все же возникало, и как только зрители подчинялись этому чувству, все вдруг разрушалось каким-нибудь изысканным эффектом. Ранние пьесы Шиллера, очевидно, невозможно играть холодно, шиллеровский «лирический поток» так или иначе захватит, подчинит себе актера, — это Каратыгин уже испытал, исполняя роль Фердинанда. Поэтому-то и проскальзывало в его игре что-то пока неясное, но ощутимое, отличное от того, что он играл прежде.

Ключевая сцена, запомнившаяся современникам наиболее ярко, — сцена третьего действия, когда Карл узнает в узнике отца. Восторженная заметка в «Северной пчеле» сообщает о торжестве искусства Каратыгина в этот момент: «быстрые изменения в лице, невольный трепет всем телом, взгляды, в которых выражаются все страсти, волнующие попеременно его душу, жалость, ужас, сыновья любовь, ненависть к брату, жажда мщения, все это представлено так естественно, что зритель разделяет с ним все ощущения...»⁶

Белинский же, напротив, отмечает слабость этой сцены: «он стремительно обратился к спящим разбойникам; это движение и выстрел из пистолета были сделаны грозно и благородно, а вопль „Вставайте!“ был превосходен; но что же он сделал потом, как прочел лучший монолог в драме? (д. 3, сц. 5. — Д. К.) Он отвел за руки на край сцены троих из главных разбойни-

¹ Смесь // Северная пчела. 1828. 31 янв., вт. № 13. С. 1.

² Там же.

³ Белинский В. Г. И мое мнение об игре г. Каратыгина. С. 133.

⁴ См.: Ласкина М. Н. П. С. Мочалов. Летопись жизни и творчества. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 147.

⁵ Там же.

⁶ Смесь // Северная пчела. 1828. 31 янв., вт. № 13. С. 2.

ков и обратившись к одному и... сжавши его руку, сказал: „Посмотрите, посмотрите: законы света нарушены!“ к другому: „Узы природы прерваны!“ к третьему: „Сын убил своего отца!“ Оно и дельно — всем сестрам по серьгам, чтоб ни одной не было завидно»¹ — эту сцену Каратыгин выстраивает, опираясь на классицистские приемы, такое «дробление» текста на короткие реплики предполагает наличие нескольких эффектных жестов. Актер, очевидно, чувствует, что эта сцена, «лучший монолог в драме», как справедливо заметил Белинский, требует именно эффекта и при верном выборе сценического воплощения произведет мощнейшее впечатление на зрителей. Однако Каратыгин ошибается в выборе манеры игры. Должного эффекта не произошло. А потому Белинскому эта сцена показалась слабой.

Надежин же почти комически описывает эту сцену: «г. Каратыгин отскочил, упал на землю и провел несколько минут в судорожных потрясениях. Все это было сделано мастерски, прекрасно, но... нужно ли было это делать?»² С другой стороны, Надежин отмечает удачно найденный Каратыгиным жест, когда Карл узнает, что Герман спас от голодной смерти старого Моора: он «бросается перед ним на колени и целует руки, забыв тюремщика в спасителе своего отца. Падение Карла при всей своей сценической поразительности было излишне неестественно. Поднимаясь, г. Каратыгин давал себе новые живописные положения, которые также были неуместны, ибо замедляли быстроту, необходимую при подобном взрыве бурных внезапных ощущений»³. Но «образ Карла Моора преследовал мое воображение, мерещился в глазах», — вновь сознается Надежин, противоречивость которого, вероятно, обуславливалась противоречивым исполнением роли героя.

Действительно, игра Каратыгина, всегда выдержанная и продуманная, в «Разбойниках» была местами «не ровной». В какие-то моменты, как правило, моменты переломные, на стыке сменяющих друг друга сцен, там, где всегда взрыв, кардинальная перемена, водоворот шиллеровских эмоций, взволнованных речей захватывает его, но в следующий момент вдруг возникают «продуманные заранее театральные штучки»⁴, от которых Каратыгин не может отказаться полностью. Были сцены, в которых он говорил «просто, без натяжки, без фарсов»⁵. Так были произнесены слова: «Как величественно уходит солнце!.. в юности моя любимая мысль была — жить и умереть подобно ему... детские мечты мои!..» Здесь и не могло быть никаких эффектов, фарсов, в этих словах что-то глубоко личное, трогательное, лирическое. И Каратыгину, в совершенстве постигшему «тайну очаровывать зрение», но

¹ Белинский В. Г. И мое мнение об игре г. Каратыгина. С. 133.

² Надежин Н. Н. Русский театр. Письма в Петербург. С. 359.

³ Там же.

⁴ Белинский В. Г. И мое мнение об игре г. Каратыгина. С. 133.

⁵ Там же.

еще не нашедшему «ключа к сокровенному святилищу сердца»¹, трагедия Шиллера дала возможность выхода в сферу личных ощущений, переживаний на сцене, возможность говорить от себя и про себя, открывать свое сердце и проникать в сердца зрителей.

Роли, написанные Шиллером, дали актеру «новое дыхание», позволили «вырасти», преодолев строгие рамки классицистской традиции. Год за годом играя шиллеровские роли, Каратыгин отказался от сковывающих скульптурных поз, размеренной декламации. Значительно позже, в 1840-х годах, Аполлон Григорьев назовет его поэтом. Уже по-другому отзовется Григорьев о сцене третьего действия: «...мы боялись перевести дыхание, когда задыхающимся голосом, поверженный во прах от ужаса, он говорил: „Тень старого Моора...“ и т. д. И вообще, в продолжение всей трагедии перед нами был не артист, не г. Каратыгин, а колоссальный образ, созданный великим *поэтом*»².

Теперь его «эффекты» стали проще, органично вписались в рисунок роли, работали на создание поэтического образа. В сцене встречи с узником Каратыгин в своей игре поднимался «недосягаемо высоко»³, но, узнав в узнике отца, он вдруг стремительно срывался с этой высоты вниз, «какой-то ураган отталкивал его от отца, и ураган такой силы, что ронял Карла на колена, назад, и продолжал толкать его уже в этом положении через всю сцену»⁴, — теперь эффектна не декламация, но сценическое движение.

Белинский, сначала не принявший игру Каратыгина, впоследствии переменял свое мнение, он переезжает в Петербург, внимательно следит за творчеством Каратыгина, пишет о нем. Перемена взглядов касалась не только роли Карла Моора, но и других ролей Каратыгина. Гамлета Белинский тоже не принял, говорил даже о том, что никогда не пойдет смотреть Каратыгина в шекспировских ролях, но к сороковым годам мнение его изменилось: «Каратыгин совершенно переменял характер своей игры и переменял к лучшему... фарсов, за которые прежде так справедливо упрекали г. Каратыгина его противники, мы на этот раз заметили гораздо меньше»⁵. О роли Велизария (К. Гольдони «Велизарий») Белинский писал: «Я враг эффектов, мне трудно подпасть под обаяние эффекта: как бы ни был он изящен, благороден и умен, он всегда встречает в душе моей сильный отпор, но когда я увидел Каратыгина — Велизария... когда я увидел этого лавровенчанного старца-героя, с его седой бородой, в царственно-скромном величии, — священный вос-

¹ *Надежин Н. Н.* Русский театр. Письма в Петербург. С. 359.

² *Григорьев А.* Александринский театр. «Разбойники» трагедия Шиллера // Репертуар и пантеон. 1846. № 6. Раздел: Театр, летопись. 90.

³ Там же.

⁴ *Панаев В. А.* Воспоминания // Рассказы о русских актерах / Сост. М. Д. Седых. М.: Искусство, 1989. С. 187.

⁵ *Белинский В. Г.* Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета // Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1977. Т. 2. С. 276.

торг мощно охватил все существо мое и трепетно потряс его. <...> В продолжение целой роли — благородная простота, геройское величие видны были в каждом шаге, слышны были в каждом слове, в каждом звуке Каратыгина; его игра становится все проще и ближе к натуре, так что видевшие его два-три года назад теперь едва ли бы узнали»¹.

Изменения в игре развивались и укреплялись, перемену отмечали и другие критики, говоря о том, что игра его стала проще, естественнее. Простота эта отразилась и в ролях трагического репертуара. О роли Ахилла в трагедии Расина «Ифигения в Авлиде» критики писали: «Заметили мы большую отвычку от ролей классических, особенно таких, в которых более декламации, нежели истинного чувства, и, разумеется, говорим это не в укор ему»². «В игре его вы никак не узнали бы актера, готового со славою воскресить классические роли»³, — продолжают авторы «Отечественных записок». «Как просто, трогательно и благородно прочел он перед сенаторами рассказ свой о том, как полюбила его Дездемона»⁴, — пишет о роли Отелло Рафаил Зотов.

«Василий Андреевич Каратыгин нынешний год пересоздал все свои роли, и только нынешний год явился истинным жрецом искусств, величайшим из современных трагиков»⁵, — напишет в 1846 году А. Григорьев. Далее Григорьев отмечает: «Таковыми созданиями ролей Каратыгин делает реформу в современном искусстве; примирить до такой степени высочайший трагизм с простотою, доходящей иногда до комизма, могли лишь немногие артисты — Гаррик, да Кин разве, игравшие вместе Гамлета и Фальстафа — и если бы теперь Каратыгин сыграл Фальстафа, мы пошли бы в театр, уверенные заранее, что великий трагик может быть и великим комиком. В. А. Каратыгин дошел до крайних трагических граней, — единственный смелый шаг, который теперь ему возможен — это роль Фальстафа»⁶. Здесь Григорьев отмечает принципиально важное положение романтизма — смешение жанров. Этот принцип отстаивали романтики, отмечая, что на сцене должны быть не персонажи, а живые люди, в которых на контрасте сочетаются трагическое и комическое, прекрасное и безобразное. Наблюдая за игрой Каратыгина, Григорьев подтверждает, что трагический актер может и даже должен сыграть комическую роль, а значит, сценически теперь очевидна возможность тако-

¹ *Белинский В. Г.* Александринский театр. Велитарий // Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1977. Т. 2. С. 502.

² Александринский театр // Репертуар и Пантеон всех европейских театров. 1842. № 14. С. 16.

³ Театральная хроника // Отечественные записки. 1849. № 10. С. 301.

⁴ *Р. З. [Рафаил Зотов]*. Александринский театр // Северная пчела. 1844. 19 сент. С. 1.

⁵ *Григорьев А.* Александринский театр // Репертуар и пантеон. 1846. № 12. С. 99.

⁶ Там же.

го смешения — и в рамках репертуара одного актера, и в рамках жанра пьесы, а затем спектакля.

Партнерами Каратыгина в «Разбойниках» были Яков Брянский, исполнявший роль Франца Моора, и Александра Каратыгина, затем Вера Васильевна Самойлова, исполнявшие роль Амалии. Об их игре оставила отклик газета «Северная пчела». Так, о Брянском писали, что он «чрезвычайно хорошо играл в сценах отчаяния, страха и борьбы страстей. <...> Но будучи отлично хорош в сценах пламенных, выходил из характера Франца, когда сей холодный злодей вовлекает в свои планы легковерных... злодействует под маской кротости и простодушия. Мы не видели на лице Брянского той коварной, злобной улыбки, той робкой торопливости, трусости, смешанной с дерзостью»¹. В сценах с отцом перед зрителями был просто добрый человек, нежно любящий сын, но за этим не стояло коварство злодея-Франца. Позже, об игре Брянского напишет А. Григорьев «Брянский в последнем акте был просто страшен: игра его *chef d'oeuvre*² великого художника»³. В тридцатых годах роль Амалии исполняла Александра Каратыгина. Современники отмечали холодность ее игры, «мы не узнали в ней мечтательницы, энтузиастки, гордой и пламенной Амалии Шиллера»⁴. Самойлова же, исполнявшая роль Амалии в сороковых годах, напротив, создавала образ «чудный прекрасный, но вместе с тем строго римский, женственный»⁵. Зрители забывали, что перед ними актриса Самойлова, они видели только Амалию. Особенно сильной была сцена с Францем, где в Амалии, грозящей своему обидчику кинжалом, являлось все свойство женской природы. Истинно шиллеровская женщина она «была полна возвышенной простоты и чистоты»⁶.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александринский театр // Репертуар и Пантеон всех европейских театров. 1842. № 14. С. 12–15.
2. *Альтшуллер А. Я.* Пять рассказов о знаменитых актерам: дуэты, сотворчество, содружество. Л.: Искусство, 1985. 209 с.
3. *Альтшуллер А., Цинкович В.* Шиллер в России. Материалы к сценической истории // Театр. 1955. № 5. Май. С. 143–145.
4. *Белинский В. Г.* Александринский театр. Велизарий // Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1977. Т. 2. С. 495–504.
5. *Белинский В. Г.* И мое мнение об игре г. Каратыгина // Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1976. Т. 1. С. 128–137.

¹ Р. З. [Рафаил Зотов]. Александринский театр.

² Образцовое произведение, мастерски исполненная вещь, шедевр (*фр.*).

³ *Григорьев А.* Александринский театр. «Разбойники» трагедия Шиллера. С. 90.

⁴ Смесь // Северная пчела. 1828. 31 янв., вт. № 13. С. 2.

⁵ *Григорьев А.* Александринский театр. «Разбойники» трагедия Шиллера. С. 90.

⁶ Там же.

6. *Белинский В. Г.* Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета // Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1977. Т. 2. С. 276–277.
7. *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1981. Т. 6. С. 103–181.
8. *Бульдгауитт Г.* Литературно-сценические характеристики // Библиотека театра и искусства. 1912. Кн. XI. Ноябрь. С. 168–178.
9. *Григорьев А.* Александринский театр // Репертуар и пантеон. 1846. № 12. Раздел: Театр, летопись. С. 99.
10. *Григорьев А.* Александринский театр. «Разбойники» трагедия Шиллера // Репертуар и пантеон. 1846. № 6. Раздел: Театр, летопись. С. 79–93.
11. *Дубинская А.* Романтический актер // Театр. 1937. № 5. Авг. С. 29–44.
12. *Ласкина М. Н. П. С. Мочалов.* Летопись жизни и творчества. М.: Языки русской культуры, 2000. 590 с.
13. Материалы к биографии В. А. Каратыгина // Русская старина: В 175 т. [ежемесячный исторический журнал, выходивший в 1870–1918 гг.]. Т. 63. Репр. воспроизведение изд. 1889 года / Изд. М. И. Семеvский. СПб.: Альфарет, 2008. С. 159–161.
14. *Надежин Н. Н.* Русский театр. Письма в Петербург // Надежин Н. Н. Литературная критика. Эстетика. М.: Художественная литература, 1972. С. 346–367.
15. *Панаев В. А.* Воспоминания // Рассказы о русских актерах / Сост. М. Д. Седых. М.: Искусство, 1989. С. 187–188.
16. *Р. З. [Рафаил Зотов].* Александринский театр // Северная пчела. 1844. 19 сент. С. 1.
17. Смесь // Северная пчела. 1828. 31 янв., вт. № 13. С. 1–2.
18. Театральная хроника // Отечественные записки. 1849. № 10. С. 295–320.

Аннотация

В статье описаны петербургские спектакли «Коварство и любовь» (1827) и «Разбойники» (1828), где главные роли играл Василий Каратыгин. Намечен творческий путь актера, постепенный переход от классицистской эстетики к романтической. Карла Моора Каратыгин играл еще в классицистской традиции, но в его игре все-таки прорывалось романтическое чувство. Штюрмерская драматургия Шиллера, которая содержала в себе все для рождения нового направления, обращала его искусство именно в сторону романтизма.

Summary

This article considers the Petersburg performances of Friedrich Schiller's *Intrigue and Love* (1827) and *Robbers* (1828), in which Vasily Karatygin played the lead roles, and traces the actor's gradual transition from Classical to Romantic traditions. Karatygin's performance of the role of Karl Moore was initially rooted in Classical tradition, but a Romantic impulse began to take hold. Schiller's *Sturm und Drang* dramaturgy contained all the necessary elements for the birth of a new Romantic phase in stage drama.

- ✓ *Ключевые слова:* Василий Каратыгин, «Разбойники», «Коварство и любовь», Ф. Шиллер, классицизм, романтизм.
- ✓ *Key words:* Vasily Karatygin, *Robbers*, *Intrigue and Love*, Friedrich Schiller, Classicism, Romanticism.

№ 1 / 2020

**ОТЕЧЕСТВЕННАЯ
ДУХОВНАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
КУЛЬТУРА**

Особенности тональной организации в Рождественском Праздничном Триптихе архимандрита Матфея (Мормыля)

СТАРОСТИНА ТАТЬЯНА АЛЕКСЕЕВНА

Кандидат искусствоведения, доцент, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (Москва)

STAROSTINA TATYANA A.

*PhD (Art Criticism), Associate Professor,
Moscow Tchaikovsky State Conservatory (Moscow)*

E-mail: i.starostin@gmail.com

Рождественский Праздничный Триптих — это воплощение масштабного, уникального в жанровом отношении *индивидуального замысла* архимандрита Матфея. Триптих создавался в 1999 году, в преддверии 2000-летия Рождества Христова, как грандиозный юбилейный проект — комплект из трех компакт-дисков, включающих фрагменты литургического чтения, богослужебного пения и колокольных звонов. Издание музыкальных номеров в виде отдельного тома состоялось позже. Певческая часть Триптиха состоит из тридцати трех песнопений праздничных служб — главным образом Рождественских. Можно с уверенностью утверждать, что Рождественский Триптих — это не только величественный «венок» из праздничных молитвословий, но итог размышлений о. Матфея (священника и регента) о значении Рождества Христова в Священной Истории, судьбах человечества и многовековой русской православной традиции. В этом уникальном по замыслу и жанру сочинении сфокусировались богословские, пастырские и художественные аспекты дарования выдающегося церковного музыканта.

Тональная организация Рождественского Праздничного Триптиха многолика. Это обусловлено тем, что в цикл включены разные жанры духовной хоровой музыки, воплощенные музыкантами разных исторических периодов, от классика русского церковного многоголосия Д. С. Бортнянского до нашего современника — диакона Сергия Трубачева.

Перечислим виды песнопений и авторских композиций, представленных в Триптихе:

- древние монодийные напевы (стихира 9-го часа из Службы Царских Часов «Днесь раждается от Девы» напева Валаамского монастыря; сти-

хиря Рождества Христова 5-го гласа знаменного распева «Волсви, Персидские цари»);

- распространенный в настоящее время многоголосный напев Саровской пустыни, на который распеваются припевные строки икосов акафиста¹;
- гармонизации уставных напевов, выполненные музыкантами разных исторических периодов (например, стихира навечерия Рождества Христова по напеву Глинской пустыни «Августу единоначальствующу на земли» в гармонизации А. Д. Кастальского, кондак Рождества Христова «Дева днесь» болгарского распева в гармонизации Д. С. Бортнянского, стихира после Евангелия 6-го гласа знаменного распева «Слава в вышних Богу» в гармонизации Г. Ф. Львовского и др.);
- гармонизации и, чаще, многоголосные «изложения» уставных напевов, сделанные самим архимандритом Матфеем (например, самоподобен 6-го гласа распева Троице-Сергиевой лавры «Ангельские предъидите силы», стихира предпразднества Рождества Христова 2-го гласа распева Киево-Печерской лавры «Доме Евфрафов», тропарь предпразднества Рождества Христова греческого распева «Написовашеся иногда со старцем Иосифом» (и многие другие хоровые номера Триптиха);
- авторские сочинения («С нами Бог» священника В. Зиновьева, «Величание Рождеству Христову» Б. С. Додонова, «Братие, да мудрствует в вас» (из Послания к филиппийцам) диакона С. Трубачева и др.).

Среди богослужебных мелодий, представленных в многоголосной обработке, встречаются образцы греческого, болгарского, «синодального» распевов, а также напевы Троице-Сергиевой лавры, Киево-Печерской лавры, Валаамского монастыря, Глинской пустыни, Зосимовой пустыни.

Многообразие музыкального материала Триптиха определяет и множественность вариантов звуковысотной организации. Так, в монодийных стихирах (знаменного распева и напева Валаамского монастыря) представлен *модальный тип организации*², имеющий в своей основе *обиходный звукоряд*. В гармонизациях мастеров XIX века определенно выявлены нормы *классической мажорно-минорной тональности*³; гармонизации и композиции цер-

¹ Соколова А. В. Акафистные напевы в традиции храмов и монастырей Центральной России // Вестник ПСТГУ. 2013. Вып. 2 (11). С. 131.

² Холопов Ю. Н. Модальная гармония. Модальность как тип гармонической структуры // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1982. С. 16–31 (статья написана в 1975 году).

³ Мажорно-минорная тональность как наиболее распространенный тип высотной организации исследована в большом ряде работ научного и научно-методического профиля. Назовем некоторые из них: *Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии. М.: Музыка, 1969. 244 с.; *Мазель Л. А.* Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 616 с.; *Мясоедов А. Н.* Гармония. М.: Музыка, 1980. 319 с.; *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1985. 238 с.

ковных музыкантов XX века (в том числе о. Матфея) представляют широкий спектр *индивидуальных преломлений модальных и тональных элементов*¹. В Рождественском Триптихе постоянно встречаются элементы гармонического минора, создавая, в совокупности с часто звучащим мажором, интонационное поле, как бы «приоткрытое» для проникновения элементов светской композиции. Это закономерно, поскольку архимандрит Матфей (Мормыль), как опытный священник, полагал естественным и необходимым проникновение в церковное пение оттенка душевной эмоциональности². Это в полной мере относится к песнопениям Рождества Христова — любимого праздника всего христианского мира.

Приступая к рассмотрению особенностей тональной организации Триптиха, необходимо уяснить масштаб и очередность стоящих перед нами вопросов.

Во-первых, важно выяснить, каковы свойства тональности в гармонизациях и многоголосных изложениях *уставных напевов, выполненных архимандритом Матфеем*.

Во-вторых, интересно проследить, каков облик тональности в *гармонизациях, принадлежащих перу других авторов*.

В-третьих, необходимо проанализировать тональную организацию в *авторских сочинениях*, в небольшом количестве имеющих в составе Триптиха.

Предварительно кратко оговорим методику предстоящего анализа. Необходимо учитывать концепцию «церковной тональности» Н. С. Гуляницкой, а также близкие понятия «модальной тональности», «модально окрашенной

¹ Со своей стороны заметим, что предпринимаемое Н. С. Гуляницкой разделение высотной организации в церковной музыке на «гармоническую тональность» и «модальную тональность» представляется спорным. В первом случае определение «гармоническая» должно указывать на приоритет тональной функциональности и аккордовой структуры функций: иначе говоря, речь идет о мажорно-минорной тональности. Во втором случае определение «модальная» предполагает первенство звукоряда как центрального элемента системы, но тогда это фактически «модальное многоголосие». Если же все-таки наличествует тональность как система функций, выраженных многоголосными комплексами (при важности модального, звукорядного компонента), то точнее было бы назвать такую высотную организацию «модально окрашенной тональностью» (*Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 71–86*).

² Не случайно о. Матфей в гармонизациях великопостных песнопений — в частности, в утрени Великого пятка (см.: Песнопения Страстной седмицы. Нотный сборник / Сост. архимандрит Матфей (Мормыль). Сергиев Посад: Троице-Сергиева лавра, 2010. 431 с.) — ориентируется на рекомендации А. Д. Кастальского, предложившего варианты полностью мажорных и полностью минорных многоголосных версий обиходных гласовых напевов. Заметим, что о. Матфей привлекает гармонические формулы А. Д. Кастальского весьма избирательно и воплощает их индивидуально. Важно, однако, что вопрос эмоциональной окраски церковного многоголосия был для него значимым (см.: *Кастальский А. Д. Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций. М.: Живоносный источник, 2005. 60 с.*).

тональности»¹. При этом наиболее теоретически разработанной и в большой мере универсальной является концепция «особых состояний тональности», принадлежащая Ю. Н. Холопову². Эта теория взята нами на вооружение в качестве основной. Воздействие модального первоисточника на гармонический строй церковного многоголосия порождает те отклонения от тональности венско-классического типа, которые и составляют суть «особых тональных состояний».

Обратимся к гармонизациям и многоголосным изложениям уставных напевов, выполненных архимандритом Матфеем. Рассмотрим стихирю предпразднства «Доме Евфрафов», самоподобен 2-го гласа напева Киево-Печерской лавры (пример 1).

Напев стихирь во всех строках заканчивается на «с». Этот же тон является каденционной опорой в 1-й строке. В функции каденционных опор выступают «eс» и «d» (последняя также в функции иктовой опоры). В мелизматических распевах последних ударных слогов можно выделить также местную «микроопору» «b». Таким образом, мелодия ориентирована на приоритет опоры «с».

Напев гармонизован по тональности В-dur. Тоника при этом всегда появляется в начале строк, закрепляется вспомогательным оборотом с D (в 1-й строке) или с S (в строках 2 и 3), чтобы затем методом сопоставления смениться новой опорой с-moll, которая закрепляется опять же вспомогательным оборотом с гармонической доминантой.

В заключительной каденции происходит перегармонизация: финальный «с» здесь становится не основным тоном минорной тональности, а квинтой доминанты, F-dur. Это не новая тоника, а именно доминанта, разрешение ко-

¹ В. Е. Гиливеря опирается на концепцию Т. Б. Барановой и приводит в качестве обоснованных называемые ею «модально-тональные» и «тонально-модальные» структуры (*Гиливеря В. Е. Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения. Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2008. С. 83–84*).

² *Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. С. 409–424.* Всего Холопов насчитывает 10 состояний тональности, как то: функциональная («классическая»), рыхлая (со слабо выявленной тональной функциональностью), переменная (со сменой тонального центра на протяжении композиции), диссонантная (с тоникой в виде диссонанса), парящая (с явным центром, но отсутствующей тоникой), инверсионная (стоящая не на тонике), колеблющаяся (с постоянно меняющимся центром), многозначная (объяснимая с точки зрения разных центров), снятая (со слабо выраженной функциональностью и господством диссонанса), политональность (соединение двух самостоятельных развитых тональных структур — явление чрезвычайно редкое). Среди перечисленных состояний тональности в церковной гармонизации могут обнаружиться те, которые возникают на основе консонантной аккордовой вертикали. Теория особых состояний тональности применена к анализу русского обиходного многоголосия в публикации автора: *Старостина Т. А. Музыкально-теоретические проблемы изучения русского обиходного многоголосия // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2019. Т. 9. Вып. 1. С. 46–78.*

①
 B: T D⁷ T Sp ← D → Sp (II)
 c: T ⁺D T

②
 T S T Sp ← D → Sp
 D → Tr ← D T

③
 D → S [Tr] °D ⁺D T D T D
 D → Tr

③a ④

Пример 1. Стихира предпразднества «Доме Евфрафов»,
 самоподобен 2-го гласа напева Киево-Печерской лавры

торой (в тонику B-dur) происходит в первом же аккорде следующего песнопения. Следовательно, тональность стихир «Доме Евфрафов» можно определить как *инверсионную*. Однако постоянное балансирование опор B-dur и c-moll на протяжении всего песнопения дает возможность классифицировать ее в то же время как *колеблющуюся*. Кроме того, весомость субдоминанты (трезвучия Es-dur) укрепляет и без того сильные позиции тональности c-moll и позволяет истолковать большую часть последований одновременно в двух тональностях — B-dur и c-moll. Соответственно, тональность обладает также свойствами *многозначной*.

Обратимся к еще одной стихире предпразднества Рождества Христова — «Вертепе благоукасия» напева Киево-Печерской лавры (пример 2).

В напеве данной многострочной стихире большое место занимает «читок», который пропевадается преимущественно на высотах «*d*» и «*c*». Эти тоны гармонизованы аккордами тоники («*d*» как ее терцовый тон) и доминанты («*c*» как квинта доминанты без терции). В ряде случаев (в строках 5, 11, 12) «*c*» в функции тона речитации гармонизован как основной тон трезвучия II ступени (c-moll). Заключительное закрепление тона «*c*» в качестве основы минорной тоники происходит в последней, 14-й строке.

①,⑤,⑥-вар,⑩-вар ②,③,⑬-вар ④,⑦-вар,⑨-вар,⑪-вар,⑭-вар

V: T D T D→ Tr T S T T S T Sp ← D→ Sp
 c: D → Sp← D T ←⁺D→ T

⑧ ⑫

T S T D T ⁺D→ Tr S T Sp ←⁺D→ Sp T
 T ← D Tr ←⁺D→ Tr D

Общий кд. план

строки: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Пример 2. Стихира предпразднества Рождества Христова
 «Вертепе благоукрасися» напева Киево-Печерской лавры

Напев гармонизован по тональности B-dur. Окончание стихиры в c-moll свидетельствует о *переменном* состоянии тональности в целом. Но тяготе-ние к переменности проявляется и раньше: уже в 1-й строке («Вертепе благоукрасися») тональность сменяется с B-dur на параллельный g-moll. Так же построены строки 5, 6, 10. Другая группа строк (4, 7, 9, 11, 14) представляет иной вариант переменности: B-dur — c-moll. Следовательно, принцип ладовой и тональной переменности действует как на уровне одной строки, так и на уровне целого песнопения.

В звуковысотном облике стихиры «Вертепе благоукрасися», несмотря на модальный мелодический первоисточник, первенство тонального принципа организации проявлено весьма сильно. Во-первых, оба отклонения из первоначального мажора в минор (как g-moll, так и c-moll) сопровождаются появлением высокого (гармонического) вводного тона. Во-вторых, позиции B-dur как влиятельной тоники подкрепляются ее постоянным появлением в окружении тяготеющей к ней доминанты с септимой (*f-c-es*) и оттеняющей субдоминанты (трезвучие Es-dur). Более того, в 8-й строке происходит отклонение в субдоминанту (появляющийся при этом *as* предусмотрен обиходным звукорядом) с последующим возвращением к начальной тонике B-dur.

Первое, что обращает на себя внимание, — это фактурное решение гармонизации. Она выдержана преимущественно в четырехголосном складе, исключительно «плотно». Почти на каждый звук мелодии приходится полное вертикальное созвучие. Нет выдержанных педальных тонов, все повторяющиеся звуки принадлежат определенным аккордам.

Функциональный состав тональности A-dur, в которой выполнена гармонизация, сравнительно ограничен: это полновесная тоника, не менее весомые субдоминанта (в виде трезвучия на IV ступени) и доминанта — чаще консонантная или с проходящей септимой. Также тональность представлена созвучиями II ступени: это трезвучие как слабая субдоминанта или subsystemная тоника, а также обращения II⁷ (S⁶) как созвучия линейного происхождения (вспомогательные или задержания). В заключительной, 11-й строке происходит обновление аккордового состава тональности. Здесь заметное место занимает трезвучие VI ступени (Tr, fis-moll). Таким образом, основу гармонизации составляет *функциональная тональность*.

Почти сплошная консонантность дает возможность истолковать некоторые фрагменты с позиции сразу нескольких тональностей. Таковы строки 7, 8, 9, которые допускают три разных версии функциональной нотации: по A-dur, h-moll и D-dur. Заключительная строка читается как по основной тональности A-dur, так и по параллельному fis-moll. Следовательно, тональность стихир является одновременно *многозначной*. Многозначное состояние тональности типологически близко *рыхлому*, которое в данном случае лишь намечено, но полностью не проявлено. Кроме того, в строках 1, 3 и 10 тональность *переменная*: с окончанием в новой тональности h-moll.

Итак, перед нами уникальный образец тональности, в которой сочетаются признаки *классической функциональной, многозначной, переменной* и, частично, *рыхлой*.

Торжественное и протяженное песнопение «С нами Бог» протоиерея В. Зиновьева написано в традициях классического тонального письма (пример 4).

При ярком «классическом» облике хора вопросы тональной организации здесь отнюдь не просты. С одной стороны, в хоре присутствуют все атрибуты развитой классической тональности: действенные компоненты функциональной триады T—S—D, DD, множественные отклонения в тональности диатонического родства с участием доминант прямого действия. Так, на протяжении всего хора композитор «обходит» тональности C-dur, d-moll, a-moll, A-dur, h-moll. Вне модуляционного процесса затрагивается F-dur. С другой стороны, не вполне ясен вопрос: *какую тональность считать главной* — G-dur, в котором звучат самое начало и окончание сочинения? Или C-dur, который является «объединяющей тональностью» (термин С. И. Танеева) для всего тонального круга? Или a-moll, который начиная с 9-й строки меняется на одноименный мажор?

Думается, поначалу приоритетное значение C-dur очевидно, и в таком случае тональность a-riogі следует охарактеризовать как *инверсионную*, в которой тоника часто скрыта или находится на втором плане. Начиная с 5-й строки («Страха же вашего не убоимся») первенство переходит к параллельной тональности a-moll, относительное постоянство которой готовит дальнейшее появление одноименного мажора. «По пути» от C-dur к a-moll композитор уклоняется в d-moll, в котором звучит целая 4-я строка («и иже аще совет совещааете...»). Иначе говоря, тональность находится в постоянном движении разнотональных фрагментов и должна быть определена как *колеблющаяся*. Все это, впрочем, не исключает одновременного действия принципов классической функциональной тональности. Отметим, что функциональность классического типа в этом сочинении ярко проявлена на малых отрезках формы — в масштабе отдельных оборотов внутри строк. На уровне целостных строк иногда явственнее проступает тенденция переменности (как в строках 3, 5, 11).

После чтения Евангелия в Триптихе звучит одно из самых ярких по звуковысотному решению песнопений — стихира 6-го гласа знаменного распева «Слава в вышних Богу... Днесь восприемлет Вифлеем...» в гармонизации Г. Ф. Львовского (согласно уставу, стихира по 50-м псалме) (пример 5).

Даже беглого взгляда на гармоническую схему стихир достаточно, чтобы увидеть насыщенность гармонизации существенными элементами тонального письма, такими как частые отклонения с обилием побочных доминант как обратного, так и прямого действия; интенсивность функциональных смен; полновесные кадансы в окончаниях тексто-музыкальных строк.

Тональная организация этой многоголосной стихир в полной мере соответствует типу *классической функциональной тональности*. Однако гармонизатор в некоторых случаях избегает простых, казалось бы очевидных, решений. Примером может служить уже 1-я строка «Слава в вышних Богу и на земле мир». В начале 2-й музыкальной фразы (2-й такт в печатном тексте) ход 1-го тенора «dis—e» вполне мог быть гармонизован как D—T в тональности e-moll, с последующим возвращением в основной D-dur. Однако гармонизация сделана более изысканно: доминанта к e-moll путем хроматического прерванного оборота переходит в $D^{6/5}$ к D-dur. В том же такте, в его окончании, на звуках мелодии «dis-e-fis» стоит неординарный проходящий оборот: $D^7—T^{6/4}—D$ Тр по тональности e-moll; хотя можно было бы гармонизовать тот же мелодический ход более прямолинейно, дав сначала разрешение гармонической доминанты в e-moll, а затем через побочную доминанту отклониться в G-dur. Любопытно функциональное решение заключительной каденции всей 1-й тексто-музыкальной строки: устанавливается местная тональная опора G-dur, относительно которой аккорд основной тоники (D-dur) звучит как доминанта. После чего распев слога «зем-[ли]» приводит к $T^{6/4}$, который по своему положению в форме должен был бы быть кадан-

G: T - S - T T Tp Sp S₆ T
 C: D - T - D D III II T D D T S +D → II(Sp) D_____ T₆

T D II(Sp)_____ S₆
 d: T_____ T T₇ +D T

d: T D T D → Tp Tp⁶ +D T +D⁷ T

C: S T S T Sp D T +D → Tp
 d: Tp a: T D₂ → S K +D T

a: T D T Sp S ♯ +D⁷ T +D → S K +D⁷ T

Пример 4. Песнопение «С нами Бог» протоиерея В. Зиновьева

7
C: T^{Tr} T S T S K D⁷ T

8
a: T⁺D T S D D [K] D^o T⁺D⁺T A: T D⁷ T S K D⁷ T

9
A: T S K D⁷ T⁺D⁺→ Sp(II) D⁷ T S K D⁷ T

10
T S K D⁺D⁺→ [III] G: T - S - T
h: D - T
C: D - T всп. - D

Пример 4 (продолжение)

①,④-вар.; есть прерв. в e-moll

D: T D D → [III] D T D → II ← D D → S ← D = T D T
e: D D T D (K)

D: T S D T D → II D → II D → II ← S T II D T
e: T S S (S)

D: D T S Sp S ← D S ← D S Sp D D → Sp S T Sp ← D → Sp D...

Пример 5. Стихиря 6-го гласа знаменного роспева
«Слава в вышних Богу... Днесь восприемлет Вифлеем...» в гармонизации Г. Ф. Львовского
(согласно уставу, стихиря по 50-м псалме)

совым, то есть метрически сильным и весомым созвучием: здесь же он незаметно «проскальзывает», уступая место доминанте в ее полном виде (с задержанием у 2-го тенора). Можно заключить, что автор гармонизации, используя средства функциональной тональности, стремится изыскать гибкие формы ее проявления.

Особенность данной функциональной тональности заключается (как и в ряде ранее рассмотренных примеров) в недолговечности каждой новой тональной подсистемы. Как правило, «площадка устойчивости» при любой достигнутой опоре ограничивается оборотами типа «D T», «D T D», «T D T». Крайне редко формула расширяется до вида «T—S—D—T». Такое последование присутствует в окончании 2-й тексто-музыкальной строки (на словах «присно со Отцем»). Наконец, внедрение в оборот двойной доминанты — это некое особое гармоническое событие: в 3-й строке (на словах «рожденного боголепно») в тональности e-moll звучит развернутое последование «Tr—T—DD—+D—T», причем не в заключительном кадансе, а в середине построения.

Можно заключить, что *функциональная тональность в гармонизованной Г. Ф. Львовским стихире носит подчеркнуто богатый, праздничный характер*. Это соответствует и содержанию текста, и месту песнопения в богослужении — после чтения Евангелия.

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы.

