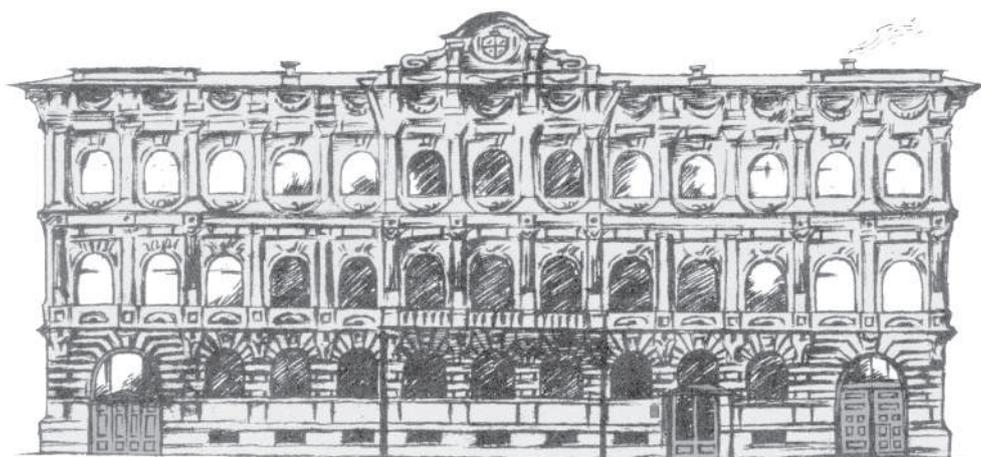


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 2 (29) / 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

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
- Е. М. Левашев* — доктор искусствоведения, профессор,
заведующий сектором академических музыкальных изданий,
Государственный институт искусствознания (Москва)
- И. В. Мацевский* — доктор искусствоведения, профессор,
заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств
- У. Моргенштерн* — доктор, профессор, Венский университет музыки
и исполнительских искусств (Австрия)

Редакционный совет:

- 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-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица
- В. Ф. Познин* — доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский
государственный университет; заведующий сектором кино и телевидения,
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. И. Тетерина* — кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания
(Москва)
- 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. Д. Саблин.* Русское и византийское в церковном зодчестве России XIX века..... 9
- Е. А. Скоробогачева.* Генезис образа Христа в искусстве и мировоззрении И. Н. Крамского.....23
- И. Л. Григорьева.* Стилиевые особенности сонат для баяна Г. И. Банщикова32
- М. С. Бобрин.* Васил Казанджиев. «Невозможно создавать что бы то ни было, и особенно музыку, без любви к людям, природе, миру...»53
- Г. А. Игибаева.* Художественный фильм «Салават Юлаев» как образец создания этнического звукового пространства в советском кинематографе 1940-х годов64
- Ф. И. Челебиев.** Роль инструменталиста в формообразовании ренгов. Часть 275
- И. В. Соловьёв.* Саамские бубны в этнической истории (классификация, генезис и функционирование в традиции)98
- Е. В. Петрова.* Миф о Небесной деве в свадебной обрядности горных мари118
- Е. Б. Воробьёва.* Открытие сезона французской придворной труппы в Санкт-Петербурге в 1819/20 году..... 133
- Т. Д. Исмагулова.* Неизвестная биография Леонида Сергеевича Вивьена де Шатобрена, руководителя бывшего Александринского театра (по материалам архивов)147
- О. Н. Мальцева.* Театральная критика о спектаклях Роберта Стуруа на гастролях 1976 года в Москве 159

Юбилей. Памятные даты (К 75-летию Победы)

- А. И. Демченко.* Фортепианная соната военных лет. К 75-летию Победы..... 171

Обзоры, рецензии, хроники

- Д. Я. Северюхин.* Рецензия на: Василий Шухаев: искусство, судьба, наследие: коллективная монография / Под науч. ред. Е. П. Яковлевой; сост.: Е. Н. Каменская, Е. П. Яковлева. М.: БуксМАрт, 2020. 376 с.185
- Ю. Е. Галанина.* Рецензия на: Кабаретные пьесы Серебряного века / Сост., подгот. текста, вступ. статья, биогр. очерки и примеч. Н. Букс при уч. И. Лощилова. М.: ОГИ, 2018. 570 с.197

Документы и материалы

- С. И. Усувалиев.* Н. М. Иезуитов о ленинградском киноведении 1920—1930-х годов 205

- Информация для авторов**..... 235

Contents

Research

- I. Sablin.* Russian and Byzantine Motifs in 19th-Century Russian Church Architecture..... 9
- E. Skorobogacheva.* The Genesis of the Image of Christ in the Art and Worldview of Ivan Kramskoy23
- I. Grigorieva.* The Stylistic Features of Gennady Banshchikov's Sonatas for Bayan32
- M. Bobrina.* Vassil Kazandjiev. 'It is Impossible to Create Anything, and Especially Music, Without Love for People, Nature, and the World...'53
- G. Igibaeva.* Yakov Protazanov's *Salavat Yulayev* as an Example of Ethnic Sound Space in Soviet Cinema of the 1940s64
- F. Chelebi.* The Role of the Instrumentalist in Shaping Azerbaijani 'Reng'. Part 2.....75
- I. Soloviev.* The Sámi Drum: Classification, Genesis, and Function in Sámi Tradition98
- E. Petrova.* The Myth of the Heavenly Maiden in the Wedding Rites of the Mountain Mari 118
- E. Vorobieva.* The Opening Season of the French Imperial Troupe in Saint Petersburg, 1819/20..... 133
- T. Ismagulova.* The Unknown Biography of Leonid Sergeyevich Vivien de Châteaubren, Head of the Alexandrinsky Theater 147
- O. Maltseva.* Theatre Press Responses to Performances by Robert Sturua During the 1976 Moscow Tour..... 159

Anniversaries and Important Dates (75th Anniversary of Victory Day)

- A. Demchenko.* Piano Sonatas of the War Years. On the 75th Anniversary of Victory Day 171

Reviews and Chronicles

- D. Severyukhin.* Review of *Vasily Shukhaev: Art, Fate, Heritage*..... 185
- J. Galanina.* Review of *Cabaret Plays of The Silver Age*..... 197

Documents and Materials

- S. Usualiev.* Nikolay Iyezuitov on Film Studies in Leningrad During the 1920s and 1930s 205

№ 2 / 2020

ИССЛЕДОВАНИЯ

Русское и византийское в церковном зодчестве России XIX века¹

САБЛИН ИВАН ДМИТРИЕВИЧ

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

SABLIN IVAN D.

*PhD (History of Arts), Senior Researcher, Russian Institute for the History
of the Arts; Docent, Faculty of Liberal Arts and Sciences,
Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: Sablin@eu.spb.ru

Встретив где-то за границей характерное здание с большими луковицами или шатрами, увенчанными луковицами поменьше, путешествующий может не сомневаться — это православная церковь, устроенная веке в XIX—XX попечением русского правительства или, возможно, общины эмигрантов. Тогда как нечто похожее на мечеть может оказаться, к примеру, водопроводной станцией (Потсдам), фабрикой (Дрезден), котельной (Стокгольм), садовым павильоном (Шветцинген) или же, как в Екатерининском парке города Пушкина, турецкой баней с совершенно нефункциональным минаретом. То же верно и в отношении садово-парковых «пагод». А вот русская церковь — это всегда лишь место совершения православного культа.

Как ни странно, но то же верно и в отношении зданий в византийском стиле² (отличительная черта которых — большие плоские купола). Так, Никольская гарнизонная церковь, выстроенная в Кельцах, почти на самой границе Царства Польского, казалось бы, не содержит ничего специфически русского, тем не менее в прусских или австрийских владениях на территории современной Польши подобное едва ли было возможно. Даже в Греции, имевшей, несомненно, больше оснований считать себя наследницей Визан-

¹ Статья подготовлена в рамках научно-исследовательского проекта «Историческая рефлексия в России XIX века. Изобразительное искусство. Архитектура. Музыка. Литература» (СПбГУ; ID проекта 37591242).

² *Кишкинова Е. М.* «Византийское возрождение» в архитектуре России (Середина XIX — начало XX века). СПб.: Искусство-СПб, 2007. 254 с., ил.; *Савельев Ю. Р.* «Византийский стиль» в архитектуре России (Вторая половина XIX — начало XX века). СПб.: Лики России — Проект-2003, 2005. 271 с., ил.

тийской империи, церковные сооружения, созданные после обретения независимости (скажем, кафедральный собор в Афинах), по большей части высокой точностью воспроизведения средневековых образцов не отличаются. Редкие подражания конкретному памятнику — скажем, Святой Софии Константинопольской, как в случае с Троицким собором в Сибиу (Румыния) или же курьезной железобетонной церковью Святого Духа в Париже (оба здания относятся уже к XX веку, и «византийский» у них только интерьер) — картины не меняют¹. Византийским стилем на Западе называют архитектуру, к примеру, католического Вестминстерского собора в Лондоне, который в действительности сооружен в подражание храмам Западной Франции XII века (которые, в свою очередь, испытали некоторое влияние Византии)². Стало быть, императорская Россия могла спокойно утверждать свое культурно-политическое преемство от Второго Рима — в сфере зодчества, по крайней мере, у нее конкурентов не было.

Конечно, здания эти в лучшем случае воспроизводили только схему подлинного византийского храма. Так, до конца не понятой осталась техника возведения внешних стен, практически лишенных каких-то украшений³. Голый кирпич (притом особый византийский кирпич) использовался в нововизантийских сооружениях крайне редко (почти всегда, как в случае с Александроневской церковью петербургских «Крестов», — из соображений экономии), вместо этого стены — по итальянской традиции, проникшей сюда в Петровскую эпоху — штукатурили, окрашивали в яркие цвета либо использовали облицовочную плитку, иногда с чередованием светлых и темных полос, как в Свято-Иоанновском монастыре на Карповке в Петербурге. А крупнейшее произведение такого стиля — Кронштадтский Никольский собор во внешнем оформлении вообще получил черты, сближающие его с памятниками владими́ро-суздальского зодчества (XII—XIII века), в известном смысле византийским традициям противостоящими. Отметим также странную склонность наших византинистов от архитектуры к типу четырехлистника⁴, который хотя и встречается среди подлинных памятников средневековой Греции, однако кажется не только редким, но и, по сути, чуждым ей явлением⁵. Видимо, они пытались с помощью этого мотива интерпретировать

¹ Ср. попытку установить связь с параллельными явлениями западноевропейской архитектуры в: *Кишкинова Е. М.* «Византийское возрождение» в архитектуре России. С. 12 и далее.

² *Conant K. J.* *Carolingian and Romanesque Architecture: 800–1200.* Baltimore: Penguin books, 1959. 343 p., ill.; *In Search of the Byzantine: George Gilbert Scott's Diary of an Architectural Tour in France in 1862 / Published by G. Stamp // Architectural History.* 2003. Vol. 46. P. 189–228; *Савельев Ю. Р.* «Византийский стиль» в архитектуре России.

³ *Krautheimer R.* *Early Christian and Byzantine Architecture.* New Haven; London, 1986.

⁴ *Кишкинова Е. М.* «Византийское возрождение» в архитектуре России. С. 72 и далее.

⁵ Ср.: *Strzykowski J.* *Die Baukunst der Armenier und Europa.* Bd. 1. Wien: Kunstverl. Anton Schroll & Co., 1918. S. 70 ff.

уникальную форму константинопольской Святой Софии (с ее *двумя* конхами) — даже не догадываясь, наверное, что идут по пути, проложенному главным зодчим ненавистной Османской империи — Синаном¹!

Тем не менее нельзя не отметить высокую степень приближения к средневековым образцам строителей этих храмов, порой даже совмещавших профессии зодчего и историка архитектуры². Эта точность становится особенно заметной в сравнении с памятниками другого направления, в названии которого отчего-то тоже присутствует Византия, — речь о русско-византийском стиле. Мне кажется, этот термин нуждается в отдельном осмыслении (хотя бы для установления точного времени и контекста его появления), пока же можно предположить, что его подлинное значение подразумевает строительство таких *русских* храмов, в основе которых лежала бы *византийская* традиция, то есть подлинно русских, отличных от послепетровского зодчества, отмеченного разнообразными западными влияниями.

Совершенно очевидно, что и допетровское зодчество не было лишено таких влияний — от деятельности итальянцев в Великом княжестве Московском в XV—XVI веках до воздействия немецкого раннего барокко (вероятно, через Польшу) на русские церкви XVII века, приведшего, в частности, к появлению в наших краях пресловутой луковки. Но русский стиль XIX века (во всех его изводах) немислим без переживания петровских реформ как величайшей культурно-мировоззренческой травмы, якобы исказившей естественное развитие нашего отечества³. Применительно к зодчеству это означало неприятие ордерных систем, как не столько языческих, сколько западных, не православных. На Западе ближайший аналог такой позиции — деятельность О. У. Пьюджина и его последователей⁴, отстаивавших не просто тождественность христианству одной лишь готической архитектуры (какой-то, заметим, уж слишком молодой, для того чтобы претендовать здесь на первородство), но и пагубность для духовности и морали попыток строительства церквей в ином каком-то стиле. Конечно, в такой форме призывы отказа от классицизма в церковном зодчестве у нас никогда не звучали⁵ — зато они поддерживались решительным образом на самом верху.

¹ *Kuban D.* The Style of Sinan's Domed Structures // *Muqarnas*. 1987. Vol. 4. P. 72–97.

² *Савельев Ю. Р.* «Византийский стиль» в архитектуре России. С. 15–18.

³ *Кириченко Е. И.* Архитектурные теории XIX века в России. М.: Искусство, 1986. 344 с., ил.; *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. М.: Искусство, 1982. 399 с., ил. С. 128.

⁴ *Pugin A. W. N.* Contrasts: Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day. Shewing the Present Decay of Taste. Accompanied by Appropriate Text. London: Charles Dolman, 1836. 127 p., ill.; *Conner P.* Pugin and Ruskin // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1978. Vol. 41. P. 344–350.

⁵ Архитектура русского православного храма. М.: Памятники исторической мысли, 2013. С. 277.

Нельзя не отметить тот факт, что если русские художники XIX века при работе в историческом жанре обращались преимущественно к периоду от Ивана Грозного до Анны Иоанновны, то есть так, что в центре внимания оставался XVII век как последний перед утратой самобытности (разумеется, это также и век начала династии Романовых), то картина национально-го прошлого в представлении архитекторов была немного сложнее. Именно неовизантийские церкви позволили зодчим сформировать полюс, противоположный позднему Средневековью. Подражали, таким образом, либо чему-то весьма далекому (времен крещения Руси), либо близкому, совпадающему с периодом, который привлекал внимание мастеров изобразительного искусства. Неорусский стиль¹, представители которого обратили свои взоры к Пскову и Новгороду, — явление, выходящее за пределы историзма, очевидно вдохновленное ар-нуво, но в принципе и оно, и поздний ретроспективизм предреволюционных лет укладываются в схему «далекое—близкое», где зодчие вольны были выбирать между памятниками, созданными в канун петровских реформ, и отдаленными прообразами. Можно сказать, что русско-византийский стиль как терминологически причудливый симбиоз претерпел разделение на две составляющие.

Но как же этот симбиоз сложился? В своей похвале К. А. Тону Н. В. Кукольник совершенно справедливо упомянул однажды нечто *индейское*² (из последующих текстов удаленное), разумея, по всей видимости, индийское. И то правда, гипертрофированно большая луковица храма Христа Спасителя более всего напоминает Тадж-Махал, купола которого породили в XIX веке и другой курьез — Павильон регента в Брайтоне. Оставляя в стороне трудноразрешимый вопрос, знал ли строитель московского собора индийскую архитектуру и если знал, то для чего ее использовал, отметим: памятник, ставший для многих символом возвращения к русскости в архитектуре, подлинных средневековых деталей практически не содержит. Можно указать лишь на любимые К. А. Тоном аркатурные пояски³, которые он, вероятно, позаимствовал из Успенского собора в Кремле (созданного итальянцем А. Фиораванти, но в подражание владими́ро-суздальскому зодчеству⁴), при этом также не мог не придать им гипертрофированных черт — так, в аркады этих поясков у него обычно помещаются окна. Добавим сюда килевидные арки, венчающие стены и порталы. В своих более поздних ра-

¹ Бицадзе Н. В. Храмы неорусского стиля: Идеи, проблемы, заказчики. М.: Научный мир, 2009. 366 с., ил.

² Архитектура русского православного храма. С. 274.

³ История архитектуры, как кажется мне, до сих пор не смогла ответить удовлетворительным образом на вопрос о происхождении этой детали, похоже не имеющей аналогов за пределами древнерусского зодчества.

⁴ Земцов С. М., Глазычев В. Л. Аристотель Фиораванти. М.: Стройиздат, 1985. С. 83—131.

ботах К. А. Тон¹ использует еще и разорванные фронтоны московского барокко (деталь, безусловно, западного происхождения) — так что можно даже говорить о двух этапах русско-византийского стиля: здесь, как когда-то в Италии, имели место (в миниатюре) ренессанс и барокко, к последнему (1840-е годы) относятся, скажем, не сохранившиеся церкви Благовещения и Святого Мирония в Петербурге. Но и эти мотивы XVII столетия подвергаются монументализации, а вернее, гипертрофированию, утрачивая те качества живописности, что привлекали большинство других любителей старины. Подмена оказалась весьма ощутимой, породила она и недовольство К. А. Тоном², и желание противопоставить его прочтению русской традиции некую альтернативу. Тогда и появились русский стиль А. М. Горностаева, с одной стороны, и неовизантийское течение — с другой, что и привело, как уже отмечалось, к разложению стиля К. А. Тона на составляющие.

Примечателен тот факт, что эти полюса архитектурного национального возрождения можно отыскать и в XVIII столетии, причем поворот к ним, как это часто бывает в архитектуре, происходил на самом высоком уровне — по монаршей воле. Сначала Елизавета сделала первый шаг к преодолению наиболее радикальных реформ своего отца (в области архитектуры), издав указ, требующий строительства пятиглавых церквей³. Заметим, что, хотя храмовое многоглавие является, вне всякого сомнения, местной чертой — в Византии церкви с числом куполов более одного встречаются крайне редко⁴, — царица, по видимому, желала лишь внешнего эффекта, что объясняет отсутствие в постройках, вызванных к жизни этими ее распоряжениями, подлинного пятиглавия, то есть такого, когда бы и угловые главы были световыми (вместо этого они то служат колокольнями, то чисто декоративны, как пинакли). Но это ведь свойство как раз XVII века, когда внешне затейливый «живописный» облик храма мог никак не коррелировать с интерьером!⁵

Совершенно неслучайно вторым событием стало обращение к византийской традиции, правда, в пределах одного объекта — собора Святой Софии некогда в одноименном пригороде Петербурга (ныне в черте города

¹ *Славина Т. А.* Константин Тон: Творческое наследие: В 2 кн. М.: Изд. Дом Руденцовых, 2017. Кн. 2: Церковное зодчество. 599 с., ил.

² *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов.

³ *Грбарь И. Э.* Петербургская архитектура в XVIII и XIX вв. СПб.: Лениздат, 1994. 383 с., ил. С. 156–157; *Саблин И. Д.* Исаакиевский собор и традиции крестово-купольного зодчества // Исаакиевский собор — последний памятник классицизма в России и Европе / Кафедра Исаакиевского собора. Вып. 21. СПб.: Политехника-принт, 2019. С. 202–210.

⁴ *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X — начала XII в.: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. М.: Наука, 1987. 317 с., ил.; *Krautheimer R.* Early Christian and Byzantine Architecture.

⁵ *Некрасов А. И.* Очерки по истории древнерусского зодчества XI–XVII века. М.: Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1936. 400 с., ил.

Пушкина)¹. Случилось сие в царствование Екатерины II и, как и популярность византийского стиля в следующем столетии, оказалось связано с военно-политическими успехами России, в частности надеждами на восстановление Греческой империи со столицей в Константинополе. Казалось бы, созданный неподалеку от царскосельской летней резиденции императрицы Ч. Камероном Софийский собор ничего общего с византийским зодчеством не имеет, напротив, велик соблазн усмотреть в нем прообраз для дальнейшего строительства крупных храмов в стиле классицизма, на которые и ополчатся затем лидеры историзма и их венценосные заказчики. Но не все так просто. Центральный купол (боковые вновь нефункциональны) поставлен на столь низкий барабан, что внутри дуга начинается от самых сводов, что позволило устроить там окна, прорезающие основание купола. Это напоминает устройство куполов в эпоху Юстиниана² (позднее барабаны подрастут, так что окна займут вертикальное положение, и именно в таком виде попадут сюда). Скорее, не Святой Софии в Константинополе, но церкви Апостолов, реплику которой в Венеции (Сан-Марко) Ч. Камерон наверняка знал. Впрочем, известен и более ранний проект собора в нашей Софии³, константинопольский храм действительно напоминающий — благодаря, в первую очередь, хорам. Ч. Камерону такое стилизаторство могло показаться столь же забавным (и несущественным), как и строительство примерно в том же месте Китайской деревни (с пагодой!). И все же первый шаг по направлению к открытию истоков русского зодчества был сделан. Так, если Елизавета предприняла попытку вернуть русскую архитектуру в XVII век — такой близкий и, что важно, еще живой где-то в провинции, то Екатерина подтолкнула своего архитектора обратить внимание на истоки отечественной архитектурной традиции, пускай это и не получило непосредственного продолжения.

Следующие два примера вмешательства верховной власти в формирование стиля отечественной архитектуры связаны с указанием царствующих особ на необходимость строить в русском стиле — первый раз применительно к Екатерининской церкви в Петербурге⁴, второй — в ходе конкурса на

¹ Кишкинова Е. М. «Византийское возрождение» в архитектуре России. С. 37. Там же в качестве близкого примера упомянута Воскресенская церковь Смоленского кладбища в Петербурге с ее необычно большим куполом.

² Зедльмайр Г. Первая архитектурная система средневековья // История архитектуры в избранных отрывках. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1935. С. 151—199.

³ Чекмарев А. В. Влияние царскосельской Софии на архитектуру усадебных церквей // Наука, образование и экспериментальное проектирование: Тезисы докладов международной научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов. 8—12 апреля 2013 г. М.: МАРХИ, 2013. С. 133—135. Такой же купол был и у утраченного собора Святого Иосифа, выстроенного Н. А. Львовым в Могилёве.

⁴ Тубли М. П. Авраам Мельников. Л.: Стройиздат, 1980. С. 78.

возведение храма Спаса на Крови¹. Примечательно, что это второе вмешательство было направлено против неовизантийского стиля, в котором оказалась исполнена большая часть поданных на первый конкурс проектов. Но в этот раз вмешательство верховной власти потерпело неудачу — храмы такого стиля будут строиться у нас до самой революции. Напротив, классицизм из церковного зодчества был по требованию Николая I изгнан раз и навсегда. Ситуация поразительным образом напоминает высказанное — тоже в связи с определенным конкурсом — настоятельное пожелание советских руководителей обратиться к историческому наследию, что имело место в 1933 году.

Давно исчезнувшая церковь Святой Екатерины — вроде бы на окраине, но в действительности на стратегически важной магистрали, соединявшей столицу с одной из загородных резиденций — Петергофом, стала и дебютом К. А. Тона в церковном зодчестве, и первым храмом такого стиля в Петербурге. Не располагая проектами других архитекторов (поданных на конкурс), мы с трудом можем осмыслить подробности этого столь радикального поворота. И однако же, нет оснований предполагать, что К. А. Тону противостояли убежденные сторонники классицизма. Напротив, тот, кто первоначально должен был строить церковь, — А. И. Мельников уже успел к этому моменту, работая в Нижегородском кремле, и возвести новую классицистическую церковь Успения, и «восстановить» (в действительности выстроить заново) средневековый Спасо-Преображенский собор² (оба памятника исчезли в советское время), в облике которого заметны честные попытки следовать допетровским традициям. В случае с Екатерининской церковью и А. И. Мельников, и А. А. Михайлов 2-й были готовы предложить проекты в русском стиле³ — о роли В. П. Стасова у нас еще пойдет речь. Просто К. А. Тону удалось обойти своих конкурентов, которые в дальнейшем от участия в церковном строительстве отходят.

Изданный при участии А. А. Михайлова в 1824 году сборник идеальных проектов церквей⁴, вдохновленных архитектурными мотивами Французской революции и, в частности, многократно варьирующих мотив необычайно популярного в те времена римского Пантеона, оказался вскоре совершенно бесполезным, так что можно было представить его, наоборот, как

¹ *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. С. 159; *Савельев Ю. Р.* «Византийский стиль» в архитектуре России. С. 96; *Савельев Ю. Р.* Искусство историзма и государственный заказ (Вторая половина XIX–начало XX века). М.: Совпадение, 2008. 304 с., ил.

² *Тубли М. П.* Авраам Мельников. С. 44, 85; *Лисовский В. Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. М.: Совпадение, 2000. С. 64–65.

³ *Тубли М. П.* Авраам Мельников. С. 78.

⁴ *Собрание планов, фасадов и профилей для строения каменных церквей...* СПб.: Департамент государственного хозяйства и публичных зданий, 1824. 40 с., ил.

коллекцию того, чего следует избегать, — подготовкой же нового сборника займется К. А. Тон¹. При этом показательны попытки совместить демонстрацию собственных работ архитектора с изучением древнерусских образцов, которым занимались другие архитекторы, однако, приняв к сведению их работы, К. А. Тон, по существу, их никак не использовал² — отсюда и упреки в незнании древнерусского зодчества. К. А. Тон не то чтобы его в принципе не знал³, скорее, он им не интересовался, полагая свою манеру достаточно цельной, не требующей никаких исторических отсылок. Отсюда и ошибочность приписывания ему также учреждения у нас неовизантийского стиля⁴ — если бы возможно было участие зодчего в возведении Владимирского собора в Севастополе, в действительности основанного как раз на жестком неприятии принципов К. А. Тона!⁵ Наоборот, Р. И. Кузьмин обратился в эту новую веру, когда строил в Петербурге греческую церковь (Святого Димитрия Солунского), — и это после того, как десятилетием ранее (1850-е годы) в Гатчине им был выстроен совершенно тоновский собор (Святого Павла).

Но, пожалуй, самый парадоксальный момент — в том, что настоящим творцом «тоновского» стиля должен считаться совсем другой архитектор, а именно В. П. Стасов⁶. Тяжеловесные, гипертрофированные, в основе своей классицизирующие, хотя и с привлечением «русских» деталей, — таковы две его церкви 1820-х годов, возведенные вдали от Петербурга, а потому и не столь часто упоминаемые в связи с поворотом к национальному стилю. Одна из них (Десятинная в Киеве) к тому же не сохранилась, другая же — церковь Александра Невского в Потсдаме, отличаясь весьма скромными размерами, словно бы спрятана в глубине парка. Ее функция, по сути, близка садовому павильону⁷, тем не менее это действующая церковь, возведенная для крестьян деревни Александровка, подаренной прусскому королю и сохранившейся по сей день (тогда как аналогичные псевдодеревни в России исчезли). И в этом

¹ Тон К. А. Церкви, сочиненные архитектором... профессором архитектуры Академии художеств... Константином Тоном. СПб., 1838. 17 л. черт.

² Лисовский В. Г. «Национальный стиль» в архитектуре России. С. 82–83.

³ Ср. обвинения В. П. Стасова во лжи в новой публикации исследовательницы наследия архитектора Т. А. Славиной (*Славина Т. А.* Константин Тон: Творческое наследие. Кн. 2. С. 287), прежде таких резких формулировок, надо отметить, избегавшей (*Славина Т. А.* Константин Тон. Л.: Стройиздат, 1989. С. 7). По моему мнению, говоря о незнании древнерусской архитектуры К. А. Тоном, В. П. Стасов имел в виду не недостаток каких-то фактических сведений, а непонимание этой архитектуры — что опровергнуть было бы уже сложнее.

⁴ Славина Т. А. Константин Тон. 1989. С. 134–135.

⁵ Кишкинова Е. М. «Византийское возрождение» в архитектуре России. С. 40; Савельев Ю. Р. «Византийский стиль» в архитектуре России. С. 72–73.

⁶ Пилявский В. И. Стасов архитектор. Л.: Госстройиздат, 1963. С. 209 и далее.

⁷ Борисова Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб.: Дмитрий Буланин: ГИИС, 1997. С. 129 и далее.

случае, и в Киеве — как затем в Петербурге — очевидна интенция строить именно в русском стиле, в Потсдаме она выводима из специфической культуры английского парка (своего рода музея под открытым небом), в Киеве же — из ранних опытов реставрации, к реставрации настоящей отношения, конечно же, не имеющих. Ровно так воссоздали Спасо-Преображенский собор в Нижнем Новгороде (решение А. И. Мельникова от В. П. Стасова и К. А. Тона довольно далеко, и дальнейшего развития такая версия русского стиля не получит), а еще раньше Золотые ворота во Владимире. Добавим сюда еще и восстановление колокольни в Кремле после 1812 года, из которой (вернее, из уцелевшего столпа Ивана Великого) был, вероятно, позаимствован, в общем-то, редкий мотив сверхкрупной луковицы.

В той и другой своей церкви В. П. Стасов использует как раз такие луковицы, а равным образом и аркатуру, правда помещая ее в барабаны, и килевидные обрамления порталов, в принципе, древнерусской традиции близкие (их вероятный источник — кремлевские соборы). Самая же причудливая деталь — помещенные в глухих арках, аналогичных древнерусским закомарам (утратившим свое закругление при перестройке церквей в более позднее время, когда им придали более простую четырехскатную кровлю), своего рода полуросы, то есть средневековые окна, не имеющие отношения к Древней Руси и исполненные в плоском рельефе. Несомненно, зодчий имел в виду стилизованные раковины московского Архангельского собора¹ (спроектированного итальянцем Альвизе Ламберти²), которые через солярную символику можно даже было бы с розами связать, но, конечно, В. П. Стасов едва ли мог зайти так далеко в своем знании архитектуры. Скорее, здесь имело место банальное смешение деталей, без понимания их исторической функции.

Примечательны интерьеры — дело в том, что в обоих случаях речь идет о крестово-купольной системе³, в архитектуре России XVIII—XIX веков мало распространенной. Смольный собор (который В. П. Стасов реставрировал) — один из немногих примеров точного следования в части конструкций византийским традициям, ибо от них повсеместно уходили, заменяя (полу)цилиндрический свод крестовым — как это первым сделал у нас когда-то А. Фиораванти⁴ (в Западной Европе, но также и в Византии тоже много подобных гибридных форм). Даже не все церкви К. А. Тона принадлежат этому типу, что лишний раз говорит в пользу непонимания тем древнерусского зодчества, —

¹ Их скопирует затем в своем соборе в Ельце К. А. Тон.

² Подъяпольский С. С. Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. М.: Наука, 1975. С. 275—278.

³ Комен А. И. Древнерусское зодчество конца X — начала XII в.; Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture; Саблин И. Д. Исаакиевский собор и традиции крестово-купольного зодчества.

⁴ Земцов С. М., Глазычев В. Л. Аристотель Фиораванти.

ведь почти все большие храмы допетровского времени возводились крестово-купольными (пусть даже в XVII веке этот тип теряет популярность). В. П. Стасов же вообще предлагает для Потсдама тип церкви на четырех колоннах¹, в России прежде не встречавшийся, но широко распространенный и в Византии, и в той части Италии, которая византийское влияние испытала, — при этом даже в капителях колонн присутствует нечто средневековое! Почти все храмы такого (под)типа отличаются скромными размерами, не исключение и церковь в Потсдаме. При возведении киевского храма зодчий пошел по пути механической мультипликации, попросту заменив отдельные колонны группами по четыре, эстетический эффект которых сейчас уже не оценить. Все же такое решение представляется крайне сомнительным и, конечно, абсолютно неисторическим. Позднее к использованию пучков колонок прибегнет и К. А. Тон — в церкви Святого Мирония на Обводном канале в Петербурге.

Итак, русско-византийский стиль появился при специфических обстоятельствах (пейзажный парк и археология), причем придуман был вовсе не тем, кому эту заслугу обычно приписывали. Важно, однако, другое — на момент, когда совершился этот радикальный поворот в русской архитектуре, в ней сохранялась еще другая линия использования неклассических мотивов, которую можно назвать готической, противопоставив тем самым византийско-романским (условно говоря) приемам, к которым прибегли и В. П. Стасов, и К. А. Тон. Собственно, не выдержав конкуренции с этим новым течением, она в скором времени угасла. Речь о зародившейся в Екатерининскую эпоху тенденции использовать готические детали, причем не только в церковном зодчестве. Связана она преимущественно с именем В. И. Баженова и почти не представлена в Петербурге, чуть не единственный пример здесь — Чесменская церковь Ю. М. Фельтена. Тонкие полуколонки, украшающие стены многих подобных зданий, и не они одни, кажутся во всем противоположны стасовско-тоновскому направлению. Эти здания трудно представить в качестве его непосредственных предшественников — на стиль эпохи Николая I они категорически не похожи. Но на рубеже XVIII и XIX веков в России возводилось немало число подобных зданий — достаточно вспомнить хотя бы Никольский собор в Можайске А. Н. Бакарева, но также и кремлевские памятники: Екатерининскую церковь К. Росси (подавшагося затем влиянию К. А. Тона при выполнении своей последней работы — колокольни Юрьева монастыря под Новгородом) и Никольскую башню Л. Руски. Чуть не последним памятником этого направления стал Александро-Невский собор в Вятке, выстроенный А. Витбергом, как известно, изначально призванным выстроить храм Христа Спасителя в Москве по совершенно иному, проник-

¹ *Комеч А. И.* Храм на четырех колоннах и его значение в истории византийской архитектуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Сборник статей в честь В. И. Лазарева. М.: Наука, 1973. С. 64–77.

нугому влиянием Французской революции проекту. Если судить по фотографиям этого (не сохранившегося) здания, частый ритм тонких полуколонок и ему придавал черты, близкие указанному *русско-готическому* направлению¹.

Смешение представлений о западноевропейской готике с неразвитым знанием собственных традиций — слишком простое объяснение истоков данной манеры. Гораздо ценнее точка зрения, сформулированная когда-то В. В. Згурой², не отделявшим ее от допетровской архитектуры XVII века, которую исследователь к тому же помещал в рамки (понятой весьма широко) общеевропейской *барочности*. По крайней мере, стоит обратить внимание на то, что стиль этот возник в одно время с преодолением в царствование Екатерины местных барочных тенденций, когда и в провинции стал утверждаться классицизм. Так что похоже, здесь имело место нечто напоминающее «выживание готики» (в английской архитектуре, но также и у И. Б. Сантини-Айхеля в Богемии) в условиях Нового времени, о котором говорят исследователи западноевропейского зодчества³. Пускай на смену безымянным творцам провинциального барокко пришли зодчие европейского масштаба, такие как Ю. М. Фельтен, В. И. Баженов или М. Ф. Казаков, что-то из местных традиций могло получить продолжение в их творчестве. Такая архитектура в принципе имела шансы на продолжение и в XIX веке вследствие разочарования в русско-византийском стиле. Но ни А. М. Горностаев, ни тем более В. А. Гартман и И. П. Ропет⁴ не пошли по такому пути — вместо этого один попытался как бы вернуться в допетровскую эпоху, игнорируя своеобразное продолжение местных традиций XVIII века, — назад к Останкинской церкви в обход Царицына и Можайска, — другие же разбавили эту манеру фольклорными мотивами. Видимо, не так уж и не прав В. В. Згура, отмечая присутствие барочного начала и в XVII веке, и у В. И. Баженова с М. Ф. Казаковым, тогда как XIX век не оставлял подобным приемам никаких шансов. Широкие, тяжелые, грубо нарисованные детали Потсдамской церкви оказались поистине революционным явлением⁵ — ничего подобного в предшествующую эпоху у нас не отыскать.

¹ Отметим, что, поскольку готика в XIX веке никуда не исчезла, можно говорить о разделении некогда единого (русско-готического — притом что термина такого не существует, он предлагается здесь по аналогии с русско-византийским) стиля на две составляющие — церкви (инославные) в стиле готики и церкви в русском стиле.

² *Згура В. В.* Проблемы и памятники, связанные с В. И. Баженовым. М.: б. и., 1928. 164 с., ил.

³ *Clapham A.* The Survival of Gothic in Seventeenth-Century England // *The Archeological Journal*. 1952. Vol. 106. (Supplement). P. 4–9.

⁴ *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. С. 127 и далее.

⁵ Напротив, апологет К. А. Тона Т. А. Славина объясняет формирование негативного отношения к его работам еще и упадком вкуса в середине — второй половине XIX века, когда зодчие перестали воспринимать классическую (!) монументальность его работ (*Славина Т. А.* Константин Тон: Творческое наследие. Кн. 1: Гражданские постройки и реставрация. С. 38).

Но это новшество, поставленное на поток К. А. Тоном, являет пример исключительной деградации, ибо в итоге явилось нечто, с точки зрения художественного качества едва ли приемлемое. Сравнение с той самой пьюджиновской — или какой угодно другой — неоготикой на Западе обнаруживает поразительный именно с точки зрения качества контраст. Если многие неоготические подражания несложно принять за подлинные памятники (Кёльнский или Пражский соборы так и вообще принято относить к Средним векам), церкви К. А. Тона (со товарищи — М. А. Щуруповым, И. Е. Ефимовым) образуют совершенно замкнутую группу, примеры которой действительно ни с чем не спутать. Какими бы благими намерениями ни руководствовались эти люди, какой бы сложной ни была их мировоззренческая основа¹, практически все выстроенное в подобном стиле оказалось для отечественной архитектуры тупиковым путем развития. И однако же, облик многих провинциальных городов определяют теперь именно эти здания, выстроенные в середине — второй половине XIX века, порой на месте утраченных подлинных древнерусских построек. Если, конечно, их самих не уничтожили в советское время, когда из многих утрат, спровоцированных атеистической политикой, эти, пожалуй, вызвали наименьшие сожаления. Неудача такого проекта восстановления допетровской архитектуры была для многих слишком очевидна. Пожалуй, нигде более в мире историзм не породил такого количества сооружений, всем своим видом опровергающих его основной посыл — о власти образованного человека над временем, над историей, над сменой стилей эпох, которые он может развернуть в любом направлении, если того пожелает.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архитектура русского православного храма. М.: Памятники исторической мысли, 2013. 523 с., ил.
2. Бицадзе Н. В. Храмы неорусского стиля: Идеи, проблемы, заказчики. М.: Научный мир, 2009. 366 с., ил.
3. Борисова Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб.: Дмитрий Буланин: ГИИС, 1997. 314 с., ил.
4. Грабарь И. Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX вв. СПб.: Лениздат, 1994. 383 с., ил.
5. Згура В. В. Проблемы и памятники, связанные с В. И. Баженовым. М.: б. и., 1928. 164 с., ил.
6. Зедльмайр Г. Первая архитектурная система средневековья // История архитектуры в избранных отрывках. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1935. С. 151—199.
7. Земцов С. М., Глазычев В. Л. Аристотель Фьораванти. М.: Стройиздат, 1985. С. 83—131.
8. Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России. М.: Искусство, 1986. 344 с., ил.

¹ Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России.

9. *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830—1910-х годов. М.: Искусство, 1982. 399 с., ил.
10. *Кишкинова Е. М.* «Византийское возрождение» в архитектуре России (Середина XIX — начало XX века). СПб.: Искусство-СПб, 2007. 254 с., ил.
11. *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X — начала XII в.: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. М.: Наука, 1987. 317 с., ил.
12. *Комеч А. И.* Храм на четырех колоннах и его значение в истории византийской архитектуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Сборник статей в честь В. И. Лазарева. М.: Наука, 1973. С. 64—77.
13. *Лисовский В. Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. М.: Совпадение, 2000. 414 с., ил.
14. *Некрасов А. И.* Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII века. М.: Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1936. 400 с., ил.
15. *Пиляевский В. И.* Стасов архитектор. Л.: Госстройиздат, 1963. 251 с., ил.
16. *Подъяпольский С. С.* Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. М.: Наука, 1975. С. 275—278.
17. *Саблин И. Д.* Исаакиевский собор и традиции крестово-купольного зодчества // Исаакиевский собор — последний памятник классицизма в России и Европе / Кафедра Исаакиевского собора. Вып. 21. СПб.: Политехника-принт, 2019. С. 202—210.
18. *Савельев Ю. Р.* «Византийский стиль» в архитектуре России (Вторая половина XIX — начало XX века). СПб.: Лики России — Проект-2003, 2005. 271 с., ил.
19. *Савельев Ю. Р.* Искусство историзма и государственный заказ (Вторая половина XIX — начало XX века). М.: Совпадение, 2008. 304 с., ил.
20. *Славина Т. А.* Константин Тон: Творческое наследие: В 2 кн. М.: Изд. Дом Руденцовых, 2017. Кн. 1: Гражданские постройки и реставрация. 639 с., ил.; Кн. 2: Церковное зодчество. 599 с., ил.
21. *Славина Т. А.* Константин Тон. Л.: Стройиздат, 1989. 222 с., ил.
22. Собрание планов, фасадов и профилей для строения каменных церквей... СПб.: Департамент государственного хозяйства и публичных зданий, 1824. 40 с., ил.
23. *Тон К. А.* Церкви, сочиненные архитектором... профессором архитектуры Академии художеств... Константином Тоном. СПб., 1838. 17 л. черт.
24. *Тубли М. П.* Авраам Мельников. Л.: Стройиздат, 1980. 144 с., ил.
25. *Чекмарев А. В.* Влияние царскосельской Софии на архитектуру усадебных церквей // Наука, образование и экспериментальное проектирование: Тезисы докладов международной научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов. 8—12 апреля 2013 г. М.: МАРХИ, 2013. С. 133—135.
26. *Clapham A.* The Survival of Gothic in Seventeenth-Century England // *The Archeological Journal*. 1952. Vol. 106. (Supplement). P. 4—9.
27. *Conant K. J.* Carolingian and Romanesque Architecture: 800—1200. Baltimore: Penguin books, 1959. 343 p., ill.
28. *Conner P.* Pugin and Ruskin // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1978. Vol. 41. P. 344—350.
29. In Search of the Byzantine: George Gilbert Scott's Diary of an Architectural Tour in France in 1862 / Published by G. Stamp // *Architectural History*. 2003. Vol. 46. P. 189—228.
30. *Krautheimer R.* Early Christian and Byzantine Architecture. New Haven; London, 1986.
31. *Kuban D.* The Style of Sinan's Domed Structures // *Muqarnas*. 1987. Vol. 4. P. 72—97.
32. *Pugin A. W. N.* Contrasts: Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day. Shewing the Present Decay of Taste. Accompanied by Appropriate Text. London: Charles Dolman, 1836. 127 p., ill.
33. *Strzygowski J.* Die Baukunst der Armenier und Europa. Bd. 1. Wien: Kunstverl. Anton Schroll & Co., 1918. 455 p., ill.

Аннотация

В статье рассматривается функционирование в архитектуре России периода историзма мотивов, претендующих на происхождение от древнерусского или византийского зодчества. Ставится вопрос о причинах существенного различия стилевых течений, вроде бы в равной мере связанных со средневековыми традициями и отрицающих классическую (ордерную) архитектуру. Показано зарождение «русского стиля» в архитектуре XVIII столетия и его сложные взаимоотношения не только с классицизмом, но и с барокко, а также с западной готикой.

Summary

This article discusses a period of historicism in Russian architecture that incorporates motifs supposedly derived from Ancient Russian or Byzantine cultures. It addresses the significant stylistic differences between these trends that seem to be equally related to mediaeval traditions, and which both reject classical 'ordered' architecture. In addition, this article also considers the origin of the 'Russian style' in architecture of the 18th Century, and its complex relationship not only with classicism, but also with Baroque and Western Gothic styles.

- ✓ *Ключевые слова:* Византия, Древняя Русь, русско-византийский стиль, неовизантийский стиль, неоготика, готика, барокко, церковное зодчество, купол, К. А. Тон.
- ✓ *Key words:* Byzantium, Ancient Russia, Russian-Byzantine style, Neo-Byzantine style, neo-Gothic, Gothic, Baroque, church architecture, cupola, Constantine Thon.

УДК
77.041.5+
7.033.5(46)+
7.034(460)

Генезис образа Христа в искусстве и мировоззрении И. Н. Крамского

СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА

Доктор искусствоведения, профессор, директор научно-исследовательского музея Российской академии живописи, ваяния и зодчества имени Ильи Глазунова (Москва, Россия)

SKOROBOGACHEVA EKATERINA A.

Doctor of Arts, Professor, Director of the Research Museum, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture (Moscow, Russia)

E-mail: skorobogacheva@mail.ru

Обращение к библейской тематике, прежде всего к образу Христа, по нашему убеждению, является ключевой парадигмой творчества и мировоззрения И. Н. Крамского, прямо или иносказательно отраженной в его центральных произведениях¹ и во многом определившей его жизненный путь. Для обоснования этого положения обратимся к генезису образа Христа в творчестве И. Н. Крамского, проследим эволюцию образных трактовок, их философскую наполненность, подтвержденную высказываниями самого художника. О том, насколько значимым для И. Н. Крамского являлось духовное постижение сути образа Спасителя, свидетельствуют многие его высказывания, как, например, следующее: «Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию Божию, когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево, взять ли за Господа Бога рубль или не уступать ни шагу злу...»²

Начало осмысления библейских тем для И. Н. Крамского было связано с детскими впечатлениями. Известно, что Иван Николаевич Крамской родился в слободе Новая Сотня близ города Острогожска Воронежской губернии 27 мая (8 июня) 1837 года в семье писаря. Казалось бы, в семье ничто не располагало к увлечению искусством и приобщению к духовным высотам христианской культуры. Однако одним из самых ярких детских воспоминаний для Ивана Крамского стало посещение местного православного храма. Он часто приходил в кладбищенскую церковь, любовался, словно изучал ее росписи, исполненные художником А. И. Величковским, изучавшим искус-

¹ *Нестеров М. В.* «Детство», «Юношеский мой портрет с М. К. Заньковецкой», «Иван Николаевич Крамской». Воспоминания. 1930-е гг. (РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 1070. Л. 18).

² *Яковлева Н. А.* Иван Николаевич Крамской. Л.: Художник РСФСР, 1990. С. 35.

ство в Риме. Закономерно, что в соответствии с канонами христианской стенописи образ Иисуса Христа во внутреннем пространстве русского храма являлся одним из центральных, так трактовали его и ведущие отечественные художники, обращавшиеся к христианской тематике¹. Юный И. Н. Крамской восхищался: «Боже мой! Если бы мне вполнину научиться так работать, я бы более ничего в мире не желал!»²

Следующий, уже более осознанный и зрелый в профессиональном отношении этап постижения духовно-художественной сути образа Спасителя, библейских тем в целом связан с годами обучения И. Н. Крамского в Императорской академии художеств в Санкт-Петербурге. Об этом свидетельствует ряд сохранившихся учебных работ, выполненных по требованиям обязательной программы. Его учеба в академии началась осенью 1857 года. Профессор А. Т. Марков, в мастерскую которого поступил И. Н. Крамской, был им доволен. А. Т. Марков, довольно известный тогда художник, поручил своему ученику выполнить немаловажную работу для предстоящей росписи храма Христа Спасителя в Москве — исполнить ряд подготовительных картонов (рисунков для росписей в натуральную величину).

Успехи И. Н. Крамского в академии были очевидны и во многом были связаны с его работой в сфере религиозной живописи. В 1858 году, через год после начала академического обучения, он получил вторую серебряную медаль за рисунок с натуры, исполнил композицию «Вход в избу», написал статью «Взгляд на историческую живопись». В 1861 году им была написана масштабная композиция, характерная для академической программы — «Молитва Моисея после перехода израильтян через Черное море».

В том же 1861 году И. Н. Крамской успешно закончил все академические классы, был удостоен всех необходимых серебряных медалей для участия в конкурсе на малую золотую медаль, и вскоре, в сентябре, последовало утверждение его эскиза программы на тему «Поход Олега на Царьград». Советом академии к заданию было дано следующее пояснение: «Из русской истории Карамзина, том I, страница 151. Поход Олега на Царьград». Для вдумчивого молодого художника было важно по-своему раскрыть тему, по-своему выразить ее идею, найти собственное решение ее персонажей, пространства, деталей, что в дальнейшем будет характеризовать все его творчество, в частности трактовки образа Христа. И. Н. Крамской так вспоминал об академических годах: «Мне уже в то время казалось, что сделать эскиз можно только тогда, когда в голове сидит какая-либо идея, которая волнует и не дает по-

¹ Скоробогачева Е. А. Живопись московского храма Рождества Иоанна Предтечи на Пресне. Атрибуция произведений В. М. Васнецова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2015. № 6. Ч. 2. С. 169.

² Крамской И. Н. Крамской об искусстве. М: Изобразительное искусство, 1988. С. 12.

коя, идея, имеющая стать впоследствии картиной, что нельзя по заказу сочинять когда угодно и что угодно»¹.

В 1863 году художник получил малую золотую медаль за исполнение академической программы «Моисей источает воду из скалы», которая экспонировалась на академической выставке. Однако, усердно работая над картиной, в то же время он все более критично относился к ней. Позднее он вспоминал: «До вступления моего в Академию я начитался разных книжек по художеству: биографий великих художников, разных легендарных сказаний об их подвигах и тому подобное, и вступил в Академию как в некий храм, полагая найти в ее стенах тех же самых вдохновенных учителей и великих живописцев, о которых я начитался... Одно за другим стали разлетаться создания моей собственной фантазии об Академии и прокрадываться охлаждение к мертвому и педантичному механизму в преподавании...»² Немаловажными для него, для сложения его критического отношения к академической системе обучения стали критические статьи Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, Д. И. Писарева, В. Г. Белинского.

Ученик постепенно стал мастеровитым художником, любитель — профессионалом, юноша из провинции — уверенным в своих политических, социальных взглядах молодым петербуржцем, возглавившим «Бунт 14-ти». В последующие годы уже самостоятельной художественной, педагогической, общественной деятельности И. Н. Крамской неоднократно обращался к образу Спасителя, с чем во многом связано формирование философии его творчества.

Обратимся к анализу генезиса идеи и художественного решения полотна И. Н. Крамского «Христос в пустыне» (1872). Из суждений художника об искусстве, вопросов, которые он задавал себе и единомышленникам о назначении художественного произведения, рождался замысел одного из центральных полотен в его творчестве — картины «Христос в пустыне». Он остановился на решении не только религиозном, но и историко-философском, написал картину в реалистическом ключе. Подбирая натурные этюды и зарисовки, меняя композицию, стремился к отображению и внешней, и внутренней правды, прежде всего, к передаче глубокого психологизма, напряженного душевного движения, к многоплановости восприятия изображенного зрителями, что отражало сложность размышлений и глубину мироощущения самого художника.

Обратимся к истории создания обозначенного произведения. Во время первой зарубежной поездки в 1869 году И. Н. Крамской особенно пристально изучал в европейских собраниях произведения на библейские сюжеты. Его поразила «Сикстинская Мадонна» Рафаэля Санти в Дрезденской картинной

¹ Порудоминский В. И. И. Н. Крамской. М.: Искусство, 1974. С. 15.

² Там же. С. 14.

галерее, известной также как «Галерея старых мастеров». Шедевром Рафаэля восхищались Ф. М. Достоевский, В. М. Васнецов. В эволюции творчества И. Н. Крамского это произведение имело особое значение, стало подобием камертона в живописи. В письме он раскрывал свое понимание «Сикстинской Мадонны»: «Видел я и мадонну Рафаэля, эту всесветную знаменитость... Я ее, разумеется, знал по копиям, фотографиям, гравюрам, как и весь свет ее знает, и, несмотря на это, я ее видел в первый раз, то есть в первый раз в том смысле, что ни в одной из копий нет ничего того, что есть в подлиннике. Это действительно что-то почти невозможное»¹. Вступая в пору зрелости, в начале 1870-х годов уже известный художник воплотил в живописи образ Спасителя, опираясь на признанные образцы мирового искусства.

Он называл «Сикстинскую Мадонну», одно из самых знаменитых произведений итальянского Ренессанса, «незаменимым памятником народного верования»² и стремился написать подобный памятник, выражающий мысль, чувство, веру православного человека через образ Христа и обращение к Его земной жизни. Рафаэль Санти воспринимал историю, в том числе историю Священного Писания, как «exemplum» — «пример» (лат.) — разделял концепцию повтора, преемственности, взаимосвязи эпох и событий, что соответствует утверждению основных законов диалектической философии. В постижении личности Иисуса Христа и Его учения, в трактовке Его образа для Ивана Николаевича был исключительно важен пример А. А. Иванова. В одной из ранних критических статей, написанной в 1858 году, он называл автора полотна «Явления Христа народу» «наследником искусства Рафаэля»³, так воспринимая соединительную нить традиций, многовекторность художественных влияний⁴, преемственность христианского искусства Италии и России.