1. насыщая свой цикл богослужебными текстами, знакомыми служащим и молящимся, о. Матфей и в построении музыкального облика Триптиха ориентируется в первую очередь на *гармонический язык современного богослужения* Русской православной церкви — тонально-функциональное многоголосие.
2. Многообразие воплощений тональной организации, представленное в Триптихе, дает основание полагать, что о. Матфей целенаправленно выстраивает целую *историко-стилистическую панораму видов тонального письма*, актуальную для современного клиросного быта.
3. Значительную роль в Триптихе играют *особые состояния тональности*. Этому во многом способствует *господство диатоники или обиходной миксодиатоники как модального первоисточника церковного многоголосия*. Приоритетное положение занимают такие состояния тональности, как «переменная» и «многозначная». Несколько реже возникают «колеблющаяся» и «инверсионная». Знаменательно, что большинство хоров Триптиха содержит признаки сразу нескольких тональных состояний.
4. Тональность песнопений и авторских композиций Триптиха всегда *распета*. В цикле нет ни одного хора, перегруженного красочной гармонизацией каждого звука мелодии. В большинстве хоровых партитур наблюдается обратное: массив одной гармонии бывает подвижен и наполнен линейными токами голосов.
5. Тональность в разных номерах Триптиха бывает «персонифицирована». Особенно это ощущается в авторских сочинениях, но проявляется также в гармонизациях и изложениях. Например, тональность в гармонизациях Д. С. Бортнянского и Г. Ф. Львовского — это высказывания художников XIX века с их мастерским владением ресурсами классической тональности. Тональность в гармонизации А. Д. Кастальского свидетельствует о тонком слышании потенциала «всеступенной» диатоники московским мастером хорового письма в начале XX столетия. Тональность диакона Сергия Трубачева — это индивидуальный проект, принадлежащий перу нашего современника, который волен выбирать любые методы письма из тех, что накопила за тысячелетие церковная хоровая культура Православного мира. Наконец, тональность в образцах, изложенных о. Матфеем, — это монашески строгое следование тем ладовым законам, которые диктует музыканту уставной напев, и мастерство максимально точного «перевода» древнего источника на многоголосный язык современного богослужения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1985. 238 с.
2. *Гилверя В. Е.* Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения. Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2008. 322 с.
3. *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
4. *Кастальский А. Д.* Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций. М.: Живоносный источник, 2005. 60 с.
5. *Мазель Л. А.* Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 616 с.
6. *Мясоедов А. Н.* Гармония. М.: Музыка, 1980. 319 с.
7. Песнопения Страстной седмицы. Нотный сборник / Сост. архимандрит Матфей (Мормыль). Сергиев Посад: Троице-Сергиева лавра, 2010. 431 с.
8. *Соколова А. В.* Акафистные напевы в традиции храмов и монастырей Центральной России // Вестник ПСТГУ. 2013. Вып. 2 (11). С. 128–189. (Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства).
9. *Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии. М.: Музыка, 1969. 244 с.
10. *Старостина Т. А.* Музыкально-теоретические проблемы изучения русского обиходного многоголосия // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2019. Т. 9. Вып. 1. С. 46–78.
11. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 540 с.
12. *Холопов Ю. Н.* Модальная гармония. Модальность как тип гармонической структуры // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1982. С. 16–31.

Аннотация

Статья посвящена особенностям тональной организации в песнопениях «Рождественского Праздничного Триптиха» архимандрита Матфея (Мормыля). Автор подчеркивает многообразие тональных структур Триптиха. В этом цикле помещены гармонизации и композиции русских церковных музыкантов разных исторических периодов. В их партитурах, по мнению автора статьи, тональность трактуется по-разному. Но во всех случаях тональная организация вступает во взаимодействие с элементами модальных звуковысотных структур.

Summary

This article examines the tonal organisation of the chants in the 'Christmas Festive Triptych' by archimandrite Matthew (Mormyl), emphasising the variety of tonal structures found therein. The cycle contains harmonisations and compositions by Russian church musicians of various historical periods. It is suggested that, while tonality is interpreted differently in each case, they are united by the interaction between modal pitch structures and tonal organisation.

- ✓ *Ключевые слова:* архимандрит Матфей, Триптих, тональность, тональные функции, отклонение, доминанта обратного действия.
- ✓ *Key words:* archimandrite Matthew, Triptych, tonality, tonal functions, deviation, dominant reverse action.

УДК
783.2, 783.6

Византийская певческая традиция в храме Всех Святых на Кулишках в Москве

АНТОНОВ ПАВЕЛ СЕРГЕЕВИЧ

Преподаватель дирижерского факультета, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (Москва); регент, Патриаршее подворье храм Всех Святых на Кулишках (Москва)

ANTONOV PAVEL S.

*Lecturer, Moscow Tchaikovsky State Conservatory;
Choir Regent, Patriarchal Compound Church All Saints
on Kulishki in Moscow (Moscow)*

E-mail: p.s.antonov@gmail.com

Последние два десятилетия в России активно развивается интерес к византийскому церковному пению. Отчасти это связано с увеличением числа паломнических поездок из России по святым местам Греции, Афона, Иерусалима, где можно его услышать. Кроме того, стали доступны многие аудио- и видеозаписи, дающие представление об этой певческой традиции. В некоторых российских городах появились хоровые коллективы, практикующие исполнение византийских песнопений. Иногда их называют греческими, что не совсем верно — географический охват данного явления гораздо шире, чем только Греция. Так поют в Болгарии, Сербии, Черногории, Румынии, Иерусалиме, Египте, в большинстве стран православного Востока.

В 2004 году в Москве при издательском доме «Святая гора» открылась школа византийского пения «Псалтика», которую возглавил выпускник Афинской консерватории К. Фотопулос¹. С 2010 года ведет исполнительскую деятельность женский ансамбль «Асматикон» под руководством А. Елисейевой, возникший в Московской консерватории при Научно-исследовательском центре церковной музыки. В 2012 году в Санкт-Петербурге по инициативе С. Астахова был образован мужской богослужебный хор «Пахомий Логофет». Серьезный интерес к этой культуре развивается в Ново-Тихвинском женском монастыре Екатеринбургa, Николо-Малицком мужском монастыре в Твери, некоторых других храмах и монастырях России.

¹ С 2018 года является филиалом школы «Схолион Псалтикис» в Афинах с одноименным названием. URL: <http://www.psaltika.ru/> (дата обращения: 25.06.2019).



Митрополит Афанасий (Киккотис)

Мне же пришлось познакомиться с византийским пением благодаря митрополиту Афанасию (Киккотису)¹, выдающемуся носителю этой традиции. Произошло это после Пасхи 2002 года, когда я начал работу в храме Всех Святых на Кулишках. По рекомендации моих консерваторских однокурсников, певших там ранее, я стал певчим, а затем помощником регента. Передо мной открылся совершенно иной музыкальный мир. Не могу сказать, что он сразу увлек, ведь до этого мне не доводилось петь никаких греческих песнопений, кроме гимна святителя Нектария Эгинского «Агни

¹ Более подробно о митрополите Афанасии см.: *Николау Н. Г.* Афанасий // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/76896.html> (дата обращения: 30.06.2019). В 1999–2019 годах он был настоятелем храма Всех Святых и представителем Александрийского патриархата в Москве.

Парфене»¹. Тем не менее здесь чувствовался потенциал для совершенствования, было ощущение чего-то настоящего.

Первые опыты познания византийской традиции нашим хором были весьма несистематичными. Регентом тогда была Л. С. Аршавская, которой владыка Афанасий давал магнитофонные кассеты с записями песнопений, необходимых для богослужений. Записи приходилось расшифровывать и записывать нотами. Эта работа была продолжена выпускником Хоровой академии С. Левиным, сменившим первого регента, а затем мной. Надо сказать, что первые песнопения, записанные с кассет, были совсем не простыми. Сейчас, спустя 18 лет, очевидно, что начинать обучение византийскому пению с произведений такого уровня было равносильно тому, как начать учиться игре на фортепиано с этюдов Ф. Листа. Систематическое обучение византийскому пению требовало времени, а нам приходилось готовить все воскресные и праздничные службы, то есть «выдавать результат», почти не имея времени на подготовку. Можно сказать, что мы начали осваивать эту традицию с конца.

Будучи одарен прекрасным голосом, владыка Афанасий мог показать, как и что спеть. Но, как он сам признавался, научить нас этому искусству было для него затруднительно в силу ограниченного знания русского языка. Хору же пытаться его копировать, не обладая его талантом, было практически невозможно.

В первые годы нашего сотрудничества владыка часто сам вставал на клирос на вечерних службах, когда не служил, и вместе с нами пел. Каждый раз это было наглядным уроком певческого мастерства. Пел он почти наизусть, без певческих книг, лишь иногда подглядывая в текст. Объем его знания богослужебных текстов, как мне кажется, соответствует тем временам, когда средневековые певцы, не имея достаточно книг, обязаны были все знать на память². Талант и вдохновение, как у истинного церковного исполнителя, проявлялись у нашего наставника только в богослужебных условиях. Записи песнопений, которые делались вне службы по моей просьбе для клиросных нужд, были только кратким конспектом того, что могло прозвучать в его исполнении на богослужении.

Обучение византийскому пению имеет ряд особенностей. Прежде всего, оно очень плохо совмещается с игрой на темперированном инструменте. Слух практически каждого классического музыканта воспитан многолетними упражнениями на фортепиано. Поэтому гораздо удобнее учиться либо

¹ Слова и музыка этого паралитургического песнопения принадлежат греческому подвижнику XIX–XX веков святителю Нектарию Эгинскому (см.: Святитель Нектарий Эгинский. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nektarij_Eginskij/ (дата обращения: 30.06.2019)).

² К большому сожалению, качественных записей тех служб почти не осталось. Мы записывали их на кассетные диктофоны, оказавшиеся под рукой.

имея опыт только вокального музицирования, либо владея каким-либо инструментом с натуральным строем (струнные, некоторые духовые). Кроме того, важен аспект, который можно назвать генетической памятью. Наблюдая разных певцов, бывавших на подворье, приходилось подмечать такую особенность — если этому пению обучается человек, имеющий восточные корни, у него дело идет гораздо лучше. Думаю, это может стать предметом отдельного научного исследования. Ведь византийское богослужбное пение является неотъемлемой частью музыкальной культуры Востока. Это касается отсутствия темперированного строя, мелодики, звукоизвлечения, ритма и т. д. Поэтому оно гораздо ближе к музыке арабской, турецкой, индийской, нежели европейской.

Праздничные богослужения в храме Всех Святых совершаются на двух языках: церковнославянском и греческом. Первое время греческие песнопения приходилось разучивать на слух, записывая их нотами. При этом греческий текст, по причине незнания языка, записывали кириллицей¹. Поскольку мы не владели византийской нотацией, для пения на церковнославянском пользовались нотными болгарскими изданиями Петра Динева (1889—1980). Этот замечательный композитор и протопсалт учился в Константинопольской патриархии певческому искусству и в Петербургской консерватории композиции. В середине XX века он проделал огромный труд по переводу на пятилинейную нотацию болгарского свода византийских песнопений с нотации и со слуха. В библиотеке храма случайно оказался «Обширный воскресник», позже в Интернете удалось найти другие тома². Не знаю, насколько эти издания востребованы в Болгарии, но нам они очень помогли на службах первые несколько лет. Конечно, это было временным вынужденным подспорьем (пока не начали изучать нотацию), потом от них постепенно отказались.

Следует иметь в виду, что точного соответствия нотной и невменной записи быть не может. Европейская нотная запись не знает таких интервалов, как $\frac{1}{4}$ или $\frac{1}{3}$ тона, а ведь в византийском пении есть и более тонкие градации (например, $\frac{1}{6}$ тона). Поэтому песнопения, звукоряд которых более близок к европейским гаммам, получались в нашем нотном исполнении лучше, а те, что имеют сложный звукоряд, были очень далеки от оригинала.

Несколько лет назад у наших хористов появилась возможность систематически изучить теорию византийского пения под руководством воспитанника владыки Афанасия — диакона Александра Полянского. В течение трех лет он занимался в Греции византийским пением под руководством известного

¹ В оправдание могу лишь сказать, что в истории русского богослужбного пения такое бывало и раньше. Например, распространение греческого распева на Руси в XVII веке (см.: *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской православной церкви: В 2 т. М.: ПСТБи, 2004. Т. 2. С. 97).

² *Днев П.* Воскресникъ обширень; Литургія; Воскресникъ краткъ; Триодъ и Пентикостарь; Пападически песнопения. Софія: Синодално книгоиздателство, 1947—1958.



Хор подворья (фото 2019 года)

педагога П. Неохоритиса. Наши теоретические занятия с о. Александром по освоению нотации стали совмещаться с пением на богослужениях. Первые опыты нотного пения по болгарским книгам тоже не прошли даром — учить теорию, зная мелодии на слух, было проще.

Изучение теоретической части заняло около полугода. Оно включало запоминание знаков, их последовательностей, затем простейшие упражнения. Гораздо сложнее обстояло дело с практическим воплощением этих знаний, когда нужно было переходить непосредственно к песнопениям. Освоение гласовых звукорядов («лестниц»)¹ на примере простых произведений — основная практическая задача в обучении византийскому пению. Строение гаммы определяет звучание, «окраску» каждого гласа. Графическая запись одинакова для всего осмогласия, но величина интервалов, обозначаемых этими знаками, в разных гласах различна. Например, одинаково написанная фраза в 1-м и 6-м гласах будет звучать по-разному (пример 1). Таким образом, начальное указание гласа является кодом, который дает расшифровку всей последующей записи.

Строго говоря, петь по нотам эту музыку нельзя. Хотя следует сделать оговорку, что воспроизведение точной интервалики звукорядов, на которых

¹ В теоретических пособиях по византийскому пению они изображаются в виде лестницы.

Гл. 1:

Гл. 6:

Пример 1. Расшифровка невменной записи в 1-м и 6-м гласах

базируется византийское осмогласие, возможно лишь при соотнесении графики с большим слуховым опытом. Без него пение по невмам будет практически равно пению по нотам. Одно лишь знание нотации не дает исполнителю представления о том, как написанное должно звучать. Очень большое значение имеет устная передача традиции от учителя к ученику.

Византийская невменная запись прошла несколько фаз развития. Реформа 1814 года значительно упростила работу певцов, больше не надо было запоминать многочисленные знаки и обширные мелодические формулы¹. В XX веке в некоторых певческих книгах аналитическая запись² становится еще более подробной, отражая все украшения (пример 2).

Как мне кажется, это стало свидетельством некоторого упадка многовековой устной традиции, которая предполагала осведомленность исполнителя и его обширную память и потому не требовала подробной письменной фиксации. Отчасти этот принцип можно сравнить с записью барочных украшений в европейской музыке, когда-то исполнявшихся без расшифровки.

После изучения теории должно следовать очень медленное многократное пропевание простейших песнопений. Кому-то оно может показаться не столь важным, однако именно так на слух запоминаются интервалы. Это своего рода «настройка инструмента», без которой не может быть правильного звучания. Обычно для этого этапа обучения используются краткие сти-

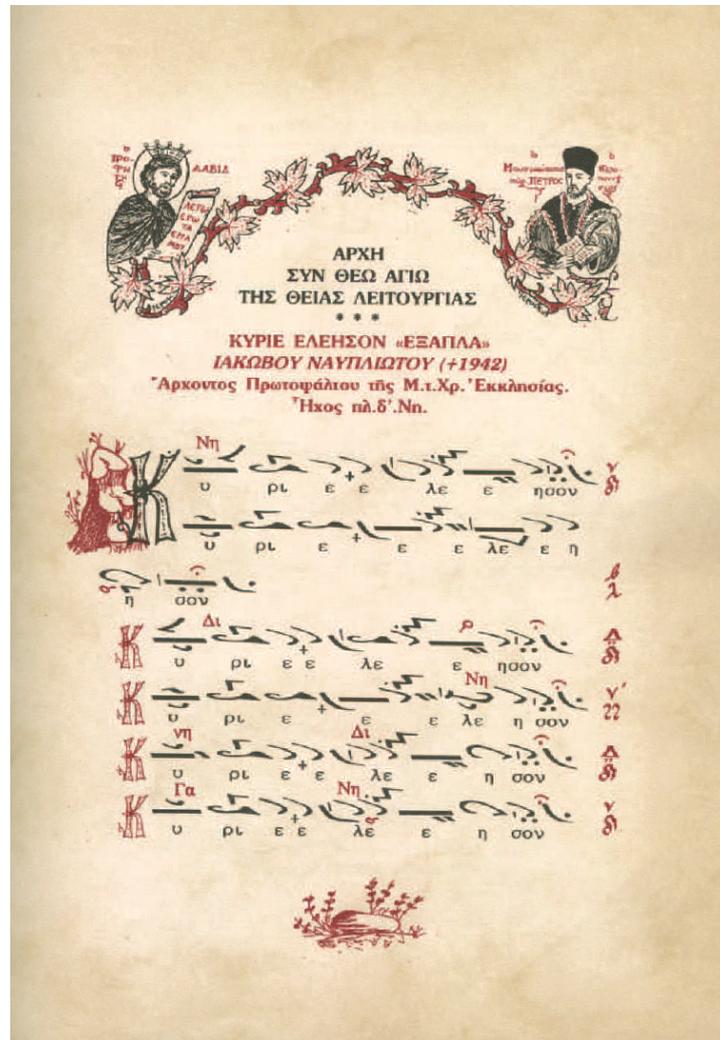
¹ Реформа трех учителей – митрополита Хрисанфа, Хурмузия Хартофилакса и Григория Протопсалта, получившая название «Нового метода» (см.: *Старикова И.* История пения. URL: <https://arzamas.academy/materials/882> (дата обращения: 10.07.2019); *Арванитис И.* Византийская нотация // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/365723.html> (дата обращения: 10.07.2019)).

² Форма записи, в которой одному знаку соответствуют один-два звука.

ло, тщательнее оберегают, соответственно, она сохраняется в более архаичном виде. Поэтому в турецком окружении константинопольская певческая традиция, передаваемая из поколения в поколение, сохранила больше древних черт. В первую очередь это проявляется в большей огражденности ее от европейской классической музыки и влияния тональной системы. Турецкая музыкальная культура была в этом смысле, пожалуй, более «безопасна», будучи во многом схожей. Таким образом, традиционное византийское пение — достаточно широкое понятие, включающее в себя разные направления, разный «ифос». Это понятие подразумевает систему музыкально-выразительных средств, исполнительских приемов конкретного певца или целой школы: звукоизвлечение, расстановка дыханий, наличие украшений в определенных местах, интонирование интервалов.

Пение само по себе — лишь часть того, что необходимо для целостной службы. Другими составляющими должны быть определенный богослужебный устав, его организующий, а также музыкальная образованность духовенства. На последнем моменте следует отдельно остановиться. Попадать в тон на греческой службе — совсем не то же самое, что произнести возглас на тонике или квинте партесного песнопения. Культура священнослужения при византийском пении предполагает хотя бы минимальное знакомство с опорными тонами звукоряда каждого гласа. При этом возгласы редко произносятся строго на одном звуке, как это делается в русской традиции. Погласицы, когда-то существовавшие в древнерусском богослужебном чтении, к сожалению, остались лишь в практике у старообрядцев. Грибоедов в «Горе от ума» написал: «Читай не так, как пономарь, а с чувством, с толком, с расстановкой». Замечание классика, сделанное еще двести лет назад, указывало на то, что наше богослужебное чтение зачастую препятствует проникновению в смысл читаемого. Этому во многом способствует общепринятая традиция читать всё строго на одном звуке, пришедшая из латинских бурс Юго-Западной Руси. На православном же Востоке есть разница между чтением псалмов, чтением Апостола и Евангелия, произнесением ектений и возгласов священника. Существует чтение почти речевое, может быть чтение на опорном тоне, есть и более приближенное к пению и т. д. Все это регламентировано традицией и служит необходимым дополнением к пению хора. Например, мелодия ектении — это не только то, как ее поет хор, но и как ее произносит диакон в рамках данного гласа. Красота Евхаристического канона — не только задача хора, но и священника. Усилия самых хороших певцов на службе могут быть сведены на нет немusicalностью служащих. Вопрос этот столь же важен для священнослужителей, как и для хора. Можно сказать иначе, что епископ, священник и диакон должны тоже быть певческими участниками богослужения.

Вот почему попытки привить византийскую певческую традицию на русской службе часто обречены на неудачу. Отдельные греческие песнопения



Страница из афонского сборника Литургии. 1999

на наших службах воспринимаются как нечто чужеродное и становятся еще более концертным номером, чем, например, произведения А. Веделя или С. Дегтярева. Такое можно слышать в некоторых храмах, где пытаются разбавить русский обиход византийской «изюминкой». В начале моего служения поневоле иногда приходилось соединять такие вещи, как партес, знаменный распев и византийские песнопения. Но потом постепенно все пришло к стилистическому единообразию.

Если говорить о целостности службы, необходимо затронуть и другой аспект. Гласовое пение в Русской православной церкви распространяется

только на изменяемые песнопения: тропари, кондаки, стихирь, ирмосы и т. д. Исторически так сложилось, что целый ряд неизменяемых песнопений вечерни, утрени и Литургии у нас стал негласовым. В византийской же традиции понятие гласа всеобъемлюще, поскольку подразумевает не просто систему попевок, а определенный звукоряд с одним или несколькими опорными звуками. Поэтому каждое песнопение службы подчинено какому-то гласу. Все неизменяемые тексты тоже поются на соответствующий глас, согласно указанию Устава. Так, Великое славословие поется по гласу недели, или последней стихирь на хвалитех (если не воскресная служба). Особенно очевиден гласовый принцип на Литургии. Согласно существующей неписаной традиции Великой Церкви, принятой у константинопольских протопсалтов, песнопения от Херувимской до причастного стиха включительно исполняются на конкретный глас (глас недели или причастна). Существуют и другие традиции, касающиеся гласового пения, которые очевидны в восточной богослужебной практике, но не совсем понятны нам в силу разности церковного устава.

Современный греческий приходской устав, можно сказать, более «вокально обоснованный». Мы приходим утром на литургию не распетыми и должны сразу полноценно звучать. С точки зрения вокала это неправильно. Любой грамотный певец сначала распевается в удобной тесситуре, затем переходит к нормальной нагрузке. На православном Востоке (скажем, в той же Греции) перед литургией служитя утренняя, начало которой поется всегда просто, в низком регистре. Это служит как бы распевкой. Постепенно, к концу утрени, тесситура песнопений повышается, и к началу литургии певцы имеют разогретый голос. В России такая практика праздничных служб встречается достаточно редко. Следует также отметить, что греческий устав более логичен. В нем не называют всенощным бдением двухчасовую вечернюю службу. Каждый раз, когда слышишь вечером слова «Исполним утреннюю молитву нашу Господеви» или «Слава Тебе, Показавшему нам свет», возникает ощущение повторяющейся ошибки. В Греции бдение на приходах совершается достаточно редко (например, в престольные праздники) и в чем-то похоже на русские рождественские и пасхальные службы.

Неотъемлемой составляющей византийской службы является система антифонности. При правильном антифонном пении не может быть концертного правого и убогого левого хора — они должны быть равными. Два равноценных клироса имеют и практический, и эстетический смысл: голоса не утомляются и появляется некоторое разнообразие в службе. Это важнейшее уставное указание — пение на два хора — идет еще из ветхозаветной практики и древнегреческой трагедии. Византийский распев позволяет и четырем певцам организовать полноценное антифонное пение: по одному человеку, поющему мелос, и одному исократу (тому, кто держит исон) на каждом кли-

росе. Иначе говоря, это понятие не количественное, а качественное, и здесь не принципиально наличие большого числа поющих.

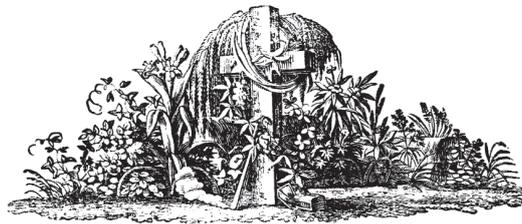
По поводу исона¹ существует мнение, что держать один звук — удел тех, кто не способен петь мелос. Ссылаясь на авторитетное мнение владыки Афанасия, могу сказать, что это неверно. Исократ должен знать мелодии не хуже тех, кто их поет. Он как бы «открывает дорогу» певцу, указывая дальнейшее мелодическое направление. Да и держать точно один звук, слыша рядом движущиеся голоса, весьма непросто и под силу только музыканту с хорошим слухом. Это доказывается тем фактом, что до XX века исон был чисто устной традицией и никак не обозначался в певческих книгах. Даже в современных музыкальных изданиях он далеко не везде указан.

Отдельной темой современного византийского пения является язык, на котором оно исполняется. Конечно, греческий язык предпочтительней, будучи оригиналом. Существует полный годовой цикл византийских служб на церковнославянском языке, причем в нескольких вариантах: это болгарские, сербские и македонские издания XIX—XXI веков². Здесь картина такая же, как со славянскими переводами греческих текстов вообще, то есть все зависит от таланта конкретного переводчика. В наших богослужебных книгах есть удачные переводы, есть менее удачные. Существуют ошибки, которые по прошествии веков стали частью русского богослужебного канона. Но ведь человеческий фактор при этом никто не отменял — невнимательные переводчики были всегда. Например, тропарь Великого четверга «Егда славнии ученицы» в русских молитвословах предписано читать перед причастием «во Святую четырехдесятницу», хотя в греческом тексте стоит не Четырехдесятница, а Святой четверг. Или, в первом тропаре 9-й песни канона ко Святому причащению по-славянски: «Христос есть, вкусите и видите» — вместо греческого: «Благ есть, вкусите и видите» (то есть парафраз 33 псалма).

Поэтому и в церковнославянских певческих книгах с византийской нотацией есть более или менее удачные варианты координации текста и распева. Причем определить это можно, только исполнив их на службе. Иногда, чтобы понять, подходит ли музыкальная фраза к текстовой, нужно спеть ее в храме раз десять или двадцать. В связи с этим написание новых славянских изводов не может быть чисто кабинетной работой — они требуют многократной проверки в богослужебных условиях. С болгарскими и сербскими певческими книгами есть чисто исполнительская проблема. В них огласовываются полугласные звуки. Например, слово «огънь» распевается на два слога, «вознесъся» — на четыре (пример 3). Такого произношения нет в со-

¹ Так называется выдержанный звук в болгарской традиции. У греков он называется «исократима».

² Основные издания доступны сейчас в электронном виде. URL: http://psaltbg.blogspot.com/2015/09/blog-post_77.html.



ЦВѢТОСОБРАНИЕ

НА СЯЧКОТО ПРЕЗГОДЫШНО ЦЕРКОВНО
БОГОСЛУЖЕНІЕ.

Сочинено отъ различни искусны ветхи и новы пѣвцы.



СЛУЖБА ВѢЧЕРНІА

Блаженъ мѣжъ сочиненъ отъ Хвѣрмѣза Хартофілака.

Гласъ осмый Ѡ Ни.

Цветособрание. Составитель и издатель Николай Триандафилов. Бухарест, 1847

временном русском богослужении, поэтому приходится частично редактировать отдельные фрагменты распева¹.

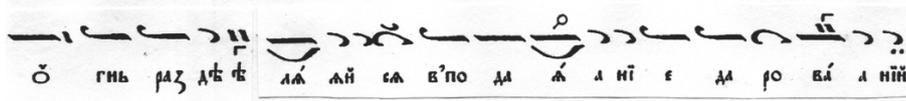
Как известно, на протяжении истории богослужебные тексты от издания к изданию претерпевали изменения. Не вдаваясь в подробности этого сложного процесса, можно сказать, что в настоящее время не всегда есть точное соответствие греческих и русских текстов. При сопоставлении современных изданий очевидно, что различия касаются не только отдельных слов, но и целых фраз. Например, в одном из воскресных седальнов 1-го гласа в

¹ В настоящее время большая работа по адаптации церковнославянского языка к оригинальному мелосу ведется в московской школе «Псалтыка» и в петербургском хоре «Пахомий Логофет».

Тропарь Вознесения (фрагмент):



Стихира Пятидесятницы (фрагмент):



Пример 3. Огласовка полугласных звуков в болгарских изданиях

русской редакции отсутствует фраза «слава страстем Твоим, Христе», имеющаяся в греческом тексте. И наоборот, в греческой варианте воскресного седальна 4-го гласа нет фрагмента, который есть у нас: «Воставшему поклонитесь радость приемша. Дерзайте убо, да дерзает убо и Ева». Список таких примеров можно продолжить, но это потребует целого отдельного исследования. Важно то, что при переложении византийского мелоса на славянский язык порой возникает проблема — какому варианту отдать предпочтение? В нашем храме вопрос был решен в пользу греческих текстов. Не буду углубляться в выяснение того, чьи тексты более правильны, — это задача литургистов и историков.

Главная проблема имеющихся переводов на церковнославянский язык — стихотворные жанры и вообще тексты, имеющие определенный ритм. Из-за разрушения системы стихосложения при переводе нам весьма затруднительно правильное пение на подобен, а также пение канонов. В греческом языке подобные стихиры полностью соответствуют образцу по ритмике и структуре, то есть количеством слогов в строке, ударениями, количеством фраз. Точно так же тропари каждой песни канона соответствуют ирмосу поэтически и музыкально. Таким образом, выучивший образец легко поет остальные тексты, как куплеты одной песни. В русской же современной практике нужно каждый раз заново «изобретать велосипед», и «подобие» получается весьма относительное, поскольку при переводе стихотворная форма утратилась¹. Одним из наиболее ярких примеров несоответствия перевода оригиналу являются ямбические каноны святого Иоанна Дамаскина на Рождество, Богоявление и Пятидесятницу. В славянском варианте из них получился весьма невразумительный подстрочник. В целом можно сказать, что для хорошего перевода талант переводчика должен соответство-

¹ В Древней Руси каноны тоже распевались целиком, но для этого их полностью нотировали. После XVII века такая практика в русском богослужении исчезла.

вать таланту гимнографа (или даже превосходить его). А это задача чаще всего невыполнима.

Музыкальное соотношение изменяемых и неизменяемых текстов в греческой и русской службе различны. В русской традиции последних трех веков основными являются неизменяемые песнопения. Например, на великой вечерне это Предначинательный псалом, «Блажен муж», «Свете Тихий» и т. д. Их нотный репертуар по музыкальному содержанию значительно превосходит гласовое пение. В византийской службе (в нынешнем приходском варианте) самое интересное и красивое в музыкальном смысле — это стихиры, так называемое стихирарическое пение. Их красоту и разнообразие превосходят лишь Херувимские и причастные стихи на литургии. Скажем, певческой кульминацией воскресной утрени может быть евангельская стихира, а не Великое славословие, следующее за ней. В стихирарическом мелосе часто встречаются изобразительные моменты, особенно это касается образов восхождения и нисхождения¹.

Таким образом, византийское пение прежде всего раскрывает богослужебный текст. Колорит и мелизматика в нем (как многие думают) — вовсе не самое главное. По словам святого подвижника XX века старца Порфирия Кавсокаливита, оно «не будоражит душу, но соединяет ее с Богом и приносит совершенный мир»².

Традиции, сложившиеся за двадцать лет на воскресных и праздничных службах храма Всех Святых на Кулишках, во многом уникальны и существенно отличаются от тех, что приняты в большинстве храмов Русской православной церкви.

Клиросный состав нашего храма постепенно менялся. Певцы с хорошими голосами чаще всего предпочитают более доходное и привычное партесное пение. У ценителей византийской музыки зачастую не хватает музыкальных способностей. А сочетание первого и второго можно встретить не так часто. Как и в любом искусстве, здесь требуется постоянная заинтересованность и многолетний труд.

За время служения в храме Всех Святых мне довелось познакомиться не только с византийским пением, но и с тем строем службы, от которого это пение неотделимо. Могу сказать, что меня лично оно обогащает и как музыканта, и как регента. Оно позволяет в другом ракурсе увидеть и услышать православное богослужение, глубже осмыслить устав и гимнографию. Отда-

¹ Например, нисходящая мелодия на словах «И во ад сошед, Сильне», «Снизшел еси в преисподняя земли»; восходящая на словах «Господи, восходящу Ти на крест», «Поим ученики на гору високу», «Господь вознесся на небеса».

² Цитата по электронной версии лекции: *Фотопулос К.* Введение в историю, теорию и практику византийского церковного пения. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/glas-vizantii/4 (дата обращения: 03.07. 2019).



Хор за богослужением

вая должное современной русской богослужебной традиции, смею утверждать, что в России такое пение было и будет своего рода экзотикой, рассчитанной на определенный вкус. Для нашего уха, привыкшего к партесному пению, оно весьма необычно. Тем не менее эта традиция имеет право на существование в русской практике хотя бы ради тех, для кого это не просто художественная иллюстрация восточного Православия, а живой богослужбно-молитвенный опыт.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арванитис И.* Византийская нотация // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/365723.html> (дата обращения: 10.07.2019).
2. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской православной церкви: В 2 т. М.: ПСТБи, 2004. Т. 2. 526 с.
3. *Николау Н. Г.* Афанасий // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/76896.html> (дата обращения: 30.06.2019).
4. Святитель Нектарий Эгинский. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nektarij_Eginskij/ (дата обращения: 30.06.2019).
5. *Старикова И.* История пения. URL: <https://arzamas.academy/materials/882> (дата обращения: 10.07.2019).

6. *Фотопулос К.* Введение в историю, теорию и практику византийского церковного пения. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/glas-vizantii/4 (дата обращения: 03.07.2019).
7. *Дънев П.* Воскресникъ обширень; Литургія; Воскресникъ кратък; Триодъ и Пентикостаръ; Пападически песнопенія. Софія: Синодално книгоиздателство, 1947—1958.

Аннотация

Статья посвящена обзору богослужебных певческих традиций, сложившихся в храме Всех Святых на Кулишках в Москве за последние двадцать лет. В работе рассматриваются проблемы обучения византийскому пению и его исполнения на церковнославянском языке, а также актуальность этой традиции в контексте современного богослужения Русской православной церкви.

Summary

The article reviews the liturgical singing traditions that have developed in the Church of All Saints on Kulishki in Moscow over the past twenty years. It considers the problems of teaching Byzantine singing and its performance in Church Slavonic, as well as the relevance of this tradition in the context of the modern worship in the Russian Orthodox Church.

- ✓ *Ключевые слова:* храм Всех Святых на Кулишках, православное богослужение, византийское пение в России, церковнославянский язык, богослужебные тексты.
- ✓ *Key words:* Church of All Saints on Kulishki, Orthodox worship, Byzantine singing in Russia, Church Slavonic, liturgical texts.

Михаил Иванович Ващенко: санкт-петербургский регент — хранитель православной певческой традиции

КРАСОВА МАРГАРИТА ВЛАДИМИРОВНА

*Аспирантка, Российский институт истории искусств; регент хора,
храм Святого пророка Илии на Пороховых (Санкт-Петербург)*

KRASOVA MARGARITA V.

*Postgraduate Student, Russian Institute for the History of the Arts;
Choir Regent, Church of Elijah the Prophet (Saint Petersburg)*

E-mail: margarita-krasova@yandex.ru

Благодаря видным деятелям русской культуры, преданно служащим регентскому делу на протяжении всей творческой жизни, сохраняются и передаются знания певческой традиции.

Знаменитый патриарший архидиакон о. Андрей Мазур¹, много лет прослуживший в Александро-Невской лавре и Николо-Богоявленском соборе Санкт-Петербурга, отвечая на вопросы корреспондента: «Что Вы посоветуете православным церковным хорам, что является главным в церковном пении?» — сказал следующее: «Хор после каждого возгласа священника или диакона должен отвечать в том же настроении: „Тебе поем...“ — одно настроение, „Свят, свят, свят, Господь Саваоф...“ — другое. Надо, чтобы регент это чувствовал и обязательно учил этому хор, чтобы исполнение было церковным, а не светским. Это самое главное»².

Автор этих строк помнит, как о. Андрей служил с высочайшей молитвенной самоотдачей и вокальной культурой, наполняя своим бархатным басом своды Никольского собора. Хор под управлением главного реген-

¹ Архидиакон Андрей Мазур (1926–2018) родился близ Почаевской лавры. После демобилизации в 1946 году поступил послушником в Почаевскую лавру, где пел в монастырском хоре и был помощником келаря. Через два года поступил в духовную академию, располагавшуюся тогда в Новодевичьем монастыре Москвы. В 1950 году принял диаконский сан, а через три месяца был поставлен протодиаконом Пермского кафедрального собора. Прослужив в соборе шесть лет, переехал в Ленинград, где служил в Троицком соборе Александро-Невской лавры и был регентом будничного хора. В 1968 году переведен в Ленинградский кафедральный собор, где продолжил протодиаконское служение и пел в хоре духовенства под руководством протодиакона Павла Герасимова. В 1990 году назначен патриаршим архидиаконом.

² *Хорецкая В.* Архидиакон Андрей Мазур: Самое главное — это молитва (Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003) // Мир Православия. 2007. № 1 (106). Январь.

та М. И. Ващенко прекрасно соответствовал уровню музыкального таланта архидиакона.

Михаил Иванович Ващенко является истинно петербургским регентом, воспринявшим и с любовью сохраняющим хоровые традиции мастеров Придворной певческой капеллы. В 1846 году при капелле были открыты регентские классы для подготовки руководителей церковных хоров¹. На протяжении многих лет капелла являлась профессиональным музыкальным учебным заведением, воспитавшим целую плеяду выдающихся деятелей русской культуры.

Д. С. Бортнянский², став директором и управляющим капеллой (1796), своим творчеством открыл новую страницу в русской духовной музыке, обратившись к переложениям и гармонизациям песнопений греческого, болгарского, знаменного и киевского распева. М. Ващенко дал переложениям Бортнянского ряд ценных определений с точки зрения современного регента-практика: «Результат переложений оказался настолько удачным, что почти все они вошли в обиход и до настоящего времени повсеместно исполняются церковными хорами. Особенной любовью отмечены его следующие гармонизации: „Дева днесь“, „Под твою милость“, канон „Помощник и покровитель“, „Чертог твой“, „Приидите ублажим“, „Ангел вопияше“ и многие другие»³.

Подобно Д. С. Бортнянскому, родившемуся и получившему начальное певческое образование в певческой школе города Глухова Черниговской губернии, судьба М. Ващенко удивительным образом также связана с Черниговом — именно там он получил благословение святого Лаврентия на регентскую службу в Петербурге.

Русский хор — особый феномен православной культуры. Неоценимая заслуга в сохранении и развитии певческих традиций принадлежит выпускникам регентских классов Санкт-Петербургской придворной певческой капеллы и Московского синодального училища. Основной задачей регентов и

¹ «Обучение регентскому делу (очное и заочное) началось в капелле с 1847 года благодаря энергичным действиям директора А. Львова. Согласно указу 1846 года (подтвержденному потом в 1849, 1850 и 1852 гг.) учителями пения и регентами хоров в России могли быть исключительно лица, получившие соответствующие аттестаты в Придворной певческой капелле» (*Манько Т. В.* Русская школа хорового исполнительства: традиции и современность. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2006).

² См.: Прижизненные издания сочинений Д. С. Бортнянского. Сводный каталог. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского / Отв. сост. Н. А. Рыжкова. СПб.: РНБ, 2001. 96 с.; *Рыцарева М. Г.* Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Композитор, 2015. 392 с.

³ *Ващенко М. И.* Дмитрий Степанович Бортнянский // Песнопения Постной Триоди. Нотный сборник № 24 / Сост. М. И. Ващенко. СПб.: РО при СПбПДА, 1997.

хормейстеров всегда была и есть работа над чистотой хорового строя, певческой интонацией, ансамблевым звучанием хоровых партий и внятной дикцией. На рубеже XIX–XX веков в хоровом искусстве становится актуальной проблема тембровой специфики звука. Характеризуя новую петербургскую школу (XIX век), исследователь церковно-певческой истории И. А. Гарднер отмечает: «Особенно характерно для Петербургской школы то, что хор понимается как своего рода инструмент одного тембра (например, органа, фисгармонии), где тембры отдельных голосов должны сливаться в одно — стремление к преодолению особенностей человеческого голоса, стремление к подражанию „органному звучанию“»¹.

Иной позиции придерживались композиторы московской школы П. Г. Чесноков и А. В. Никольский, трактовавшие хор как оркестр человеческих голосов, благодаря смешению тембров которых возникают новые яркие краски. Свои соображения А. В. Никольский изложил в статье «К вопросу о новых путях в области хоровой композиции»: «К хору можно подойти не как к комплекту из четырех только массовых голосов, а как к богатейшему ансамблю, содержащему в себе до полутора десятка разных тембров, имеющих каждый свой особенный и яркий колорит, при надлежащем использовании, дать звуковые эффекты неизмеримо большие, чем какие обычно извлекаются из смешанного хора. Каждая хоровая партия есть, строго говоря, целое „семейство“ голосов, в составе не менее трех и даже четырех каждое»².