Давая четкую, хотя и несколько пространную характеристику творчеству А. А. Иванова, автор полотна «Христос в пустыне» писал: «Посмотрим теперь, что внесено Ивановым в русское искусство нового... В сочинение или композицию он внес идею не произвола, а внутренней необходимости... В рисунок — чрезвычайное разнообразие, то есть индивидуальность не только лица, но и всей фигуры... В живопись — совершенно натуральное освещение всей картины, сообразно месту и времени, а во внешний вид картины — необходимость эпохи»⁵. Так И. Н. Крамской определял ключевые основы искусства А. А. Иванова, своего творчества и в целом реалистического стиля —

¹ Крамской И. Н. Крамской об искусстве. С. 82.

² Там же.

³ Там же. С. 84.

⁴ Скоробогачева Е. А. Многовекторность как одна из ключевых характеристик искусства Русского Севера // Искусство и образование. М., 2018. № 2. С. 47.

⁵ Крамской И. Н. Крамской об искусстве. С. 52.

новые требования к произведению, предъявляемые его эпохой, XIX веком, что актуально и в наше время.

В дневнике 1869 года он подводил итог суждениям о замысле будущей картины: «...у прежних художников Библия, Евангелие и мифология служили только предлогом к выражению совершенно современных им страстей и мыслей...»¹. Так и И. Н. Крамской трактовал образ Христа как образ земного человека, воплощающего идею — преодоление сомнений на жизненных перепутьях, утверждение силы духа, его господства. Тем самым в создании одного из центральных произведений художник подтверждал свое теоретическое заключение о значимости идеи и концепции в художественном творчестве. Для него Иисус Христос — «не миф, это лицо, о котором существует чрезвычайно обстоятельный рассказ... простой... и возвышенный»².

Зарождение замысла картины, религиозно-философское звучание полотна его автор объяснял следующим образом: «Под влиянием ряда впечатлений у меня осело очень тяжелое ощущение от жизни. Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию божию, когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево... И вот я однажды... вдруг увидал фигуру, сидящую в глубоком раздумье... Тут мне даже ничего не нужно было придумывать, я только старался скопировать. И когда кончил, то дал ему дерзкое название»³. Так он писал В. М. Гаршину в 1878 году, когда его картина, ранее показанная на Второй передвижной выставке, приобрела широкую известность.

Первый набросок знаменитой картины ее автор выполнил за пять лет до завершения работы, затем неоднократно менял композицию, искал трактовку главного персонажа, ракурс изображения фигуры, характер пейзажа, масштаб образа Спасителя в формате картины. Известен более ранний вариант картины, где использован вертикальный формат, однако такое решение не устраивало И. Н. Крамского полностью, он расширил пространство полотна пейзажем, давая больше свободы фигуре, через пейзаж дополняя образное и идейное звучание. Художник искал портретный образ Христа, определяющим стал натуральный этюд, написанный с крестьянина Строганова из слободы Выползово Переяславского уезда в 1872 году.

Исключительно цельно, емко решен персонаж картины — фигура Спасителя статична, замкнута в себе, но вместе с тем полна внутреннего напряжения, духовного сосредоточения, о чем свидетельствует и выражение лица изображенного, отрешенный взгляд, словно направленный в себя, его жест — с силой сжатые, переплетенные пальцы. Религиозно-философская трактовка найденного образа может быть сопоставлена с идеями исихазма («спо-

¹ Лазарев А. Крамской. М.: Белый город, 2010. С. 18.

² Крамской И. Н. Крамской об искусстве. С. 158.

³ Там же. С. 158–159.

койствие, тишина, уединение» в переводе с древнегреческого). Исихазм — молчаливое «умное делание». Это учение, пришедшее на Русь из Византии, оставило немалый след в национальной духовной жизни и сфере культуры, в изобразительном искусстве наиболее яркое воплощение получило в творениях Феофана Грека, во многом созвучно духовному учению преподобного Сергия Радонежского, высказываниям его учеников на рубеже XIV—XV столетий¹.

В решении пейзажа картины современники И. Н. Крамского находили аналогии с ландшафтами Крыма, степей и холмов, характерной каменистой местности. Строго построенная композиция картины, продуманное, точно найденное расположение фигуры во многом способствует раскрытию идеи. Спаситель, сидящий среди камней, господствует над окружающим пейзажем, как доминирует Его дух над человеческим смятением и жизненными бурями. О них напоминает не только выражение лица-лика Спасителя, но трактовка камней — холодных, бесприютных, непроницаемых. Их рваный ритм, острота граней уподоблены хаотичности событий, напоминанию о столь частой жестокости мира. Такую мысль художник доносит и через построение полотна — низкую линию горизонта, лаконизм деталей, ясность предрассветных далей, достаточно сдержанное тональное и цветовое решение камней переднего плана, колорит картины, в котором гармонично сочетаются цвета хитона и гиматия Христа и оттенки пейзажа. Все пространство картины, уподобленное необъятному миру, словно подвластно Богочеловеку, едино с ним. Традиционна для христианства трактовка мира как храма, созданного Богом, храм же есть путь горного восхождения из мира дольного. Такое восхождение через преодоление себя, сомнений и противоречий являет художник в образе Спасителя мира — Богочеловека. Языком живописи показан образ Боговоплощения, сила побеждающей веры, словно явленная каждому в скрытой духовной мощи Христа, в Его предельной внутренней концентрации, в рассветной ясности пейзажа, с ним единого.

В дальнейшем И. Н. Крамской обратился к образу Спасителя в монументальном полотне «Хохот» («Радуйся, царю иудейский!»), которое осталось неоконченным, менее индивидуальным по художественному языку, менее глубоким по историко-философскому и религиозному звучанию, менее удачным в отношении ясности решения, раскрытия идейного замысла.

Исследователи творчества И. Н. Крамского дают противоположные оценки этому незавершенному, но, бесспорно, величественному полотну. Ряд исследователей советского времени приходят к выводу, что «Хохот» следует

¹ Скоробогачева Е. А. Личность и учение св. Сергия Радонежского в духовном пространстве Русского Севера // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2014. № 9. Ч. 1. С. 162.

отнести к творческим неудачам живописца: В. И. Порудоминский, В. Б. Розенвассер, А. Лазарев. Однако другие авторы, как Н. А. Яковлева, давали достаточно высокую оценку грандиозному труду художника. В наши дни следует взглянуть с несколько иных позиций на историю создания полотна, смысл, который вкладывал в него автор, на место картины в истории отечественного искусства.

Работая над полотном около пяти лет, с 1877 по 1882 год, Иван Николаевич стремился через сложный замысел многофигурной композиции и его монументальное решение воплотить особенно значимые для него идеи религиозного, философского, нравственного характера, найти параллели с современным ему обществом, возможно, с его кругом общения, с собственным жизненным путем. В своей картине И. Н. Крамской продолжил традицию отечественного классического искусства, посвященного темам Нового Завета. Центральное место среди таких памятников искусства занимают произведения А. А. Иванова, Н. Н. Ге, В. Д. Поленова, М. М. Антокольского. В последующие десятилетия та же традиция будет продолжена в творчестве В. М. Васнецова, М. В. Нестерова, М. А. Врубеля и других выдающихся авторов.

По замыслу автора, его картина должна была не только реалистично отразить сюжет Нового Завета — осуждение Иисуса Христа толпой на казнь, но раскрыть противопоставление, психологический, нравственный контраст личности и толпы, чистоты и порока, духовной силы и хаоса бездушия. В 1872 году, еще только размышляя о написании картины, Иван Крамской в письме к Ф. А. Васильеву замечал, что Христос поднялся «до такой высоты, на которой остаешься одинок, а глумящиеся над ним — не народ, а толпа — без лика, без души, без совести»¹. Художник задумал показать через многофигурную композицию, на огромном полотне размером почти 4 на 5 метров, трагическое неизбежное столкновение двух стихий, двух извечных начал, о которых в русской философии пламенно писал современник И. Н. Крамской Ф. М. Достоевский, — это вечная борьба Бога и сатаны.

В живописной ткани своей картины, через каждую фигуру, мимику, жесты художник по-своему воспроизводит повествование Нового Завета, обращаясь к сюжету «Ессе Номо» — «Се человек». Обозначенный сюжет Нового Завета воспроизводили в своем творчестве многие предшественники и современники И. Н. Крамского. Среди них — Тициан, Антонелло да Мессина, Квентин Массейс, Хуан де Хуанес, Микеланджело Меризе да Караваджо, Гвидо Рени, Бартоломе Эстебан Мурильо, Франс Франкен Младший, Антонио де Переда-и-Сальгадо, Матео Черечцо, Антонио Чизери, Михай Мункачи и многие другие европейские мастера.

Отталкиваясь от сюжета «Ессе Номо», Иван Крамской находит во многом новаторскую трактовку, акцентирует психологический аспект — реакцию

¹ Крамской И. Н. Крамской об искусстве. С. 161.

собранных на происходящее со Спасителем. Пилат показывает Иисуса Христа иудеям, стремясь возбудить их сострадание, но происходит обратное — смех, за которым последует осуждение на казнь. Так, через название картины и его раскрытие живописным языком, художник еще более усиливает противопоставление Христа и толпы.

Отметим, что среди подготовительного материала к картине художником был создан уникальный для его творчества скульптурный этюд «Христос» (1883). Он известен в двух вариантах, это — бюсты, выполненные в технике раскрашенного гипса и принадлежащие ныне собранию Государственного Русского музея и Государственной Третьяковской галереи. Таков единственный известный пример его скульптурного творчества, в чем можно провести отдаленную параллель с произведениями М. А. Врубеля, который, разрабатывая тему «Демон», в частности, создавая живописное полотно «Голова Демона на фоне гор», ищет подобные образные решения и в нескольких графических вариантах, и в объемной скульптуре.

Подводя итог, скажем, что трактовка образа Христа, найденная И. Н. Крамским, самобытна, глубоко пережита художником и в то же время присуща национальной культуре по своей духовной наполненности, идейности. При лаконизме и простоте художественного решения образ Иисуса Христа, созданный И. Н. Крамским, глубок, многозначен, рождает множество ассоциаций и сопоставлений, гармонично продолжает традицию отечественной религиозной культуры и, следовательно, заслуженно приобретает вневременное звучание.

КАТАЛОГ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. Н. КРАМСКОГО, УПОМИНАЕМЫХ В СТАТЬЕ, ИЗ ЭКСПОЗИЦИЙ И ЗАПАСНИКОВ МУЗЕЕВ, ГАЛЕРЕЙ

1. И. Н. Крамской. Поход Олега на Царьград. Эскиз. 1861. Бумага, карандаш. Воронежский областной художественный музей имени И. Н. Крамского.
2. И. Н. Крамской. Моисей. Эскиз картины «Моисей источает воду из скалы». 1863. Бумага, карандаш, уголь, белила. 32,6 × 24,3. Государственный художественный музей Эстонии, Таллин.
3. И. Н. Крамской. Христос в пустыне. 1872. Холст, масло. 180 × 210. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
4. И. Н. Крамской. Христос в пустыне. Эскиз к одноименной картине 1872 года, находящейся в Государственной Третьяковской галерее. 1872. Бумага на картоне, масло. 18,5 × 26,2. На обороте картона чернилами надпись: «№ 19. Христосъ въ пустыне. Этюдъ И. Н. Крамско-го». Государственная Третьяковская галерея, Москва. Приобретена в 1983 году у Н. А. Плевако (Москва); ранее собрание И. И. Лазуревского (Москва). Ж-998.
5. И. Н. Крамской. Голова Христа. Этюд для картины «Христос в пустыне» 1872 года. 1872. Картон, масло. 30 × 23. Внизу чернилами надпись: «Симъ удостоверяю, что этотъ этюдъ для картины „Христосъ въ пустыне“ писалъ И. Н. Крамской А. И. Крамской 2 X 1910». Художественный музей Латвии, Рига. Поступила в 1961 году от М. М. Порманиса (Рига). Ж-2388.

6. И. Н. Крамской. Хохот («Радуйся, царю иудейский!»). 1877–1882. Холст, масло. 373 × 501. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
7. И. Н. Крамской. Христос. Этюд для картины «Хохот» («Радуйся, царю иудейский!»). 1883. Бюст. Раскрашенный гипс. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
8. И. Н. Крамской. Глова Христа. (?) год. Глина. 32,5 × 21 × 24. Дар Н. И. Крамского, сына художника (Ленинград), в 1938 году. Государственная Третьяковская галерея Москва. КП 26910.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Крамской И. Н.* Крамской об искусстве. М: Изобразительное искусство, 1988. 173 с.
2. *Лазарев А.* Крамской. М.: Белый город, 2010. 48 с.
3. *Порудоминский В. И.* И. Н. Крамской. М.: Искусство, 1974. 248 с.
4. *Скоробогачева Е. А.* Живопись московского храма Рождества Иоанна Предтечи на Пресне. Атрибуция произведений В. М. Васнецова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2015. № 6. Ч. 2. С. 169–174.
5. *Скоробогачева Е. А.* Личность и учение св. Сергия Радонежского в духовном пространстве Русского Севера // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2014. № 9. Ч. 1. С. 161–166.
6. *Скоробогачева Е. А.* Многовекторность как одна из ключевых характеристик искусства Русского Севера // Искусство и образование. М., 2018. № 2. С. 47–58.
7. *Яковлева Н. А.* Иван Николаевич Крамской. Л.: Художник РСФСР, 1990. 111 с.

Аннотация

Обращение к образу Христа является ключевой парадигмой творчества И. Н. Крамского, отраженной в его центральных произведениях, во многом определившей его мировоззрение и жизненный путь. Через исследование генезиса трактовки Спасителя в творчестве И. Н. Крамского, с привлечением архивных данных, прослежена эволюция образных трактовок, их религиозно-философская наполненность, подтвержденная высказываниями художника. Образ Иисуса Христа, созданный И. Н. Крамским, глубок, многозначен, рождает множество ассоциаций и сопоставлений, гармонично продолжает традицию отечественной религиозной культуры, приобретает вневременное звучание.

Summary

The appeal to the image of Christ is a key paradigm of Ivan Kramskoy's creativity. It is reflected in his central works, and played a significant role in determining his life and career. Through a consideration of the genesis of the image of Christ in Kramskoy's work, this article traces the evolution of his figurative interpretations, along with their religious and philosophical implications. This is supported by archival data and statements made by the artist himself. The image of Jesus Christ created by Kramskoy is deep and meaningful. It gives rise to many contrasting associations, and harmoniously continues the tradition of Russian religious culture, acquiring a timeless quality.

- ✓ *Ключевые слова и фразы:* философия творчества И. Н. Крамского, генезис произведений, вневременное религиозно-философское звучание, духовно-художественные влияния, академизм, реалистическая живопись, синтез традиций.
- ✓ *Key words and phrases:* Ivan Kramskoy's philosophy of creativity, genesis of works of art, timeless religious and philosophical quality, spiritual and artistic influences, academicism, realist painting, synthesis of traditions.

Стилевые особенности сонат для баяна Г. И. Банщикова

УДК
78.082.2

ГРИГОРЬЕВА ИРИНА ЛЕОНИДОВНА

*Преподаватель кафедры баяна и аккордеона,
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия)*

GRIGORIEVA IRINA L.

*Teacher at the Bayan and Accordion Division,
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: irinaccord@mail.ru

Творчество петербургского композитора Геннадия Ивановича Банщикова¹ давно пользуется известностью. Оно обладает особенными чертами, которые позволили Г. Банщикову одному из немногих получить широкое признание уже с самого начала обучения композиторскому ремеслу. На престижном III Международном конкурсе имени П. И. Чайковского в качестве обязательного произведения исполнялись его «Четыре мимолетности для виолончели и фортепиано» (1963), а «Концертино для трубы с оркестром» (1964) было обязательным произведением Всесоюзного конкурса исполнителей на духовых инструментах.

Жанровый диапазон сочинений композитора многообразен — Г. Банщиков является автором опер («Осталась легенда», «Любовь и Силин», «Опера о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Смерть корнета Кляузова», «Горе от ума», «Любовник Мельпомены»), кантат («Зодчие», «Памяти Гарсиа Лорки», «Пепел в ладонях», «Петербургский ноктюрн», «Творцу», «Облака»), балетов («Вестрис», «Хореографическая поэма», «Оптимистическая трагедия», «Дама пик», «Шаман и Венера»), четырех симфоний, концертов для виолончели, фортепиано, трубы, Концерта для камерного оркестра и автоответчика «Телефонная книга».

Жанр сонаты широко представлен в творчестве Г. Банщикова: им было создано пять сонат для фортепиано, сонаты для арфы и органа, флейты и

¹ Г. И. Банщиков (р. 1943) окончил Московскую консерваторию по классу композиции С. А. Баласаяна (1961–1964), Ленинградскую консерваторию по классу композиции Б. А. Арапова (1965–1966), там же обучался в аспирантуре (1966–1969). Преподает в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова с 1974 года.

фортепиано, кларнета и фортепиано; Трио-соната для скрипки, альты и виолончели и др.

В этом ряду сонаты для баяна занимают особенное место. В период с 1977 по 2002 год композитором было создано четыре сонаты для готово-выборного баяна, которые прочно вошли в исполнительскую практику баянистов и аккордеонистов.

Готово-выборный баян модели «Юпитер», для которого Банщикова написал эти сонаты, был сконструирован в 1971 году мастером Ю. К. Волковичем¹ и получил широкое распространение в среде баянистов. Появление этой модели баяна завершает длительный путь поисков баянистов и баянных мастеров, начавшийся с создания в 1907 году П. Стерлиговым и Я. Орланским-Титаренко хроматической гармонии «Баян»². Конструктивными особенностями баяна «Юпитер» является наличие пятирядной правой клавиатуры с диапазоном от E до g^4 , пятнадцати тембров-регистров в правом полукорпусе. Левый полукорпус баяна примечателен четырехголосным басом и двумя клавиатурами — *готовой* (сочетающей басы и аккорды) и *выборной* (хроматический звукоряд в диапазоне от E_1 до cis^3), которые можно менять с помощью нажатия на специальный переключатель. Равноправие клавиатур (правой и левой выборной) позволило музыкантам исполнять обширный репертуар различных стилей на высоком техническом и художественном уровне. Универсальные свойства баяна «Юпитер» как концертного профессионального инструмента помогают ему сохранять лидирующую позицию и в наше время.

С особенностями нового баяна Геннадия Банщикова познакомил известный баянист О. М. Шаров³ — в настоящее время заслуженный артист Российской Федерации, профессор, заведующий кафедрой баяна и аккордеона, декан факультета народных инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. О. Шаров консультировал Г. Банщикова и помогал ему в процессе сочинения сонат. Он же стал их первым исполнителем.

Тема баянного творчества Г. Банщикова недостаточно освещена в музыковедении, хотя представляет большой интерес в связи с отражением в баянных сонатах характерных стилиевых черт музыки композитора.

¹ *Имханицкий М. И.* История баянного и аккордеонного искусства: учебное пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. С. 505.

² Там же. С. 501.

³ Олег Михайлович Шаров (р. 1946) окончил Ленинградскую консерваторию (класс профессора П. И. Говорушко и Б. С. Поснова) в 1970 году, там же ассистентуру-стажировку в 1973-м (класс профессора П. И. Говорушко). Инициатор и первый исполнитель многих сочинений для баяна петербургских композиторов — Г. Банщикова, В. Бортянкова, А. Михайлова, Л. Пригожина, В. Римши, В. Сапожникова, В. Соколова, А. Томчина, А. Янчука и др.

Проблеме стиля посвящены работы В. В. Медушевского¹, М. К. Михайлова², Е. В. Назайкинско³, Е. А. Ручьевской⁴, С. С. Скребкова⁵ и др.

В отечественном музыковедении сложились различные трактовки понятия *музыкальный стиль*. Но объединяет их точка зрения, в соответствии с которой стиль представляет собой некую систему. Анализируя в статье «Стиль как система отношений» труды многих музыковедов, Е. А. Ручьевская пишет, что «стиль как иерархическую систему рассматривают все исследователи проблемы. На высшем уровне — *стиль эпохи*, или исторический (он вбирает в себя и стиль направления, и стиль индивидуальный)»⁶. С ней соглашается Т. Курьшева: «Стиль — явление историческое, он отражает в себе целостное восприятие эпохи, индивидуальность конкретной личности, специфику национального мышления»⁷.

Трактовка стиля как системы оказалась близкой С. С. Скребкову, по этому поводу он пишет следующее: «Стиль в музыке, как и во всех других видах искусств, — это высший вид художественного единства»⁸. Такое единство, по мнению С. Скребкова, выражается в тематизме, в музыкальном языке, в построении формы, в художественной образности, творческой индивидуальности композитора и его отношении к жизни.

Как видно из высказывания, в совокупности различных аспектов художественного единства как системы выделяются личностные качества композитора. Личностный аспект музыкального стиля также акцентирует Е. В. Назайкинский, утверждая, что «личность, проявляющаяся в музыкальных звуках, — вот что такое стиль в музыке»⁹. При этом индивидуальные черты личности композитора в музыке выражаются непосредственно через музыкальное мышление. Так, М. К. Михайлов в труде «Стиль в музыке» приходит к следующему определению стиля: «Музыкальный стиль — выражение особенностей музыкального мышления как специфической художественно-

¹ Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник: Сборник статей / Сост. С. С. Зив. М.: Советский композитор, 1984. Вып. 5. С. 5–17.

² Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 250 с.

³ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.: ноты.

⁴ Ручьевская Е. А. Стиль как система отношений // Работы разных лет: Сборник статей: В 2 т. Т. 1: Статьи. Заметки. Воспоминания / Отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 57–65.

⁵ Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей: Учебное пособие. 3-е изд., стер. СПб.: Лань; Планета музыки, 2018. 448 с.

⁶ Ручьевская Е. А. Стиль как система отношений. С. 61.

⁷ Курьшева Т. А. Театральность и музыка. М.: Советский композитор, 1984. С. 156.

⁸ Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. С. 10.

⁹ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. С. 18.

творческой формы мышления (в отличие от научно-творческой)»¹. Подобным образом рассматривает категорию стиля В. В. Медушевский: «Стиль все больше открывается нам как огромный художественный мир, пронизанный сознанием автора»².

На наш взгляд, резюмирующее определение, наиболее полно раскрывающее сущность понятия стиль, дает Е. В. Назайкинский. В труде «Стиль и жанр в музыке» он пишет: «Музыкальный стиль — это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т. д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков»³.

Исходя из данного определения, под стилевыми чертами музыки Г. Банщикова будут пониматься такие особенности произведений, которые наиболее ярко раскрывают его композиторскую индивидуальность.

В работах отечественных музыковедов стиль Г. И. Банщикова в целом уже становился объектом изучения и рассматривался под различными углами зрения. Так, в статье О. И. Гладковой «Геннадий Банщиков: петербургский стиль, как он есть» автор обозначает принадлежность музыкального стиля Банщикова к петербургской композиторской школе. По словам О. Гладковой: «Игра — не его (композитора. — *И. Г.*) стихия. Композитор не приглашает к решению звуковых кроссвордов и не устраивает викторин, в разгадке которых — ключ к пониманию его музыки: она логична и выразительна без пресловутого „двойного дна“ <...> Геннадий Банщиков ассоциируется с челестой. Холодно-сдержанные тона и хрупкая прелесть тембра... <...> Сугубая профессиональность и академизм — никаких контактов с масс-культурой!»⁴ И сам Г. Банщиков подтверждает: «Я думаю, что мне как-то свойственно (повторяю, что это сугубо субъективный взгляд!), — так это сдержанность, характерная, в общем, для всей петербургской школы»⁵.

Вместе с тем нельзя назвать музыку Г. Банщикова исключительно рациональной, холодной. В одном из интервью он говорит о стилевых влияниях: «В моей музыке разделяются два слоя. Ось Бетховен — Малер — Шостакович предопределила слой моего симфонизма и инструментальных жанров.

¹ Михайлов М. К. Стиль в музыке. С. 51.

² Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. С. 17.

³ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. С. 20.

⁴ Гладкова О. И. Геннадий Банщиков: петербургский стиль, как он есть // XXI век. Начало. Музыка: силуэты петербургских композиторов. Изд. 2-е, доп. СПб.: Музыка, 2008. С. 194.

⁵ Там же. С. 204.

Напрямую с Рихардом Штраусом связан слой моей оперной музыки»¹. Музыка композиторов первого слоя отличается *опорой на драматизм, психологизм и эмоциональность содержания*, — то, что ярко проявляется в композициях самого Г. Банщикова. Об этом также пишет Э. Финкельштейн: «Музыка Банщикова очень экспрессивна. Порой кажется, что она рождена непосредственным импульсом. Его музыкальная речь — порывистая, нервная, возбужденная. В открытой эмоциональности — сила ее прямого воздействия. <...> Своеобразие его стиля можно сформулировать так: кажущаяся неуправляемость, неуравновешенность, импульсивность и реальная — хотя подчас скрытая — рациональность мышления. Первое — в эмоциональной „температуре“ музыки, второе — в ясной, стройной композиционной логике»².

Э. Финкельштейн также выделяет такие свойства музыки Банщикова, как «страстная откровенность, искренность исповеди, обнажающей сложный и драматичный мир переживаний художника»³, которые, по его мнению, сближают с художественным миром Г. Уствольской и Б. Тищенко. И далее утверждает, что «для всех троих родной, естественной средой, где им дышится легче и свободнее, где их духовный потенциал раскрывается полнее, является крупная инструментальная форма. Можно сказать еще определеннее: это композиторы прежде всего инструментальной драмы»⁴. Под инструментальной драмой здесь понимается насыщенное драматическим содержанием сочинение, замысел которого воплощается инструментальными средствами. К свойствам инструментальной драмы можно отнести проблемность, устремленность к этическому идеалу, сочетание экспрессии и интеллекта⁵.

Таковыми инструментальными драмами можно считать все четыре сонаты для баяна Банщикова. Средства, которыми композитор передает драматизм произведений, во многом определяет их драматургия. Она обуславливает как специфические стилевые черты баянного творчества Г. Банщикова, так и общие особенности письма.

Соната № 1 (1977) — первое обращение Г. Банщикова к сочинению для баяна. У композитора получилось концертное произведение, в котором ярко раскрываются контрастность и процессуальность как важнейшие черты сонатной формы. Контрастность образов разнообразна. Словами Е. Ручьевской: «Баян, залиvisto хохочущий, развязный — и бесконечно тонкий, поч-

¹ Епишин А. В. Геннадий Банщиков: «В творчестве ощущаю себя гражданином мира» // Музыкальный мир в новом тысячелетии: взгляд из Санкт-Петербурга / Сост. и отв. ред. А. В. Епишин. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2012. Ч. 1: Интервью с композиторами. С. 13.

² Финкельштейн Э. И. Геннадий Банщиков: Монографический очерк. Л.: Советский композитор, 1983. С. 10.

³ Там же. С. 9.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

ти как скрипка, холодный и строгий, как орган. Таковы контрастные амплуа в Сонате Банщикова»¹. Взаимодействие этих образов лежит в основе развертывания действия, общая идея которого охватывает тему борьбы светлых и темных сил.

С самого начала первой части в низком регистре появляется импульсивный короткий мотив (2 т.). На его фоне в высоком регистре появляется печальная песенная тема (11 т.). В диалог контрастных тем вторгается кластер (57 т.), который воспринимается как элемент драматургии, вносящий образный контраст в развитие. В дальнейшем начальный ритмический мотив преобразуется — уплотняется и излагается с помощью готовых аккордов в левой руке, а затем полных аккордов в правой. В кульминации части (пример 1) он звучит повелительно в ре-бемоль мажоре, вытесняя песенный материал (271 т.) и объединяясь с грозным кластером (281 т.).

Тема второй части звучит отрешенно, по-органному, что раскрывает природные свойства баяна. Особенно этот эффект подчеркивается в переходах от глиссандо к аккордам в нижнем регистре (22, 24 т.). Ощущение замкнутости темы создается посредством постоянного возвращения к тону *cis*. Далее материал подвергается мотивной разработке и достигает более напряженного звучания, которое разрешается в кульминации (35 т.). В ней основная тема, построенная теперь от тона *b*, звучит колокольно и могущественно на *fff* и сопровождается торжественными аккордами ре-бемоль мажора, создающими арку к первой части (пример 2).

В репризе (48 т.) тема возвращается к своему первоначальному облику.

Первая тема третьей части (*Vivo*) движется словно по кругу, возвращаясь к опорному тону *cis*. Она звучит энергично и звонко (пример 3).

Нотная запись без тактовых черт здесь, с одной стороны, демонстрирует свободу и импровизационное начало, с другой — служит удобству прочтения материала (без использования метрической переменности).

В отличие от первой, вторая тема контрастно чеканная, звучит маршеобразно, гротескно (пример 4).

Она заканчивается возвращением кластеров (34 т.), отсылающих к образности первой части сонаты. Эпизод *Andante* на органном пункте *e* переводит внимание в другую сферу: спокойная, пластичная тема звучит затаенно. Она плавно переходит в раздел *Allegro*, который построен на элементах первой темы. В своем развитии далее она излагается в виде канона и достигает уровня *ff*. Вторая тема вступает резко, звучит на *ff* воинственно и зловеще, как и в начале. Последние такты, несмотря на появление ре-бемоль мажора в левой руке, звучат не мажорно, свидетельствуя о неразрешенности конфликта.

¹ Ручьевская Е. А. Парус под ветром (О Г. Банщикове) // Работы разных лет: Сборник статей: В 2 т. Т. 1: Статьи. Заметки. Воспоминания / Отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 122.

268 rit. Loco a tempo *fff*

272

277 *fff*

281 Loco *fff* *f* *p*

Loco *f* *mf*

Пример 1. Г. Банищikov. Соната для баяна № 1, I часть

Пример 2. Г. Банщиков. Соната для баяна № 1, II часть

В Первой сонате уже обнаруживаются стилевые особенности, которые в дальнейшем будут спроецированы на следующие сонаты. В первую очередь это связано с музыкой Д. Шостаковича. То, что Э. Финкельштейн называет *генетическим происхождением стиля композитора*¹, который проявляется в драматическом характере звучания некоторых тем, а также в специфической трактовке бытовых жанров, звучащих гротескно и зло (марш из третьей части). Используются полифонические приемы развития — фугато в первой части (начинающееся со 124 т.), каноническое проведение первой темы в репризе третьей части.

Еще одна специфическая черта, воплощенная в Первой сонате, — это широкий динамический диапазон: от *ppp* до *fff*. Такой звуковой вектор, несомненно, подчеркивает свойства концертного баяна, но и требует от исполнителя определенного опыта и высокого мастерства владения инструментом.

Соната № 2 в трех частях была написана в 1984 году. В ней автор продолжает свои поиски в сфере возможностей инструмента.

В отличие от Первой сонаты, во Второй происходит переключение драматургических функций, присущих сонатной форме. В этой связи все части имеют специфические названия: «Пролог», «Соната» и «Post scriptum». Исполнение их без перерыва создает ощущение целостности. Первая часть в рамках композиции выполняет функцию вступления, а третья — коды. Во второй части, названной «Соната», сосредоточены все основные события.

Первая часть представляет собой экспозицию нескольких различных по характеру мотивов (пример 5). Музыка разворачивается свободно и нетороп-

¹ Ручьевская Е. А. Стиль как система отношений. С. 20.

III

Vivo $\text{♩} = 132$

pp.

mf *articolato*

Пример 3. Г. Банициков. Соната для баяна № 1, III часть

8—

f secco

(G)

loco 8—

simile

V V V V V

Пример 4. Г. Банициков. Соната для баяна № 1, III часть

Олегу Шарову

СОНАТА № 2

Пролог

Исполнительская редакция О. Шарова
Edited by O. Sharov

To Oleg Sharov

SONATA No. 2

Prologue

Г. БАНЩИКОВ
G. BANSCHNIKOV

71

(1984)

Пример 5. Г. Банщикова. Соната для баяна № 2, I часть

ливо. Первый мотив, опирающийся на утвердительную интонацию кварты, подхватывает и развивает следующий развернутый песенный мотив.

Далее появляется тема торжественного хора (10 т.). Все тематические элементы чередуются. В конце части появляется новая тема с пунктирным рисунком (30 т.).

Центром произведения является вторая часть — «Соната». Главная тема начинается сперва в среднем регистре, в партии левой руки и звучит вкрадчиво и прерывисто (пример 6). Ритмическая организация переходит затем в токатную моторику. В чередовании готовых аккордов отчетливо вырисовывается интонация секунды (*e-f*). Линия правой руки, в свою очередь, лаконична, мелодия звучит напряженно и мрачно.

Далее активно развиваются секундовые интонации в верхнем голосе. А сопровождение переходит в плясовой ритм (43 т.). Большое крещендо приво-

СОНАТА **SONATA**

Пример 6. Г. Банициков. Соната для баяна № 2, II часть

дит к зловещей кульминации раздела (48 т.). Затем музыка оборачивается угловатой пляской (55 т.), движение которой достаточно быстро тормозится. В новом разделе с чеканным ритмом напряжение постепенно нарастает (88 т.). В нем мрачная атмосфера вторжения злых сил захватывает всю территорию: звучат диссонирующие аккорды, статично повторяющиеся и заполняющие постепенно весь диапазон. Вторая волна развития начинается как подход к кульминации всей части (131 т.). Здесь тема неуклюжей пляски становится размашистой и мощной, звучит на *ff* (145 т.). Аккорды-удары звучат на *fff* и превращаются в итоге в кластерные пятна (177–191 т.). Напряжение снимает главная кульминация, в которой проходит тема начала «Пролога» (пример 7) в гимническом, торжественно мажорном и монументальном характере на фоне «колеблющихся» гармоний, обыгрывающих малосекундовую интонацию (*Meno mosso*, 194 т.).

Пунктирная тема из «Пролога», следующая за этим гимном, звучит также широко и ликующе (208 т.). В заключении части происходит возвращение в образную сферу ее начала.

Тема третьей части основана на плачевых секундовых интонациях. Она звучит щемяще, смятенно и жалобно, и начинается как речитатив, многократно повторяясь в разных регистрах, имитирующих различные голоса оркестра. На фоне гармонической педали тема не изменяется и остается такой же надломленной и вопросительной. После набатно звучащих аккордов (хоральная тема из «Пролога», 35 т.) тема растворяется на *pppp*, подчеркивая драматический итог всего повествования.

Пример 7. Г. Банщиков. Соната для баяна № 2, II часть

Во Второй сонате так же, как и в Первой, композитор по-особенному гротесково преломляет бытовые жанры (марш, пляска), используя их для подчеркивания напряженности развития. Интерпретированные в нетипичном для них виде конкретные жанровые знаки еще больше драматизируют общее звучание.

Что касается расширения тембро-красочной стороны сочинения, то композитор в этом сочинении еще более широко использует область тембров-регистров баяна. Он использует различные сочетания аккордов готовой клавиатуры левого полукорпуса, находя в них интонации, отвечающие нужному характеру.

Соната для баяна № 3 (1987) представляет собой двухчастный цикл.

Первая часть начинается с изложения двух тем контрастного характера. Первый мотив с фанфарной интонацией напоминает марш, звучит вкрадчиво и в дальнейшем преобразуется в остинатную фигуру. Вторая тема — лирическая, основана на интонации секунды. Обе темы получают активное фактурно-динамическое развитие, в котором главенствующую роль имеет триольный ритмический пульс (105—146 т.). Первый мотив по мере развития приобретает зловещую окраску и достигает вершины *fff* (147—148 т.). Далее возвращается характер звучания начала части. Своеобразная разомкнутость раздела подготавливает начало следующего, который начинается без цезуры, *attacca*.

Тема главной партии второй части отличается импровизационностью изложения (пример 8).



Пример 8. Г. Банщиков. Соната для баяна № 3, II часть

Главной партии противопоставляется хроматизированная побочная партия (27 т.), в которой музыкальный материал излагается в ритмическом соотношении 4:3, что создает ощущение неустойчивости. Новым этапом развития становится эпизод в размере 6/4 (69 т.). Мелодия охватывает большой диапазон, на глиссандо взлетает вверх. На фоне четкого ритма происходит динамическое нарастание. Реприза является основным драматургическим центром части (137 т.). В главной партии используются глубокие басы, плотные аккорды и тремоло. В побочной — звучание утяжеляют аккорды аккомпанемента (157 т.) (пример 9).

Обе темы в репризе звучат более драматично и экспрессивно. В самом конце части последовательно проходят мотивы всех основных тем части, включая также первый мотив первой части.

В этой сонате особенно следует отметить интонационное единство всего тематизма. Притом что темы контрастны и излагаются как *темы-осколки*, композитор складывает из них общую драматически-напряженную картину сочинения.

Соната для готово-выборного баяна № 4 (2002) также состоит из двух частей, которые составляют единый цикл. Она отличается большой философской глубиной содержания.

В первой части с самого начала, уже традиционно для Г. Банщикова, выделяются два образа разного характера, которые взаимодействуют друг с другом на протяжении части. Первый, построенный на нисходящих секундовых интонациях, звучит на *p* одиноко и тоскливо, как монолог. Вторая те-

The image displays a musical score for bayan, consisting of four systems of music. The first system starts at measure 157 and includes a 'loco' marking. The second system starts at measure 160 and includes a 'sim.' marking. The third system starts at measure 163. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'loco' and 'sim.'. The notation is in a key with one flat and a 2/4 time signature.

Пример 9. Г. Банищikov. Соната для баяна № 3, II часть

ма, в отличие от предыдущей, обладает большей ритмической упругостью и звучит маршеобразно, но затаенно (18 т.). После экспонирования тем начинается их развитие: вторая тема становится контрапунктом к первой теме, и далее композитор их как бы сращивает. Разработка начинается с проведения первой темы, которая обрастает подголосками и далее сопровождается аккомпанементом, в котором, благодаря штрихам, должна появиться игривость, свойственная музыке русских потешек (85 т.), но в данном контексте этот бытовой материал звучит скорее насмешливо. С 115 т. в развитие вступает маршевая тема, которая излагается аккордами, фактура насыщается появлением триольных фигур. Общее динамическое нарастание в сочетании с плотной насыщенной фактурой создает ощущение надвигающейся катастрофы. Кульминация первой части строится на материале первой темы (141 т.) и звучит патетично и декламационно (пример 10).

Пример 10. Г. Банищikov. Соната для готово-выборного баяна № 4, I часть

Кода построена на второй теме (165 т.), которая проходит на *ppp* в четвертой октаве. Часть оказывается словно незавершенной и неоднозначной.

Начало второй части сонаты открывается исполнением тремоло мехом трезвучий, переходящих из одного мануала в другой. Тремоло, как эффектный изобразительный прием, передает угрожающий характер звучания. В материале сопоставляются плачевые интонации, происходящие от первой темы первой части (пример 11).

Следующий раздел вторгается ярко и достаточно неожиданно — это злобный марш (28 т.) (пример 12).

Разрастаясь от *f* до *fff*, гротесковая тема марша звучит грозно и воинственно. Ее сменяет тема побочной партии, которая звучит прозрачно и просветленно. Она строится на остинатном пульсе восьмых, имеющем тревожный характер и вызывающем ассоциацию с человеческим пульсом. С 115 т. начинается мотивная разработка побочной партии, в которой ритм «пульса» переходит в нижний голос, что способствует созданию образа гротесковой скерцозности. В 144–150 т. мотивы побочной партии приобретают патетическое звучание, а в 159 т. возвращается ее первоначальный облик.

В репризе (178 т.) утверждаются разрушительные образы зла. Тема марша звучит утвердительно и масштабно. Особенной неистовостью обладает материал на тремоло, который постепенно расширяется (по количеству тактов) и из аккордов переходит в кластеры, вносящие в музыкальное содержание свойства хаотичности и эмоциональной необузданности. В 164 т. реми-

II

Пример 11. Г. Банщиков. Соната для готово-выборного баяна № 4, II часть

Пример 12. Г. Банщиков. Соната для готово-выборного баяна № 4, II часть

нисцентно проводится мотив побочной партии как мотив надежды. Однако часть заканчивается мотивом марша на *ffff*, подчеркивающим общий трагический смысл сочинения.

В Четвертой сонате Г. Банщиков стремится к лаконичности трактовки формы. Именно поэтому он обращается к структуре диптиха, части которого отличаются контрастным тематизмом.

Что касается вопроса мастерства использования композитором специфических баянных приемов, то Четвертую сонату следует расценивать в качестве безусловного шага вперед. В рамках цикла особой красочностью отличается применение Банщиковым такого популярного исполнительского приема, как тремоло мехом. Своеобразие индивидуального баянного стиля Г. Банщиков демонстрирует на примере переключки правой и левой рук во второй части сонаты, создающей ирреальную фантастическую картину.

Вышесказанное позволяет сделать несколько важных выводов, относящихся к определению стилевых черт баянной музыки композитора. Так, специфической стилевой особенностью всех четырех сонат является то обстоятельство, что композитор *не использует в рамках их интонационного строя фольклорных песенных и танцевальных источников, традиционно близких для баянной музыки*. В этом смысле композитор трактует баян как классический инструмент академической сцены, как проводник художественных, философских проблем, требующий интеллектуального подхода от исполнителя. Отсутствие аллюзий на народную музыку (в данном контексте связанную с истоками баянного репертуара), разумеется, не исключает того, что опорой драматургии баянных сонат, равно как и других сочинений Банщикова, оказывается именно жанрово-бытовая сторона, широкий спектр жанровых ассоциаций.

Не менее важной особенностью баянных сонат Г. Банщикова является трактовка баяна как *инструмента-оркестра*. И. Миняков в статье «Оркестровая трактовка баяна на примере сонат Г. Банщикова» поясняет значение этого понятия: «Оркестровая трактовка баяна („оркестровость“) — особая функциональная дифференциация разноэлементной фактуры, имманентно не связанной только с бимануальностью»¹. Основными условиями оркестровости он считает следующие: дифференциация (разделение музыкальной ткани), функциональность (выделение роли того или иного элемента фактуры), бимануальность (одно из главных отличий баяна)².

Также он определяет следующие качества сочинений с оркестровой трактовкой баяна, проявляющиеся и в сонатах для баяна Банщикова (что было показано выше):

«1. Активное использование *регистровых и тесситурных возможностей* баяна в целях достижения ассоциаций с тембрами оркестра.

2. *Плотность* изложения материала, фактурная *насыщенность*.

3. Частое использование фактурного приема, подобного „*соло в оркестре*“»³.

¹ Миняков И. Д. Оркестровая трактовка баяна на примере сонат Г. Банщикова // Актуальные вопросы исполнительства на русских народных инструментах: Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных творчеству И. Я. Паницкого / Отв. ред. А. Е. Лебедев. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2018. С. 102.

² Там же.

³ Там же. С. 105.

Чрезвычайно ярко в музыке сонат Банщикова, в контексте трактовки им баяна как оркестра, используется богатая палитра баянных регистров, имитирующих инструменты симфонического оркестра, а также насыщенная многофункциональная фактура изложения.

Другой значимой стилевой чертой музыки Банщикова, отраженной в сонатах для баяна, можно считать использование *остинатности*. По словам О. Гладковой: «Остинато — один из самых распространенных приемов в современной музыке — у Банщикова имеет свой авторский штрих: его остинатность не столько ритмическая, сколько интонационная, мелодическая. А ее воздействие — не изобразительного, но психологического свойства. <...> Внутреннее напряжение при внешней сдержанности. Порывистость и самообладание. Свободно-импровизационное соло, инструментальное или вокальное, на фоне мерного, „нервического“ остинато — приметы музыкального стиля Геннадия Банщикова и его „речевой“ манеры»¹.

Отдельного внимания заслуживает воплощение *театральности* и особая роль *гротеска* в создании сложного конфликтного образа в баянных сонатах Банщикова.

Театральность проявляется в музыке сонат Банщикова определенным образом. Это не столько воплощение «зрелищности» инструментальными средствами, сколько свойство драматургии, демонстрирующее сложное взаимодействие различных жанровых моделей, запечатлевающих в восприятии слушателей в качестве жанровых амплуа.

Одним из приемов театральности в музыке Г. Банщикова оказывается *гротеск*. Как известно, в музыке XX века *гротеск* получает большое распространение. В книге «Театральность и музыка» Т. Курьшева пишет следующее: «...гротеск в музыке XX столетия — совершенно особая, не имеющая подобия струя. Этим ключом музыкальное искусство смогло открыть дотопле закрытую для себя сферу — возможность воплощения образов негативных, низменных, зла, жестокости, пошлости (Малер, Шостакович). Смогло *показать* зло. Без разъяснений противопоставить ему идеальное и тем самым на совершенно иной драматургической основе, исходящей из принципа представления, создавать концепции любого трагедийного накала»².

Т. Курьшева выделяет главную черту гротеска — *парадоксальность*, которую классифицирует по следующим признакам.

1. Парадоксальность в *несовместимости представляемого и подразумеваемого*, когда то, что утверждается, — броско показывается — отрицается.
2. Парадоксальность появления музыкального материала, *неуместного* в данном *контексте*.

¹ Гладкова О. И. Геннадий Банщиков: петербургский стиль, как он есть. С. 216.

² Курьшева Т. А. Театральность и музыка. С. 142–143.

3. Парадоксальность благодаря острой пародийности материала, *резкой деформации знакомого*, понятного, либо ранее звучащего.
4. Парадоксальность в силу несовместимости *внутреннего* содержания момента и *формы подачи* образа¹.

Как стилевая черта музыки Банщикова *гротеск* приобретает значение особенного метода развития действия, в котором композитору наиболее близко раскрытие свойства *парадоксальности* через характерное использование бытовых элементов в рамках дыхания крупной инструментальной формы, а также в контексте несовместимости содержания образа и способа его репрезентации (когда основной смысл оказывается зашифрован). Такая *парадоксальность*, совместно с *преувеличением* в экспонировании музыкального материала, создает рельефный и персонифицированный тематизм, который воплощает суть понятия *театральность*.

Подводя итоги, отметим, что, по мнению автора статьи, все перечисленные стилевые особенности во многом обуславливают драматизм содержания произведений Г. И. Банщикова, а их жанр и форму (в частности, инструментальной сонаты) возвышают до уровня инструментальной драмы.

Четыре сонаты для баяна Г. Банщикова охватывают большой временной период творчества композитора. При образной разноплановости во всех сонатах обнаруживается стилевая общность. Это, в первую очередь, проявляется в особенностях тематизма, основу которого составляют лаконичные, полные экспрессии мотивы. Общим свойством всех сонат становится такой тип драматургического развития, который связан с непрерывным нарастанием напряжения, приводящем к кульминации-коллапсу, к итогу, обладающему смысловой неоднозначностью.

Одновременно путь от Первой к Четвертой сонате отмечен изменениями стиля, заключающимися в постепенном переходе от эмоциональности и острой экспрессии к сдержанности, к усилению трагизма содержания. При этом музыкальный язык Г. Банщикова далек от радикальных новаций XX века, опирается на традиции и сочетает спонтанность высказывания с логически обусловленным формообразованием. В своих сонатах для баяна композитор сформировал уникальную художественную систему, которая может быть охарактеризована словами О. Гладковой: «Эскизность и тщательная отделка, страсть и мудрость отличают музыку Банщикова, в которой мало искусственного, но много искусного, притягательного особым, редким обаянием, не подвластным ремеслу»².

Обращение Г. Банщикова к крупной циклической форме в музыке для баяна открыло новые перспективы для баянного репертуара: в дальнейшем по его примеру сонаты для баяна создают другие петербургские композиторы — Л. Пригожин, Е. Римша, В. Соколов, А. Томчин, В. Бортянков и др.

¹ Курьешева Т. А. Театральность и музыка. С. 145.

² Гладкова О. И. Геннадий Банщикова: петербургский стиль, как он есть. С. 223–224.

Большую роль в процессе создания баянных шедевров Банщикова сыграл творческий тандем композитора и исполнителя (О. Шарова), в котором каждый дополнил друг друга, один — мастерством профессионального композитора, а другой — знанием фактурных особенностей современного баяна и собственной готовностью к исполнению современной академической музыки.

Таким образом, весомый эстетический результат, а также востребованность у исполнителей и слушателей сделали эти сонаты эталоном жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гладкова О. И.* Геннадий Банщиков: петербургский стиль, как он есть // XXI век. Начало. Музыка: силуэты петербургских композиторов. Изд. 2-е, доп. СПб.: Музыка, 2008. С. 189–224.
2. *Епишин А. В.* Геннадий Банщиков: «В творчестве ощущаю себя гражданином мира» // Музыкальный мир в новом тысячелетии: взгляд из Санкт-Петербурга / Сост. и отв. ред. А. В. Епишин. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2012. Ч. 1: Интервью с композиторами. С. 7–17.
3. *Имханицкий М. И.* История баянного и аккордеонного искусства: учебное пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с., с ил.
4. *Курьшева Т. А.* Театральность и музыка. М.: Советский композитор, 1984. 201 с.: нот. ил.
5. *Медушевский В. В.* К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник: Сборник статей / Сост. С. С. Зив. М.: Советский композитор, 1984. Вып. 5. С. 5–17.
6. *Миняков И. Д.* Оркестровая трактовка баяна на примере сонат Г. Банщикова // Актуальные вопросы исполнительства на русских народных инструментах: Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных творчеству И. Я. Паницкого / Отв. ред. А. Е. Лебедев. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2018. С. 100–106.
7. *Михайлов М. К.* Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 250 с.
8. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.: ноты.
9. *Ручьевская Е. А.* Парус под ветром (О Г. Банщикове) // Работы разных лет: Сборник статей: В 2 т. Т. 1: Статьи. Заметки. Воспоминания / Отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 117–127.
10. *Ручьевская Е. А.* Стиль как система отношений // Работы разных лет: Сборник статей: В 2 т. Т. 1: Статьи. Заметки. Воспоминания / Отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 57–65.
11. *Скробков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей: Учебное пособие. 3-е изд., стер. СПб.: Лань; Планета музыки, 2018. 448 с.
12. *Фикельштейн Э. И.* Геннадий Банщиков: Монографический очерк. Л.: Советский композитор, 1983. 93 с.: нот. ил.

Аннотация

Статья посвящена выявлению стилевых особенностей музыки Г. И. Банщикова на примере его четырех сонат для баяна. Определяются основные черты, составляющие стилевую доминанту Г. Банщикова: создание *инструментальной драмы*, *опора на психологизм и эмоциональность содержания*, *театральность* и особая роль *гротеска* в создании художественного образа. Баян в сонатах Г. Банщикова трактуется как инструмент-оркестр. Интонационный строй сонат не опирается на традиционные фольклорные истоки баянной музыки. В совокупности перечисленных свойств сонаты для баяна Г. И. Банщикова являются эталоном академической трактовки жанра.

Summary

The article is devoted to identifying the stylistic features of Gennady Banshchikov's music through the lens of his four sonatas for bayan. The main features that make up Banshchikov's style are identified as: psychological and emotional content; theatricality; instrumental drama; a particular use of the grotesque. In Banshchikov's sonatas, the bayan can be interpreted as an orchestra embodied within a single instrument, and moves beyond its traditional folkloric origins and associations.

- ✓ *Ключевые слова:* Геннадий Баншиков, соната для баяна, баянное искусство, стилевые особенности, камерная музыка, инструментальная драма, остинатность, театральность, гротеск.
- ✓ *Key words:* Gennady Banshchikov, sonata for bayan, bayan art, stylistic features, chamber music, instrumental drama, ostinato, theatricality, grotesque.

УДК
78.071.1

Васил Казанджиев. «Невозможно создавать что бы то ни было, и особенно музыку, без любви к людям, природе, миру...»

БОБРИНА МАРИЯ СЕРГЕЕВНА

*Артист концертного агентства «Neue Sterne Classical Artist», стажер,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)*

BOBRINA MARIYA S.

*Artist of Konzertdirektion «Neue Sterne Classical Artist», Trainee,
Moscow Tchaikovsky State Conservatory (Moscow, Russia)*

E-mail: mariyabobrina@yandex.ru

Вообще, для меня великая музыка в основе своей романтична. <...> Что остается в истории, что имеет значение? То, что включает в себе самостоятельно слово, что индивидуально и неповторимо. Это является привилегией только самых великих талантов¹.

Среди композиторов, чье творчество уже при жизни автора становится классикой, сегодня выделяется фигура выдающегося болгарского композитора, дирижера и педагога Василя Казанджиева (р. 1934) (ил. 1). Яркий самобытный художник, соприкоснувшийся со многими музыкальными тенденциями своего времени, Васил Казанджиев обращается к актуальным темам современности и вечным темам человеческого бытия.

Наряду с другими болгарскими композиторами — К. Илиевым и Л. Николовым, И. Спасовым и С. Пиронковым, Г. Тутевым и Э. Табаковым, Г. Минчевым и К. Кюркчийским — Васил Казанджиев вошел в число авангардистов, которым удалось создать яркий индивидуальный стиль. Многообразны стилистические истоки музыки Казанджиева. Так, композитор говорит о сущности своей творческой личности, открытой многообразным влияниям — источникам его стиля: «Константин Илиев и Добрин Петков² считали меня немного эклектичным, открытым для любых влияний, начиная со Стравин-

¹ Цит. по: *Божикова М.* Васил Казанджиев / Науч. ред. Ц. Йорданова. София: Българска Академия на науките, Институт за изкуствознание, 1999. С. 255. Перевод с болгарского языка фрагментов книги, статей и интервью, упоминаемых в сносках, выполнен автором статьи.

² К. Илиев и Д. Петков — видные болгарские музыканты XX века, первые учителя В. Казанджиева. Константин Илиев (1924–1988) — болгарский дирижер, композитор, музыкальный критик и педагог. Добрин Петков (1923–1987) — болгарский дирижер, скрипач и пианист.



Ил. 1. Васил Казанджиев

ского, Бартока, Шостаковича, Хиндемита. Конечно, все произведения Нововенской школы — Шенберга, больше всего Веберна; „Воццека“ — я выучил наизусть, еще будучи студентом. Немного позже я углубился в источники Средневековья, болгарских песнопений, а также фольклора»¹. В претворенном, иногда аллюзийном виде творчество композитора обнаруживает связи с искусством прошлых эпох и новейшими композиторскими техниками.

Стилевые новации состоят, по мнению композитора, не столько в создании новых техник композиции, сколько в оригинальной манере претворения сложившихся типов мышления. Это можно заключить из его высказывания о глубоко почитаемом им В. А. Моцарте: «Он не то чтобы новатор или творец выразительных средств, но он применяет гениальным образом завоевания эпохи. Они так представлены в его произведениях, что забываешь, кто что открыл, а вспоминаешь только произведения самого Моцарта»².

Сегодня личность В. Казанджиева воспринимается как «легендарная... обладающая широтой творческих интересов»³, а его стиль оценивается со-

¹ Разговор с Васил Казанджиев от Мария Черноокова. 28 октомври 2008. URL: http://www.classical-bg.com/articles/comments/vassil_kazandjiev_interview/ (дата обращения: 28.09.2019).

² Божикова М. Васил Казанджиев. С. 255.

³ Божикова М. Васил Казанджиев и пути его композиторского мышления // Болгарское искусство XX века: Сборник статей / Ред.-сост. В. Н. Федотова. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. С. 234.

временниками как зрелый, яркий, отмеченный печатью неповторимого своеобразия. Вызревание собственной художественной концепции, накопление музыкально-выразительных средств, которые постепенно формировали его индивидуальный стиль, — осознанный процесс его творческой эволюции. Тенденции авангарда второй волны в музыке Казанджиева, представленные свободной серийностью, сонорикой, алеаторикой, сочетаются с идиомами болгарского музыкального языка, берущими начало в фольклорном и церковном национальном искусстве, в традициях болгарской композиторской школы. При этом стиль Казанджиева во многом опирается и на основные концепты общеевропейской традиции.

Ярким примером индивидуального сочетания средств выразительности, свойственных послевоенному авангарду, и характерных элементов болгарского музыкального языка может послужить цикл Казанджиева «Афоризмы» для флейты и тубы (2011)¹. Так, в пьесе № 4 характерные для болгарских танцев метры 9/8, 7/8 и нерегулярные акценты уживаются с принципом свободной двенадцатитоновости (пример 1)². Основные конструктивные элементы мелодии пьесы — тритон и септима — отвечают принципам звукоорганизации музыки XX века, при этом отдельные мотивы напоминают попевки в рамках малообъемных звукорядов, что отсылает к национальной музыкальной традиции. Название цикла, миниатюрные формы, а также общий для пьес скерцозный оттенок связывают их с фортепианными циклами С. Прокофьева «Сарказмы» и «Мимолетности».

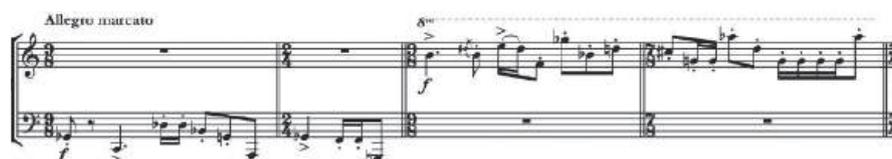
Период становления творчества Казанджиева (до 1957 года)³ характеризуется склонностью к освоению техник письма XX века⁴. Еще во время обучения в гимназии в его родном городе Русе, а затем в Болгарской государственной консерватории в классе выдающегося болгарского композитора П. Владигерова в таких сочинениях, как первые две симфонии, Концерт «Complexi sonogi», Соната и Токката для фортепиано, Симфонietta, происходит формирование эстетических и композиционно-технических принципов, которые и впоследствии останутся определяющими в творчестве Казанджиева.

¹ Подробнее об этом цикле см.: Бояджиева-Вылева Р. И. «Афоризмы» Василя Казанджиева для флейты и тубы и экспериментальные техники звукоизвлечения и ансамблевого музицирования // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2015. № 4 (15). С. 64—71.

² Пример приводится по статье Р. Бояджиевой-Вылевой. Ей, а также Н. Темнискову как первым исполнителям маэстро посвятил свой цикл.

³ На периодизацию творчества композитора существует несколько точек зрения. Одна из них предложена биографом и исследователем творчества Казанджиева Миленой Божиковой. См.: Божикова М. Васил Казанджиев и пути его композиторского мышления. С. 240—241. Вторую, несколько отличающуюся, приводит сам композитор в интервью от 2008 года. См.: Разговор с Васил Казанджиев от Мария Черноокова.

⁴ Разговор с Васил Казанджиев от Мария Черноокова.



Пример 1. В. Казанджиев. Афоризмы (№ 4)



Пример 2. В. Казанджиев. Токката для фортепиано (начало)

Токката для фортепиано (1957) — одно из показательных сочинений раннего периода творчества Казанджиева. Музыка Токкаты живая, энергичная, брутальная. Она воспринимается как поток активного движения, который рождается из одного короткого мотива и постепенно разрастается до безостановочного движения мелких длительностей. Начало пьесы представляет собой, таким образом, ритмическую прогрессию (пример 2).

В конце пьесы этот поток будто низвергается в ту глубину, праоснову, из которой он был рожден.

В пьесе претворяется одна из наиболее ярких особенностей народной болгарской музыки — метрическое разнообразие. Наряду с простыми размерами 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, часто встречаются 5/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/16, 12/16, 14/16; встречаются и более сложные комбинации. Эти размеры являются основой различных танцев. Б. Барток называет их «болгарскими ритмами». Кстати, во вступлении Токкаты используется определенная гармоническая отсылка к музыке Бартока, а именно — к широко известной пьесе «Allegro barbaro». Речь идет о политональной гармонии, сочетающей в единовременном звучании тональности a-moll и fis-moll (примеры 3а, 3б).

По окончании консерватории Казанджиев начинает свой творческий путь как дирижер и композитор. К этому времени относятся поиски оригинальных способов сочетания серийности с сонорикой и алеаторикой¹. Его лич-

¹ Разговор с Васил Казанджиев от Мария Черноокова.



Пример 3а. В. Казанджиев. Токката для фортепиано



Пример 3б. Б. Барток. «Allegro barbaro»

ные склонности развивались и под влиянием впечатлений от посещения «Варшавской осени», а также фестивалей современной музыки в Дармштадте, Загребе и Донауэшингене. К этому времени относится признание его как интересного, перспективного композитора как на родине, так и за рубежом. В 1957 году за свою Симфониетту он был удостоен II премии на VI Международном юношеском фестивале в Москве и похвалы от председателя жюри Дмитрия Шостаковича.

К концу 1960-х годов в творчестве Казанджиева окончательно вызревает индивидуальная стилевая концепция, в которой нашли отражение различные направления и техники музыки XX века, свойственные послевоенному авангарду, с элементами фольклорного музицирования и старинного церковного искусства Болгарии. Именно в конце 1960-х — начале 1970-х годов появляются, пожалуй, самые известные концептуальные произведения Казанджиева — «Живые иконы» (1970), которые были исполнены на конкурсе «Международная трибуна композиторов» в Париже, «Картины Болгарии»

(1971), «Праздничная музыка» (1972). Эти творения полным образом представили обновленную фольклорную традицию и инициировали новое отношение к фольклору как к комплексу идиоматических свойств.

Национальные истоки творчества Казанджиева проявляются в обращении к национальным сюжетам, в интонационном строе, в работе с фольклорным и старинным церковным тематизмом, опоре на национальную классику предшествующего периода.

Фольклорный материал, ориентация на его претворение композитором, фольклористом, музыковедом Д. Христовым¹ и его последователями, их принципы работы с этим материалом — важнейший стилиевой исток творчества Казанджиева. При этом основные принципы взаимодействия музыки Казанджиева с болгарской фольклорной традицией соответствуют также и сформулированным в свое время Б. Бартоком методам работы с национальным музыкальным материалом²: от цитирования до свободного претворения отдельных признаков фольклорного первоисточника. Следуя заветам Бартока, Казанджиев находит свой индивидуальный способ претворения языковых особенностей музыкального фольклора в контексте современной лексики. Композитор использует такие фольклорные идиомы, как маленькие амбигусы, микрохроматику, модальную гармонию, нетемперированные звучности, характерные скачки в каденциях, напоминающие возгласы. Национальная специфика выражается в музыке Казанджиева также благодаря принципу нефиксированной нотной записи, импровизационной свободе метроритма, линейному многоголосию, ритмическим особенностям, среди которых — изошренность ритмических рисунков, непериодичность, асимметричность структур.

Богатейшая церковная музыка Болгарии также оказала большое влияние на формирование стиля композитора. Так, во время работы над музыкой к спектаклю «Иванко» в Театре армии Казанджиев обращается к творчеству знаковой фигуры древней болгарской музыки — Иоанна Кукузеля. Композитор изучил огромное количество византийских, греческих, славянских, русских песнопений в исполнении мужского хора «Иоанн Кукузель» в церкви Святой Софии.

Итогом этого глубокого увлечения явилось обращение к символическим знакам церковной музыки в свободной их трактовке в таких сочинениях, как «Картины Болгарии», «Живые иконы», «Апокалипсис», «Триумф колоколов», Второй струнный квартет, «Affresci sacri». Национальные черты ярко проявляются и в названиях частей крупных циклических сочинений, например: «Рильский монастырь», «Великое Тырново» и «Кукерский танец» — первая, вторая и шестая части цикла «Картины Болгарии» для струнных, флейт

¹ См. об этом: *Нейчева Л. В.* Болгарское музыкальное искусство как национально-стилевая парадигма в культуре XX — начала XXI веков. Дис. ... канд. иск.: 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2016. С. 144—150.

² Подробное описание методов работы Казанджиева с фольклорным материалом см.: *Божикова М.* Васил Казанджиев. С. 245—246.

и ударных. Композитор воспроизводит и характерные жанровые признаки танцев, плачей (финал «Апокалипсиса»), ритуалов («Праздничная музыка»). Для Казанджиева обращение к религиозной тематике означало выстраивание авторской концепции во всеохватности жизненных и художественных явлений, представляющих картину мира. Как об этом пишет Н. А. Гаврилова: «История церкви — это и история жизни народа, болгарского государства, история культуры и искусства и музыкальной традиции на всех этапах ее формирования и эволюции на пути к XXI веку»¹.

Процесс вживания в традиции отечественной сакральной музыки, пожалуй, наиболее ярко отразился в цикле семи пьес для камерного оркестра «Живые иконы» (1970), приуроченном к открытию музея древних икон в Кафедральном патриаршем соборе Болгарской православной церкви — Софийской крипты². Главные действующие лица, а также основные события Священной истории, которым соответствуют названия частей цикла («Богородица Путеводительница», «Благовещение», «Рождество», «Распятие», «Преображение», «Страшный суд», «Христос Пантократор»), оживают на страницах партитуры Казанджиева в особом монологическом высказывании, проникнутом глубокими и сакральными чувственными откровениями. Так, первую часть цикла («Богородица Путеводительница») открывает особая «тема-символ», словно отгораживающая слушателя от внешнего мира и погружающая в оцепенелое созерцание. Она отражает взгляд Богородицы, направленный из глубины времен, вызывающий священный трепет и благоговение перед святыней (ил. 2). Форма первой части складывается из шести фрагментов, по-разному раскрывающих основной музыкальный образ, тему-символ, подобно тому как постепенно разворачивается в деталях общая композиция иконы³.

Новизной мышления отмечено и оркестровое, инструментальное письмо Василя Казанджиева, обладающее оригинальным звуковым колоритом и живописной изобразительностью — во многом благодаря инновационным методам игры на разных инструментах. Некоторые современные исполнительские приемы, в частности, представлены в фортепианном цикле для юношества «Детские пьесы» (1972), наполненном яркими, живыми музыкальными картинками, воплощенными в духе национальной традиции Болгарии⁴. В этом удивительном произведении Казанджиев словно выступает в роли компози-

¹ Гаврилова Н. А. О роли церкви в формировании традиции болгарской музыки // Музыкальная академия. 2017. № 2. С. 73.

² Подробнее о цикле см.: Гаврилова Н. А. О роли церкви в формировании традиции болгарской музыки. С. 75.

³ См. подробнее: Любимов А. И. Васил Казанджиев. «Живые иконы»: Логика драматургии цикла. Курсовая работа. МГК им. П. И. Чайковского, науч. рук. — д-р иск., проф. Н. А. Гаврилова. М., 2007. С. 16—19.

⁴ Бобрин М. «Детские пьесы» Василя Казанджиева (1972) — жемчужина болгарской национальной культуры // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 2 (41). С. 114—125.



Ил. 2. Богоматерь Одигитрия

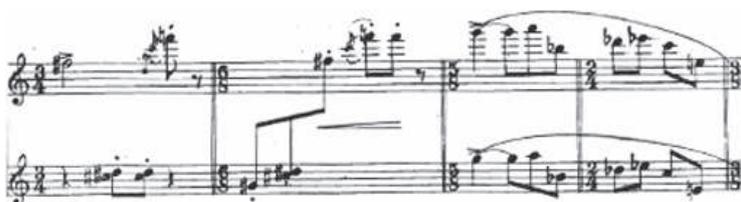
тора-сказочника, сочиняя не просто музыкальные пьесы, но волшебные музыкальные истории, обладающие яркой харизматичностью, воспринимающиеся на одном дыхании, в каждой из которых «живет» характерный персонаж или оживает природное явление. Так, пьеса «Веселый воробей» (№ 32) — яркое выразительное скерцо с преобладанием штриха *staccato*, интонаций и мелизмов, имитирующих чириканье и трепет птичьих крыльев. Музыкальный портрет персонажа составлен из многочисленных форшлаггов, глиссандо, его живость передается благодаря переменному размеру и постоянному смещению акцентов. В пьесе «прочитывается» возможный сюжет: воробей то прыгает на одном месте (остинатно повторяемые секунды, пример 4а), то начинает летать (есть мелодические «переходы» между остинатными тонами, пример 4б). Чем ближе к концу пьесы, тем больше усиливается тенденция к смене остинатной фигуры мелодическими вставками: птичка словно хочет вырваться из рук героя детского альбома и взмывает от него все выше и выше.

Одним из сочинений, наиболее ярко демонстрирующих принципы композиторского мышления и особенности стиля Казанджиева, биограф и исследователь творчества композитора М. Божикова называет Фортепианный квинтет (1980) (пример 5)¹. В этой сонорной композиции каждая звучность обладает особой семантикой, связанной либо с колокольностью (сонорные комплексы), либо с монологическим выразительным началом (мелодическая линия). Применение таких выразительных средств, как пуантилистическая фактура, экмелика, различные нетрадиционные способы игры на инструментах, создают особый спектр сонорных и сонористических звучностей.

¹ Пример приведен по: *Божикова М.* Васил Казанджиев и пути его композиторского мышления. С. 243.



Пример 4а. В. Казанджиев. Детские пьесы. № 32 «Веселый воробей» (т. 1–5)



Пример 4б. В. Казанджиев. Детские пьесы. № 32 «Веселый воробей» (т. 10–13)



Пример 5. Фрагмент нотации Фортепианного квинтета В. Казанджиева

Ряд сочинений Казанджиева обнаруживает его склонность к неоромантизму и «новому неоклассицизму», что характеризуется, в частности, усилением роли камерных жанров. Особый акцент здесь приобретают признаки барочного стиля, тяготение к линейной фактуре и моторно-полифоническому типу движения, использование риторических фигур, старинных жанровых моделей, а также применение цитат из духовных текстов, аллюзийных черт стиля барочных кантат и ораторий. В целом поздний стиль Казанджиева вписывается в общеевропейскую тенденцию постмодерна.

Одним из наиболее показательных сочинений в этом ряду явилась Пятая симфония «Lux aeterna» (2007), посвященная памяти учителя Казанджиева Добринина Петкова. «Вдохновение пришло от Добринина, который был мне не просто другом... <...> Этот человек был для меня святым, он и подтолкнул меня написать симфонию, которую я назвал „Вечный свет“ („Lux Aeterna“), — отмечает композитор¹. В сознании композитора Петков был связан с вели-

¹ Разговор с Васил Казанджиев от Мария Черноокова.

кими фигурами музыки прошлого. Потому, видимо, Казанджиев претворил именно в симфонии-посвящении своему Учителю жанры старинной музыки со свойственными им символикой и музыкально-выразительными средствами — ричеркар, токкату и мотет. Васил Казанджиев сравнивает образы частей симфонии с определенными фресками мастеров эпохи Возрождения (Питера Брейгеля, Эль Греко, Яна ван Эйка, Микеланджело), которыми восхищался и ценимый им Добрин Петков¹. Символично также, что канонический текст «Lux aeterna» — антифон, с которого начинается Причастие католической погребальной мессы. Таким образом, совершается причащение композитора, а через него — и слушателей — к незыблемым основам западноевропейского музыкального искусства, к символам музыки Ренессанса.

Васил Казанджиев по сей день продолжает активную разнообразную творческую деятельность — композиторскую, дирижерскую, педагогическую. Появляются сведения о новых произведениях композитора. Например, в ноябре 2017 года состоялась мировая премьера Седьмого струнного квартета Казанджиева в музее «П. И. Чайковский и Москва» на Кудринской площади. Ныне Казанджиев известен далеко за пределами страны и глубоко почитаем в Болгарии. С 2009 года он является академиком Болгарской академии наук. В 2015 году композитор был удостоен ежегодной государственной премии «Св. Паисий Хилендарски», которую вручают музыкантам, вносящим большой вклад в укрепление национальных традиций болгарской культуры.

Эволюция стиля Василя Казанджиева — сложный живой процесс с поиском, трансформациями и творческим освоением различных музыкальных явлений прошлого и современности. Однако есть один важнейший концепт его творчества, объединяющий произведения разных лет. Он выражается в категории любви как основы, на которой зиждется гармония мира. Вот как сам композитор говорит об этом: «Когда я говорю о красивой, талантливо написанной музыке, я всегда связываю ее с любовью во всех ее аспектах. Невозможно создавать что бы то ни было, и особенно музыку, без любви к людям, природе, миру — творить без глобальной любви. Любовь возвышает музыку и придает ей общечеловеческую значимость. Таковой является музыка всех великих композиторов различных времен и эпох»².

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобрин М. «Детские пьесы» Василя Казанджиева (1972) — жемчужина болгарской национальной культуры // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 2 (41). С. 114–125.
2. Божикова М. Васил Казанджиев / Науч. ред. Ц. Йорданова. София: Българска Академия на науките, Институт за изкуствознание, 1999. 335 с.

¹ Подробнее об этом см.: Казанджиева П. Л. Симфоните «Нирвана», «Вечна Светлина» и «Каскади» от Васил Казанджиев. Визуални съответствия. Автореф. ... научна степен «доктор». София: Национална Музикална Академия «проф. Панчо Владигеров», 2019. 52 с.

² Цит. по: Божикова М. Васил Казанджиев. С. 25.

3. *Божикова М.* Васил Казанджиев и пути его композиторского мышления // Болгарское искусство XX века: Сборник статей / Ред.-сост. В. Н. Федотова. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. С. 234–251.
4. *Бояджиева-Вылера Р. И.* «Афоризмы» Василя Казанджиева для флейты и тубы и экспериментальные техники звукоизвлечения и ансамблевого музицирования // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2015. № 4 (15). С. 64–71.
5. *Гаврилова Н. А.* О роли церкви в формировании традиции болгарской музыки // Музыкальная академия. 2017. № 2. С. 72–75.
6. *Казанджиева П. Л.* Симфоните «Нирвана», «Вечна Светлина» и «Каскади» от Васил Казанджиев. Визуални съответствия. Автореф. ... научна степен «доктор». София: Национална Музикална Академия «проф. Панчо Владигеров», 2019. 52 с.
7. *Любимов А. И.* Васил Казанджиев. «Живые иконы»: Логика драматургии цикла. Курсовая работа. МГК им. П. И. Чайковского, науч. рук. — д-р иск., проф. Н. А. Гаврилова. М., 2007. 34 с.
8. *Нейчева Л. В.* Болгарское музыкальное искусство как национально-стилевая парадигма в культуре XX — начала XXI веков. Дис. ... канд. иск.: 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 260 с.
9. Разговор с Васил Казанджиев от Мария Черноокова. 28 октомври 2008. URL: http://www.classical-bg.com/articles/comments/vassil_kazandjiev_interview/ (дата обращения: 28.09.2019).

Аннотация

Статья посвящена стилистическим особенностям музыки Василя Казанджиева (р. 1934), выдающегося современного болгарского композитора, дирижера, педагога, академика Болгарской академии наук, автора семи симфоний и большого количества крупных произведений для симфонического оркестра, множества опусов для камерных составов и хоровых сочинений. Яркий, индивидуальный, узнаваемый стиль Казанджиева — результат непрерывной эволюции его творческого мышления, на которое оказали существенное влияние авангардные техники композиции — сонорика, алеаторика, 12-тоновое письмо. В последние десятилетия в музыке Казанджиева отчетливо ощутимы тенденции постмодерна. В статье также подчеркивается ведущее значение в формировании стиля композитора болгарской национальной музыкальной традиции, представленной фольклорным музицированием, церковным наследием страны, а также достижениями композиторской школы Болгарии рубежа XIX–XX веков.

Summary

This article considers the stylistic features of Vassil Kazandjiev's music. Born in 1934, Kazandjiev is a prominent contemporary Bulgarian composer, conductor, teacher, and academic at the Bulgarian Academy of Sciences. He has written seven symphonies and many other pieces for orchestra, as well as a number of chamber and choral works. Kazandjiev's bright, individual, and recognisable style is the result of an unbroken evolution in his creative thought. It is influenced by avant-garde compositional methods such as sonorism, aleatory, and twelve-tone techniques. In recent decades a new postmodernist tendency has arisen in Kazandjiev's music. This article outlines the significance of Bulgaria's national musical heritage for Kazandjiev's stylistic evolution, including folklore, church traditions, and the national compositional school of the 19th and 20th centuries.

- ✓ *Ключевые слова:* Васил Казанджиев, современная болгарская музыка, авангард, техники композиции XX века, постмодернизм.
- ✓ *Key words:* Vassil Kazandjiev, contemporary Bulgarian music, avant-garde, 20th-century compositional techniques, postmodernism.

Художественный фильм «Салават Юлаев» как образец создания этнического звукового пространства в советском кинематографе 1940-х годов

УДК
791.43

ИГИБАЕВА ГУЛЬЧАЧАК АХМАДУЛЛОВНА

*Аспирантка, Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова; режиссер,
Телерадиокомпания «Башкортостан» (Уфа, Россия)*

IGIBAEVA GULCHACHAK A.

*Postgraduate Student, Zagir Ismagilov Ufa State Institute of Arts;
Film Director, Television and Radio Company 'Bashkortostan'
(Ufa, Russia)*

E-mail: gulchachak.igibaeva@mail.ru

Проблема отражения этнического мироощущения через профессиональное музыкальное творчество, в частности, в сфере музыки национального кинематографа является одной из самых сложных, но — одновременно — и актуальных на сегодняшний день. Для Башкирии начало XX века — это период активного поиска и воплощения новых типов этнической идентичности, что напрямую выражается в сфере культуры и искусства; это время создания новых национально-ориентированных фильмов и телепередач. Естественно, что для передачи национально-определенного характера при создании музыкального сопровождения к визуальным объектам (кино, телевизионные фильмы) активно используются приемы *этнического маркирования*, с помощью которых осуществляется процесс глубокого погружения в этнический характер фильма. Под *этническими маркерами восприятия* понимаются объекты, обладающие однозначной семиотической заданностью, через которые утверждается определенная этническая идентичность. Настоящая работа посвящена истории и принципам применения, а также востребованности этнических маркеров в музыке национально ориентированного киноискусства как необходимых средств выражения этнической специфики действия фильма.

Вопрос отражения национального мироощущения, этнической специфики (главным образом, звуковыми средствами и в особенности через музыкальное решение) в аудиовизуальных средах (кино, телевидение, Интернет)

в последнее время поднимается все чаще¹. Но главной проблемой при этом является отсутствие научного осмысления данного процесса, который следует рассматривать как *акт присвоения*, маркированного «назначения этничности», который создает у реципиента специфический опыт идентификации с новым для него этническим контекстом.

Такая постановка вопроса является первой попыткой комплексно выявить проблематику этнических маркеров восприятия на материале звукового кино в Республике Башкортостан. Определив в качестве объекта исследования музыку к первому в истории башкирского кинематографа звуковому фильму «Салават Юлаев» (1940 год, реж. Я. Протазанов, муз. А. Хачатуряна), посвященному жизни и судьбе башкирского народного героя, попытаемся описать воплощенные в данном тексте принципы этнического маркирования, формирующие восприятие у реципиента нового для него контекстуального опыта — опыта башкирской этнической идентичности. Благодаря использованию методологических установок, базирующихся на этномузыкологической концепции Л. Мнацаканян (*тембро-акустическая модель* в фольклоре и композиторском творчестве как одна из специфических характеристик звука, определяющая взаимосвязь элементов музыкальной системы, акустической среды, лада, ритма, темпа и др., сложившаяся в результате акустического функционирования определенного типа этнического звукоидеала (Ф. Бозе)), А. Алябьевой (*темброформа* как обобщение значимости тембрового, регистрового, артикуляционного, динамического и высотного параметров в монодических культурах), А. Хасаншина (*формирующаяся стилевая модель в музыкальном восприятии*, одновременно создающая исторически сложившийся стилевой контекст как соответствующий феномен сознания индивида и общественного восприятия и

¹ См., например: Алябьева А. Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений.: Дис. ... док. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2009. 335 с.; Егорова Т. К. Музыкальная фоносфера фильма и эффект «Виртуальной реальности» // Звуковая среда современности: Сборник статей памяти М. Е. Тараканова (1928–1996) / Отв. ред.-сост. Е. М. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С. 284–294; Мнацаканян Л. А. Темброакустическая модель как инструмент исследования фольклора и композиторского творчества: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2014. 236 с.; Русинова Е. А., Хабчук Е. М. Влияние традиционной национальной культуры на приемы звукорежиссуры в японском кинематографе. Речь и пауза // Вестник ВГИК. 2018. № 1 (33). С. 92–105; Сергеева Т. С. Особенности традиционной эстетики в музыке фильмов стран Дальнего Востока // Вестник ВГИК. 2018. № 3 (37). С. 68–78; Сергеева Т. С. Музыкальный мир фильмов С. Параджанова // Художественная культура. 2012. № 1 (2). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2012-1/yazyki/515.html> (дата обращения: 17.09.2018); Юнусова В. Н. К проблеме символа в классической музыке Востока // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания / Редкол.: В. Н. Юнусова (ред.-сост.) и др. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2008. Вып. 1. С. 53–74.

являющаяся общей для всех стилевых контекстов *инвариантом*), — тембр и сам принцип тембрирования определен в качестве фундирующей, глубинной структуры созданного композитором звукового текста, составляющего важный пласт киноповествования. Фактически в контексте музыки к данному фильму можно говорить о *тембровой функциональности* как явлении, которое обобщает значимость тембрового, регистрового, артикуляционного, динамического и высотного параметров в исконно монодических культурах (таких как башкирская, татарская и др.). Как пишет Л. Мнацаканян, «вне зависимости от геоэтнического типа культуры звук и, главным образом, тембр, фиксирует в себе основные парадигмы мифологического свойства, являясь, таким образом, неким „концентратом“ этнического звукоидеала»¹. Благодаря сложившейся модели восприятия мы (субъекты фонотембрального контекста) «в момент исполнения конкретного произведения, „не договариваясь“, *знаем*, что звучащее имеет некоторое общее значение для всех нас. Мы фактически всегда уже заранее *знаем*, что мы услышим»², так как протяженные этнически маркированные *зоны слухового предзнания* возникают в результате аудиовизуальной работы в кино, глубоко укорененной в символике национального, разворачивающейся в широчайшем горизонте этнического мироощущения. А это возможно только в условиях плодотворной взаимотворческой работы режиссера и композитора. Известны, к примеру, такие творческие тандемы, добившиеся выдающихся результатов в области создания непрерывных протяженных аудиовизуальных пространств этнической идентификации, как Сергей Параджанов и Джаваншир Кулиев (кинофильм «Ашик-Кериб»), Сергей Параджанов и Мирослав Скорик (кинофильм «Тени забытых предков»), Акира Курогава и Тору Такэмицу (кинофильм «Ран»), Эмир Кустурица и Горан Брегович (кинофильм «Время цыган») и многие другие.

Кино к началу XX века поставило перед собой задачу встать в один ряд с уже состоявшимися на тот момент «почтенными» видами искусства: театром, музыкой, живописью, архитектурой. Этим в первую очередь объясняется стремительное форсированное развитие киноискусства. Во время научно-технического прогресса, который в середине XX века шел полным ходом, именно в киноиндустрии разрабатывали и использовали новейшие технологии, находили различные звуковые спецэффекты и создавали новые инструменты для привлечения внимания все большего количества зрителей (терменвокс, синтезатор «АНС», волны Мартено и др.).

¹ Мнацаканян Л. А. Темброакустическая модель как инструмент исследования фольклора и композиторского творчества. С. 60–61.

² Хасаншин А. Д. Стилевая модель в музыкальном восприятии: историческая перспектива и теоретическая реконструкция: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2006. С. 115.

Можно смело утверждать, что кино — изобретение, расширившее возможности человечества. Из формата развлекательного шоу, возникшего во время первых демонстраций «движущихся картин» под приятный слуху аккомпанемент «живой музыки» (в исполнении пианистов-таперов, позже — музыкальных ансамблей и даже целых кинооркестров), — оно превратилось для человека в новое средство познания реальности, общения, воздействия и влияния, а часто — и манипулирования зрителем, создавая фактически вторую реальность. Почти все значительные советские кинематографисты, начиная с 1920-х годов, подчеркивали важную роль кино как средства конструирования коллективного сознания, как орудия созидания новых советских наций и новых общностей — коллективных идентичностей¹.

Таким образом, перерабатывая представляемую зрителям информацию, превращая ее в некое послание / меседж, предназначенное для широкой аудитории, кино становится в 1920—1930-е годы в СССР важным средством воздействия на массы, обладающим возможностью манипулировать ими. Через киноэкран внедрялись в коллективное сознание новые культурные модели интерпретации «инновационно-идеологического» описания окружающего мира. Для транслирования этих моделей в регионах создавалась мощнейшая инфраструктура (в столицах союзных республик открывались киностудии с новейшей техникой, Союзы кинематографистов, поддерживаемые финансово), а в Москве и Ленинграде — кинематографические вузы с режиссерскими и сценарными факультетами, где обучались кадры для республик.

О факте появления «нового национального социалистического кино» заявлялось с самых высоких трибун как о важнейшем достижении, которого этносы смогли добиться только благодаря пролетарской революции. Однако, несмотря на заявления о всестороннем развитии кинематографий национальных республик, собственно *этническим чертам* в этих фильмах уделялось очень мало внимания. Национальным считалось кино, которое создавалось путем внедрения в канву этнического контекста сюжета с обязательным социальным элементом противостояния (социального конфликта). Репрезентация этнического была заявлена только на уровне контекста и его географической локализации, как национально-характерная *фабула*: история и особенности культуры соответствующих коллективных общностей явились

¹ Так, у известного режиссера и теоретика кино Дзиги Вертова находим: «Выбор фиксируемых фактов подскажет рабочему или крестьянину нужное решение... факты, приносимые кино-наблюдателями или кино-работниками... организуются киномонтажерами по указанию партии... мы вводим в сознание трудящихся тщательно подобранные, зафиксированные и организованные факты» (*Вертов Д.* Основное «киноглаза» // Статьи. Дневники. Замыслы / Ред.-сост. С. Дробашенко. М.: Искусство, 1966. С. 81—82).

лишь поводом к демонстрации «завоеванного братства всех народов», локализованного историко-хронологически и ландшафтно-географически в определенных местах-пространствах по всему Советскому Союзу¹.

Вместе с этой идеологической установкой производство фильмов в национальных регионах имела перед собой вторую, весьма прозаическую цель: создание «массового кинопроизводства этнически привлекательного и коммерчески успешного кино», эксплуатирующего еще дореволюционный интерес публики к Востоку, русско-имперский ориентализм².

Требование выполнять «Государственное задание по конструированию новых национальных культур СССР» стало толчком к созданию в 1940 году фильма «Салават Юлаев». К его производству были привлечены наиболее профессиональные деятели Госкино СССР — кинорежиссер Яков Протазанов, сценарист Степан Злобин, композитор Арам Хачатурян. Будучи первым полномасштабным экранным произведением, чье действие локализовано в Башкирии и (условно) затрагивает соответствующую этническую специфику, — этот фильм стал на долгие годы (фактически, до конца 1970-х годов) единственным аудиовизуальным кинематографическим феноменом, репрезентирующим значение башкирской культуры как разворачивающейся преимущественно в области героико-патриотической наррации.

Это первый пример *присвоения этничности*, задавший стандарт дальнейших типов репрезентации башкирского национального характера в художественной форме кинофильма. Потому особенно интересны смоделирован-

¹ О конструировании национальных границ, культур, языков, коллективных идентичностей на Кавказе, в Урало-Поволжье и Южной Сибири в 1920—1960-е годы см.: Румянцев С. Советская национальная политика в Закавказье: конструирование национальных границ, историй и культур // Неприкосновенный запас. 2011. № 4 (78). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/4/ru6.html> (дата обращения: 14.03.2019); Головнев И. А., Головнева Е. В. Конструирование образов регионов СССР в советском культфильме // Человек в мире культуры. 2017. № 2/3 (21). С. 44—47; Балдано М. Н., Варнавский П. К. «Национальная по форме, социалистическая по содержанию»: бурятская нация в советском идеологическом дискурсе // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 412. С. 40—49; Варнавский П. К. Советский народ: создание единой идентичности в СССР как конструирование общей памяти (на материалах Бурятской АССР) // Регион в истории империи. Исторические эссе о Сибири. URL: <https://history.wikireading.ru/371695> (дата обращения: 14.03.2019).

В этих работах особое внимание уделяется противоречивости национальной этнической политики, проводившейся советским руководством. Активно способствуя формированию национальных идентичностей, оно в то же время проводило курс на создание единой советской общности.

² В связи с этим вспоминается также режиссерский дебют Якова Протазанова — «Бахчисарайский фонтан» (1909), немой художественный короткометражный фильм по мотивам одноименной поэмы А. С. Пушкина. Да и, собственно, первый художественный фильм, снятый в Российской империи, — это «Понизовая вольница» (другие названия — «Стенька Разин», «Стенька Разин и княжна», 1908), в котором максимально широко были представлен быт и нравы Азии (трактуемые с точки зрения «Русского Востока»).

ные в пространстве данного фильма характеристики национального мироощущения, этнической специфики, явленные через музыкально-фоническое решение фильма, осуществленное одним из крупнейших и самобытных композиторов XX века — Арамом Хачатуряном¹.

Анализ музыкального материала кинофильма «Салават Юлаев» позволил выявить основные принципы работы композитора по созданию и внедрению в звуковой текст национально ориентированного фильма этнических маркеров. В первую очередь необходимо отметить, что композитор особое значение придает **тембрам** (точнее — тембровым характеристикам), подчеркивающим, усиливающим содержание событий, происходящих на экране. Не мелодическое, не интонационное или мотивное развитие, не полифонические и др. возможности трансформации тематического материала (что в дальнейшем станет широко распространенным в процессе создания музыкальных решений фильмов с национальной ориентированностью) выступают маркером этнической идентичности, а именно *тембральность*. В данном случае тембр рассматривается не только в интонационном или жанровом отношении, но и как несущий объективное значение (*объективизирующий, опредмечивающий*) феномен. «Тембрирование» звуковых решений тех или иных событий, происходящих в фильме, приобретает значение «темброформы» (А. Г. Алябьева) и начинает выполнять роль этнического маркера, который становится основным знаком этнической идентификации.

Можно сказать, что звук и тембр *расцвечивают, колоризируют* черно-белое пространство фильма. В фильме «Салават Юлаев» сразу же возникают две противостоящие друг другу предметно-тематические *противоборствующие темброфонические сферы*:

- башкирский народ охарактеризован тембром деревянных духовых инструментов (чаще всего мелодические фразы даны гобой). Его тембр характеризует главного героя фильма. Солирующий гобой сопровождает лирические сцены, в которых Салават Юлаев показан как человек, «сострадающий угнетенному башкирскому народу». Можно предположить, что композитор использовал гобой в качестве имитации башкирского национального духового инструмента *курая* (в ней цитируется подлинная башкирская народная мелодия «Салауат, ниса йәшендә» — «Сколько же лет тебе, Салават?»). Тема дается как лирическая

¹ Арам Хачатурян также известен как автор музыки более чем к 25 кинофильмам. В результате сотрудничества А. Хачатуряна с режиссером Амо Бек-Назаровым рождаются первые армянские национальные звуковые фильмы «Пэпо» (1935) и «Зангезур» (1938). Фильм «Пэпо», снятый по мотивам одноименной пьесы Габриеля Сундукяна, стал дебютом Арама Хачатуряна в кино. Работа над «Зангезуром» поставила перед Хачатуряном новые задачи построения музыкальной драматургии фильма. В этой картине композитор выступил как мастер симфонической киномузыки. В 1938 году он пишет музыку к первому таджикскому звуковому кинофильму «Сад» (режиссер Николай Досталь).

протяжная песня — узункюй¹ («исходный» же ее жанр — кубаир²). Этот тембр реконструирует аутентичное башкирское звучание и в то же самое время транслирует обобщенную этносемиотическую принадлежность к «Русскому Востоку» (тембральная узкомензурность, слуховое сходство со звучанием зурны).

- дробь военных барабанов, резкое свистящее звучание флейты-пикколо, а также военный призыв трубы, в сочетании с карикатурным, «игрушечным» маршем, как бы подчеркивающим гротескность солдат-маирионеток, — лейттемы русской царской армии.

Уже с самого начала фильма формируется противостояние этих двух этносемиотических темброфонических пространств, сопровождающих, обобщающих действие соответствующих противоборствующих сил на всем протяжении фильма. Такая конфликтная тембровая драматургия во многом спасает (собственно) кинематографический, визуальный нарратив фильма, *ремушируя, вуалируя* его сценарные огрехи и логические несообразности сюжета.

Используя характерные особенности тембра различных инструментов, Хачатурян передает и эмоциональную насыщенность сцен. К примеру, жалобные интонации плача и стонаний струнных инструментов показывают «страдания народа». Героические батальные сцены обрисованы стандартизированным мощным звучанием медной духовой группы и оркестровым *tutti*.

Для более глубокого раскрытия сценического действия композитором использовано и **жанровое разнообразие** музыки. В первую очередь, интересно использование жанров башкирских народных песен: протяжная лирическая песня узункюй, использованная в качестве основы для некоторых фрагментов музыкального решения кинофильма, эмоционально очень его обогатила и позволила максимально передать специфичность национальной музы-

¹ *Узункюй* (долгий напев) — песня лирико-эпического характера. Для узункюй характерны медленный или умеренный темп, широкий диапазон мелодии (до двух октав) импровизационного склада, контраст высокого и низкого регистров, сочетание скачков на широкие интервалы и прихотливого орнаментирования (опевание опорных тонов, гаммообразные взлеты и спуски мелодии). Исполнение узункюй предваряется эпическими сказами («историями песен»), которые разъясняют содержание песни и эмоционально подготавливают слушателей. Узункюй исполняется певцом, народным инструменталистом (чаще на курае) или дуэтом певца-*кюйши* и кураиста.

² *Кубаир* — жанр башкирской народной поэзии, короткий поэтический сказ, традиционно исполняемый речитативом под аккомпанемент думбыры, реже курая. Тексты эпических кубаиров сохраняют народную память о важнейших событиях прошлого и поворотных моментах истории народа. Существуют следующие виды кубаиров: эпические — сказания, воспевающие батыров («Урал-батыр», «Идукай и Мурадым», «Карасакал», «Юлай и Салават»), лирические («Ай, Урал мой, Урал!», «Смерть высокой горы»), дидактические — создаваемые путем слияния близких по содержанию и однотипных по своей стилистической структуре пословиц (в народе также бытуют под названием *айтыш*). Широко известны дидактические кубаиры, сложенные Акмуллой — известнейшим башкирским сказителем XIX века.

ки башкирского народа и в целом — темперамента этноса (в фильме использованы как вокальные, так и инструментальные варианты узункюя). Жанр кубаира также органично вплетается в музыкальную ткань картины и усиливает ее этническое содержание. Это бравурная героическая песня — восхваление мужества, молодецкой силы Салавата.

Нельзя не отметить воссозданную А. Хачатуряном из неизвестного первоисточника мелодию русской народной протяжной песни (в сцене спасения тонущего Салавата беглым русским каторжником Хлопушей). Это «работает» на дополнительное, более глубокое раскрытие образов героев фильма. Возможно, параллель между башкирской и русской протяжными народными темами, по замыслу композитора, здесь призвана послужить дополнительным средством репрезентации идеологического конструкта: объединение сил *хороших русских и хороших башкир* (бедняков) против общего врага — *плохих русских и плохих башкир* (помещиков и баев).

Несложно обнаружить, что в основе большинства музыкальных фрагментов, в особенности тех, которые сопровождают сцены с участием башкир, лежит ангемитонный лад (мажорная пентатоника). Хачатурян к месту использовал ее способность к этническому маркированию, поскольку пентатоника является самой распространенной музыкальной системой у восточных народов (в частности, на ней основано большинство башкирских народных мелодий). Музыкальные фрагменты, характеризующие башкирский народ (в особенности вокальные номера), насыщены активным применением характерных для тюркских народов мелизматических оборотов, что также служит определению «этнического соответствия» героев и сцен.

Хочется отметить использование музыкального материала в качестве **звукоизображения**. Например, использование характерного ритмического рисунка традиционной фигуры скачки (восьмая + две шестнадцатых) рождает зрительную ассоциацию лошадиного галопа, скачек (подобная звуковая картина близка башкирскому национальному образу жизни и быту).

Творчество Хачатуряна, преисполненное жанровой и образной многоплановости, отразило его умение прочувствовать и воссоздать в музыке глубинную суть отображаемой эпохи и нации, несмотря даже на столь проблемное время для возможности аутентичной этнической самореализации башкирского народа. Самобытный стиль композитора, обретший поистине историческую значимость, преемственно восходит к традициям кавказской, армянской, азербайджанской, грузинской композиторских школ. Уловив все тонкости и нюансы культурного наследия «Русского Востока», Арам Хачатурян в работе над фильмом «Салават Юлаев» создал обобщенный ориенталистский этнографический колорит башкирского звучания, поместив своего современника в квазиэтническую атмосферу.

Фильм «Салават Юлаев» явился первой попыткой репрезентации башкирской этнической аудиальной, темброфонической сферы на широком экра-

не, даже несмотря на то, что подлинной национальной специфики в этом фильме крайне мало (что объясняется поставленными на тот период задачами перед творческой группой — выполнением прежде всего идеологического заказа).

Киноискусство (будучи одновременно и деятельностью в области художественного творчества, и кинопроизводством), пожалуй, в наибольшей степени из всех видов искусств связано с необходимостью монетизировать, финансово оправдывать вложенные в производство фильма затраты. Именно поэтому оно всегда подразумевает необходимость выполнять и требования искусства, и учитывать социальный заказ (это означает, в частности, и то, что фильм должен быть кассовым). Это подразумевает наличие знакомой подавляющему большинству кинозрителей этносемиотической, знаково-ассоциированной системы звукового содержания кинофильма. Проявление различных функций музыки в кино отличается не только по своей важности для развития единого художественного целого, — оно и по-разному воспринимается кинозрителем. Одни «звуковые картины», темброфонические образы легче доходят до его сознания, другие — труднее, одни понятны многим, а другие — лишь некоторым. И зависит все это не только от степени восприимчивости кинозрителя к музыке, но и от того, насколько тандему режиссера и композитора удалось подчеркнуть ее средствами особенности мизансцены или характеры героев, напряжение или умиротворение в кадре, создать *эффект присутствия* или ощущение *потусторонности*. В первую очередь — через звук и его тембрирование, через тембрально-акустическую данность происходит идентификация, *эстетическая ассоциация* реципиента с художественным, этнически ориентированным пространством фильма.

В связи с разнообразным проявлением звука в культуре (от звукоподражания, шумов, криков до музыкального звука, звуко-тембра, звуко-пространства, становления звука во времени) возникает необходимость дальнейшего изучения принципов воплощения этнического контекста в башкирском кино. Именно через звук могут быть познаны культурологические, эстетические и иные закономерности построения этнической идентичности, что сделает возможным воссоздать башкирскую атмосферу и звуковое пространство с соответствующим уровнем глубокого погружения в аутентичное этническое мирочувствование, мировосприятие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алябьева А. Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений.: Дис. ... док. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2009. 335 с.
2. Балдано М. Н., Варнавский П. К. «Национальная по форме, социалистическая по содержанию»: бурятская нация в советском идеологическом дискурсе // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 412. С. 40—49.

3. *Варнавский П. К.* Советский народ: создание единой идентичности в СССР как конструирование общей памяти (на материалах Бурятской АССР) // Регион в истории империи. Исторические эссе о Сибири. URL: <https://history.wikireading.ru/371695> (дата обращения: 14.03.2019).
4. *Вертов Д.* Основное «киноглаза» // Статьи. Дневники. Замыслы / Ред.-сост. С. Дробашенко. М.: Искусство, 1966. С. 81–82.
5. *Головнев И. А., Головнева Е. В.* Конструирование образов регионов СССР в советском культурном фильме // Человек в мире культуры. 2017. № 2/3 (21). С. 44–47.
6. *Егорова Т. К.* Музыкальная фоносфера фильма и эффект «Виртуальной реальности» // Звуковая среда современности: Сборник статей памяти М. Е. Тараканова (1928–1996) / Отв. ред.-сост. Е. М. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С. 284–294.
7. *Мнацаканян Л. А.* Темброакустическая модель как инструмент исследования фольклора и композиторского творчества: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2014. 236 с.
8. *Румянцев С.* Советская национальная политика в Закавказье: конструирование национальных границ, историй и культур // Неприкосновенный запас. 2011. № 4 (78). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/4/ru6.html> (дата обращения: 14.03.2019).
9. *Русинова Е. А.* Звук в кинофильме как знак и художественный символ // Вестник ВГИК. 2018. № 3 (37). С. 19–34.
10. *Русинова Е. А., Хабчук Е. М.* Влияние традиционной национальной культуры на приемы звукорежиссуры в японском кинематографе. Речь и пауза // Вестник ВГИК. 2018. № 1 (33). С. 92–105.
11. *Сергеева Т. С.* Музыкальный мир фильмов С. Параджанова // Художественная культура. 2012. № 1 (2). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2012-1/yazyki/515.html> (дата обращения: 17.09.2018).
12. *Сергеева Т. С.* Особенности традиционной эстетики в музыке фильмов стран Дальнего Востока // Вестник ВГИК. 2018. № 3 (37). С. 68–78.
13. *Хасанишин А. Д.* Стилиевая модель в музыкальном восприятии: историческая перспектива и теоретическая реконструкция: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2006. 176 с.
14. *Юнусова В. Н.* К проблеме символа в классической музыке Востока // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания / Редкол.: В. Н. Юнусова (ред.-сост.) и др. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2008. Вып. 1. С. 53–74.

Аннотация

Статья посвящена вопросам осмысления кино как синтетического вида искусства, в основе которого лежат визуальная, вербальная и аудиальная составляющие. В центре внимания автора — башкирский национальный кинематограф и в первую очередь проблема отражения этнического мироощущения через звуковое и музыкальное решение фильма. Основу статьи составил анализ музыки Арама Хачатуряна к фильму «Салават Юлаев» (1940), созданному советским режиссером Яковом Протазановым и ставшему первым образцом репрезентации башкирского *этнического звукового пространства* для широкой массы зрителей.

Summary

This article is devoted to the conceptualisation of cinema as a synthetic art comprising visual, verbal, and auditory components. The focus is on Bashkir national cinema and the problem of representing ethnic attitudes and experiences through music and sound. The article is based around an analysis of Aram Khachaturian's music for the film *Salavat Yulayev*. Created in 1940 by the Soviet director Yakov Protazanov, *Salavat Yulayev* is the first film to present a Bashkir *ethnic sound space* to the general public. This article examines the principles of Khachaturian's musical expression, focusing on timbre, genre, modality, and sound images. Special attention is paid to 'timbre', which is seen as an ethnic marker and the main signifier of *ethnic identification*.

-
- ✓ *Ключевые слова:* этническая идентичность, национальный кинематограф, этнический звуковой маркер, этническое восприятие, тембрирование, звуковое решение кинофильма, синтез искусств.
 - ✓ *Key words:* ethnic identity, national cinema, ethnic sound marker, ethnic perception, timbre, cinematic sound, synthesis of arts.

Роль инструменталиста в формообразовании ренгов. Часть 2¹

ЧЕЛЕБИЕВ ФАИК ИБРАГИМ ОГЛУ

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

CHELEBI FAIK

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

E-mail: chelebi.faik@mail.ru

5. Истоки вариантности ренгов, причины, обуславливающие ее, и роль инструменталиста в формообразовании ренгов

Далее под вариантностью я буду подразумевать именно макровариантность, так как в данном случае меня интересует проблема мобильности формы в ренгах. Попытаемся найти истоки этой вариантности (то есть причины изменчивости формы одного и того же ренга), прямо связанные с деятельностью инструменталиста как исполнителя и как создателя. Иными словами, постараемся выяснить, чем обусловлена вариантность ренгов и какова роль исполнителя в этом процессе.

Дело в том, что и в создании ренга, и в его варьировании проявляется творческое (сочинительское и исполнительское) начало инструменталиста. Ренг сочиняется одним из музыкантов, а потом в течение многих десятилетий его варьировать другие музыканты. Автор также может варьировать свой ренг, так как и он является исполнителем. А это говорит о том, что проблемы ренга, какими бы они ни были — историческими, теоретическими, эстетическими и т. д., всегда неразрывно связаны с проблемами исполнительства. Поэтому при исследовании ренгов невозможно получить адекватные результаты без учета творческой личности исполнителя — инструменталиста (тариста, кеманчиста и др.)².

¹ Начало см.: *Челебиев Ф. И.* Роль инструменталиста в формообразовании ренгов. Часть 1 // Временник Зубовского института. 2020. Вып. 1 (28). С. 76–87.

² Проблемы творческой личности музыканта подробно рассматривает С. Утегалиева. См.: *Утегалиева С. И.* Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов. Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / ЛПИТМиК. Л., 1987. 152 с.