Специального внимания заслуживает деятельность церковнослужителей, управлявших богослужебными хорами. В конце XIX — начале XX века репертуар звучащей в храмах культовой музыки соответствовал высокому уровню мастерства регентов. Шедевры русской хоровой музыки — «Литургия Иоанна Златоуста» П. И. Чайковского³, «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова⁴, произведения М. И. Глинки, А. С. Аренского и другая духовная классика украшали литургическое пение соборов Москвы и Петербурга. В Москве заметный след в музыкальном искусстве оставили знаменитые регенты и церковные

¹ Гарднер И. А. Богослужебное пение русской православной церкви. История: В 2 т. Т. 2. Jordanville; New York: Типография преп. Иова Почаевского, 1982. С. 472.

² Никольский А. В. К вопросу о новых путях в области хоровой композиции // Музыкальная новь. 1924. № 6–7. С. 12–13.

³ После первого исполнения в 1880 году «Литургии» П. И. Чайковского ее запретили петь в храмах. Однако до революции она ежегодно исполнялась в день памяти композитора в Москве в храме Вознесения Господня у Никитских ворот и в Петербурге в Троицком соборе Александро-Невской лавры. С шестидесятых–восемидесятых годов XX века литургическая музыка П. И. Чайковского стала звучать в церквях.

⁴ С. В. Рахманинов завершил «Всенощное бдение», ор. 37, в начале 1915 года и посвятил его памяти С. В. Смоленского, читавшего в Московской консерватории курс истории русской церковной музыки.

композиторы: С. В. Смоленский¹, В. С. Орлов², П. Г. Чесноков³ (хормейстер и регент храма Василия Кесарийского на Тверской-Ямской), Н. М. Данилин (знаменитый регент синодального хора, профессор Московской консерватории), А. В. Свешников⁴ (регент храма Успения на Могильцах и Священномученика Власия в Старой Конюшенной слободе), Н. В. Матвеев⁵ (регент хора храма Иконы Божией Матери «Всех Скорбящих Радосте» на Большой Ордынке), В. С. Комаров⁶ (регент патриаршего хора Елоховского Богоявленского собора), А. В. Александров⁷ (регент хора храма Христа Спасителя и Святого Николая Чудотворца на Трех горах), архимандрит о. Матфей Мормыль⁸, руководивший хором Троице-Сергиевой лавры в течение 50 лет⁹.

¹ *Степан Васильевич Смоленский* (1848–1909) — профессор Московской консерватории, музыковед, директор Московского синодального училища (1889–1901), палеограф, хоровой дирижер, учредитель журнала «Хоровое и регентское дело» (1909). С именем Смоленского связывают расцвет московской церковно-певческой школы, основанной на традициях гармонизации древних распевов. Его ученики и последователи: А. Т. Гречанинов, А. Д. Кастальский, Н. С. Голованов, В. С. Калинин, К. Н. Шведов.

² *Василий Сергеевич Орлов* (1857–1907) — русский хоровой дирижер, педагог. Окончил Синодальное училище и Московскую консерваторию. Учился у П. И. Чайковского. В 1882–1886 годах регент духовно-певческой капеллы Русского хорового общества, руководил хором Московского университета. С 1886-го — регент Синодального хора, который под его управлением приобрел славу лучшего церковного хора России. В 1895-м провел цикл исторических концертов русской духовной музыки, в 1899 году с огромным успехом выступил в Вене. С 1901 года директор Синодального училища; дирижировал концертами объединенного церковного хора Москвы (см. о нем: Василий Сергеевич Орлов — наследие: опыт и секреты работы с Синодальным хором. Часть 1. URL: <http://ikliros.com/blog/vasilii-sergeevich-orlov-nasledie-opyt-i-sekrety-raboty-s-sinodalnym-khorom-chast-1> (дата обращения: 17.09.2019)).

³ *Павел Григорьевич Чесноков* (1877–1944) — один из крупнейших представителей русской хоровой культуры, церковный композитор и дирижер. Автор книги «Хор и управление им».

⁴ *Александр Васильевич Свешников* (1890–1980) — русский хоровой дирижер, организовавший в 1942 году Государственный русский хор, а в 1944 году Московское хоровое училище по типу Синодального училища церковного пения.

⁵ *Николай Васильевич Матвеев* (1909–1992) — заведующий регентским классом Московской духовной академии, составитель обихода церковного пения.

⁶ *Виктор Степанович Комаров* (1893–1974) — русский хоровой дирижер, преподаватель регентского кружка при Московской духовной академии.

⁷ *Александр Васильевич Александров* (1883–1946) — художественный руководитель Краснознаменного ансамбля Советской армии, композитор.

⁸ *О. Матфей Мормыль* (1938–2009) — заведующий регентским отделением Московской духовной академии, автор многочисленных хоровых аранжировок, композитор (см. о нем: *Денисов Н. Г.* Матфей (Мормыль), архимандрит. На чужом основании никогда ничего не строил // *Московская Регентско-певческая семинария. Наука. История. Образование. Практика музыкального оформления богослужения: Сборник статей, воспоминаний, архивных документов.* 1998–1999. М.: [б. и.], 2000. С. 66–91).

⁹ См.: *Русская духовная музыка в документах и материалах // Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. 1920–1930-е годы / Подгот. текста, вступ. статья и коммент. М. П. Рахмановой. Т. IX. Кн. 1. Ч. 1. М.: Языки славянской культуры. 2015. 608 с.*

В Санкт-Петербурге — мировом культурном центре — на церковной ниве также трудилась целая плеяда выдающихся регентов и церковных композиторов. Певческие традиции Придворной певческой капеллы сохраняются до сих пор в Петербурге, особенно в соборных богослужениях. Уставные стихиры, как правило, расппеваются на богослужениях по церковно-певческому придворному обиходу под редакцией А. Ф. Львова и Н. И. Бахметева. Имена регентов — А. А. Архангельского¹ (регент Придворно-конюшенной церкви), Е. С. Азеева² (регента Придворной певческой капеллы, композитора и педагога), А. С. Аренского³ (директора Придворной певческой капеллы), А. А. Фрунза (регента Казанского собора), В. А. Фатеева⁴ (регента Казанского собора), А. Ф. Шишкина⁵ (регента Никольского собора), М. К. Бурмагина⁶ (регента Спасо-Преображенского собора), В. Г. Самсоненко (регента церкви Святых Симеона и Анны, Входно-Иеруса-

¹ *Александр Андреевич Архангельский* (1846—1924) — русский хоровой дирижер, композитор, педагог. Окончил Пензенскую духовную семинарию. Теорией музыки занимался у Н. М. Потулова. С 1862 года регент архиерейского хора в Пензе. С 1870-го жил в Санкт-Петербурге. В 1872 году сдал экзамен в Придворной певческой капелле на звание регента. В 1873—1878 годах регент хоров Саперного батальона, Конногвардейского полка, Придворно-конюшенной церкви. Преподавал сольное и хоровое пение в женском Патриотическом институте (1885—1908), Александровском лицее (1891—1897), Екатерининском женском училище (1893—1898, 1904—1906), Музыкальном институте (1913—1919) и др. В 1902—1908 годах руководитель и педагог организованных им бесплатных курсов хорового пения. В 1880 году создал смешанный хор и возглавлял его до 1923 года. В 1901 году создал Санкт-Петербургское певческое благотворительное общество, объединившее все хоры Санкт-Петербурга (см. о нем: *Плотникова Н. Ю.* Архангельский // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/76438.html> (дата обращения: 20.11.2019)).

² *Евстафий Степанович Азеев* (1851—1920) — композитор и хоровой дирижер. С 1861 года певчий Придворной певческой капеллы. В 1901—1907 годах преподаватель регентских классов при капелле, в 1907—1917 годах преподаватель в институте Святой Елены, Сиротском институте императора Николая I, на музыкальных курсах Е. П. Рапгофа. В 1883—1884 годах вместе с другими учителями капеллы под руководством Н. А. Римского-Корсакова участвовал в создании сборника «Пение при всенощном бдении древних распево». Работал также хормейстером Мариинского театра в Петербурге, участвовал в первых постановках опер «Псковитянка» и «Майская ночь» Римского-Корсакова. После смерти Римского-Корсакова редактировал и готовил к изданию его духовно-музыкальные сочинения (см. о нем: *Плотникова Н. Ю.* Азеев // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/63682.html> (дата обращения: 20.11.2019)).

³ *Антон Степанович Аренский* (1861—1906) — русский композитор, ученик Н. А. Римского-Корсакова, преподаватель Московской консерватории. В его классе по гармонии и контрапункту занимались А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, Р. М. Глиэр. В 1895 году стал директором Придворной певческой капеллы, сменив М. А. Балакирева.

⁴ *Василий Андреевич Фатеев* (1868—1942) — церковный композитор, выпускник Санкт-Петербургской консерватории, ученик Н. А. Римского-Корсакова, потомственный регент Казанского собора. Под руководством Фатеева в хоре собора пели: Ф. И. Шаляпин, народные артисты П. З. Андреев, И. В. Ершов, солист академической капеллы П. К. Левандо.

⁵ *Александр Федорович Шишкин* (1897—1965) — профессор Санкт-Петербургской духовной школы, церковный композитор.

⁶ *Михаил Константинович Бурмагин* (1892—1980) — духовный композитор, выпускник регентских классов С. В. Смоленского, регентский стаж около семидесяти лет.

лимской Знаменской церкви), В. И. Зинченко¹ (регента Князь-Владимирского собора), К. М. Федорова² (регента Спасо-Парголовского храма), Н. Д. Успенского³ (профессора Санкт-Петербургской духовной академии), П. П. Герасимова (регента Александро-Невской лавры и хора духовенства), М. И. Ващенко (регента Николо-Богоявленского и Князь-Владимирского соборов) навсегда вписаны в «скрижали» истории церковного пения Санкт-Петербурга.

Необходимо отметить, что в русской эмигрантской среде певческие традиции Святой Руси также успешно сохранялись и развивались. В Париже на регентском поприще прославился старинный род церковных музыкантов Кедровых⁴. В настоящее время хором кафедрального собора Александра Невского в Париже руководит внук композитора Николая Николаевича Кедрова — регент и протодиакон о. Александр Кедров. Благодаря трудам организаторов хорового фестиваля «Академия православной музыки» в июле 2010 года слушатели Санкт-Петербургской капеллы имели возможность познакомиться с творчеством хора прихожан кафедрального собора Парижа, в котором поют потомки русских эмигрантов. В США в Сан-Франциско долгие годы служил на клиросе Михаил Сергеевич Константинов (1904—1982) — регент и прекрасный тенор. Широко известен в церковных кругах композитор и руководитель богослужебного хора Синодального Знаменского кафедрального собора в Нью-Йорке Борис Михайлович Ледковский⁵.

¹ Владимир Иванович Зинченко (1887—1966) — заслуженный артист РСФСР, профессор, композитор, служил регентом в блокадном Ленинграде.

² Константин Михайлович Федоров (1882—1997) — ученик М. А. Балакирева и С. В. Смоленского, выпускник регентских классов Придворной певческой капеллы. Служил регентом хора церкви Святых апостолов Петра и Павла в Шувалово, Спасо-Бочаринской церкви, Святого Иоасафа в Парголово, регент Спасо-Парголовской церкви в 1929—1946 годах. С 1946-го по 1958 год преподавал церковное пение в Ленинградской духовной академии и семинарии и являлся регентом хора академического храма.

³ Николай Дмитриевич Успенский (1900—1987) — музыковед, палеограф, профессор Ленинградской консерватории и Ленинградской духовной академии.

⁴ Николай Николаевич Кедров (1871—1940) — церковный композитор, оперный и камерный певец-баритон, профессор императорской консерватории, ученик Римского-Корсакова, организовал знаменитый мужской квартет из солистов Мариинского театра, с которым в 1912 году гастролировал по Европе Ф. И. Шаляпин. После революции квартет эмигрировал в Берлин, затем работал в Париже. В репертуаре сначала были народные песни в гарнизации Н. Н. Кедрова, позднее в Париже стали исполняться духовные песнопения. Кедров-сын (1906—1981) — профессиональный пианист, десять лет выступал с вокальным квартетом, после смерти отца возглавил квартет и продолжил его дело. С 1988 года мужским секстетом руководит внук композитора, регент о. Александр Кедров (р. 1965) (информация с семинара о. Александра Кедрова «Литургическое творчество композиторов XX века», прошедшего в рамках фестиваля «Академия православной музыки» в 2010 году).

⁵ См.: Ледковская М. В. Друзья и единомышленники: Гарднер, Ледковский, Хеке // Русское зарубежье: музыка и православие: Материалы международной научной конференции. Москва, 17—19 сент. 2008 г. / Сост. М. Г. Зверевой. М.: Русский путь, 2013. С. 517—542; Садикова Е. Н. Богослужебно-певческое искусство русского зарубежья: Германия 1940—60-х годов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 2018. 27 с.

Сложно переоценить заслуги на церковном клиросе деятеля русского зарубежья, регента протоиерея о. Михаила Фортунато¹. О творческой деятельности о. Михаила Фортунато написана монография Н. В. Балугеи «Регент: судьба и служение. Протоиерей Михаил Фортунато»² и в 2001 году снят фильм В. И. Матвеевой «Регент» — к 70-летию юбилею протоиерея Михаила Фортунато. Неоднократно о. Михаил и Михаил Иванович встречались и обменивались опытом на регентских конференциях в Троице-Сергиевой лавре в Сергиевом Посаде.

Путь регентского служения М. И. Ващенко не менее интересен и заслуживает пристального внимания и изучения. Приехав в июле 2011 года в Санкт-Петербург на международный певческий фестиваль «Академия православной музыки»³, знаменитый лондонский регент, давно не видевший своего старого знакомого, сразу поинтересовался: «Можно ли встретиться с регентом Князь-Владимирского собора М. И. Ващенко?» Ведь знакомы они были уже давно — с 1994 года, с того времени, как о. Михаил начал проводить свои семинары по церковному пению в Сергиевом Посаде, в Московской Регентской школе при Московской духовной академии. В тот год на «Академии православной музыки» гостил о. Роман Красовский — руководитель миссии Русской православной церкви за рубежом в Иерусалиме. После знакомства с о. Романом и совместной долгой беседы Михаил Иванович был приглашен выступить с докладами на съездах регентов русского зарубежья в Канаду (2012) и США (2014)⁴.

Рассмотрим основные вехи творческого пути М. И. Ващенко, который является достойной фигурой в истории певческого искусства. Осмысление его многопланового опыта — одна из актуальнейших задач не только теории и практики регентского дела, но в целом русского культурного самосознания.

Михаил Иванович Ващенко родился в селе Крапивна Нежинского района Черниговской области Украинской ССР. Рассуждая о многолетней трудовой деятельности Михаила Ивановича, необходимо вспомнить роковой

¹ О. Михаил Фортунато родился в 1931 году во Франции в семье русских эмигрантов. После окончания Свято-Сергиевского православного богословского института в Париже служил в Лондоне при Владыке Антонии (Блюме) Сурожском, в 1990-е годы организовывал церковно-певческие конференции в Троице-Сергиевой лавре в Сергиевом Посаде.

² Балугея Н. В. Регент: судьба и служение. Протоиерей Михаил Фортунато. М.: Языки славянской культуры, 2012. 423 с.

³ В Санкт-Петербурге с 2009 года при поддержке правительства в течение девяти лет организовывался международный летний фестиваль «Академия православной музыки» для заинтересованных лиц со всего мира — регентов, певчих, композиторов, учащихся консерваторий и духовных школ.

⁴ Тема доклада М. И. Ващенко на XXII Северо-Американском церковно-певческом съезде в Торонто (3–7 октября 2012 года, Свято-Троицкий собор) — «Развитие и направления церковного пения в Петербурге после падения коммунизма». Тема доклада в Сан-Франциско (6 октября 2014 года) — «Некоторые мысли о церковном пении».



случай из его детства. В период немецкой оккупации ранним летним утром 1942 года при въезде в село произошел небольшой взрыв под передним колесом легкового автомобиля. В нем ехали четыре офицера располагавшейся в тех местах венгерской воинской части немецкой армии. Решив, что это дело сельских партизан, они сразу же собрали жителей села на окраине, поставили пулемет и заставили мужчин рыть яму, чтобы расстрелять всех сельчан. Спасение для всех пришло неожиданно. По чистой случайности мимо ехала машина, из которой вышел немецкий офицер и удивленно спросил младшего по званию венгра о происходящем. Выслушав доклад, немец пришел в ярость, сделал выговор венграм и резко приказал жителям немедленно разойтись. До сих пор эта картина стоит у Михаила Ивановича перед глазами, и он благодарит Бога за чудесное избавление.

С детских лет Михаил Иванович вместе с мамой Екатериной Порфирьевной участвовал в богослужениях на церковном клиросе. Первым учителем сольфеджио юного певчего был настоятель летнего храма Всех Святых

и зимнего храма Архангела Михаила в городе Нежине о. Иоанн Волочаев. Этот храм в народе называли греческой церковью, так как он был расположен на «пути из варяг в греки» и в городе проживали потомственные греки¹. В 10 лет, находясь в паломнической² поездке в Чернигове, Михаил Иванович получил благословение святого Лаврентия Черниговского³. «Миша, будешь жить и славить Бога в великом городе», — слова старца⁴. В те советские годы ощущалась острая нехватка регентов и певчих на приходах православной церкви. В 14 лет, накануне праздника старого Нового года — святителя Василия Великого, в сильный мороз, закутанный в пуховый платок, юный Михаил приехал к настоятелю храма Преполовления Пятидесятницы в поселке Новое Быково о. Федору Булавко, чтобы начать регентскую службу. Священник представил отрока хозяйке дома: «Певчий дьяк Михаил», а она в ответ: «Какой же это дьяк? Это — дячина»⁵. Молодому регенту сразу пришлось управлять хором из двадцати человек. Дирижерских навыков тогда не хватало, но было знание церковного устава, обиходных песнопений и певческой системы осмогласия, что необходимо в регентской деятельности. Строгое семейное воспитание и опыт пения на церковном клиросе с детских лет помогали «держаться марку» начинающему регенту. К сожалению, никто не предупредил Михаила Ивановича о том, что мальчикам-подросткам опасно петь в период мутации (изменения голоса дисканта и альта на мужской). Юный регент нес большую голосовую нагрузку не по возрасту, вследствие чего пострадал голос — была утрачена природная красота тенорового тембра. В дальнейшем, уже в годы учебы в Одессе, врач-фониастр посоветовал Михаилу Ивановичу полоскание горла морской водой, и эти процедуры частично восстановили голос регента.

Во второй половине XX столетия в Черниговской епархии⁶ почти в каждом селе был действующий храм, а в городах их было несколько. Например,

¹ Информация из рукописи доклада М. И. Ващенко на Международной регентской конференции в Торонто.

² «Паломничество — не путешествие по знаменательным местам, но осознанно выбранный маршрут для поклонения определенной святыне. Главной его целью является молитва у почитаемой иконы или мощей подвижника, посещение Святой Земли или святой обители с надеждой на духовное обновление» (*Любомудров А. М.* «Мы — не Русь уходящая, мы — Русь идущая». Возрождение жанра паломничества в русской словесности // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начала XXI века: В 3 т. Т. 3. Ч. 2. 1992—2017 / Сост. А. Л. Казин. СПб.: Петрополис, 2018. С. 140).

³ Святой Лаврентий Черниговский (1868—1950) был канонизирован 3 февраля 2016 года постановлением Архиерейского собора Русской православной церкви.

⁴ Информация из личной беседы с М. И. Ващенко. Июнь 2019 года. Храм Святого Илиипророка.

⁵ Информация из личной беседы с М. И. Ващенко. Июнь 2019 года.

⁶ Черниговская епархия — одна из древнейших в Киевской митрополии Московского патриархата.

в городе Нежине действовало семь храмов. Благодаря певчим старшего поколения, сохранялась устная певческая традиция. Опытные певчие обучали молодое поколение. Богослужебные песнопения в основном разучивались наизусть. Нотных книг и певческих рукописей не хватало, церковный репертуар был довольно скудным и однообразным, но все-таки звучало многоголосие: основная мелодия гласа украшалась движением в терцию сверху и гармонизовалась функциональным движением нижнего голоса. Музыкально образованных регентов было мало, и это послушание часто выполняли наиболее одаренные певчие.

В 1954 году Михаила Ивановича призвали в армию на три года. Выяснив, что призывник руководит церковным хором, военком города Нежина решил его отправить, с его слов, «куда Макар телят не гонял» — служить на Колыму в поселок Ягодное Магаданской области, где почти весь год была зима и мороз доходил до -60° С. Отслужив в армии, Михаил Иванович пришел поблагодарить военкома, так как практически все время службы, благодаря хорошему почерку, он отслужил писарем при штабе.

В 1957 году М. И. Ващенко поступил в Киевскую духовную семинарию, где быстро стал старшим певческой богослужебной череды¹. В духовной школе был хороший мужской хор, которым руководил преподаватель церковного пения П. Д. Толстой, ученик «короля регентов» Я. С. Калишевского². Семинаристы часто ходили в Киево-Печерскую лавру, где в подземных пещерах размещаются мощи святых. Посетители пещер останавливались и слушали в исполнении мужского хора тропари, кондаки и величания святым. Большой популярностью в Киеве пользовался хор кафедрального Князь-Владимирского собора под управлением М. П. Гайдая³. Михаил Иванович

¹ *Череда* — группа семинаристов, сформированная священноначалием для обучения богослужебным особенностям церковной службы.

² *Яков Степанович Калишевский* (1856—1923) — хоровой дирижер, хормейстер в оперных театрах Харькова и Киева. В 1883—1920 годах регент хора Софийского собора в Киеве. Автор песен и хоровых переложений. С девяти лет учился и руководил школьным хором в Черкасской духовной школе. Выпускник Киево-Подольского духовного училища, в годы обучения солировал в хоре Киевской духовной академии. В 1871—1872 годах работал регентом в Лаврском хоре на Ближних пещерах. С 1883 по 1920 год в Киеве служил регентом в Софийском соборе. В 1885 году со своим хором выступал перед императором Александром III. Возглавлял хоровую капеллу имени Н. Лысенко. Калишевский — ученик маэстро Росси де Руджiero, талантливый педагог-вокалист, умевший ставить певческие голоса.

³ *Михаил Петрович Гайдай* (1878—1965) — просветитель, фольклорист, хоровой дирижер и педагог, отец знаменитой певицы Зои Гайдай, лауреата Сталинской премии, народной артистки СССР. Создал капеллу Вольнского губернского отдела народного образования. Н. Н. Вильям-Вильмонт сказал, «встретив украинского хормейстера в Москве: У Гайдая талант на лице написан. — С детства он пел на клиросе в Софиевском соборе в Киеве под руководством легендарного регента Калишевского, которого в „Белой гвардии“ с уважением вспоминает Михаил Булгаков» (см.: *Рудяченко А. Зоя Гайдай. I. Солнечное сопрано*. URL: <https://www.ukrinform.ru/rubric-culture/2699000-zoa-gajdaj-i-solnecnoe-soprano.html> (дата обращения: 24.09.2019)).

любил бывать на службах в кафедральном соборе под управлением известного регента. В других храмах Киева хоры были менее профессиональные, но на клиросах, как правило, пело два хора. Когда Михаил Иванович закончил 3-й курс в 1960 году, при нынешнем патриархе-раскольнике, Киевскую духовную семинарию закрыли в русле политики советского государства тех лет в отношении церкви.

Весь курс в 1960 году перевели в Одесскую семинарию, которая с самого основания в 1838 году являлась очагом духовного образования под небесным покровительством святого апостола Андрея Первозванного¹. С историей существования этого прославленного учебного заведения связана деятельность выдающихся ученых-богословов — архиепископа Гавриила (Розанова) и ученого-востоковеда, открывшего Синайский кодекс Библии, епископа Порфирия Успенского.

В Одессе Михаил Иванович становится регентом семинарского хора². После слияния двух семинарий в Одесской семинарии образовалось два мощных хоровых коллектива, певших антифонно за богослужением.

Одесса — город талантливых голосистых певцов, подобно итальянскому городу Неаполю. В городских храмах Одессы в 1960-х годах пение было на высоком уровне благодаря тому, что в церковных хорах по совместительству пели солисты оперного театра и студенты консерватории. В кафедральном Успенском соборе был образцовый хор, основанный хоровым мастером К. К. Пигровым³, учеником А. К. Лядова. В своей книге «Руководство хором» знаменитый хормейстер обобщил свой опыт, уделив особое внимание интонированию интервалов и хоровому строю. Чистота интонации — «краеугольный камень» хорового пения, говорил Пигров. «Без чистой интонации хоровое пение не может восприниматься как художественное явление». От певцов своего хора регент требовал постоянного внимания, слухового контроля и старания. Михаил Иванович, учась в Одесской семинарии, имел возможность посещать спевки хора, которые проводил преподаватель церковного пения Николай Георгиевич Вирановский⁴, ученик К. К. Пигрова. Система занятий носила характер торжественности, достаточно было послушать вступительное слово Н. Г. Вирановского о композиторе и песнопении, с которого

¹ *Мурьянов М. Ф.* Апостол Андрей Первозванный в Повести временных лет // Палестинский сборник. Вып. 19 (82): Вопросы истории и культуры на Ближнем Востоке (древность и средневековье). Л.: Наука, 1969. С. 159–164.

² Информация из рукописи доклада М. И. Ващенко на регентской конференции в Торонто.

³ *Константин Константинович Пигров (1876–1962)* — выпускник регентских курсов Придворной певческой капеллы, просветитель, заведующий хоровым классом Одесской консерватории, регент, профессор, организатор Молдавской капеллы «Дойна».

⁴ *Николай Георгиевич Вирановский (1910–1985)* — церковный композитор, регент архиерейского хора в Успенском кафедральном соборе Одессы. Преподаватель церковного пения Одесской духовной семинарии в 1955–1982 годах.

он начинал репетиционную работу, как все сразу ощущали всю серьезность отношения регента к своему делу. Его управление хором всегда отличалось молитвенностью, мягким звучанием, он никогда не позволял, чтобы верхние голоса заглушали нижние, постоянно работал над ансамблевым звучанием. Основным принципом взаимоотношений руководителя с коллективом хора, которому Вирановский следовал всю жизнь, были глубокая человечность и взаимное уважение певцов и регента. Вирановский был глубоко верующим человеком, всегда серьезно готовился к службам, а особенно к великим праздникам, прекрасно знал церковный устав. Своим знанием и талантом он смог воспитать ряд студентов, ставших впоследствии регентами хоровых коллективов¹. Особенное внимание (по словам М. И. Ващенко) Вирановский и Пигров уделяли интонированию секундовых интервалов, аккуратному исполнению гамм, хорошей дикции и тонкой нюансировке. Прослушивая певцов в свой хор, М. И. Ващенко всегда просил спеть гамму до-мажор, обращая пристальное внимание на чистое интонирование полутонов си-до и ми-фа.

После окончания обучения в Одесской семинарии, в 1961 году, М. И. Ващенко и его однокашник о. Владимир Сорокин² поступают в Ленинградскую духовную академию³.

В духовной школе царил дух церковного единства. В семинарском храме на клиросах антифонно пели два хора. Дополнительно для желающих обучаться музыке семинаристов проводились факультативные занятия в регентском, вокальном и фортепианном кружках. Регентский кружок вел выпускник регентских классов при Придворной певческой капелле Константин Михайлович Федоров⁴, который в свое время учился у Милия Алексеевича Балакирева, в 1906-м получив диплом I разряда с присуждением ему звания учителя церковного пения и теории музыки⁵. С первых дней открытия Ле-

¹ См.: Каюн Г., протоиерей. Традиции церковного пения в Одесской митрополии // Андреевский вестник. 2006. № 13. URL: <http://www.odseminary.orthodox.ru/magazine/13/Kaun.htm> (дата обращения: 18.01.2020); Николаиди А., диакон. Дорогие сердцу имена // Андреевский вестник. 2005. № 12. URL: <http://www.odseminary.orthodox.ru/magazine/12/Nikolaidi.htm> (дата обращения: 18.01.2020).

² О. Владимир Сорокин — ныне настоятель собора Святого князя Владимира в Санкт-Петербурге.

³ Информация из личной беседы с М. И. Ващенко. Июнь 2019 года. Князь-Владимирский собор Петербурга.

⁴ Константин Михайлович Федоров (1882–1997) — регент хора церкви Святых апостолов Петра и Павла в Шуваловском парке (25 лет), регент Спасо-Бочаринской церкви, церкви Святого Иоасафа в Михайлове (Парголово), регент Спасо-Парголовской церкви (35 лет). В 1929–1958 годах преподавал церковное пение в Санкт-Петербургской духовной академии и семинарии, регент хора Академического храма Святого Иоанна Богослова.

⁵ Иванова И. И. Светлой памяти Константина Михайловича Федорова. URL: <https://spbda.ru/publications/svetloy-pamyati-konstantina-mihaylovicha-fedorova/> (дата обращения: 21.08.2019).

нинградской духовной академии в 1946 году Константин Михайлович преподавал церковное пение и передал педагогические традиции Придворной певческой капеллы будущему регентскому отделению, которые поддерживаются с тех пор в течение многих лет. Последние годы жизни К. М. Федоров активно занимался гармонизациями церковных распевов. В 1972 году он пишет «Краткие практические советы по церковному пению», гармонирует выдающееся гимнографическое традиционное произведение — стихиру праздника Успения Богородицы «Богоначальным мановением» на 8 гласов, за что получил благодарность митрополита Никодима (Ротова).

В городских храмах Ленинграда в 1970-е годы пели профессиональные хоры, состоящие из солистов хора Радиокомитета, Академической капеллы имени М. И. Глинки, хористов Театра оперы и балета имени Кирова, хористов Малого театра оперы и балета, студентов Института культуры имени Н. К. Крупской и консерватории. В Николо-Богоявленском кафедральном соборе хор в те годы состоял из 120 певчих (отметим, что оптимальный состав хора, рекомендуемый П. Г. Чесноковым в книге «Хор и управление им»¹, не менее 12 человек). Регентом был доцент духовной академии и композитор А. Ф. Шишкин², награжденный в годы блокады медалью «За оборону Ленинграда». Интересное свидетельство очевидцев приводит М. В. Шкаровский: «На известие о войне регент хора, комендант собора Александр Федорович Шишкин (в то время студент дирижерского отделения Ленинградского музыкально-педагогического института) отозвался сочинением в конце июля талантливого произведения для церковного хора (ЦГА СПб. Ф. 4769. Оп. 3. Д. 147. Л. 13). Этот концерт одобрил известный церковный композитор В. А. Фатеев, умерший во время блокады. При первом исполнении произведение не было допето до конца, так как, по свидетельству М. В. Долгинской, все хористы плакали. В дальнейшем в годы блокады концерт часто исполняли в соборе, в том числе нередко по просьбе прихожан, сосредотачивая их помыслы на мольбе ко Господу о Даровании победы над врагом»³. Сама Мария Васильевна — жена диакона Иоанна Долгинского — добровольно пошла служить в ПВО весной 1942 года, командовала зенитной батареей, потом была заместителем командира взвода саперной роты. После вой-

¹ Чесноков П. Г. Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. 2-е изд. М.: Гос. муз. изд. 1952. 222 с.

² Александр Федорович Шишкин — регент и комендант Спасо-Преображенского собора в годы войны 1941—1945 годов, регент Николо-Богоявленского собора Петербурга, профессор Ленинградской духовной академии, церковный композитор. Автор очерка «Православные обновленцы г. Ленинграда в дни Отечественной войны» (1943), награжден медалью «За оборону Ленинграда» в числе первых церковных деятелей в октябре—ноябре 1943 года (см.: Шкаровский М. В. Община Преображенского собора Ленинграда в 1941—1945 гг. // Христианское чтение. Теология, философия, история. 2019. № 3. С. 215—226).

³ См.: Там же.

ны Долгинская пела в хоре кафедрального Николо-Богоявленского собора, являлась помощником регента и, кроме ордена Великой Отечественной войны II степени, была награждена церковным орденом Святого князя Владимира III степени¹. В Троицком соборе Александро-Невской лавры также был большой хор под управлением П. П. Герасимова². Славился хор Спасо-Преображенского собора под управлением М. К. Бурмагина³. В других церквях города хоры не отличались столь высокой квалификацией.

В советское время списки певчих церковных хоров контролировались местными уполномоченными по делам религии при Совете Министров СССР, и многие музыканты, опасаясь увольнения, боялись совмещать свою работу с пением в церкви. Учитывая сложившуюся ситуацию, по благословению правящего архиерея высокопреосвященного митрополита Никодима, ректор академии архиепископ Кирилл, ныне Святейший Патриарх Московский и всея Руси, решил предпринять меры по организации официального обучения регентов церковных хоров.

По ходатайству Духовной академии Священный синод РПЦ постановил открыть регентские классы при Ленинградской духовной академии. Первый набор учащихся состоялся в 1979/80 учебном году. Михаил Иванович Ващенко также поступил на обучение и одновременно стал преподавателем церковного пения. Регентский класс первоначально возглавил заслуженный профессор академии, литургист и музыковед с мировым именем Н. Д. Успенский, изучавший византийскую и древнерусскую певческую культуру. Он внес большой вклад в становление нового учебного подразделения при духовной школе. В 1983 году регентский класс был переименован в регентское отделение при Ленинградской духовной академии. 9 октября 2019 году в Духовной академии Санкт-Петербурга отмечался храмовый праздник святого апостола и евангелиста Иоанна Богослова, и в этот день регентское отделение отметило свой 40-летний юбилей.

¹ См.: Шкаровский М. В. Община Преображенского собора Ленинграда в 1941–1945 гг.

² О. Павел Герасимов (1930–2002) — создатель и регент хора духовенства Ленинградской митрополии, протодиакон и регент праздничного хора Свято-Троицкого собора Александро-Невской лавры. В 1956 году окончил Московскую духовную семинарию и параллельно регентский класс при Московской духовной академии. С 1958 по 1992 год был регентом хора Свято-Троицкого собора, а в 1987-м был возведен в сан протодиакона. Награжден орденом Святого Сергия Радонежского III степени за усердное служение РПЦ.

³ Михаил Константинович Бурмагин — воспитанник военной школы Преображенского полка, где обучался игре на скрипке, пению и музыкальной грамоте. В 1908 году поступил в регентские классы С. В. Смоленского. В 1909 году был назначен регентом церкви Мраморного дворца. В 1912–1918 годах регент храма Воскресения на Крови. С 1948 года регент Спасо-Преображенского собора в Ленинграде. В 1968 году был награжден орденом Святого Владимира III степени и несколькими грамотами митрополита Никодима (см.: Чернышёва Т. С. «Пойте Богу нашему, пойте». Страницы истории церковно-певческого подвижничества // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX–XXI века. 1917–2017: В 3 т. / Сост. А. Л. Казин. СПб.: Петрополис, 2017. Т. 2. 1935–1964. С. 371).

Восприняв опыт известных профессоров Санкт-Петербургской духовной академии — Н. Д. Успенского, А. Ф. Шишкина и регента академического храма Святого апостола Иоанна Богослова К. М. Федорова, Михаил Иванович, много лет возглавляя регентское отделение Санкт-Петербургской духовной академии, открыл новую веху в истории церковного пения России. Окончив Духовную академию в 1966 году, Михаил Иванович был приглашен преподавать церковное пение. Многие из ныне здравствующих протоиереев, епископов и митрополитов РПЦ и других поместных православных церквей обучались у него церковному пению.

Как мы уже говорили, церковь находилась в то время под контролем уполномоченных Совета по делам религий, и потому священно- и церковнослужителям, а также певчим чинились всяческие препятствия. Михаил Иванович никогда не скрывал своих убеждений глубоко верующего православного христианина и этим раздражал атеистическую власть. Он вспоминает, как в 1969 году ректор Духовной академии епископ Герман (Тимофеев, в дальнейшем — митрополит Волгоградский и Камышинский) и митрополит Никодим (Ротов) вынуждены были ему сообщить: «Мы подумали, что Вам лучше быть регентом на приходе подальше от молодежи...» В 1971/72 учебном году он опять преподавал в семинарии, а с ноября 1987 года Михаил Иванович возглавил регентское отделение Санкт-Петербургской духовной академии и семинарии и руководил им до 2010 года в течение 23 лет. С 1969 года начинается приходская деятельность Ващенко как регента. Он поступил помощником регента в Князь-Владимирский собор, а после смерти регента Павла Николаевича Скородумова (артиста Малого оперного театра) стал главным регентом. С сентября 1980 года Михаил Иванович становится главным регентом Никольского собора и свою первую службу в качестве главного регента проводит, участвуя в торжественной литургии во время визита Патриарха Иерусалимского и всея Палестины Диодора¹ в пределы Русской православной церкви. Хор Никольского собора состоял тогда из 60 певчих².

В годы воинствующего атеизма за время советской власти в России была уничтожена почти вся церковно-певческая литература. Михаил Иванович не жалел сил и времени на воссоздание целой серии нотных сборников с литургическими комментариями. Отбирая лучшие произведения певческого искусства к публикациям в своих нотных сборниках, Ващенко на протяжении всей многолетней издательской деятельности негласно выполнял работу цер-

¹ Святейший Патриарх Диодор Каривалис (1981–2000) был известен своими антиэкуменическими взглядами, сохранял верность церковным канонам и догматам вопреки давлению духа времени (см.: *Зоитакис А.* Как Константинополь устроил судилище над праведным Иерусалимским патриархом Диодором. URL: <https://pravoslavie.ru/118791.html> (дата обращения: 08.12. 2019)).

² Информация из личной беседы с М. И. Ващенко. Июнь 2019 года. Храм Святого Илии-пророка.

ковного цензора. Всю свою творческую жизнь регент собирал и систематизировал духовные песнопения. Всего Ващенко выпустил в свет около сорока нотных сборников и продолжает активную издательскую деятельность. До 1991 года издание церковно-певческих сборников было запрещено. Регенты пользовались услугами переписчиков нот. Первые 20 нотных сборников Пасхи в Никольском соборе были выпущены фотографическим способом. Затем через сотрудников Государственного музыкального фонда ноты размножали на ротационных машинах. Несколько лет М. И. Ващенко и его сын Владимир набирали музыкальные тексты в программе «Epsoge» на компьютере. Несмотря на все сложности с тиражированием произведений духовной музыки, в 1980-е годы были выпущены следующие нотные сборники: «Обиходные песнопения Божественной Литургии»¹, «Всенощное бдение»², «Пасхальные песнопения»³, «Праздничные антифоны и задостойники»⁴, «Прокимны на Литургии и „Аллилуиа“ после Апостола»⁵, «Пасхальные песнопения»⁶, «Ирмосы общие Пресвятой Богородице»⁷, «Праздничные ирмосы»⁸, «Осмогласие на „Господи воззвах“»⁹. В 1990-е годы М. И. Ващенко выпустил в свет «Венчание»¹⁰, «Песнопения Постной Триоди»¹¹, «Песнопения Архиерейского Богослужения»¹², «Великое Славословие»¹³. Издательская группа

¹ Обиходные песнопения Божественной Литургии. Нотный сборник № 17 / Сост. М. И. Ващенко. Л.: РО при ЛДАиС, 1985. 158 с.