Ренги сочиняются не только инструменталистами. Иногда ханенде тоже сочиняют ренги. Обычно это наблюдается у тех немногих ханенде, которые хоть в какой-то мере умеют играть на музыкальном инструменте, но это не обязательно. Ханенде может сочинять ренг и голосом. (А законы мугамата он должен знать, разумеется, так же как и тарист, в совершенстве.) Любопытно, что эту любительскую игру ханенде на инструменте и сами ханенде, и инструменталисты характеризуют следующей поговоркой: «Это для души, а не для всех» («*Can üçündür, samaat için deyil*»). Иными словами, «это для себя, а не для публики». Чаще же ханенде являются авторами теснифов, а не ренгов. Бывает и так, что среди множества ренгов какие-то нравятся ханенде больше, и он всегда просит инструменталиста-аккомпаниатора (то есть тариста, ведущего в трио) чаще играть эти ренги во время исполнения дастгяха. Поэтому совершенно закономерно, что ханенде тоже участвуют в сочинении ренгов. Однако, в отличие от инструменталистов, они не участвуют в дальнейшем варьировании как своих, так и «чужих» ренгов, поскольку не являются их исполнителями.

Также нередко инструменталисты создают теснифы. Поют же их ханенде.

Мугаматист-инструменталист — создатель ренга должен быть не только исполнителем, но еще и хорошим (как минимум!) знатоком мугамного искусства в целом. Инструменталист должен знать в совершенстве строение всех дастгяхов, законы многочисленных мелодических модуляций (у мугаматистов *кечид* (*keçid*) — буквально «переход») из одного мугамного лада в другой. Для того чтобы овладеть этим знанием на должном уровне, ему требуется 10–15 лет обучения у устадов. *Ustad* (или *usta*) буквально означает «мастер», но в данном случае имеется в виду большой мастер, большой учитель. Интересны азербайджанские пословицы, подчеркивающие обязательность и важность профессионального обучения ремеслам. Например: «Кто не учился у устада, его труд (творчество) остался сырым» — «*Ustad görməyən işi xam qaldı*». Или другая: «Кто не учился у устада, его глаза всегда смотрят на чужие руки» (то есть чтобы видеть, как эти руки творят) — «*Ustad görməyən gözü həmişə əllərdə qalar*».

И только приличное знание теоретических законов мугамата дает возможность инструменталисту стать хорошим солистом, аккомпаниатором, создателем ренгов, теснифов и т. д.

Поскольку формы ренгов прямо связаны с формами мугамов и дастгяхов, инструменталист, сочиняя свой ренг, обязательно учитывает ладовую основу, тональность, кадансовые особенности и в целом форму того мугама и того дастгяха, к которым этот ренг будет относиться. Иными словами, *при сочинении ренга мугам и дастгях являются точкой опоры, ориентиром*. Инструменталист уже заранее и точно знает, каким по форме должен быть будущий ренг.

Форма ренга является продуктом творческого замысла инструменталиста. Но каким бы широким ни был этот замысел, осуществляется он в строго

определенных границах, с учетом формы мугама и дастгяха. Мугам и дастгях диктуют форму будущего ренга, а «переводит» и реализует ее в конкретном ренге уже инструменталист. Отмечу кстати, что все сказанное здесь по поводу создания ренгов относится и к созданию теснифов. Теснифы сочиняются по тем же принципам, что и ренги, то есть с учетом формы мугамов и дастгяхов.

Автор вновь созданного ренга долго его редактирует и предлагает слушателю по возможности, с его точки зрения, в более совершенном виде. Разумеется, только самые удачные ренги переживают своего автора и входят в фонд мугамата. Если какому-либо ренгу суждена долгая жизнь, то с течением времени появляются новые его варианты. Нужно сказать, что варьирование ренга — процесс довольно специфичный. Он не равнозначен варьированию, скажем, народной песни. Последнее обусловлено тем, что свобода варьирования при исполнении ренга строго ограничена, поскольку как во время создания, так и в процессе исполнения форма ренга координирована прежде всего с формой мугама и дастгяха.

У мугаматистов есть свои понятия о форме (и соответствующие термины), на которые они и ориентируются в своем исполнительском и сочинительском творчестве. По этой же причине классическая европейская музыкальная теория если не всегда, то в большинстве случаев не может быть ключом в анализе форм жанров мугамного искусства, в том числе и ренгов. И поэтому при исследовании этого жанра к адекватным выводам можно прийти только с учетом традиционных понятий о форме. Именно они объясняют сущность и значение ренговых форм.

Отмеченная выше макрвариантность в ренгах — явление неоднозначное. В одном случае исполнитель добавляет какие-либо парчи, сокращает или меняет их местами. Иногда, повторяя в конце ренга начальную или начальные его парчи, он создает репризность, в результате чего АВ превращается в АВА и т. д. Но *если ладовая основа ренга остается при этом неизменной*, то в этом случае ренг воспринимается мугаматистами как **одночастный**¹. В другом случае *при добавлении новой парчи происходит альтерация ладовых ступеней ренга, но в кадансе его ладовая основа восстанавливается*. Именно в этом случае макрвариантность приводит к **многочастности** ренгов.

Очень важно выяснить сразу, что значит для традиционного мугаматиста-инструменталиста понятие многочастности ренгов. *Многочастность ренгов (а также и теснифов) определяется строением соответствующих дастгяхов*. Сами мугаматисты считают дастгях многочастным. А его частями считают шобе, то есть мугамы, входящие в его состав. И поэтому когда мугаматист говорит, что какой-то дастгях состоит, например, из семи шобе, то од-

¹ Иногда какие-то парчи ренга, исполняясь на октаву выше или ниже, могут иметь особое значение в форме. Это предмет отдельного разговора.

новременно подразумевает, что этот дастгях состоит из семи частей. По этой же причине нередко вместо термина «шобе» музыканты употребляют слово **хиссэ** (*hissə*) — буквально «часть».

Вспомним, что *одночастным* считается тот ренг, который отражает ладоинтонационные и кадансовые особенности того шобе, к которому он относится. Но есть ренги, относясь к одному мугаму-шобе (отметим его как первый — I), отражают в то же время ладоинтонационные особенности одного из последующих шобе дастгяха (отметим его как второй — II), с непрерывным возвращением в конце к регистру и главной опоре первого шобе, того шобе, к которому они относятся. Такие ренги считаются **двухчастными**. О подобных ренгах музыканты говорят: «этот ренг указывает на две части дастгяха» (*bu rəng dəstgahın iki hissəsini göstərir*) или же «этот ренг указывает на два шобе дастгяха» (*bu rəng dəstgahın iki şöbəsinə göstərir*). Подобным же образом ренг одного шобе может отражать ладоинтонационные особенности не только двух, но и трех шобе дастгяха, с обязательным возвращением в конце к регистру и главной опоре первого шобе. Этот ренг считается уже **трехчастным**. Например, в дастгяхе «Раст» главное шобе «Мае Раст» (отметим его как первый — I) и следующие за ним такие крупные шобе, как «Вилаети» (II) и «Афшар» (III), имеют весьма разные ладовые основы. И какой-то ренг мугама «Раст» (он же «Мае Раст» — главное шобе дастгяха «Раст») может отражать ладоинтонационные особенности только этого шобе, то есть только «Раста» (I); другой — «Раста» и «Вилаети» (то есть I и II), третий — «Раста» и «Афшара» (I и III), а четвертый — «Раста», «Вилаети» и «Афшара» (I, II и III).

Если говорить более конкретно, *частью многочастного ренга является тот законченный его фрагмент, который отражает ладоинтонационные особенности какого-то определенного шобе — мугама — части соответствующего дастгяха*. Части ренга, следующие одна за другой без остановки, имеют единый метроритм и темп. Они связаны между собой и вне целого, вне ренга не мыслятся. *Для мугаматиста многочастность ренга связана с многочастностью дастгяха, и, как уже отмечалось выше, он определяет первую, отталкиваясь от последней*. При этом каждый мугаматист хорошо понимает, что часть ренга — это совсем не то же самое, что часть в дастгяхе. Однако выделяются эти своеобразные части (законченные построения, фрагменты) ренга потому, что каждая из них является строго метрическим ладоинтонационным «рефератом» свободно-метрического мугама-шобе и отличается определенной завершенностью. Многочастность ренгов (и теснифов) — это своеобразная, идущая от дастгяха (точнее, от строения дастгяха) многочастность. Назову его *дастгяхообразной многочастностью*, которая исходит из *дастгяхной многочастности*. Соответственно этому формы двух- и трехчастных ренгов (также и теснифов) можно определить как *дастгяхообразную двухчастную* (Д2) и *дастгяхообразную трехчастную* (Д3).

В многочисленных ренгах движение мелодии развивается в восходящем направлении, ибо каждая часть ренга, образованная из одной или нескольких

парчей, занимает более высокую тесситуру (как и каждая часть — шобе дастгяха) и в конце возвращается вниз, к главной опоре первой части (а в дастгяхе к главной опоре мае). В этом ясно отражен *дастгяхный принцип мелодического движения и формообразования* в целом¹.

Отмечу, что под многочастным ренгом в данном случае я понимаю только двух- и трехчастные ренги, так как ренги, состоящие из большего количества частей (примерно до четырех—семи) исполняются в начале дастгяха как вступление и носят жанровое название *дерамед (daramad)*. В настоящей работе дерамед рассматриваться не будет.

Первая часть многочастных ренгов состоит обычно из двух, трех и более парчей. Иными словами, этот законченный музыкальный фрагмент состоит из нескольких еще меньших законченных построений, то есть парчей. Парчи могут быть разными по протяженности, от чего зависит и объем части ренга, содержащей эти парчи. Вторая же и третья части многочастных ренгов обычно состоят из одной парчи, хотя могут быть и исключения.

Многочастный ренг либо сразу сочиняется как многочастный, либо создается вначале как одночастный, а потом превращается в многочастный. Это случается, когда к одночастному ренгу добавляется парча (одна или больше), отражающая ладомелодические особенности одного из последующих шобе дастгяха, то есть когда возникает макровариантность. За таким превращением стоит точно задуманный план инструменталиста-аккомпаниатора, знатока дастгяхов и опытного исполнителя, который развивает одночастный ренг до двух- или трехчастного в связи с определенной исполнительской трактовкой дастгяха.

На примере одного из ренгов мугама «Чахаргях» можно продемонстрировать процесс макровариантности, в результате которого появляется многочастность. Ренг приводится в записи композитора Эльдара Мансурова², так как именно в этой записи зафиксирован многочастный его вариант (пример 10).

Для наглядности ренг разделен мною в нотной записи по парчам и по частям. Кроме того, постоянный знак *ре бемоль* мною же выведен из тактов в ключ. В ладе чахаргях³ *ре бемоль* является верхним вводным тоном главной опоры и никаких альтерационных изменений не допускает.

¹ Существуют ренги, которые начинаются в верхнем регистре, движение мелодии направляется к нижнему регистру, и ренг завершается на нижней главной опоре. О подобной ренговой форме в данной работе речь не пойдет.

² См.: Азербайджанские дерамеды и рэнги / Нотная запись Эльдара Мансурова с игры тариста Бахрама Мансурова; ред. Ф. Амиров. Баку: Ишыг, 1984. С. 34.

³ Начиная с трудов М. С. Исмаилова 1960-х годов названия азербайджанских ладов, в отличие от названий мугамов, принято писать с маленькой буквы и без кавычек. Кроме того, названия лада и мугама совпадают не всегда, так как какой-то лад, например лад раст, может составлять основу не только одноименного мугама («Раст»), но и нескольких мугамов с собственными названиями: «Махур-хинди», «Орта Махур», «Баяты тюрк», «Баяты Гаджар», «Дюгях», «Арак», «Гатар» и др.

Часть I

1. *Allegro*

II часть I часть
III часть

Часть II

IV часть
V часть
VI часть

Часть III

V часть
VI часть
VII часть

Пример 10. Ренг мугама «Чахаргях»

Пример 11. Лад чахаргях первого вида

Пример 12. Лад чахаргях второго вида

Предваряя анализ формы данного ренга, нужно сказать несколько слов о ладе чахаргях и об особенностях альтерации его ступеней.

У. Гаджибеков приводит два вида лада чахаргях¹. **Первый вид** (пример 11). Три равных тетра хорда, построенные по формуле $1/2 - 1\ 1/2 - 1/2$ и соединенные — нижний со средним **слитно** (цепное соединение), а средний с верхним **раздельно** (смежное соединение), образуют звукоряд лада «Чаргях»².

Второй вид (пример 12). В этом ладу нижний и верхний тетра хорды имеют структурную формулу $1 - 1 - 1/2$, а средний $1/2 - 1\ 1/2 - 1/2$ ³.

Исполнительская практика показывает, что в первом виде лада чахаргях нижняя терция тоники⁴ (то есть вторая ступень → ля бемоль) и верхний вводный тон квинты тоники (то есть девятая ступень — ля бемоль) часто допускают альтерацию и повышаются на полутон (ля бемоль → ля бекар). Во втором же виде лада чахаргях те же самые ступени допускают альтерацию и понижаются на полутон (ля бекар → ля бемоль).

По концепции М. С. Исмаилова, восемь ладов азербайджанской народной музыки, и в том числе лад чахаргях, локализуются в объеме уменьшенной октавы⁵ (пример 13).

В этом случае первая и последняя ступени допускают альтерацию: первая может понижаться на полутон (ля → ля бемоль), последняя — повышаться (ля бемоль → ля бекар).

У. Гаджибеков, приводя звукоряды двух видов лада чахаргях, не говорит об альтерации ладовых ступеней. Но, ведя речь о ладе чахаргях второго вида,

¹ Азербайджанские лады, в том числе и лад чахаргях, всесторонне исследуются в капитальном труде У. Гаджибекова «Основы азербайджанской народной музыки» (Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1945. 116 с.). Большая ценность этого исследования заключается в том, что автор не просто выявляет звукоряды народных ладов, но и четко выясняет их строение, функции ладовых ступеней и их допускаемые скачки, ибо «особенности того или иного лада зависят от двух факторов: а) строение звукоряда, б) поведение его элементов — звуков» (Милка А. П. Теоретические основы функциональности в музыке. Л.: Музыка, 1982. С. 63). Отмечу, что для определения функций ступеней лада, и особенно допускаемых скачков этих ступеней, требуется большое знание в области мугамного и ашыгского искусства, а также собственно музыкального фольклора.

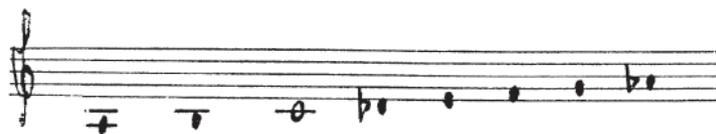
Следует отметить еще и то, что название мугама «Çahargah» по-русски следует писать как «Чахаргях». Однако это название почти во всех русскоязычных трудах, в том числе и в указанном труде Гаджибекова, пишется как «Чаргях» (видимо, по-русски «Чаргях» выговаривается легче). При цитировании я эту форму оставляю.

² См.: Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. С. 71.

³ Там же. С. 87—88.

⁴ Названия ладовых ступеней привожу по У. Гаджибекову.

⁵ См.: Исмаилов М. С. К вопросу о структуре лада чаргях // Ученые записки АГУ. Серия XIII. История и теория музыки. 1975. № 1. С. 3—9; Исмаилов М. С. Структурные особенности ладов азербайджанской народной музыки. Баку, 1982. 22 с.; İsmayılov M. S. Azərbaycan məqamları pərdələrinin alterasiyası // İsmayılov M. S. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və mığam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. Bakı: Elm, 1991. S. 31—48 (Исмаилов М. С. Альтерация ступеней азербайджанских ладов; на азерб. яз.).



Пример 13. Лад чахаргях

1

2

3

4

Пример 14. Шобе «Мае Чахаргях»

Пример 15. Гуше из мугама «Бесте Нигяр»

пишет: «Следует отметить, что при сочинении музыки в ладе „Чаргях“ второго вида, некоторые мелодические обороты требуют использования ступеней звукоряда „Чаргях“ первого вида»¹. Тут же приведенный нотный пример показывает, что речь идет о IX ступени лада чахаргях второго вида, который допускает альтерацию, то есть понижается на полутон (*ля бекар* → *ля бемоль*).

В дальнейшем М. С. Исмаилов, рассматривая лад чахаргях первого вида, описанный Гаджибековым, отмечает три ступени данного лада, допускающие альтерацию. Это вышеупомянутые II и IX, которые могут повышаться на полутон (*ля бемоль* → *ля бекар*), и VIII ступень, которая может понижаться (*соль* → *соль бемоль*)². Свидетелями последнего случая мы будем тогда, когда речь пойдет о шобе «Бесте Нигяр» дастгяха «Чахаргях». *Из всех выше-приведенных вариантов лада чахаргях в данной работе будем пользоваться вторым его видом, изложенным Гаджибековым* (пример 12).

В мугаме «Чахаргях», то есть в шобе «Мае Чахаргях» одноименного дастгяха, используется весь звукоряд данного лада, однако практика показывает, что более характерными, рабочими для этого шобе являются I–IX ступени (пример 14, 1-я строка).

В нотном примере 10 две начальные парчи составляют первую часть приводимого ренга. Первая парча (1-я и 2-я строки) по размеру больше второй (3-я строка). Но каждая из них является законченной музыкальной мыслью. Первая часть ренга, состоящая из этих двух парчей, локализуется в ладе чахаргях (IX ступень встречается здесь в пониженном в виде — *ля бемоль*) и отражает ладоинтонационные особенности шобе «Мае Чахаргях» (то есть мугама «Чахаргях»). В таком виде этот ренг исполняется чаще всего и понимается мугаматистами как одночастный, ибо в нем не отражены другие шобе дастгяха «Чахаргях», например такие крупные шобе, как «Бесте Нигяр», «Хасар», «Мухалиф» и прочие, отличающиеся друг от друга в ладовом отношении. Однако в приводимой записи этого ренга мы видим отражение ладоинтонационных особенностей еще двух шобе дастгяха «Чахаргях» — «Бесте Нигяр» и «Мухалиф».

После шобе «Мае Чахаргях» в дастгяхе следует шобе «Бесте Нигяр». Привожу образец одного из составных геше данного мугама (пример 15).

В этом шобе VIII ступень (*соль*) лада чахаргях обязательно понижается на полутон (*соль* → *соль бемоль*). На второй строке нотного примера 14 выделены те ступени лада чахаргях, которые являются самыми характерными для «Бесте Нигяр», хотя в этом мугаме-шобе могут участвовать и остальные ступени лада чахаргях. Как уже было отмечено, VIII ступень здесь встречается в пониженном виде (*соль бемоль*). Верхняя терция главной опоры лада (*ми*) оказывается опорным тоном, то есть временной опорой для «Бесте

¹ Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. С. 89.

² См.: *İsmayilov M. S. Azərbaycan məqamları pərdələrinin alterasiyası*. S. 35.

Нигяр». На нем завершаются половинные кадансы. А главной опорой и заключительным тоном является IV ступень (*до*).

Как видим, ладовую основу мугама «Бесте Нигяр» составляет альтерированный лад чахаргях, то есть чахаргях второго вида с пониженной VIII ступенью. Нужно отметить, что альтерированный лад чахаргях, составляющий основу мугама «Бесте Нигяр», получает натуральный вид (*соль бемоль* → *соль бекар*) в самом его конце, при появлении полного каданса. 4-я и 5-я строки данной записи ренга (пример 10) захватывают уже ступени шобе «Бесте Нигяр». Данный отрывок ренга отражает ладоинтонационные особенности мугама «Бесте Нигяр», тут выступает характерный для этого мугама *соль бемоль*. В 6-й строке движение мелодии с помощью нисходящей секвенции приходит к общей главной опоре «Бесте Нигяр» и «Чахаргях» — к *до*. В кадансе (последний такт 6-й строки и первый звук — *до* первого такта 7-й строки) опеваются нижние ступени (*ля бекар, си, до*) лада, которые характерны для шобе «Мае Чахаргях», и тем самым вновь утверждается связь ренга с этим мугамом. То есть после небольшого отклонения с помощью кадансового оборота опять восстанавливается принадлежность этого ренга к мугаму «Чахаргях». Ренг вполне мог бы на этом закончиться.

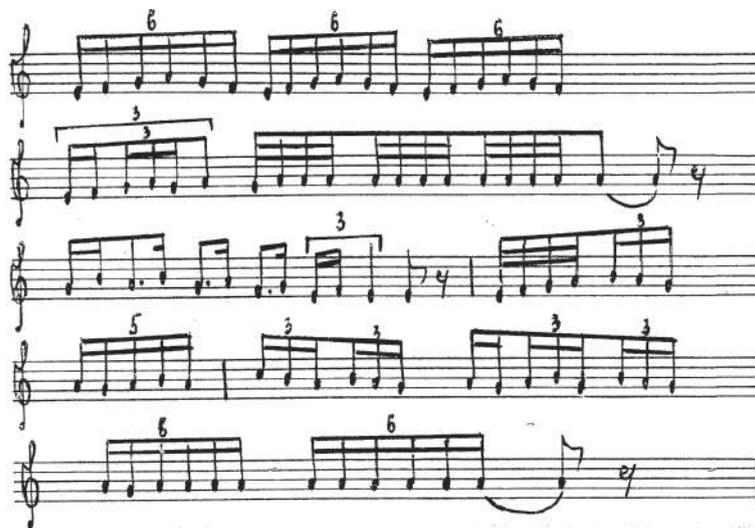
Иными словами, законченное построение, которое начинается с первого такта 4-й строки и продолжается до первого звука 7-й строки (*до*), является второй частью данного ренга. Вторая часть состоит из одной, то есть из третьей, парчи. Она больше по размеру по сравнению с предыдущими парчами. Если первая парча состоит из шести¹, а вторая парча из четырех тактов, то третья парча, составляющая вторую часть, образуется из десяти тактов (то есть 4-я, 5-я, 6-я строки и первый звук первого такта 7-й строки — *до*).

По традиции в дастгяхе «Чахаргях» после шобе «Бесте Нигяр» следует шобе «Хасар», в основе которого лежит лад *соль чахаргях* второго вида с пониженной девятой ступенью (см. 4-ю строку примера 14). «Мае Чахаргях» и «Хасар» имеют одинаковую ладовую основу, но отличаются в звуковысотном отношении. «Хасар» звучит на квинту выше. В приводимом ренге «Хасар» не проявляется, а отражается шобе, следующее за «Хасаром», — мугам «Мухалиф». Для наглядности сначала привожу два гуше из мугама «Мухалиф»: начальное гуше (пример 16) и одно из кульминационных гуше (пример 17).

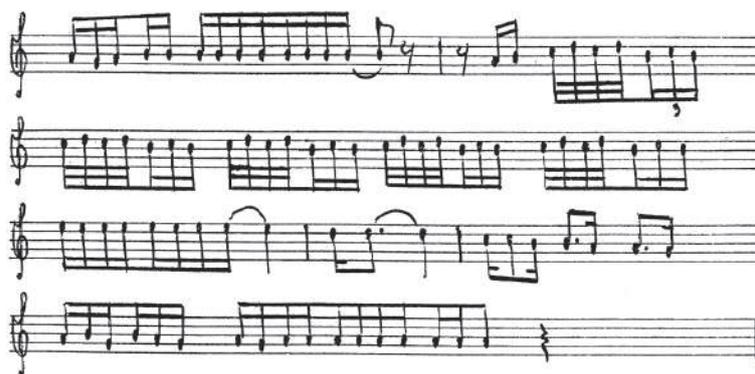
Ладовая основа мугама «Мухалиф» в научной литературе специально не рассматривалась. Не вдаваясь в подробности, приведу сразу схему лада мухалиф, как он мне представляется (пример 18).

Этот лад строится на соединении двух тетраордов по формул $1/2, 1, 1$ раздельным способом (между тетраордами образуется Б2). Главной опорой является IV ступень — *ля*. Ступени лада чахаргях, начиная от верхней терции главной опоры (VI ступень — *ми*), совпадают со ступенями лада мухалиф (пример 14, 3-я строка). 7-я и 8-я строки в записи ренга (пример 10) отражают ладоин-

¹ Для упрощения ориентировки при счете тактов репризы я не учитываю.



Пример 16. Начальное гуше из мугама «Мухалиф»



Пример 17. Гуше из мугама «Мухалиф»



Пример 18. Лад мухалиф

тонационные особенности шобе «Мухалиф». Главная опора «Мухалифа» (ля) опеваается здесь больше, чем остальные ступени, хотя в данном случае на этом тоне (ля) нет остановки. В каком-нибудь другом ренге «Чахаргяха» и также в собственных ренгах «Мухалифа», не говоря уже о самом мугаме «Мухалиф»,

можно наблюдать и эту остановку (см. примеры 16 и 17). 9-я строка примера 10 показывает возвращение — спуск от ступеней «Мухалифа» к регистру и главной опоре «Мае Чахаргях» с помощью той же нисходящей секвенции. В итоге 7–9-я строки записи фиксируют третью часть ренга и в целом представляют собой единую парчу. В результате в данном варианте ренга мугама «Чахаргях» отражены ладоинтонационные особенности не только мугама «Чахаргях» (то есть шобе «Мае Чахаргях»), но и еще двух шобе дастгяха «Чахаргях» — «Бесте Нигяр» и «Мухалиф». В записи Э. Мансурова представлен ренг в дастгяхообразной трехчастной форме (ДЗ), после второй и третьей части которого происходит спуск к регистру и главной опоре первой части (*до*).

Однако в исполнительской практике опытных таристов-аккомпаниаторов встречаются разные варианты этого известного ренга с различным соотношением его частей. Между шобе дастгяха играют: а) или только его первую часть (в большинстве случаев); б) или первую и вторую части; в) или же первую и третью части.

Если ренг состоит из первой и второй частей, то после последнего такта шестой строки появляется завершающий звук *до*, который представляет собой главную опору мугама «Чахаргях» и на котором завершается исполнение этого мугама и его ренгов



В данной записи этот звук (*до*) является первым звуком первого такта 7-й строки. А когда ренг состоит из первой и третьей частей, звук *до* отпадает и его заменяет пауза



В приводимом выше примере (пример 10), где ренг представлен в трех частях, тот же звук *до* является «мостом» между частями, завершая вторую и начиная третью части



В данном случае эти такты как бы входят друг в друга, и из двух тактов получается один такт, первый звук которого является связующим.

Невольно возникает вопрос. Почему встречается именно такое соотношение частей? И вообще, в чем причина разного подхода исполнителей к формированию одного и того же ренга, то есть в чем причина макровариантности? Может быть, это связано просто с изустной природой жанра? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно проследить почти столетний «жизненный путь» этого ренга. А такая возможность у нас, к счастью, есть.

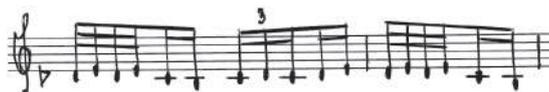
Сначала еще раз вспомним четыре крупных шобе дастгяха «Чахаргях», следующих друг за другом:

1. «Чахаргях» (в составе дастгяха называется «Мае Чахаргях»).
2. «Бесте Нигяр».
3. «Хасар».
4. «Мухалиф».

И вернемся к ренгу. Этот ренг первоначально сочинен выдающимся таристом Курбаном Примовым (1880–1965) на рубеже XIX–XX веков. Отмечу, что при жизни К. Примова о создании этого ренга я у него ничего не спрашивал, так как данный вопрос меня еще не интересовал. Только в начале 1970-х годов, после бесед с несколькими старейшими таристами, мне удалось установить вышеуказанную приблизительную дату. К. Примов создал только первую часть, и по сей день его ренг в большинстве случаев исполняется именно в таком виде. Разумеется, не исключено при этом применение микровариантности. Например, вместо



часто исполняют так:



В первых сборниках азербайджанских ренгов этот ренг представлен как одночастный¹. Будучи ренгом мугама «Чахаргях», он исполняется обычно по-

¹ См.: *Рустамов С.* Азербайджанские народные рянги. Вторая тетрадь / Ред. А. Эфендиев. Баку: Азерб. гос. муз. изд-во, 1956. С. 23. № 16; *Бакиханов А.* Азербайджанские народные рэнги / Ред. С. Алескеров, Ф. Амиров. Баку: Азерб. гос. изд-во, 1964. С. 61. № 59.

В отличие от всех других (до и после него) записей, в сборнике А. Бакиханова ренг представлен в размере 4/4, а не 2/4 (С. 61, № 59). Но к ренгу, о котором идет речь, в настоящей записи относятся только первые две строки и два такта из третьей строки (в целом одиннадцать тактов). Остальные такты и строки данной записи к этому ренгу никакого отношения не имеют и являются началом уже другого ренга, представленного в этом же сборнике отдельно под номерами 60 и 61. Ренговые отрывки, указанные в этом сборнике под номерами 59 (после второго такта третьей строки), 60 и 61, являются частями другого целого ренга, который они вместе образуют.

сле шобе «Мае Чахаргях» в одноименном дастгяхе или же после шобе «Бесте Нигяр», так как ладовой основой мугама «Бесте Нигяр» является альтерированный лад чахаргях, который в кадансе мугама получает натуральный вид.

Счастливей была судьба этой небольшой простой мелодии. Ренг не только не был предан забвению, но, наоборот, быстро распространился. В разных вариантах он живет уже больше века. Были даже сочинены слова на мелодию этого ренга, и он исполнялся как тесниф. Варианты этого теснифа в разные годы были записаны Сеидом Рустамовым¹ и автором настоящей работы. Под влиянием поэтического текста в теснифе происходят некоторые изменения в мелодии и ритмике ренга, что и дает материал для сравнительного изучения инструментальной и вокальной версии одной и той же мелодии. Такой образец интересен еще и тем, что наглядно демонстрирует процесс перехода из одного жанра в другой и показывает результат этого перехода².

Другой выдающийся тарист Бахрам Мансуров (1911–1985) в конце 1930-х годов сочинил вторую часть этого ренга, которая охватывает ступени шобе «Бесте Нигяр». Если одноступенчатый вариант данного ренга Б. Мансуров исполнял либо после шобе «Мае Чахаргях», либо после шобе «Бесте Нигяр», то двухступенчатый его вариант (то есть I и II части в нотном примере 10) он играл только после «Мае Чахаргях» и ни в коем случае не после «Бесте Нигяр». Какой же была при этом его цель?

Дело в том, что двухступенчатый вариант (I и II части в нотном примере 10) данного ренга, исполняясь после шобе «Мае Чахаргях», одновременно указывает во второй своей части на последующее шобе дастгяха — мугам «Бесте Нигяр». Тем самым тарист (исполнитель — создатель, реформатор ренга) предупреждает слушателя о том, какое шобе будет исполнено после ренга. И самое главное, он настраивает и слушателя, и весь ансамбль (то есть ханенде, кеманчиста и себя) на исполнение очередного шобе дастгяха (то есть на «Бесте Нигяр»), которое очень своеобразно предвосхищается второй частью ренга.

Как уже было отмечено, выбор ренгов во время исполнения дастгяха берет на себя тарист, так как он является ведущим исполнителем ансамбля. Умение выбрать самый подходящий, удачный для данной исполнительской ситуации ренг считается одним из основных признаков мастерства аккомпаниатора. В случае Б. Мансурова ренг не только выбирается, но и переформируется в связи с исполнительской ситуацией.

Когда в двухступенчатых ренгах указывается на очередное шобе дастгяха (как в настоящем примере ренга «Чахаргях»), то мугаматисты говорят: *ер элэй-*

¹ См.: Азербайджанские народные песни / Запись С. Рустамова, Ф. Амирова и Т. Кулиева; сост. Бюль-Бюль Мамедов; ред. Б. Зейдман, Ш. Керимова, Ю. Гасанбеков. Т. 2. Баку: Азерб. гос. изд-во, 1958. С. 85. № 183.

² О взаимодействии народной инструментальной музыки и народной песни подробно см.: *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры. Общетеоретические проблемы. Дис. ... док. иск.: 17.00.02 / Киевская гос. консерватория. Киев, 1990. 482 с.

ur (*yer eləyir*) — буквально «делает место», то есть «готовит себе место»; или *ерини гыздырыр* (*yerini qızdırır*) — буквально «согревает себе место»; или же *яда салыр* (*yada salır*) — буквально «напоминает». Так и в двухчастном ренге мугама «Чахаргях» вторая его часть заранее указывает на место очередного шобе дастгяха («Бесте Нигяр») и готовит, «греет» это место. Поэтому Б. Мансуров исполняет этот ренг в таком виде (то есть в комбинации I и II частей) только после шобе «Мае Чахаргях», перед шобе «Бесте Нигяр». После «Бесте Нигяр» он его не играл, справедливо считая, что, если шобе «Бесте Нигяр» уже исполнено, значение второй части ренга теряется.

Как было указано выше, возможно исполнение настоящего ренга и после шобе «Бесте Нигяр», так как в кадансе этого шобе устанавливается ладотональность «Мае Чахаргях». Но в таком случае его нужно играть одночастным, то есть в том виде, в каком он был задуман первоначально. Если же после «Бесте Нигяр» исполняется двухчастный вариант ренга, то вторая его часть должна охватывать ступени последующего шобе, то есть шобе «Хасар». Но в практике нередко бывает так, что ханенде, учитывая исполнительскую ситуацию (например, ориентируясь на тип слушателя или будучи ограниченными во времени и т. д.), пропускают это шобе и исполняют после «Бесте Нигяр» не «Хасар», а сразу «Мухалиф». Б. Мансуров и здесь находит решение. В том случае, когда певец желает петь после шобе «Бесте Нигяр» шобе «Мухалиф», Б. Мансуров исполняет рассматриваемый нами ренг после «Бесте Нигяр» опять в двухчастном виде, но в комбинации I и III частей, пропуская II часть, охватывающую ступени «Бесте Нигяр», ибо она уже не нужна. III часть в версии, записанной Э. Мансуровым, становится здесь второй частью ренга. Теперь эта вторая часть указывает уже на шобе «Мухалиф», намечая его «место», то есть его ступени¹. Нужно отметить, что Б. Мансуров на сей раз эту часть сам не сочиняет (хотя сделать это было бы для него нетрудно, так как он обладал редчайшим мелодическим даром), а берет ее из другого подходящего ренга, точнее, из старинного дерамеда дастгяха «Чахаргях», почти не меняя его, за исключением использования небольшой микровариантности².

Обратим внимание еще и на то, что сочиненный одним автором ренг в течение своего долгого существования, благодаря макровариантности, приоб-

¹ Существует граммофонная запись дастгяха «Чахаргях», где аккомпаниатором является Б. Мансуров. Он играет настоящий ренг после шобе «Бесте Нигяр» в комбинации I и III частей. См.: «Чаргях». Поет Карахан Бейбутов в сопровождении трио народных инструментов: Б. Мансуров (тар), Б. Керопян (кеманча), В. Аветисов (бубен). ГОСТ 5289–73. С30–10568. Фирма «Мелодия», Апрелевский завод.

В данной записи на гавале (бубне) играет не сам ханенде, а другой музыкант. Видимо, подобное нарушение традиции обусловлено обстановкой студийной звукозаписи.

² См. нотную запись этого дерамеда: *Рустамов С.* Азербайджанские народные рянги. Вторая тетрадь. С. 21–22. № 15. Речь идет о последних четырех строках настоящего дерамеда на с. 22.

ретают новых авторов, точнее, соавторов. В приведенном примере создателями первой и второй частей ренга являются два музыканта: автор К. Примов (I часть) и соавтор Б. Мансуров (II часть), который и изменил форму данного ренга. А если ренг состоит из комбинации I и III частей, создателями его выступают уже три музыканта.

1. Автор первой части К. Примов.

2. Соавтор Б. Мансуров. На этот раз уже не в качестве автора мелодии (то есть какой-либо части), а в качестве создателя обновленной ее формы, профессионального редактора и составителя новой формы ренга. Для осуществления подобной редакции необходимо быть крупным знатоком и исполнителем дастгяха.

3. В данном варианте ренга (то есть в комбинации I и III частей) соавтором выступал некий третий музыкант, тот неизвестный музыкант прошлого, который являлся автором мелодии, составившей третью часть в переоформленном Б. Мансуровым ренге, так как последний его цитирует, пользуется его мелодией как строительным материалом для возведения нового здания.

Все сказанное приводит к следующему важному выводу. Исполнитель-создатель может быть не только автором, но одновременно и соавтором: с одной стороны, он сочиняет свои ренги, с другой — редактирует, переформирует ренги других, дальних и близких ему по времени, известных и неизвестных мастеров.

Такое взаимодополняющее явление, как «автор — соавтор», оказывается одним из главных движущих принципов устного профессионального музыкального искусства (в этом его родство с фольклором). И вообще, процесс взаимодействия автора и соавтора (точнее было бы сказать, автора и соавторов) в музыке устной традиции, как и в устно-поэтическом народном творчестве, приводит к вариантности (в самом широком понимании), а вариантность обеспечивает вечную молодость этой музыки.

Как видим, в процессе своего бытования одночастный ренг может становиться двухчастным по воле инструменталиста-профессионала, который вносит подобные изменения всегда с определенным профессиональным расчетом, учитывая требования традиционного искусства. В данном случае тарист Б. Мансуров развивает известный одночастный ренг до двухчастного и делает это в двух разных вариантах с учетом строения дастгяха. В результате его аккомпаниаторское мастерство выходит на более высокий уровень, и тем самым обеспечивается более грамотное и профессиональное исполнение дастгяха. Для того чтобы совершить подобную операцию, недостаточно быть только хорошим, даже отличным, владеющим высокой техникой инструменталистом (хотя это является первым условием). Тарист (и вообще инструменталист-аккомпаниатор) должен владеть глубокими теоретическими знаниями в области мугамного искусства, с одной стороны, и богатыми аккомпаниаторско-практическими навыками — с другой. Конечно, тонкий музыкальный вкус является не менее существенным фактором.

Аккомпаниаторское дело имеет в мугамном искусстве множество нюансов. Не случайно в мире мугамата инструменталистов, и в первую очередь таристов, делят на две группы: хорошие солисты и хорошие аккомпаниаторы. Правда, подобная классификация не касается таких корифеев, как Б. Мансуров, однако она имеет под собой очень крепкую почву. Инструменталист (и солист, и аккомпаниатор) может играть безошибочно, не нарушая никаких теоретических и технических правил. Но не ошибаться (формально!) и не соблюдать нюансы — не одно и то же. Например, приведенный здесь ренг в составе дастгяха «Чахаргях» был записан в 1960-е годы на грампластинку¹. В этой записи он был сыгран после шобе «Бесте Нигяр» в комбинации I и II частей, чего никогда не допускал Б. Мансуров. После исполнения шобе «Бесте Нигяр» вторая часть ренга, указывающая на это шобе и охватывающая его ладовые ступени, теряет свою указательную функцию, функцию «маяка». Это уже как бы опоздавшее указание.

Формально в этой трактовке как будто бы ничего не нарушено, ведь этот ренг можно играть как после «Мае Чахаргях», так и после «Бесте Нигяр». Но здесь не соблюдены некоторые тонкие нюансы и не раскрыты глубины музыкального произведения, то есть дастгяха.

То же самое видим в опубликованной записи дастгяха «Чахаргях» Н. Мамедова². После шобе «Бесте Нигяр» Н. Мамедов тоже помещает данный ренг в комбинации I и II частей. Хотя нотация и сделана с игры Б. Мансурова, видно, что ее автор поместил ренг между шобе по своему усмотрению, не придав этому особого значения. И вообще в этом месте записи нарушается один из принципов строения дастгяха. После шобе «Бесте Нигяр» здесь начинается тесниф (С. 36–37), что вполне возможно, а вслед за теснифом идет интересующий нас ренг (С. 37–39 — первые два такта). Он представляет собой как бы продолжение теснифа, так как имеет тот же метроритм (2/4) и темп (*Maestoso*). За ренгом следует в этой записи еще один ренг с другим метроритмом (6/8) и в другом темпе (*Allegretto*) (С. 39–41). Подобное следование одного за другим теснифа и двух ренгов подряд в реальном исполнении дастгяха между его шобе невозможно. *Между шобе может быть исполнен либо один тесниф, либо один ренг.* И только в редких случаях (у мугаматистов бакинской и шекинской школы) между шобе исполняется один ренг и сразу за ним один тесниф.

Наблюдая процесс варьирования — перестроения данного ренга, я специально пользовался той его записью, где он представлен в трехчастной форме. В результате мы выяснили, что этот ренг в дастгяхной исполнительской практике бытует только в двухчастной форме, причем в двух вариантах.

¹ «Чаргях». Поет Зейнаб Ханларова в сопровождении ансамбля народных инструментов азербайджанского радио. ГОСТ 5289–61. 33Д–11329–30. Апрельский завод грампластинок.

² См.: Мамедов Н. Азербайджанский мугам «Чаргях» / Под ред. Т. Кулиева; поэтические переводы Вл. Кафарова. М.: Советский композитор, 1970. С. 37–39.

И всему этому дает объяснение строение дастгяха и исполнительская традиция. Но тогда возникает справедливый вопрос. По какой причине настоящий ренг в нотной записи оказался реализованным в трехчастной форме, и причем именно в исполнении Б. Мансурова? Ведь он, как мы уже видели, в дастгяхе играет его в двух частях!

Ответ прост. Тарист Б. Мансуров играл указанный в записи вариант ренга, то есть трехчастный его вариант, не как инструменталист-аккомпаниатор в исполнительском процессе, а как музыкант-информатор, считавший необходимым сообщить собирателю наиболее полный его вариант. Вследствие чего и появилась данная запись.

Если инструменталист сыграет этот ренг во время исполнения дастгяха именно в трехчастной форме (все равно — после «Мае Чахаргях» или после «Бесте Нигяр»), формально нельзя его считать нарушителем законов мугамного искусства. Но и тонким мастером его тоже считать нельзя. В мугамате (как и вообще в профессиональной музыке) нюансы всегда имеют большое значение. Всегда учитывать эти нюансы могут только настоящие мастера. Другое дело, что этот ренг в трехчастной форме может исполняться самостоятельно, вне дастгяха, для слушания и при этом повторяться два-три раза с начала до конца.

До сих пор речь шла о том, как инструменталист может изменять форму ренга, созданного другим автором, подчиняя ее своим исполнительским целям. При этом не имело значения, старинным или современным является избранный для переформирования ренг, анонимен ли он, или автор его известен. Говоря о роли инструменталиста в формообразовании ренга, необходимо отметить еще одно явление. Автор устного музыкального произведения — ренга в данном случае — в разное время может возвращаться к своему созданию и трактовать его по-новому с помощью как микро-, так и макровариантности. Инструменталист может изменять форму своего ренга с определенной целью и в разной степени, отталкиваясь от строения дастгяха и традиций мугамного исполнительства. Например, вариант анализируемого в настоящей статье ренга записан с игры К. Примова и в 1963 году опубликован в следующем виде: известная нам первая часть и следующая за ней парча¹. Привожу эту парчу, транспонируя ее на полтона выше, для того чтобы она соответствовала звуковысотному уровню мугама «Чахаргях» (пример 19).

Напомним, что, с одной стороны, до публикации этого варианта ренг был более полувека известен среди музыкантов именно в первой своей части, как его создал К. Примов. В таком варианте он был издан в сборнике ренгов²; на его основе была создана пьеса для эстрадного оркестра (композитор Гасан

¹ См.: Приложение. Запись С. Ибрагимовой // *Абасова Э. Г.* Курбан Примов. М.: Советский композитор, 1963. С. 28. № 2.

² См.: *Рустамов С.* Азербайджанские народные рянги. Вторая тетрадь. С. 23. № 16.



Пример 19. Парча из ренга «Чахаргях»

Рзаев); в одночастной форме он превратился в тесниф¹. С другой стороны, музыкантам были известны и два двухчастных варианта Б. Мансурова. Очередной вариант своего известного ренга создает сам К. Примов, добавляя к нему небольшую парчу. Почему он это делает?

Чтобы ответить на этот вопрос, зададим еще один. Можно ли эту добавленную таристом парчу считать второй частью ренга? Нельзя, потому что данная парча в явной форме не отражает ладоинтонационные особенности какого-либо шобе дастгяха. Правда, она начинается с IX ступени лада чахаргях (*ля*), которая одновременно служит главной опорой шобе «Мухалиф». Однако само шобе «Мухалиф» здесь ни в большей, ни в меньшей степени не отражается. Хотя мелодия и берет свое начало с главной опоры и вообще из зоны «Мухалифа», но она не задерживается там и стремительно движется вниз, к главной опоре «Мае Чаргях», то есть к *до*, где и завершается. Вернемся к первому вопросу. Почему тарист добавляет эту парчу к ренгу? Тем более видно, что он и не пытается создать вторую часть ренга, ясно отражающую ладоинтонационный характер того или иного шобе дастгяха «Чахаргях» («Бесте Нигяр», «Мухалиф» и т. д.). Выяснить этот вопрос помогает знакомство с собственно исполнительской традицией.

В разных исполнительских ситуациях тарист-аккомпаниатор выбирает или большой, долгий по продолжительности, или же короткий, иногда даже очень короткий ренг, для того чтобы сыграть его вслед за очередным завершающимся шобе дастгяха. Поэтому в арсенале музыканта должны быть представлены самые разные по объему (продолжительности) ренги.

Исполнительскую ситуацию главным образом определяет тип слушателя² (и соответственно, реакция слушательской аудитории), психологическое состояние мугамного ансамбля — трио и особенно ханенде, а также ряд других профессиональных факторов. По этим же причинам, как и в зависимости от

¹ См.: Азербайджанские народные песни. С. 85. № 183.

² В русской литературе по социологии музыки общая теория музыкальной публики впервые разработана А. Н. Сохором. Им же выделены разновидности музыкальной публики, рассмотрена типология слушателей. См.: Сохор А. Н. Композитор и публика в социалистическом обществе // Музыка в социалистическом обществе: Сборник статей. Вып. 2 / Сост. А. А. Фарбштейн. Л.: Музыка, 1975. С. 5–20.

Публика же в Азербайджане остается до настоящего времени неизученной. Коротко отмечу только то, что традиционную азербайджанскую музыкальную публику можно дифференцировать в основном следующим образом: мугамная публика, ашыгская публика

состояния голоса, ханенде по ходу исполнения ренга может попросить тариста сократить или немного (а иногда и намного) продлить его, так как готовность ханенде к переходу к очередному шобе напрямую связана как с психологическим, так и с физическим состоянием и возможностями его голоса. Сократить большой ренг нетрудно. Продлить, расширить небольшой или относительно небольшой ренг возможно следующими способами.

1. Повторение:

- а) небольшой ренг повторяется целиком, с начала до конца;
- б) повторяются определенные парчи ренга, если ренг относительно больших размеров и его полное повторение в данной ситуации нецелесообразно.

Очень крупные ренги не повторяются ни целиком, ни частично. К ним можно отнести все трехчастные (независимо от их объема) и большие двухчастные ренги.

Ренги одной и той же формы могут быть и сравнительно крупными, и малыми. Например, какой-то из двухчастных ренгов может оказаться более крупным, чем другой двухчастный ренг того же (или другого) мугама. Здесь все зависит от протяженности и количества парчей, составляющих каждую часть ренга. Например, существуют трехчастные ренги, в несколько раз превышающие по объему исследуемый в данной статье ренг «Чахаргях» (пример 10) в его трехчастном варианте.

Отметим еще и то, что при самостоятельном исполнении, то есть при исполнении для слушания, вне дастгяха, ренги любой формы, включая и трехчастные, могут повторяться полностью.

2. Контаминация.

Отдельные парчи заимствуются из других ренгов того же самого мугама, в том же ритме и темпе и добавляются к исполняемому ренгу. Подходящие

(ашыг — певец, инструменталист, поэт, композитор-мелодист и эпический сказитель в одном лице) и народно-песенная публика. Эти разновидности публики прямо связаны с соответствующими культурными регионами, то есть мугамными, ашыгскими и песенными регионами страны.

Мугаматисты с максимальной отдачей работают тогда, когда их слушательская аудитория является наиболее однородной, то есть своей. Появление в аудитории мугаматиста слушателей других типов (ашыгского, песенного) заставляет его корректировать свое выступление. Подобная корректировка заключается в основном в сокращении мугамных разделов дастгяха, в более частом исполнении теснифов и даже в замене теснифов городскими народными песнями.

В последней четверти XX века ленинградскими—петербургскими учеными создан ряд содержательных научных трудов по проблемам художественной (в том числе и музыкальной) публики. Они опубликованы в тематических сборниках ЛГИТМиК. См.: Вопросы социологии искусства: Сборник научных трудов / Отв. ред. В. В. Молчанов. Л.: ЛГИТМиК, 1980. 151 с.; Художник и публика: Межвузовский сборник научных трудов / Отв. ред. Э. В. Леонтьева. Л.: ЛГИТМиК, 1981. 154 с.; Искусство и общение: Сборник научных трудов / Сост. А. Я. Кукулин; отв. ред. Э. В. Леонтьева. Л.: ЛГИТМиК, 1984. 167 с.; Вопросы методологии и социологии искусства: Сборник научных трудов / Ред.-сост. О. И. Притыкина; отв. ред. Э. В. Леонтьева. Л.: ЛГИТМиК, 1988. 177 с.

парчи можно заимствовать иногда из инструментально-танцевальных мелодий и народных песен, локализующихся, разумеется, в том же ладу, что и ренг, и имеющих аналогичный метроритм.

3. Сочинение новой парчи.

Некоторые даровитые инструменталисты-аккомпаниаторы ранга Б. Мансурова могут сочинять эти парчи спонтанно, по ходу исполнения. Вообще, любой опытный инструменталист-аккомпаниатор должен иметь в своем арсенале десятки таких запасных парчей, для того чтобы в нужное время можно было ими пользоваться.

Как видим, анализируемый ренг в одночастном варианте (пример 10, первая часть) не является большим, поэтому во время исполнения дастьяха инструменталисты нередко повторяют ренг с начала до конца для того, чтобы продлить его звучание. В тех случаях, когда ренг нужно продлить лишь немного, а повторение целиком оказывается долгим, К. Примов добавляет к нему ту парчу, о которой идет речь (пример 19). Тем самым тарист продлевает протяженность ренга не в два, а в полтора раза (10 тактов данной парчи вместо 20 тактов первой части ренга в примере 10, учитывая репризы), чем и достигает поставленной цели. Кроме того, введение нового мелодического материала обогащает ренг не только в мелодическом, но и в композиционном плане. Безусловно, все это — проявление профессионального мастерства тариста. Отметим также, что К. Примов не является автором этой парчи. Он взял его из известной старинной героической мелодии «Джанги Кёроглу» («Сәңги Когоғлу») — буквально «боевая мелодия Кёроглу»¹.

Проследившая процесс бытования и эволюции одного ренга (ренга мугама «Чахаргах» в данном случае) и выявляя роль исполнителя в его формообразовании, мы убеждаемся в том, что каждый звучащий или застывший в нотной записи ренг — небольшая музыкальная пьеса — таит в себе множество творческих тайн. Ренг — это не просто мелодия, сочиненная по веле-

¹ *Кёроглу* — герой одноименного азербайджанского народного эпоса (см. об эпосе: *Каррыев Б. А.* Эпические сказания о Кёр-оглы у тюркоязычных народов. М.: Наука, 1968. 260 с.; *Короглы Х. Г.* Взаимосвязи эпоса народов Средней Азии, Ирана и Азербайджана. М.: Наука, 1983. С. 169–247; *Араслы Г.* Предисловие // *Кероглу* / Сост. М. Г. Тахмасиб; пер. прозаического текста Ю. Гранина; пер. стихотворного текста И. Оратовского и А. Плавника; ред. Д. Глиштейн. Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1959. С. V–XVIII). С его именем связаны, с одной стороны, классические ашыгские напевы (см.: *Мамедов Т. А.* Песни Кёроглу. Баку: Гянджлик, 1984. 120 с.), а с другой — инструментальные мелодии, исполняющиеся ансамблем зурначей, который состоит из двух зурн (мелодия и бурдон) и из двух (реже из одного) ударных инструментов (бала нагара и кёс). «Джанги Кёроглу» (в ладе чахаргах) исполняется именно таким ансамблем. Эта мелодия часто называется просто «Джанги» (Сәңги) — «боевая». Об инструментальных мелодиях Кёроглу см.: *Челеби Ф. И.* Инструментальные мелодии Кёроглу // Вопросы инструментоведения: Сборник рефератов / Сост. И. В. Мацневский. СПб.: РИИИ, 1993. С. 69–73; *Челеби Ф. И.* Образ Кёроглу в традиционной культуре азербайджанского народа // Судьбы традиционной культуры: Сборник статей и материалов памяти Ларисы Ивлевой / Ред.-сост. В. Д. Кен. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 220–258.