² Обиходные песнопения Всенощного бдения. Нотный сборник № 19 / Сост. М. И. Ващенко. Л.: РО при ЛДАиС, 1985. 153 с.

³ Пасхальные песнопения. Нотный сборник № 7 / Сост. М. И. Ващенко. Л.: РО при ЛДАиС, 1983. 110 с.

⁴ Праздничные антифоны и задостойники. Партитура. Нотный сборник № 27 / Сост. М. И. Ващенко. Л.: РО при ЛДАиС, 1988. 98 с.

⁵ Прокимны на Литургии и «Аллилуиа» после Апостола. Нотный сборник № 11 / Сост. М. И. Ващенко. Л.: РО при ЛДАиС, 1984. 52 с.

⁶ Пасхальные песнопения. Нотный сборник № 7 / Сост. М. И. Ващенко. Л., 1983. 31 с.

⁷ Ирмосы общие Пресвятой Богородице. Нотный сборник № 20 / Сост. М. И. Ващенко. Л.: ЛДАиС, 1986. 66 с.

⁸ Праздничные ирмосы. Нотный сборник № 26 / Ред. М. И. Ващенко. Л.: ЛДАиС, 1988. 218 с.

⁹ Осмогласие на «Господи воззвах» Киевского распева. Л.: ЛДАиС, 1982. 68 с.

¹⁰ Венчание. Нотный сборник № 32 / Ред.-сост. М. И. Ващенко. Л.: РО при ЛДАиС, 1990. 65 с.

¹¹ Песнопения Постной Триоди. Нотный сборник № 24 / Сост. М. И. Ващенко. СПб.: РО при СПбПДА, 1997. 143 с.

¹² Песнопения Архиерейского Богослужения. Нотный сборник № 38 / Сост. М. И. Ващенко. СПб.: РО при СПбПДА, 1991. 128 с.

¹³ Великое Славословие. Нотный сборник № 37 / Сост. М. И. Ващенко. СПб.: РО при СПбПДА, 1991. 172 с.

«Образцы Русской духовной музыки» выпустила в 1996–2001 годах следующие церковно-певческие сборники под редакцией М. И. Ващенко: «Обиходные песнопения Всенощного бдения»¹, «Обиходные песнопения Божественной Литургии»² (этот сборник был заново отредактирован М. И. Ващенко в 2004 году)³, «Песнопения Рождества Христова»⁴, «Песнопения Постной Триоды»⁵, «Пасхальные песнопения»⁶. Позднее, в 2000 году, было осуществлено репринтное издание новгородского «Спутника псаломщика» 1916 года⁷. Нотный сборник «Воскресное Всенощное бдение», составленный регентом и видным церковным деятелем Петербурга Иваном Николаевичем Судосой для мужского хора, был отредактирован М. И. Ващенко и издан Духовной академией в 1990 году⁸. «Обиходные песнопения Божественной Литургии»⁹ для мужского хора Михаил Иванович отредактировал и издал в 1991 году. Нотные сборники под редакцией Ващенко известны и востребованы не только в России, но и во всем мире — на них постоянно есть спрос. За издательскую деятельность Михаил Иванович неоднократно получал благодарность от коллег на международных певческих конференциях. В настоящее время М. И. Ващенко продолжает издательскую деятельность, редактируя издания церковно-певческих сборников в Духовной академии Санкт-Петербурга. В апреле 2018 года Духовная академия выпустила «Песнопения Всенощного бдения» под редакцией М. И. Ващенко¹⁰. В этот церковно-певческий сборник вошли произведения А. А. Архангельского (1846–1924), Д. В. Аллеманова (1867–1928), Н. И. Бахметева (1807–1891), Д. С. Бортнянского (1751–1825), М. Ф. Гривского (1878–1945), В. К. Ковальджи (род. 1967),

¹ Обиходные песнопения Всенощного бдения. Нотный сборник № 4 / Сост. М. И. Ващенко. СПб.: Образцы русской духовной музыки, 1996. 190 с.

² Обиходные песнопения Божественной Литургии. Нотный сборник № 1 / Сост. М. И. Ващенко. СПб.: Образцы русской духовной музыки, 1996. 155 с.

³ Песнопения Божественной Литургии. Изд. 3-е, испр. и доп. / Сост. М. И. Ващенко. СПб.: РО СПбПДА, 2004. 158 с.

⁴ Песнопения Рождества Христова. Нотный сборник № 9 / Сост. М. И. Ващенко. СПб.: Образцы русской духовной музыки, 1997. 135 с.

⁵ Песнопения Постной Триоды. Ч. 1. Нотный сборник № 22 / Сост. М. И. Ващенко. СПб.: Образцы русской духовной музыки, 1997. 143 с.

⁶ Пасхальные песнопения. Нотный сборник № 8 / Сост. М. И. Ващенко. СПб.: Образцы русской духовной музыки, 1998. 150 с.

⁷ Спутник псаломщика. Репринт 1916 / Ред.-сост. М. И. Ващенко. М.: Образцы русской духовной музыки, 1999. 616 с.

⁸ Воскресное Всенощное бдение: В 2 ч. Ч. 1: Вечерня. Ч. 2: Утреня / Сост. И. Н. Судоса; ред. М. И. Ващенко. Л.: ЛДАиС, 1990. 276 с.

⁹ «Обиходные песнопения Божественной Литургии» для мужского хора / Ред.-сост. М. И. Ващенко. СПб.: СПб ПДА, 1991. 203 с.

¹⁰ Песнопения Всенощного бдения / Ред.-сост. М. И. Ващенко. СПб.: СПбПДА, 2018. 143 с.

Б. М. Ледковского (1894–1975), Н. Д. Леонтовича (1877–1921), Г. Я. Ломакина (1812–1885), А. Ф. Львова (1798–1870), Г. Ф. Львовского (1830–1894), М. П. Строкина (1832–1887), П. И. Турчанинова (1779–1856), архимандрита Феофана (Александрова) (1785–1852). В 2019 году в свет вышли следующие нотные сборники в редакции М. И. Ващенко: «Осмогласие на „Господи, воззвах“»¹ (2-е издание с важным приложением о том, как использовать Осмогласие при распевании богослужебных текстов), «Степенные антифоны» в гармонизации А. Ф. Львова², «Прокимны на Литургии киевского распева и „Аллилуиа“ после Апостола»³ разных композиторов, сборники Великого поста: «Да исправится молитва моя»⁴ и великопостные «Седмичные прокимны»⁵. Готовятся к печати великопостные певческие сборники: «Ныне силы небесныя», «Вкусите и видите», «Чертог Твой», «Разбойника благоразумного», «Трипеснцы Великого поста» и «Погребение священнослужителей».

Обязанности заведующего регентским отделением в течение 23 лет Михаил Иванович совмещал с преподаванием хороведения, хоровой аранжировки, церковного пения и литургики. В 1991 году М. И. Ващенко был приглашен в Педагогический институт имени Герцена преподавать литургику студентам факультета музыки, где он проработал до 2001 года, создав авторскую методику. Он вспоминает, что в те постсоветские годы, когда он впервые заговорил на лекциях о Боге, некоторые студенты возмущенно покидали аудиторию. В настоящее время Михаил Иванович продолжает свою активную творческую деятельность в духовных школах в качестве научного сотрудника.

В 2014 году Михаил Иванович представлял регентское отделение СПбПДА на церковно-певческом съезде Зарубежной православной церкви в Сан-Франциско, где он рассказал о певческих традициях Руси. «Глубокая древность, восходящая ко временам св. Иоанна Дамаскина, сообщает особый авторитет нашему церковному распеву. У каждого народа есть свои национальные излюбленные мелодии и свое техническое их построение. Сохраняя основные черты принятых распевов, русский народ развил, дополнил их своими родными звуками, обогатил их, усовершенствовал и составил на их основе множество церковных песнопений. Русский народ создал великолепные храмы, украсил их изумительной иконописью, художествен-

¹ «Осмогласие на „Господи воззвах“». Киевского распева. 1-е изд. / Сост. М. И. Ващенко. СПб.: СПбПДА, 2019. 224 с.

² «Степенные Антифоны». Знаменного распева, гармонизации А. Ф. Львова / Ред.-сост. М. И. Ващенко. СПб.: СПбПДА, 2019. 40 с.

³ Литургия. Прокимны. Аллилуиа / Ред.-сост. М. И. Ващенко. СПб.: СПбПДА, 2019. 57 с.

⁴ Постная Триодь. «Да исправится молитва моя» / Ред.-сост. М. И. Ващенко. СПб.: СПбПДА, 2019. 100 с.

⁵ «Постная Триодь. Седмичные прокимны» Знаменного распева / Ред.-сост. М. И. Ващенко. СПб.: СПбПДА, 2019. 84 с.

ной утварью, облачением, и он же создал свое православное церковное пение. В церковном пении отразилось все, что дано русскому народу христианством, что прошло через душу, мысль и сердце многих поколений русских людей. Знаменный и киевский распевы созданы возвышенными мыслями и чувствами наших поколений. Звуки этих распевов и теперь возвышают наши души. Они являются источниками воды живой для музыкального церковного молитвенного вдохновения»¹. В докладе на Третьей Международной научной церковной конференции, посвященной 1000-летию крещения Руси², М. И. Ващенко поделился своими представлениями о спорах музыковедов касательно самобытности древних распевов Руси и византийском влиянии. На конференции регент высказал мнение об использовании для богослужбной практики на Руси в X—XI веках канонических книг в болгарских переводах и предположил, что собственная крюковая музыкальная письменность, созданная по принципу греческих неvm, возникла более чем столетие спустя после принятия христианства. В длительном процессе певческой практики, под воздействием творческого мышления древнерусских распевщиков, экспрессивные и драматические византийские распевы трансформировались в спокойную созерцательную монодию, на попечном принципе которой была создана высокоразвитая система знаменного распева. В заключение доклада М. И. Ващенко рассуждает о научных взглядах Н. Д. Успенского³, высказанных в статье «Византийское пение в Киевской Руси»⁴. Изложим позицию ученого: после Крещения в певческом пространстве Древней Руси наметились три художественных течения. Первое — провизантийское, сторонниками которого являлись греческие архиереи, монахи и русская аристократия, стремившиеся утвердить на Руси византийское пение. Второе — умеренное, которое поддерживало большинство русского духовенства, допускающее употребление русских интонаций за богослужением. Третье — меньшинство русского клира, которое принимало только греческие богослужбные тексты. Победило умеренное среднее течение, которое способствовало созданию самобытного русского певческого искусства, олицетворявшего органичную часть мирозерцания древнерусского человека. «Огромную роль играло духовное наполнение, высокая духовность этого искусства: противопоставляемое фольклору, оно несло христианские ценности,

¹ Цитата из доклада М. И. Ващенко «Некоторые мысли о церковном пении» на церковно-певческом съезде в Сан-Франциско 6 октября 2014 года.

² Ващенко М. И. К вопросу о происхождении и развитии ранних форм русского церковного пения // Вестник Ленинградской духовной академии. 1990. № 2. С. 125–132.

³ Николай Дмитриевич Успенский (1900–1987) — профессор Ленинградской духовной академии, византолог, кандидат искусствоведения, доктор церковной истории.

⁴ Успенский Н. Д. Византийское пение в Киевской Руси // Actendes XI Internationalen Byzantinisten Kongresses 1958. München: Verlag C. H. Beck, 1960. S. 643–654.

формирующие национальный менталитет», — пишет Г. А. Пожидаева в монографии «Духовная музыка славянского Средневековья»¹.

Неоднократно Михаил Иванович выступал на престижных международных конференциях, церковно-певческих семинарах и симпозиумах. Его доклад «Развитие и направления церковного пения в Петербурге после падения коммунизма» на XII Северо-Американском церковно-певческом съезде в Торонто (Канада) 3–7 октября 2012 года и выступление «Некоторые мысли о церковном пении» 6 октября 2014 года на конференции в Сан-Франциско были встречены слушателями с большим интересом. В своих докладах Михаил Иванович говорил об острой полемике, ведущейся вокруг знаменного пения, и также отмечал, что в дореволюционной России существовала церковная цензура для вновь сочиняемых церковно-певческих композиций и происходил строгий отбор песнопений, рекомендованных для исполнения за богослужением. Митрополит Санкт-Петербургский и Ладужский Владимир (Котляров)² в докладе на первом заседании комиссии Межсоборного присутствия РПЦ по вопросам богослужения и церковного искусства 25 марта 2010 года на Троицком подворье Свято-Троицкой Сергиевой лавры в Москве сказал: «В течение нескольких последних столетий церковное искусство на Руси пережило ряд серьезных изменений и кризисов: влияние барокко, торжество академизма и запрет традиционного иконописания, катастрофа 1917 года, возрождение в 1990-е годы. Все это отразилось на современном состоянии церковного искусства. После начала церковного возрождения упор был сделан в основном на быстроту восстановления и строительства храмов, зачастую в ущерб их художественным качествам. Между тем, церковное искусство не только передает канонические установления и многовековой опыт Церкви, но и должно создавать правильную молитвенную атмосферу. Проблемы церковного пения также достаточно многообразны. Существует несколько традиций в отношении даже самой манеры пения в храме. Музыкальная стилистика звучащих за богослужением произведений весьма различна и не всегда подчиняется каким-то ясным и понятным принципам. В отличие от дореволюционной ситуации, нет никакого центрального церковного органа, который служил бы цензором вновь сочиняемых церковно-певческих композиций. Идет острая полемика вокруг знаменного пения. Перечисление проблем можно продолжать. В связи с этим было бы правильным создать рабочую группу по вопросам церковного пения и предложить ей подумать над тем, какие существуют возможности по исправлению ситуации»³.

¹ Пожидаева Г. А. Духовная музыка славянского Средневековья. Русь, Болгария, Сербия. IX–XVII века. М.: Композитор; СПб.: Нестор-История, 2017. 472 с.

² Митрополит Владимир управлял Санкт-Петербургской митрополией с 1995 по 2014 год.

³ Владимир, митрополит Санкт-Петербургский и Ладужский. Доклад митрополита Санкт-Петербургского Владимира на первом заседании комиссии Межсоборного присутствия по вопросам богослужения и церковного искусства. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/1127779.html> (дата обращения: 11.12.2019).

Мнение архипастыря и по церковному пению в вопросе литургического музыкального искусства вокала на клиросе к аскетической дисциплине богослужбного пения.

Необычайное трудолюбие, самоотдача, бережное отношение к церковно-певческим традициям России, целеустремленная и одухотворенная научно-исследовательская деятельность, щедрая педагогическая практика являются отличительными чертами личности нашего современника — выдающегося санкт-петербургского регента Михаила Ивановича Ващенко. Редкими качествами знаменитого регента, помимо яркого музыкального таланта, являются глубокие познания в области богословия, агиографии, гимнографии и грамматики славянского языка. М. И. Ващенко на протяжении всех 68 лет регентского служения заботился и продолжает работать над сохранением национальных певческих традиций и благолепия богослужений.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ПВО — противовоздушная оборона.

РПЦ — Русская православная церковь.

СПбПДА — Санкт-Петербургская православная духовная академия.

ЦГА СПб — Центральный государственный архив Санкт-Петербурга.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Балуева Н. В.* Регент: судьба и служение. Протоиерей Михаил Фортунато. М.: Языки славянской культуры, 2012. 423 с.
2. Василий Сергеевич Орлов — наследие: опыт и секреты работы с Синодальным хором. Часть 1. URL: <http://ikliros.com/blog/vasilii-sergeevich-orlov-nasledie-opyt-i-sekret-y-raboty-s-sinodalnym-khorom-chast-1> (дата обращения: 17.09.2019).
3. *Ващенко М. И.* Дмитрий Степанович Бортиянский // Песнопения Постной Триоди. Нотный сборник № 24 / Сост. М. И. Ващенко. СПб.: РО при СПбПДА, 1997. 143 с.
4. *Ващенко М. И.* К вопросу о происхождении и развитии ранних форм русского церковного пения // Вестник Ленинградской духовной академии. 1990. № 2. С. 125—132.
5. *Владимир, митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский.* Доклад митрополита Санкт-Петербургского Владимира на первом заседании комиссии Межсоборного присутствия по вопросам богослужения и церковного искусства. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/1127779.html> (дата обращения: 11.12.2019).
6. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение русской православной церкви. История: В 2 т. Т. 2. Jordanville; New York: Типография преп. Иова Почаевского, 1982. 605 с.
7. *Денисов Н. Г.* Матфей (Мормыль), архимандрит. На чужом основании никогда ничего не строил // Московская Регентско-певческая семинария. Наука. История. Образование. Практика музыкального оформления богослужения: Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. 1998—1999. М.: [б. и.], 2000. С. 66—91.
8. *Зоитакис А.* Как Константинополь устроил судилище над праведным Иерусалимским патриархом Диодором. URL: <https://pravoslavie.ru/118791.html> (дата обращения: 08.12.2019).
9. *Иванова И. И.* Светлой памяти Константина Михайловича Федорова. URL: <https://spbda.ru/publications/svetloy-pamyati-konstantina-mihaylovicha-fedorova/> (дата обращения: 21.08.2019).

10. *Каюн Г., протирей.* Традиции церковного пения в Одесской митрополии // Андреевский вестник. 2006. № 13. URL: <http://www.odseminary.orthodox.ru/magazine/13/Kaun.htm> (дата обращения: 18.01.2020).
11. *Ледковская М. В.* Друзья и единомышленники: Гарднер, Ледковский, Хеке // Русское зарубежье: музыка и православие: Материалы международной научной конференции. Москва, 17–19 сент. 2008 г. / Сост. М. Г. Зверевой. М.: Русский путь, 2013. С. 517–542.
12. *Любомудров А. М.* «Мы – не Русь уходящая, мы – Русь идущая». Возрождение жанра паломничества в русской словесности // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX – начала XXI века: В 3 т. Т. 3. Ч. 2. 1992–2017 / Сост. А. Л. Казин. СПб.: Петрополис, 2018. С. 140–152. (Серия «Ценностные основания и структура художественного произведения в смысловом пространстве русской культуры»).
13. *Манько Т. В.* Русская школа хорового исполнительства: традиции и современность. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2006. 203 с.
14. *Мурьянов М. Ф.* Апостол Андрей Первозванный в Повести временных лет // Палестинский сборник. Вып. 19 (82): Вопросы истории и культуры на Ближнем Востоке (древность и средневековье). Л.: Наука, 1969. С. 159–164.
15. *Николаиди А., диакон.* Дорогие сердцу имена // Андреевский вестник. 2005. № 12. URL: <http://www.odseminary.orthodox.ru/magazine/12/Nikolaidi.htm> (дата обращения: 18.01.2020).
16. *Никольский А. В.* К вопросу о новых путях в области хоровой композиции // Музыкальная новь. 1924. № 6–7. С. 12–13.
17. *Плотникова Н. Ю.* Азеев // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/63682.html> (дата обращения: 20.11.2019).
18. *Плотникова Н. Ю.* Архангельский // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/76438.html> (дата обращения: 20.11.2019).
19. *Пожидаева Г. А.* Духовная музыка славянского Средневековья. Русь, Болгария, Сербия. IX–XVII века. М.: Композитор; СПб.: Нестор-История, 2017. 472 с.
20. Прижизненные издания сочинений Д. С. Бортнянского. Сводный каталог. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского / Отв. сост. Н. А. Рыжкова. СПб.: РНБ, 2001. 96 с.
21. *Рудяченко А.* Зоя Гайдай. I. Солнечное сопрано. URL: <https://www.ukrinform.ru/rubric-culture/2699000-zoa-gajdaj-i-solnecnoe-soprano.html> (дата обращения: 24.09.2019).
22. Русская духовная музыка в документах и материалах. Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. 1920–1930-е годы / Подгот. текста, вступ. статья и коммент. М. П. Рахмановой. Т. IX. Кн. 1. Ч. 1. М.: Языки славянской культуры. 2015. 608 с.
23. *Рыцарева М. Г.* Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Композитор, 2015. 392 с.
24. *Садикова Е. Н.* Богослужбно-певческое искусство русского зарубежья: Германия 1940–60-х годов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 2018. 27 с.
25. *Успенский Н. Д.* Византийское пение в Киевской Руси // Actendes XI Internationalen. Byzantinisten Kongresses 1958. München: Verlag C. H. Beck, 1960. S. 643–654.
26. *Хорецкая В.* Архидиакон Андрей Мазур: Самое главное – это молитва (Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003) // Мир Православия. 2007. № 1 (106). Январь.
27. *Чернышёва Т. С.* «Пойте Богу нашему, пойте». Страницы истории церковно-певческого подвижничества // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX–XXI века. 1917–2017: В 3 т. / Сост. А. Л. Казин. СПб.: Петрополис, 2017. Т. 2. 1935–1964. С. 366–387.
28. *Чесноков П. Г.* Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. 2-е изд. М.: Гос. муз. изд. 1952. 222 с.
29. *Шкаровский М. В.* Община Преображенского собора Ленинграда в 1941–1945 гг. // Христианское чтение. Теология, философия, история. 2019. № 3. С. 215–226.

Аннотация

В статье рассматривается творческий вклад в церковное певческое искусство известного Санкт-Петербургского регента, заведующего регентским отделением Санкт-Петербургских духовных школ на протяжении 23 лет, специалиста по литургическим дисциплинам, преподавателя церковного пения и устава, просветителя и издателя нотной богослужебной литературы Михаила Ивановича Ващенко.

Summary

This article considers Mikhail Ivanovich Vashchenko's creative contribution to the art of church singing. Well-known as Saint Petersburg's regent, Vashchenko has been head of the regency department of Saint Petersburg's theological schools for 23 years. A specialist in liturgical disciplines, he also teaches church singing, and publishes musical liturgical literature.

- ✓ *Ключевые слова:* регент, хоровое искусство, церковное пение, певческая традиция, литургия, богослужебная практика, певческое наследие, издание богослужебных нотных сборников, регентские конференции.
- ✓ *Key words:* regent, choral art, church singing, song tradition, liturgy, liturgical practice, song heritage, publication of liturgical music collections, regency conferences.

Певческая культура монастырей в исследованиях современных медиевистов

УДК
783.2

БАКАТОВА ОКСАНА ВИКТОРОВНА

*Аспирантка, Московская государственная
консерватория имени П. И. Чайковского (Москва)*

YAKATOVA OXANA V.

*Postgraduate Student, Moscow Tchaikovsky State
Conservatory (Moscow)*

E-mail: oxikus91@gmail.com

Среди современных исследований по древнерусской музыке заметное место занимают научные изыскания, касающиеся монастырской певческой культуры. Обращение к ней закономерно, учитывая ту роль, которую монастыри играли в культурной жизни Древней Руси. Это были духовные, книжные, иконописные, но также и певческие центры.

О значении монастырей для древнерусского певческого искусства писал Н. П. Парфентьев¹. Он отмечает, что «монастыри, наряду с городами, были важнейшими центрами развития профессионально-музыкальной культуры»². В обителях существовали профессиональные хоры; из среды монастырских певчих выделялись талантливые авторы богослужебных песнопений — распевщики. Таковыми были, например, Логин Шишелов и Иона Зуй в Троице-Сергиевой лавре, Варлаам Рогов в Кирилло-Белозерском монастыре, Маркелл Безбородый в Варлаамо-Хутыньском монастыре. Однако большая часть монастырских распевов получили распространение как анонимные, названные по имени обители, в которой были созданы. Так, известны опекаловский, кирилловский, соловецкий и другие распевы. В монастырях также творилась теория церковного пения. Как известно, инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор стал создателем азбуки «Ключ знаменный»³; монах Саввина Сторожевского монастыря Александр Мезенец является автором трактата «Извещение о согласнейших пометах...»; монаху Троицкого Макарьевского Желтоводского монастыря Тихону Макарьевскому принадлежит руководство «Ключ разумения».

¹ Парфентьев Н. П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре российского государства XVI—XVII вв.: Школы. Центры. Мастера. Челябинск: Челябинский дом печати, 1996. 256 с.

² Там же. С. 179.

³ В настоящее время авторство инока Христофора не имеет полного обоснования в науке. См.: Воробьев Е. Е. Ключ знаменный // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/1841534.html> (дата обращения: 06.09.2019).

Изучением монастырских традиций занимались еще основоположники отечественной медиевистики в конце XIX — XX веке — С. В. Смоленский¹, М. В. Бражников². Ряд имен современных ученых, разрабатывающих эту тему, отмечен в статье Ф. В. Панченко³ о традиции Соловецкого монастыря. Среди них — С. Г. Зверева, И. Ф. Безуглова, Н. П. Парфентьев, А. Н. Кручинина, Н. В. Рамазанова, И. А. Чудинова, З. М. Гусейнова, Н. Ю. Плотникова, В. Ю. Перелешина⁴, чьи публикации посвящены певческим собраниям Кирилло-Белозерского, Иосифо-Волоколамского, Ново-Иерусалимского, Антониево-Сийского монастырей. Назовем также работы М. В. Генченковой и А. В. Александрinou о певческом собрании Троице-Сергиевой лавры и И. М. Варапаевой о традиции Даниловского монастыря⁵. Самой Ф. В. Панченко принадлежит диссертация о певческой традиции староверческой Выговской пустыни (о ней речь пойдет далее), относящейся к тому же типу, что и традиции православных монастырей⁶.

¹ *Смоленский С. В.* Общий очерк исторического и музыкального значения певчих рукописей Соловецкой библиотеки и «Азбуки певчей» Александра Мезенца // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IV. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань, Москва, Петербург / Подгот. текста, вступит. статья, коммент. Н. И. Кабановой; науч. ред. М. П. Рахманова. М.: Языки славянской культуры, 2002. 707 с.

² *Бражников М. В.* Русские певческие рукописи и русская палеография // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 7 / Ред. В. П. Адрианова-Перетц. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1949. С. 429—454; *Бражников М. В.* Статьи о древнерусской музыке / Ред. А. Н. Крюков. Л.: Музыка, 1975. 120 с.

М. В. Бражников был также автором описаний Кирилло-Белозерского и других собраний, которые хранятся сейчас в РГБ (Ф. 1147).

³ *Панченко Ф. В.* К истории певческой традиции Соловецкого монастыря XVI века (по нотированным рукописям БАН и РАН) // Духовное и историко-культурное наследие Соловецкого монастыря, международная научная конференция: Сборник научных статей и докладов / Отв. ред.-сост. О. Г. Волков. Соловки, 2011. С. 48—54.

⁴ Библиографию их работ см.: *Панченко Ф. В.* К истории певческой традиции Соловецкого монастыря XVI века.

⁵ Всем трем авторам принадлежат диссертационные исследования. Диссертация М. В. Генченковой (2007) была уже защищена к моменту выхода статьи Ф. В. Панченко (2011), однако в ней не упоминается; диссертации А. В. Александрinou и И. В. Варапаевой появились позже, в 2014 и 2018 годах соответственно.

⁶ О певческой культуре старообрядческих центров, в частности Иргиза, писали также Н. Г. Денисов, И. В. Полозова и А. Г. Хачаянц. См.: *Денисов Н. Г.* Иргиз — один из центров певческого искусства в истории старообрядчества // Старообрядчество: История, культура, современность: Материалы IV науч.-практ. конференции. М.: Музей истории и культуры старообрядчества, 1998. С. 244—245; *Полозова И. В.* Современная певческая культура старообрядцев Иргиза // Традиционная культура. 2006. № 4 (24). С. 102—109; *Полозова И. В.* Певческое творчество старообрядцев иргизских монастырей // Музыкальная академия. 2008. № 2. С. 129—135; *Хачаянц А. Г.* Певческие рукописи иргизских монастырей // Звуковое пространство православной культуры: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. Вып. 173. С. 172—185.

Наша статья посвящена в основном диссертационным исследованиям последних двух десятилетий, в которых рассматривается певческое искусство одного монастыря. Отобранные нами работы представляют ценность благодаря как обширному фактическому материалу, так и применению в них новых научных методов.

1. М. В. Генченкова. Традиции Свято-Троицкой Сергиевой Лавры: «мелодическое» и «гармоническое» пение (2007)¹.

Наследие Троице-Сергиевой лавры, одного из наиболее значимых для древнерусской культуры монастырей, предоставляет богатый материал для изучения певческой традиции. В диссертации М. В. Генченковой перечислены некоторые факторы, делающие этот монастырь особенно привлекательным для ученых. Это обширное певческое рукописное и нотное собрание, хранящееся сейчас в РГБ; деятельность в лавре известных распевщиков и, в более позднее время, композиторов; имеющие большую историю традиции хорового исполнительства и регентства.

Поясним название диссертационной работы. Под «мелодическим» пением автор понимает все лаврское одноголосие; соответственно, в гармоническое пение включаются любые многоголосные стили. М. В. Генченкова указывает, что такие обозначения двух видов пения заимствованы из трудов основоположников отечественной музыкальной медиэвистики — Д. Разумовского и В. Металлова².

Историю богослужебного пения в монастыре М. В. Генченкова рассматривает начиная с последней трети XVI века и до первой четверти XX века. Исследователь выделяет в этом временном промежутке четыре крупных историко-стилистических пласта: раннее одноголосие (путевое, последняя треть XVI—XVII век), раннее многоголосие (строчное, XVI—XVII века), позднее одноголосие (греческий, киевский, сокращенный знаменный распев, XVIII—XIX века) и позднее многоголосие (партесный стиль, с конца XIX века — 1-я четверть XX века).

Сразу отметим, что выбор в качестве отправной точки исследования последней трети XVI века представляется необоснованным. Сама М. В. Генченкова объясняет его тем, что к этому времени появляются «первые известные образцы лаврского распева, относящиеся к путевому распеву»³. Однако, по

¹ Генченкова М. В. Традиции Свято-Троицкой Сергиевой Лавры: «мелодическое» и «гармоническое» пение: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Рос. академия музыки им. Гнесиных. М., 2007. 310 с.

² Каких именно — автор не указывает; очевидно, имеются в виду труд В. М. Металлова «Очерк истории православного пения в России» (Саратов: Тип. Губ. земства, 1893. 101 с.), где употребляются понятия и «мелодическое», и «гармоническое» пение, и работа Д. В. Разумовского «Церковное пение в России» (в 3 вып. М.: Тип. Т. Рис, 1867—1869), в которой «мелодическому» пению противопоставляется «партесное».

³ Генченкова М. В. Традиции Свято-Троицкой Сергиевой Лавры: «мелодическое» и «гармоническое» пение. С. 5.

сведениям Г. А. Пожидаевой, фиксация путевого распева в лаврских рукописях отмечается значительно раньше: «Обратимся к истории путевого распева в Троицкой обители. В собрании рукописей Троице-Сергиевой лавры (РГБ, ф. 304.1) списки путевого распева появляются с последней четверти XV в.»¹.

Вызывает вопрос и тот факт, что М. В. Генченкова относит к раннему троичному одноголосию исключительно путевой распев, ничего не сообщая о знаменном. Между тем именно знаменный распев является преобладающим в средневековых рукописях лавры. Кроме того, этим распевом изложены первые стихиры Сергию Радонежскому, созданные, вероятно, в Троице-Сергиевой лавре². О них в работе М. В. Генченковой не упоминается.

Интересной методологической особенностью исследования является использование терминов и идей, заимствованных из литературоведения. Так, говоря о жанрах троичской традиции, М. В. Генченкова вводит понятие «составной» жанр, отталкиваясь от идеи Д. С. Лихачева о «составном характере жанров древнерусской литературы»³. Такими песнопениями, по мысли М. В. Генченковой, являются стихиры «На Господи воззвах», «Всякое дыхание и стихиры», трипеснцы, ирмосы «как части канонов»⁴. Другой термин, заимствованный у Д. С. Лихачева, — «атрибуты жанра», то есть музыкально-выразительные средства и принципы композиции, которые не меняются в разные исторические периоды. Так, например, «атрибутом» лаврских стихир является распевность, присущая им в течение всех исторических эпох. В работе также содержится два раздела о «художественном пространстве и времени» одноголосных и многоголосных лаврских распевов. В них автор обращается к идеям Д. С. Лихачева об этих категориях в древнерусской литературе и описывает музыкальные средства создания образов пространства и времени в троичской певческой традиции.

Основной научный метод М. В. Генченковой — метод «структурного анализа», заимствованный, как указывает автор, из работ Г. А. Пожидаевой⁵.

¹ Пожидаева Г. А. Монастырская культура в истории древнерусского певческого искусства (обитель преп. Сергия Радонежского) // Вестник славянских культур. 2015. № 4. С. 157–173.

² Об этом пишет Г. А. Пожидаева (см.: Пожидаева Г. А. Монастырская культура в истории древнерусского певческого искусства (обитель преп. Сергия Радонежского). С. 158). О лаврском происхождении службы преподобному Сергию Г. А. Пожидаева делает вывод на основе данных Н. С. Сергиной (см.: Сергина Н. С. Песнопения русским святым: По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный». СПб.: РИИИ, 1994. С. 209–223).

³ Генченкова М. В. Традиции Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. С. 13.

⁴ Там же.

⁵ См.: Пожидаева Г. А. Принципы мелизматического распева в русской монодии XI–XVII веков: Дис. ... докт. иск.: 17.00.02 / Рос. академия музыки им. Гнесиных. М., 2002. 495 с.; Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. 876 с.

С помощью него автор исследует все четыре историко-стилистических пласта лаврского пения (при этом наиболее детально — ранний путевой распев). М. В. Генченкова выделяет в распеве отдельные элементы его структуры — тоны, просодемы¹, кокизы, попевки, лица, фиты, которые рассматриваются как по отдельности, так и в их взаимосвязях. Из такого анализа складывается характеристика мелодики, ритмики и просодии² раннего и позднего лаврского одноголосия и многоголосия, «функциональности структур» (термин автора). Разделы, посвященные последнему аспекту, представляют особый интерес, так как наряду с принятыми в музыкальной медиевистике понятиями — начальная, срединная, конечная функции — М. В. Генченкова использует здесь новые термины. Среди них — «высотно-прикрепленная» и «высотно-подвижная» функции, «рельеф и фон» и др.

В разделах о музыкальной форме лаврских песнопений автор предлагает собственную классификацию форм лаврского раннего одноголосия. По мнению М. В. Генченковой, при определении формы того или иного путевого песнопения нужно учитывать два аспекта — величину текста и характер распева; при этом она справедливо замечает, что реальная продолжительность песнопения определяется обоими этими факторами. Автор предлагает такие определения формы, как «мелизматическая восьмистрочная форма», «силлабическая пятистрочная форма с припевом». На наш взгляд, они отличаются емкостью и точностью.

Важным моментом работы является сравнение раннего и позднего лаврского одноголосия с распевом других певческих центров (Успенский собор Московского Кремля, Соловецкий монастырь)³. Оно производится с помощью выявления кокиз, общих для всех распевов, и тех, которые существуют только в песнопениях лавры. Результатом такой работы стали «словари оригинальных кокиз» лаврского раннего и позднего одноголосия, помещенные в приложение к диссертации.

При описании лаврского троестрочия автор поднимает проблему его транспозиции. Как известно, по этому вопросу среди ученых существуют разногласия⁴. На основе музыкального анализа, свидетельств певческих азбук, высказываний современников и сравнения крюковых песнопений с их нотолинейными аналогами М. В. Генченкова приходит к выводу, что транс-

¹ Термины Б. П. Карастоянова.

² Говоря о просодии лаврских распевов, М. В. Генченкова пользуется теорией В. Н. Холоповой, описавшей акцентное строение знаменного распева. См.: *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М.: Советский композитор, 1983. 281 с.

³ Такое сравнение отсутствует в диссертациях В. Ю. Григорьевой, Ф. В. Панченко, И. М. Варапаевой.

⁴ Последняя публикация по этой теме — диссертация Л. В. Кондрашковой. См.: *Кондрашкова Л. В.* Троестрочие как феномен русского многоголосия конца XVI — первой половины XVIII века: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Гос. институт искусствознания. М., 2018. 253 с.

позиция для верной реконструкции троестрочных песнопений необходима¹. В Приложении к работе исследователь приводит собственные реконструкции четырех троестрочных песнопений, выполненные с опорой на расшифровки В. М. Беляева, и запись тех же песнопений в крюковой и нотолинейной форме, помещенных в его книге². Главным отличием от расшифровок Беляева становится использование М. В. Генченковой квартовой транспозиции, примененной к целым песнопениям или фрагментарно.

Ценность работы М. В. Генченковой состоит в детальном рассмотрении таких аспектов лаврских одноголосных и многоголосных песнопений, как форма, мелодика, ритмика, функциональность, фактура (в многоголосии). К сожалению, не затронутым оказывается значительный пласт знаменных песнопений, из-за чего представление о троицкой певческой традиции оказывается неполным.

2. А. В. Александрина. Певческие рукописные книги XV–XIX вв. из библиотеки Троице-Сергиевой лавры: историко-книговедческий анализ (2014)³.

В диссертации А. В. Александрinou певческое собрание Троице-Сергиевой лавры изучается, в первую очередь, с палеографической и книговедческой стороны, то есть автора интересуют певческие рукописи как продукт древнерусской книжности⁴. Материалом исследования являются крюковые и нотолинейные рукописи XVI–XVIII веков, хранящиеся в фондах РГБ, Московской духовной академии, Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника (всего 56 источников). Причем более подробно автор останавливается на крюковых памятниках. Самостоятельной частью диссертации является научное описание 54 рукописей из фонда Отдела рукописей РГБ (Ф. 304.1), составленное впервые.

Описывая книжное собрание лавры в целом, А. В. Александрина сообщает о том, как оно пополнялось: это происходило в основном за счет переписывания книг в монастыре и вкладов⁵. Автор уточняет, что для каждого времени был характерен свой способ пополнения библиотеки. Так, в пери-

¹ Отметим, что многие современные медиевисты не поддерживают позицию о консонантной природе древнерусского многоголосия. Об этом см. в диссертации Л. В. Кондрашковой (сн. 23).

² *Беляев В. М.* Раннее русское многоголосие. М.: Луч, 1997. 269 с.

³ *Александрина А. В.* Певческие рукописные книги XV–XIX вв. из библиотеки Троице-Сергиевой лавры: историко-книговедческий анализ: Дис. ... канд. ист. наук: 05.25.03 / Рос. гос. библиотека. М., 2014. Т. 1. 182 с.; Т. 2. 471 с.

⁴ Диссертация защищена по специальности 05.25.03 «Библиотечковедение, библиографоведение и книговедение».

⁵ Заметим, что в диссертациях Ф. В. Панченко, В. Ю. Григорьевой также говорится о монастырской деятельности по переписыванию книг. В диссертациях И. М. Варапаевой и М. В. Генченковой этот аспект отсутствует.

од после основания монастыря (в 1337 году) книги чаще переписывались в обители, а в XVI веке библиотека расширялась уже за счет вкладов. Автор также приводит интересные сведения о должностях книгохранителей и помещениях, в которых располагалась троицкая библиотека.