нию души народного таланта, варьируется она не просто потому, что бытует в устной музыкальной практике. Это произведение профессионального исполнителя, обучавшегося теории и практике мугамного искусства не менее десяти—пятнадцати лет и далее совершенствовавшего свою теорию и практику в течение всей творческой жизни. Изменение формы в ренгах (то есть возникновение макровариантности) связано не столько с устной природой жанра (хотя и это фактор немаловажный!), сколько с наличием осознанного алгоритма этих изменений. Создание и последующее изменение формы ренга диктуется многовековыми традициями мугамно-дастгяхного исполнительства и осуществляется при точном расчете со стороны исполнителя-создателя. Дело здесь, главным образом, не в том, кто и насколько красиво сочинил новую парчу для какого-либо ренга, а в том, с какой целью он это сделал. Исполнитель-создатель, учитывая исполнительские традиции, отталкиваясь от строения определенного дастгяха, может изменять форму не только «чужих», известных ему старинных или современных ренгов, но и форму того ренга, который сочинил он сам и который давно уже стал общим достоянием музыкантов.

Изучая роль инструменталиста в формообразовании ренгов, можно прийти к еще одному выводу. *Ренги необходимо записывать по возможности во время исполнения дастгяха.* Иными словами, нужно записывать дастгях в целом, когда он исполняется перед слушательской аудиторией ансамблем учлюк (мугамное трио). Только такая запись может дать наибольшие возможности для изучения роли инструменталиста в формообразовании ренгов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азербайджанские дерамеды и рэнги / Нотная запись Эльдара Мансурова с игры тариста Бахрама Мансурова; ред. Ф. Амиров. Баку: Ишыг, 1984. 72 с.
2. Азербайджанские народные песни / Запись С. Рустамова, Ф. Амирова и Т. Кулиева; сост. Бюль-Бюль Мамедов; ред. Б. Зейдман, Ш. Керимова, Ю. Гасанбеков. Т. 2. Баку: Азерб. гос. изд-во, 1958. 140 с.
3. *Араслы Г.* Предисловие // Кероглу / Сост. М. Г. Тахмасиб; пер. прозаического текста Ю. Гранина; пер. стихотворного текста И. Оратовского и А. Плавника; ред. Д. Гликштейн. Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1959. С. V—XVIII.
4. *Бакиханов А.* Азербайджанские народные рэнги / Ред. С. Алескеров, Ф. Амиров. Баку: Азерб. гос. изд-во, 1964. 78 с.
5. Вопросы методологии и социологии искусства: Сборник научных трудов / Ред.-сост. О. И. Притыкина; отв. ред. Э. В. Леонтьева. Л.: ЛГИТМиК, 1988. 177 с.
6. Вопросы социологии искусства: Сборник научных трудов / Отв. ред. В. В. Молчанов. Л.: ЛГИТМиК, 1980. 151 с.
7. *Гаджибеков У.* Основы азербайджанской народной музыки. Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1945. 116 с.
8. Искусство и общение: Сборник научных трудов / Сост. А. Я. Куклин; отв. ред. Э. В. Леонтьева. Л.: ЛГИТМиК, 1984. 167 с.
9. *Исмаилов М. С.* К вопросу о структуре лада чаргях // Ученые записки АГУ. Серия XIII. История и теория музыки. 1975. № 1. С. 3—9.

10. *Исмаилов М. С.* Структурные особенности ладов азербайджанской народной музыки. Баку, 1982. 22 с.
11. *Каррыев Б. А.* Эпические сказания о Кёр-оглы у тюркоязычных народов. М.: Наука, 1968. 260 с.
12. *Короглы Х. Г.* Взаимосвязи эпоса народов Средней Азии, Ирана и Азербайджана. М.: Наука, 1983. 336 с.
13. *Мамедов Н.* Азербайджанский мугам «Чаргях» / Под ред. Т. Кулиева; поэтические переводы Вл. Кафарова. М.: Советский композитор, 1970. 80 с.
14. *Мамедов Т. А.* Песни Кёроглу. Баку: Гянджлик, 1984. 120 с.
15. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры. Общетеоретические проблемы. Дис. ... док. иск.: 17.00.02 / Киевская гос. консерватория. Киев, 1990. 482 с.
16. *Милка А. П.* Теоретические основы функциональности в музыке. Л.: Музыка, 1982. 150 с.
17. Приложение. Запись С. Ибрагимовой // *Абасова Э. Г.* Курбан Примов. М.: Советский композитор, 1963. С. 28–30. (Серия «Народные певцы и музыканты»).
18. *Рустамов С.* Азербайджанские народные рянги. Вторая тетрадь / Ред. А. Эфендиев. Баку: Азерб. гос. муз. изд-во, 1956. 63 с.; 2-е изд. — Баку, 1980. 57 с.
19. *Сохор А. Н.* Композитор и публика в социалистическом обществе // Музыка в социалистическом обществе: Сборник статей. Вып. 2 / Сост. А. А. Фарбштейн. Л.: Музыка, 1975. С. 5–20.
20. *Утегалиева С. И.* Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов. Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / ЛГИТМиК. Л., 1987. 152 с.
21. *Художник и публика: Межвузовский сборник научных трудов / Отв. ред. Э. В. Леонтьева. Л.: ЛГИТМиК, 1981. 154 с.*
22. *Челеби Ф. И.* Инструментальные мелодии Кёроглу // Вопросы инструментоведения: Сборник рефератов / Сост. И. В. Мацевский. СПб.: РИИИ, 1993. С. 69–73.
23. *Челеби Ф. И.* Образ Кёроглу в традиционной культуре азербайджанского народа // Судьбы традиционной культуры: Сборник статей и материалов памяти Ларисы Ивлевой / Ред.-сост. В. Д. Кен. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 220–258.
24. *Челебиев Ф. И.* Роль инструменталиста в формообразовании ренгов. Часть 1 // Временник Зубовского института. 2020. Вып. 1 (28). С. 76–87.
25. *İsmayılov M. S.* Azərbaycan məqamları pərdələrinin alterasiyası // İsmayılov M. S. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oşerklər. Bakı: Elm, 1991. S. 31–48 (*Исмаилов М. С.* Альтерация азербайджанских ладовых ступеней; на азерб. яз.).

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, тасниф, тарист, ханенде, парча, музыкальная форма.
- ✓ *Key words:* Mugham art, epic poetry, reng, tasnif, tar performer, khanende, parcha, musical form.

Саамские бубны в этнической истории (классификация, генезис и функционирование в традиции)

УДК
781.7

СОЛОВЬЁВ ИГОРЬ ВЛАДИМИРОВИЧ

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыки финно-угорских народов, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (Петрозаводск, Россия)

SOLOVIEV IGOR V.

PhD (History of Art), Associate Professor, Department of Finno-Ugric Music, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (Petrozavodsk, Russia)

E-mail: hopes71@yandex.ru

Саамский бубен — один из центральных символов в этнической традиции саами. Недаром бубен ассоциируется с *многомерной и многофункциональной картой* лапландского мира — мифологического и космогонического, биологического, физического, социального, репрезентирующего важнейшие константы взаимоотношений человека и природы: поиск смысла жизни, размышления о вечности, круговорот природных явлений. Значимость саамского бубна в традиционной культуре этноса открывает для исследователя многоаспектный вектор изучения в пространстве различных областей наук: археологии, истории и этнографии, культурологи, лингвистики и этномузыкологии (этноорганологии). Актуальность изучения символа саамской традиции определена в многочисленных источниках разных исторических эпох — от полевых записей путешественников и христианских миссионеров до этнографических исследовательских трудов, касающихся древних верований, духовной и материальной культуры саамов.

Несмотря на публикации путешественников, историков, этнографов, культурологов, в которых затрагиваются отдельные аспекты функционирования саамских бубнов, на данный момент остается пробел в области этномузыкологии. Так, пока единственным исследованием в данной области являются статьи шведского ученого-этномузыколога Э. Эмсхаймера. Ряд его трудов базируется на историко-морфологической методологии в компаративном ракурсе изучения саамских бубнов (мембранофонов). В его статьях рассмотрены вопросы этнографического контекста функционирования в традиции, генезиса, морфологических типов бубнов, магической практики выбора древесины в саамской традиции, конструктивных параллелей при сопоставлении с мембранофонами сибирских этносов. Автор фрагментарно рассматривает гипотетическую взаимосвязь тембра инструмента с локали-

зацией изображений-символов на саамских мембранофонах¹. В своих исследованиях мы применяем базовый *системно-этнофонический метод* (Мацевский И. В.), отражающий комплексный и системный подход в изучении музыкальной традиции этноса в неразрывном единстве объекта изучения и исполняемой музыки².

Первые исторические сведения о саамских бубнах содержатся в «Норвежских хрониках» (*Chronicon Norvegicum*, 1190). В данном документе инструмент сравнивается с похожим на решето и украшенным картинками сосудом — *vasculum ad modum caratantatorum* (*лат.*)³. Тремя столетиями позже все чаще появляется информация о мембранофонах в отчетах христианских миссионеров XVI—XVII веков, но они характеризуются фрагментарностью описаний. Все имеющиеся сведения были обобщены в монографии известного германского исследователя И. Шеффера «Лаппония» (*Lapponia*, 1673), где в одной из глав подробно представлен саамский бубен. Труд снабжен многочисленными гравюрами, дающими представление о форме, декоре на мембране и корпусе инструмента, а также о его атрибутах — ударниках (колотушках) и указателях. Особое значение автор придает культовому функционированию бубна в шаманской практике. Данные сведения были заимствованы И. Шеффером у шведского священника С. Реена (1671), который впервые приводит сведения о магическом функционировании саамского бубна⁴.

Попытка определения морфологических типов саамских мембранофонов в начале XX века отражена в работах шведских этнографов Г. Хальстрема и К. Виклунда. В основе их классификации лежит описательный принцип, отражающий название инструмента по его ассоциации с предметами саамской утвари. Так, Г. Хальстрем дифференцирует разновидности бубна и обозначает их как тип «решета» и тип «чаши». К. Виклунд определяет конструктивную разновидность по аналогии с формой короба — тип «короба»⁵.

Венцом многоаспектного этнографического исследования саамских мембранофонов стала двухтомная монография шведского этнографа Э. Манкера

¹ *Emsheimer E.* *Studia ethnomusicologica eurasiatica* / Ernst Emsheimer. Stockholm: Musikhistoriska museet, 1964. P. 28–60, 68–75.

² См.: *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. С. 34–35.

³ Saami drums or runeboomer. URL: <http://old.no/samidrum/> (дата обращения: 29.10.2019).

⁴ См.: *Шеффер И.* Лаппония 1673 года, или Новое и вернейшее описание страны саамов и самого саамского народа, в котором излагается многое еще никому неизвестное о его происхождении, суевериях, колдовстве, образе жизни, обычаях, а также о природе, животных и металлах, встречающихся в Лапландии, с приложением подробных к тому рисунков. Апатиты: Живая Арктика, 2008. С. 51–61, 92.

⁵ *Manker E.* *Die Lappische Zaubertrommel. Eine ethnologische Monographie Die Trommel als Denkmal materieller Kultur.* Stockholm, 1938. (*Acta Lapponica*, I). S. 109.

«Лапландский волшебный барабан» (1938)¹ и «Барабан как свидетельство духовной жизни» (1950)². Основу исследований Э. Манкера составляют письменные и иконографические материалы собирателей-предшественников — путешественников, историков, христианских миссионеров, сопоставленные с аутентичными экземплярами саамских бубнов, сохранившихся в музеях скандинавских и европейских государств. В монографии представлены подробные сведения об истории изучения саамских мембранофонов и их атрибутов (ударников, подвесок и проч.), распространении, типологии, морфологии, эргологии, функционировании в обрядах, трактовке символов-изображений на мембране и корпусе инструмента³. На основании многочисленных сохранившихся аутентичных экземпляров автор уточняет и классифицирует основные морфологические типы и разновидности саамских мембранофонов.

I. Рамный тип бубна в контексте классификации музыкальных инструментов Э. Хорнбостеля и К. Закса представлен как *односторонний рамный барабан с рукоятью* (индекс по Хорнбостелю—Заксу — 211.321). В инструментоведческой классификации мы также учитываем контаминацию бубна — мембранофона и идиофонов — звучащих подвесок (*саам.* Givrienreseltakk — «убранство магического бубна»), которые крепятся к корпусу инструмента, они могут обозначаться в классификации соответствующими индексами⁴.

а) Дощатая (термин Э. Манкера) разновидность — Geure/ Gievrie / *Гэурэ* (*зап.-саам.* «кольцо»; от *вост.-саам.* kivr / kivrje` = geure = kavrai — «покровитель колдунов»). Эта разновидность рамного типа бубна распространена преимущественно в южных, отчасти центральных областях шведской Лапландии). Региональные варианты названия: geure, keure, gieurie, geeuerie, givrie, gieverie (Аселе, Сорселе, Уме), gievrie, gieurie (Ямтланд, Лукселе). Корпус рамного типа состоит из согнутой тонкой бессучковой зрелой древесины хвойных пород (ель, сосна). Концы рамы соединены с помощью корневых волокон березы, ели, можжевельника, ивовых ветвей, деревянных еловых и сосновых гвоздей, шипов. Инструмент имеет форму овала. В музейных коллекциях сохранился 41 экземпляр данного типа бубна (ил. 1)⁵.

б) Geure — кольцевая разновидность.

Данная разновидность бубна зафиксирована в Asele / Аселе (Южная Лапландия). В музейных коллекциях бубен сохранился только в двух экземпля-

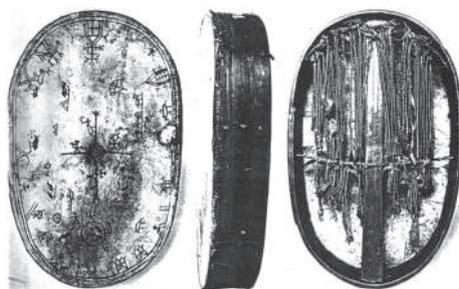
¹ Manker E. Die Lappische Zaubertrommel.

² Manker E. Die Lappische Zaubertrommel; Manker E. Die Trommel als Urkunde geistigen Lebens. Stockholm: Thule, 1950. (Acta Lapponica, VI). 447 S.

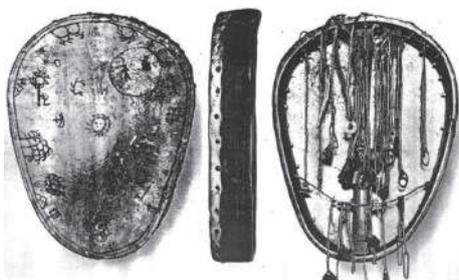
³ Manker E. Die Lappische Zaubertrommel; Manker E. Die Trommel als Urkunde geistigen Lebens.

⁴ Хорнбостель Е., Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М.: Советский композитор, 1987. С. 246.

⁵ Manker E. Die Lappische Zaubertrommel. S. 7, 109–112.



Ил. 1. *Geure* — дощатая разновидность рамного типа бубна.
Meiningen Städt. Henneberger Museum. Inv. № L.a 4



Ил. 2. *Geure* — кольцевая разновидность рамного типа бубна (внешняя, боковая и внутренняя сторона бубна). Östersund, Jämtlands Länsmuseum. Inv. № 900

рах. Особенность данной разновидности связана с тем, что рама сделана из цельного куска естественно искривленной древесины (сосны), с последующим креплением обоих концов части дерева в кольцо. Инструмент имеет форму овала (ил. 2).

Размеры рамного типа бубнов: длина от верхней до нижней оконечности рамки составляет 352–564 мм; ширина по средней части — 248–370 мм; глубина (высота — расстояние от внешнего края рамки до мембраны) — от 50 до 91 мм.

в) Угловая разновидность рамного бубна *Kannus* / Каннус (*фин.-саам.* «крышка»).

Эта разновидность локализована исключительно в южной части финской лапландской провинции *Kemi* / Кемі (саами *Инари*). Изготовление данной разновидности бубна в корне отличается от распространенного процесса — сгиба древесины в раму. Бубен превышает по размерам остальные мембранофоны почти в два раза. Инструмент имеет форму овала. Рама изготовлена из соснового корневища, состоит из двух половин, образующих угол (у экземпляра на ил. 3 рамки вырезаны в форме двух полуовалов). Длина от верхней до нижней оконечности рамки первого экземпляра —



Ил. 3. Kappus — угловая разновидность рамного типа бубна (внешняя боковая и внутренняя сторона бубна). Stockholm Statens Historiska Museum. Inv. № Eu 360. 1

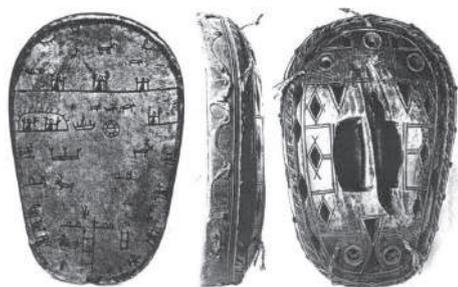


Ил. 4. Kappus (внутренняя и боковая часть бубна). Leipzig Städt. Museum für Völkerkunde. Inv. № Eu 580

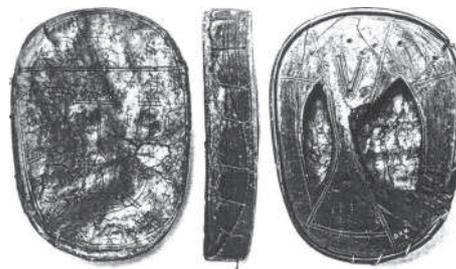
850 мм, длина от верхней до нижней оконечности рамки второго экземпляра — 660 мм. В музейных коллекциях сохранилось лишь два экземпляра бубна (ил. 3, 4)¹.

II. Чашеобразный тип бубна gavvdiss (*зап.-саам.* «бубен видений»); *ку-эмдес / нуэйт куэмдэс* (*вост.-саам.* «бубен колдуна»). Региональные варианты названия: Kobdas, kabdes, goabdes, goavdes, kaartes (северные саами,

¹ Manker E. Die Lappische Zaubertrommel. S. 7, 109–140, 142–150.



Ил. 5а. Выпуклая форма корпуса.
Stockholm Statens Historiska Museum.
Inv. № 360 : 2



Ил. 5б. Плоская форма корпуса.
Stockholm Statens Historiska Museum.
Inv. № 360 : 5

Торне), *куэмдес* (Кольский полуостров), *gabda, gobdas* (Пите, Луле)¹. Имеется веское основание сопоставить уникальный тип данного инструмента с разновидностью группы мембранофонов — котло-барабанами чашеобразной формы (согласно классификации музыкальных инструментов Хорнбостеля—Закса — индекс 211.1)². Для этого типа бубна используется иной способ изготовления: в отличие от распространенного сгибания рамы, полость-чаша выдалбливается из березового или соснового капового нароста *bikka vissis* (саам.) или части ствола сосны (в редких случаях из корня рябины). В этой связи данный тип может характеризоваться как *выпуклой* формой корпуса (выдалбливание из капа), так и *плоской* формой (из части ствола) (ил. 5а, 5б).

Чашеобразный тип бубна является уникальным конструктивным артефактом саамской традиционной культуры. Из сохранившихся 30 аутентичных экземпляров музейных коллекций 26 изготовлены из сосны, 4 — из ели (древесина часто содержит смолу), 2 — из березы, 1 — из рябины. Длина чашеобразного типа бубнов варьируется между 222—495 мм; ширина — 174—390 мм; высота (расстояние между внутренней центральной частью чаши и мембраной) — 63—138 мм³.

Большинство сохранившихся аутентичных экземпляров имеют богатый декор, представленный перфоративным орнаментом задней поверхности чаши⁴. По метрическим показателям чашеобразный тип мембранофона уступает вариантам рамного типа. Прежде всего, это касается бубнов, изготовленных из капа. Однако по ширине и глубине в поперечном срезе он превосходит другие типы, что указывает на его большую вариантность. Как отмечает Э. Вустман, «в каждом роду западных саами хранилось несколько бубнов:

¹ *Manker E.* Die Lappische Zaubertrommel. S. 82.

² *Хорнбостель Е., Закс К.* Систематика музыкальных инструментов. С. 244.

³ *Manker E.* Die Lappische Zaubertrommel. S. 9, 183, 151—166.

⁴ *Ibid.* S. 8.

больших и малых, круглых и овальных...»¹. Однако сохранившиеся аутентичные экземпляры саамских бубнов имеют исключительно овальную конфигурацию.

Бубны всех типов и разновидностей, представленные в европейских музеях, датируются концом XVII — XIX веком. Немногочисленные образцы рамных бубнов, как правило, с поврежденной рамой и мембраной, датированы концом 1960-х — серединой 1990-х годов².

По вопросу происхождения саамских мембранофонов в научном сообществе до сих пор нет однозначного мнения. В любом случае взгляды исследователей на генезис инструмента связаны с различными теориями происхождения саамского этноса. Выделяют две основные теории происхождения саамского этноса: **автохтонная теория**, определяющая глубокую древность (протосаамского, затем саамского) населения на локальной территории, и **миграционная**, согласно которой заселение территории Лапландии шло с Востока, Юго-Востока — Приуралья, реке Зауралья, Западной Сибири³. Ряд ученых склоняется к версии о том, что *рамный тип бубна* был привнесён в *Фенноскандию* из восточных областей в результате длительных контактов с народами Зауралья, Сибири — за пределами Лапландии.

В аспекте компаративной и историко-морфологической методологии исследований, с учетом данных этногенетической миграционной гипотезы, саамский бубен рамного типа вполне сопоставим с мембранофонами народов Северной, Средней и Южной Сибири: селькупов, кетов, ненцев, хантов, тофаларов, тувинцев, хакасов-качинцев, шорцев⁴.

Угловая разновидность рамного типа бубна имеет связь с бубнами самодийцев и обских угров — ненцев и хантов. Так, древний тип ненецких угловых бубнов, учитывая морфологические признаки рукояти, произошел от остякского (хантыйского) и в более или менее измененном виде мог проявиться в саамских угловых бубнах рамного типа. Однако яркими признаками взаимовлияний саамского бубна с сибирскими образцами, помимо морфологических аналогий, могут служить и элементы декора. Так, рукоять угловой разновидности саамского бубна, орнаментированная сквозным символом, напоминающая форму песочных часов, и широкая обечайка (рама) имеют поразительное сходство с образцами бубнов алтайской и саяно-енисейской разновидности — в частности, с бубном хакасов⁵.

¹ Вустман Э. Кричат гуси // Вокруг света. 1969. № 7. С. 72.

² Saami drums or runeboomer.

³ Манюхин И. С. Происхождение саамов: (опыт комплексного изучения). Петрозаводск: Институт языка, литературы и истории КарНЦ РАН, 2002. С. 4.

⁴ Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. М.: Восточная литература, 2002. С. 69—86.

⁵ Emsheimer E. Studia ethnomusicologica eurasiatica. P. 71—73.

Интересна и консервативная точка зрения Э. Манкера, базирующаяся на *автохтонной теории происхождения* в отношении чашеобразного типа как обособленной *формы* саамского бубна. Именно эргоморфология чашеобразного типа связывает его с древнейшей саамской утварью: деревянной плоской, ковшиком (*zap.-саам. nahpři, вост.-саам. кукша*), — предназначенной для хранения оленьего молока¹. Данная конструктивная аналогия связана с процессом изготовления — выдалбливанием полости из капового нароста.

Вероятно, это один из ярких примеров, раскрывающий происхождение *чашеобразного типа* лапландского инструмента. Однако является ли данный тип архаичным типом по отношению к рамным бубнам — остается морфологической загадкой.

По отношению к рамным типам бубнов возможна аналогия с саамским коробом *кушишь* (*вост.-саам.*)².

Подобные аналогии также могут отражать автохтонную теорию происхождения бубна как антитезу теории заимствованного происхождения рамного типа саамских бубнов. К примеру, один из вариантов названия рамного типа бубна — *poaiddegisa* (от *poaidde* — «колдун» и *gisa* — «согнутый в короб бубен»; саами Луле)³.

Кроме того, существуют противоречивые мнения по поводу взаимовлияний основных типов и разновидностей саамских мембранофонов в контексте хронологического первенства типов. В частности, этапы становления *чашеобразного типа* мембранофона как обособленного типа связывают с постепенной трансформацией *рамного типа* в его *угловую разновидность*. Данный взгляд обусловлен тем, что тыльная сторона *угловой разновидности* бубна частично закрыта. Однако, по словам Э. Эмсхаймера, уникальность конструкции угловой разновидности очевидна (сохранились только два аутентичных экземпляра), и «едва ли можно предположить, что его саами позаимствовали у другого народа». Тем не менее исследователь считает, что генетическое первенство принадлежит именно рамному типу мембранофонов⁴.

Проследить генезис саамских мембранофонов представляется возможным и путем дифференциации с точки зрения органологии амулетов-украшений (*zap.-саам. givrienreseltakk* — «убранство волшебного бубна») — подвесок-погремушек, являющихся составной частью инструмента. Так, к *рамному типу* бубнов, помимо металлических пластин, цепочек-украшений, которые широко распространены как на территории Лапландии, так и на прилегающих территориях Балтии, севера России, Поволжья, прикрепляют «звучащие» амулеты, состоящие преимущественно из костей животных, что сближает их

¹ *Emsheimer E. Studia ethnomusicologica eurasiatica. P. 68–74.*

² *The Saami: a cultural encyclopedia. Vammala: Sumalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005. P. 45.*

³ *Manker E. Die Lappische Zaubertrommel. S. 181, 422.*

⁴ *Emsheimer E. Studia ethnomusicologica eurasiatica. P. 68–74.*

с сибирскими аналогами. Тем не менее существуют факты сочетания двух типов украшений — костяных (зооморфных) и металлических, что, несомненно, усложняет вопросы межэтнических влияний в аспектах компаративных исследований бубнов. *Чашеобразный тип* бубна включает лишь ограниченное число металлических и иного материала украшений. Это медные кольца, прикрепляемые к верхней и нижней части выдолбленной чаши, а также суконные разноцветные подвески треугольной формы (*саам.* тиепп), которые крепятся по периферии бубна¹.

Еще один актуальный вопрос, отражающий проблемы генезиса бубнов, связан с бытованием саамских мембранофонов на территории Кольского полуострова. Так, согласно сведениям старожилов начала XX века, даже «легенд о так называемом волшебном инструменте не сохранились. Во всяком случае, старшее поколение им ничего об этом не говорило»².

Тем не менее в экспедиционных материалах Мурманского областного краеведческого музея 1939 года сохранились сведения о жертвоприношении у саамов, записанные от А. Е. Родчева. В частности, информант отмечает применение бубна колдуном в оленьем жертвенном ритуале³.

Факты вероятного бытования инструмента на Кольском полуострове, а также в Северной Карелии — одной из ранних территорий локализации саами — хотя и косвенные, но достаточно определенные. В Северной Карелии, территории «долапландского» проживания саами, сохранился термин «kontakka», означающий «дух волшебного бубна»⁴. Возможно, семантика термина связана с лексемой «коннът-акка» (от *саам.* *коннът* — «дикий олень» и *акка* — «женщина»; буквально «женщина (самка) дикого оленя»); на Кольском полуострове бытует термин «нуэйт куэмдэс» — «бубен шамана» (*вост.-саам.* *нуэйт* — «колдун, ясновидящий», *куэмдэс* — «бубен») ⁵. Ярким свидетельством бытования бубнов на Кольском полуострове становится топонимика. Так, в акватории священного озера Сейдяввьр сохранилось название Куэмдэспахък — «гора шаманского бубна»⁶. Другой важнейший источник — археологические находки. В частности, в могильнике, датирован-

¹ *Косменко А. П.* Народное изобразительное искусство саамов Кольского полуострова XIX—XX вв.: этнографический очерк. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 1993. 170 с.

² *Шатков Ф. Ф.* По поводу письма профессора К. В. Виклунда из Упсалы (Швеция) // Известия Архангельского общества изучения Русского Севера. 1911. № 6. С. 486.

³ *Попов А. П.* Фольклорные записи, произведенные летом 1939 года при поездке в Ловозерский район // Земля ТРЕ Ревда. 2018. № 4. С. 110.

⁴ *Manker E.* Die Lappische Zaubertrommel. S. 108.

⁵ *Бакула В. Б.* Духовная культура саамов и ее отражение в языке. Мурманск: Принт-2, 2017. С. 108, 204.

⁶ *Большакова Н. П.* Жизнь, обычаи и мифы кольских саамов в прошлом и настоящем. Мурманск: Мурманское книжное издательство, 2005. С. 298, 340.

ном II тысячелетием до н. э., на Оленьем острове в Кольском заливе Баренцева моря (Кольский полуостров, Мурманская область, окрестности города Полярный) был обнаружен Y-образный ударник для шаманского бубна из оленьего рога — *чуэррь вечла куэмдас тагкэм гуэйка* (вост.-саам.)¹.

Возможна и другая гипотеза отсутствия бубнов у кольских саами, которая связана с тем фактом, что в колдовской практике саамские *нуэйты* (как правило, это касается опытных и сильных колдунов) совершали магические действия без использования бубнов, отдавая предпочтение иным звуковым атрибутам («звуковым орудиям»). В частности, в саамской охотничьей контактиозной магии применялось ворошение груды оленьих рогов на сакральных территориях — *чуэррьв гарды* (саам. *чуэррьв* — «рог» и *гоарь* — «сторона по направлению к кому-чему») для управления оленьим стадом². Современные саами для так называемого «энергетического сканирования жилого помещения» применяют вращаемый аэрофон-жужжалку *хуфка / хоуфф* (из полевого опроса В. Совкиной села Ловозеро Мурманской области). Данные факты еще раз доказывают значимость культовых объектов-атрибутов, имеющих магическую силу, не меньшую, чем бубен *нуэйта* в контакте с миром духов. Саамские колдуны могли применять колотушку в качестве магической «силы», без использования бубна, — ее втыкали в землю с целью оградить оленье стадо от несчастий (из полевого опроса мастера по изготовлению бубнов и *нуэйта* Я. Яковлева). Как отмечают исследователи сибирского шаманства, атрибуты культовых практик нередко являются самостоятельными звуковыми орудиями, применяемыми в магических обрядах шаманов, и генетически являются предшественниками бубна³.

Однако такое разнообразие колдовских практик никак не доказывает приоритета иных атрибутов по отношению к саамским бубнам. Очевидно, что бубен, являющийся одним из главнейших магических символов этноса, *укрывался от взглядов противников традиции*, если учитывать исторические перемены, связанные с активной и постоянно возрастающей христианизацией саами, — искоренением древних верований, предметов культа, преследование властей за «колдовское искусство». Тем не менее, по словам Н. Волкова, «множество общих черт древнейших верований делают весьма вероятным предположение о том, что шаманские бубны были известны Кольским саамам»⁴.

¹ Алымов В. Что такое Сампо? // Советская этнография. 1937. № 1. С. 159; Бакула В. Б. Духовная культура саамов и ее отражение в языке. С. 10.

² Manker E. Die Lappische Zaubertrommel. S. 107.

³ Нам Е. В. Шаманские атрибуты народов Сибири: истоки семантического единства и полифункциональности // Известия Алтайского государственного университета. 2015. № 3/2 (87). С. 167, 169.

⁴ Волков Н. Н. Российские саамы: историко-этнографические очерки / Отв. за выпуск Л.-Н. Ласку, Ч. Таксами. СПб.: МАЭ РАН, 1996. С. 77.

При аналитическом рассмотрении письменных источников, касающихся шаманских обрядов, можно выявить основные функции саамских мембранофонов и обозначить ряд особенностей в приемах игры и организации саамского ритуального звукового пространства. Так, исследователи выделяют следующие основные функции инструмента: лечебную, вредоносную магию, а также комплекс обрядов, связанных с предсказаниями, получением сведений об успехе и неудаче, здоровье, исходе родов у беременной, успеха охоты, погоды, благополучия людей и животных, а также поиск потерянного предмета или животного и проч.¹ Сведения о принадлежности конкретного типа и разновидности бубнов к определенному ритуалу фрагментарны и, к сожалению, не дают объективной картины применения инструмента. Известно лишь, что в жертвенных ритуалах, возможно, применяли *чашеобразный тип* бубна, в ритуалах предсказания — *рамный*². Между тем данная дифференциация возможна только в ареалах бытования двух типов мембранофонов. Однако, по нашему мнению, данные положения не являются доказуемыми.

Социальный статус человека, который мог использовать инструмент — главный музыкальный шаманский атрибут, был разным: в Северной Лапландии бубен использовался только колдуном *нуэитом*, в южных регионах инструмент мог применять каждый глава семьи — мужчина, который имел оленей в домашнем обиходе. Только в критических случаях он мог обращаться к шаману, который умел входить в экстатические состояния и общаться с духами³. Что же касается половой принадлежности колдуна, то здесь мы можем наблюдать крайние позиции. Следует отметить, что, с одной стороны, мы имеем достаточно большое число сведений о ряде табу на использование бубна женщиной в некоторых ритуалах (в основном охотничьих) и к сакральным территориям, так как женщины считались нечистыми и даже взглядом могли осквернить святыню. Так, существуют поверья, что если женщина пройдет по пути, по которому провезли бубен, то ей грозит несчастье, болезнь и даже смерть. Чары заканчиваются только по истечении трех дней⁴. С другой стороны, наоборот, можно отметить факты активного участия женской части саамского сообщества в обрядах, связанных с функционированием бубна.

Так, по информации Л. Ольсена (Южная Норвегия, 1884 год), при освящении бубна все: взрослые и дети обоих полов — располагались вокруг бубна и ударяли по нему, а в обязанность старших женщин входило подвешивание к бубну украшений⁵. Как отмечает Н. Волков, в одном из саамских

¹ *Большакова Н. П.* Жизнь, обычаи и мифы кольских саамов в прошлом и настоящем. С. 242.

² *Manker E.* Die Lappische Zaubertrommel. S. 395–396.

³ The Saami: a cultural encyclopedia. P. 70, 386.

⁴ *Харузин Н. Н.* Русские лопари (очерки прошлого и современного быта). М.: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон, 1890. С. 215.

⁵ *Manker E.* Die Lappische Zaubertrommel. S. 386–387.

селений Кольского полуострова можно найти 5–7 человек обоего пола, умеющих колдовать¹. Некоторые исследователи полагают, что в саамской традиции женский шаманизм — явление поздней этноистории и, скорее всего, связан с довольно поздним выделением шамана как отдельной личности².

С учетом диахронного подхода в изучении саамских бубнов, основанного на сопоставлении ранних письменных источников и современного бытования в традиции, следует обозначить две сферы функционирования — *обрядовую* и *художественно-эстетическую*. Последняя сегодня становится все более актуальной. Промежуточной сферой функционирования становится *сценическое воплощение обрядов* и жанров игрового фольклора, использующие часто стилизованные сценические формы, направленные на популяризацию саамской традиции в просветительской деятельности современных фольклорных коллективов. Это ритмическое и фоническое сопровождение игрой на бубне танцев, пения в контексте сценического пространства (часто пленэров). Нередко эти театрализованные представления базируются на исторически достоверных формах саамских обрядов.

Исходя из вышеперечисленных сведений, мы можем условно выделить *три основных уровня* функционально-звуковой коммуникации бубнов:

1) *семиотический уровень*, связанный с обрядовой организацией сообщества и контактом с духами. Как правило, большинство магических ритуалов с использованием бубна связано с применением особых атрибутов — указателей. Указатель, а в отдельных случаях указатели (*саам.* агра, baja, veike, rallm) — латунные, серебряные, бронзовые кольца и пластины, небольшого размера камни, кусочки оленьего рога и ольхового дерева, которые располагаются на знаках-символах, изображенных на верхней поверхности мембраны. Бубен фиксируется исполнителем в горизонтальной плоскости — мембраной вверх. При вибрации поверхности мембраны, после возбуждения ее колотушкой (ударником), происходит соударение и перемещение указателя по магическим символам-изображениям. Саамский шаман (*саам.* нуэйт — «колдун, ясновидящий») трактует эти символы в соответствии с саамскими поверьями в рамках традиционной мифологической концепции³.

В частности на *угловой разновидности* бубна, в нижней части, имеется специальное углубление, предназначенное для соскальзывания указателя с поверхности мембраны. Эта морфологическая особенность отразилась в поверье о том, что в случае соскальзывания указателя с плоскости мембраны шаман дает предсказание о неблагоприятном исходе.

2) *фонический уровень* (в магическом функционировании выявляется взаимосвязь с семиотическим уровнем), отражающий тембродинамические зву-

¹ Волков Н. Н. Российские саамы: историко-этнографические очерки. С. 5.

² The Saami: a cultural encyclopedia. P. 385.

³ Manker E. Die Lappische Zaubertrommel. S. 7, 348, 350–357, 366, 422, 425.

ковые комплексы. Определяется спецификой звучания бубна и тембрового разнообразия подвесок. Так, согласно этнографическим сведениям исследователей прошлого века, существовали поверья о магическом функционировании бубна. Участники ритуала по характеру звучания бубна определяли, каким будет предсказание. Если звучание было тяжелым и мрачным, они понимали, что предсказание будет неблагоприятным, и, наоборот, если звучание бубна было звонким по тембру и вызывало светлые и радостные ощущения, — это говорило о благоприятном исходе¹.

В аспекте акустики особым образом тембрально выделяется *чашеобразный* тип бубна. Благодаря долбленной полости инструмента звуковая волна при возбуждении мембраны ударником отражается на внутренней стенке бубна, увеличивая период звучания. Максимальный эффект звукового сустейна («гудение» бубна, происходящее в интервалах между ударами по мембране) происходит при частых ударах колотушки по мембране инструмента. Так, согласно традиционным поверьям, данное «гудение» отражает семантику «голоса» или «духа бубна» (из полевого опроса Я. Яковлева). Усиливает данный эффект перфоративный орнамент (сквозные отверстия небольшого диаметра). В полевой практике, связанной с изучением акустики инструментов, мы можем констатировать звуки свистящего тембра. Они образуются путем ударов колотушки о мембрану и возникают, по всей вероятности, из-за максимального давления звуковой волны, отраженной через существующие перфоративные отверстия.

Ярким примером фонического уровня функционально-звуковой коммуникации стала фонограмма стилизации шаманского пения (*сев.-саам. poaideluohti*) в исполнении норвежского саами Ингора Аанте Гауп (Ingor Aante Gaup), представленная в экспозиции музея «Alta» (Альта, Северная Норвегия, Финнмаркен). Основу ритмического сопровождения на бубне составляет равномерная оstinатная пульсация, сохраняющаяся на протяжении всего напева. Возможно, функциональная семантика бубна, сопровождающего пение колдуна в манере скандированной артикуляции, отражает фонический уровень звуковой организации для создания акустического эффекта сустейна — перманентного гудящего тембра низкой частоты (к сожалению, качество аудиозаписи не позволило провести спектральный анализ).

3) *метроритмический уровень*, влияющий на организацию и координацию сольного и группового пения, обрядовых шествий и иных пластико-хореографических форм. Примером ритуального использования инструмента в контактной коммуникации могут служить реконструкции магических обрядов с применением бубна в сценических театрализованных постановках (в обозначенной нами категории *художественно-эстетической* сферы функционирования).

¹ Manker E. Die Lappische Zaubertrommel. S. 303–430, 421.

В полевой практике нам удалось встретиться лишь с несколькими исполнителями, применяющими бубен в бытовой функции без использования указателей, что отражает *эстетико-художественную сферу* инструментализма. Среди них упоминаемый нами практикующий *нуэйт*, мастер по изготовлению саамских бубнов Я. Яковлев; участник саамского ансамбля «Танцующие саамы» В. Галкин, руководитель ансамбля «Ойяр» М. Медведева (село Ловозеро, Мурманская область), а также норвежско-саамский мастер и исполнитель *йойк, йойка* (саам. пение западных саами) Н. Скум (Nils Mathis Andersen Skum; Финнмаркен, коммуна Каутокейно / Kautokeino, норвежская Лапландия). Согласно функционально-звуковой коммуникации мы можем выявить два ее уровня — фонический и метроритмический.

Так, в реконструкции сцен, сопряженных с медвежьей охотничьей церемонией (саам. *Талл пеййв* — «Медвежий праздник»), помимо предсказаний, связанных с выбором охотника и исходом охоты (без применения указателей), функционирование бубна отражает *метроритмический* уровень, раскрывающий контекст *кинезо-ритмозвуковой* организации обрядов. Так, сцена выбора главного охотника в реконструкции Медвежьего праздника такова: *нуэйт* сидит на коленях перед священным огнем, совершая сначала полукруговые, затем круговые движения корпусом вокруг своей оси. Удары в бубен тихие, производятся с мерной пульсацией. Затем *нуэйт* встает и производит вращение тела вокруг своей оси слева направо. При этом усиливается динамика ударов в бубен и их частота. Далее колдун резко останавливает свое движение и указывает на избранного им охотника.

В *ритуальном марше-походе* к медвежьей берлоге и возвращении с добычей участники процессии (мужчины) выстраиваются в линию друг за другом (*нуэйт* впереди колонны, главный охотник — по правую руку от него), совершают движение в ритме тройного шага с остановкой движения на третью долю. Ритм шага синхронизирован с трехдольными ударами в бубен. Подобный ритмический рисунок бубна сохраняется и в групповом совместном (мужском и женском) танце. *Нуэйт* производит удары в бубен, создавая базовый ритмический рисунок трехдольного метра. Участники во время движения совершают синхронные по *волнообразной траектории* наклонные повороты в правую и левую стороны, имитирующие походку медведя.

В экспедициях на Кольский полуостров в 2005 году нами была зафиксирована игра на бубне, отражающая имитации птичьих повадок, в комплексе имитационной, кинетической и инструментальной сфер. Так, в «Танце глухаря и глухарки» в исполнении М. Медведевой имитационная ритмическая семантика бубна закреплена за конкретным персонажем. Образ глухаря характеризуется двойными ударами в бубен через цезуры, которые заполняются голосовыми имитациями. При статичном положении корпуса исполнителя совершаются повороты головы из стороны в сторону. Имитация глухарки связана с равномерными остигательными ударами в бубен на фоне голосовой



Ил. 6. Нильс Матис Андерсен Скум (Nils Mathis Andersen Skum, р. 1958) — исполнитель саамских йойк в сопровождении чашеобразного типа бубна. Каутокейно, Финнмаркен, Северная Норвегия. Фото А. Киндяк

имитации. Здесь включается статичная и пространственная телесная кинематика птичьих имитаций — круговые движения, в семантике своеобразного «обхаживания» глухаря вокруг глухарки, а также повороты головы при неподвижном корпусе тела.

Уникальная игра на чашеобразном типе бубна была зафиксирована нами в экспедиции в норвежскую Лапландию (коммуна Каутокейно). В частности, Н. Скум сопровождал пение саамской *йойки* ударами по мембране и корпусу малого по размерам чашеобразного типа бубна посредством пальцев рук (ил. 6).

На наш взгляд, это связано с неким противопоставлением бытовой функции инструмента и магического применения колотушки-ударника (по словам исполнителя, он использует бубен и в магическом функционировании, к сожалению сокрытом от стороннего наблюдателя). Возможно, этот факт связан и с личным выбором исполнителя. Согласно аудиовизуальному и спектральному анализу исполнительского образца, приемы игры на бубне тесно связаны с характером интонирования *йойки*. Так, при певческом интонировании в верхнем регистре исполнитель применяет удары по мембране по-

* - удары вертикальной плоскостью пальцев

** - удары горизонтальной плоскостью пальцев

Пример 1. Йойк в сопровождении чашеобразного типа бубна (фрагмент).
Запись: А. Киндяк, нотация: И. В. Соловьев

душечками указательного и среднего пальцев правой руки в вертикальной плоскости, ближе к ногтевой части. Пальцы располагаются радиально — от центра к периферии мембраны. При интонировании в низком регистре область возбуждения мембраны связана с ударами внутренней поверхностью пальцев правой руки. Ритмическая формула трехдольного метра связана с динамической градацией ударов по мембране и представляет собой два уровня: 1) акцентный уровень, в яркой динамике; 2) неакцентный, в умеренной динамике в градациях к тихому звучанию. На динамику звучания инструмента влияет и количество пальцев, соприкасающихся с мембраной бубна (пример 1).

В транскрипции кольско-саамского *луввът* М. Медведевой — «Луввът любви» (*вост.-саам.* луввът — своеобразная саамская песня)¹ в сопровождении бубна рамного типа основная ритмоформула двудольного ритма постоянно перемежается с равномерной пульсацией трехдольности.

В процессе напева создается ощущение самостоятельной ритмической линии ударов в бубен как антитезы певческой интонации. Данное ощущение

¹ Бакула В. Б. Духовная культура саамов и ее отражение в языке. С. 193.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in the treble clef and a frame drum accompaniment in the bass clef. The vocal line has lyrics: э ле ле ле эй ле ле ле ле лю. The drum accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with a '2' below the staff, indicating a two-beat measure. The second system continues the vocal line with lyrics: ле ле ле ле э лю ле. The drum accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, including a longer note with a '2' below it.

Пример 2. «Луввæt лувви» — напев М. Медведевой в сопровождении рамного типа бубна (фрагмент). Запись и нотация: И. В. Соловьев



Ил. 7. М. Г. Медведева (р. 1949) — исполнительница саамских луввæt в сопровождении бубна рамного типа (село Ловозеро, Мурманская область, Кольский полуостров). Полевой материал автора

ние возникает благодаря метрической организации саамского напева *луввѣт*, которая представляет структурную мобильность образца (границы мелодических стрóf постоянно изменяются). В результате мы можем констатировать подвижность границ метроритмической структуры в игре на бубне и певческой интонации. Здесь происходит своеобразное слияние в единое звуковое поле инструментальной и певческой сфер. Возможно, это яркий пример *контонационного* поля звуковой организации голоса и сопровождающего инструмента (пример 2)¹.

Исполнитель производит колотушкой, обернутой мехом, удары в область центра мембраны бубна, где расположен солярный символ Бога Солнца (*са-ам. Пеййв*) (ил. 7)².

Таким образом, несмотря на довольно продолжительный период, связанный с искоренением саамских традиционных обрядов, начатый еще в период христианизации этноса, тенденции континуации (продолжения) функционирования бубна, как в традиции западных групп, так и восточных — кольских саами, сохраняются по сей день. Изучение саамских бубнов в контексте этномузыкологического исследования является весьма непростой задачей. Прежде всего, в этнографическом аспекте данная проблематика раскрывается в понимании его функциональной значимости на протяжении всей этнической истории. Особо острой остается проблематика происхождения инструмента, перекликающаяся с дискуссионными вопросами происхождения этноса. Перспектива дальнейшего изучения саамских бубнов, несомненно, связана с несколькими направлениями этномузыкологических исследований:

- вопросы саамских эстетических представлений об инструменте в области когнитивной этномузыкологии;
- синхронная фиксация инструментальной, певческой и кинетической сфер исполнительства;
- выявление исполнительской техники в комплексе структурных, интонационно-ритмических элементов акустического анализа;
- исследования эргологического аспекта, позволяющего проследить различные способы изготовления — от аутентичных, сохраняющих архаичные технологии, до стилизованных авторских образцов в сравнительном изучении морфологии и акустики инструментов.

¹ *Мацевский И. В.* Интонация, контонация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и неевропейской, традиционной и современной) // Музыка народов мира. Проблемы изучения / Ред.-сост. В. Н. Юнусова, А. В. Харуто. М.: МГК, 2008. Вып. 1. С. 9—10.

² *Большакова Н. П.* Жизнь, обычаи и мифы кольских саамов в прошлом и настоящем. С. 241.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альмов В.* Что такое Сампо? // Советская этнография. 1937. № 1. С. 155–160.
2. *Бакула В. Б.* Духовная культура саамов и ее отражение в языке. Мурманск: Принт-2, 2017. 288 с.
3. *Большакова Н. П.* Жизнь, обычаи и мифы кольских саамов в прошлом и настоящем. Мурманск: Мурманское книжное издательство, 2005. 414 с.: ил.
4. *Волков Н. Н.* Российские саамы: историко-этнографические очерки / Отв. за выпуск Л.-Н. Ласку, Ч. Таксами. СПб.: МАЭ РАН, 1996. 106 с.
5. *Вустман Э.* Кричат гуси // Вокруг света. 1969. № 7. С. 60–72.
6. *Косменко А. П.* Народное изобразительное искусство саамов Кольского полуострова XIX–XX вв.: этнографический очерк. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 1993. 170 с.
7. *Манюхин И. С.* Происхождение саамов: (опыт комплексного изучения). Петрозаводск: Институт языка, литературы и истории КарНЦ РАН, 2002. 240 с.
8. *Мацевский И. В.* Интонация, контонация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и неевропейской, традиционной и современной) // Музыка народов мира. Проблемы изучения / Ред.-сост. В. Н. Юнусова, А. В. Харуто. М.: МГК, 2008. Вып. 1. С. 9–56.
9. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
10. *Нам Е. В.* Шаманские атрибуты народов Сибири: истоки семантического единства и полифункциональности // Известия Алтайского государственного университета. 2015. № 3/2 (87). С. 165–172.
11. *Попов А. П.* Фольклорные записи, произведенные летом 1939 года при поездке в Ловозерский район // Земля ТРЕ Ревда. 2018. № 4. С. 102–114.
12. *Харузин Н. Н.* Русские лопари (очерки прошлого и современного быта). М.: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон, 1890. 472 с.
13. *Хорибостель Е., Закс К.* Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М.: Советский композитор, 1987. С. 229–261.
14. *Шатков Ф. Ф.* По поводу письма профессора К. В. Виклунда из Упсалы (Швеция) // Известия Архангельского общества изучения Русского Севера. 1911. № 6. С. 486–489.
15. *Шейкин Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. М.: Восточная литература, 2002. С. 69–86.
16. *Шеффер И.* Лаппония 1673 года, или Новое и вернейшее описание страны саамов и самого саамского народа, в котором излагается многое еще никому неизвестное о его происхождении, суевериях, колдовстве, образе жизни, обычаях, а также о природе, животных и металлах, встречающихся в Лапландии, с приложением подробных к тому рисунков. Апатиты: Живая Арктика, 2008. 129 с., ил.
17. *Emsheimer E.* Studia ethnomusicologica eurasiatica / Ernst Emsheimer. Stockholm: Musikhistoriska museet, 1964. 107 p.
18. *Manker E.* Die Lappische Zaubertrommel. Eine ethnologische Monographie Die Trommel als Denkmal materieller Kultur. Stockholm, 1938. (Acta Lapponica, I). 888 S.
19. *Manker E.* Die Trommel als Urkunde geistigen lebens. Stockholm: Thule, 1950. (Acta Lapponica, VI). 447 S.
20. Saami drums or runeboomer. URL: <http://old.no/samidrum/> (дата обращения: 29.10.2019).
21. The Saami: a cultural encyclopedia. Vammala: Sumalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005. 498 p.

Аннотация

Статья посвящена центральному символу в этнической традиции саами — саамскому бубну. На основе этнографических материалов автор представляет классификацию саамских мембранофонов и отражает дискуссионные вопросы генезиса инструмента. На базе полевых материалов автор рассматривает уровни функционально-звуковой коммуникации, сопряженные с этнографическими письменными источниками. Автором впервые применяется акустический анализ, который позволяет выявить закономерности тембровых особенностей саамских бубнов в контексте исполнительской техники.

Summary

This article is devoted to the central symbol in the Sámi ethnic tradition: the Sámi drum. Based on a number of ethnographic materials, the article presents a classification of Sámi membranophones and considers the debates surrounding the origins of the instrument. Making use of field materials, the article considers the levels of functional sound communication associated with ethnographic written sources. The novel application of acoustic analysis allows for an understanding of timbral features of Sámi drums within the context of performance technique.

- ✓ *Ключевые слова:* саами, бубен, функционально-звуковая коммуникация, перфоративный орнамент, йойк, луввът, Э. Манкер.
- ✓ *Key words:* Sámi, drums, functional-sound communication, performative ornament, *joik*, *luvvat*, Ernst Manker.