Весьма содержательным является раздел о книжных описях певческого собрания лавры, где автор подробно рассматривает ранние описания (самые первые были составлены в XVII веке) и обзорно — остальные. А. В. Александрина сравнивает традиции книжного описания в Троице-Сергиевой лавре и других монастырях, делая наблюдение, что в лавре, в противоположность прочим обителям, могли вносить записи не только о наличии, но и об отсутствии какой-либо книги.

Для музыкальной медиевистики оказываются важными сведения о названиях певческих рукописей в описях, не всегда соответствовавших содержанию самих книг. Так, большинство троицких певческих рукописей представляют собой сборники, включающие разные типы книг. Между тем наиболее частым их наименованием, встречающимся в монастырских описаниях, является название «Стихирарь» или «Ирмолой» (в XVIII веке появляется уточнение «Стихирарь знаменный»). Автор объясняет эту особенность еще недостаточно устоявшейся в то время терминологией.

Информацию о формировании певческого собрания, содержащуюся в библиотечных описаниях, дополняют записи во вкладных книгах, а также владельческие, писцовые, вкладные записи на страницах рукописей. Анализируя их, А. В. Александрина тщательно фиксирует все встречающиеся имена и, когда это возможно, приводит известные сведения об этих лицах (заметим, что в других диссертациях, рассмотренных нами, подобные разделы отсутствуют).

В диссертации А. В. Александриной важное место занимают таблицы, отражающие историю лаврского певческого собрания. В них автор объединяет данные из монастырских библиотечных описаний и записей в книгах. Такая форма отображения результатов исследования представляется очень удобной, поскольку позволяет легко проследить, когда примерно та или иная рукопись поступила в библиотеку монастыря, кому принадлежала до этого, сколько времени пробыла в составе библиотеки.

Историю книжного собрания лавры А. В. Александрина прослеживает вплоть до первой трети XX века, когда оно было передано Государственному Румянцевскому музею, а затем — Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина.

Отдельно автор останавливается на проблеме «эволюции» (термин А. В. Александриной) крюковых певческих книг, которую демонстрирует на примере лаврского Стихираря. Исследователь определяет тип каждого Стихираря (минейный, «Дьячьё око»), объем, количество и состав стихир русским святым. По наблюдению А. В. Александриной, число памятней русским

святым увеличивается во второй половине XVI — начале XVII века в связи с соборами 1547 и 1549 годов, после чего снова становится незначительным.

Говоря о собрании в целом, автор указывает некоторые особенности лаврских певческих сборников, например фиксацию в них ирмосов пешного действия, наличие певческих азбук, разделов «Указ ирмосам», календарных таблиц. В качестве характерной черты всего рукописного собрания лавры А. В. Александрина отмечает отсутствие крюковых пометных рукописей. Автор объясняет это быстрым переходом к нотолинейной системе записи.

Итак, диссертация А. В. Александрinou создает объемное представление о певческом собрании Троице-Сергиевой лавры как о части лаврского книжного собрания в целом. В числе музыкальных характеристик, о которых пишет автор, — тип нотации в рукописях, количественное соотношение крюковых и нотолинейных списков, жанровое содержание разных типов книг. Эти сведения могут быть использованы для дальнейших собственно музыковедческих исследований.

З. В. Ю. Григорьева (Перелешина). Древнерусские песнопения книги Обиход в литургическом контексте: типология и структура: на материале рукописей Антониево-Сийского монастыря (2008)¹.

Диссертация В. Ю. Григорьевой построена на анализе песнопений книги из собрания Антониево-Сийского монастыря только одного типа — Обихода. Выбор именно этой книги обусловлен целью работы — выявить взаимосвязи между музыкальным оформлением знаменных песнопений и их ролью в богослужении, или «литургической функцией» (термин В. Ю. Григорьевой). Рукописи Обиходов, по мнению исследователя, оказываются в этом случае наиболее подходящими, так как содержат богослужебные последования целиком, в виде единого цикла.

Собрание Антониево-Сийского монастыря, в свою очередь, выбрано автором из-за его относительной компактности. В архивах ГИМ В. Ю. Григорьевой было обнаружено около 80 антониево-сийских певческих рукописей. При этом в собрании имеется только 24 певческих Обихода (в основном в составе сборников).

Практически все Обиходы собрания датируются разными десятилетиями XVII века (за исключением одной рукописи 2-й половины XVI века). Поэтому дифференциацию песнопений автор осуществляет не по хронологическому признаку, а по иным параметрам. В работе они разделены на две группы — «уставные» и «музыкальные». К уставным признакам относится принадлежность песнопения к изменяемому или неизменяемому типу, а также к числу песнопений, распеваемых на глас или не имеющих гласовой

¹ *Перелешина В. Ю.* Древнерусские песнопения книги Обиход в литургическом контексте: типология и структура: на материале рукописей Антониево-Сийского монастыря: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Гос. институт искусствознания. М., 2008. 284 с.

атрибуции. Музыкальные признаки, исследуемые автором, — это взаимоотношение текста и напева и композиция.

В начале работы автор дает характеристику Обиходу как певческой книге. В. Ю. Григорьева предлагает свою классификацию Обиходов по содержанию: Обиход простой (включает песнопения суточного круга); постный (включает песнопения периода Триоди постной и Пасхи); полный, или великий (соединяет простой и постный обиходы), и пространный (полный Обиход, дополненный песнопениями Требника). Среди Обиходов из собрания Антониево-Сийского монастыря обнаруживаются книги всех четырех типов. Автор описывает количество и соотношение пометных и беспометных рукописей в собрании, книг с раздельноречной и истинноречной редакцией текста; перечисляет виды распевов, содержащиеся в антониево-сийских Обиходах (знаменный, путевой, демественный, греческий, киевский, сокращенный знаменный и др.). В. Ю. Григорьева делает вывод о высоком уровне развития певческой традиции в монастыре, о чем свидетельствует большое разнообразие музыкального содержания Обиходов.

Рассуждая об аспектах изменяемости и гласовости песнопений, В. Ю. Григорьева отмечает, что внегласовость является особенностью русского певческого искусства, в отличие от византийского, в котором песнопение всегда распевается на определенный глас. Автор исследует вопрос соответствия гласа, в котором звучало песнопение, с указаниями в Типиконе. Как оказывается, нередкими были случаи, когда предписание Типикона в рукописи изменялось или опускалось; тогда же, когда оно сохранялось, реальное звучание песнопения могло не соответствовать указанному гласу. В связи с этим В. Ю. Григорьева разделяет песнопения на четыре группы: 1) совпадающие по гласу с предписанием в Уставе; 2) внегласовые песнопения вместо предписанных гласовых; 3) гласовые песнопения вместо предписанных внегласовых; 4) песнопения на иной глас, чем указано в Типиконе. В качестве одной из причин отмеченных несоответствий автор называет влияние богослужбной функции песнопений. Так, гласовые, по указанию Типикона, песнопения могут становиться в рукописях Обихода внегласовыми, когда для них требуется более торжественное звучание, чем позволяет создать распев на глас.

Описание музыкальных особенностей антониево-сийского Обихода включает характеристику обиходных песнопений с точки зрения использования разных текстомузыкальных стилей (силлабического, невматического, мелизматического) и видов распева (знаменный, путевой, демественный и др.). В отношении знаменных песнопений автор устанавливает, что в гласовых песнопениях преобладает силлабический стиль, а во внегласовых — мелизматический. Так как большая часть обиходных песнопений принадлежит к числу внегласовых знаменных, для Обихода в целом оказывается характерен мелизматический тип распева.

Интересен раздел диссертации о композиционных принципах в книге Обиход Антониево-Сийского собрания. В. Ю. Григорьева выделяет два основных принципа — пение на подобен и центонный. Эти принципы автор соотносит с одним из «уставных» признаков — гласовостью. Так, оказывается, что центонная композиция является наиболее употребительным способом организации мелодии в гласовых песнопениях, а пение на подобен чаще обнаруживается в песнопениях внегласовой сферы.

Работа В. Ю. Григорьевой примечательна детальными наблюдениями над такими аспектами древнерусских песнопений, как их принадлежность к изменяемому и неизменяемому типу, гласовой или внегласовой сфере; роль в богослужении и влияние этих параметров на музыкальное решение песнопений. Дальнейшее изучение традиции Антониево-Сийского монастыря, очевидно, предполагает исследование и других певческих книг собрания, помимо Обихода.

4. Ф. В. Панченко. Рукописное наследие выговских мастеропевцев: история, традиция, творчество (2002)¹.

В работе Ф. В. Панченко впервые всесторонне исследована старообрядческая певческая традиция на примере певческого искусства Выговского общежительства — крупнейшего духовного центра старообрядцев-беспоповцев. Автор обращается к рукописям XVIII—XIX веков, создававшимся или хранившимся в Выговской пустыни, которые в настоящее время находятся в Библиотеке РАН.

В начале исследования автор дает краткие сведения об истории Выговской пустыни, основанной в 1694 году и упраздненной в середине XIX века. Важной особенностью духовной и культурной жизни общины, как отмечает Ф. В. Панченко, являлась ее исходная ориентация на уклад Соловецкого монастыря. В певческом деле это отразилось в присутствии в рукописях песнопений соловецкого распева, а также, возможно, в выборе раздельноречной редакции богослужебных книг (об этом см. далее).

Певческое искусство, как выясняет автор, первоначально в обители было не очень развито. Подъем выговской певческой культуры был вызван приездом на Выг московских певчих, среди которых были одаренные исполнители, такие как Иван Москвитин. Ф. В. Панченко уточняет роль этого мастера в формировании выговской традиции, указывая, что Иван Москвитин занимался обучением певчих, ввел использование киноварных помет и, предположительно, являлся автором обработок песнопений в разных стилях.

О ранней стадии выговской традиции автор также сообщает, что для этого периода была характерна адаптация древнерусских певческих книг в ви-

¹ *Панченко Ф. В. Рукописное наследие выговских мастеропевцев: история, традиция, творчество. Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2002. 310 с.*

де проставления в них киноварных помет. Кроме опомечивания рукописей, насельниками пустыни была проведена работа по отбору певческого репертуара. О редакторской работе выговцев свидетельствуют различные исправления и дополнения в крюковом тексте, варианты разводов фит.

Некоторые данные, обнаруженные исследователем, открывают новые страницы в изучении старообрядческого пения на начальном этапе формирования старOVERия. Так, автор приводит ранее не описанный случай нотирования великопостных поучительных чтений, а также редко употребляющиеся в среде старообрядцев многоголосные песнопения.

Отдельный раздел Ф. В. Панченко посвящает распространению выговской традиции среди старообрядцев-беспоповцев России. Автор устанавливает, что сформировались тесные связи между Выго-Лексинским общежитием и старообрядческими беспоповскими общинами Санкт-Петербурга, Москвы, Казани, Вятки, Саратова, Новгорода.

Ф. В. Панченко производит тщательный анализ выговского певческого рукописного собрания. Всего автором оказалось выявлено, атрибутировано и изучено свыше 250 певческих рукописей. Исследователь приводит палеографические характеристики певческих книг, обращает внимание на их художественное оформление. Особенности содержания рукописей описаны для каждого типа книги отдельно. Ф. В. Панченко рассматривает выговский Ирмологий, Октоих, Триодь, Стихирарь, Праздники, Обиход, выделяя в этих типах книг разные редакции. Книги, создававшиеся или редактировавшиеся на Выгу, сравниваются с их древнерусскими аналогами. Автор обозначает различия в составе песнопений, например отсутствие в выговском Ирмологии певчих росников, певшихся при Патриаршем богослужении, и сокращение песнопений Обихода за счет тех, которые исполнялись священнослужителями.

Характеристика выговских рукописей включает также перечень древнерусских распево, зафиксированных в них. Такими распевами оказываются знаменный, путевой, демественный, большой и малый знаменный. Кроме этого, автор выделяет в качестве отдельных групп песнопения с аненайками и хабувами, многогласники, авторские и монастырские распевы. Ф. В. Панченко удалось атрибутировать 14 песнопений, принадлежащих Федору Крестьянину, Исаяе Лукошке, Кирилу Гомулину. Среди песнопений, созданных в определенной региональной традиции, автор указывает песнопения Соловецкого и Кирилло-Белозерского монастырей, городов Тихвина, Новгорода и Пскова.

В третьей главе, посвященной музыкальному творчеству выговцев, автор сообщает об опытах насельников пустыни в составлении новых песнопений. Как оказывается, не известно ни одного богослужебного песнопения, созданного в обители, при этом существуют образцы выговского творчества во внелитургической сфере. Например, на Выгу имели хождение сборники духовных стихов, включавшие произведения в честь почитаемых выговских старцев. Ф. В. Панченко также описывает оригинальный опыт «жанрового

переосмысления» (термин автора) богослужебных песнопений, когда они подвергаются музыкальному редактированию и переходят в разряд духовных стихов, помещаясь в соответствующих сборниках.

Исследование Ф. В. Панченко значительно расширяет современные научные знания по старообрядческому пению. Несмотря на то что работа посвящена старообрядческому певческому центру, по аналогичному плану может быть рассмотрена и музыкальная традиция любого из православных монастырей.

5. И. М. Варапаева. Певческое искусство Московского Данилова монастыря (2017)¹.

Диссертация И. М. Варапаевой посвящена еще одной обители — Московскому Даниловскому монастырю. Исследуемый период в певческой культуре монастыря относительно краток и ограничивается в основном XIX—XX веками (только одна рукопись более раннего времени — Ирмологий 1761 года — проанализирована в исследовании; еще две рукописи XVIII века лишь упоминаются). У этого есть объективная причина: певческое собрание монастыря в начале XX века оказалось практически полностью утраченным.

Историю певческого дела в монастыре исследователь восстанавливает, используя как нотные и документальные источники, так и записанные воспоминания прихожан и священников. Читатель узнает, что история богослужебного пения в обители распадается на два этапа — до закрытия монастыря в 1919 году и после его восстановления, осуществленного к 1988 году. О периоде до 1919 года автор сообщает мало сведений. На основании певческого сборника 1915 года исследователь делает вывод, что репертуар монастыря включал как древние распевы, так и современные произведения. Автор пишет о хорах того времени и обычае участия в богослужебном пении прихожан. После возобновления богослужений в конце XX века, как сообщает И. М. Варапаева, клиросный репертуар обогащается демественным и строчным пением, распевами различных монастырей.

Отдельный раздел составляет анализ песнопений, посвященных святому Даниилу Московскому. Автор выполняет его по методике А. В. Никольского, детально разбирая строение каждой мелодии. При этом применяются такие пары терминов, как «распев» и «речитатив», «второстепенный» и «главный» мотив. Еще один самостоятельный раздел — обзор двух певческих книг, Ирмология 1761 года и сборника 1915 года. Интересны наблюдения автора над современной практикой исполнения ирмосов, которые обычно поются в гармоническом четырехголосном складе, но в Спасо-Преображенском скиту Даниловского монастыря исполняются знаменным напевом по Ирмологии 1761 года. Сборник 1915 года, состоящий из обиходных и композитор-

¹ Варапаева И. М. Певческое искусство Московского Данилова монастыря: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Рос. академия музыки им. Гнесиных. М., 2017. 241 с.

ских песнопений, автор рассматривает с точки зрения жанров входящих в него песнопений и музыкально-выразительных средств.

Таким же образом И. М. Варапаева анализирует современные музыкальные произведения, посвященные святому Даниилу Московскому. Среди них оказываются сочинения Кш. Пендерецкого, архидиакона Романа (Тамберга), диакона Сергия Трубачева. Автор описывает их форму, гармонию, ритмическое строение, оркестровку (у Пендерецкого) и эмоциональное содержание.

Диссертация включает обзор современной общественно-музыкальной деятельности монастыря. Сюда входит развернутое описание современных монастырских хоров, их богослужебно-певческой и концертной деятельности. Автор сообщает и о церковно-певческом образовании, которое можно получить при монастыре в рамках воскресной школы и регентско-певческих курсов, а также об издательской работе обители.

К достоинствам диссертации И. М. Варапаевой относится наличие разделов о современном певческом искусстве в монастыре, написанных на основании непосредственного наблюдения. Недостатком работы можно считать отсутствие каких-либо выводов о монастырской традиции в целом, кроме расплывчатых слов о взаимосвязи прошлого и настоящего, проявляющейся в этой традиции.

На примере пяти диссертационных исследований мы видим, насколько разным может быть подход к изучению традиции богослужебного пения в монастырях. При этом некоторые аспекты встречаются почти во всех работах. Это история монастыря и певческого дела в нем, описание рукописного (или в целом певческого) собрания, характеристика основных книг, жанров, песнопений, составляющих данную традицию, музыковедческий анализ отдельных песнопений или групп. Различия состоят в разном соотношении этих аспектов и в аналитическом подходе к конкретному музыкальному материалу. Последний определяется, с одной стороны, спецификой исследуемого певческого стиля, с другой — интересами и научным направлением ученого.

Не каждому из монастырей, который являлся крупным певческим центром, посвящено диссертационное исследование. В частности, традиция Соловецкой обители не стала предметом отдельного большого труда. Однако певческое дело в этой обители освещается в работах различных ученых (С. В. Смоленский, А. А. Игнатъев, И. Ф. Безуглова, А. Н. Кручинина, Ф. В. Панченко¹). Рассмотрим уже упомянутую статью Ф. В. Панченко, которая является одной из последних публикаций по этой теме².

Ф. В. Панченко посвящает свою статью певческой традиции Соловецкого монастыря XVI века. После постановки проблемы изучения монастырских

¹ Полный перечень и библиографические данные работ см.: *Панченко Ф. В.* К истории певческой традиции Соловецкого монастыря XVI века... С. 53.

² Там же.

традиций в целом автор рассматривает историю изучения соловецкого собрания и говорит о необходимости составления его нового научного описания.

Задачей Ф. В. Панченко, по ее словам, было выявление певческих рукописей, принадлежавших соловецкому собранию, в ОР РНБ и ОР БАН. Автор сообщает, что таких рукописей было найдено девять, дает их палеографическую характеристику.

Для установления соловецкого происхождения рукописей исследователь обращается к анализу почерка писцов. В результате Ф. В. Панченко удалось обнаружить три сборника, принадлежавших руке одного мастера (еще в одной его почерк встречается фрагментарно). На основании этого автор делает предположение о создании всех трех рукописей в стенах монастыря. Соловецкое происхождение рукописей также подтверждается особой значимостью в них стихир на Преображение — главный храмовый праздник обители.

Палеографический анализ рукописей дает возможность автору сделать некоторые выводы о певческом искусстве на Соловках. Ф. В. Панченко предполагает, что к тридцатым годам XVI века в обители сложилась своя певческая школа. По монастырским документам этого времени автор восстанавливает имена примерно двадцати клирошан. Как считает исследователь, один из них мог быть создателем тех рукописей, соловецкое происхождение которых устанавливается в статье.

В статье А. Н. Кручининой¹ идет речь о знаменных песнопениях, посвященных преподобному Савватию, основателю Соловецкого монастыря. Автор устанавливает хронологический период, когда в рукописях фиксируется служба святому Савватию, состав службы, общую композицию песнопений, которую характеризует как «циклическую (рассредоточенную) композицию»².

А. Н. Кручинина обнаруживает интересную закономерность в соотношении напева и текста в песнопениях святому Савватию и другим значимым для монастыря святым: в новоистинноречной редакции текста напев остается неизменным. Автор делает вывод о бережном отношении к напевам в песнопениях особо почитаемым в монастыре святым.

Далее исследователь рассматривает музыкальные характеристики певческого цикла службы святому Савватию. А. Н. Кручинина останавливает свое внимание на музыкальных средствах, объединяющих песнопения службы. Среди таких средств автор называет выбор гласов, в котором видит богословскую идею «лествицы» — духовного восхождения к Небу. Она проявляется

¹ Кручинина А. Н. Певческая традиция Соловецкого монастыря. URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/gyabinin-1995/137.html> (дата обращения: 06.09.2019).

² Определение такому типу композиции автор не дает. Из дальнейшего текста статьи становится понятно, что служба преподобному Савватию строится из стихирных «микроциклов» (автор указывает, что этот термин принадлежит Н. В. Рамазановой), звучащих в разное время богослужения (на малой вечерне, на великой вечерне), но образующих единую линию музыкального развития.

в том, что для начала цикла характерны 1-й и 2-й гласы, затем постепенно вводятся другие гласы, а во второй половине цикла господствует 8-й глас.

Другое средство объединения — выбор того или иного музыкального стиля для микроциклов стихир¹, в результате чего служба приобретает трехчастную форму по типу силлабика — мелизматика — силлабика.

Работа А. Н. Кручининой интересна наблюдениями над особой формой организации песнопений в службе святому — «рассредоточенной композицией». Вместе с тем материала, представленного в статье, явно недостаточно для характеристики всей певческой традиции монастыря, как то заявлено в названии.

Итак, обзор работ, посвященных певческой культуре монастырей, показывает, что монастырские певческие традиции могут дать обширный и интересный материал для изучения знаменного и иных древних видов пения². Среди публикаций двух последних десятилетий мы встречаем как крупные диссертационные исследования, так и компактные статьи. Все ученые, пишущие о монастырской певческой культуре, так или иначе касаются музыкальной стилистики песнопений, однако делают это с различной степенью подробности. Наиболее подробным анализом музыкальной ткани монастырских песнопений отличается диссертация М. В. Генченковой. Напротив, в работе А. В. Александриной только перечисляются певческие стили, встречающиеся в рукописях.

Важной частью исследований певческого дела в отдельном монастыре является описание певческого рукописного собрания. Среди рассмотренных нами работ описания присутствуют в диссертациях А. В. Александриной (описано все собрание, за исключением двух рукописей) и В. Ю. Григорьевой (описаны рукописи, содержащие Обиход).

Отметим, что сравнение одной монастырской певческой традиции с традициями других монастырей или общерусской есть далеко не во всех работах. Такое сравнение проводят М. В. Генченкова, сопоставляющая стилистику песнопений Троице-Сергиевой лавры и Кирилло-Белозерского, Соловецкого и других монастырей³, и Ф. В. Панченко, устанавливающая различия между традицией старообрядческого беспоповского центра — Выговской пустыни — и певческой традицией Древней Руси в целом.

Изучение певческого искусства монастырей продолжает оставаться одной из актуальных задач музыкальной медиевистики. В этом направлении существует еще достаточно много неисследованного. В частности, практически незатронутым учеными является семиографический аспект древнерусской

¹ А. Н. Кручинина указывает, что термин «микроцикл» принадлежит Н. В. Рамазановой.

² В нашу задачу не входило рассмотрение всех публикаций по теме. Мы отобрали наиболее показательные работы, демонстрирующие разные подходы к изучению монастырской певческой традиции.

³ При этом автор сравнивает только одногласные певческие стили.

монастырской певческой культуры. Его изучение сможет расширить наше представление о древнерусской певческой семиографии, дополнить его новыми фактами об особенностях крюкового и нотного письма в разных певческих центрах.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГИМ — Государственный исторический музей.

ОР БАН — Отдел рукописей Библиотеки Российской академии наук.

РГБ — Российская государственная библиотека.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Александрина А. В.* Певческие рукописные книги XV—XIX вв. из библиотеки Троице-Сергиевой лавры: историко-книговедческий анализ: Дис. ... канд. ист. наук: 05.25.03 / Рос. гос. библиотека. М., 2014. Т. 1. 182 с.; Т. 2. 471 с.
2. *Беляев В. М.* Раннее русское многоголосие. М.: Луч, 1997. 269 с.
3. *Бражников М. В.* Русские певческие рукописи и русская палеография // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 7 / Ред. В. П. Адрианова-Перетц. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1949. С. 429—454.
4. *Бражников М. В.* Статьи о древнерусской музыке / Ред. А. Н. Крюков. Л.: Музыка, 1975. 120 с.
5. *Варапаева И. М.* Певческое искусство Московского Данилова монастыря: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Рос. академия музыки им. Гнесиных. М., 2017. 241 с.
6. *Воробьев Е. Е.* Ключ знаменной // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/1841534.html> (дата обращения: 06.09.2019).
7. *Генченкова М. В.* Традиции Свято-Троицкой Сергиевой Лавры: «мелодическое» и «гармоническое» пение: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Рос. академия музыки им. Гнесиных. М., 2007. 310 с.
8. *Денисов Н. Г.* Иргиз — один из центров певческого искусства в истории старообрядчества // Старообрядчество: История, культура, современность: Материалы IV науч.-практ. конференции. М.: Музей истории и культуры старообрядчества, 1998. С. 244—245.
9. *Кондрашкова Л. В.* Трострочие как феномен русского многоголосия конца XVI — первой половины XVIII века: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Гос. институт искусствознания. М., 2018. 253 с.
10. *Кручинина А. Н.* Певческая традиция Соловецкого монастыря. URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/gyabinin-1995/137.html> (дата обращения: 06.09.2019).
11. Очерк истории православного пения в России / Сост. В. Металлов. Саратов: Тип. Губ. земства, 1893. 101 с.
12. *Панченко Ф. В.* К истории певческой традиции Соловецкого монастыря XVI века (по нотированным рукописям БАН и РАН) // Духовное и историко-культурное наследие Соловецкого монастыря, международная научная конференция: Сборник научных статей и докладов / Отв. ред.-сост. О. Г. Волков. Соловки, 2011. С. 48—54.
13. *Панченко Ф. В.* Рукописное наследие выговских мастеропевцев: история, традиция, творчество. Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2002. 310 с.
14. *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре российского государства XVI—XVII вв.: Школы. Центры. Мастера. Челябинск: Челябинский дом пе-

- чати, 1996. 256 с. (Репринт, воспр. изд.: Свердловск: Издательство Уральского университета, 1991).
15. *Перелешина В. Ю.* Древнерусские песнопения книги Обиход в литургическом контексте: типология и структура: на материале рукописей Антониево-Сийского монастыря: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Гос. институт искусствознания. М., 2008. 284 с.
 16. *Пожидова Г. А.* Монастырская культура в истории древнерусского певческого искусства (обитель преп. Сергия Радонежского) // Вестник славянских культур. 2015. № 4. С. 157–173.
 17. *Пожидова Г. А.* Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. 876 с.
 18. *Пожидова Г. А.* Принципы мелизматического распева в русской монодии XI–XVII веков: Дис. ... докт. иск.: 17.00.02 / Рос. академия музыки им. Гнесиных. М., 2002. 495 с.
 19. *Полозова И. В.* Певческое творчество старообрядцев иргизских монастырей // Музыкальная академия. 2008. № 2. С. 129–135.
 20. *Полозова И. В.* Современная певческая культура старообрядцев Иргиза // Традиционная культура. 2006. № 4 (24). С. 102–109.
 21. *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России (Опыт историко-технического изложения): В 3 вып. М.: Тип. Т. Рис, 1867–1869.
 22. *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым: По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный». СПб.: РИИИ, 1994. 469 с.
 23. *Смоленский С. В.* Общий очерк исторического и музыкального значения певчих рукописей Соловецкой библиотеки и «Азбуки певчей» Александра Мезенца // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IV. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань, Москва, Петербург / Подгот. текста, вступит. статья, коммент. Н. И. Кабановой; науч. ред. М. П. Рахманова. М.: Языки славянской культуры, 2002. 707 с.
 24. *Хачаянц А. Г.* Певческие рукописи иргизских монастырей // Звуковое пространство православной культуры: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. Вып. 173. С. 172–185.
 25. *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М.: Советский композитор, 1983. 281 с.

Аннотация

В статье рассматриваются научные работы последних двух десятилетий, посвященные певческой культуре монастырей. Среди исследований представлены как кандидатские диссертации, так и отдельные статьи. Задачей обзора было выявить научные методы, которыми пользуются современные ученые-медиевисты, воссоздавая историю развития певческого искусства в той или иной обители, а также обратить внимание читателей на новые фактические данные и гипотезы, предложенные авторами работ.

Summary

This article is dedicated to academic publications of Russian mediaevalists on the subject of vocal traditions in prominent Russian monasteries during the Middle Ages. It reflects a scholarly interest in regional vocal traditions centered around monasteries, which has increased over the past two decades, and considers both dissertations and individual articles on the theme. The article examines the hypotheses and approaches employed by modern scholars in their attempts to reconstruct monastery song traditions. The works under consideration illuminate the song traditions of five monasteries in particular: Trinity Lavra of St Sergius, Solovetsky Monastery, Danilov Monastery, Antonievo-Siysky Monastery, and the Vygovskaya Old Believers' Desert—the largest community of Old Believers in Russia.

- ✓ *Ключевые слова:* медиевистика, монастыри, монастырское искусство, древнерусское пение, церковное пение, научный обзор.
- ✓ *Key words:* mediaeval studies, monasteries, mediaeval Russian song, Orthodox Church, orthodox singing, academic review.

№ 1 / 2020

**ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ**

Российское инструментоведение в мировом культурном пространстве: по следам XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения»

БУЛАТОВА ДИНАРА АЙДАРОВНА

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

BULATOVA DINARA A.

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

E-mail: dinara.bulatova@mail.ru

С 21 по 23 октября 2019 года в Российском институте истории искусств состоялся XII Международный инструментоведческий конгресс «Благодатовские чтения». Масштабный форум ведет свою историю с 1993 года, когда он был организован возрожденным после почти двадцатилетнего перерыва сектором инструментоведения во главе с лидером евразийской органологии, заведующим сектором, композитором, доктором искусствоведения, заслуженным деятелем искусств Украины и Польши И. В. Мациевским.

Конгресс посвящен выдающемуся отечественному инструментоведу Георгию Ивановичу Благодатову. Деятельность этого ученого — одного из авторов «Атласа музыкальных инструментов народов СССР» (1963), удостоенного Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки, создателя нескольких классических трудов по органологии — «История симфонического оркестра» (1969), «Русская гармоника» (1960), — охватывала основные исследовательские направления сектора: инструментарий европейской академической музыки и традиционная инструментальная культура. В ходе работы конгресса получил обсуждение круг сложившихся за годы его проведения вопросов — академическое инструментоведение и этноинструментоведение, теория и история исполнительства, музыкальная археология, современные аудиотехнологии в музыке и искусствоведении и многое другое.

Конгресс традиционно открыл его организатор и главный идеолог И. В. Мациевский. Его доклад был посвящен проблемам когнитивной методологии как одного из действенных факторов совершенствования и разви-

тия этноорганологии, когда обращение к носителям и знатокам традиции, изучение их представлений, практики изготовления музыкальных инструментов, обучения игре на них, народной терминологии позволяет глубже проникнуть в историю и теорию традиционного инструментального искусства. В продолжение традиции предыдущих конгрессов первое заседание было посвящено видным ученым-органологам, труды которых вошли в золотой фонд мирового и российского инструментоведения. И. В. Вискова (Москва) остановилась на фундаментальном труде Курта Закса «История музыкальных инструментов», А. А. Тимошенко (Санкт-Петербург) сосредоточилась на колоссальном вкладе в отечественное инструментоведение трудов А. С. Фаминцына, А. Б. Джумаев (Ташкент, Узбекистан) — на значении в изучении традиционных музыкальных культур Центральной Азии В. А. Успенского, В. И. Акулович (Санкт-Петербург) — на возрождении наследия Н. И. Привалова. Созвучной предыдущим была и тема заочного доклада Е. П. Осиповой (Ашхабад, Туркменистан), посвященная роли российских исследователей в развитии туркменского этномузыказнания.

Традиционно значительная часть докладов была посвящена вопросам этноорганологии, с многообразным и системным рассмотрением разного рода проблем и вопросов — морфологии и эргологии, изготовления и реконструкции традиционных музыкальных инструментов, исполнительства на них, проблемам теории и эстетики традиционной инструментальной музыки, функции и месту музыкальных инструментов в музыкальной культуре различных народов России и мира. Участники уделили внимание марийскому шувьру (О. М. Герасимов (Йошкар-Ола, Республика Марий Эл)), марийским кусле (Е. С. Таникова (Санкт-Петербург)), черкесскому (адыгскому) камылю (З. Л. Гучев (Майкоп, Республика Адыгея)), древнерусским смычковым инструментам (А. В. Устюгова (Москва)), смычковым инструментам древних тюрков (Д. А. Булатова (Санкт-Петербург)), саамским бубнам (И. В. Соловьев (Петрозаводск, Республика Карелия)), персидскому ситару и индийскому ситару (Н. Б. Григорович (Москва)), музыкальным инструментам Карелии (Н. С. Михайлова (Петрозаводск, Республика Карелия)). Широко был и круг поднимаемых проблем: А. Б. Джумаев (Ташкент, Узбекистан) остановился на традиции исполнительства в Средней Азии сурнайных макомов и цехе профессиональных городских музыкантов (мехтарлик), А. В. Ромодин (Санкт-Петербург) — на ритуально-поэтическом аспекте жизни и творчества традиционных музыкантов, Г. В. Тавлай (Санкт-Петербург) — на проблеме типологии инструментальных ансамблей в белорусской этнической традиции, Н. Ротенберг (Иерусалим, Израиль) — на особенностях трансформации образа уличного музыканта в социокультурном аспекте, Ю. С. Овчинникова (Москва) — на значительной роли туристического фактора в развитии якутского традиционного инструментализма во второй половине XX — начале XXI века. Познавательный и богато иллю-

стрированный доклад Н. Ф. Клобуковой (Москва) был посвящен Хамамацу — городу музыки и музыкальных инструментов в Японии. Традиционным музыкальным инструментам, инструментальной музыке и исполнительству были посвящены заочные доклады Т. В. Карташовой (Саратов) «Стилевые парадигмы инструментального тхумри в контексте музыкальной культуры Хиндустани», С. С. Субаналиева (Бишкек, Кыргызстан) «Некоторые черты исполнительского стиля кыргызских комузистов», Д. Ж. Амировой (Алматы, Казахстан) «Домбра как символ казахской культуры», А. Н. Соколовой (Майкоп, Республика Адыгея) «„Зыгъэгус“ — „Обида“: от песни к инструментальному наигрышу», М. С. Медеубека (Алматы, Казахстан) «Смычковые инструменты типа казахского кыл-кобыза у татар и ногайцев Поволжья, Кубани и Крыма (на материале историко-этнографических данных XVIII—XIX веков)», З. О. Джумакулиевой (Ашхабад, Туркменистан) «Туркменский дутарный цикл «Салтыклар», В. Ю. Антиповой (Саратов) «Музыкальные инструменты Явы: особенности региональных традиций».

Этноорганологическая проблематика прозвучала и в сообщениях впервые организованной в рамках конгресса экспериментальной секции молодых инструментоведов, в которой приняли участие талантливые студенты московских и петербургских вузов: выступление музыканта и коллекционера варганов В. П. Махлина (Москва) было посвящено варганному движению как феномену современной мировой культуры; Е. А. Фоной (Москва) — рамному барабану боуран в контексте музыкальных традиций Ирландии и Шотландии; композитор и музыкант-исполнитель Д'Алехандро Бонилья Рестрепо (Колумбия) поведал, иллюстрируя свое сообщение собственной игрой на гитаре, о чертах колумбийской культуры на примере традиционной танцевальной музыки; Абдулахад Самед оглы Раджабов (Санкт-Петербург) сделал попытку охарактеризовать особенности исполнительства на азербайджанском мембранофоне гавал. В продолжении этномузыковедческой тематики конгресса был представлен документальный фильм «Голоса айлов: музыкальная культура селения Язула Улаганского района Республики Алтай», подготовленный группой «Социокультурная психология и антропология» во время экспедиции на Алтай летом 2019 года (научный консультант фильма — Ю. С. Овчинникова).

Участники посвятили свои доклады вопросам собирания, коллекционирования и музеефикации музыкальных инструментов народов России, Евразии и мира. А. А. Гаджиева (Санкт-Петербург) сделала анализ труда А. Л. Маслова «Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее» (его коллекция вошла составной частью в собрание Российского этнографического музея). В. И. Яковлев (Казань, Республика Татарстан) представил характеристику разнообразной по своему составу коллекции музыкальных инструментов Этнографического музея Казанского университета. В заочном докладе С. И. Утегалиева (Алма-

ты, Казахстан) рассмотрела разновидности казахских музыкальных инструментов из коллекций немецких ученых Р. Каруца и А. Эйхгорна.

Достаточно представительную секцию на конгрессе образовали исследователи академизированных русских народных инструментов, которые обсудили множественные вопросы истории и теории исполнительства, репертуара, места инструментальной музыки письменной традиции в современной культуре, становления новых форм композиторского творчества и исполнительства на народных инструментах. Выдающийся российский ученый, автор многочисленных трудов о русских народных инструментах доктор искусствоведения М. И. Имханицкий (Москва) в своем выступлении сосредоточился на становлении новой теории русских народных инструментов. Доклад Г. И. Андриюшенкова (Санкт-Петербург) был посвящен Великоорусскому оркестру В. В. Андреева и его значению в развитии народного инструментального исполнительства за рубежом в XX веке. В продолжение темы А. С. Строкина (Санкт-Петербург) на примере басовой домры остановилась на многофункциональности использования в современном исполнительстве разновидностей инструментов русского народного оркестра. Д. А. Рытов (Санкт-Петербург) рассмотрел органологические подходы к систематике технических приемов игры на русских народных ударных инструментах; М. Е. Рабцевич (Санкт-Петербург) остановился на классификации тембров классической гитары. Два заочных докладчика затронули вопросы музыки для баяна и аккордеона: А. Е. Лебедев (Саратов) предметом своего анализа выбрал творчество отечественных композиторов XX—XXI веков, В. В. Бычков (Челябинск) — отечественную и зарубежную музыку 1990—2010-х годов.

С проблемами академического инструментоведения связана еще одна постоянная тематическая направленность конгресса, в рамках которой освещаются вопросы происхождения, развития и современного состояния музыкальных инструментов и инструментальной музыки в композиторской и исполнительской практике в прошлом и настоящем, роли музыкальных инструментов и инструментальной музыки в различных исторических и стилевых пластах мировой культуры, в искусствознании разных исторических эпох и стран мира.

Сопредседатель оргкомитета конгресса доктор искусствоведения В. А. Свободов (Санкт-Петербург) посвятил доклад предмету своих основных исследовательских изысканий — творчеству И. С. Баха и его роли в развитии выразительных и технических возможностей виолончели. Два созвучных друг другу доклада были посвящены вопросам органного искусства: М. В. Воинова (Москва) представила свои размышления о путях развития современного органостроения, П. Н. Кравчун (Москва) сделал сообщение о первом концертном органе в российском Заполярье, в Мурманске, установленном в декабре 2016 года к 100-летию города при непосредственном участии автора. Музыкальным инструментам в византийском богословии посвя-

тила свой доклад И. А. Чудинова (Санкт-Петербург). Эстетика импровизации в свете проблем исторически ориентированного клавишинного исполнительства легла в основу доклада Н. В. Калентьевой (Санкт-Петербург). В центре двух докладов стояло осмысление роли струнных инструментов в музыкальном искусстве — в докладе В. Н. Дарды (Санкт-Петербург) речь шла об альтовом исполнительстве на рубеже XX—XXI веков, заочная участница Е. А. Николаева (Москва) в качестве предмета своего исследования выбрала арфу, рассмотрев ее роль в творчестве композитора Валерия Кикты.