Миф о Небесной деде в свадебной обрядности горных мари

УДК
784.4, 392.51

ПЕТРОВА ЕЛЕНА ВИТАЛЬЕВНА

*Преподаватель, Детская школа искусств имени П. И. Чайковского
(Ноябрьск, Ямало-Ненецкий автономный округ, Россия)*

PETROVA ELENA V.

*Teacher, Children Art School named after P. I. Tchaikovsky
(Noyabrsk, Yamalo-Nenets Autonomous Okrug, Russia)*

E-mail: elenap.71@inbox.ru

Горные мари как часть марийского этноса относятся к группе волжских финнов. Компактно проживая на правом берегу Волги, на полпути между Нижним Новгородом и Казанью, они экономически и географически оторваны от более многочисленных луговых и восточных марийцев. В настоящее время, находясь в стадии гомеостаза, обладают высоким уровнем самоидентификации, однако промежуточность положения между христианским и мусульманским мирами привела к значительному сокращению их численности и ассимиляции со стороны русских и чувашей. Если в XV—XVI веках они составляли более половины всего населения, то к 2002 году в Горномарийском районе Республики Марий Эл проживало 18 515 горных мари (около 3%) (ил. 1).

Многие исследователи отмечают марийскую свадьбу как один из наиболее закреплённых традицией обрядов и наиболее важный для понимания музыкальной культуры в целом¹. Однако публикации марийских свадебных напевов единичны, более того, до сих пор не существует целостного описания свадьбы как песенно-обрядового комплекса².

¹ См.: Марийцы: Историко-этнографические очерки / Отв. ред. Н. С. Попов. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2013. 336 с.

² См.: *Акцорин В. А., Юадаров К. Г.* Песни горных мари. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2005. 510 с.; *Васильев В. М.* Марий калык муро (Марийские народные песни). Йошкар-Ола: Маркнигоиздат, 1991. 304 с.; Горномарийская свадьба (Кырык мары суан) / Сост. К. Г. Юадаров. Йошкар-Ола, 1991. 91 с.; Мари муро. Песни народа мари, собранные В. М. Васильевым. Казань: Центр отд. Мари наркома национальностей, 1919 (1920). 95 с.; Марий муро. Турло марий коклаште мутшо-семже дене шкеат, моло энг полшымо денат 1920 дене 1923-ий коклаште поген Упымарий (В. М. Васильев). М.: Центр. Восточное изд-во при Н. К. Н., 1923. 85 с. (Сборник марийских народных песен, собр. В. М. Васильевым); Марий калык муро (Марийские народные песни) / Сост. В. Коукаль. Л.; М.: Госмузиздат, 1951. 332 с.; *Сидушкина А. Р.* Кырык мары халык мырывлӓ. (Горномарийские народные песни). Йошкар-Ола: Маркнигиздат, 1958. 51 с.; Течет чистый ручеек: Народные песни на горномарийском языке / Сост. К. Юадаров и Д. Кулшетов. Йошкар-Ола, 1993. 56 с.; *Щуров В. М.* Путешествие за песнями. М.: Луч, 2011. 383 с.; *Эшпай Я. А., Беляев В. М.* Марий калык муро (Марийские народные песни). М.: Госмузиздат, 1957. 106 с.; *Vikar L., Bereczki G.* Chereemis folksongs. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971. 544 p.



Ил. 1. Девушки горные мари. 1960-е. Из семейного архива автора

Для понимания особенностей музыкального стиля традиционных напевов горномарийской свадьбы необходимо затронуть вопросы различий в этнонимах, а также описать мифологическую картину мира горных мари.

В исторической и этнографической литературе мари́йцы обозначались как черемисы и меря, причем в одном и том же источнике, например в «Повести временных лет», один народ упоминается под двумя наименованиями¹. Возможно, уже тогда две ветви одного народа (одни с большей долей финского, а другие — с большей долей угорского компонента) были идентифицированы как меря (горные, северо-западные мари́йцы) и черемисы (лугово-восточные мари). Однако существует и третий этноним, который может быть применен к горным мари. Он встречается в болгарских источни-

¹ См.: История мари́йского края в лицах. XIV — начало XX веков: историко-биографические очерки. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2012. 390 с.; Мари́йцы: Историко-этнографические очерки; Эрвел Семен (Новиков С. С.), Калитов Г. Г. Восточные мари́йцы. Философия, история, люди: В 2 т. Т. 2. Йошкар-Ола: Газета «Мари́й Эл», 2009. 268 с.

ках XII—XVI веков как «шудцы» или «шуд», «чудь»¹. Мы связываем «шуд» с названиями деревень-общин горных мари *шудырмары* (буквально «люди Полярной звезды»; от *шудыр* — «ось, веретено, звезда, Полярная звезда», *мары* — «человек, народ»)².

В этнониме *шудырмары* отражен главный марийский миф о Небесной деве, или дочери Бога, *Юмын ёдёр*, которая прядением обеспечивает круговорот жизни, движение во времени и пространстве. Ее прялка — это Полярная звезда — *Шудыр* (на луговомарийском языке) или *Шёрдыр* (на горномарийском), она остается всегда неподвижной, в отличие от других небесных светил и созвездий. По мифу горных мари, *Шудыр* — это центральное понятие всей языческой картины мира мари. Сюжет «*Юмын ёдёр*» неоднократно фиксировался учеными-этнографами XIX века и сохранился в нескольких вариантах³ (ил. 2). По мифологическим представлениям, бог *Юмо* (небо, Солнце) живет в небесной белой избе⁴. «Имеет много всякого добра: когда его стадо лошадей, коров и овец идет с пастбища и протянется длинной вереницей, то переднего конца стада еще не видать, а задний все еще тянется из хлебов и конюшен»⁵. Весенним утром бог *Юмо* раскрывал небесные ворота и спускал в нижний мир по обшитою золотыми узорами розовому войлоку-зарю (по шелковой лестнице) свою дочь пасти скот. Вечером дочь кричала на небо: батюшка, спускай, мне нужно домой. *Юмо* отворял ворота, спускал войлок, и она влезала на небо и созывала скотину... *Керемет*, младший брат Бога, хотел жениться на девушке, но она оставалась равнодушной к нему, поскольку он был родственником. На земле она встретила человека (юношу-мари), молодые полюбили друг друга. *Юмын ёдёр* предложила повесить ее платок на березу, чтобы отец подумал, что

¹ См.: *Калитов Г. Г.* Блеск черемисской стрелы (марийцы средних веков в Волжской Булгарии). Йошкар-Ола: Газета «Марий Эл», 2016. С. 73.

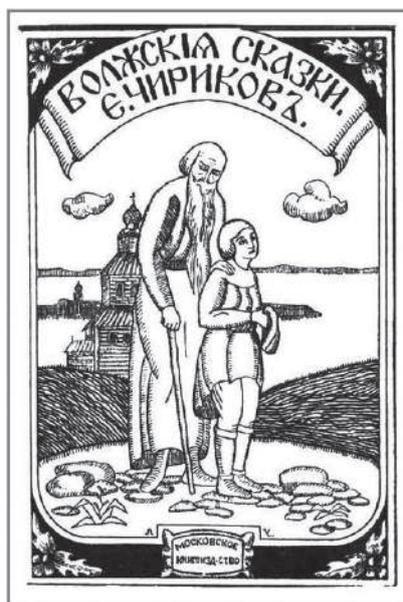
² См.: *Иванов А. Г.* Марийцы Поволжья и Приуралья (По их наказам в Уложенную комиссию 1767—1768 гг.). Йошкар-Ола: Б. и., 1993. 104 с.; *Саваткова А. А.* Словарь горномарийского языка. 2-е изд., перераб. и доп. Йошкар-Ола: Маркнигиздат, 2008. 404 с.

³ См.: *Живой камень: русские писатели о Марийском крае* / Сост. К. К. Васин. Йошкар-Ола: Маркнигоиздат, 1970. 263 с.

Наиболее полный вариант записан Е. Чириковым в 1916 году в «Волжских сказках». В данном тексте вольный пересказ мифа. *Майнов В.* Черемисы // *Новь*. 1891. № 13—14. С. 46—61; *Нурминский С.* Очерки религиозных верований черемис // *Православный собеседник*. Казань, 1862. Ч. III. № 12. С. 239—296; *Смирнов И. Н.* Черемисы. Историко-этнографический очерк. Казань: Тип. Имп. ун-та, 1889. 265 с.; *Дочь бога (Юмын ёдыр)* / Сост. К. Г. Юадаров. Йошкар-Ола, 2003. 30 с.; *Яковлев Г. Я.* Религиозные обряды черемис. Казань: Издание Православного миссионерского общества, 1887. 87 с.

⁴ *Акцорин В. А.* Мировоззренческие представления финно-угорских народов по данным фольклора // *Вопросы марийского фольклора и искусства*. Вып. XI: Современные проблемы развития марийского фольклора и искусства / Науч. ред. В. А. Акцорин, В. Г. Кудрявцев. Йошкар-Ола: МарНИИ, 1994. С. 6.

⁵ *Майнов В.* Черемисы; *Нурминский С.* Очерки религиозных верований черемис.



Обложка сб. «Волжские сказки» (М., 1916).

Ил. 2. Е. Чириков. Волжские сказки. 1916

дочь умерла¹. После этого дочь Неба, юноша и его товарищи уехали на конях в дремучие леса. Так через дочь Неба люди породнились с Богом. *Юмо* искал дочь, хмурился, оттого был два года неурожай и голод. Через три года вернулись человек и дочь Бога на небо с ребенком на руках. Бог дал им в приданое всю землю. На свадебном пиру злой *Керемет* растерзал мариийца и сбросил его прах на землю. Из частей названного сына Бога выросли березы и дубы. Бог в наказание свергнул *Кереметя* с небес на землю, с тех пор он мстил и вредил человеку. А дочь Бога вновь спустилась на землю и стала воспитывать своего сына. Она научила мариийских женщин жить в гармонии с миром, ткать и вышивать, прясть и вязать, стрелять из лука, петь и плясать, играть на музыкальных инструментах и еще многому другому.

Ю. Калиеву принадлежит описание традиционной картины мира древних мари на основе астральных представлений. Он пришел к выводу, что образ *Юмын ѳдѳѳр* является ключевым не только в мариийской мифологии, но и отражает общие финно-угорские представления, относящиеся ко II тысячелетию до н. э.²

¹ Платок, вывешенный на дерево, по представлениям горных мари, — знак смерти ее владелицы.

² См.: Калиев Ю. А. Об астральных представлениях мариийцев // Вопросы мариийского фольклора и искусства. Вып. XI: Современные проблемы развития мариийского фольклора и искусства / Науч. ред. В. А. Акцорин, В. Г. Кудрявцев. Йошкар-Ола: МарНИИ, 1994. С. 20–27.

По мнению исследователя мифологии В. Я. Петрухина, «мифологическая Вселенная у финно-угорских народов» сложилась еще в период взаимодействия с индоиранскими племенами и делилась «на три основные зоны по вертикали»¹. По заданию бога *Юмо* его младший брат, *Керемет*, нырнул в облике утки на дно и в клюве принес землю. Бог *Юмо* создал человека, а *Керемет* при этом ему всячески мешал. Трехуровневый мир соединялся осью, веретеном (прялкой) Небесной девы, дочери Неба и Земли (мотив священного брака, распространенный у многих народов). По мифу горных мари, *Шүдыр* — «ось, веретено, Полярная звезда». У Петрухина она «была центром верхнего, небесного мира, которой касалась мировая ось — гора, столб или гигантское дерево»². В некоторых источниках Полярную звезду называют небесным столбом, осью мира — *Кава менге*. Но это обозначение входит составной частью в единый образ Девы-Пряхи, так как веретено и ось, или столб, являются единой композицией ее образа. Пряслице у горных мари называется *кава* (небо) и в прошлом изготавливалось из голубого стекла. На пряслице имелось символическое изображение созвездий *Лося* (так называют созвездие Большой Медведицы) и *Лебедя*³. Верхний и нижний мир существовали сами по себе. Средний мир, Земля, окруженный с севера водами Мирового океана, являлся зеркальным отражением неба, небесного озера. «С юга на север, в преисподнюю — загробный мир холода и мрака — текла гигантская река, а Млечный путь, называемый дорогой птиц, был отражением пути в страну холода. В нижнем мире... обитает младший брат и соперник небесного бога, окруженный сонмом злых духов. Из преисподней он посылает на землю болезни и смерть»⁴.

Как известно, обряд, ритуал — не только форма передачи культурного опыта, это способ преодоления космического хаоса, приведение к идеальному соответствию высших сил и жизни членов общины, то есть это практически путь выживания этноса. Как особая форма поведения он противопоставлен повседневности, совершается в особые, переходные моменты жизни общины. Архаические корни мифологического осознания ритуала отражены в регламентации движения участников горномарийской свадьбы и обусловлены сюжетом мифа. Все действия, направленность движения участников ритуала совершались либо по солнцу, направо, к югу, обладающему оживляющим действием (на свадьбе), либо против солнца, налево, к северу, то есть по направлению к стране мертвых (в похоронно-поминальной обрядности). В первый, основной день свадьбы, в ключевых точках обряда перехода, же-

¹ Петрухин В. Мифы финно-угров. Москва: АСТ; Транзиткнига, 2003. С. 7.

² Там же. С. 7.

³ Эрвел Семен (Новиков С. С.), Калитов Г. Г. Восточные мари́йцы. Философия, история, люди. Т. 2. С. 43.

⁴ Петрухин В. Мифы финно-угров. С. 7.

них, невеста, дружки *арвингӀи*, девушки-помощницы *ӀидӀиркынӀыр*, свадебный поезд — все были обязаны передвигаться строго по ходу солнца — *кече семынӀь*. А именно:

1. вокруг деревни;
2. вокруг *шилӀыка* (молитвенное, праздничное сооружение в центре усадьбы, устраиваемое во дворе накануне свадьбы, состояло из поставленных на чурбаки досок, буквой П или Г, прямоугольной формы, со входом с западной стороны, в восточном углу устанавливалось молодое дерево рябины или березы);
3. вокруг стола в доме, по некоторым описаниям — троекратно;
4. невеста, прибывая в дом жениха, наступает на серебряное украшение, белую полотняную дорожку либо на овечью шкуру и три раза оборачивается по солнцу вокруг себя, так как в этот момент она олицетворяет Небесную деву, дочь Солнца, будущую хозяйку и покровительницу рода.

Семантика бинарной оппозиции запад—восток аналогична семантике оппозиции север—юг. Запад — это сторона мира мертвых, в которой в данный момент находится невеста. Восток — мир живых, сторона, где появляется солнце. В доме невесты местоположение всех участников ритуала также было строго регламентировано по сторонам света. В каждой горномарийской семье всегда имелись два помещения: так называемые «русский» дом — *тома* и «марийский» дом — *куды*. *Тома*, стоящий на западе усадьбы, с русской печью в одном углу и с иконами в противоположном, красном углу, представляет собой зимнее жилище людей. *Куды* — легкая бревенчатая постройка, используемая как летняя кухня, это древний марийский дом без окон, с земляным полом и открытым очагом, расположенным в восточной части усадьбы. В свадьбе задействованы обе постройки. По представлениям марийцев, в *куды* в теплое время года обитали домашние духи — покровители семьи, а ближе к зиме их специальными ритуальными действиями торжественно переселяли в зимний, «русский» дом. В течение первого дня свадьбы старшие из рода невесты, так называемые *когораквлӀ*, и отец жениха находились на востоке усадьбы в *куды*. Невеста же под платком и ее подруги — в доме на западе усадьбы. Все контакты между старшими рода в *куды* и невестой в *тома* совершались строго через посредников — *арвингӀи* (дружки) и *ӀидӀиркынӀыр* (девушки-помощницы). Только после совершения ритуалов в *шилӀыке*, перед отъездом, *ӀидӀиркынӀыр* от лица невесты приглашала ее родителей и старших родственников зайти в дом на благословение. Затем в дом приглашались женщины из рода жениха для пения величальных песен¹; по нашим полевым данным 1996—2018 годов, жениха хвалили, а невесту, наоборот, ругали.

¹ Михайлов С. Свадьбы горных черемис Казанской губернии // Русский инвалид. 1854. № 213, 220; то же см.: Юадаров К. Г. Вера предков: язычество. Йошкар-Ола: б. и., 1999. С. 10.

Поезжане принимали активное участие в действии. Они располагались в центре усадьбы между этими домами, на зеленой лужайке, где устанавливался *шиллык* с молодым деревцем рябины или березы в углу. *Шиллык* является сакральным центром обряда, где земной мир (квадрат, символ четырех сторон света) соединен с небесным миром (круг, символ Космоса, Солнца). После угощения поезжане в *шиллыке* в течение нескольких часов совершали круговой танец по солнцу и пели частушки, например, следующего содержания:

*Кы́не логыц потяшыжым айрен-айрен лыктына.
Ти солаштыш ыдырвлажым айрен-айрен нангеня́ (2 гя́ня)*¹.

Перевод:

Посреди конопли посконь выбирали-чистили, доставали.
Этого села девушек выбирали-чистили, увозим. (2 раза).

Связь с мифом о Небесной деве-пряхе подтверждается появлением в свадебных текстах описания элементов производства конопли. Это растение использовалось для производства конопляной нити. Когда невесту выводят из дома, ее описывают как конопляное чучело, высмеивают ее неспособность напрядь достаточное количество полотна, чтобы покрыть крышу, приготовить *шарпан*'ы, *нашмак*'и (части женского головного убора), чтобы покрыть крышу хлева и ворот, сшить много фартуков, чтобы покрыть ими ворота. И наоборот, при вводе невесты в дом будущего мужа связь с Небесной девой-пряхой проявляется в том, что подчеркиваются ее способности выращивать и обрабатывать коноплю, умения ткать, прясть и вышивать. Мужчины к производству не допускались, и надел, где росла конопля, после выхода девушки замуж оставался в ее собственности. Во всех описаниях прошлого века невеста на особой церемонии в *шиллыке* должна была одарить всех родственников собственноручно изготовленными рубахами, женскими головными уборами и полотенцами. В настоящее время эта традиция поддерживается, невеста также обязана одеть с ног до головы всех близких родственников жениха, хотя в современных реалиях допускается замена даров одеждой фабричного производства.

Невеста считается символически умершей, так как:

- 1) Во время переезда из своего дома до территории жениха девушка молчит, в прошлом ее лицо было закрыто специальным платком *кы́кы* (кукушка), а нижняя деталь ее свадебного зеленого кафтана описывается в песенных текстах как *куку пач* (кукушкин хвост). Когда невесту выводят со двора, женщины из рода жениха (*сы́ян ваты* — «свадебные

¹ Горномарийская свадьба (Кырык мары суан).

женщины») поют о ней как о неведомом существе-чудище, конопляном пугале.

- 2) Приданое в сундуке (*шӱндык*) перемещают с теми же предосторожностями, что и гроб с покойником: важно было не задеть стенками сундука косяк и порог дома.
- 3) Доминируют тексты песен, в которых противопоставляются понятия черного и светлого (оппозиция эпитетов *шимы* / *сары* — «черная / светлая»). Поэтика текстов свадебных песен поезжан (сторона жениха), которые назывались *нӱлӱш толшывлӓ* (буквально «приехавшие забрать»), включает бинарные оппозиции, отражает звездную картину мироустройства и в целом маркирует этапы ритуала. В них присутствуют мотивы долгого пути, преодоления семи миров, различных преград на пути, образы деревьев и небесных животных: коня, кукушки, лебедя, утки и овцы, противопоставление черной, плохой девушки в чужой стороне и светлой, хорошей — в своей.

Связь свадьбы и мифа проявляется в соответствии небесной картины, названий созвездий с пространством, временем и атрибутами свадебного ритуала. Птицы и животные в мифологической картине мира мари понимались как небесное божественное стадо. Ю. Калиев упоминает Млечный путь — дорогу диких гусей, среди прочих — созвездия Лебедя и Кукушки, созвездие Утки или Утиног гнезда (Плеяды), созвездие Рябины¹. Все эти образы играют ведущую роль в свадьбе. Если символика лебедя связана с девушкой, то утка — это символ семейственности, символ творения мира. Присоединение девушки к роду жениха, утверждение в качестве замужней женщины начиналось с момента появления невесты у ворот жениха, ее величали красногрудой птичкой, прилетевшей свить гнездо и отложить яйца. Кукушка же отражает переходность состояния между этими образами, ее лиминальность. О созвездии Лебедя и Кукушки, о направлении их полета можно судить по следующему фрагменту из собрания черемисских песен Ю. Вихманн²:

Лебедь летит, глядя на «небесную ось»,
Кукушка летит, глядя на «небесное озеро».

Таким образом, помогая невесте преодолеть этот переход из страны мертвых в страну живых своей организованной направленностью движения по солнцу и пением ритуальных песен, поезжане, по выражению этнофоров, и «делают» свадьбу. Следовательно, пение, сопровождающее обряд, обеспечивает переход невесты из страны мертвых в мир живых, так как невеста

¹ Калиев Ю. А. Об астральных представлениях марийцев; *ЭрВел Семен (Новиков С. С.)*, *Калитов Г. Г.* Восточные марийцы. Философия, история, люди. Т. 2. С. 43.

² *Wihmann Y.* Tschtremissische Texte. Turku, 1956. 388 p.

олицетворяет дочь Неба, появившуюся в результате брака Матери-Земли — *Мланде Ава* и Бога Неба *Юмо*. К тому же девушка должна поменять свой социальный статус посредством связи с первопредком — *Небесной девой*, поэтому она переживает временную ритуальную смерть и возрождается уже в новом качестве.

Рассмотрим, наконец, акустический код. По мнению носителей традиции, воздействовать на время и пространство в магических целях возможно только звуком¹. Звуковыми средствами фиксируются все изменения в социальном положении человека, а особенно обряды переходного периода: рождение — свадьба — смерть. Акустический код несет на себе функцию связи между миром живых и миром предков, поэтому напевы свадьбы имеют регулирующую и магическую функцию².

Традиционный ритуал горномарийской свадьбы, сохраняя глубинную структуру обряда, функционировал вплоть до конца XX века. Хотя современная марийская свадьба демонстрирует значительные изменения, обрядовый комплекс держится на целой системе напевов, исполняемых в его ключевые моменты (об этом свидетельствуют материалы наших экспедиций 1996—2016 годов). Поют все присутствующие, в основном женщины, для них существует специальный термин *сўян вӓты* — «свадебные женщины». Мужчины участвуют в пении, но меньше. Их роль более выражена в плясовом действии после угощения в *шиллыке*. При этом фактура напевов монодийная, без каких-либо элементов двухголосия, гетерофонии. Ритмическая организация горномарийских свадебных песен относится к классу цезурированных музыкально-ритмических форм, поэтические тексты силлабические. Песенные тексты всегда состоят из четырех стиховых периодов, обычно ААВВ, иногда АВСД. Каждый период, в свою очередь, состоит из двух неустойчивых слоговых групп, которые могут петься в двух- или трехмерной системах счисления (восьмивременной и двенадцативременной). Иногда такое явление наблюдается в рамках одной песни. Часто в конце встречается аугментация, то есть увеличение заключительного звука каждого музыкально-ритмического периода, в связи с чем Л. Белогурова отмечает: «Их вторые ритмо-формулы в реальности часто имеют не 8-, а 10-временную протяженность»³. Аугментация используется и внутри периодов, когда продляются финалисы всех ритмических формул. Вопрос о проявлении симметрии композиционных и ладовых структур марийской народ-

¹ Голос и ритуал: Материалы конференции. Май 1995 / Ред. кол. Е. А. Дорохова, Н. И. Жуланова, О. А. Пашина. М.: ГИИ, 1995. 188 с.

² Пашина О. А. Музыкальный язык и другие языки традиционной культуры // Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2014. С. 42—51.

³ Белогурова Л., Смирнова А. Лирические песни горных мари: искусство транспозиции // Вопросы этномузыкознания. 2015. № 5. С. 94.

ной музыки поднимался неоднократно¹. Л. Белогурова² выявила внутризвукорядную транспозицию как ведущий принцип организации напевов горных мари, описала зеркально симметричную диспозицию ладовых опор, их квартовое соотношение. Предлагаемый же нами ракурс рассмотрения — отражение мотивов мифа о Небесной деве в образной поэтике стиха, а также в развертывании композиции напева.

Миф о Небесной деве просматривается на уровне мелодической организации. Транспозиция как разновидность варьированного повтора является основным средством развития в горномарийских песнях. Она впервые была описана Б. Бартоком на материале венгерских народных песен. В 1929 году он приехал с концертами в Москву, где встретился с Я. Эшпаем и получил от него два сборника марийских песен 1920 и 1923 года, известных как «сборники Васильева». В них Б. Барток с удивлением обнаружил квинтовую транспозицию³. Позже, уже в 1934 году, о своеобразной структуре марийской мелодии писал его ученик З. Кодай, который поставил вопрос о генетических связях марийской и венгерской музыкальных культур⁴.

Существующий тип свадебных напевов с квинтовой транспозицией организован в соответствии с мифологической картиной мира мари. Он связан с первым периодом обряда и исполняется на территории невесты. Основной напевов является ангемитонная пентатоника. Звукоряд первой и второй строки g-a-c-d-e, третьей и четвертой — d-e-g-a-c. В первой половине песни идет текст о светлой девушке, что соответствует миру верхнему, небесному. Во второй половине поется о черной, плохой девушке, что соответствует миру темному, нижнему. В тексте всегда присутствует бинарная оппозиция «черная девушка» / «светлая девушка», «север» / «юг». Иногда исполнитель начинает петь с низкой позиции, если по тексту сначала поется о черной девушке (пример 1).

Пример 1. *Теве шалга шим ёдёр...* (Вон стоит черная девушка...). Функция в обряде: поют «свадебные женщины» (*сյән вӓты*) из рода жениха, когда невесту выводят из родительского дома.

1. *Теве шалга шим ёдёр. Кышты тӓдӓн аӓжы?*
Шимы ёдӓрын аӓжылан ик-кым савым-савым пушаш.
2. *Теве шалга сар ёдёр. Кышты тӓдӓн аӓжы?*
Сары ёдӓрын аӓжылан ик-кым сыра каркам пушаш.

¹ Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. Москва: Музыка, 1966. 79 с.; Егорова О. К. Пространственно-временные корреляты марийского мелоса // Финно-угроведение. 1996. № 3. С. 95–101; Егорова О. К. Миф. Фольклор. Творчество. Марийская музыка в аспекте мифологизма XX века. Казань: Казанская гос. консерватория, 2005. 181 с.

² Белогурова Л., Смирнова А. Лирические песни горных мари: искусство транспозиции.

³ Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов.

⁴ Kodály Z. Sajátos dallamszerkezet a cseremis népzeneben. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 1934. 16 p.

0'27"

ММ ♩ = 132



Те - ве шал - га шим ы - дыр. Кыш-ты ты - дын а - вә - жы?
Шим ы - ды - рын а - вә - жы - лан ик - кым са - вым са - вым пу - шаш.
Те - ве шал - га сар ы - дыр. Кыш-ты ты - дын а - вә - жы?
Сар ы - ды - рын а - вә - жы - лан ик - кым кар - кам сы - ра пу - шаш.

Пример 1. *Теве шалга шим ыдыр... (Вон стоит черная девушка...). Свадебная песня родственников жениха при выводе невесты. Горномарийский район, деревня Кожважи. Исп. Белова Пелагея Григорьевна, 1927 г. р. Записала Е. В. Петрова 10.03.1997*

Перевод:

1. Вон стоит черная девушка. Где же находится ее мать?
Черной девушки матери одну-три пощечины бы дать.
2. Вон стоит светлая девушка. Где же находится ее мать?
Светлой девушки матери один-три ковша пива бы дать.

На территории жениха уже нет песен с подобным типом изложения, здесь поется напев с последовательно нисходящей секвенцией, образующей замкнутую форму, своего рода круг (пример 2). Эти напевы маркируют завершение ритуала, получение статуса замужней женщины. Слоговые группы: 4+4, 7+8. Начальный звук следующей строки совпадает с конечным звуком предыдущей строки. В звукоряде появляется так называемая «мерцающая терция» *фа-ля, фа-ляв*. Направление и расстояние транспозиции совершается вниз на три шага, а затем в четвертой строке ячейка переносится в верхний регистр, и напев завершается начальным звуком.

Пример 2. *Мәмнән шыжар изюм кагыль...* (Наша сестра — пирог с изюмом...). Функция в обряде: поют родственники невесты в *шилъке* жениха.

1. *Мәмнән шыжар — изюм кагыль (кок гәна),
Мә вес гәна толмашеш шаршы кагыльым идә ышты (кок гәна).*

1. Мәм - нән шы-жар - и - зюм ка- гыль
 Мәм- нән шы - жар - и - зюм ка - гыль
 Мә вес гә-на тол-ма-шеш шар-шы ка-гыль - ым и - дә - (ы)шты,
 Мә вес гә - на тол - ма - шеш шар - шы ка-гыль-ым и - дә - (ы)шты.

2. Мәм - нән шы- жар - пар-сын са - выц,
 Мәм - нән шы - жар - пар-сын са - выц.
 Мә вес гә-на тол-ма-шеш йы-тын са-вы-цым и-дә (ы)шты,
 Мә вес гә-на тол-ма-шеш йы-тын са-вы-цым и - дә (ы)шты.

3. Мәм - нән шы-жар ош ла - ша-шеш а-ны-мы.
 Мәм - нән шы-жар ош ла-ша-шеш а-ны-мы.
 Мә вес гә - на тол-ма-шеш лом-бо ло-эш и - дә (а)-ны,
 Мә вес гә-на тол-ма-шеш лом-бо ло-эш и - дә- (а)-ны.

Пример 2. Мәмнән шыжар изюм кагыль... (Наша сестра — пирог с изюмом...). Свадебная песня родственников невесты на территории жениха. Горномарийский район, деревня Кожважи. Исп. Белова Пелагея Григорьевна, 1927 г. р. Записала Е. В. Петрова 10.03.1997

2. *Мӓмнӓн шыжар — парсын савыц (кок гӓна),
Мӓ вес гӓнӓ толмашеш йытын савыцым идӓ ышты (кок гӓна).*
3. *Мӓмнӓн шыжар ош лашашеш ӓнымы (кок гӓна),
Мӓ вес гӓнӓ толмашеш ломбо лозш идӓ ышты (кок гӓна).*

Перевод:

1. Наша младшая сестра — пирог с изюмом (2 раза)
В наш следующий приезд калиновый пирог не делайте (2 раза).
2. Наша младшая сестра — шелковый платок (2 раза).
В наш следующий приезд плохо выделанным платком не делайте (2 раза).
3. Наша младшая сестра на белой муке раскатана (2 раза).
В наш следующий приезд не катайте на золе (2 раза).

В целом следы мифа в свадебном ритуале горных мари многочисленны. Здесь предложены лишь первые подходы к рассмотрению горномарийской свадьбы и всех ее компонентов сквозь призму мифологических представлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акцорин В. А. Мировоззренческие представления финно-угорских народов по данным фольклора // Вопросы марийского фольклора и искусства. Вып. XI: Современные проблемы развития марийского фольклора и искусства / Науч. ред. В. А. Акцорин, В. Г. Кудрявцев. Йошкар-Ола: МарНИИ, 1994. С. 5—19.
2. Акцорин В. А., Юадаров К. Г. Песни горных мари. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2005. 510 с.
3. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. Москва: Музыка, 1966. 79 с.
4. Белогурова Л., Смирнова А. Лирические песни горных мари: искусство транспозиции // Вопросы этномузыкознания. 2015. № 5. С. 90—111.
5. Васильев В. М. Марий калык муро (Марийские народные песни). Йошкар-Ола: Маркнигоиздат, 1991. 304 с.
6. Голос и ритуал: Материалы конференции. Май 1995 / Ред. кол. Е. А. Дорохова, Н. И. Жуланова, О. А. Пашина. М.: ГИИ, 1995. 188 с.
7. Горномарийская свадьба (Кырык мары суан) / Сост. К. Г. Юадаров. Йошкар-Ола, 1991. 91 с.
8. Дочь бога (Юмын ӱдыр) / Сост. К. Г. Юадаров. Йошкар-Ола, 2003. 30 с.
9. Егорова О. К. Пространственно-временные корреляты марийского мелоса // Финно-угроведение. 1996. № 3. С. 95—101.
10. Егорова О. К. Миф. Фольклор. Творчество. Марийская музыка в аспекте мифологизма XX века. Казань: Казанская гос. консерватория, 2005. 181 с.
11. Живой камень: русские писатели о Марийском крае / Сост. К. К. Васин. Йошкар-Ола: Маркнигоиздат, 1970. 263 с.
12. Иванов А. Г. Марийцы Поволжья и Приуралья (По их наказам в Уложенную комиссию 1767—1768 гг.). Йошкар-Ола: Б. и., 1993. 104 с.
13. История марийского края в лицах. XIV — начало XX веков: историко-биографические очерки. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2012. 390 с.
14. Калиев Ю. А. Об астральных представлениях марийцев // Вопросы марийского фольклора и искусства. Вып. XI: Современные проблемы развития марийского фольклора и искусства / Науч. ред. В. А. Акцорин, В. Г. Кудрявцев. Йошкар-Ола: МарНИИ, 1994. С. 20—27.
15. Калитов Г. Г. Блеск черемисской стрелы (марийцы средних веков в Волжской Булгарии). Йошкар-Ола: Газета «Марий Эл», 2016. 300 с.

16. *Майнов В.* Черемисы // Новь. 1891. № 13–14. С. 46–61.
17. Мари муро. Песни народа мари, собранные В. М. Васильевым. Казань: Центр отд. Мари наркома национальностей, 1919 (1920). 95 с.
18. Марий муро. Турло марий коклаште мутшо-семже дене шкеат, моло энг полшмыо денат 1920 дене 1923-ий коклаште поген Упымарий (В. М. Васильев). М.: Центр. Восточное изд-во при Н. К. Н., 1923. 85 с. (Сборник марийских народных песен, собр. В. М. Васильевым).
19. Марий калык муро (Марийские народные песни) / Сост. В. Коукаль. Л.; М.: Госмузиздат, 1951. 332 с.
20. Марийцы: Историко-этнографические очерки / Отв. ред. Н. С. Попов. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2013. 336 с.
21. *Михайлов С.* Свадьбы горных черемис Казанской губернии // Русский инвалид. 1854. № 213, 220.
22. *Нурминский С.* Очерки религиозных верований черемис // Православный собеседник. Казань, 1862. Ч. III. № 12. С. 239–296.
23. *Пашина О. А.* Музыкальный язык и другие языки традиционной культуры // Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2014. С. 42–51.
24. *Петрухин В.* Мифы финно-угров. Москва: АСТ; Транзиткнига, 2003. 463 с.
25. *Саваткова А. А.* Словарь горномарийского языка. 2-е изд., перераб. и доп. Йошкар-Ола: Маркнигиздат, 2008. 404 с.
26. *Сидушкина А. Р.* Кырык мары халык мырввлӓ. (Горномарийские народные песни). Йошкар-Ола: Маркнигиздат, 1958. 51 с.
27. *Смирнов И. Н.* Черемисы. Историко-этнографический очерк. Казань: Тип. Имп. ун-та, 1889. 265 с. (Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Т. 7).
28. Течет чистый ручеек: Народные песни на горномарийском языке / Сост. К. Юадаров и Д. Кульшетов. Йошкар-Ола, 1993. 56 с.
29. *Щуров В. М.* Путешествие за песнями. М.: Луч, 2011. 383 с.
30. *Эрвел Семен (Новиков С. С.), Калитов Г. Г.* Восточные марийцы. Философия, история, люди: В 2 т. Т. 2. Йошкар-Ола: Газета «Марий Эл», 2009. 268 с., ил.
31. *Эштай Я. А., Беляев В. М.* Марий калык муро (Марийские народные песни). М.: Госмузиздат, 1957. 106 с.
32. *Юадаров К. Г.* Вера предков: язычество. Йошкар-Ола: б. и., 1999. 47 с.
33. *Яковлев Г. Я.* Религиозные обряды черемис. Казань: Издание Православного миссионерского общества, 1887. 87 с.
34. *Kodály Z.* Sajátságos dallamszerkezet a cseremis népzeneben. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 1934. 16 p.
35. *Vikar L., Bereczki G.* Cheremis folksongs. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971. 544 p.
36. *Wihmann Y.* Tschtremissische Texte. Turku, 1956. 388 p.

Аннотация

Впервые для изучения и понимания исторических корней свадебного фольклора средневожского народа мари автор избирает новый ракурс исследования, а именно: привлекается миф о Небесной деве, проливающий свет на структуру всех компонентов горномарийской свадьбы. Центральное понятие мифологической картины мира горных мари *шӱдыр* (на луговомарийском) или *шӱдыр* (на горномарийском) имеет несколько значений: «ось, веретено, Полярная звезда». Оно соотносится с этнонимами «шудцы» или «шуд», «чудь», которые автор связывает с названиями деревень-общин горных мари *шудырма* («люди Полярной звезды»). В свадебном обряде горных мари посредством различных образных кодов зашифрован важнейший для этноса миф о браке земного юноши с Небесной девой. Сюжет и мотивы мифа проецируются на структуру свадебного действия горных мари, локализацию групп родственников жениха и невесты, просматриваются и в музыкальных структурах свадебных напевов. Последнее предположение описывается и вводится в научный оборот также впервые.

Summary

The research presented in this article adopts a new approach to the historic background of wedding folklore of the Mari People. It considers the myth of the Heavenly Maiden, shedding light on the structure and various components of the Mountain-Mari wedding ceremony. The word 'shudir' (Meadow Mari) or 'shidir' (Mountain Mari) represents the foundation of the Mari people's mythological conceptualisation of the world. This word has a few different meanings, referring to an axis, a spindle, and to Polaris, the North Star. It also corresponds to the ethnonyms 'shudtsi' and 'shud', or 'chud'. It is suggested that these are related to the names of the Mountain Mari village-communities 'shudirmari', which originally meant 'Polar Star people'. The myth concerns a marriage between a mortal youth and a heavenly maiden, and is encoded into the Mountain Mari wedding ritual. This myth is highly significant, and its plot is clearly present both in the structure of the ritual itself and in the physical location of the bride's and grooms' relatives during the ceremony. It can also be detected in the musical structures of wedding songs.

- ✓ *Ключевые слова:* горные мари, свадебные напевы, астральная картина мира, миф о Небесной деве, транспозиция.
- ✓ *Key words:* Mountain Mari, wedding songs, astral concept of the world, myth of the Heavenly Maiden, transposition.

Открытие сезона французской придворной труппы в Санкт-Петербурге в 1819/20 году

ВОРОБЬЁВА ЕЛЕНА БОРИСОВНА

*Кандидат искусствоведения, независимый исследователь
(Санкт-Петербург, Россия)*

VOROBIEVA ELENA B.

PhD (History of Arts), Independent Researcher (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: vogel1@mail.ru

С момента подписания Высочайшего указа от 18 ноября 1812 года об упразднении французского императорского театра обеих столиц и до появления на афишах Петербургской театральной дирекции новой французской труппы прошло семь лет¹.

По словам современников, увольнение столичной французской труппы осенью 1812 года походило на высылку. Исходу французских актеров в конце 1812-го — начале 1813 года² предшествовал отъезд французского посольства, напоминающий эвакуацию³. «Мемуары» мадам Жорж сохранили свидетельства спешного отъезда актеров во Францию (актриса покинула

¹ Реконструкция событий предпринята на основе архивных документов, хранящихся в Российском государственном историческом архиве (далее — РГИА), Национальном архиве (Archives Nationales, далее — AN; Париж, Франция), российской периодики и воспоминаний современников. Все даты приводятся по принятому в Российской империи юлианскому календарю (старому стилю), за исключением дат, указанных в документах Национального архива (Франция). Последние даны по новому, григорианскому стилю. Даты республиканского календаря сопровождаются в скобках датами нового стиля.

² «Санкт-Петербургские ведомости» опубликовали объявления об отъезде актеров: 20 декабря 1812 года — Филиппа Луи Дюпаре с женой, Шарля Варена с женой и детьми, Александра Пуле Веделя, Жозефины Сен-Клер, Каролины Милен (Санкт-Петербургские ведомости. 1812. № 102. С. 1428); 24 декабря — Жана Батиста Менвьеля с женой Фодор Менвьель и сыном, Маргариты Жозефины Жорж-Веймер с отцом Франсуа Жорж-Веймером и сестрой Луизой Шарлоттой Елизабетой Жорж-Веймер, Антуана Жюля Барре с сыном, Франсуа Гильома Мерьена с женой, Шарля Франсуа Гранвиля с женой, И. Т. Кале (Там же. № 103. С. 1436); 31 декабря — Луи Шарлиса (Там же. № 105. С. 1454). Согласно анонсам, в апреле 1813 года из России выехала малолетняя Адель Буальдьё в сопровождении Королины Кардон с дочерью Софией и служанкой Авдотьей Григорьевой Дрониной (Там же. 1813. № 23. 22 апр. С. 354).

³ См. объявление об отъезде сотрудников французского посольства, в том числе французского генерального консула Лессенса с женою, дочерьми и служащими, чрезвычайного посла графа Ж. де Лористона, секретаря посольства Сенжене, секретаря по особым делам Лерембура, а также обслуживающего персонала посольства (Санкт-Петербургские ведомости. 1812. № 51. 25 июня. С. 806).

Петербург 28 января 1813 года, проследовав через Выборг и Финляндию): «Я хотела проехать через Швецию и остановиться в Стокгольме. За мной последовали другие члены труппы: Дюпарси [sic.], Варен, Ведель, Менвель с женой и т. д. Что за поездка! Две тощие клячи, которым тяжело вас тащить. Вы проводите два или три часа в этой комфортной позиции. Чтобы прийти в себя, вы останавливаетесь: нечего ни поесть, ни попить. И тут надо снова вернуться к маленькой повозке на колесах и шагать впереди нее по земле. Я отправляюсь в путь, со своей сестрой и маленьким кучером лет восьми-десяти от роду. Мы выдвигаемся впереди всех, как обычно. <...> [Пришлось] путешествовать, когда еще не сошел лед, в небольших, очень низких повозках, в которых едва можно было держаться по двое. Иногда мы проезжали два лье по льду»¹.

Некоторые члены французской труппы предпочли остаться в Петербурге в ожидании весны — периода, более благоприятного для отъезда, или даже на более долгий срок. Так, согласно анонсам, напечатанным в «Санкт-Петербургских ведомостях», в 1814 году Россию покинули: семья Филис (Жанетта Филис-Анри с отцом, супругом Валери Анри и двумя детьми), режиссер труппы Жан-Батист Флерио с женой, вдова Монготье и Жан-Батист Фрожер². В 1816 году из Петербурга уехала семья Меесов (Анри Меес, его жена Мари и дочь Генриетта Бонне с детьми), Жени Филис-Бертен, Юлия Эвра с мужем и матерью Эврой-старшей, Л. Фейлид и Франсуа Дюкло³, наконец, в 1818-м — Элен Фрожер-Вальвиль⁴.

Среди членов расформированной столичной труппы были актеры, принявшие российское подданство и решившие остаться в России. Один из них — Франсуа Мезьер⁵ с женой, предпринявший в 1814 году короткую поездку во Францию с российским паспортом.

¹ «Je voulais passer par la Suède, m'arrêter à Stockholm. Je fut suivie par une partie de la troupe: Duparcy, Varenne, Vedel, Mainvielle, sa femme etc. Quel voyage! Deux maigres pauvres bêtes qui ont toutes les peines à vous traîner. Vous passez deux ou trois heures dans cette confortable position. Pour vous remettre, vous arrivez: rien à boire ni à manger. Là, il faut reprendre un petit traîneau à roues seulement, devant marcher sur terre. Je pars, toujours, avec ma sœur et un petit postillon de huit à dix ans. Nous partons avant tout le monde, comme toujours. <...> Voyager quand la glace existait encore, dans de petits traîneaux très bas où l'on avait peine à tenir deux. Quelquefois nous faisons deux lieux sur les glaçons» (*Weimer M.-J. Mémoires inédits de Mademoiselle George publiés d'après le manuscrit original par Cheramy (Paul-Arthur). 2e éd. Paris: Plon, 1908. P. 182–183).*

² Санкт-Петербургские ведомости. 1814. № 66. 18 авг. С. 692; № 67. 21 авг. С. 701–702; № 71. 4 сент. С. 739.

³ Санкт-Петербургские ведомости. 1816. № 46. 6 июня. С. 463; № 50. 23 июня. С. 503; № 55. 11 июля. С. 550; № 57. 18 июля. С. 556.

⁴ Санкт-Петербургские ведомости. 1818. № 65. 12 авг. С. 737.

⁵ Мезьер Франсуа Анри (Maisières François-Henry, крещен 12 апреля 1776 в Ямбурге — ум. 4 ноября 1843 в Санкт-Петербурге). Сын Арно (Arnaud Maisière) и Мари-Элизабет Мезьер

Согласно воспоминаниям С. И. Танеева, с 1816 года несколько французских актеров давали спектакли в Петербурге¹. Частная труппа, организованная по инициативе Мезьера и Дюрана², состояла из бывших актеров французской императорской труппы, в том числе актрисы Вальвиль-Борде³ и актера Дюкроаси⁴, и представляла французские пьесы в Юсуповском театре на 300 мест на ул. Садовой⁵. В том же году вышел декрет, запрещающий французской труппе давать представления «во избежание подрыва, какой бы мог нанесен быть сборам российского театра»⁶. Однако артисты, пользуясь покровительством вдовствующей императрицы Марии Федоровны, продолжили свою деятельность. В конце 1818 года они даже получили разрешение играть комические оперы в Малом театре.

При посредничестве Дюрана французские актеры вошли в переговоры с Дирекцией императорских театров (ДИТ) с предложением поступить в службу ДИТ. В результате в октябре 1817 года князь П. И. Тюфякин, вице-директор, затем директор ДИТ, представил Кабинету Его Императорского Величества «Проект нового Императорского французского театра»⁷. Согласно про-

(Marie-Élisabeth Maisière), католик. Франсуа Мезьер принял российское гражданство, присягнув на верность российскому императору 4 декабря 1806 года. Пенсионер Дирекции императорских театров (ДИТ) с 3 декабря 1832-го, Мезьер провел в ее службе 41 год и 3 месяца: как актер (16 мая 1796 – 18 ноября 1812), затем как режиссер, актер, директор (с 24 августа 1819) и управляющий (с 5 октября 1825) французской императорской труппы в Петербурге. Мезьер был женат первым браком на актрисе французской придворной труппы Туссен-Мезьер (Toussaint-Maisières), также принявшей российское гражданство, пенсионерке ДИТ с 1812 года; вторым браком – на Марии Амалии Елизавете Мезьер, урожденной Юргерсон (? – ум. 27 мая 1866, Царское Село).

¹ *Танеев С. В.* Из прошлого императорских театров. Вып. 1. 1725–1825. СПб.: Тип. В. В. Комарова, 1885. С. 53.

² *Дюран Луи-Кристоф* (Durand Louis-Christophe) – актер французской императорской труппы Санкт-Петербурга (1805–1812, 1819–1822, «жён премьер»).

³ *Вальвиль-Борде* (Вальвильша, Valville-Bordé) – актриса французской императорской труппы в Петербурге (1798–1812, «большая кокетка» в комедиях, первые роли в драмах и трагедиях; 1827–1828, «благородная мать» в комедиях и драмах), пенсионерка ДИТ с 1812 года. В 1827–1828 годах две ее дочери также приняты в состав французской императорской труппы Петербурга.

⁴ *Дюкроаси Деспаси Риговерт Александр* (Ducroissy Rigauvert Alexandre) – актер французской императорской труппы Санкт-Петербурга (1798–1812, «комический старик» в комедиях, «грим» в комических операх), пенсионер ДИТ с 1812 года.

⁵ «За неимением подходящего в городе здания, князь Н. Б. Юсупов предоставил им в своем доме на Садовой залу и принадлежащие ему декорации. Помещение оказалось, впрочем, невелико, всего на 300 человек зрителей. Подписка на спектакли превзошла ожидания, и таковые давались с большим успехом» (*Танеев С. В.* Из прошлого императорских театров. Вып. 1. С. 53).

⁶ *Погожев В. П.* Проект законоположений об императорских театрах: В 3 т. Т. 3. СПб.: Тип. Глав. упр. уделов, 1900. С. 495.

⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1620, 1621.

екту, общие расходы на труппу, состоящую из 16 актеров и исполняющую комедии, драмы, водевили и небольшие оперы, не превышали 67 500 рублей ежегодно. В первый год к этой сумме необходимо было прибавить 10 000 рублей на дорожные расходы вновь ангажируемых актеров. Если действующим пенсионерам Дирекция обязывалась выплачивать пенсион, то в отношении новых «сюжетов» Тюфякин брал на себя обязательство перед Кабинетом не оставлять их в службе на срок, достаточный для получения пенсион (12 лет). По мнению Тюфякина, помимо финансовой выгоды, предполагаемая ротация актеров помогла бы поддерживать постоянный интерес публики к французскому спектаклю. Предполагалось, что французская труппа будет выступать на сцене реконструированного после пожара 1811 года и вновь открытого 3 февраля 1818-го Большого театра, разделив его с российскими актерами. Представления намечались по субботам, когда нет русских спектаклей, и по вторникам, когда не играет немецкая труппа.

25 апреля 1818 года, подавая проект на Высочайшее рассмотрение, Тюфякин сообщил о «настоятельных, непрерывных требованиях обращающейся к нему знатнейшей петербургской публики»¹, желающей возобновления французского театра. Уступая просьбам зрителей, Дирекция находила в этом возобновлении возможность усилить абонемент и таким образом поддержать дорогостоящее содержание Большого театра. Лейтмотивом переписки Тюфякина со статс-секретарем Государственного совета В. Р. Марченко стало обещание разумного финансового управления труппой, при котором последняя не введет Дирекцию в долги².

Предварительная работа по формированию труппы началась в конце мая 1818 года. Тюфякин делегировал Дюрану и Мезьеру право подписания контрактов с французскими актерами, находящимися в Петербурге³. Летом 1819-го Дюран отправился во Францию⁴, где заключил предварительные контракты с новыми «сюжетами»: Элеонорой Картины (Éléonore Cartigny), Флорентиной-Луизой Куло (Florentine-Louise Couleau), Констанцией Бельмон (Constance Bellemont), Франсуазой Пюжо (Françoise Pujos) и Аделью Шатофор (Adèle Châteaufort), Ипполитом Вальдоски (Hippolyte Valdoski), Аланом-Луи-Этьеном Дорвалем (Alain-Louis-Étienne Dorval), Жаком-Николя Юби (Jacques-Nicolas Huby), Изидором Кордые (Isidore Cordier), Гийомом Жено-старшим (Guillaume Génot dit «l'aîné»), Пьером-Франсуа Жено-младшим (Pierre-François Génot dit «cadet») и Жаном-Вале Огюстом (Jean-Vallé Auguste)⁵.

¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1620. Л. 11, 11 об.

² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1620. Л. 9, 11, 12, 14, 17, 20.

³ См. контракты артистов (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2018).

⁴ Дюран возвратился в Россию 30 августа 1819 года через Митаву, где распоряжением Его Величества от 25 августа 1819 года ему было выделено семь лошадей с сопровождающим для завершения путешествия в Петербург (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1904).

⁵ См. контракты артистов (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2018).

Кроме того, находящийся в Париже корреспондент Дирекции Шарль Ведель¹ подписал контракт с певицей из Гааги Данжевилль Ванденберг².

Вновь нанятые актеры прибыли к российским границам в августе-сентябре 1819 года: через Варшаву — старший и младший Жено, Вальдоски, Пидюрнисель (Pie-Durnissel), актрисы Бельмон, Пюжос и Дюран, жена актера Дюрана. В конце августа ожидался приезд актера Огюста на судне «Святой Дмитрий». Наконец, 19 сентября 1819 года еще восемь французских актеров прибыли в Кронштадт на корабле под командованием капитана Эллиота с символическим названием «Надежда»³. Ф. Ф. Кокоскин, озабоченный своевременным открытием французского абонемена, обратился к таможенникам с просьбой ускорить процедуру выдачи личных вещей и театральных костюмов французским актерам⁴.