Постоянной стала в конгрессах и тема звуковых ландшафтов и современных электронных аудиотехнологий в качестве инструментария формирования современного художественного пространства. М. А. Сень (Санкт-Петербург) представила сообщение о шумовых оркестрах в театральной культуре двадцатых годов XX века, М. И. Карпец (Санкт-Петербург) сосредоточился на фонографическом моделировании как инструментарии композиторского творчества. В своем двойном докладе Е. А. Фатьянова (Санкт-Петербург) и Б. Т. Аманжол (Алматы, Казахстан) на примере казахской музыкальной традиции рассмотрели новые формы адаптации языка традиционной музыки в контексте средств музыкальной электроники, сосредоточившись главным образом на особенностях отражения тембровой специфики музыки Азии при помощи возможностей электронного музыкального инструментария.

В некоторых докладах конгресса были подняты вопросы становления и эволюции методологии, методики и аппарата инструментоведческих исследований, а также практики органологии. С. М. Смоляр (Санкт-Петербург) уделила внимание понятию контонация, введенному в музыкознание И. В. Мациевским, и рассмотрела его значение в исполнительском формообразовании. Заочный доклад М. С. Ковальчука (Аликанте, Испания) был посвящен собственным экспериментам по изготовлению шейковых смычковых инструментов и поискам автора по усовершенствованию их звучания.

Еще одна традиционная секция конгресса — кампанологическая, руководителем которой на протяжении всех лет ее существования является А. Б. Никаноров (Санкт-Петербург), на этот раз выделилась в самостоятельную научную конференцию «Проблемы формирования и бытования местных звонарских и церковно-певческих школ». Она прошла в третий день работы конгресса, 23 октября, и стала логичным завершением единственного в мире инструментоведческого научного форума.

Аннотация

В статье приводится обзор проблематики и докладов прошедшего 21–23 октября 2019 года в Российском институте истории искусств XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения». Конгресс проводится с 1993 года сектором инструментоведения РИИИ под руководством выдающегося ученого и композитора И. В. Мациевского и является единственным в мире масштабным научным форумом в области изучения традиционных и академических музыкальных инструментов и инструментальной музыки.

Summary

This article provides an overview of the XII International Organology Congress ‘Blagodatov’ Readings’, which took place on 21–23 October 2019 at the Russian Institute for the History of the Arts. The Congress has been held since 1993 by the Organology Department of RIHA under the guidance of the prominent academic and composer I. V. Matziewsky. It is the only large-scale scientific forum in the world dedicated to the study of traditional and academic musical instruments and instrumental music.

- ✓ *Ключевые слова:* инструментоведение, органология, музыкальные инструменты, инструментальная музыка, инструментоведческий конгресс, Г. И. Благодатов, Благодатовские чтения.
- ✓ *Key words:* organology, musical instruments, instrumental music, organology congress, G. I. Blagodatov, *Blagodatov’ Readings*.

Рецензия на:

Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. 1825—1881. Часть 1: Эпоха императора Николая I. 1825—1855 / Вступ. статья, примеч., указ. Е. Г. Федяхиной. СПб.: Чистый лист, 2017. 368 с.: ил.

ФИЛИППОВА СУСАННА АНДРЕЕВНА

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

FILIPPOVA SUSANNA A.

*PhD (History of Arts), Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)*

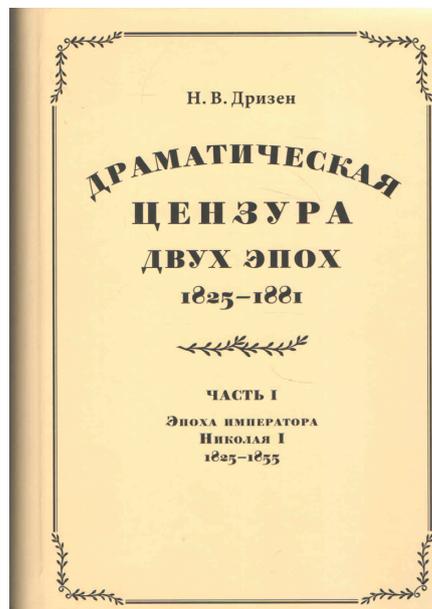
E-mail: susanna.filippova@yandex.ru

Републикация библиографических редкостей, к числу которых, безусловно, относится и исследование Н. В. Дризена «Драматическая цензура двух эпох, 1825—1881»¹, остается одной из важных задач для современных исследователей театра. Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека, чьи фонды обладают несметным количеством как опубликованных, так и неизданных источников по истории театра, за последние годы сделала значительный шаг в этом направлении и выпустила целый ряд² изданий, подготовленных на высоком научном уровне. Публикационная деятельность Театральной библиотеки на данный момент задает определенную планку для всех институций города, так или иначе занимающихся подобной работой в сфере истории театра.

В случае с представленной книгой «Дризен Н. В. Драматическая цензура

¹ Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох, 1825—1881. [Пг.]: Прометей Н. Н. Михайлова, [1917]. [2], III, [3], 346 с.

² См., например: *Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России в эпоху Отечественной войны / Вступ. статья, коммент., указатель В. А. Харламовой. СПб.: Чистый лист, 2012. 245, [2] с.; Каратыгин П. А. Комедии и водевили / Сост., вступ. статья, коммент. О. В. Мокиной. СПб.: Чистый лист, 2014. XLVII, 330, [3] с.; Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театральные здания в Москве и Санкт-Петербурге / Вступ. статья, примеч., указатель В. А. Харламовой. СПб.: Чистый лист, 2018. 168 с.*



двух эпох. 1825—1881. Часть 1: Эпоха императора Николая I. 1825—1855» (СПб., 2017), приуроченной к столетию с момента первого издания, невозможно вести речь исключительно о републикации. Перед читателем предстают сразу два полновесных исследования — труд барона Николая Васильевича фон дер Остен-Дризена (1868—1935) и дополняющие его (превышающие исходный текст Дризена по объему) комментарии, вступительная статья и справочный аппарат, подготовленные ведущим библиографом Театральной библиотеки Еленой Геннадьевной Федяхиной.

Мотивы такой структуры издания обозначены Е. Г. Федяхиной во вступительной статье: «В ходе этой работы выяснилось, что примечания Н. В. Дризена не содержат исчерпывающей информации о цитируемых документах, зачастую номера страниц не соответствуют оригиналу, а сами тексты иногда переданы неверно» (С. 7). Автором комментариев проведена масштабная текстологическая и исследовательская работа, проверены все архивные шифры, единицы хранения; номера фондов, описей, дел заменены на актуальные на сегодняшний день. Мало того, перепроверены и исправлены все цитаты и переводы, при установлении ошибок в примечаниях даются верные варианты. Выявленные невыделенные Дризенем цитаты и цитаты без сносок снабжены соответствующим аппаратом.

Речь, однако, не идет о сухом исправлении неточностей текста Дризена. Автор комментариев выступает не только как редактор, но и как соратник или даже соавтор Дризена, отдавая дань его исследовательской работе и в то же время продолжая ее.

Н. В. Дризен, с 1908 года служивший драматическим цензором в Главном управлении по делам печати при Министерстве внутренних дел, широко известен специалистам как театральный деятель, историк театра, критик. Текст его труда о драматической цензуре по сей день широко используется театроведами, касающимися обозначенного периода. Его исследование представляет собой образец того, как строилась научная работа в момент зарождения театроведения. Как ученый, Дризен осознавал ценность имевшихся в его распоряжении материалов, стремился зафиксировать деятельность цензурного комитета и создавал, по сути, **летопись Драматической цензуры**. Редко давая прямую оценку действиям цензоров в отношении той или иной пьесы, в целом по каждому упомянутому сочинению Дризен пытался дать полную информацию относительно причин запрета или, наоборот, действия со стороны цензуры, отмечал, какие фразы были вычеркнуты из разрешенных текстов, какие изменены.

Почти 140 страниц представленной книги — это подробнейшие комментарии Е. Г. Федяхиной (примечания самого Дризена помечены отдельно), что можно отнести к особенностям настоящего издания. Большим подспорьем для исследователя стало то обстоятельство, что «в фондах Санкт-Петербургской Театральной библиотеки на сегодняшний день хранятся почти все драмати-

ческие произведения, прошедшие цензуру в рассматриваемый период» (С. 9). Автору комментариев удалось максимально полно представить самые важные моменты, обозначенные на цензурных экземплярах пьес. Структура комментариев такова, что в них обозначены не только резолюции, данные рапортов, ссылки на архивы, сведения, уточняющие авторство той или иной пьесы, но и такие ценные для любого историка театра вещи, как карандашные наброски распределения ролей, вписанные реплики, пометки цензора и др.

Комментарии Е. Г. Федяхиной, действительно, поясняют и дополняют исходный вариант текста. В качестве примера уместно привести один показательный фрагмент, красноречиво свидетельствующий о высочайшем уровне и объеме проделанной автором примечаний работы. Дризен в завершении своего труда пунктирно обозначил, что количество поступивших в Драматическую цензуру пьес в разные годы сильно колебалось то в сторону увеличения, то в сторону уменьшения (С. 169). Им отмечены только некоторые числа общего количества пьес по отдельным годам. Что сделано в этой связи Еленой Геннадьевной?

В примечании ею составлена таблица (С. 308), где приведены **все** данные с 1828-го по 1855 год как по общему числу пьес за год и за период, так и отдельно по русским, немецким, французским и итальянским пьесам. Е. Г. Федяхиной просмотрены и пересчитаны все рапорты, хранящиеся в Российском государственном историческом архиве, и проанализированы ошибки Дризена, считавшего количество пьес по числу рапортов. Комментатор же указывает на то, что один рапорт мог содержать несколько пьес, и приводит данные, основанные на собственных подсчетах. Вся эта грандиозная работа, полновесная для того, чтобы стать предметом отдельного исследования, — комментарий всего лишь одного небольшого абзаца текста Дризена. Нет сомнений в том, что данная таблица многократно будет использована специалистами по истории театра.

Помимо подробных примечаний, в издание входят указатель заглавий литературных произведений и указатель имен, усовершенствованные составителем по сравнению с первоначальным вариантом. Отказавшись от лишних сведений о персоналиях и рубрикации произведений по четырем языкам (русский, французский, немецкий и итальянский), составитель издания дополнила именной указатель всеми фамилиями из примечаний, изначально не включенными Дризенем. Произведения теперь делятся лишь на два раздела — русский и иностранный. Нацеленный на максимально быстрый и точный поиск необходимой информации, справочный аппарат этого издания также представляют особую ценность и наверняка будет использован в любой работе по истории русского театра XIX века как специалистами, так и студентами.

В конце 2019 года вышла из печати вторая часть работы Н. В. Дризена «Эпоха императора Александра II. 1855–1881», также подготовленная Е. Г. Федяхиной.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России в эпоху Отечественной войны / Вступ. статья, коммент., указатель В. А. Харламовой. СПб.: Чистый лист, 2012. 245, [2] с.
2. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театральные здания в Москве и Санкт-Петербурге / Вступ. статья, примеч., указатель В. А. Харламовой. СПб.: Чистый лист, 2018. 168 с.
3. *Дризен Н. В.* Драматическая цензура двух эпох, 1825—1881. [Пг.]: Прометей Н. Н. Михайлова, [1917]. [2], III, [3], 346 с.
4. *Каратыгин П. А.* Комедии и водевили / Сост., вступ. статья, коммент. О. В. Мокиной. СПб.: Чистый лист, 2014. XLVII, 330, [3] с.

УДК
792

Рецензия на:

Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров: В 6 т. Т. 6: 1913—1917. Санкт-Петербург / Под общей ред. М. Г. Светаевой; подгот. текста М. В. Львовой и М. В. Хализевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. 944 с.

ИСМАГУЛОВА ТАМАРА ДЖАКЕШЕВНА

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

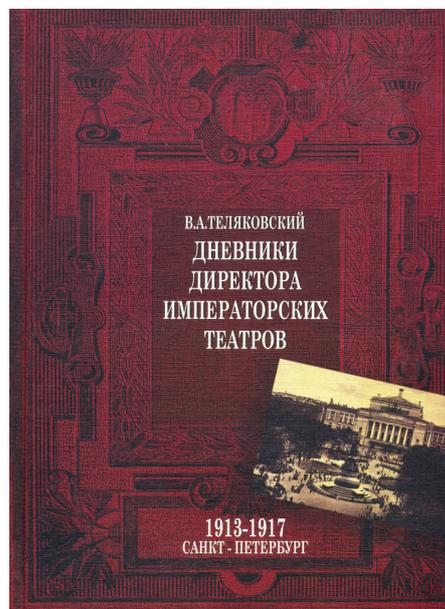
ISMAGULOVA TAMARA D.

Philologist, Art Historian, Genealogist, Junior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts, Member of the Society of Historians and Archivists, Member of Bulgakov Society (Saint Petersburg)

E-mail: itdfamar@list.ru

Последний том «Дневников» директора Императорских театров Владимира Аркадьевича Теляковского вышел, как многие проекты по грантам, официально в самом конце 2017 года (хотя презентации книги состоялись только в середине 2018-го). Программа издания «Дневников» была неоднократно названа «грандиозной», их сравнивали даже с многотомными «Жизнеописаниями художников, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари. И, вне всяких сомнений, вышел наконец в свет (а тома выходили с 1998 года по 2017-й, то есть на протяжении девятнадцати-двадцати лет) замечательный источник для историков и искусствоведов, работающих по различным темам, прежде всего театральным, прославленного Серебряного века России.

Часто записи Теляковского давали сведения, которые не были зафиксированы в других архивных документах театрального деятеля (мы с этим столкнулись, например, работая над режиссерскими спектаклями Николая Александровича Попова), иногда описанные здесь события крайне неожиданные, иногда их сопровождали абсолютно субъективные оценки директора Императорских театров, но пассажи Теляковского, живые и эмоциональные, привносили яркие штрихи в картину времени и весьма ее уточняли и украшали.



Хвалебных слов можно произнести много, скажем два слова о недостатках.

Нужно заметить, что в процессе выпуска дневников совершенствовалась работа издателей над справочным аппаратом книг. Мы невольно проследили этот процесс по фигуре графа Сергея Платоновича Зубова, поэта, композитора, драматурга, известного в столице актера великосветских спектаклей. Его первое появление на страницах, точнее, в указателе третьего тома издания «Дневников» прокомментировали так: «Граф Зубов Валентин Платонович (1884—1969)», то есть Сергея выдали за его младшего брата, в будущем основателя и директора Российского института истории искусств, причем персонаж дневников появился на балетной репетиции и жаловался на недостойное обращение с балеринами, а в тот момент Валентин Платонович был еще гимназистом, и для него такая ситуация просто неправдоподобна. В четвертом томе он все-таки превратился в «графа С. Зубова», больше сведений не нашлось, хотя к тому времени у меня уже вышла про него биографическая статья, которая существовала не только на бумаге, но и в интернете. И только в последних двух томах появился текст: «Зубов Сергей Платонович, граф (1881—1964) — поэт, драматург».

У многих читателей вызвало сожаление отсутствие в вышедших книгах текстов газетных статей, которые директор театров вклеивал в свои дневники как разнообразные свидетельства премьер императорской сцены, но это как раз просто объяснить лимитом издания. Публикация материалов периодической печати значительно увеличила бы его объем, к тому же найти их сейчас возможно, и не только в разнообразных библиотеках. Сожаление вызывает и отсутствие в шеститомном (!) издании биографии автора хотя бы в виде театрально-биографической хроники. Конечно, очень кратко события жизни Владимира Аркадьевича упомянуты в предисловиях, можно также сослаться и на уже давно обнародованные «Воспоминания», написанные автором по материалам своих ежедневных текстов и вышедшие как в 1924-м, так и в 1968 году, но не нужно забывать, что в те времена записи подобной одиозной личности тщательно цензурировались, и на страницах советского издания разные «сомнительные факты», с точки зрения «ответственного лица», появиться не могли.

В архиве В. А. Теляковского, который бережно хранит Государственный музей театрального искусства имени А. А. Бахрушина, есть «дополнения» к воспоминаниям, которые бывший директор Императорских театров мечтал включить в корпус основного издания. К сожалению, большинство из них было отвергнуто и не попало в печать ни в 1924-м, ни в 1968 году. Не использованы они и в новых «монументальных» книгах, а ведь они, безусловно, были важны для автора и интересны для нас сейчас.

Один из таких фрагментов Теляковский назвал «Выступления на любительских спектаклях. Любительские спектакли у барона Фредерикса и кня-

зя Меньшикова»¹. Архивист пояснил, что этот текст — «отрывок из первой неизданной части воспоминаний Теляковского», который автор сопроводил такими строчками: «Если подобные отрывки из первой части воспоминаний вам подойдут, то я могу их вам доставить и вместе с тем написать несколько строчек вместо предисловия с объяснением, что за отрывки и откуда. В. Теляковский»².

По этому приведенному тексту видно, что автор был весьма заинтересован в публикации именно данного фрагмента своих мемуаров, и на самом деле это действительно важный факт его биографии, потому что он объясняет в значительной степени, почему кавалерийский офицер был назначен на должность директора Императорских театров. Многим памятливы строки Давида Иосифовича Золотницкого из предисловия к «Воспоминаниям» Теляковского о том, что кавалерист «крепко оседлал» российскую императорскую сцену. Сохранившийся текст доказывает, что Теляковский интересовался театром (а не только музыкой, как это отмечалось в его биографии) и сам выступал на сцене, если верить этим рукописным записям, довольно удачно.

«В это время я сам дебютировал на сценах любительских спектаклей в качестве рассказчика сцен Горбунова и Вейнберга.

Такой спектакль в 1882 году состоялся у барона Фредерикса, когда он командовал конной гвардией, а другой — в присутствии императора Александра III — у князя Меньшикова, 1 апреля 1883 года, в его особняке на Английской набережной, в том доме, где в 1919 году помещалась Губкожа.

Меня уговорила княгиня Меньшикова загримироваться Горбуновым и в антракте между французским спектаклем и опереткой, исполняемой любителями под режиссерством артиста Михайловского театра Андрие, прочесть несколько сцен из народного быта»³. Один из «мужичков», подававших на стол, был «в восторге, и об этом поведал на одном из утренних докладов княгине: „Господин Теляковский здорово под мужичков говорить умеет... очень уж забавно было слушать“. <...>

Самый спектакль прошел очень удачно. Присутствовал государь Александр III с императрицей, почти вся царская фамилия, двор и много приглашенных, в числе которых были и дипломаты — рассказы Горбунова произвели особую сенсацию и вызывали гомерический хохот, несмотря на чопорную публику.

Александр III сидел в середине первого ряда и смеялся до слез — так как я просил княгиню не выставлять мою фамилию на афишу, а просто напечатать „сцены из народного быта“, то многие приняли меня за Горбунова и

¹ ЦГТМ имени А. А. Бахрушина. Ф. 280. Личный фонд Владимира Аркадьевича Теляковского. Д. 1256 (241965). 5 л. с об. (в описи 4 л.). Рукопись. [1924].

² Там же. Л. 1.

³ Там же. Л. 2.

выражали удивление, зачем, когда играют одни любители, — вдруг приглашают профессионального артиста. Лучшей похвалы, конечно, нельзя было мне сделать»¹.

В том же фонде (дела 1398—1405) сохранились «Программы придворных великосветских спектаклей (с 1904 по 1914 год), то есть не те, в которых он играл сам, но они подтверждают интерес директора не только к спектаклям на императорской сцене, что было его официальной службой, но и к любительским, «великосветским».

Впрочем, эти замечания и дополнения несколько не умаляют заслуги творческого коллектива, который все эти годы работал над рукописными сложными текстами, предоставил читателям в пользование различные указатели имен и драматических и музыкально-драматических произведений, которые облегчили всем обращение с книгами. Авторы также сумели проследить и судьбу самих тетрадей с дневниковыми записями Владимира Аркадьевича Теляковского, которая была достаточно драматичной. Они оказались запертыми в сейфе 471 Лионского банка, ключ от которого был утерян. С помощью А. И. Южина и Ф. И. Шаляпина удалось добиться вскрытия сейфа, но только через год. Поэтому Теляковский начал писать первые главы своих «Воспоминаний» по памяти, и только позже, когда книги были «внешены в памятную мне по прошлому году спальню, я вздохнул свободно» и смог дополнить и поправить первоначальный текст мемуаров, надеясь, что и его полные дневниковые записи будут когда-нибудь востребованы. Публикаторы привели его слова: «Факты останутся, как нечто когда-то случившееся, и мудрый историк из них много почерпнет объяснений событий» (Письмо В. А. Теляковского к А. И. Южину от 8 мая 1923 года). За эти его подробные дневники, открывающиеся нам на страницах нового прекрасного издания, мы как «историки» и читатели остаемся благодарны всем авторам.

¹ ЦГТМ имени А. А. Бахрушина. Ф. 280. Личный фонд Владимира Аркадьевича Теляковского. Д. 1256 (241965). Л. 3 об.

УДК
792.072

Рецензия на:

Сюжеты Александринской сцены. Т. 2: Актеры. Режиссеры /
Сост. Л. С. Данилова, А. Ю. Ряпосов, В. В. Сомина.
СПб.: Левша, СПб. 2018. 608 с., ил.

МАЙДАНОВА МАРИНА НИКОЛАЕВНА

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

MAIDANOVA MARINA N.

*PhD (History of Arts), Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)*

E-mail: mmnspb@yandex.ru

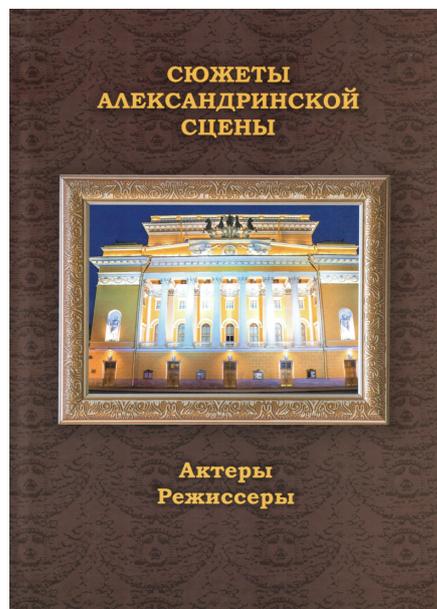
Задача представить рецензируемую книгу требует экскурса в историю.

Основатель и первый заведующий сектором источниковедения русского театра Института истории искусств (ныне Российский институт истории искусств — РИИИ) Анатолий Яковлевич Альтшуллер (1922—1996) положил начало полувековым традициям изучения сотрудниками сектора источниковедения актерского творчества Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина — Александринского театра. Это старейший русский театр, ставший правопреемником петербургской императорской драматической труппы, которая была учреждена указом Елизаветы Петровны от 30 августа 1756 года и заложила основы русского государственного профессионального публичного театра.

Такие фундаментальные труды, как «Театр прославленных мастеров»¹ и «Пять рассказов о знаменитых актерах»², посвященные Альтшуллером исполнительскому искусству артистов старейшей русской труппы, натолкнули его на идею коллективного исследова-

¹ *Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л.: Искусство, 1968. 306 с.*

² *Альтшуллер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актерах: Дуэты. Словотворчество. Содружество. Л.: Искусство, 1985. 209 с.*



ния, которое первоначально получило название «Забытые имена». Оно предполагало изучение творчества актеров, которые в свое время сыграли важную роль в искусстве Александринского театра, но впоследствии, в силу разных причин, их имена постигло забвение. Исследовательская работа, проведенная сотрудниками сектора и сторонними учеными, показала, что специального изучения с позиций современной науки о театре требует не только искусство забытых исполнителей, но и творчество признанных корифеев Александринского театра.

Так родилось новое название исследовательской серии, а именно: «Сюжеты Александринской сцены». Во времена актерского театра *сюжетами* именовали исполнителей, которые составляли костяк труппы. *Первые сюжеты* — это исполнители главных ролей, премьеры театра; *вторые сюжеты* — это актеры на вторые роли (в современном кино такие роли называют «ролями второго плана», за их исполнение даются такие же награды, как и за игру в главных ролях). Истории действующих лиц, которые воплощались первыми и вторыми сюжетами, составляли важнейший вклад в общий сюжет спектакля. От первых и вторых сюжетов принципиально отличались *актеры на выходах* (или, иначе, *актеры на аксессуарные роли*): если актеры на первые и вторые роли имели возможность *играть* сюжет большей или меньшей временной протяженности, то актеры на аксессуарные роли — имели лишь *выход* (со словами или без таковых).

Работа исследователей над статьями, посвященными исполнителям Александринского театра, опиралась и на традиционные театроведческие методики, и на новейшие методологии, связанные с анализом структуры сценического образа. Они также использовали весь комплекс источников: рецензионные материалы, архивные документы, эпистолярное наследие, мемуаристику и иконографию (портретные изображения — карандашные рисунки, гравюры и литографии, живописные миниатюры и полноформатные портреты; эскизы, изображающие исполнителей в том или ином костюме; фотографии, материалы кино- и видеосъемки).

Девятнадцать статей, в которых рассказано о двадцати актерах и актрисах Александринского театра, вошли в юбилейное издание «Сюжеты Александринской сцены. Рассказы об актерах»¹, посвященное 250-летию русского государственного профессионального публичного театра и увидевшее свет в 2006 году при непосредственной поддержке художественного руководителя Александринского театра В. В. Фокина и руководителя творческо-исследовательского центра Александринского театра, профессора А. А. Чепурова.

Данное издание считается первым томом издательской серии «Сюжеты Александринской сцены». В состав этого тома вошли рассказы и о таких

¹ Сюжеты Александринской сцены. Рассказы об актерах. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. 544 с., ил. (Библиотека Александринского театра).

сюжетах Александринского театра, как А. М. Колосова-Каратыгина (1802–1880), Н. О. Дюр (1807–1839), В. П. Далматов (1852–1912), М. В. Дальский (1865–1918), Р. Б. Аполлонский (1864–1928), Н. Г. Коваленская (1888–1993) и др.; и о таких забытых исполнителях, как И. Е. Чернышев (1834–1863), Е. В. Владимирова (1840–1918), В. А. Лядова (1839–1870), Ф. А. Бурдин (1826–1887), А. М. Читау (1832–1912) и М. М. Читау (1860–1935) и др.

Второй том издательской серии «Сюжеты Александринской сцены» продолжил традиции первого тома в плане изучения актерского искусства Александринского театра. В раздел «Актеры» вошли статьи, посвященные и таким сюжетам, как И. И. Сосницкий (1794–1871), В. Н. Асенкова (1817–1841), И. Н. Певцов (1879–1934) и др.; и таким забытым артистическим именам, как Ф. А. Снеткова (1838–1929) и А. К. Брошель (1844–1871), И. А. Стравинская (1875–1970) и В. С. Стахова (1884–1950) и др.

Само название второго тома говорит о том, что характер вошедших в него исследований изменился. Теперь предметом изучения выступило не только актерское искусство театра прославленных мастеров, но и режиссерское искусство, связанное как с эпохой театра актерского, так и временами прихода на Александринскую сцену режиссеров в современном понимании сути данной творческой профессии.

Включение во второй том исследований, посвященных режиссуре на сцене Александринского театра, было продиктовано произошедшими за последние десятилетия неизбежными изменениями в творческом коллективе исследователей, принимавших участие в работе над исследовательской серией «Сюжеты Александринской сцены» и, соответственно, с изменениями их научных интересов.

В раздел «Режиссеры» второго тома «Сюжетов Александринской сцены» вошли три группы исследований. Во-первых, это статьи, посвященные постановочному искусству режиссеров в дорежиссерский период Александринского театра. Речь идет о таких режиссерах, как А. А. Яблочкин (1821–1895) и П. П. Гнедич (1855–1925). Во-вторых, это статьи о режиссерах А. А. Санине (1869–1956), М. Е. Дарском (1860–1930), В. Р. Раппапорте (1889–1943 (1941?)), Б. М. Сушкевиче (1887–1946) и В. П. Кожиче (1896–1955), работавших на сцене Александринского театра — Акдрамы — Госдрамы — Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина в первой половине XX века, а также исследование, посвященное системе студий, существовавшей при театре в 1918–1929 годы. Наконец, в-третьих, это статьи, связанные с изучением отдельных спектаклей, а именно: балетная постановка «Сумбека, или Покорение Казанского царства» (1832), которой суждено было стать первым спектаклем, показанным на сцене построенного К. Росси здания Александринского театра; малоизученная постановка В. Э. Мейерхольда «На полпути» (1914) по одноименной пьесе А. Пинеро; спектакль А. Н. Бенуа «Мещанин во дворянстве» (1923) и спектакль Г. А. Товстоного-

ва «Оптимистическая трагедия» (1955), которые стали единственными работами этих режиссеров на сцене, соответственно, Петроградской акдрамы и Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина.

Завершает второй том «Актеры. Режиссеры» исследовательской серии «Сюжеты Александринской сцены» Указатель произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альтиуллер А. Я.* Пять рассказов о знаменитых актерах: Дуэты. Словотворчество. Содружество. Л.: Искусство, 1985. 209 с.
2. *Альтиуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л.: Искусство, 1968. 306 с.
3. Сюжеты Александринской сцены. Рассказы об актерах. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. 544 с., ил. (Библиотека Александринского театра).

УДК
785

Рецензия на:

М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: Коллективное исследование по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки — д. Наумово, 15—17 марта 2019 г.) / Ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мацевский. СПб.; Великие Луки: РИИИ, 2019. Вып. 2. Ч. 1. 204 с.

ПЕТРОВА ГАЛИНА ВЛАДИМИРОВНА

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

PETROVA GALINA V.

PhD (History of Arts), Academic Secretary, Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: gwmalkina@yandex.ru

Публикация сборника, инициированная сектором инструментоведения РИИИ, «Центром эстетического воспитания» администрации города Великие Луки и Мемориальным музеем-усадьбой М. П. Мусоргского (д. Наумово), — результат усилий музыковедов, театроведов, специалистов в области кино, музыкантов-практиков, педагогов. Это уже второй сборник, опубликованный на основе материалов Международной конференции, проходившей на родине великого композитора.

Творчество М. П. Мусоргского в истории музыки стоит особняком. Каждое его музыкальное движение было личностным; органика, которую он достигал, — непревзойденна. Как сформировался этот феномен, уникальный *самородок*? На вопрос, где и какова почва, которую он впитал с молоком матери, попытался ответить А. В. Ромодин в статье «Творцы, создатели традиции. Земля Мусоргского». Ромодин воссоздает истоки земли Мусоргского¹ «без Мусоргского», используя му-



¹ Содержательно сюда отнесем стихотворные строки Н. В. Бекетовой: «Буква и дух» и «Лоно Рюриковичей» — два стихотворения из цикла «Прошлое в настоящем (на земле Мусоргского)».

зыкально-этнографический подход и отчасти полагаясь на этнопсихологический метод.

Замечу, что О. В. Колганова объединяет статьи сборника не в разделы, а условно тематически. Что такое музыкальная речь Мусоргского, предельно искренняя, без вуали, без ширмы, определить довольно сложно. Феномену музыкальной речи так или иначе посвящен основной блок материалов. Во-первых, отметим написанную по «классической» модели статью А. А. Тимошенко «„Женитьба“ М. П. Мусоргского: От технологии певческого процесса к новой поэтике». В тесной опоре на труды своих предшественников автор ставит задачу показать первую оперу на сюжет Гоголя «Женитьба» как объект культурного диалога с оперой XX века; в статье актуализируются связи с монооперой, прежде всего с «Erwartung» («Ожидание», 1909) А. Шёнберга. Параллель выстраивается, согласно Тимошенко, благодаря «следованию внутренней ритмике речевой интонации, нарушающей стереотипы музыкального метро-ритма и функциональных связей гармонического языка» (С. 79). Если прокладывать «пути» от Мусоргского к нововенцам, включим еще — как один из возможных — *мышление интервалами*. Небольшая по размерам статья С. П. Полозова (Саратов) «Информационный взгляд на знаковую систему в музыке М. П. Мусоргского» частично опирается на работы Е. В. Назайкинско, Е. А. Ручьевской, а также на собственный «интегральный» метод. Попытка «поверить алгебру гармонией» приводит автора к выводу об «информационной избыточности» речи Мусоргского. Здесь же коснемся работы Н. К. Евдокимовой и Л. К. Шабалиной (Екатеринбург) «Речевая интонация у М. П. Мусоргского в ракурсе лингвистического анализа (по материалам исследования В. П. Костарева)». Нелишне будет сказать, что авторы представляют Уральскую консерваторию, которая носит имя великого композитора. Статья посвящена трудам выпускника консерватории Владимира Петровича Костарева (1923–2006), и особенно его монографии «„Рубикон“ Мусоргского: вокальные формы речевого генезиса» (1993). Используя различные приемы анализа, в частности в опоре на труды Б. Асафьева (понятие тембро-интонации), С. Скребкова, В. А. Васиной-Гроссман, лингвистические исследования, Костарев пришел к выводу об исключительной роли «музыкальной интонации, взявшей на себя функцию звукового оформления слов, что коренным образом перестроило его музыкальный язык» (С. 90). Доказано, что изучение музыкальной речи с позиции лингвистики в аспекте филологических исследований никогда не совпадет с *гипотетической* ситуацией перевода реальной речи в речь музыкальную, что происходит в творческом процессе Мусоргского. Нотный текст основания для подобной реконструкции не дает. Костарев интегрировал свое исследование между музыкознанием и языкознанием; в 1990 году подобные изыскания были новыми и приносили свои плоды.

Высокий процент новизны в статье М. Н. Тимофеевой (Великий Новгород) «О претворении традиций „смехового мира“ в опере М. П. Мусоргского

„Борис Годунов“». Она написана основательно, с привлечением новой методологии и, в соответствии с этим, оригинальных (а на самом деле идущих из фольклора) разновидностей градаций смеха: «приветственного развлекающего», «оценочного». Автор демонстрирует амбивалентные смеховые эффекты в стремлении отобразить «психокреативную природу» творчества композитора. Содержание статьи выходит за рамки «фольклора», но, на мой взгляд, будет интересно особенно представителям этой профессии.

«Картинки с выставки», в силу своей привлекательности для «переодевания» в оркестровые и инструментальные одежды, вдохновляли многие поколения музыкантов из разных стран. Н. Ф. Клобукова (Москва) в статье «„Картинки с выставки“ М. П. Мусоргского в творчестве современных японских музыкантов: Проблемы интерпретации» повествует о всевозможных аранжировках «культового» сочинения Мусоргского в Японии. Эта страна, по словам исследователя, по количеству обработок «Картинок с выставки» «удерживает чемпионство». Парадокс, однако, состоит в том, что для исполнения пьес из «Картинок», в основном составами духовых инструментов, используются *готовые переложения* европейских и американских композиторов. Статья написана ярко и увлекательно.

Талантливое исследование А. И. Климовицкого «Бетховен Мусоргского» продолжает проблематику *рецепции* в другом ключе и опирается на *авторскую* методологию; статья насыщена параллелями, неожиданными пересечениями, тонкостью формулировок. Публикация интересна и своим продолжением: намеченная тема с бетховенскими квартетами в обработке Мусоргского для фортепиано (sic!) никогда еще не привлекала внимание исследователей.

Большое везение для опубликованной книги — статья Н. И. Тетериной «Значение и роль Б. В. Асафьева в „восстановлении подлинного Мусоргского“» — фрагмент большого исследования ученого. Впервые в рассмотрении проблематики о возвращении «первоначальной версии» оперы «Борис Годунов» Надежда Ивановна выявила и подчеркнула основополагающую роль Б. Асафьева как проводника идей композитора, участника организационно-постановочного процесса. В этом сюжете, разворачивающемся во времени, для нас также важны внутренние темы, в частности неявные «отсылки» к конфликту Б. Асафьева и А. Н. Римского-Корсакова. Большинство публикаций (кроме документальных, архивных) извлечены автором из «Красной газеты»¹ и впоследствии не воспроизводились.

Исследование Л. Н. Березовчук «Фильм „Мусоргский“ Григория Рошала: влияние идеологических стандартов жанра биографического фильма на создание образа композитора» — разворачивается в нескольких плоскостях: рассматриваются особенности историко-биографического жанра с его «пред-интерпретацией», заданной идеологией, сценарий (с «оглядкой» на состоя-

¹ В «Красной газете» публиковались многие сотрудники Зубовского института.

ние музыковедения, также весьма идеологизированного), режиссура и собственно *музыка*. На специфике режиссуры, театрально заостренной, Лариса Николаевна останавливается подробно: кульминацией режиссерского казуса становится трактовка образа народа — крестьян, решенных визуально одинаково в мирной деревне и в экранизированной сцене под Кромами. Однако исход фильма, как показано, достигается вопреки заданным жанровым рамкам. Его определяет музыка Мусоргского, пропетая А. Ф. Борисовым (царь Борис) по-актерски, а не по-«оперному». Таким образом, исследователь обращает наше внимание на «ценностно-мировоззренческий» конфликт (С. 174) между музыкой, «психологически» осознанной и *проинтонированной* (за счет чего достигается «множественность» киноповествования), и «догматикой» сценария и режиссуры в целом. Впервые Лариса Николаевна так представляет «конфликт» фильма и решает его на стыке двух дисциплин.

Статья Л. Н. Никитиной (Псков) «Музыкальный памфлет М. П. Мусоргского „Раёк“ в контексте художественно-эстетической полемики: XIX, XX вв.» на общем фоне выглядит «хрестоматийной». Автор, возможно с опозданием, пересматривает «прежние оценки», разъясняя читателю про Зарембу, Фаминцына, Серова, А. Патти, Ф. Толстого, — все персонажи «Райка» вместе с «колоратурами» не нуждаются в реабилитации. Кроме того, в нашу эпоху источниковедения обо всех действующих лицах статьи, включая великую княгиню Елену Павловну, итальянскую певицу А. Патти, появилось немало новой литературы, на которую можно было бы сослаться. В целом статья не лишена оригинальности и по замыслу, и по его воплощению. Но интересно было бы копнуть немного вглубь, задаться «другими» вопросами; например, что, собственно, задело Мусоргского в «Произведении искусства будущего» Вагнера? И почему?

Подведем итоги. Разнообразие сюжетов: статья О. В. Колгановой о портретах М. П. Мусоргского в экслибрисах, театроведческое изыскание М. Н. Майдановой «М. П. Мусоргский в творческой биографии А. И. Мозжухина», материал Л. Д. Благовещенской «Колокола в драматургии М. П. Мусоргского», документально оснащенная статья Г. Т. Трофимовой «„Борис Годунов“ М. П. Мусоргского в репертуаре Коллектива оперы и драмы в Великих Луках (1918 г.)» и даже единичное вкрапление единичного марша А. В. Петропавловского (Саратов) выглядит пестрым, но открывает новые страницы. Кстати, статья В. В. Панченко и В. Н. Дарды «Полиэлементно-монтажные аспекты музыкально-драматургического становления хоровых сцен опер М. П. Мусоргского», возможно, прозвучала бы иначе, если бы огромный материал, загнанный в подвалы текста (сноски), «развернуть» и более структурированно связать с основным.

Мусоргский сложен, он от нас «прячется», музыкальная речь ускользает. Как в самом деле ухватить и описать его музыкальную речь, если композитор как бы не накапливает своего *собственного стереотипа* и каждый раз

пишет по-разному? Отметим, что никто пока не изучал отражение в музыкальном материале психотипа самого художника, а его уникальный слух до сих пор таит загадки, как и органически присущая ему *театрализация*, — кстати, нашедшая отображение в разных текстах книги.

На пути познания Мусоргского книга «М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство» — коллективное исследование (по итогам конференции) сложилась как заметный вклад в современную науку о великом русском композиторе. Это достаточно взвешенный с точки зрения сюжетики, методологии, отражения полидисциплинарности труд. Подчеркну большой вклад редактора-составителя О. В. Колгановой.

№ 1 / 2020

**ДОКУМЕНТЫ
И МАТЕРИАЛЫ**

Даргомыжский А. С. Краткая биографическая записка

Подготовка текста, вступительная статья, примечания Н. А. Огарковой

ОГАРКОВА НАТАЛИЯ АЛЕКСЕЕВНА

*Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств;
профессор, факультет свободных искусств и наук,
Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург)*

OGARKOVA NATALIA A.

*Doctor of Musicology, Leading Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts;
Professor, Faculty of Liberal Arts and Sciences,
Saint Petersburg State University (Saint Petersburg)*

E-mail: natalia.ogarkova@gmail.com

Вступительная статья

Одним из значительных источников в собрании литературных произведений А. С. Даргомыжского является его автобиография — «Краткая биографическая записка». Автограф рукописи до сих пор не найден, но известны девять публикаций «Записки» в изданиях XIX—XX веков с различной степенью подробности и полноты.

1. [Аноним]. Александр Сергеевич Даргомыжский // Литературное приращение к журналу «Нувеллист». 1866. Год 27. № 6. Июнь. С. 41—42.
2. [Серов А. Н.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского (материал для биографии) // Музыка и театр. 1867. № 9. С. 135—138.
3. [Серов А. Н.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского (материал для биографии) // Музыкальный свет (Lemon de musical). 1870. № 6.
4. [Сокальский П. П.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского (материал для биографии) // Одесский вестник. 1873. № 36.
5. [Стасов В. В.]. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. 1813—1869 // Русская старина. 1875. Т. 12. Февраль. С. 339—346.
6. [Кюи Ц. А.]. К характеристике А. С. Даргомыжского // Искусство. 1883. № 48. С. 593—594.
7. [Корзухин И. А.]. Автобиография и письма А. С. Даргомыжского // Артист. 1894. Год 6-й. Кн. 3. № 33. Март. С. 32—34.

8. Кюи Ц. А. К характеристике А. С. Даргомыжского // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 3. С. 42–56.
9. Краткая биографическая записка // Даргомыжский А. С. (1813–1869). Автобиография – Письма – Воспоминания современников / Ред. и примеч. Н. Ф. Финдейзена. СПб.: Государственное издательство, 1921. С. 1–9.

Фрагментарный сравнительный анализ публикаций был предпринят М. С. Пекелисом, где в редакциях Серова (1867), Стасова, Кюи (1909) и Финдейзена он выявил различного рода расхождения текстологического толка¹.

1-ю прижизненную публикацию «Записки» анонимного автора 1866 года нельзя рассматривать в качестве полноценного источника. В сравнении с дальнейшими более полными версиями «Записки» она представляет собой некий вольный пересказ текста от третьего лица. Кто автор этого текста и на каких материалах он выполнен — остается пока невыясненным. *2-я прижизненная публикация* Серова 1867 года основана на автографе, переданном ему Даргомыжским (на факт наличия у Серова автографа указывает Стасов)². Данная версия выглядит более убедительной, чем предыдущая, но Серов значительно сократил текст, представив собственную редакцию «Записки». *3-я публикация* Серова 1870 года — полная перепечатка его предыдущей версии. *4-я публикация* 1873 года, предположительно Сокальского, — полная перепечатка редакции Серова. *5-я публикация* Стасова 1875 года — более полный вариант текста «Записки» (что дает нам право считать, что Стасов обладал автографом), но с сохранением некоторых купюр в публикации Серова. *6-я публикация* 1883 года, по доказательному утверждению Пекелиса, принадлежит Кюи, также располагавшему автографом³. Текст представлен Кюи с некоторыми сокращениями, аналогичными для публикаций Серова 1867 года и Стасова. *7-я публикация* Корзухина 1894 года с небольшими изменениями совпадает с текстом редакции Стасова. *8-я публикация* Кюи 1909 года (наиболее полная) представляет собой контаминацию двух текстов Даргомыжского — «Краткой биографической записки» и «Заметок и анекдотов». Кюи располагал автографами этих текстов, о чем сообщил в предисловии к своей публикации, но без указания источника получения автографов⁴. Он считал, что имеющиеся у него «две небольшие тетрадки» органично дополняют друг друга, «в них ярко выступают некоторые характерные черты оригинальной личности Даргомыжского»⁵. На основании данного заключения Кюи впервые опубликовал «тетрадки», но не как целостный текст, зафиксированный Дар-

¹ Пекелис М. С. Об автобиографии Даргомыжского // Советская музыка. 1957. № 7. С. 89–97.

² Стасов В. В. Композитор по призванию // Санктпетербургские ведомости. 1869. № 24.

³ Пекелис М. С. Об автобиографии Даргомыжского. С. 92.

⁴ Кюи Ц. А. К характеристике А. С. Даргомыжского. С. 42.

⁵ Там же.

гомыжским в одной из тетрадок, а в некоей разбивке на фрагменты, инкрустированные в текст «Записки». Заключенные в кавычки тексты «Записки» и «Заметок и анекдотов» Кюи каждый раз маркировал ремарками, сообщающими читателю о завершении текста «Записки» и начале текста «Заметок и анекдотов» («К сказанному находим в *Заметке* следующие дополнения...»; «Здесь же будет кстати привести из *Заметок* следующее...»; «В течение 8-ми лет (читаем в *Заметках*)...»; «Из *Заметок*...»); («Далее читаем в *Записке*...»). Названия «Краткая биографическая записка» и «Заметки и анекдоты» указаны Кюи в соответствии с названиями текстов в автографах в предисловии к его публикации¹. 9-я публикация Финдейзена 1921 года в основном повторяет публикацию Кюи 1909-го, но в отдельных деталях совпадает с версиями Серова и Стасова. Финдейзен не сообщает об источниках своей публикации. Он, так же как и Кюи, в тех же самых разделах публикует «Заметки и анекдоты», но размещает их не в основном тексте, а в примечаниях².

Считая в качестве наиболее достоверного текста «Записки» публикацию Кюи 1909 года, Пекелис подверг критике вариант Финдейзена как некую контаминацию текстов Серова, Стасова и Кюи. Он обратил внимание на одно существенное расхождение в редакциях Кюи и Финдейзена, касающееся датировки «Записки», не указанной Даргомыжским. Так, Финдейзен сохранил имеющуюся в версиях Серова и Стасова, но отсутствующую в публикации Кюи фразу об успешной постановке «Русалки» в Петербурге в 1866 году: «В 1866 г. „Русалка“ стала даваться с тою же обстановкой, но с невероятным, загадочным успехом: дело времени»³. 1866 год — последняя дата в хронологии событий, излагаемых в тексте редакции Финдейзена, поэтому он датировал «Записку» этим годом. Пекелис, ориентируясь на редакцию Кюи с датой 1864 год, указал на то, что информация о «Русалке» 1866 года в окружении событий, датированных 1858-м и 1859-м годами, «выпадает из хронологических границ всей автобиографии»⁴. И поскольку Даргомыжский в датировке фактов автобиографии строго следовал хронологии, то пассаж о «Русалке» 1866 года добавлен редакторами в текст «Записки», по мнению Пекелиса, произвольно. Далее он привел вполне убедительные аргументы в пользу даты написания «Записки» Даргомыжским «до ноября 1864 года»⁵.

¹ Кюи Ц. А. К характеристике А. С. Даргомыжского. С. 42.

² Сравнительный анализ всех текстов «Записки» с констатацией текстологических расхождений, а также интерпретацией мотивов публикаторов, провоцировавших их на вторжение в текст Даргомыжского см. в статье: Огаркова Н. А. «Автобиография» А. С. Даргомыжского: полемика издателей // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 4 (42). С. 3–8.

³ Краткая биографическая записка. С. 8; [Серов А. Н.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867. С. 138; [Стасов В. В.]. Александр Сергеевич Даргомыжский. С. 345.

⁴ Пекелис М. С. Об автобиографии Даргомыжского. С. 93.

⁵ Там же.

Пекелис собирался опубликовать собственный комментированный вариант автобиографии композитора, но по каким-то причинам этого не сделал. В данной статье «Краткая биографическая записка» публикуется в следующей редакции: в качестве основного текста используется публикация Кюи 1909 года без инкрустированных фрагментов текста «Заметки и анекдоты». Текст «Заметок и анекдотов», несмотря на его фрагментарность и явную незавершенность, был записан Даргомыжским в отдельной тетради и в дальнейшем с целью сохранения авторской воли композитора будет публиковаться как самостоятельный текст.

«Записка» датирована на основании издания Кюи 1909 года и исследования Пекелиса¹. Текст публикуется с сохранением орфографии, пунктуации, маркировки слов курсивом оригинала текста.

В примечаниях даны ссылки на расхождения текстологического толка в редакциях Серова 1867 года, Стасова, Финдейзена, также примечания Кюи; и представлены фактологические сведения. Некоторые примечания справочно-информационного характера, касающиеся упоминающихся в тексте оригинала имен и сведений, дополнены.

Даргомыжский А. С. Краткая биографическая записка

Я родился в 1813 году в деревне {1}. Имение отца моего и матери, урожденной Княжны Козловской {2}, находится в Смоленской губернии {3}.

В 1817 году я был перевезен в Петербург {4}. По моде тогдашнего времени я воспитывался дома и в 1819 году начал брать уроки на фортепиано у девицы Луизы Вольгеборн {5}, а в 1821 году у весьма хорошаго музыканта, Адриана Трофимовича Данилевского {6}. В 1822 году начал учиться на скрипке у П. Г. Воронцова {7}, скрипача из оркестра г. Юшкова {8}.

Страсть и прилежание мое к музыке были так сильны, что я, несмотря на многочисленные уроки, которые должен был готовить для приходящих русских и иностранных учителей, на одиннадцатом и двенадцатом году моего возраста уже сочинял самоучкой разныя фортепианныя пиэски и даже романсы. Забавно, что Данилевский не любил поощрять меня к сочинениям и уничтожал мои рукописи. Однако, некоторыя из них уцелели и поныне еще хранятся у меня {9}.

Окончательное образование мое в фортепианной игре поручено было известному ученику Гуммеля {10} и отличному музыканту Шоберлехнеру {11}, а первоначальныя правила вокальнаго искусства и некоторыя сведения об интервалах передал мне учитель пения Цейбих {12}.

¹ Пекелис М. С. Об автобиографии Даргомыжского. С. 93.

В 1830-х годах я был уже известен в петербургском обществе, как сильный пианист {13}. Шоберлехнер называл меня первым своим учеником. Ноты читал я, как книгу, и участвовал во многих любительских концертах {14}. В квартетах я исполнял вторую скрипку и альту, можно сказать, безукоризненно. Лучшие артисты, как то: Бем {15}, Мейнгардт {16}, Ромберг {17}, оставались довольны игрою моею {18} на альту в квартетах {19}. Но вероятно я тогда имел слабость не обращать строгаго внимания на строй инструмента, потому что помню шуточные стихи на меня старшаго брата моего Эраста {20}, отличнаго скрипача и лучшаго ученика Бема {21}.

Не могу забыть, как поразил меня в те времена Це-мольный квартет Бетховена (из первых его 6-ти квартетов) {22}, который я в первый раз услышал у Директора Американской Компании Прокофьева {23}. Играли Бем, Мейнгардт, Ромберг и Вильде {24}. Я на другой же день стал писать квартет! — написал три части, а спустя месяца два, оне мне показались так плохи, что я потерял охоту дописывать четвертую {25}.

На восемнадцатом и девятнадцатом году моего возраста написано было мною, конечно не без ошибок, множество блестящих {26} сочинений для фортепиано и скрипки, два квартета, кантаты {27} и множество романсов. Некоторые из этих сочинений были тогда же изданы {28}, а несколько романсов того времени и теперь еще в ходу между любителями пения {29}.

В 1833 году познакомился я с М. И. Глинкой {30}. Хотя я был десятью годами моложе его {31}, но мы скоро сошлись и искренно подружились. Одинаковое воспитание, одинаковая любовь к искусству тотчас сблизили нас {32}. Видались мы с ним раза три и четыре в неделю, а спустя месяца два были на *ты*. Он тогда был женихом и готовился вступить в тихую семейную жизнь {33}. Если она ему не далась, в этом не его вина {34}. Я был в пылу молодости и в когтях наслаждений житейских. Много игрывали мы с ним тогда в четыре руки, разбирали симфонии Бетховена и увертюры Мендельсона в партитурах {35}. Мы в течение 22-х лет сряду были с ним постоянно в самых коротких, самых дружеских отношениях. Дружба наша не поколебалась даже и в последние годы жизни М[ихаила] И[вановича], когда нашлись, по обыкновению, приятели, старавшиеся всеми силами возбудить между нами артистическое соревнование {36}. Образованность Глинки и искренное мое уважение к его таланту превозмогли над всеми сплетнями.

Жизнь за Царя была у него уже в половину написана. Я был в восхищении от нея и не мог понять тогдашняго пристрастия Глинки к итальянской музыке {37}. Из французскаго репертуара уважал он только оперы Керубини {38}, даже считал их образцовыми произведениями. Обера {39} он тогда не любил, а Глюка {40} вовсе не знал. Из немецкой музыки он признавал только симфоническую. И как в конце его жизни все это изменилось на оборот.

Первые оркестровыя репетиции своей оперы *Жизнь за Царя* Глинка делал с помощью моею и капельмейстера Иоганниса {41} у князя Юсупова {42},

с его домашним оркестром. Этот оркестр, составленный из крепостных людей, совершенно гармонизировал с *либретто* оперы, но для музыки Глинки был никуда не годен {43}.

Пример Глинки и дельные советы Н. В. Кукольника {44} заставили меня серьезнее заняться изучением теории музыки {45}. Глинка передал мне привезенные им из Берлина теоретические рукописи профессора Дена {46}. Я списал их обыкновенною {47} рукою, скоро усвоил себе мнимые премудрости гармонии и контрапункта, потому что с детства был практически к тому подготовлен, и занялся изучением оркестровки. Первые опыты мои в оркестровке были сделаны для концертов, которые мы, вместе с Глинкой, устраивали с благотворительной целью. Опыты были удачны.

Понятно, что тогда возгорелось во мне желание приняться за труд более сложный, более широкий. Составив план французской оперы *Лукреция Борджия*, я написал несколько нумеров {48}, но, по совету В. А. Жуковского, скоро оставил этот невозможный, в то время, для России сюжет {49} и начал писать музыку на французское либретто Виктора Гюго — *Эсмеральда*. Работа шла быстро. В 1839 году опера была окончена, переведена на русский язык и представлена мной в Дирекцию императорских театров {50}. Несмотря на одобрение ее капельмейстерами театров, несмотря на все постоянные мои хлопоты, старания и просьбу о дозволении поставить ее на сцену, *Эсмеральда* пролежала у меня в портфеле целые *восемь лет*. Причиной тому были невежество начальника репертуара (Неваховича) {51} и произвол г. директора театров (Гедеонова) {52}. Вот эти то *восемь лет* напрасного ожидания {53}, и в самые кипучие года жизни, легли тяжелым бременем на всю мою артистическую деятельность {54}.

В 1844—1845 годах ездил я за границу {55}, где лично познакомился с Обером {56}, Мейербером {57} и другими европейскими композиторами, но ближе всех сошелся с Фетисом в Брюсселе {58} и Галеви в Париже {59}. Хотя я за границей не являлся как композитор ни в каких публичных концертах, но исполнение разных моих сочинений на частных вечерах в Брюсселе, Париже и Вене вызвало лестные одобрения некоторых иностранных газет {60}.

По возвращении моем из за границы, удалось мне выхлопотать себе, в виде милости, дозволение на постановку *Эсмеральды* в Москве. Она дана была в первый раз, с большим успехом на Московском театре 5-го декабря 1847 года {61}. Полагаю, что отзывы обо мне иностранных газет не мало содействовали к дозволению со стороны дирекции поставить мою оперу в России. Явление тоже весьма грустное {62}.

Еще в 1840-х годах, во время тягостного ожидания постановки *Эсмеральды*, набросаны были мною несколько номеров небольшой, но довольно широко задуманной лирической оперы *Торжество Вакха*, на текст Пушкина {63}. Кончать ее мне не хотелось, не слыхав еще на сцене и в оркестре первой моей оперы. Ободренный успехом *Эсмеральды* в Москве, успехом настоящим, по-

тому что, живя постоянно в Петербурге, я не имел в Москве ни единой знаковой души, я в 1848-м году поспешил окончить *Торжество Вакха* и представить его в дирекцию театров {64}. Но дирекция положительно отказала мне в постановке этой оперы на сцену, не объяснив мне даже причины своего отказа {65}.

В 1851-м году *Эсмеральда* дана была в бенефис Петрова {66} здесь в Петербурге на Александринском театре {67}. Не смотря на сокращение многих номеров музыки, на замену написанного мною блестящего балета *вставною венгерскою полькой* и на скучную, даже жалкую, монтировку опера имела успех {68}. Известный итальянский певец Тамбурини {69} хлопотал о дозволении ему поставить *Эсмеральду*, для своего бенефиса, на итальянской сцене, но ему в этом положительно было отказано {70}.

После всех этих, убийственных для артиста, распоряжений театральной дирекции {71}, понятно, что драматическое творчество мое охладело. Я начал писать множество отдельных вокальных пьес: романсы, песни, арии, дуэты, трио, квартеты, из коих почти половина (числом более ста) изданы здесь в Петербурге. Притом, обращаясь постоянно в обществе певцов и певиц, мне практически удалось изучить как свойства и изгибы человеческих голосов, так и искусство драматического пения. Могу смело сказать, что не было в Петербургском обществе почти ни одной известной и замечательной любительницы пения, которая бы не пользовалась моими уроками или по крайней мере моими советами [Билибина {72}, Бартенева {73}, Шиловская {74}, Беленицина {75}, Гирс {76}, Павлова {77}, Манвелова {78} и десятки других, менее известных].

Однако, отказы дирекции поставить на сцену *Торжество Вакха* и дать *Эсмеральду* в приличном виде, на итальянской сцене {79}, не могли еще совершенно заглушить во мне стремление к творчеству музыки драматической и я приступил к составлению плана и собиранию материалов для оперы *Русалка* {80}. Впрочем, я начал писать ее без всякой определенной цели, для собственного удовольствия, для удовлетворения неугомившейся еще моей фантазии. Работа шла медленно и не предназначалась на суд публики.

В 1853 году князь В. Ф. Одоевский {81} и А. Н. Карамзин {82} предложили мне дать концерт в пользу общества посещения бедных {83}. Концерт, этот состоялся 9 апреля, в зале дворянского собрания {84}. Блистательный и неожиданный успех этого концерта {85} дал новый толчок моей деятельности и опера *Русалка* была окончена в 1855 г., а в мае 1856 г. поставлена, (хотя в очень не блестящем виде), на театре-цирке (ныне Мариинский театр) {86}.

Русалка не удостоилась посещения особ Царской фамилии и высшего Петербургского круга {87}, но в публике имела успех, а иностранными артистами, успевшими, познакомиться с нею, и даже некоторыми знатоками музыки из русских, она признана за произведение замечательное {88}. К сожалению моему чиновники театральной дирекции {89}, капельмейстер {90} и режис-

сер считают ее оперою неудачною, в которой, по выражению их, «нет ни одного мотива». Вследствие этого она исполняется второстепенными артистами, дается редко, кое-как, в летние месяцы от мая до сентября (включительно однакож), а зимой вовсе не дается {91}.

В 1858 году «Русалка» поставлена была на Московском театре для бенефиса г-жи Семеновой {92}.

В 1859 году, возобновлена была здесь на Александринском театре, для бенефиса Булахова, опера моя *Эсмеральда*, и несмотря на весьма удовлетворительные сборы (5 представлений, около 900 руб. каждое), дирекция не заблагоразсудила перевести на Мариинский театр, хотя я неоднократно просил о том репертуарное начальство {93}.

При перестройке Мариинского театра, имя мое вычеркнуто между русскими композиторами в фойэ театра {94}.

Это упорно продолжающееся нерасположение ко мне Дирекции Театров, я, по всей справедливости, не могу приписать какому-либо личному против меня недоброжелательству. Чуждый всяким закулисным проделкам, не принадлежа ни к которому из отдельных кружков театрального мира, я не мог навлечь на себя ничьей личной ненависти. А потому не ошибусь, если отнесу это нерасположение Дирекции к простому убеждению ее в недостаточности во мне таланта в сравнении с другими русскими композиторами, которых она старалась и ныне старается поддерживать всеми зависящими от нея средствами. Не буду входить в справедливость, или неосновательность ее убеждений, но во всяком случае нахожу благоразумным с моей стороны уступить в этой неравной *двадцатилетней* борьбе и пока еще есть время, обратит артистическую свою деятельность к другим целям {95}.

После оперы *Русалка* написал я много отдельных вокальных пьес и начал было русскую волшебную-комическую оперу {96}; но теряя надежду на какую-либо поддержку со стороны Дирекции театров {97}, я бросил писать оперу и обратился к сочинениям симфоническим, которые со временем могут быть исполнены за границей.

ПРИМЕЧАНИЯ

- {1} Даргомыжский Александр Сергеевич родился 2 февраля 1813 года в селе Троицком Бельевского уезда Тульской губернии.
- {2} Даргомыжский Сергей Николаевич (09.09.1789—02.04.1864), отец А. С. Даргомыжского, надворный советник, в 1821 году удостоился личного дворянства, в 1828-м получил права потомственного дворянина. По поводу происхождения С. Н. Даргомыжского существуют три версии: незаконный сын графа И. С. Рибопьера, «побочный сын» подполковника А. П. Ладыженского, «внебрачный сын» Н. И. Строева и Е. Ф. Лодыженской (Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: В 3 т. М.: Музыка, 1966. Т. 1. С. 23—29). Ни одна из версий в связи с недостаточностью источников не считается обоснованной. Но М. С. Пекелис относил происхождение С. Н. Даргомыжского к тульской ветви Ладыженских (Там же. С. 28—29). С. Н. Даргомыжский — автор «По-

ложения об управлении императорскими Санкт-Петербургскими театрами» от 13 ноября 1827 года (см.: РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Д. 107. Л. 16–41 об.). Даргомыжская Мария Борисовна (урожденная княжна Козловская; 06.05.1788 — 07.11.1851), мать А. С. Даргомыжского, поэтесса и писательница.

- {3} «„Заметить о соседстве с Глинкой“, — помечено Даргомыжским карандашом на полях тетрадки» (*Кюи Ц. А.* К характеристике А. С. Даргомыжского. 1909. С. 42).
- {4} С 1816 года и до отъезда в Петербург в конце 1817-го композитор с родителями жил в Смоленске, где его отец служил в Ревизионной комиссии, возглавлявшейся графом А. И. Рибопьером (20.04.1781, Санкт-Петербург — 24.05.1865, там же).
- {5} То есть стал обучаться музыке в возрасте шести лет.
- {6} *Данилевский Адриан (Адриан) Трофимович* (?—20.03.1844, Санкт-Петербург) — композитор украинского происхождения, пианист, педагог. С 1810-х годов жил и работал в Петербурге. Автор хорового произведения «Ныне отпускаючи раба твоего с миром», «Полонеза» для фортепиано и романсов. В 1820—1830-х годах занимался частной фортепианной педагогической практикой.
- {7} В тексте Кюи допущена опечатка в фамилии: вместо «Воронцов» — «Вонцов».
- {8} *Юшков Петр Иванович* (1771—1841) — тайный советник, любитель музыки, содержал в Петербурге крепостной оркестр и хор.
- {9} «Эти рукописи не были найдены после смерти композитора» (*Кюи Ц. А.* К характеристике А. С. Даргомыжского. 1909. С. 43). К ранним фортепианным сочинениям Даргомыжского (1823—1824) относятся 5 пьес: *Marche Es-dur, Française Es-dur, Valse mélancolique g-moll, Valse Es-dur* и «Cosaque» (Казачок) *G-dur*. Автографы пьес хранятся в НИОР СПбГК; опубликованы: *Даргомыжский А. С.* Собрание сочинений для фортепиано / Ред., вступ. статья, примеч. М. С. Пекелиса. М.: Музгиз, 1954. С. 17—24, 195—196. «Меланхолический вальс» под названием «*Valc[s]e mélancol[ique] par Dargomijsky*» был издан в конце 1830-х годов в сборнике «*Soirées musicales. Choix de different danses*» (Там же. С. 196).
- {10} *Гуммель (Хуммель; Hummel) Иоганн Непомук* (14.11.1778, Братислава — 17.10.1837, Веймар) — австрийский композитор и пианист.
- {11} *Шоберлехнер (Schoberlechner) Франц* (21.07.1797, Вена — 07.01.1843, Берлин) — немецкий пианист, композитор, скрипач, альтист и педагог; в 1824—1826 и 1828—1831 годах работал в Петербурге. Занятия Даргомыжского с Шоберлехнером продолжались с 1828-го по 1831 год.
- {12} *Цейбих (Zeibig) Бенедикт Леберехт* (14.10.1772, Дрезден — 19.05.1858, Ганновер) — немецкий певец (тенор), режиссер Немецкого театра в Петербурге в 1802 году в труппе Йозефа Мире, с 1807-го по 1821 год — в Немецком театре. Сведения о дальнейшем продлении контракта Цейбиха с Дирекцией императорских театров не обнаружены, но он не покидал Петербург и с успехом участвовал в концертной жизни столицы. Кроме того, известны факты о службе по контракту с Дирекцией его жены, актрисы и певицы Екатерины Цейбих до 1829 года (*Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 431). Таким образом, Даргомыжский мог обучаться пению и теории музыки у Цейбиха в 1828—1829 годах.
- {13} По мнению М. И. Глинки, Даргомыжский к середине 1830-х годов был «бойкий фортепьянист» (*Глинка М. И.* Записки. М.: Гареева, 2004 [репринт с издания: Записки М. И. Глинки / Ред., вступ. статья, примеч. А. Н. Римского-Корсакова. Л., 1930]. С. 107).
- {14} В указанные годы Даргомыжский посещал музыкальные вечера Е. С. Уваровой, урожденной Луниной (1791—1861), сестры декабриста М. С. Лунина, пианистки-любительницы, ученицы Ф. Шоберлехнера, где участвовал в исполнении квартетов. Музыкальные вечера устраивались и в доме Даргомыжского в начале 1830-х годов. В доме поэта

- И. И. Козлова Даргомыжский-пианист исполнял сонаты и четырехручные переложения симфоний Л. Бетховена 15 января, 4 февраля 1834-го, 18 декабря 1837 года. Также он бывал в салонах В. Ф. Одоевского и великой княгини Елены Павловны, С. Н. Карамзиной, на вечерах П. Н. Титова. В конце 1830-х — начале 1840-х годов Даргомыжский бывал на «средах» Н. В. Кукольника, «вечерах» В. А. Жуковского в Зимнем дворце, с 1837 года на вечерах Глинки.
- {15} *Бём (Böhm, Boehm) Франц* (07.09.1788, Вена, по др. сведениям, Пешт, Венгрия — 16.02.1846, Санкт-Петербург; похоронен на Смоленском кладбище) — австрийский скрипач, педагог. С 1809 года находился в Петербурге на службе Дирекции императорских театров, сначала как «камер-скрипач», затем, с 1816 года, как «первый концертист» (солист) оркестра.
- {16} *Мейнгардт (Meinhardt) Адольф Густав (Адольф Иванович)* (1785, Штральзунд, Померания — 1875, Санкт-Петербург) — немецкий виолончелист, композитор. Жил и работал в Петербурге.
- {17} В Петербурге в начале 1830-х годов на службе Дирекции императорских театров находились немецкие музыканты, братья: Ромберг (Romberg) Генрих Мария (04.04.1802—02.05.1859), скрипач, Ромберг (Romberg) Киприан Фридрих (28.10.1807—14.10.1867), виолончелист. Возможно, Даргомыжский имеет в виду скрипача Генриха Марию Ромберга.
- {18} Фраза «оставались довольны игрою моею» заменена на «оставались мною довольны» (см.: [Серов А. Н.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867. С. 135; [Стасов В. В.]. Александр Сергеевич Даргомыжский. С. 342).
- {19} Даргомыжский участвовал в квартетах на музыкальных вечерах в собственном доме в начале 1830-х годов.
- {20} *Даргомыжский Эраст Сергеевич* (02.11.1811 — июль 1832) — брат А. С. Даргомыжского, скрипач-любитель, ученик Ф. Бёма.
- {21} «Но вероятно я тогда имел слабость не обращать строгаго внимания на строй инструмента, потому что помню шуточные стихи на меня старшаго брата моего Эраста, отличнаго скрипача и лучшаго ученика Бема» (отсутствует в редакциях: [Серов А. Н.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867; [Стасов В. В.]. Александр Сергеевич Даргомыжский). В примечании в редакции Кюи указано: «У Даргомыжскаго приведены и самые стихи, но не печатаю их, так как их вкус и остроумие сомнительны, а интерес слишком уже местный (Кюи Ц. А. К характеристике А. С. Даргомыжского. 1909. С. 44).
- {22} Имеется в виду Струнный квартет ор. 18 № 4 с-moll.
- {23} *Прокофьев Иван Васильевич* — председатель совета директоров Российско-Американской компании (РАК) с 1827-го по 1844 год.
- {24} *Вильде (Wilde) К.* — альтист. Работал в Петербурге.
- {25} «Не могу забыть, как поразил меня в те времена Це-мольный квартет Бетховена (из первых его 6-ти квартетов), который я в первый раз услышал у Директора Американской Компании Прокофьева. Играли Бем, Мейнгардт, Ромберг и Вильде. Я на другой же день стал писать квартет! — написал три части, а спустя месяца два, они мне показались так плохи, что я потерял охоту дописывать четвертую» (отсутствует в редакциях: [Серов А. Н.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867; [Стасов В. В.]. Александр Сергеевич Даргомыжский). Рукопись незаконченного квартета Даргомыжского не обнаружена.
- {26} «Блестящих», то есть написанных в виртуозном, «бриллиантовом» стиле.
- {27} «Кантатами» в ту эпоху композиторы нередко называли вокальные баллады.
- {28} В редакции Кюи в примечании указано: «На полях Даргомыжский помечает карандашом: „O, ta charmante“, „Дева и роза“, „Ты хорошенькая“, „Каюсь дядя“, „Камень тяже-

лый“, „Голубые глаза“, „Владыко дней моих“, „Баба старая“» (Кюи Ц. А. К характеристике А. С. Даргомыжского. 1909. С. 45).

- {29} «На восемнадцатом и девятнадцатом году» (то есть примерно в период с 1830-го по 1832 год) Даргомыжским для фортепиано были написаны и изданы: 1. *Contredanse nouvelle pour le Pianoforte dédié à M-elle Sophie de Titoff et comp. par A. Dargomijsky*. St. Pét. chez C. F. Richter; автограф и экземпляр издания не обнаружены (Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 1. С. 158). 2. *Valse brillante A-dur* [1830–1831]. Автограф не обнаружен. 1-е издание: «Album musical dédié très respectueusement à sa Majestè L'Imperatrice de toutes les Russies Alexandra Feodorowna par Son très humble et très obéissant serviteur. C. F. Richter. 1831. Lith. par F. Kaiser» (Даргомыжский А. С. Собрание сочинений для фортепиано. С. 25–27, 196–197). 3. *Вариации на тему русской песни «Винят меня в народе»*, посвященные Е. С. Уваровой. Автограф не обнаружен. 1-е издание: «Variations pour le Piano-Forte sur l'air russe: Винят меня в народе, composées et dédiées à Madame C. Ouvaroff. née Lounine, par Alexandre Dargomijsky. A St. Petersburg par L. Sniegireff» (экземпляр хранится в библиотеке МГК). М. С. Пекелис сообщает ошибочно проставленной композитором на издании Л. Ф. Снегирева дате создания вариаций — 1828 год (Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 1. С. 130), и указывает первую половину 1830-х годов (Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: В 3 т. М.: Музыка, 1986. Т. 3. С. 294).

В примечании Даргомыжского, выполненном карандашом, касающемся написанных и изданных примерно в 1830–1832 годах романсов, имеются неточности. Не все романсы, написанные им в это время, упоминаются, создание и издание некоторых указанных композитором в примечании вокальных произведений относится к более позднему времени. Возможно, более ранние издания романсов утрачены. Приведем список романсов в хронологическом порядке их написания и издания: 1. «Баю, баюшки баю». «Колыбельная песня моей внучке». Стихи М. Б. Козловской [1830]. Издание с инициалами «А. Д.» предположительно 1831 года не сохранилось. 2. «В темную ночь в чистом поле» (fis-moll). Стихи М. Б. Козловской [начало 1830-х]. Автограф не обнаружен. См. 1-е издание Л. Ф. Снегирева «Собрание новейших романсов и песен с аккомпанементом фортепиано», № 23. [Конец 1836 — начало 1837] (Даргомыжский А. С. Полное собрание романсов и песен / Ред., вступ. статья и коммент. М. С. Пекелиса: В 2 т. М.; Л.: Госмузиздательство, 1947. Т. 1. С. 13–14; Т. 2. С. 649). 3. «Голубые глаза» F-dur. Романс. Стихи В. И. Туманского [начало 1830-х]. Автограф не обнаружен. 1-е издание в 1843 году в серии «Романсы и песни». 1 тетрадь. № 2. Издатель Ф. Ли (Там же. Т. 1. С. 53–56; Т. 2. С. 650). 4. «Камень тяжелый» e-moll. Слова Э... [начало 1830-х]. Автограф не обнаружен. 1-е издание в Петербурге в собрании новейших романсов и песен «Русский певец» [середина 1850-х] (Там же. Т. 2. С. 375–377, 650); 5. «Дева и роза» a-moll. Стихи А. А. Дельвига. Дуэт для сопрано и меццо-сопрано [начало 1830-х]. 6. «Каюсь, дядя, черт попутал!» d-moll. Песня. Стихи Т. М. А. [А. В. Тимофеева] [конец 1835]. Автограф не обнаружен. 1-е издание в 1843 году в серии «Романсы и песни». 1 тетрадь. № 1 с посвящением «дяде Кн. П. Б. Козловскому». Издатель Ф. Ли (Там же. Т. 1. С. 50–52; Т. 2. С. 650). 7. «O, ma charmante!» («Друг мой прелестный») D-dur. Романс. Стихи В. Гюго [1836]. Автограф не обнаружен. 1-е издание в Петербурге на средства композитора (Там же. Т. 1. С. 25–33; Т. 2. С. 649–650). 8. «Владыко дней моих» C-dur. Стихи А. С. Пушкина [1837–1838]. Автограф не обнаружен. 1-е издание в 1843 года в серии «Романсы и песни». 1 тетрадь. № 3. Издатель Ф. Ли (Там же. Т. 1. С. 57–60, 650). 9. «Баба старая» A-dur. Песня. Стихи Т. М. А. [А. В. Тимофеева]. [1839–1840]. Автограф не обнаружен. 1-е издание в 1843 года в серии «Романсы и песни». 2 тетрадь. № 11. Издатель Ф. Ли (Там же. С. 109–113, 651). 10. «Ты хорошенькая» h-moll. Песня. Слова по П. Волкову [не ранее 1840]. Автограф не обнаружен. 1-е издание в 1843 году в серии «Романсы и песни». 1 тетрадь. № 5. Издатель Ф. Ли (Там же. С. 70–72, 650).

- {30} Глинка познакомился с Даргомыжским в марте—апреле 1835 года. Эпизод знакомства он зафиксировал в «Записках»: «Приятель мой, огромного роста Капитан (теперь Генерал-Майор и Командир Полоцкого Егерского полка в действующей армии) Копьев, любитель музыки, певший приятно басом и сочинивший несколько романсов, привел мне однажды маленького человека в голубом сюртуке и красном жилете, который говорил пискливым сопрано. Когда он сел за фортепьяно, оказалось, что этот маленький человек был бойкий фортепьянист, а впоследствии весьма талантливый композитор — Александр Сергеевич Даргомыжский» (*Глинка М. И.* Записки. С. 107).
- {31} Даргомыжский был моложе Глинки на девять лет.
- {32} «Хоть я был десятью годами моложе его, но мы скоро сошлись и искренно подружились. Одинаковое воспитание, одинаковая любовь к искусству тотчас сблизили нас». (Этот фрагмент перефразирован без изменения смысла в редакциях: [*Серов А. Н.*] Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867; [*Стасов В. В.*] Александр Сергеевич Даргомыжский. С. 342; Краткая биографическая записка. С. 4.)
- {33} Глинка познакомился с М. П. Ивановой 7 сентября 1834 года; 5 марта 1835 года, сделал предложение, стал ее женихом, а венчался 26 апреля 1835 года.
- {34} Примечание Кюи: «Эта фраза в рукописи Даргомыжским зачеркнута» (*Кюи Ц. А.* К характеристике А. С. Даргомыжского. 1909. С. 45).
- {35} «Видались мы с ним раза три, четыре в неделю, а спустя месяца два были на *ты*. Он тогда был женихом и готовился вступить в тихую семейную жизнь. Если она ему не далась, в этом не его вина. Я был в пылу молодости и в когтях наслаждений житейских. Много играли мы с ним тогда в четыре руки, разбирали симфонии Бетховена и увертюры Мендельсона в партитурах» (отсутствует в редакциях: [*Серов А. Н.*] Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867; [*Стасов В. В.*] Александр Сергеевич Даргомыжский).
- Произведения Ф. Мендельсона и Бетховена Даргомыжский играл в доме поэта И. И. Козлова с его дочерью А. И. Козловой. О пристрастии к музыке Мендельсона, например особым впечатлении, произведенном на него исполнением «Псалма» в концерте Филармонического общества в Петербурге, Даргомыжский писал в письме от 13 мая 1836 года князю Н. Б. Голицыну. И в последующие годы он исполнял на музыкальных вечерах ансамблевые произведения композитора.
- {36} «Одним из ревностных героев в этом случае был мелкий композитор В—а [К. П. Вильбоа], которого Глинка тогда же учтиво выпроводил из своего дома. (См. письма Глинки к [В. П.] Энгельгардту. Примеч[ание] Даргомыжского)» (*Кюи Ц. А.* К характеристике А. С. Даргомыжского. 1909. С. 45).
- {37} Даргомыжский не испытывал особых пристрастий к итальянской опере. Его интересовала французская опера, с характерным для нее драматизмом сценических ситуаций, психологизмом, интонационной и ритмической остротой. Он был знатоком французской литературы и поэзии.
- {38} В «Записках» Глинка до начала 1830-х годов упоминает оперу Л. Керубини «Водовоз» («*Les deux journées, ou Le porteur d'eau*», 1800, Париж; см.: *Глинка М. И.* Записки. С. 36), называет «моими любимыми» увертюры к операм «Медея» («*Médée*», 1797, Париж) и «Португальский трактир» («*L'Hôtellerie portugaise*», 1798, Париж; Там же. С. 45). В это же время Глинка исполнял партию Антонио в любительской постановке оперы «Водовоз» в доме графа Сиверса (Там же. С. 48).
- {39} В «Записках» Глинка лишь однажды упоминает о «весьма неудовлетворительной» музыке Д.-Ф.-Э. Обера в связи с премьерой оперы «*Marco Spada*» («Марко Спада») в Париже в Опера-Комик (*Глинка М. И.* Записки. С. 232).
- {40} В «Записках» Глинка упоминает о беседах с Дж. Мейербером о музыке К. В. Глюка в Париже в начале 1850-х годов (*Глинка М. И.* Записки. С. 235), о постановке оперы «*Armida*»

(«Армида») («Эффект на сцене этой оперы превзошел все мои ожидания», — отмечал Глинка после спектакля (Там же. С. 237)).