Согласно принятой практике, нанятые актеры должны были иметь костюмы для своих амплуа, кроме «иностранного платья», предоставляемого Дирекцией. Однако осенью 1819 года ДИТ вынуждена была предусмотреть дополнительные траты на костюмы к пяти французским операм:

- «Новый помещик» Ф.-А. Буальдьё («Le nouveau Seigneur du village») — кафтан и штаны лилового бархата, вышитые золотом и желтыми блестками; белый камзол, подбитый белым атласом (для Жено);
- «Арестант» Д. Делла Марии («Le Prisonnier») — мундир оранжевого кашемира и брюки пунцового казимира; штаны, обшитые мишурным шнуром и позументом (для Жено); брюки белого казимира (для Вальдоски);
- «Жено и Колин» Н. Изуара («Jeannot et Colin») — платье на подкладке белого атласа, вышитое цветными лентами и мишурными блестками, голубой жилет с кушаком пунцового камлота (для Жено);
- «Двое ревнивых» С. Гайля («Les Deux jaloux») — юбка и корсет белого камлота, обшитые красными лентами, передник белого муслина; синяя

¹ *Ведель Шарль* (Vedel Charles) — актер французской императорской труппы Санкт-Петербурга (до 1812), агент и корреспондент Дирекции во Франции (с 1814 по адресу: 38, ул. Одеон, Париж).

² *Ванденберг, урожденная Данжевилль* (Van den Berg, née Dangeville) — солистка французской труппы Санкт-Петербурга (1820—1824, первая певица в партиях с руладами, травести в комических и больших операх). Согласно контракту 1820—1823 годов, Ванденберг получала ежегодное жалованье в размере 8500 рублей, а также одно ежегодное бенефисное представление и один концерт в ее пользу. При подписании контракта Дирекция выслала Данжевилль 5000 франков: 1000 на вояж в Россию, 3000 франков аванса и 1000 франков без последующего вычета (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2018. Л. 50—51). Данжевилль с мужем прибыли в Петербург весной 1820 года на корабле «La Marie», пришвартовавшемся в Кронштадте (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2024. Л. 26; Д. 2040. Л. 6). В декабре 1828 года певица вновь ангажирована Дирекцией для шести оперных представлений, а также для двух или трех дебютов в комедии (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 3768).

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1904.

⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1904.

ливрея на подкладке малинового камлота, обшитая белым мишурным позументом (для Андре);

- «Два учителя» Н. Далеирака («Les Deux tuteurs») — два рукава из белой тафты (для Огюста)¹.

25 сентября 1819 года министр полиции С. К. Вязимитинов затребовал от Дирекции полный список французских пьес, намеченных к представлению новой труппы. В числе пьес, прошедших цензуру специального бюро полиции с сентября по декабрь, фигурировали:

- одноактные комедии «Молодой человек» («Le Ci-devant jeune homme»), «Продолжение маскарада» («La Suite d'un bal masqué») и «Нерешительный» («L'Irrésolu»);
- комедии в 3 действиях «Серый человек» («L'Homme gris») и «Два Филибера» («Les deux Philibert»);
- одноактные комедии, смешанные с ариеттами: «Свадьба по-гусарски, или Весенняя ночь» («Le Mariage à la hussard, ou Une nuit de printemps»), «Визит в Бедлам» («Une Visite à Bedlam»), «Проситель» («Le Solliciteur, ou l'Art d'obtenir des places»), «Дом в лотерею» («La Maison en loterie»);
- водевиль в 3 действиях «Бесцеремонный» («Monsieur sans-gêne, ou l'Ami de collègue»);
- оперы «Джоконда» («Joconde»), «Жено и Колин» («Jeannot et Colin») и «Вексель» («La Lettre de change»)².

Накануне открытия французского спектакля Дирекция зафиксировала увеличение продаж абонементов и наняла дополнительно некоего Никиту Белова, мещанина из Риги, для открытия лож при представлениях французской труппы³.

Беря на себя выпуск афиш — накануне представления на русском и французском языках и в день спектакля на французском — и реализацию абонементов, Дирекция предоставила администраторам труппы продажу билетов.

Первое представление новой французской императорской труппы дала 4 октября 1819 года. На афише заявлены «Комическая опера», комедии «Говорун» и «Молодой старик». Сборы со спектакля составили 3494 рублей, из которых 2690 рублей за абонемент⁴, — сумма не рекордная, но достаточно высокая.

Французские актеры предложили публике весьма разнообразный репертуар, регулярно пополняемый новыми пьесами и партитурами опер, высылаемыми Веделем из Парижа. Прибывавшие из Франции актеры, как пра-

¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1940. Л. 13, 25, 25 об., 30, 30 об., 31.

² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1943. Л. 24–27, 29, 30, 36.

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1936. Л. 46.

⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1928. Л. 49.

вило, также привозили с собой изданные экземпляры новых пьес или копии, заказанные копиистам французских театров¹.

Вопреки жанровому разнообразию представленных на афишах пьес, по-спектакльные сборы вскоре начали снижаться. Члены французской труппы, со своей стороны, проявили заинтересованность в улучшении своего финансового положения: Жено-младший и Огюст попросили о продлении кредита за мебель, мадам Бельмон и Картины потребовали повышения в 1000 рублей в год и, наконец, Юби, Дорваль, Изидор и мадам Шатофор также начали переговоры об увеличении им жалованья². Полагая, что нанятые французские «сюжеты» посредственны и обходятся слишком дорого, Дирекция уже в 1820 году прекратила контракт с Жено-старшим и Изидором. В течение 1820 года состав труппы дополнили драматические актеры Луиза Лефевр, Альфонс Атрюкс с женой, Амбруаз Бурде, а также Гриф, машинист во французском спектакле, и Жильот, репетитор французских опер³.

¹ Так, 5 января 1820 года Дирекция заплатила Веделю 10 франков за 5 брошюр оперы «Сомнамбула» («*La Somnambule*»); 25 января 1820 года — 28 франков 85 сантимов за 179 страниц музыки к «Анжелине» («*Angéline*») и 26 франков 55 сантимов за 177 страниц «Швейцарской молочницы» («*La Laitière suisse*») (по 15 сантимов за страницу). 9 марта 1820 года Ведель получил 56 франков 60 сантимов за 283 страниц неназванной пьесы, с уточнением: «расценки копииста театра Фейдо». 6 апреля 1820 года Дирекция выплатила Луизе Лефевр 75 сантимов за один экземпляр брошюры «*Pieds du mouton*», по 5 франков за 4 брошюры комедии «Мужья не правы» («*Les Maris ont tort*») и 4 экземпляра «Романа на один час» («*Le Roman d'une heures*») (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2019. Л. 8, 9).

² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2018.

³ Гризье Луиза, урожденная Лефевр (*Grisier, née Lefevre, Louise*), согласно первому контракту, подписанному с Дирекцией в Париже 26 января 1820 года, принята на роли «второй и третьей возлюбленной» в комедиях, «аксессуар» в операх, вторые роли в водевилях, с жалованьем в 3000 рублей ассигнациями ежегодно, одним бенефисом в течение контракта, авансом в 800 франков с вычетом в течение ангажемента, «вожжными» в 800 франков (на проезд в Петербург, столько же на обратный путь).

Атрюкс Жозеф Альфонс (*Atrux Joseph Alphonse*), принят на амплу «жён премьер» в комедиях и водевилях, «де конвенанс» в операх. Атрюкс оставался в службе Дирекции до 1834 года. 9 февраля 1830 года ему высочайше пожалован бриллиантовый перстень за бенефис. 31 марта 1832 года Атрюксу назначен пенсион в 3000 рублей ежегодно.

Первая супруга актера, прибывшая с ним в Петербург в 1820-м, Элеонора Шапель Альфонс (*Alphonse Chapelle Éléonore*) занимала во французской труппе амплу второй певицы и второй и третьей «любовницы». Согласно первому трехлетнему контракту (с 3 сентября 1820 года), супруги получали 8000 рублей ассигнациями ежегодно, два бенефиса в течение контракта, 3000 рублей аванса, 1200 рублей на дорожные расходы в Россию и столько же на обратный путь.

Вторым браком Атрюкс женился на танцовщице Адель Бертран (*Bertrand Adèle, épouse Atrux*), солистке парижской Оперы, с 1827 по 1834 год — в составе балетной труппы Петербурга (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1968, 3247).

Бурде Теофиль Пьер Альфонс Амбруаз (*Bourdais Théophile Pierre Alphonse Ambroise*) занимал в труппе амплу «финансье» и первого комика в комедиях, «жюльета» в комических операх и «де конвенанс» в водевилях.

Жильот (*Gillotte*) принят Дирекцией без контракта на амплу уволившегося в 1820 году актера Марешаля (третьи роли в комедии, роли «резонера», «утилита» и «аксессуара» в операх и водевилях) с жалованьем в 2500 рублей ассигнациями в год.

Желая поправить положение и усилить труппу по части «опера́», в 1820 году, Дирекция подписала контракты с певцами Шодуаром¹, Сен-Феликсом² и певицей из Варшавы Жени Филлис, дочери «незабвенной» Филлис-Андрис³. Ее приезд российская публика ожидала с огромным нетерпением. Филлис дебютировала в концертах (в частности, с Вариациями К. Кавоса на русскую тему «Братцы, дружно веселую»). Затем она появилась на сцене в операх Буальдьё: 1 апреля — в роли Принцессы Наваррской в «Жане Парижском» («Jean de Paris») и 3 апреля — в роли Бабетты в «Новом помещике» («Nouveau seigneur de village») и Кезии в «Багдадском калифе» («Le calife de Bagdad»). Критика отметила ее появление на петербургской сцене воодушевлением и энтузиазмом: «Если совершенное знание музыки и чистый, обширный, гибкий голос составляют достоинство певицы, то госпожа Жени Филлис, конеч-

¹ Шодуар Жан-Жозеф Батист (Chaudoir Jean-Josèphe Baptiste) — голландец, певец из Брюсселя, ангажирован Веделем с июня 1820 по июнь 1822 года на амплу первого «бас-тая» французской императорской труппы с ежегодным окладом в 6000 рублей ассигнациями, одним бенефисным спектаклем и одним концертом в его пользу в течение контракта и 1000 франков на проезд в Санкт-Петербург. Шодуару также выплачены 1500 франков аванса с вычетом в течение контракта и 2000 франков аванса без вычета. Этот контракт был расторгнут 16 июня 1821 года по причине болезни певца. Шодуар прибыл в Россию из Любека на судне «Меркуриус» в июле 1820 года со своим слугой Францем Бонзоном (Bonzon Franz). Из-за ошибки переводчика (Бонзон зарегистрирован в паспорте Шодуара как «мэтр шпаги») паспорт Шодуара был аннулирован. Билет, выданный певцу на проезд из Кронштадта в Санкт-Петербург, содержал описание его внешности: «40 лет, роста среднего, глаза голубые, волосы и брови светлорусые, подбородок круглый, нос посерединный, рот обыкновенный, лицо бело, без особых примет» (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2004. Л. 2).

² Дево Франсуа Мари, сценическое имя Сен-Феликс (Сент-Феликс, Desvaux François-Marie Desvaux, dit Saint-Felix), ангажирован Тюфякиным на роли «триаля» в комических операх, первого и второго комика в комедиях, «филиппа» в водевилях, с окладом в 5000 рублей ассигнациями ежегодно, одним бенефисом в течение контракта. Сен-Феликс получил аванс в 1500 франков с вычетом из жалованья и 1000 франков без вычета, 800 франков на проезд в Россию и столько же на обратный путь. 17 мая 1820 года, после дебютов в Петербурге, Сен-Феликсу пожалован от Дирекции бенефис «в вознаграждение за его талант и усердие» (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2025. Л. 8).

³ Филлис Жени (Евгения Петровна, Philis Jenny) — сопрано в комической опере и водевиле, она ангажирована во французскую петербургскую императорскую труппу с окладом в 6000 рублей, одним бенефисом и одним ежегодным концертом в ее пользу в течение Великого поста (на собственные расходы) (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2018. Л. 60–61). Филлис получила от Дирекции аванс в 1500 рублей и 1000 рублей на проезд в Петербург, обязуясь выехать в Россию не позднее 24 января 1820 года. Однако она оставалась в Варшаве до марта, откладывая свой приезд в российскую столицу (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2001). 16 марта Филлис получила еще один вексель от ДИТ на сумму в 2500 рублей (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2019. Л. 5). Она прибыла в Россию с бабушкой и дочерью Анжелиной в мае 1820 года (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2024. Л. 23). Спустя некоторое время певица вошла в контакт с военным губернатором Москвы, которому выразила свое желание поступить в московскую русскую оперную труппу, прося оклад в 6000 рублей и два ежегодных бенефиса. В итоге Филлис получила от Дирекции разрешение покинуть Петербург и переехать в Москву (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2466. Л. 5–6), где продолжила карьеру при русской императорской труппе.

но, певица, и певица прекрасная. Надобно только ее услышать, чтобы в этом не сомневаться... Прекрасная наружность, веселость, приятный орган, верная дикция, одним словом: все это обещает, и ежели теперь еще есть в ней недостатки, то чрезвычайная молодость и неопытность в трудном искусстве совершенно их извиняют... Еще до открытия театра госпожа Филис пленяла в концертах своим прелестным пением и живо нам напоминала мать свою, которую верно превзойдет. Легкость и чистота, с которыми она делает рулады и пассажи, непонятны: кажется, слышишь песни соловья. Непонятнее всего то, что она умела сделать приятным такой род пения, который обыкновенно только удивляет: я говорю о руладах; слышишь переходы удивительной трудности и вместе с тем чувство и приятность на каждой ноте»¹.

Остальные актеры французской труппы 1819/20 года оставались почти незамеченными критикой. В уже упомянутой рецензии Д. Б. Барков упомянет о «пристрастии» и «несправедливости» публики в отношении французских актеров². Необходимо, однако, отметить, что, помимо Данжевилль и Филис, в числе вновь ангажированных Дирекцией французских «сюжетов» в сезоне 1819/20 года числились еще два певца, уже заявивших о себе на европейской сцене. Речь идет о двух дебютантах парижской Оперы — Гиацинте Жозефе Брисе (Brice Joséphe Hyacinthe) и Жаке Николя Юби (Huby Jacques Nicolas).

Тенор Большого театра Брюсселя, композитор³ Гиацинт Брис был приглашен Королевской академией музыки — парижской Оперой в 1816 году. Академия выделила ему 360 франков на поездку во французскую столицу⁴. В тот же период Жак Юби, солист Руанского театра, был вызван дебютировать в Опере, с оплатой в 30 франков за представление и 4000 франков «на содержание»⁵. Юби уже имел опыт выступления на сцене Оперы — в период между 13 флореалем (3 мая 1805) и 18 прериалем XIII года (7 июня 1805). Академия надеялась, что публика будет весьма благосклонна к молодому человеку, обладающему «приятной наружностью и легким голосом обширного диапазона»⁶, но его тогдашние выступления не закончились ангажементом.

¹ Барков Д. Б. Дебюты Жени Филис // Сын Отечества. 1820. Ч. 61. № 15. С. 130–131.

² «Например, в опере „Jean de Paris“ дуэт петый госпожой Бельмон и господином Жено совсем не стоил грозного шиканья, которое раздалось со всех сторон! <...> Опера „Nouveau seigneur de village“ была сыграна очень хорошо и однако ж не совсем удостоилась одобрения зрителей: занавес опустили и никто почти (вместо спасибо, как обыкновенно водится) не потрудился похлопать» (Барков Д. Б. Дебюты Жени Филис. С. 130).

³ См.: Brice H. Речитатив и молитва для голоса и фортепиано на текст Анжер (Récitatif et prière «Pour le Tsar», texte d'Angers; pour la voix et le piano, moderato, 4/4, Es-dur) [1ère moitié du XIXe siècle] (РНБ. Отдел рукописей. Ф. XII. 54).

⁴ AN, AJ/3/171.

⁵ AN, AJ/13/109.

⁶ «Un assez beau physique et une voix très étendue et facile» (AN, AJ/13/64).

Юби снимал комнату в Отеле де ля Реунион, ул. Сен-Пьер, Монмартр (Hôtel de la Réunion, rue Saint-Pierre à Montmartre).

Оба певца прибыли в столицу 1 июня 1816 года. Брис остановился в Отелю Нельсон, расположенном на улице Нев-Сант-Огюстан (Hôtel Nelson, rue Neuve-Saint-Augustin). Для своего первого выхода он выбрал партию Ореста в «Ифигании в Тавриде»¹. В результате Академия приняла его «на замену» на партии «от-контр» и «от-тенор» с оплатой 4800 франков в год².

В письме от 18 июля граф Прадель, директор министерства Мезон дю рюа³, писал Академии о завышенной, по его мнению, оплате обоим певцам ввиду их «посредственного успеха» (*le succès médiocre*) и внес предложение общего характера: установить предварительный экзамен для всех дебютантов⁴.

В отношении Бриса Академия намеревалась воспользоваться его ходатайством о предоставлении отпуска на 2 месяца (с 1 августа) для расторжения контракта. Однако, согласно архивным документам, еще в первой половине 1817 года и Брис, и Юби продолжали службу в Опере в качестве дублеров основного состава: за шесть месяцев 1817 года Академия заплатила Брису 833 франков 33 сантимов и Юби — 2400 франков⁵.

В июле 1817 года Юби получил от Академии уведомление о прекращении своей службы с оплатой за три месяца⁶. Сведения о его следующем контракте находятся в фонде Театральной дирекции РГИА: 17 июля 1819 года Юби подписал первый контракт с ДИТ. Занимая во всех жанрах амплуа первого «бас-тай»⁷, он получал жалованье в 5000 рублей в год, одно ежегодное представление в бенефис, один концерт в его пользу в течение контракта, 2000 рублей аванса и 800 франков на проезд в Петербург.

Желание певца покинуть Францию, вероятно, объясняется печальными обстоятельствами его дебютов на сцене Королевской академии: Юби от-

¹ AN, AJ/13/109.

² AN, O/3/1621.

³ *Мезон дю рюа* (Maison du roi) — администрация монарха в дореволюционной Франции и времен Реставрации, состоящая из трех основных подразделений — гражданского, военного и духовного.

⁴ AN, O/3/1646.

⁵ AN, AJ/13/110.

⁶ До 11 июля Юби проживал в Париже по адресу: Отель дю Леван, ул. Круа де Пети Шам (Hôtel du Levant, rue Croix des Petits Champs) (AN, AJ/O/1650).

⁷ Несколько ролей Юби на петербургской сцене: François («Ambroise, ou Voilà ma journée», «Амбруаз, или Вот мой день» Н. Далеярака), Germain («La jeune Femme en colère», «Молодая разгневанная женщина» Ф.-А. Буальдые), Jacques («Le Diable à quatre, ou la Femme acariâtre», «Сумбурщица жена»), Léonati («Montano et Stéphanie», «Монтано и Стефания» А.-М. Бертонна), Maréchal de la Ferté («La Chambre à coucher, ou Une demi-heure de Richelieu», «Спальня»), Monsieur de Limbourg («Adolphe et Clara», «Адольф и Клара» Н. Далеярака), Premier commandant («Les Deux journées», «Два дня» Л. Керубини), Raoul («Raoul, barbe bleue», «Рауль синяя борода» А. Гретри), Taher («Gulistan, ou le Hulla de Samarcande», «Гулистан» Н. Далеярака), Williams («Richard, cœur de lion», «Ричард Львиное сердце» А. Гретри) (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3013).

правился в Париж, получив официальный вызов от графа Праделя, отправленный в дирекцию театра Руана 16 апреля 1816 года¹. Предполагалось, что в соответствии со статьей 63 «Московского декрета» ангажмент Юби с руанским театром должен был быть «приостановлен и, в случае если артист принят после проб, прекращен»². В действительности же в течение трех лет, вплоть до отъезда в Россию, Юби подвергался систематическому судебному преследованию со стороны администрации руанского театра в лице его директора Кореара (Corgéard). Основанием судебного иска послужил параграф 15 контракта Юби: «ангажируемый актер, под страхом финансового вычета, не может расторгнуть контракт, ни даже подчиниться приказу вышестоящего авторитета, который бы вызвал актера дебютировать на сцене королевских театров»³. По инициативе Кореара аналогичная формулировка вписана в контракты всех артистов театра. Согласно ангажементу Юби (с 20 апреля 1816-го по 20 апреля 1817 года), сумма штрафа составляла 7000 франков.

Кореар начал судебную тяжбу в июне 1816 года, сразу после отъезда Юби в Париж. 22 июня Юби был вызван к мировому судье Третьего округа Руана. Результатом заседания явился акт о невозможности примирения сторон. 14 августа трибунал Руана приговорил Юби к выплате штрафа в 7000 франков в качестве компенсации за неисполнение условий контракта⁴.

Академия оставалась в неведении относительно судебного преследования Юби вплоть до 23 января 1819 года, когда консьерж отеля «Меню Плезир»⁵ обнаружил повестку на имя графа Праделя, вызываемого гражданским судом Руана. Неприятный инцидент между Юби и Кореаром обернулся против Мезон дю руа: 24 февраля 1819 года суд первой инстанции Руана вынес решение в пользу Кореара, но уменьшил сумму штрафа, который Юби должен был выплатить Кореару, до 5000 франков (штраф опла-

¹ AN, O/3/1646.

² См.: Comédie-Française. Organisation. III. Constitution et organisations successives. Dossier intitulé «Décret de Moscou. 15 octobre 1812» (AN, F/21/5218). Подписанный Наполеоном осенью 1812 года Декрет № 8577 носит официальное название «Об организации, управлении, счетах, полиции и дисциплине французского театра».

³ «L'acteur engagé ne peut sous peine d'un déduit, rompre son engagement, ni même obéir à l'ordre de l'autorité supérieure qui aurait pour objet de l'appeler à débiter sur un des théâtres Royaux» (AN, O/3/1650). Поскольку и другие директора провинциальных театров продолжали подобную практику, дело Юби фигурировало как прецедент в архивных документах до 1830-х годов. См., например: AN, O/3/1650, Lettre du Ministère de la Maison du roi, du 3 juillet 1831, relative au procès de Mlle Moze, actrice à l'Opéra comique (Письмо министерства Мезон дю руа от 3 июля 1830: о процессе мадемуазель Моз, актрисы Опера комик).

⁴ AN, AJ/13/109.

⁵ Menus-Plaisirs du roi (полное название «Argenterie, menus, plaisirs et affaires de la chambre du roi») — одно из подразделений Мезон дю руа. Меню Плезир входил в состав гражданского подразделения и занимался декорациями, костюмами для театральных постановок, церемониями и праздниками, организованными при дворе.

чен Праделем)¹. В ноябре 1819 года Академия перечислила также 527 франков 76 сантимов за судебные издержки, вычтенные из спектакльных сборов Академии².

Свидетельства о первом пребывании семьи Брис в Петербурге датируются 1818 годом. Супруги Брис выступали в составе уже упомянутой частной французской труппы. «Первым, или, лучше сказать, сперва единственным тенором был толстый Брис; жена его, худошавая, почти высохшая, но живая француженка, игрой, фигурой и манерами слегка напоминала Филис, но отнюдь не пением. Сию чету называли у нас картофелем со спаржей»³.

В период, когда французская труппа готовилась перейти под начало Театральной дирекции, Брисы, проживающие в Петербурге в отеле «Лондон», покинули Россию по невыясненной причине. Можно предположить, что в тот момент они не получили от Дирекции предложения о заключении контракта, по крайней мере, на удовлетворяющих их условиях. Согласно документам дипломатического архива (Франция), кредиторы Брисов в Париже были уведомлены об их предстоящем прибытии⁴.

27 декабря 1819 года супруги подписали трехлетний контракт с Луи Осиевским, представителем Дирекции в Варшаве. Срок ангажемента с ДИТ начинался с момента получения ими российской визы и истекал 24 августа 1822 года. Согласно условиям контракта, Брис должен был исполнять в «большой» опере «молодые роли» (теноровые партии), а в комической — «партии Солье»⁵ (баритональные) и режиссировать в опере. Каролина Брис (Brice Caroline), меццо-сопрано, была принята на амплуа «травести» и «Дюгазон» в операх и водевилях и на роли субреток в комедиях. Их дочь, Роза Брис (Brice Rose, род. в 1813 ?), играла во французских спектаклях без контракта⁶.

Тот факт, что Брис выступал на сцене парижской Оперы, позволил ему занять ведущее положение в императорской труппе Петербурга на выгодных финансовых условиях: супругам полагался один бенефис и 14 000 руб-

¹ AN, O/3/1650.

² AN, AJ/13/111.

³ *Вигель Ф. Ф.* Записки: В 2 т. Т. 2. М.: Захаров, 2003. С. 1012.

⁴ Centre des Archives diplomatiques du ministère des Affaires étrangères de la Courveuve (Центр дипломатических архивов Министерства иностранных дел, Курнев) (MAE, 63ADP/1: Affaires intérieures au 1er juillet 1824, non terminées).

⁵ О французских амплуа, в том числе оперных, см.: *Pougin A.* Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1885. P. 326–329 (Emploi au théâtre).

⁶ Списки ролей Гиацинта, Каролины и Розы Брис, а так же даты их бенефисных концертов см.: *Воробьева Е. Б.* Брис, семья // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Т. 15: А–Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. С. 549–553.

лей жалованья в год. Кроме того, Дирекция брала на себя расходы по одному ежегодному концерту, организованному в пользу Брисов¹. 22 января 1820 года ДИТ переслала Брисам через банкира Мольво в Варшаву 1200 рублей на вояж в Россию и 3000 рублей аванса². Весной 1820 семья получила вид на жительство (№ 819)³ и обосновалась в Петербурге.

Вопреки усилиям, предпринятым Дирекцией для улучшения качества французских представлений и повышения перспективных сборов, ситуация и в сезоне 1820/21 года осталась без видимых изменений. Расходы на труппу значительно превысили предварительную смету в 67 500 рублей. Только оплата жалованья французским актерам с 1 марта 1820-го по 1 марта 1821 года достигла 102 083 рублей 30 копеек. Расходы на вновь сделанные костюмы, обувь, парики, бутафорские вещи и декорации составили 19 574 рублей 60,5 копеек⁴. К этой сумме необходимо добавить выделение средств на служителей при труппе, на жалованье корреспондента Веделя, на оплату ангажементов вновь нанятых актеров и их дорожные траты, на выпуск новых пьес и на перспективные расходы (освещение, оплата караульным и т. п.). В итоге, несмотря на сборы по французскому спектаклю, составившие в 1820/21 году 156 766 рублей 50 копеек, труппа оказалась дефицитной.

Не желая и далее содержать французский театр и воспользовавшись тем обстоятельством, что срок большинства контрактов истекал в 1822 году, Дирекция передала управление труппы актерам Брису и Мезьеру, предложившим «Проект о выходе французской труппы из-под ведомства Дирекции и о преобразовании ее в антрепризу с августа 1822 года». Таким образом, французская императорская труппа превратилась на три года в частную антрепризу, но сохранила в названии титул «императорская»⁵.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барков Д. Б. Дебюты Жени Филлис // Сын Отечества. 1820. Ч. 61. № 15. С. 130–131.
2. Вигель Ф. Ф. Записки: В 2 т. Т. 2. М.: Захаров, 2003. С. 609–1358.
3. Воробьева Е. Б. Брис, семья // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Т. 15: А–Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. С. 549–553.
4. Погожев В. П. Проект законоположений об императорских театрах: В 3 т. Т. 3. СПб.: Тип. Глав. упр. уделов, 1900. 550 с.
5. Танеев С. В. Из прошлого императорских театров. Вып. 1. 1725–1825. СПб.: Тип. В. В. Комарова, 1885. 59 с.

¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2018. Л. 52–53.

² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2019. Л. 3, 3 об.

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2024. Л. 13, 14, 25.

⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2200. Л. 1, 4.

⁵ См.: О положении, при котором французская труппа может существовать в Петербурге. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2325.

6. *Pougin A.* Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1885. XV, 775 p.
7. *Weimer M.-J.* Mémoires inédits de Mademoiselle George publiés d'après le manuscrit original par Cheramy (Paul-Arthur). 2e éd. Paris: Plon, 1908. P. XXXIII, 296.

Аннотация

В статье представлена история подготовки и открытия сезона 1819/20 года новой французской императорской труппы Санкт-Петербурга. Хронологическая реконструкция событий выполнена на основе документов из фонда Дирекции Императорских театров Российского государственного исторического архива (Санкт-Петербург, Россия), фондов Парижской оперы и Мезон дю руа Национального архива (Париж, Франция), а также периодики, хранящейся в Российской национальной библиотеке (Санкт-Петербург).

Summary

This article presents the history of the newly-established French Imperial Troupe and its preparations for the opening of the 1819/20 season in Saint Petersburg. The chronological reconstruction of events is based on documents held in the fonds of the Directorate of the Imperial Theaters (Russian State Historical Archive, Saint Petersburg, Russia), the fonds of the Paris Opera and of the French King's Household (National Archive, Paris, France), as well as periodicals from the Russian National Library (Saint Petersburg).

- ✓ *Ключевые слова:* Императорская театральная дирекция, Королевская академия музыки (Париж, Франция), французская придворная труппа, музыкальный театр, театральный дебют.
- ✓ *Key words:* Directorate of the Imperial Theaters, Royal Academy of Music (Paris, France), French Imperial Troupe, music theatre, theatrical debut.

Неизвестная биография Леонида Сергеевича Вивьена де Шатобрена, руководителя бывшего Александринского театра (по материалам архивов)

ИСМАГУЛОВА ТАМАРА ДЖАКЕШЕВНА

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

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, Russia)*

E-mail: itdfamar@list.ru

Как это часто бывает, тема исследования возникла случайно. Сектор источниковедения уже продолжительное время работал над монументальной энциклопедией «Александринский театр», и в один из горячих рабочих дней сектора начали разбирать «неизвестные» фамилии, чтобы участники проекта поискали материалы по неприметным актерам, о которых где-то упоминалось, но достаточных сведений не набралось. Бездна надежды и полубезнадежные случаи. Среди них я заметила «Книпер». Про «Книперов» я написала несколько статей для энциклопедии «Немцы России»¹. Может быть, и про эту малоизвестную артисточку что-нибудь найдется, решила я. К моей радости и удивлению, «артисточка» не только вписалась в выстроенные ветви рода Книпперов (Книперов), она оказалась первой женой актера и режиссера, которого все мы давно и хорошо знали, многолетнего руководителя Александринского театра Леонида Сергеевича Вивьена, и многие недостающие сведения нашлись в его документах (при обилии опубликованных материалов о нем некоторые архивные документы оказались «нетронутыми»). Кроме того, сам Вивьен никак не прояснил загадочные факты своей непростой био-

¹ См.: *Исмагулова Т. Д.* Книпер Лев Константинович // Немцы России. Энциклопедия: В 3 т. Т. 2: К—О / Редкол.: В. Карев (пред. редкол.) и др. М.: Эрн, 2004. С. 127—128; *Исмагулова Т. Д.* Книппер-Чехова Ольга Леонардовна // Там же. С. 128—129; *Исмагулова Т. Д.* Книпперы, Книперы (Knipper) род // Там же. С. 129—133 (включает тексты об одиннадцати представителях этого рода, в том числе об Ольге Константиновне Книппер, жене артиста Михаила Чехова, кинозвезде).

графии, в том числе своего происхождения и титула¹, а также обстоятельств ареста «и освобождения по известной телеграмме В. И. Ленина»², что является еще одним сюжетом статьи.

Леонид Вивьен родился в Воронеже, в «дворянской»³ семье инженера⁴ Сергея Александровича Вивьена (родился в 1860 или 1861 году в Москве, умер в 1938 году в Ленинграде) и «домохозяйки» Елизаветы Дмитриевны

¹ См.: «Он не любил напоминаний о том, что в старом адрес-календаре „Весь Петербург“ его фамилия была записана пышно и звучала не по-русски: Вивьен де Шатобрен. А когда упоминающий настойчиво интересовался, правда ли, что там еще должно было быть обозначено „виконт“, Вивьен наставительно говорил: „Раз уж читали, то читали бы до конца. Написано же — артист императорской русской драматической труппы, а про отца — Сергей Александрович, надворный советник, потомственный дворянин. Потомственный — значит, имеющий заслуги перед Россией, а виконт не русское звание“. И уходил на заседание партийного бюро театра, членом которого его избирали постоянно» (*Иванова В. В.* Леонид Вивьен // *Портреты режиссеров.* Вып. 3: *Симонов. Бабочкин. Вивьен. Алексидзе. Владимиров. Хейфец* / Ред.-сост. *Ю. А. Смирнов-Несвицкий.* Л.: Искусство, 1982. С. 67).

² Рассказы В. В. Ивановой и Р. С. Агамирзяна об аресте Вивьена со слов его самого наши современники определили бы как «троллинг». «Автору этой статьи на вопрос: „За что вас арестовали, Леонид Сергеевич?“ — он ответил: „За то, что плохо сыграл Арбенина“. И тут же рассказал, что после ухода Ю. М. Юрьева из театра в 1919 году спектакль „Маскарад“ идти не мог, но театральные Временный комитет, самым молодым членом которого был Вивьен, принял решение, несмотря ни на что, восстановить его в репертуаре. Вивьену поручили подготовить роль Арбенина. Он подготовил и играл ее целую неделю, без перерыва. Однажды в зале он увидел Юрьева. После спектакля председатель Временного комитета по управлению бывшим Александринским театром Донат Пашковский сказал, что Юрий Михайлович недоволен буркнул: „Арбенин это лев, а передо мной бегал какой-то щенок“. Ученик Леонида Сергеевича, Р. С. Агамирзян, рассказывает, что студентам та же история была изложена как сюжет театральных нравов: „Уже на следующий день в театре говорили, что вели меня по Невскому проспекту к вокзалу четверо конвойных, что я был в кандалах и, поравнявшись с Александринкой, встал на колени, поцеловав землю, заплакал и сказал: «Прощай альма матер!» Что в это время делали конвойные — неизвестно» (*Иванова В. В.* Леонид Вивьен. С. 66). Понятно, что эти байки должны были «напустить тумана» и скрыть истинную причину его ареста.

³ См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 354. Оп. 2. Ед. хр. 593. Л. 4. В документах, находящихся в РГИА, Вивьен был назван «потомственным почетным гражданином» (См.: РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 5797. Л. 6. Императорское Санкт-Петербургское театральное училище. Дело № 64 ученика Драматических курсов Вивьена Леонида). Удалось установить, что «Высочайшим повелением 14 августа 1911 года... Сергей Александрович Вивьен... был возведен в потомственное дворянское достоинство» (См.: Свидетельство (ЦГИА СПб. Ф. 262. Оп. 63. Ед. хр. 38. Дело Санкт-Петербургской губернской чертежной. О переводе уездного землемера Воронежской губернии надворного советника Вивьена на должность производителя землемерных комиссий Санкт-Петербургской губернии. Л. 33)).

⁴ «Инженером» его называет сын. По его собственным документам, Сергей Александрович Вивьен «окончил в 1881 году курс наук в Константиновском межевом институте» и получил чин «младшего землемерного помощника с правом на чин 14 класса» (Формулярный список уездного землемера Воронежской губернии надворного советника Сергея Александровича Вивьена (См.: ЦГИА СПб. Ф. 478. Оп. 3. Ед. хр. 1145. Санкт-Петербургский Политехнический институт. Вивьен Леонид Сергеевич. Л. 12 об.)).

Вивьен, урожденной Поляковой (родилась 30 августа 1861 года, умерла в 1922 году в Петрограде). Отец и мать обвенчались 24 апреля 1883 года¹. Его отцом было составлено родословное древо Вивьенов, которое восходило к IV веку. По нему, Вивьены переехали из Франции в Польшу в XVIII веке, а с XIX века поселились в России. Тогда же к фамилии добавили «де Шатобрэн». В роду были известные художники и писатели.

Интересу к театру способствовали семейные увлечения Вивьенов, домашние и гимназические спектакли. Мать играла в любительских спектаклях, даже участвовала в частных антрепризах. И старший сын пристрастился к театру. Мальчик учился в 1-й классической гимназии Воронежа. В 1896 году (ему было всего 9 лет) участвовал в спектакле по пьесе Вл. Немировича-Данченко «Счастливцев», в антрепризе В. Никулина в Воронежском театре. Потом выступал в любительских постановках 1-й Воронежской гимназии. «Первое выступление было в пьесе „Через край“ В. Тихонова в роли чиновника Мухина. Помню свое волнение и радость, когда получил похвалы от зрителей, товарищей и даже инспектора гимназии»². Возможно, в спектаклях принимали участие и младшие братья — Сергей³, который был младше всего на два года и едва ли не красивее самого Леонида, и Александр⁴, уже на пять лет моложе. Отец, не слишком обращая внимание на увлечения сыновей, видел в них будущих инженеров. Глава семьи отправил старшего сына в столицу, где тот поступил на электромеханическое отделение петербургского Политехнического института. В Петербурге он опекал братьев, которые, также закончив курс 1-й Воронежской гимназии, вскоре присоединились к нему. В Политехническом институте Леонид Вивьен успешно учился, а в 1908 году его отец получил новую должность и был «Предложением Управления Межевой частью от 19 октября 1908 года за № 8289 назначен старшим землемером Землеустроительных комиссий Санкт-Петербургской губернии с двенадцатого октября тысяча девятьсот восьмого года»⁵. Институт Леонид Вивьен вполне удачно окончил, работал над своим дипломным проектом «моста-виаду-

¹ См.: Формулярный список о службе старшего землемера землеустроительной комиссии Санкт-Петербургской губернии надворного советника Сергея Александровича Вивьена (ЦГИА СПб. Ф. 262. Оп. 63. Ед. хр. 38). Дата рождения супруги и дата венчания вписаны чернилами в машинописный текст.

² Цит по: *Вивьен Л.* Леонид Сергеевич Вивьен // Актеры и режиссеры. «Театральная Россия»: Сборник / Сост. С. Г. Кара-Мурза, Ю. В. Соболев. М.: Современные проблемы, 1928. С. 273–275.

³ В формулярном списке отца, вслед за Леонидом, родившимся 15 апреля 1887 года, значился Сергей, родившийся «30 ноября 1889 года» (ЦГИА СПб. Ф. 262. Оп. 63. Ед. хр. 38. Л. 11).

⁴ Александр родился 21 июля 1893 года (ЦГИА СПб. Ф. 262. Оп. 63. Ед. хр. 38. Л. 11).

⁵ См.: Дело о переводе уездного землемера Воронежской губернии Надворного советника Вивьена на должность производителя работ землеустроительных комиссий Санкт-Петербургской губернии (ЦГИА СПб. Ф. 262. Оп. 63. Ед. хр. 38).

ка» в Вырице, даже начал его строительство, но тут же подал документы и поступил в Санкт-Петербургский Императорский университет на юридический факультет и одновременно в петербургское Императорское театральное училище к В. Н. Давыдову «при очень большом конкурсе»¹. С 1913 года Вивьен был ассистентом Давыдова. 16 июля 1914 года артист подал прошение в Контору Санкт-Петербургских Императорских театров: «Желая вступить в законный брак с дочерью полковника Евгенией Константиновной Книпер, имею честь просить выдать мне надлежащее разрешение...»²

Невеста, ровесница жениха, она родилась на один день раньше³, была внучкой участника Отечественной войны 1812 года, награжденного Барклаем де Толли золотой шпагой «За храбрость», — Христофора Христофоровича Книпера (5(16).10.1788, Санкт-Петербург — 23.06(4.07).1850, Москва). Евгения родилась в Санкт-Петербурге в 1887 году в семье его сына, личного дворянина, преподавателя математики Константина Христофоровича Книпера, «отставного полковника»⁴ (15.03.1839—15.02.1898, похоронен в Новодевичьем монастыре) и дочери земского врача Александры Ивановны Книпер (1855—1938, урожд. Владимировой), которая ранее была женой его старшего брата, Александра Христофоровича Книпера (28.06.1835—22.11.1883). Она позже вместе с дочерью жила в семье Вивьена⁵. Брат актрисы, Всеволод Константинович Книпер (1888—1942), был супругом известной Анны Васильевны Книпер-Темиревой, гражданской жены адмирала А. В. Колчака; что, возможно, имело негативные последствия в ее судьбе и судьбе ее мужа, Л. С. Вивьена, который был арестован в 1919 году «по ложному доносу»⁶.

Девочка получила образование в гимназии города Гатчина. После смерти отца семья жила на пенсию, назначенную его ведомством. В начале 1910 года она с матерью и сестрой Еленой поехала на юг Франции, где намеревалась изучать французский язык. В Ницце они познакомились с русскими артистами, прибывшими в Европу с гастролями. Под впечатлением от общения с ними девушка решила поступить в Драматическую школу.

¹ В «Дневниках» Теляковского отмечено, что в сентябре 1910 года на Драматические курсы Театрального училища было подано 117 прошений, из них «36 мужских». Решено «было принять 14 женщин и 12 мужчин» (См.: *Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров. 1909—1913.* Санкт-Петербург / Подгот. текста М. В. Львовой и М. В. Хализевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2016. С. 224).

² ЦГАЛИ СПб. Ф. 354. Оп. 2. Ед. хр. 593. Л. 59.

³ Евгения Константиновна Книппер (Книпер) родилась 15 апреля 1887 года (См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 354. Оп. 2. Ед. хр. 593. Л. 81), время ее смерти точно не известно, «после 1946 года».

⁴ РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 5786. Л. 1 (Императорское Санкт-Петербургское театральное училище. Дело № 53 ученицы Драматических курсов Книппер Евгении).

⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. 354. Оп. 2. Ед. хр. 593. Л. 51. В документе 1914 года среди членов семьи значатся: «Вивьен Евгения Константиновна, жена, Книпер Алекс[андра] Ив[ановна], мать жены».

⁶ См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 354. Оп. 2. Ед. хр. 593. Л. 6 об.

Занятия молодой актрисы на театральных курсах не были столь успешны, как у ее будущего мужа. Если он сыграл в восьми выпускных спектаклях, то участие Книпер было отмечено только в одном из них — «Порыв» по пьесе Николая Осиповича Ракшанина.

В 1913 году вместе они окончили Драматические курсы при Императорском театральном училище. Вероятно, она есть на снимке выпуска Давыдова, опубликованном в сборнике, посвященном Вивьену, где сфотографированы вместе со своим учителем 9 студентов и 8 студенток, но на Императорскую сцену взяли по рекомендации наставника только двоих — Вивьена и Нину Петровну Шигорину¹. Книпер же была принята в Суворинский театр, где прослужила несколько лет, а затем перешла в Народный театр на Лиговке.

В июле 1914 года она была обвенчана в Воскресенской Малоколоменской церкви² с Леонидом Сергеевичем Вивьеном. Будущие супруги снимали квартиру неподалеку. После приезда в столицу здесь у Вивьена останавливались его младшие братья, Сергей и Александр.

Молодая актриса принимала участие в гастролях 1916 года части труппы Александринского театра в Петрозаводске, где многие спектакли повторяли репертуар Императорского театра, но здесь молодые артисты имели возможность попробовать себя в главных ролях. Например, на петрозаводской сцене Вивьен впервые сыграл роль Хиггинса в «Пигмалионе» (постановка Н. В. Петрова), роль, которую впоследствии называли его лучшим созданием. На фотографии, опубликованной 4 сентября 1916 года журналом «Театр и искусство», Книпер первая в нижнем ряду³. В сборнике, посвященном Л. С. Вивьену, этот снимок был помещен без всяких подписей.

¹ Шигорина (Соболева) Нина Петровна (1892—1970), актриса Александринского театра.

² Это была ближайшая церковь у квартиры, где проживал сам Вивьен, а позже и его младшие братья, набережная реки Пряжки, д. 34а, кв. 9. Полное название храма — церковь Воскресения Христова и Михаила Архангела в Малой Коломне, или церковь во имя Воскресения Христова (Малоколоменская Михаила Архангела). Это был, как признавали современники, один из наиболее почитаемых храмов столицы. Первоначальный проект храма был сделан архитектором Алексеем Ивановичем Шевцовым (1815 — после 1869), однако император Николай I потребовал «дать церкви лучший вид», что и было выполнено известным строителем Николаем Ефимовичем Ефимовым (24.04.1799, Санкт-Петербург — 11.09.1851, там же). Церковь была заложена 12 октября 1847 года. Руководил строительством с 1850 года Франц Иванович Руска, брат Луиджи Руска, «каменных дел мастер» (1785 — после 1853). Название она получила по Михайловскому приделу, который был воздвигнут в честь рождения младшего сына императора великого князя Михаила Николаевича. Храм располагался в конце Торговой улицы (ныне улица Союза Печатников), с другой стороны располагался Торговый мост через Крюков канал. Церковь снесли еще в 1932 году; на площади посадили деревья и разбили клумбы. Существуют предположения, что нижняя церковь в 1932 году была не снесена, а только засыпана и, возможно, сохранилась до наших дней. Планировалось провести исследования и раскопки. На месте разрушенного храма Воскресения Христова 21 июня 2009 года прошла церемония установления Поклонного креста.

³ Театр и искусство. 1916. № 36. 4 сентября. С. 728. Фото подписано: «Петрозаводск. Драма Б. А. Бертельса», и далее перечислены все артисты, присутствующие на снимке. Вивьен — предпоследний в среднем ряду.

В гастрольном спектакле Петрозаводска «Горе от ума» Вивьен играл роль Чацкого, а Е[вгения] К[онстантиновна] Книппер (так в афише! — Т. И.) — Графиню-внучку.

Вероятно, вместе они выступали в благотворительном (?) спектакле «Скандалисты» на сцене Александринского театра, поскольку оба написали просьбу «уплатить мне за постановку пьесы „Скандалисты“ в размере месячного оклада... На пьесу было затрачено 34 репетиции»¹.

Портрет молодой артистки выполнил известный художник — Константин Егорович Маковский (Головка. Портрет госпожи Вивьен, жены актера и режиссера Л. С. Вивьена. Тондо. Бумага, масло. Дата: с 1900 года)².

Через пять лет ей все-таки удалось войти в драматическую труппу Императорских театров, но роли она получала незначительные. Ее единственная главная роль — Лидочка в постановке В. Э. Мейерхольда «Свадьба Кречинского» (1920), где ее партнером в партии «положительного» героя, первого жениха, Нелькина, был Вивьен. Но в рецензиях писали только о главной исполнительнице роли — Нине Коваленской, которую дублировала Книппер, да и о героереzonере упоминали скупно: «только хорошие штрихи были у г. Вивьена»³. Из ее эпизодических ролей стоит назвать старшую дочь генерала, Аделаиду Епанчину, в инсценировке романа Ф. М. Достоевского «Идиот». В ней она выходила на сцену и в спектакле 1920 года, и в постановке 1922-го. Играла в спектакле «Дети Ванюшина» (1921) по пьесе Сергея Александровича Найденова роль Инны, дочери генеральши Кукарниковой. Сыграла роль Данджевилль в постановке «Адриенны Лекуврер» (1922) Эжена Скриба. В бывшем Императорском Александринском театре она прослужила до середины 1922 года.

С мая 1922 по июль 1924 года Книппер числилась в Доме культуры на Варшавском вокзале, затем в театре Гознака, работала в Передвижном театре, летом гастролеровала в провинции.

По документам, с 1927 по 1931 год по состоянию здоровья Книппер официально не работала, находясь на иждивении бывшего мужа — Л. С. Вивьена, с которым у нее не было официального развода⁴.

Стараясь хоть что-то заработать, начала в 1930-х годах заниматься росписью тканей, получив статус мастера, — сначала при 4-м Детском доме (с января 1933 по апрель 1940 года), а затем с мая 1940 по октябрь 1941-го в Ар-

¹ См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 354. Оп. 2. Ед. хр. 593. Л. 85, 85 об.

² Сейчас портрет находится в частной коллекции.

³ Рабинович И. Александринский театр. «Свадьба Кречинского» // Речь. 1917. 29 янв.; Рабинович И. Александринский театр. «Свадьба Кречинского» // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892—1917: Антология / Сост. Н. В. Песочинский. М.: Аргист. Режиссер. Театр, 1997. С. 335.

⁴ В личном деле Леонида Сергеевича Вивьена приведен состав его семьи, куда вошли: «отец, Сергей Александрович (бывший) землемер), жена, Евгения Константиновна Вивьен, артистка театра Гознак, Книппер Алекс[андра] Ив[ановна], мать жены, и брат, Сергей Сергеевич Вивьен, инженер, безработный...».

тели инвалидов. Это занятие она продолжила в государственной конторе по пошиву штормовых вещей в Апраксином дворе, а также в экспериментальной мастерской.

После начала Великой Отечественной войны с мая по июнь 1942 года первая жена Вивьена числилась в мастерских Малого оперного театра, откуда вместе с театральным коллективом была эвакуирована в город Черепаново Новосибирской области, где успевала не только работать в самодеятельности, но и вести драмкружок при Ленинградском техникуме точной механики и оптики.

В Новосибирске, в мае 1944 года, Книпер снова приняли в Академический театр драмы имени А. С. Пушкина, но уже только как разрисовщицу тканей.

Она всю жизнь прожила в семье мужа, даже когда у него появилась другая жена, прима того же академического театра — Евгения Михайловна Вольф-Израэль (1895—1975). Эта ситуация, невозможная нигде, кроме советских реалий, нам знакома по биографии Анны Андреевны Ахматовой, которая вынуждена была есть за одним столом и тесно общаться с первой женой и дочерью Н. Н. Пунина, квартира которого превратилась в «коммуналку». Вероятно, у Вивьена и Книпер не было развода, он был не нужен: с первой женой у него был церковный брак, со второй — гражданский. Кроме того, над первой женой всегда висела угроза ареста из-за ее опасного родства¹, а он считал своим долгом заботиться о ней.

Работа Леонида Сергеевича Вивьена как руководителя «главного» драматического театра Ленинграда известна и многократно описывалась, кроме того, сохранились телевизионные записи отдельных спектаклей, по которым нельзя, разумеется, в полной мере судить о его постановках, но какое-то представление они дают. И самое интересное — это фрагменты легендарного «Бега» по пьесе Михаила Булгакова.

Феномен этой постановки не только в том, что по всем гласным и негласным законам советского времени пьеса не должна была быть поставлена. Здесь потребовались не только разрешение очень высокопоставленного начальника, но и рука судьбы, и у меня есть предположение, кто сыграл ее роль. Кроме того, генерал Хлудов — одна из лучших ролей гениального артиста, Николая Константиновича Черкасова, причем абсолютно не похожая на все остальные его работы. Ведь великий актер в кино практически не играл «отрицательных» ролей: с партии святого и благоверного Александра Ярославича, прозванного Невским, на экране он государь и исторический деятель — вплоть до последней своей незабываемой роли академика Дронова и на сцене бывшего Александринского театра, и на экране. Исключений только два: в кино — царевич Алексей в фильме «Петр I», а на сцене — генерал Хлудов.

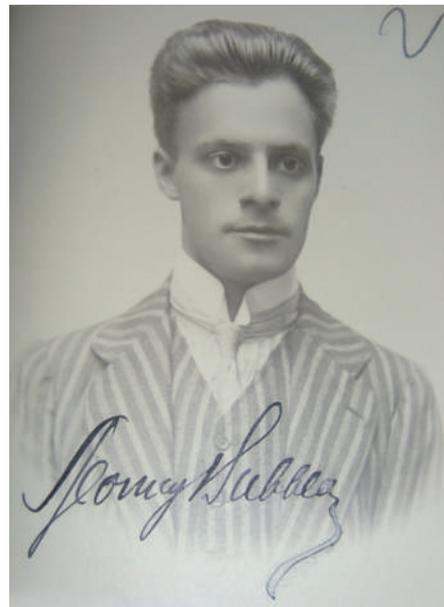
¹ В романе Леонида Васильевича Соловьева «Повесть о Ходже Насреддине» могущественный чиновник задумывался, в чем бы обвинить героя, чтобы у него не было шансов ускользнуть. «Родство с Ярмагом, вот ловушка, из которой он не выберется!» Если вспомнить, что свое произведение Соловьев написал в заключении, в лагере, реалии советской жизни он хорошо знал.

И последнее — в фонде создателя и первого заведующего сектором источниковедения Российского института истории искусств, Анатолия Яковлевича Альгшуллера, с которым я работала много лет, Кабинет рукописей РИИИ хранил документ — благожелательный, если не сказать хвалебный, отзыв на дипломную (?) работу молодого исследователя российского театра об актере Мартынове. Подписан он рукой руководителя бывшего Александринского театра, тогда Академического театра драмы имени А. С. Пушкина, Леонидом Сергеевичем Вивьеном.