- {41} *Иоганнис Иван Иванович* (1810 — после 1864?) — капельмейстер, дирижер, скрипач, композитор.
- {42} *Юсупов Николай Борисович* (1794—1849) — князь, дипломат, коллекционер и меценат. В его доме при содействии П. А. Бартенева 1 февраля 1836 года («Великим постом») состоялась оркестровая репетиция 1-го действия оперы «Жизнь за царя», о чем Глинка упоминает в «Записках»: «Хоров не исполняли, а кое-где пел я, Бартенёва и Волков» (*Глинка М. И. Записки. С. 113*).
- {43} «Жизнь за Царя» была у него уже в половину написана. Я был в восхищении от нея и не мог понять тогдашняго пристрастия Глинки к итальянской музыке. Из французскаго репертуара уважал он только оперы Керубини, даже считал их образцовыми произведениями. Обера он тогда не любил, а Глюка вовсе не знал. Из немецкой музыки он признавал только симфоническую. И как в конце его жизни все это изменилось на оборот. Первые оркестровыя репетиции своей оперы *Жизнь за Царя* Глинка делал с помощью моею и капельмейстера Иоганниса у князя Юсупова, с его домашним оркестром. Этот оркестр, составленный из крепостных людей, совершенно гармонизировал с *либретто* оперы, но для музыки Глинки был никуда не годен» (отсутствует в редакциях: [*Серов А. Н.*] Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867; [*Стасов В. В.*] Александр Сергеевич Даргомыжский).
- Крепостной оркестр Юсупова многими современниками считался образцовым, но оценке Даргомыжского вполне можно доверять. К тому же и автор «Жизни за царя» оценил юсуповский оркестр как «плохой», хотя и исполнивший оперу «довольно хорошо» (*Глинка М. И. Записки. С. 113*).
- {44} Даргомыжский познакомился с Н. В. Кукольниковым в 1835 году.
- {45} «Пример Глинки, который тогда (в 1834 году) с помощью моею и капельмейстера Иоганниса, делал оркестром князя Юсупова, первые репетиции оперы своей „Жизнь за царя“ и дельные советы Н. В. Кукольника заставили меня серьезнее заняться изучением теории музыки» (фрагмент представлен в данной редакции: [*Серов А. Н.*] Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867; [*Стасов В. В.*] Александр Сергеевич Даргомыжский. С. 342).
- {46} *Ден (Dehn) Зигфрид Вильгельм* (24.02.1799, Альтона (Гамбург) — 12.04.1858, Берлин) — немецкий музыковед, педагог. «Пять тетрадей, в коих Глинка собственноручно записал, на немецком языке, курс контрапункта и инструментовки, пройденной им под руководством З. Дена в Берлине, хранятся в Рукоп. отд. Государственной библиотеки (№ 150, по каталогу нотных рукоп., писем и портретов М. И. Глинки, сост. Ник. Финдейзен, СПб., 1898)» (Краткая биографическая записка. С. 5, примеч.1). М. С. Пекелис сообщает о хранящихся в НИОР СПбГК пяти тетрадях, куда Даргомыжский переписал на немецком языке (готическим шрифтом, с некоторыми ошибками) тетради Глинки с подписью «Alexandre Dargomijsky». Первые две тетради посвящены «Учению о контрапункте», следующие три — «Учению об имитации, каноне и фуге» (*Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 1. С. 181—182*).
- {47} «собственною» (*Серов А. Н.*] Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867; [*Стасов В. В.*] Александр Сергеевич Даргомыжский. С. 342; Краткая биографическая записка. С. 5).
- {48} «Лукреция Борджиа», незаконченная опера А. С. Даргомыжского. О замысле и плане этой оперы, предполагаемом либретто на французском языке Даргомыжский писал в письме князю Н. Б. Голицыну 15 марта 1837 года. Местонахождение написанных композитором «нескольких номеров» оперы не обнаружено.

- {49} Пьеса В. Гюго «Луcretия Борджиа» была запрещена в 1833 году министром просвещения графом С. С. Уваровым за безнравственный сюжет. А в 1836 году литератором, переводчиком, членом Российской академии М. Е. Лобановым в речи «Мнения о духе и словесности, как иностранной, так и отечественной» пьеса была названа «гнуснейшей из драм», образцом «омерзительнейшего хаоса ненавистного бесстыдства и кровосмешения» (Цит. по: *Пекелис М. С.* Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 1. С. 193–194).
- {50} «Эсмеральда», опера в 4-х действиях, либретто В. Гюго по роману «Notre Dame de Paris» («Собор Парижской Богоматери») в переводе на русский язык А. С. Даргомыжского, Акселя (театральный псевдоним Н. Ф. Линдфорса, 1812–1848), журналиста и издателя А. П. Башуцкого (1803–1876). Работу над оперой композитор начал в конце 1838 года и закончил к концу 1841-го или к началу 1842 года. М. С. Пекелис доказательно уточнил примерную дату передачи рукописи в Дирекцию императорских театров — конец 1842 года (*Пекелис М. С.* Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 1. С. 341).
- {51} *Невахович Александр Львович* (?–1880) — драматург, переводчик, с 1837 года служил начальником репертуарной части императорских театров.
- {52} «Причиной тому были невежество начальника репертуара (Неваховича) и произвол г. директора театров (Гедеонова)» (отсутствует в редакциях: [*Серов А. Н.*] Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867; [*Стасов В. В.*] Александр Сергеевич Даргомыжский).
Гедеонов Александр Михайлович (1791 — апрель 1867, Париж) — обер-гофмейстер, действительный статский советник, директор императорских театров с 13 мая 1833-го по 15 мая 1858 года. О причинах «произвола» Гедеонова, его политики в отношении «Эсмеральды» Даргомыжского и борьбе композитора за постановку оперы подробнее см.: *Огаркова Н. А.* «Жалоба» А. С. Даргомыжского и рапорт А. М. Гедеонова министру императорского двора В. Ф. Адлербергу // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801–1861. Т. 13: Материалы к энциклопедии / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. С. 56–57.
- {53} Поскольку уточненной Пекелисом датой передачи рукописи в Дирекцию является конец 1842 года, а премьера «Эсмеральды» в Большом театре в Москве состоялась 5 декабря 1847 года, то временем «напрасного ожидания» Даргомыжским постановки оперы являются не восемь лет, а около шести.
- {54} Годы ожидания постановки «Эсмеральды» оказались, тем не менее, не «напрасными». Даргомыжский занимался изданием своих романсов, а также в 1843 году написал кантату для солистов (сопрано, тенор, бас), хора и симфонического оркестра «Торжество Вакха» на текст стихотворения А. С. Пушкина «Торжество Вакха» («Откуда чудный шум, Неистовые клики?», 1818) в клавирном изложении. В окончательном оркестровом варианте она была закончена в 1845/46 году и 22 марта 1846 года исполнена в концерте в Большом театре в Петербурге. Рафаил Михайлович Зотов посвятил в обзоре концертов с 17-го по 22 марта 1844 года раздел, посвященный исполнению кантаты «Торжество Вакха». Он отметил превосходную оркестровку кантаты, соответствие вокальных партий смыслу стихотворного текста, мастерство композитора в трактовке хоровой партии (*Р. З. [Зотов Р. Ф.]* Музыка. Обзор концертов // Северная пчела. 1846. 27 марта. № 69. С. 273–274).
- {55} Даргомыжский выехал 23 сентября (5 октября) 1844 года за границу, вернулся в Петербург в начале апреля 1845 года. Сначала он посетил Берлин, затем заезжал во Франкфурт-на-Майне, в начале ноября (по новому стилю) 1844-го прибыл в Брюссель, во второй половине ноября в Париж, а в середине марта 1845 года его покинул; далее он посетил Вену, где пробыл две недели и жил на квартире, которую снимал его друг В. Г. Кастрियो-Скандербек (1820–1879). В Петербург Даргомыжский прибыл, возвращаясь через Лейпциг и Варшаву.

- {56} Сведения о том, как Даргомыжский в Париже познакомился с Обером, не обнаружены. Но в его альбоме имеется нотный автограф Обера, датированный 12 февраля 1845 года (РО ИРЛИ. № 10046. Л. 62).
- {57} Даргомыжский познакомился с Дж. Мейербером в Берлине, о чем свидетельствует автограф Мейербера в альбоме Даргомыжского, который он взял с собой в поездку, с подписью «Giacomo Meyerbeer 22 8bre <18>44» («Джакомо Мейербер 22 октября <18>44»; РО ИРЛИ. № 10046. Л. 18). По предположению Пекелиса, композиторы могли познакомиться в Берлине и раньше (*Пекелис М. С.* Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 1. С. 418).
- {58} *Fetis (Фети; Fétis) Франсуа-Жозеф* (25.03.1784, Монс — 26.03.1871, Брюссель) — бельгийский музыковед, музыкальный критик, педагог, дирижер, композитор. Даргомыжский познакомился с Фетисом в Брюсселе, останавливался в его доме. Маститый критик и композитор с особым вниманием отнесся к личности Даргомыжского-музыканта и дал высокую оценку его романсам и опере «Эсмеральда». Фетис включил в свой «Всеобщий биографический словарь музыкантов» статью о Даргомыжском (*Fetis F.J. Dargomysky // Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 2-ème éd. Т. 1—8. Paris, 1860—1867. Т. 1. Paris, 1860. P. 430—431*), где указал на то, что «Эсмеральда» отличается замечательной оригинальностью идей и стиля («Une remarquable originalité d'idées et de style distinguent cette production» (*Ibid.* P. 430)). В альбоме Даргомыжского Фетис оставил нотный автограф в виде канона на три голоса (одна строка) с подписанным текстом: «Perche? Perche? Perche? si bella oh Dei! facetta mai Costei e tanto fiera» («Почему? Почему? Почему? Столь прекрасна, о боги! Личико родное и столь гордое»). Запись, сделанная в Брюсселе, датирована 16 ноября 1844 года (РО ИРЛИ. № 10046. Л. 35).
- В Брюсселе Даргомыжский встречался с бельгийским кларнетистом-виртуозом Арнольдом Йозефом Бласом (Блаз; Vlaes; 01.12.1814, Брюссель — 11.01.1892, там же) и его женой, певицей Элизой Блас-Меерти (Meerti). Их знакомство состоялось еще в Петербурге во время гастролей музыкантов в 1842 году. Даргомыжский встречался с выдающимися бельгийскими и итальянскими скрипачами: Шарлем Огюстом Берием (Bériot; 20.02.1802, Лёвен — 08.04.1870, Брюссель), Анри Вьётаном (Vieuxtemps; 17.02.1820, Вербве, Льеж — 06.06.1881, Мустафа, Алжир), сестрами Терезой и Марией Миланолло. Музыканты в память о встрече в ноябре 1844 года оставили нотные автографы в альбоме Даргомыжского: сестры Миланолло — 12 ноября (РО ИРЛИ. № 10046. Л. 4), Берием — 13 ноября (Там же. Л. 33), Вьётан — 14 ноября (Там же. Л. 19).
- {59} Сведений о характере встречи Даргомыжского с Ж. Ф. Ф. Галеви в Париже не обнаружено. Но 17 января 1845 года Галеви оставил в альбоме композитора нотный автограф (Там же. Л. 34). Судя по автографу (нотной фортепианной строке) в том же альбоме пианиста Анри Герца, в Париже в январе того же года Даргомыжский с ним также встречался (РО ИРЛИ. № 10046. Л. 30). Познакомился Даргомыжский и с Гюго, но каких-либо подробностей о встрече не обнаружено, кроме автографа писателя в альбоме композитора, подтверждающего факт их общения (Там же. Л. 24).
- {60} По-видимому, имеются в виду: парижская газета «Revue et Gazette musicale», где Фетис опубликовал в форме письма редактору М. Шлезингеру статью о русских композиторах с объемным разделом о Даргомыжском, похвалами в адрес его оперы «Эсмеральда»; брюссельские газеты «L'Eclair» и «L'Emancipation» (1844).
- {61} Премьера «Эсмеральды» состоялась в Большом театре в Москве 5 декабря 1847 года. Главные партии исполняли солисты русской труппы: Эсмеральда — Е. А. Семенова, Клод Фролло — С. С. Гулак-Аргемовский, Феб — Л. И. Леонов, дирижер — Иоганнис. Первым двум спектаклям (во втором спектакле партию Эсмеральды исполняла М. М. Степанова, Клода Фролло — О. А. Петров) действительно сопутствовал успех. Но на следующих спектаклях зал театра публикой не заполнялся, а нередко почти пустовал. В сезон

1847/48 года тем не менее было дано 10 спектаклей (в декабре — 6, в январе — 2, в феврале — 2), в сезон 1848/49 года состоялся один спектакль и опера была снята с репертуара. Даргомыжский оценил премьерные спектакли как успешные, уехав после первых двух в Петербург. Возможно, ему было известно, что публика не проявила большого энтузиазма к посещению его детища. Но Даргомыжского не могло не вдохновлять то, что опера с декабря по февраль была поставлена все-таки десять раз; что Геденов после первых двух спектаклей, убедившись в том, что опера публикой посещается, назначил ему в соответствии с существующим «Положением об управлении императорскими Санкт-Петербургскими театрами» 1827 года поспектакльную плату по первому разряду (то есть одну десятую часть из двух третей сбора со спектакля).

В период создания оперы в 1838—1841 годах Даргомыжским были написаны: 1. «Марш» (*Marche de l'opéra* «*La Esmeralda*», g-moll) для фортепиано, открывавший 2-ю картину 4-го действия. Автограф не сохранился. Опубликовано: *Даргомыжский А. С.* Собрание сочинений для фортепиано. С. 54—55. 2. Дуэт Эсмеральды и Клода Фролло из 2-го действия оперы [начало 1830-х — начало 1840-х]. 3. «Танцы на мотивы из оперы „Эсмеральда“»: «Полька-мазурка» d-moll и «Мазурка» D-dur для фортепиано [2-я половина 1840-х] (см.: Там же. С. 56—58). В 1838—1841 годах написан «Галоп из оперы „Эсмеральда“» G-dur. Автограф не обнаружен. 1-е издание: «*Galop de l'opéra Esmeralda musique de A. Dargomijsky. St. Pétersbourg*» (без указания издателя) (Там же. С. 48—53). Автографы оперы «Эсмеральда» хранятся: партитуры танцев в НИОР СПбГК, неполный клавиш и авторизованная копия партитуры в ЦМБ ГАМТ.

- {62} «Явление тоже весьма грустное» (отсутствует в редакции: *[Серов А. Н.]*. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867).
- {63} В 1846 году Даргомыжский написал кантату «Торжество Вакха». Переделкой кантаты в оперу-балет он занялся в 1848 году, вдохновившись постановкой на московской сцене оперы «Эсмеральда».
- {64} К лету 1848 года кантата на текст Пушкина была переделана в оперу-балет в одном действии, двух картинах.
- {65} «не объявив даже причины этого отказа» (отсутствует в редакциях: *[Серов А. Н.]*. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867; Краткая биографическая записка).

Одной из весьма существенных причин отказа постановки оперы в 1852 году, о чем Даргомыжский вряд ли знал, стал запрет управляющего III отделением собственной канцелярии Николая I и членом цензурного управления генерала Л. В. Дубельта. Причиной запрета стал доклад-рапорт цензора Е. Гендерштерна Дубельту, в котором представлены аргументы отказа постановки спектакля на основе анализа текста либретто и балетных сцен (Пушкин в драматической цензуре (1828—1917) / Публикация В. М. Абрамкина // Литературный архив. Т. 1. М.; Л., 1938. С. 240. <http://lib.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=gPqnk6jfgIc%3D&tabid=10183> (дата обращения: 04.08.2019)). Цензор счел неприличными и подлежащими изъятию некоторые строки стихотворения Пушкина («Власы раскинув по плечам, / Венчанны гроздем, обнаженны, / Бегут вакханки по горам»; «Поют неистовые девы; / Их сладострастные напевы; Сперва изображают нам / Стыдливость милого смятенья, / Желанье робкое — а там / Восторг и дерзость наслажденья»). Танцы вакханок, по мнению цензора, составленному им в процессе чтения либретто, должны были олицетворять «мысль поэта», то есть «переход от стыдливости к пылкости и сладострастию». За «эффект танцев», зависящих от исполнения, цензура, по суждению Гендерштерна, как будто бы и не отвечает, но она все-таки не снимает с себя ответственности за сюжет «извинительный в поэме как игра воображения, но соблазнительный и близкий к безнравственности при представлении на сцене» (Там же). Таким образом, изъять неприличный, с точки зрения цензуры, текст — еще полбеды, а визуализировать его на сцене в неприличном танце — совершенно невозможно.

Премьера оперы-балета «Торжество Вакха» состоялась 11 января 1867 года в Москве в Большом театре. В спектакле участвовали: А. Г. Меньшикова (Первая гречанка), И. Я. Сетов (Первый грек), С. В. Демидов (Второй грек), П. М. Карпакова 1-я (Первая нимфа). Дирижер — И. О. Шрамек, балетмейстеры — С. П. Соколов, Ф. Н. Манохин, режиссеры — Сетов, Николай Петрович Савицкий. Опера исполнялась еще три раза: 13 и 16 января, 5 февраля, а затем была изъята из репертуара. Рукопись партитуры хранится в ЦМБ ГАМТ. Первое издание клавира В. В. Бесселя — 1867 год.

- {66} Петров Осип Афанасьевич (03.11.1806, Елизаветград — 28.02.1878, Санкт-Петербург), оперный певец (бас). «Осип Афанасьевич Петров — один из талантливейших артистов, бывших когда-либо на нашей сцене (бас). Он поражал разнообразием и гибкостью своего дарования (чудный Сусанин, Фарлаф, Варлам, Фальстаф). Пропел на сцене более 50-ти лет» (примечание Кюи: Кюи Ц. А. К характеристике А. С. Даргомыжского. С. 48).
- {67} Премьера «Эсмеральды» в Петербурге в бенефис Петрова состоялась в Александринском театре 29 ноября 1851 года. Исполнители: Клод Фролло — Петров, Эсмеральда — А. А. Латышева, Феб — Леонов.
- {68} Постановка (в сравнении с московской премьерой в 1848 году) была осуществлена со значительными переделками, вызвавшими естественное неудовольствие Даргомыжского. Из 1-й картины 3-го действия была удалена ария Феба; от танцевальной сюиты 2-й картины 2-го действия остались только крайние части — полонез и галоп, а вместо *ras de trois* появилась отсутствовавшая в оригинальной партитуре венгерская полька. В сезон 1851/52 года состоялось три спектакля (последний 9 декабря 1851 года), и оперу из репертуара изъяли (Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Тип. Р. Голике, 1877. Ч. 2. С. 178).
- {69} *Тамбурины (Tamburini) Антонио* (28.03.1800, Фаэнца — 08.12.1876, Ницца) — итальянский певец (баритон).
- {70} 24 сентября 1853 года в Александринском театре в Петербурге «Эсмеральда» была возобновлена в бенефис Латышевой, исполнявшей главную партию Эсмеральды. Партии исполняли: Эсмеральда — Латышева, Феб — П. П. Булахов, Клод Фролло — Петров. Купюры были сокращены, восстановлена ария Феба (только ее первая часть — *Andante*). Постановка танцев (без вставных номеров) осуществлена известным французским балетмейстером и танцовщиком Ж. Перро, афиши эффектно и подробно освещали предстоящий спектакль. В сезон 1853/54 года первым двум спектаклям сопутствовал успех, затем опера была изъята из репертуара (Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. 2. С. 202; подробнее см.: Огаркова Н. А. «Жалоба» А. С. Даргомыжского и рапорт А. М. Геденова министру императорского двора В. Ф. Адлербергу).
- {71} «После всех этих, убийственных для артиста, распоряжений театральной дирекции» (отсутствует в редакции: [Серов А. Н.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867; [Стасов В. В.]. Александр Сергеевич Даргомыжский).
- {72} В тексте Кюи перечисление имен певиц в круглых скобках дано в постраничном примечании с ремаркой «Примеч[ание] Даргомыжского» (Кюи Ц. А. К характеристике А. С. Даргомыжского. 1909. С. 48). В данной публикации для более удобного использования информации о певицах читателями фраза с перечислением имен певиц перемещается в основной текст.

Билибина Александра Яковлевна (1819, Калуга — после 1872) — певица-любительница (сопрано). Обучалась пению по итальянской методе у К. Тамброни, а позднее (во второй половине 1840-х) у итальянского певца и педагога Дж. Давида, затем у Даргомыжского. Участница музыкальных вечеров в доме Даргомыжского. Исполняла в публичных концертах, посвященных ей Даргомыжским, романсы «Тучки небесные» на стихи М. Ю. Лермонтова (1841), «Ты и Вы» на стихи А. С. Пушкина (1828), арию Наташи из оперы «Русалка», дуэт Даргомыжского «Девушки-красавицы» (вместе с одной из своих сестер) на стихи Пушкина (1844/45).

- {73} *Бартенева (Бартеньева) Прасковья (Полина) Арсеньевна (Арсентьевна)* (13.11.1811—24.01.1872, Санкт-Петербург) — певица-любительница (сопрано), камер-фрейлина императрицы Александры Федоровны. С 1834 года брала уроки вокального мастерства у М. И. Глинки. Сведений о занятиях певицы вокалом с Даргомыжским не обнаружено.
- {74} *Шиловская* (урожденная Вердеревская, по второму браку Бегичева) *Мария Васильевна* (1825/1830—1879) — певица-любительница (сопрано). Познакомилась с Даргомыжским в середине 1840-х годов и обучалась у него пению; участница концертов в салоне Даргомыжского.
- {75} *Беленицина* (в замужестве Кармалина) *Любовь Ивановна* (1834—1903) — певица-любительница (сопрано), пианистка, ученица Даргомыжского, исполнительница его романсов и песен.
- {76} *Гирс* (урожденная Бунина) *Александра Ивановна* (20.06.1826—19.05.1867) — певица-любительница (контральто, меццо-сопрано), ученица Дж. Давида и А. С. Даргомыжского, пианистка. В марте 1854-го она вместе со своей сестрой В. И. Буниной и Шиловской в концерте Филармонического общества пела дуэты Даргомыжского. Гирс на музыкальных вечерах Глинки исполняла его романсы и на концертах в собственном доме. Ей посвящены романсы Даргомыжского: «Бушуй и волнуйся, глубокое море» с текстом посвящения «Александре Ивановне Гирс» (e-moll, 1850—1851) на стихи Е. П. Ростопчиной (в 1-й редакции стихотворение имело название «Романс на голос Бетгоуенова вальса», во 2-й — «Море и сердце», 1834). Романс Даргомыжского назван по первой строке стихотворения.
- {77} *Павлова* (урожденная Яниш) *Каролина Карловна* (1807—1893) — супруга литератора Н. Ф. Павлова (автора стихов романа Даргомыжского «Не называй ее небесной»), литературный салон которых в конце 1840-х годов композитор посещал в Москве. На вечерах Павловых присутствовали известные литераторы и музыканты, в том числе и Ф. Лист, посетивший дом Павловых в 1843 году и написавший романс на стихи Павловой «Les pleurs des femmes» («Женские слезы»). Сведений о занятиях Даргомыжского с Павловой не обнаружено.
- {78} *Манвелова* (урожденная Башинская) *Зинаида Павловна* (19.02.1829—18.07.1862, Санкт-Петербург) — певица-любительница (сопрано). В 1847 году обучалась пению у Дж. Давида, позднее продолжила занятия вокалом с Даргомыжским. Пела романсы А. Е. Варламова и Даргомыжского, в основном в домашних концертах, на музыкальных вечерах Даргомыжского. Композитор посвятил ей романс «Как часто слушаю» на стихи Ю. В. Жадовской (1857).
- {79} По-видимому, имелся в виду отказ певцу Тамбурины о постановке «Эсмеральды» в его бенефис в Петербурге в исполнении Итальянской оперной труппы.
- {80} Замысел оперы «Русалка» возник у Даргомыжского в 1843 году, работа над произведением осуществлялась со значительными перерывами с 1845-го по 1855 год.
- {81} *Одоевский Владимир Федорович* (01.08.1804, Москва — 27.02.1869, там же) — князь, писатель, музыкант-любитель, музыкальный критик.
- {82} *Карамзин Андрей Николаевич* (24.10.1814, усадьба Рогожка Нижегородской губернии — 31.05.1854, Слатин, Валахия) — сын Н. М. Карамзина, полковник, управляющий уральскими заводами своей супруги А. К. Карамзиной (в предыдущем браке Демидовой).
- {83} Общество посещения бедных просителей в Петербурге образовано в 1846 году, закрыто в 1855-м. Его председатель — В. Ф. Одоевский, в числе основателей — Мих. Ю. Вильгорский и В. А. Соллогуб. Для сбора средств общество устраивало концерты, балы, музыкальные вечера.
- {84} Зал Дворянского собрания (ныне Большой зал филармонии) в Петербурге построен в 1839 году (архитектор П. П. Жако). В зале устраивались балы, маскарады, концерты.

В концерте 9 апреля 1853 года исполнялись фрагменты из опер Даргомыжского «Эсмеральда» (увертюра, хор цыган, квинтет и финал), «Торжество Вакха» (ария с хором и танцы нимф) и «Русалка» (свадебный хор), романсы, фортепианные произведения. В концерте приняла участие П. Виардо, исполнившая романс «Я все еще его, безумная, люблю», а также певцы русской труппы Петров, Латышева, Булахов, Булахова, пианистка М. Ф. Калерджи, сестра Даргомыжского Э. С. Кашкарова, аккомпанировавшая на арфе Шиловской песню Наташи «По камушку, по желту песочку» (2-е действие «Русалки»). Даргомыжский сыграл, вместе с пианистом и композитором М. И. Сантисом, свою Фантазию на мотивы из оперы «Жизнь за царя» Глинки для фортепиано в 4 руки. На этом концерте Даргомыжскому был поднесен капельмейстерский жезл.

{85} В примечаниях публикации Кюи: «Пометил на полях карандашом Даргомыжский: „Жезл поднесли“» (Кюи Ц. А. К характеристике А. С. Даргомыжского. 1909. С. 49).

В завершении концерта Даргомыжскому в качестве памятной реликвии был поднесен Шиловской капельмейстерский жезл (дирижерская палочка), украшенный драгоценными камнями.

{86} Опера «Русалка» в 4 действиях, либретто по драматической поэме А. С. Пушкина «Русалка» А. С. Даргомыжского [1843–1855]. Премьера состоялась 4 мая 1856 года в Петербурге в Театре-Цирке в бенефис А. А. Булаховой, исполнявшей партию Наташи. Партии исполняли: Князь — П. П. Булахов, Княгиня — Д. М. Леонова, Ольга — Э. А. Лилеева, Мельник — Петров, Сват — П. И. Гумбин, Русалочка — В. А. Лядова (Иванова, Лядова 2-я), Запевало — (?) Элистов, дирижер К. Н. Лядов, балетмейстеры Н. О. Гольц и М. Петица. До лета 1856 года состоялось 4 спектакля (последний 24 мая).

{87} «не удостоилась посещения особ Царской фамилии и высшего Петербургского круга» (отсутствует в редакциях: [Серов А. Н.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867; [Стасов В. В.]. Александр Сергеевич Даргомыжский).

{88} До конца сезона 1855/56 года состоялось пять спектаклей (27 мая — 4-й спектакль) «Русалки» и публика оперу активно посещала. Но, по замечанию А. И. Вольфа, опера «не произвела большого впечатления на массу публики и только весьма немногие оценили ее по достоинству» (Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. 3. 1884. С. 109–110). Отзывы критиков единодушием также не отличались, но критики-«знатоки», среди которых был А. Н. Серов, достаточно высоко оценили оперу как произведение драматическое.

В сезон 1856/57 года «Русалка» была дана 23 октября, 4 ноября.

{89} В редакции Стасова вместо «чиновники театральной дирекции» — «репертуарное начальство» ([Стасов В. В.]. Александр Сергеевич Даргомыжский. С. 345).

{90} Лядов Константин Николаевич (1820–1871) — капельмейстер Русской оперной труппы.

{91} «К сожалению моему чиновники театральной дирекции, капельмейстер и режиссер считают ее оперою неудачною, в которой по выражению их „нет ни одного мотива“. Вследствие этого опера исполняется второстепенными артистами, дается редко, кое-как, в летние месяцы от мая до сентября (включительно однакож), а зимой вовсе не дается» (отсутствует в редакции: [Серов А. Н.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867).

{92} «В 1866 г. „Русалка“ стала даваться с тою же обстановкой, но с невероятным, загадочным успехом: дело времени» (данный фрагмент представлен в редакциях: [Серов А. Н.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867. С. 135–138; [Стасов В. В.]. Александр Сергеевич Даргомыжский. С. 345; Краткая биографическая записка. С. 8; в редакции Кюи 1909 года — отсутствует).

Премьера «Русалки» в Большом театре в Москве в бенефис Е. А. Семёновой состоялась не в 1828 году, а 24 января 1859 года. В связи с этой постановкой Даргомыжский поехал

в Москву. Партии исполняли: Наташа — Е. А. Семенова, Князь — М. П. Владиславлев, Княгиня — Д. М. Леонова, Мельник — Д. В. Куров.

Семёнова Екатерина Алексеевна (01.11.1820, Петербург — 1906?) — певица Русской оперной труппы (сопрано). Исполнительница партий Эсмеральды в опере Даргомыжского «Эсмеральда», Наташи в «Русалке», Людмилы в опере Глинки «Руслан и Людмила» (4 декабря 1842 года), Антонида в опере Глинки «Иван Сусанин» (1847), с успехом пела партии в спектаклях Итальянской оперной труппы.

- {93} В редакциях Серова и Стасова текст: «В 1859 году, возобновлена была здесь на Александринском театре, для бенефиса Булахова, опера моя *Эсмеральда*, и несмотря на весьма удовлетворительные сборы (5 представлений, около 900 руб. каждое), дирекция не заблагоразсудила перевести на Мариинский театр, хотя я неоднократно просил о том репертуарное начальство» — представлен следующим образом: «В 1859 году возобновлена была здесь, на Александринском театре, для бенефиса Булахова, опера моя *Эсмеральда*, с удовлетворительным успехом. На Мариинской сцене опера эта не возобновлялась» ([Серов А. Н.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867; [Стасов В. В.]. Александр Сергеевич Даргомыжский. С. 345).

18 ноября 1859 года в Петербурге в Александринском театре опера была возобновлена в бенефис П. П. Булахова, исполнявшего партию Феба «без особенного успеха» (Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. 3. С. 114). Партии исполняли: Эсмеральда — А. А. Булахова, Клод Фролло — Петров. В сезон 1859/60 года опера была исполнена шесть раз и затем изъята из репертуара.

- {94} «При перестройке Мариинского театра, имя мое вычеркнуто между русскими композиторами в фойе театра» (отсутствует в редакциях: [Серов А. Н.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867; [Стасов В. В.]. Александр Сергеевич Даргомыжский).

- {95} В редакции Серова отсутствует следующий фрагмент: «Это упорно продолжающееся нерасположение ко мне Дирекции Театров, я, по всей справедливости, не могу приписать какому-либо личному против меня недоброжелательству. Чуждый всяким закулисным проделкам, не принадлежа ни к которому из отдельных кружков театрального мира, я не мог навлечь на себя ничьей личной ненависти. А потому не ошибусь, если отнесу это нерасположение Дирекции к простому убеждению ее в недостаточности во мне таланта в сравнении с другими русскими композиторами, которых она старалась и ныне старается поддерживать всеми зависящими от нея средствами. Не буду входить в справедливость, или неосновательность ее убеждений, но во всяком случае нахожу благоразумным с моей стороны уступить в этой неравной *двадцатилетней* борьбе и пока еще есть время, обратить артистическую свою деятельность к другим целям». Этот текст заменен на: «Неравная двадцатилетняя борьба с неблагоприятными обстоятельствами заставила меня — уступить» ([Серов А. Н.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867).

В редакции Стасова тот же фрагмент представлен в сокращенном виде: «Я не ошибусь, если отнесу нерасположение театрального начальства к простому убеждению в недостаточности моего таланта, в сравнении с другими русскими композиторами, которых оно старалось, и ныне старается, поддерживать всеми зависящими от него средствами. Не буду входить в справедливость или неосновательность его убеждений, но, во всяком случае, нахожу благоразумным с моей стороны уступить в этой неравной 20-летней борьбе и, пока еще есть время, обратить артистическую свою деятельность к другим целям» ([Стасов В. В.]. Александр Сергеевич Даргомыжский. С. 345).

- {96} «Рогдана» — незавершенная волшебнo-комическая опера на либретто А. С. Даргомыжского (1860, 1863—1866, 1867).

- {97} В редакциях Серова и Стасова фраза «но теряя надежду на какую-либо поддержку со стороны Дирекции театров» заменена на «но, теряя надежду на поддержку» ([Серов А. Н.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского. 1867; [Стасов В. В.]. Александр Сергеевич Даргомыжский. С. 345).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- МГК — Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.
НИОР СПбГК — Научно-исследовательский отдел рукописей Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) (Санкт-Петербург).
ЦМБ ГАМТ — Центральная музыкальная библиотека государственного академического Мариинского театра (Санкт-Петербург).

ЛИТЕРАТУРА

1. [Аноним]. Александр Сергеевич Даргомыжский // Литературное прибавление к журналу «Нувеллист». 1866. Год 27. № 6. Июнь. С. 41—42.
2. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Тип. Р. Голике. Ч. 1. 1877. 190 с.; Ч. 2. 1877. 214 с.; Ч. 3. 1884. 168 с.
3. Глинка М. И. Записки. М.: Гареева, 2004 [репринт с издания: Записки М. И. Глинки / Ред., вступ. статья, примеч. А. Н. Римского-Корсакова. Л., 1930]. 441 с.
4. Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 564 с.
5. Даргомыжский А. С. Полное собрание романсов и песен / Ред., вступ. статья и коммент. М. С. Пекелиса: В 2 т. М.; Л.: Госмузиздательство, 1947.
6. Даргомыжский А. С. Собрание сочинений для фортепиано / Ред., вступ. статья, примеч. М. С. Пекелиса. М.: Музгиз, 1954.
7. [Корзухин И. А.]. Автобиография и письма А. С. Даргомыжского // Артист. 1894. Год 6-й. Кн. 3. № 33. Март. С. 32—34.
8. Краткая биографическая записка // Даргомыжский А. С. (1813—1869). Автобиография — Письма — Воспоминания современников / Ред. и примеч. Н. Ф. Финдейзена. СПб.: Государственное издательство, 1921. С. 1—9.
9. [Кюи Ц. А.]. К характеристике А. С. Даргомыжского // Искусство. 1883. № 48. С. 593—594.
10. Кюи Ц. А. К характеристике А. С. Даргомыжского // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 3. С. 42—56.
11. Огаркова Н. А. «Автобиография» А. С. Даргомыжского: полемика издателей // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 4 (42). С. 3—8.
12. Огаркова Н. А. «Жалоба» А. С. Даргомыжского и рапорт А. М. Гедеонова министру императорского двора В. Ф. Адлербергу // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801—1861. Т. 13: Материалы к энциклопедии / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. С. 45—70.
13. Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: В 3 т. М.: Музыка, 1966—1986. Т. 1. 1966. 495 с.; Т. 3. 1986. 317 с.
14. Пекелис М. С. Об автобиографии Даргомыжского // Советская музыка. 1957. № 7. С. 89—97.
15. Пушкин в драматической цензуре (1828—1917) / Публикация В. М. Абрамкина // Литературный архив. Т. 1. М.; Л., 1938. С. 240. <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=gPqnk6jfgIc%3D&tabid=10183> (дата обращения: 04.08.2019).

16. Р. З. [Зотов Р. Ф.]. Музыка. Обзор концертов // Северная пчела. 1846. 27 марта. № 69. С. 273–274.
17. [Серов А. Н.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского (материал для биографии) // Музыка и театр. 1867. № 9. С. 135–138.
18. [Серов А. Н.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского (материал для биографии) // Музыкальный свет (Lemon de musical). 1870. № 6.
19. [Сокальский П. П.]. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского (материал для биографии) // Одесский вестник. 1873. № 36.
20. [Стасов В. В.]. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. 1813–1869 // Русская старина. 1875. Т. 12. Февраль. С. 339–346.
21. Стасов В. В. Композитор по призванию // Санктпетербургские ведомости. 1869. № 24.
22. Fétis F.-J. Dargomyzsky // Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 2-ème éd. Т. 1–8. Paris, 1860–1867. Т. 1. Paris, 1860. P. 430–431.

Аннотация

Н. А. Огарковой подготовлена к публикации «Краткая биографическая записка» А. С. Даргомыжского. На основе сравнительного текстологического анализа девяти предшествующих редакций «Записки» (А. Н. Серова, В. В. Стасова, И. А. Корзухина, Ц. А. Кюи, Н. Ф. Финдейзена), осуществившихся с 1866-го по 1921 год, а также исследований, предпринятых в свое время М. С. Пекелисом, читателю предлагается новая версия одного из наиболее показательных документов для понимания жизни, творчества, личности композитора. Во вступительном разделе текста Н. А. Огаркова обосновывает приоритетность редакции Ц. А. Кюи 1909 года, ставшей основополагающей для данной публикации «Записки». Текст «Записки» впервые сопровождается комментариями текстологического толка, основанными на сравнительном анализе редакций Серова, Стасова, Финдейзена и Кюи; подробным справочно-информативным материалом.

Summary

A Brief Biographical Note by Alexander Dargomyzhsky has been prepared for publication by Natalia Ogarkova. Based on a comparative analysis of nine previous editions (prepared by Alexander Serov, Vladimir Stasov, Alexei Korzukhin, César Cui, and Nikolai Findeyzen between 1866 and 1921) as well as on studies by Mikhail Pekelis, this publication offers a new version of one of the most compelling documents, providing an insight into the composer's life, creative work and personality. In the introduction, Ogarkova discusses the importance of César Cui's 1909 edition of *A Brief Biographical Note*, which became the basis for the present publication. For the first time, the text of the *Note* is accompanied by explanatory notes based on the comparative analysis of editions by Serov, Stasov, Korzukhin, Findeyzen, and Cui, as well as by exhaustive information and reference material.

- ✓ *Ключевые слова:* Даргомыжский, «Краткая биографическая записка», редакции, текстологические версии, комментарии.
- ✓ *Key words:* Alexander Dargomyzhsky, *Brief Biographical Note*, publication, textual analysis, commentary.

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 TIF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название ста-

ты на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 1 (28). 2020

*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 27.04.2020 г.
Бумага «Svetosory». Гарнитура «Петербург».
Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 15. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии «Турусел»

© Российский институт истории искусств, 2020