Архивы: Личное дело в архиве Театра; ЦГАЛИ СПб. Ф. 354. Оп. 2. Ед. хр. 593 (Личное дело Л. С. Вивьена). 50 л. Более раннее дело (Л. 59—86) подшито к нему. РГИА. Ф. 1343. Оп. 23. Ед. хр. 4101 (Дело о дворянстве Книпера); Оп. 23. Ч. 2. Ед. хр. 4100 (Дело о внесении герба рода Книпера в гербовник...).



Ил. 1. Вивьен Леонид Сергеевич,
выпускник 1-й Воронежской гимназии.
Фото. 1904. ЦГИА СПб



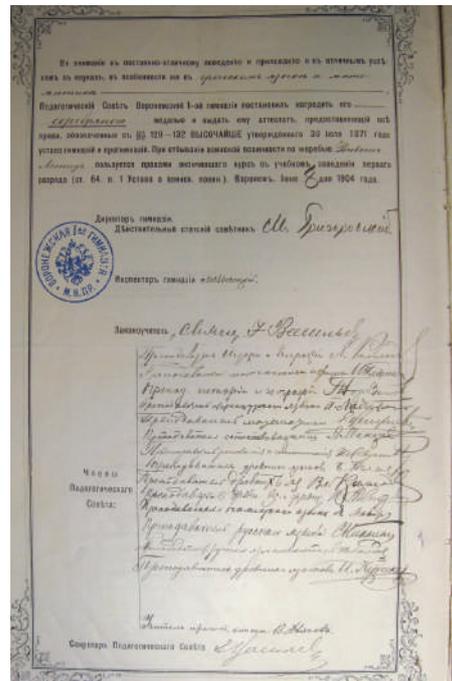
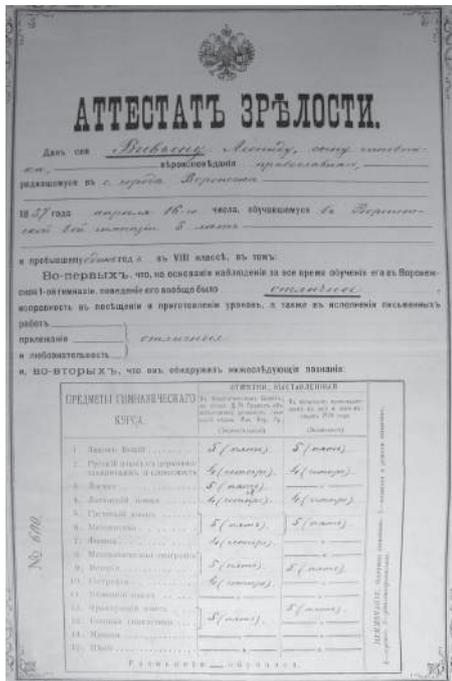
Ил. 2. Вивьен Леонид Сергеевич,
студент Политехнического института.
Фото. 1911. ЦГИА СПб

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

РГИА — Российский государственный исторический архив.

ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга.



Ил. 3. Аттестат гимназии Леонида Сергеевича Вивьена. Педагогическим Советом 1-й Воронежской гимназии награжден Серебряной медалью



Ил. 4. Сергей Сергеевич Вивьен. Фото. ЦГИА СПб.



Ил. 5. Александр Сергеевич Вивьен.
Фото. ЦГИА СПб.



Ил. 6. Детская фотография
Евгении Книпер



Ил. 7. Евгения Книпер.
Фотография из личного дела
(Архив Александринского театра)



Ил. 8. Среди выпускников Императорских драматических курсов (в центре В. Н. Давыдов,
на снимке Л. С. Вивьен и Е. К. Книпер, вторая в нижнем ряду). Фото. 1913



Ил. 9. На гастролях в Петрозаводске (на снимке Л. С. Вивьен и Е. К. Книпер, первая в нижнем ряду). Фото. 1915. Опубликовано в 1916 году в журнале «Театр и искусство»



*Ил. 10. К. Е. Маковский. Головка.
Портрет госпожи Вивьен, жены актера
и режиссера Л. С. Вивьена. Тондо.
Бумага, масло. После 1900 года.
Частная коллекция*



*Наружный видъ церкви во имя Воскресенія Христова въ
Малой Коломиѣ.*

*Ил. 11. Церковь Воскресения Христова
и Михаила Архангела в Малой Коломне*

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вивьен Л.* Леонид Сергеевич Вивьен // Актеры и режиссеры. «Театральная Россия»: Сборник / Сост. С. Г. Кара-Мурза, Ю. В. Соболев. М.: Современные проблемы, 1928. С. 273–275.
2. *Иванова В. В.* Леонид Вивьен // Портреты режиссеров. Вып. 3: Симонов. Бабочкин. Вивьен. Алексидзе. Владимиров. Хейфец / Ред.-сост. Ю. А. Смирнов-Несвицкий. Л.: Искусство, 1982. С. 63–104.
3. *Исмагулова Т. Д.* Книпер Лев Константинович // Немцы России. Энциклопедия: В 3 т. Т. 2: К–О / Редкол.: В. Карев (пред. редкол.) и др. М.: Эрн, 2004. С. 127–128.
4. *Исмагулова Т. Д.* Книппер-Чехова Ольга Леонардовна // Немцы России. Энциклопедия: В 3 т. Т. 2: К–О / Редкол.: В. Карев (пред. редкол.) и др. М.: Эрн, 2004. С. 128–129.
5. *Исмагулова Т. Д.* Книпперы, Книперы (Knipper) род // Немцы России. Энциклопедия: В 3 т. Т. 2: К–О / Редкол.: В. Карев (пред. редкол.) и др. М.: Эрн, 2004. С. 129–133.
6. *Рабинович И.* Александринский театр. «Свадьба Кречинского» // Речь. 1917. 29 янв.
7. *Рабинович И.* Александринский театр. «Свадьба Кречинского» // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1917: Антология / Сост. Н. В. Песочинский. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 335.
8. *Теляковский В. А.* Дневники директора Императорских театров. 1909–1913. Санкт-Петербург / Подгот. текста М. В. Львовой и М. В. Хализевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2016. 925 с.

Аннотация

Многолетний руководитель бывшего Александринского театра, позже Академического театра имени А. С. Пушкина, в Санкт-Петербурге—Петрограде—Ленинграде, актер и режиссер Леонид Сергеевич Вивьен был хорошо известен театральной общественности. О нем изданы многочисленные статьи, вышли сборники. Но как это часто бывает, его официальная биография оказалась неполной и мало документированной. Автор публикует, ссылаясь на неизвестные архивные источники, сведения о семье Вивьена, отце, матери, братьях, а также приводит ссылки на два студенческих дела, содержащих его неопубликованные фотографии. Особый сюжет статьи — история первой жены Леонида Вивьена, Евгении Константиновны Книппер, чей непростой жизненный путь проясняет некоторые загадочные страницы жизни руководителя главного академического театра Северной столицы.

Summary

As long-term head of Saint Petersburg's Alexandrinsky Theater (known as the Pushkin Academic Theater between 1920 and 1991), the actor and director Leonid Sergeyevich Vivien was well-known within the theater community. Numerous articles about him have been published and compiled in collections. But, as often happens, his official biography remains incomplete and poorly documented. Making use of previously undiscovered archival sources, this article explores Vivien's family history, providing information about his parents and his brothers along with references to two student files containing his unpublished photographs. Of particular interest is Vivien's first wife, Evgenia Konstantinovna Knipper, whose difficult life helps to clarify several enigmatic passages in the life of the head of the main academic theater of Russia's northern capital.

- ✓ *Ключевые слова:* актер и режиссер Леонид Сергеевич Вивьен, инженер Сергей Александрович Вивьен, Елизавета Дмитриевна Вивьен, урожденная Полякова, брат Сергей Сергеевич Вивьен, брат Александр Сергеевич Вивьен, театральное училище, В. Н. Давыдов, ученица «дочь полковника» Евгения Константиновна Книппер (Книппер), студенческие роли, работы на сцене бывшего Александринского театра.
- ✓ *Key words:* Leonid Sergeyevich Vivien, Sergey Alexandrovich Vivien, Elizaveta Dmitrievna Vivien, nee Polyakova, Sergey Sergeevich Vivien, Alexander Sergeyevich Vivien, theater school, V. N. Davydov, Evgenia Konstantinovna Kniper (Knipper), student roles, stage work, Alexandrinsky Theater.

Театральная критика о спектаклях Роберта Стуруа на гастролях 1976 года в Москве

МАЛЬЦЕВА ОЛЬГА НИКОЛАЕВНА

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

MALTSEVA OLGA N.

*Doctor of Arts, Leading Researcher, Russian Institute for the History
of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: onmalt@gmail.com

Впервые с творчеством Роберта Стуруа Москва познакомилась в 1966 году. Тогда в ходе гастролей Театра имени Шота Руставели были показаны и два его спектакля: «Сейлемский процесс» по А. Миллеру (1965) и «Солнечная ночь» по Н. Думбадзе (1966). Режиссера заметили, но отклики в целом оказались весьма сдержанными. Это ясно демонстрирует подборка обсуждений гастролей известными мастерами искусств и театроведами во Всероссийском театральном обществе, размещенная в журнале «Театр»¹.

Так, И. Раевский, памятуя о предшествующем героико-романтическом периоде истории Театра имени Ш. Руставели, отметил, что если прежде этот театр «всегда был чуть-чуть на котурнах», то теперь он, сохраняя присущее грузинскому искусству стремление к возвышенности и остроте, показывает образы «живых, реальных людей». Так он охарактеризовал весь показанный москвичам репертуар, но подчеркнул при этом, что «искусство руставелевцев поэтично», хотя и не пояснил, как он понимает поэтичность в театре. Специально Раевский остановился на спектакле Стуруа «Сейлемский процесс», посмотрев который, ему захотелось поздравить театр с приобретением «интересного молодого режиссера». Сам спектакль он оценил как «значительный волнующий» и отметил «верное решение пьесы — романтическое и глубоко гражданское», а также игру отдельных актеров².

Для Ю. Дмитриева важным оказалось умение театра поставить актуальные философские вопросы и подлинное новаторство некоторых постановок. При этом никаких имен критик не упомянул.

В. Плучек, также не называя имен, отозвался о гостях как о театре, лицо которого «молодо», что показал и творческий поиск коллектива, и то, что

¹ См.: Новые черты знакомого лица. Театр им. Руставели в Москве // Театр 1967. № 4. С. 20–26.

² Там же. С. 21–22.

рядом с мастерами старшего и среднего поколения работает влившая новую жизнь значительная группа молодежи¹.

Именно значительное обновление творческого состава театра и его репертуара отметил, прежде всего, и П. Марков и специально обозначил связь спектаклей с народным юмором, пафосом и народным самосозерцанием. Критик не упомянул имени Стуруа, но оценил внутреннюю насыщенность его спектакля «Сейлемский процесс», отсутствие в действии пустых мест и назвал его высшим из того, что показал в течение гастролей театр. В то же время Марков указал на порой возникающую, по его мнению, перегруженность актерской игры, обрушение на зрителя каскада блестящих выразительных средств, за которым теряется главное. Понятно, что это замечание в адрес Стуруа, поскольку он подробнейшим образом выстраивает все составляющие спектакля, в том числе и рисунок актерской игры. Кроме того, Марков указал на задачу, якобы стоящую перед талантливой молодежью театра, которая, по мнению критика, «еще немного наигрывает». Это «задача психологического углубления образов... задача перевоплощения». Такое задание выглядит неожиданным, если иметь в виду, что грузинский театр при всем его разнообразии традиционно тяготеет к открыто игровому театру, а не к театру прямых жизненных соответствий, которому свойственна игра на основе перевоплощения.

Настоящим триумфом Стуруа стали следующие московские гастроли Театра имени Ш. Руставели, которые состоялись в 1976 году. Именно их с полным правом можно назвать, по существу, первыми гастролями режиссера в столице. В этот раз состоялось настоящее знакомство с ним. Авторы некоторых откликов, видимо даже не заметив прошлого приезда режиссера, в 1976 году прямо писали, что для них Р. Стуруа — имя новое², хотя были и другие, что видно уже по заголовку заметок о гастролях в журнале «Театр»³. Среди спектаклей, привезенных в Москву, основным успех пришелся именно на постановки Стуруа. Это были «Кваркваре» по П. Какабадзе (1974), «Кавказский меловой круг» по Б. Брехту (1975), «Премия» по А. Гельману (1975) и «Мачеха Саманишвили» по Д. Клдиашвили (1969, в соавторстве с режиссером Т. Чхеидзе).

Первые отзывы московских критиков на «Кавказский меловой круг» — один из тех спектаклей, которые впоследствии стали визитной карточкой театра Стуруа, впоследствии объехали многие страны и принесли мировую славу режиссеру, — представлены подборкой высказываний в статье одной из столичных газет Грузии⁴. Все отклики сходятся в восторженном отноше-

¹ Новые черты знакомого лица. С. 24.

² См., например: *Евсеев Б.* Продолжатели и открыватели // *Вечерняя Москва.* 1976. 30 марта.

³ См.: *Дмитриев Ю.* Старые друзья // *Театр.* 1976. № 12. С. 27–33.

⁴ *Мухранели И.* Успех подлинный // *Вечерний Тбилиси.* 1976. 19 марта.

нии к увиденному на сцене спектаклю. Каким же предстает режиссер в этих откликах? А. Февральский уверенно утверждает, что «Кавказский меловой круг» Стуруа — это «подлинный Брехт, по духу, по режиссерскому решению, по большой актерской культуре». Впрочем, критик не конкретизирует, какие особенности режиссерского решения позволяют ему сделать такой вывод. Не дает такого права и упомянутая большая актерская культура, что звучит как высокая оценка искусства актеров, занятых в спектакле. Ведь высокий класс игры может возникнуть в театре любого типа. А, например, М. Седых, не подвергая сомнению брехтовскую эстетику спектакля, утверждает, что театр при этом предлагает свое решение брехтовского остранения. В спектакле, утверждает критик, нет четко просматриваемой дистанции между актером и героем, которого он создает. И приводит конкретный момент из последней сцены спектакля, где судья Аздак (Р. Чхиквадзе) улыбается Груше (И. Гигошвили), когда та защищает свое человеческое достоинство. «Я не берусь сказать, — говорит Седых, — кто в этот момент перед нами — актер или его герой, и какими средствами — перевоплощением или откровенной игрой... они созданы»¹. Но перевоплощение характерно для игры по «системе» Станиславского. А откровенная игра свойственна всем типам условного театра. Так что ни то ни другое не дает основания говорить о брехтовском остранении, пусть и как-то по-своему решенном.

В свою очередь, К. Рудницкий обращает внимание на связь постановки с традициями Театра имени Руставели. По его мнению, если бы основоположники театра, Котэ Марджанишвили и Сандро Ахметели, посмотрели спектакль, они, при всем различии этих режиссеров, остались бы довольны тем, что Стуруа воплотил мечту каждого из них: о синтетическом театре и о подлинно национальном театре соответственно².

Тот же Рудницкий, опубликовавший отдельную рецензию на «Кавказский меловой круг» в другой тбилисской газете — «Заря Востока»³, обращает внимание на виртуозную и поэтичную организацию режиссером напора эмоций, первозданность и чистоту музыки (композитор — Гия Канчели), точную и темпераментную игру актеров в спектакле. По его мнению, Москва аплодировала прежде всего «счастливой цельности и красоте спектакля». Рецензент пишет об азартном, ловком и насмешливом управлении ходом спектакля, которое осуществляет Ведущий в исполнении Жанри Лолашвили, о напористой и дерзкой игре Гурама Сагарадзе в роли Ефрейтора, о правдивой и поэтичной игре Изы Гигошвили, исполняющей роль Груше. Отдельно критик останавливается на роли судьи Аздака, которая сыграна «на простонародный манер и на грузинский лад». Эту игру Рамаза Чхиквадзе Рудницкий ха-

¹ *Мухранели И.* Успех подлинный.

² Там же.

³ *Рудницкий К.* Смелая красота // Заря Востока. Тбилиси. 1976. 25 марта.

рактирует также как игру с брехтовской грубостью и брехтовской же простотой, впрочем не поясняя, какую именно грубость и простоту он называет брехтовской. Автор статьи пишет, что Р. Чхиквадзе свободно и непринужденно чувствует себя в стихии юмора, что актер в своей игре вступает в сферу гротеска, снова и снова и всякий раз по-иному обнаруживая трагическую изнанку комедии. Обращаясь к спектаклю «Кваркваре», где Чхиквадзе играет роль главного героя, Рудницкий пишет об этом актере, что ему доступны «и площадное шутовство, и зловеющая сдержанность, и безмолвная выразительность пантомимы, и громогласная патетика высокопарной экзальтации».

Последовательность и изысканность сценического действия спектакля «Кавказский меловой круг» обнаруживает в своей статье В. Иванов. Он видит в произведении Стурюа воплощение пьесы Брехта, полной площадной откровенности страстей, в гармоничных формах, насыщенных той красотой, которая извлечена из традиций грузинской национальной культуры¹.

Б. Поюровский пишет о том, что Театр имени Руставели поразил Москву, и оценивает успех гастролей как исключительный².

Этот успех был на устах у всех, кому дорого сценическое искусство, — вторит ему В. Комиссаржевский³. Он пишет о «сильнейшей» труппе театра. Особенно критик отмечает игру, по его определению, наступательного, бурного, раскованного и рискованного Рамаза Чхиквадзе; тонкого, несколько таинственного Георгия Гегечкори, необыкновенно внутренне подвижного Жанри Лолашвили и пленительную «в своей искренности, артистичности, пластике и конечной простоте» Изу Гигошвили.

Рецензент видит в спектаклях Стурюа грузинскую поэзию, начало русской психологической школы и Брехта. И относительно некоторых спектаклей приводит аргументы в пользу этих качеств. В частности, в «Мачехе Саманишвили» актеры демонстрировали грузинскую самобытность, создавая персонажей, полных, по его словам, «национальной прелести, юмора и своеобразия».

Эстетику эпического театра, по мнению критика, выявляет и остраненное отношение актеров, наших современников, к создаваемым ими героям, принадлежащим другой эпохе, и, по словам рецензента, чисто брехтовский посыл спектакля о необходимости изменения порочного мира.

Что касается русской психологической школы, то она обнаруживается рецензентом в следующем. Актеры, по словам критика, порой так увлекались, что меняли остранение на другой способ игры. Так делал, по словам Комиссаржевского, например, актер Георгий Гегечкори, когда он вдруг «совсем „влезал“ в шкуру мрачного Платона Саманишвили»⁴. Но согласиться с

¹ Иванов В. В зеркале страстей // Комсомольская правда. 1976. 23 марта.

² Поюровский Б. Вчера, сегодня, завтра // Московская правда. 1976. 1 апр.

³ См.: Комиссаржевский В. Благодатный поиск // Известия. 1976. 6 апр.

⁴ Там же.

этим невозможно: игра по «системе» Станиславского, а именно такую игру обычно имеют в виду, говоря о русской психологической школе, — не предусматривает переходов к остранению, предполагая непрерывность «проживания» роли.

В спектакль «Кваркваре» эстетика Брехта, по мнению критика, вошла уже благодаря включению в действие фрагмента из пьесы «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть». И это мнение критика также разделить нельзя, поскольку любую пьесу, как и любой ее фрагмент, можно попытаться сценически воплотить средствами театра любого типа.

Что касается спектакля «Кавказский меловой круг», то его автор статьи считает «вершинным достижением театра, его гражданским и эстетическим манифестом». Принадлежность этой постановки к эстетике театра Брехта Комиссаржевский не обсуждает, вероятно по умолчанию считая его таким, поскольку в ее основе лежит пьеса Брехта. Считая это бесспорным, критик затем уточняет, каким именно предстал в этом случае эпический театр. Спектакль, по его мнению, опрокидывает каноническую версию об антиэмоциональности Брехта¹.

Чтобы возразить суждению Комиссаржевского о соответствии «Кавказского мелового круга» Стуруа эстетике эпического театра, достаточно повторить тот же контраргумент, который мы выдвинули против высказывания критика о спектакле «Кваркваре», приведенного выше.

Подытоживая, Комиссаржевский пишет, что спектакль вобрал в себя опыт русского психологического театра и театра Мейерхольда, пластику индийского танца, древние маски, марионетки, цирковую эксцентриаду, брехтовские зонги и пародию на них, а также мюзикл и мистерию. Правда, оснований в пользу мысли о применении режиссером одновременно опыта и русского психологического театра, и театра Мейерхольда рецензент не приводит. Но если бы критик и счел нужным привести их, ему бы это не удалось уже потому, что невозможно «перевоплотиться» в персонажа по методу русского психологического театра и одновременно играть по методу театра Мейерхольда, держа отчетливо выраженную дистанцию между актером и создаваемым им персонажем.

Еще один критик, Т. Троицкая², разбирая спектакль «Кавказский меловой круг», указывает на контрастность его образов. Образы князей, их челяди и воинов решаются в острой гротесковой форме. А сцены в деревне, свадьба Груше и тяжба в суде, которые критик называет бытовыми, развиваются, по ее словам, в непринужденной реалистической манере. Рецензент видит органичность в такой контрастности, которую объясняет тем, что яркая театральность подчеркивает содержательность создаваемых образов. Между

¹ Комиссаржевский В. Благодатный поиск.

² См.: Троицкая Т. Молодость театра // Огонек. 1976. № 15. С. 26.

тем в сцене свадьбы есть персонажи (соседи жениха), которые двигаются демонстративно условно, по затейливым траекториям и на носочках, подобно тому как это делают балерины в танце, что само по себе отвергает мысль о бытовом характере этого эпизода. Не является бытовой и сцена суда хотя бы потому, что, как отметил сам рецензент, один из главных ее героев, Аздак, решен в условной, острогротесковой форме.

Троицкая останавливается на блистательной игре Рамаза Чхиквадзе в роли Аздака и обращает внимание на общий высокий уровень исполнителей, каждый из которых пластичен, музыкален и темпераментен. Она поражается их артистичности, увлеченности игрой и наслаждению лицедейством. И резюмирует: «статистов нет в этом спектакле»¹. Virtuозность жестов и мимики актеров обратила на себя внимание Троицкой и в «Мачехе Саманишвили». По ее словам, их точность и выразительность такова, что происходящее на сцене понятно и без перевода.

Авторы статьи в журнале «Театральная жизнь»² обращают внимание на неожиданное преобладание сатирических и иронических красок спектаклей, в то время как в прошлом Театр имени Руставели был известен своими романтическими традициями. При этом в спектакле «Кавказский меловой круг» не исчезли трагические и героические мотивы, которые есть в пьесе Брехта. Напротив, такие мотивы на этом фоне обрели новый смысл и значительность. Вместе с тем спектакль, по словам критиков, «подчеркнуто праздничен и весел». Стуртуа поразил авторов статьи неистоцимой выдумкой, склонностью к карнавальной зрелищности и озорством. Они считают закономерным обращение режиссера к пьесе Брехта, поскольку ему самому близки сила обобщения, яркая публицистичность и условность сценического языка. Но при этом, по словам критиков, спектакль у Стуртуа получился необычайно и даже вызывающе эмоциональным, а герои спектакля оказались наделены пылким национальным темпераментом. Порывистость и страстность мелодий Гии Канчели, которыми пронизано действие, также, по мнению критиков, вовсе не противоречат духу пьесы Брехта.

Авторы статьи отмечают азарт игры актеров, их мастерство, точность исполнения всех без исключения ролей, великолепный актерский ансамбль, неисчерпаемость актерских возможностей руставелевцев и умение режиссера подчинить игру актеров общему замыслу. В качестве ведущей в постановке они называют тему ценности человеческой личности и «всесторонней... проверки нравственных основ человека»³. Действие спектакля для критиков оказалось сосредоточено вокруг центрального образа Груше Вачнадзе,

¹ Троицкая Т. Молодость театра. С. 26.

² См.: Астафьева М., Образцова А. Движение поиска // Театральная жизнь. 1976. № 13. С. 26–28.

³ Там же. С. 26.

которая наперекор собственным интересам спасает младенца Мишико, сына губернатора, брошенного матерью в момент панического бегства и военных тревог. Причем эмоциональный и интеллектуальный накал главной темы они связывают с Изой Гигошвили — исполнительницей роли Груше. Специально выделяют рецензенты Рамаза Чхиквадзе в роли Аздака. Этот актер, по их словам, как и все другие участники спектакля, может решительно все: и спеть, и плясать, и продемонстрировать любой головокружительный номер, как в цирке, делая все это на высочайшем профессиональном уровне. Но при всем том они в виде вопроса выразили свое сомнение: не возникает ли кое-где в спектакле переизбыток сценических средств.

Авторы статьи отмечают, что спектакль «Кваркваре» также решен в условном ключе. Публицистичность, театральная зрелищность, условный язык, четкость и однозначность характеров заставили рецензентов отнести к брехтовскому театру и эту постановку. Авторы статьи указывают также на уверенно и точно выстроенное режиссером целое спектакля. И на этот раз они тоже выделяют виртуозную работу Р. Чхиквадзе в роли главного героя — Кваркваре. Рецензентам даже показалось, что спектакль в известной мере представляет собой моноспектакль, поскольку остальным исполнителям не удастся достичь остроты политического обобщения, какая свойственна образу Кваркваре. По мнению критиков, содержание спектакля можно сформулировать как идею распознавания политического авантюризма и его беспощадного разоблачения.

Ю. Дмитриев в своей статье откликнулся прежде всего на две постановки Стуруа. Говоря о блестящей игре исполнителя роли главного героя в спектакле «Кваркваре», он особо отмечает пластику, которой пользуется актер. «Р. Чхиквадзе—Кваркваре великолепно двигается: каждый его шаг, поворот, прыжок, то, как он весь провисает, когда его спускают с эшафота»¹, — все это, по словам критика, служит созданию образа. Говоря о постановке в целом, критик едва ли не обижается на то, что после просмотра спектакля помнится именно Кваркваре, этот «политический проходимец» и «оборотень», в то время как те персонажи, которые утверждают революционные идеи, всплывают в памяти лишь как бледные тени. И в традициях советской партийной критики даже добавляет, что «над этим стоило бы подумать театру». А вот спектакль «Премия», несмотря на некоторые отмеченные недостатки в игре актеров, в целом получился, по мнению автора статьи, острым, ярким и убедительным, «по-партийному» ставящим жизненно важные вопросы.

Обобщающие размышления по следам гастролей были опубликованы в 1977 году в журнале «Дружба народов»². По мнению их автора, экспансивное,

¹ Дмитриев Ю. Старые друзья. С. 32.

² См.: Иванов В. Человек в обществе, мир в человеке // Дружба народов. 1977. № 6. С. 227—242.

бурное, веселое даже в драматические минуты искусство Стуруа «осенено победоносной праздничной театральностью». Критик считает, что режиссер «придерживается преимущественно брехтовской ориентации». При этом он уточняет, что Брехт взят Стуруа «в контексте открытий Сандро Ахметели в сфере национального стиля»¹, не поясняя, правда, ни как такое возможно в принципе, ни как конкретно осуществлено это в спектакле. Стуруа, пишет Иванов, волнует социально-философская проблематика; его искусство, как и творчество Брехта, полно оценочных и морализующих жанров, но режиссер стремится лишить подобные высказывания однозначности и принудительности. В то же время, по словам критика, для театра Стуруа характерна буйная метафоричность и гротесковость².

Обратившись к постановке «Кваркваре», автор статьи утверждает, что режиссер ориентируется вслед за Брехтом на жанр спектакля-притчи, которая мобилизована для реализации политического и нравственного вывода. Но если Брехт делает все, чтобы не осталось никаких возможностей для своеобразных толкований сюжета, то Стуруа, по мнению Иванова, оставляет зрителю возможность до некоторой степени самостоятельно трактовать происходящее на сцене³. При этом, с точки зрения критика, возникает «эстетическое противоречие». Оно усматривается в том, что после кульминации — достижения героем своего случайного возвышения, режиссер выстраивает еще несколько сцен, где на разном историческом материале проигрывается тот же сюжет. При этом смысл притчи не умножается, оставаясь равным себе; а действие распадается на множество разных микропритч. Что касается собственно главного героя, то это, по словам Иванова, объемный публицистический образ, который выразительнее задуманного драматургом. А само творчество Рамаза Чхиквадзе, исполнителя роли Кваркваре, критик называет значительным явлением.

В «Кавказском меловом круге», по мнению автора статьи, Стуруа также придерживается брехтовской ориентации и его жанровых предпочтений, но, как и в «Кваркваре», выстраивает спектакль, предоставляя зрителю определенную свободу прочтения того, что разыгрывается на сцене. Критик считает «Кавказский меловой круг» одним из наиболее гармоничных спектаклей текущего репертуара Театра имени Руставели, а действие спектакля — изысканным. Буйство происходящего на сцене, огромный эмоциональный напор, по мнению критика, «приводится в действие строгим и твердым расчетом»⁴.

Приведенная картина откликов позволяет утверждать, что спектакли Роберта Стуруа, привезенные в 1976 году в Москву, действительно имели насто-

¹ Иванов В. Человек в обществе, мир в человеке. С. 227.

² Там же. С. 228.

³ Там же. С. 234.

⁴ Там же. С. 235.

ящий успех. Но для нас важнее другое: как именно был понят создаваемый режиссером художественный мир. Обратили на себя внимание, прежде всего, ориентация этого мира на традиционное искусство Грузии, красота и гармония строения спектаклей, неординарный уровень актерского мастерства.

Общим для многих высказываний оказалось и впечатление близости сценического мира Стуруа к эпическому театру Брехта. Понятно, что в данном случае — как всегда, если специально не оговаривается, когда речь идет о театре Брехта, — имелась в виду теория Брехта, а не его постановки, которые весьма сложно соотносились с ней. И, судя по всему, очевидность этого для критиков была такова, что нередко они не считали необходимым как-то обосновать такую близость. А когда аргументы все-таки приводились, они, как мы видели, по крайней мере вызывают вопросы. Однако соотнесение в статьях 1976–1977 годов искусства Стуруа именно с театром Брехта вполне объяснимо, если принять во внимание особенности времени написания этих статей. Это была пора, когда в стране возрождался условный театр, представителем которого стал и Роберт Стуруа. Единственным образцом театра такого типа для российских мастеров театрального искусства и критиков стал тогда, прежде всего, именно эпический театр. Знакомство с ним произошло раньше, чем новое знакомство после периода «забвения» с представителями отечественного условного театра. Пьесы, а затем и собрание сочинений Брехта, в том числе его теория эпического театра, были опубликованы раньше, чем, например, фундаментальный труд о Мейерхольде¹, а о подобных работах других представителей отечественного условного театра еще не шло и речи. Кроме того, возникло уже представление об основанном Брехтом театре Берлинер Ансамбль, который побывал в Москве в 1957 году. Поэтому условные театры, которые стали появляться у нас, стали соотносить именно с эпическим театром. Причем в такую идентификацию нередко вплеталось и соотнесение с театром прямых жизненных соответствий, поскольку практики и теории сцены по-прежнему не представляли театр без применения метода Станиславского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астафьева М., Образцова А. Движение поиска // Театральная жизнь. 1976. № 13. С. 26–28.
2. Дмитриев Ю. Старые друзья // Театр. 1976. № 12. С. 27–33.
3. Евсеев Б. Продолжатели и открыватели // Вечерняя Москва. 1976. 30 марта.
4. Иванов В. В зеркале страстей // Комсомольская правда. 1976. 23 марта.
5. Иванов В. Человек в обществе, мир в человеке // Дружба народов. 1977. № 6. С. 227–242.
6. Комиссаржевский В. Благодатный поиск // Известия. 1976. 6 апр.
7. Мухранели И. Успех подлинный // Вечерний Тбилиси. 1976. 19 марта.
8. Новые черты знакомого лица. Театр им. Руставели в Москве // Театр 1967. № 4. С. 20–26.

¹ См.: Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 528 с.

9. Полюровский Б. Вчера, сегодня, завтра // Московская правда. 1976. 1 апр.
10. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 528 с.
11. Рудницкий К. Смелая красота // Заря Востока. Тбилиси. 1976. 25 марта.
12. Троицкая Т. Молодость театра // Огонек. 1976. № 15. С. 26.

Аннотация

Статья посвящена обзору театральной прессы, откликнувшейся на спектакли Р. Стурюа «Мачеха Саманишвили» по Д. Клдиашвили (1969, в соавторстве с режиссером Т. Чхеидзе), «Кваркваре» по П. Какабадзе (1974), «Кавказский меловой круг» по Б. Брехту (1975), «Премия» по А. Гельману (1975), которые были привезены в 1976 году на гастроли Театра имени Ш. Руставели в Москве.

Summary

This article surveys responses of the theatre press to Robert Sturua's performances in *Stepmother Samanishvili* by D. Kldiashvili (1969, co-directed by T. Chkheidze), *Quarkvare* by P. Kakabadze (1974), *The Caucasian Chalk Circle* by B. Brecht (1975), and *Prize* by A. Gelman (1975) during the Rustaveli Theatre's tour of Moscow in 1976.

- ✓ *Ключевые слова:* Роберт Стурюа, Театр имени Ш. Руставели, Грузинский театр, спектакли Роберта Стурюа «Кавказский меловой круг», «Кваркваре», «Мачеха Саманишвили», «Премия».
- ✓ *Key words:* Robert Sturua, Rustaveli Theatre, Georgian Theater, performances by Robert Sturua, *The Caucasian Chalk Circle*, *Quarkvare*, *Stepmother Samanishvili*, *Prize*.

№ 2 / 2020

**ЮБИЛЕИ.
ПАМЯТНЫЕ
ДАТЫ**

К 75-летию Победы

Фортепианная соната военных лет. К 75-летию Победы

ДЕМЧЕНКО АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ

*Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник
и руководитель Центра комплексных художественных исследований,
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
(Саратов, Россия)*

DEMCHENKO ALEXANDER I.

*Doctor of Musicology, Professor, Chief Researcher and Head of the Center
for Integrated Artistic Research, Saratov State Conservatory (Saratov, Russia)*

E-mail: alexdem43@mail.ru

Как известно, жанр фортепианной сонаты получил в XX столетии преимущественное развитие в нашей стране, начиная с произведений А. Скрябина, С. Рахманинова и Н. Метнера. И только в отечественной музыке данный жанр приобрел существенную значимость в годы Второй мировой войны.

Значимость эта определялась тем, что в образной структуре ряда сочинений с исключительной рельефностью и остротой нашла свое преломление соответствующая историческая ситуация, что вызвало к жизни ярко выраженное и весьма специфическое стилевое наклонение. Уникальное своеобразие отмеченной образной структуры и стилевого наклонения дает достаточные основания для того, чтобы использовать обозначение *военная соната*.

Во всей отчетливости ее черты и особенности заявили о себе в таких образцах, как Шестая (1939–1940), Седьмая (1942) и Восьмая (1939–1944) сонаты Сергея Прокофьева, Сонатная триада Германа Гальнина (1939–1941), Вторая соната Дмитрия Шостаковича (1942) и Соната Георгия Свиридова (1944).

При этом вряд ли должна смущать датировка некоторых опусов с указанием 1939 года. Стоит напомнить, что не только для Западной Европы, но и для Советского Союза военные действия начались именно тогда: уже с лета 1938 года Красная Армия давала отпор японской агрессии на Дальнем Востоке, осенью 1939-го к СССР были присоединены Западная Украина и Западная Белоруссия, несколько позднее то же произошло с Эстонией, Латвией и Литвой, а также с Бессарабией и Северной Буковиной, к тому же в 1939–1940 годах шла начатая нашей страной Советско-финляндская война.

Таким образом, слова известной песни предвоенных лет «Если завтра война, если завтра в поход...» становились реальностью. И на самом деле страна уже находилась, что называется, под ружьем.

* * *

Итак, *военная соната*. Весомый массив ее названных выше образцов отличается резко выраженным своеобразием. В ряду музыкальных произведений, соотносимых с данной тематикой (это прежде всего симфонии и кантатно-ораториальные опусы), они выделяются радикализмом используемых выразительных средств и преломлением общей проблематики «войны и мира» в сугубо индивидуально-личностной плоскости.

Именно в фортепианной сонате тех лет с наибольшей остротой и выпуклой зримостью был передан категорически преобразившийся лик человеческой натуры. Под воздействием грозовой атмосферы времени она переживала состояние «бури и натиска», входя в координаты подчеркнутой жесткости, мощного волевого напора и «милитаризованной» энергетики.

Принимая подчас заведомо аномальные формы, это напоминало извержение вулканической лавы, нарушившее сложившиеся на протяжении 1930-х годов нормы относительно упорядоченного бытия. Соответственно, имеются в виду и его проекции на художественную практику советского искусства — в качестве установившихся к тому моменту стилевых стереотипов так называемого социалистического реализма со свойственным ему уравновешенно-позитивным тоном.

Ошеломляющий взрыв дерзкой новизны и почти нарочитую резкость выражения со всей явственностью обозначили хронологически первые образцы рассматриваемого жанра — Шестая соната Прокофьева и Сонатная триада Галынина (эта триада воспринимается как целостный сонатный цикл с тональным распорядком *h—e—H*).

В Шестой сонате Прокофьева «флагманом» формировавшейся тогда военной образности становится тематизм главной партии I части. Его суть — мощный силовой напор, в остроимпульсивном контуре которого осязаемо чувствуется игра «железных» мышц. Интонирование с сильным, решительным квартовым замахом, чрезвычайно жесткая фоника (терпкие гармонии с тритоновыми ходами), «топочущая» фактура и форсированная динамика дополняются по-особому трактованной колокольностью, в набатных звучаниях которой слышатся призывные кличи и императивы публицистических воззваний.

Истолкования этого тематизма могут быть весьма различными: от достаточно позитивного восприятия, складывающегося под впечатлением захватывающей воображение могучей, даже титанической силы, до отчуждения от него, рождающего ассоциации с милитаристской стихией и свойственным ей духом агрессивности, диктата, насилия, жестокости, зла.

В любом случае несомненны признаки обличья «военизированного» человека, что, в частности, передается через специфику фанфарных триолей и пунктирных ритмов (подчас с оттенком некоего автоматизма), а также в деталях батальной изобразительности (показательна сигнальная моторика на-

чала разработки). Рисуеться сила, идущая на разлом, с открыто волевым посылом, властно подчиняющая себе. За ее неумолимым натиском и суровым «ощетинившимся» характером стоит дух воинственной экспансии (*homo feretrio* — «человек нападающий»).

Присоединим к этому воссозданные в музыкальном пейзаже I части обостренный конфликтно-драматический накал и не просто тревожную, а грозную атмосферу происходящего, и для нас станет очевидным качественно новый модус жизнеотношения на исходных рубежах Второй мировой.

Сонатную триаду Галынин начал создавать семнадцатилетним юношей, а закончив ее, ушел из стен Московской консерватории на фронт добровольцем. Облик двух первых (минорных) сонат выглядит следующим образом. Прежде всего обращают на себя внимание подчас свойственные молодой поре жизни проявления своеволия, демонстративной бравады и «эстетики отрицания», что сказывается в спонтанно-импульсивной манере высказывания с резкими перебивами настроения и в «холодке» гротескно-саркастического тона (в чем-то композитор отталкивался от соответствующих мотивов в творчестве раннего Шостаковича, в том числе опираясь в первой из этих сонат на жанровые элементы трепака-галопа).

Аскеза линейно-графического письма, острота синкопированных рисунков, использование политональных приемов, токкатный нерв и ударная трактовка инструмента выдают явную урбанистически-конструктивистскую подоплеку звуковой ткани. Собственно «военное» в этих сонатах хорошо ощутимо в яростном полыхании избыточной энергии с ее духом вызова и откровенно грубыми «наскоками», в пронизывающей насквозь остинатно-моторной пульсации с чертами механичности и в исключительной жесткости «колючей» фоники. Все это отражало резко выраженный экспансивный пыл, если не сказать — агрессивность побуждений.

Свой пик образность подобного типа прошла в I части Седьмой сонаты Прокофьева — самой «военной» из фортепианных сонат тех лет, где все выведено на уровень экстремальных величин. Составляя кульминацию художественного радикализма в творчестве данного исторического этапа, она репрезентировала предельную новизну музыкального языка. В самом деле, место и время действия очерчены здесь с полной определенностью: на полях военных сражений начала 1940-х годов.

Сверхжесткий прессинг наступательного динамизма, яростный натиск энергетического потока приобретает поистине бешеную активность, причем лихорадочное возбуждение, доводимое временами до грани неистовства и даже иступленности, выступает в парадоксальном сочетании с холодной рационалистичностью и сухостью подчеркнута сурового монохромного колорита.

Батальные действия целиком базируются на обнаженной подаче стремительно мчащихся маршевых ритмов именно типа *militaire*, что в завершающем разделе превращается в полуфантастический вихрь тарантельного

бега. Мало того, круг изобразительных средств, вводимых композитором, дает слушательскому восприятию пищу для всевозможных зримых параллелей: ружейная перестрелка и треск пулеметных очередей с их трассирующими орбитами, грохот артиллерийской канонады.

Этому отвечают общая внетональная среда (с упором в *си бемоль*), подчеркнута диссонирующий звуковой строй и не столько фанфарное, сколько сигнальное интонирование, а также эффекты квазиморзянки, гипертрофированная острота рельефа, колкая или «долбящая» артикуляция, оглушительные обвалы звучности (главным образом в разработке), «лязгающая» фактура и ее металлический блеск. Так складывается невероятно выпуклый облик человека войны, который мобилизовал все внутренние ресурсы и с фанатичной целеустремленностью ведет схватку не на жизнь, а на смерть.

* * *

В финалах рассмотренных прокофьевских сонат военная образность предстает в иных гранях. IV часть Шестой сонаты с определенными метаморфозами поддерживает многие базовые параметры, характерные для исходной части: сильнейший волевой напор, тревожно-взбудораженный пульс, вращательная моторика и вихревое движение на сверхскоростях с их нарастающим напряжением, что выливается в коде в настоящий шквал яростной схватки.

Но главное в этих метаморфозах состоит в том, что экспансивная энергия переводится в русло батальной скерцозности. «Боевые действия» разворачиваются здесь с несравненным азартом, молодым задором, горячим возбуждением, что в отдельных из целой вереницы тем кульминирует выплесками ликующей радости (в жанровой подсветке, идущей от частушки и скоморошьяго пляса или трепака с залихватским посвистом). Таким образом, пусть это сопряжено с любыми опасностями и любым риском, но война для отважных сердец — в чем-то игра.

В финале Седьмой сонаты Прокофьев дает не менее примечательный ракурс, суть которого можно обозначить формулой: война — это работа. Захватывающее *precipitato* бьющей через край энергии с фанатичной самоотдачей долбит и перемалывает некий материал в жерновах токкатного пианизма. Необычный размер 7/8, благодаря своей кряжистой угловатости, придает мускулистому рабочему ритму ощущение особой упругости.

Дополнительную остроту звучанию сообщает подключение элементов джазовой специфики (акцентность синкоп и отголоски блюзового лада). Целое цементируется сквозной остинатностью и неуклонным динамическим разрастанием (в три волны мощных преодолений) ведет к победоносному финишу, обретая безусловно позитивное наполнение.

То, что представлено в финалах двух рассмотренных сонат Прокофьева, в известной мере оказалось суммированным в завершающей (мажорной) со-

нате галынинского триптиха. Ее отличает не просто оптимистический, а даже победно-торжествующий тон, причем в этой как бы гарцующей скерцозности присутствует нота бравады молодецкой «похвальбы». И любопытно, что налет юношеской эксцентричности сопровождается здесь частичным преломлением той же джазовой стилистики, что и у Прокофьева.

Итоговой в ряду рассматриваемых произведений можно считать Сонату Свиридова. И отнюдь не потому, что она была наиболее поздней из значительных образцов данного жанра — в ее крайних частях достигнута, пожалуй, максимальная концентрация военной образности, без каких-либо отстранений и контрастных переключений.

Каждая из этих частей разворачивается практически на одном драматургическом дыхании и в одном темповом режиме (*Allegro vivo*). К тому же их объединяет конструктивная строгость языка, жесткая графичность инструментальной ткани, острота рельефа, лапидарность изложения и, главное, грозная героика с ее высочайшим напряжением и массивной «экспансией», а также особая крепость и прямота изъяснения, свойственные мужественной натуре.

Сумрачно-суровая сосредоточенность I части выступает в сочетании с неистовым пылом бурного токатно-пунктирного натиска, порождая почву для такой метафоры, как холодное пламя или «Горячий снег» (по названию одного из военных романов Ю. Бондарева). Упорно-безостановочный ход тяжелой «машинизированной» силы (форсированная ритмика, грузная фактура, господство общих форм движения), отмеченный ремаркой *risoluto*, результирует в прорывах победно-гарцующего марша побочной партии с ее близостью к тематизму бетховенских «Афинских развалин».

В финале моторика батального скерцо, напоминающего *perpetuum mobile*, приобретает черты почти ирреального потока летучей шквальной энергии, созвучной природным стихиям. Пианист Р. Керер, с которым автор готовил Сонату к премьере, свидетельствовал, что композитор «требовал стереофонического эффекта в исполнении III части, где в вихре вьюги со всех сторон, то тут, то там, доносятся крики ужаса, стоны...»¹.

* * *

В резком противопоставлении образам «войны» в рассматриваемых фортепианных сонатах всегда присутствует сфера «мира». Ее обычное место — медленные части и «территория» побочной партии в I части.

Типовые каноны тематизма побочной партии были установлены в Шестой и Седьмой сонатах Прокофьева. В первой из них через лироэпiku привольного распева передано чувство душевной отрады, и все здесь светло, мягко,

¹ Книга о Свиридове: Размышления, высказывания, статьи, заметки / Сост. А. А. Золотов. М.: Советский композитор, 1983. С. 37.

покойно. Русский дух ощущается в каждом изгибе раскидистой мелодики, в последующих варьированных проведениях обрастающей новыми «побегами», так что постепенно начинает звучать целый хор голосов природы. Благодаря этим пейзажным обертонам зримо рисуется милая сердцу неброская красота родной земли.

Побочная партия Седьмой сонаты дает совершенно иной эталон лиризма военного времени. Это затаившаяся, замкнутая в себе нежность души — сугубо интимная, истонченная, почти призрачная в своей бестелесности (интонационная усложненность прозрачайшей звуковой вязи). Мир хрупкой тишины (только *p* и *pp*) несет в себе ощущение тревожного оцепенения, боязливости и оттенок сдержанной ламентозности. Следует признать, что образцы такой «мимозной», «охлажденной» эмоции раньше Прокофьева дал Галынин во втором из опусов, составивших Сонатную триаду.

Что касается медленной части, то в прокофьевской четырехчастной Шестой сонате ей предшествует своеобразное интермеццо, выдержанное в скерцозно-игровых тонах неоклассической окрашенности. Этот причудливый марш-танец, с его грубоватой шаловливостью, механистичностью ритма и суховатостью стаккатированной звучности, способен вызвать ассоциацию следующего рода: «мундир» в светском салоне, то есть обрисовывается праздничный час человека войны.

Собственно медленная часть во многом перекликается со средней частью следующей, Седьмой сонаты. В обоих случаях это оазисы лирики особого рода, отличающейся на редкость гармоничным слиянием медитативного и эмоционального начал: наполненная живым чувством мысль и одухотворенное мыслью чувство.

Тождествен генезис мелоса этих частей — он в величавой, философски-умудренной лироэпике патера Лоренцо из «Ромео и Джульетты». Как и в балете, ее отличает спокойное, мерно-уравновешенное течение, дух просветленного созерцания, подчеркнутая мягкость и теплота тона (для его обозначения в Седьмой сонате композитор присоединил к *Andante* отсутствующий в музыкальных словарях термин *caloroso* — «тепло»).

Подобные фазы полного торможения, связанные с погружением в глубины внутреннего, субъективно-личностного мира, вновь и вновь подтверждали сокровенную красоту и высшую драгоценность мгновений умиротворения, тихого счастья, добросердечия и душевной ласки. Именно это было желанным прибежищем человечности, что с особой остротой воспринималось на фоне смертоносного грохота батальных бушеваний.

И ввиду подавляющих воздействий того же фона неизменно констатировалась незащищенность, а в чем-то и эфемерность гуманного начала. Это касалось не только «островков» тематизма побочных партий, осажденного жестким кольцом противостоящих образов, но и, казалось бы, «самодостаточных» медленных частей.

И если в *Lentissimo* из Шестой сонаты дело ограничивается общим налетом затаенной грусти, а в репризе чередой патетических всплесков с прорывами щемяще-вопрошающей ноты, то в развивающем разделе средней части Седьмой сонаты неотвратно наползают мрачные тени тревог, извне врывается набатный гул тяжелых предвещаний, что вызывает прилив глубоких душевных борений и острого страдания (взволнованное биение стоище-плачевых оборотов).

Симптоматично, что реприза-кода этой части подается в резком сокращении объема, здесь происходит своего рода распыление тематического материала, и его истаивание подводит к выводу о драматизме происшедших перемен: красота исходного состояния покоя и умиротворенности предстает надломленной.

* * *

Последнее из только что высказанных соображений вплотную приближает нас к коренной концепционно-драматургической составляющей рассматриваемых произведений: взаимодействие поляризованных образных сущностей, вырастающее в антитезу «война и мир». Само собой, что первое в данной антитезе — то, что направлено «вовне» и отображало катаклизмы социума того времени, а второе — это прежде всего нацеленное «внутри», на происходящее в душе отдельно взятого человека.

Как уже можно было убедиться, в эволюционной траектории двух первых военных сонат Прокофьева противопоставление этих двух сущностей обострялось, причем со все большей отчетливостью не в пользу «мирной» образности, то есть в направлении усиления первой (нарастание «экспансионизма») и ослабления второй (хрупкость, незащищенность). Глубинной «подпочвой» их противостояния была возникшая на данном историческом этапе поляризация основных составляющих человеческого сознания.

Музыкально-художественное осмысление этой ситуации поставлено в центр Второй сонаты Шостаковича, которая в кругу рассматриваемых сочинений выделяется своей заведомо философской направленностью¹. Соответственно тому все здесь предстает в призме восприятия интеллигента, чему отвечают отсутствие «экстремизма», присущего называвшимся выше сонатам Прокофьева и Галынина, камерный склад общего звучания, подчеркнуто личностный характер изъяснения, классическая строгость мысли, эмоциональная сдержанность, рационалистичность построений (включая широкое использование полифонических приемов).

¹ Подробнее о музыке Д. Шостаковича военных лет см.: Демченко А. И. Эпицентр творческой эволюции // Дмитрий Шостакович и мировая художественная культура. Донецк, ДГМА, 2016. С. 7–23.

В крайних частях Второй сонаты в различных гранях раскрывается то, что по типу содержания можно обозначить как жизненное движение (вспомним сходные образы из музыкальной классики — от хора-пролога баховских «Страстей по Иоанну» до I части «Неоконченной симфонии» Шуберта). Но это жизненное движение разворачивается в условиях военного времени, печать которого особенно явственна в исходном *Allegro*. Свойственное ему состояние активного действия и наступательной настроенности сопровождается приливами тревожного возбуждения и вспышками мужественной решимости. Уточняющими жанрово-семантическими знаками происходящего становятся сгустки призывных и фанфарно-сигнальных интонаций, а более всего — пульсация стремительной маршевой ритмики (подобно знаменитой песне А. Александрова «Священная война», она выдержана в трехдольном размере).

Но если начальную часть пронизывает ощущение бодрого, уверенного, целеустремленного движения, то в финале образ интеллигента «в походной шинели» предстает в коренной трансформации. Связана она с возникшей на данной фазе музыкального повествования раздвоенностью сознания.

С одной стороны, фиксируется стремление быть «в строю», делаются многократные попытки постепенной активизации энергии преодолений и волевых устремлений. С другой стороны, с неменьшей настойчивостью один за другим следуют откаты в напряженное биение ищущей мысли, одолевают сомнения и вопросы, причем с ощутимой нотой ламентозности (внутренне это заложено в характерно шостаковической теме с пониженными IV и VIII ступенями).

Таким образом, в ходе разворачивания вариационного цикла (такова форма данной части) происходят непрерывные колебания между необходимостью действовать и неотступной рефлексией. Симптоматично завершение этого процесса на «многоточии» коды произведения: затихая в блужданиях времени, уходя в сумрак и глухоту неведомости. Можно понять появление такой концовки, если вспомнить, что соната создавалась на перепутье между двумя военными симфониями — Седьмой с ее оптимизмом незнания истинных масштабов войны и Восьмой со свойственным ей осознанием неслыханного трагизма событий Второй мировой.

Происшедшая в финале смена «координат» жизнеощущения и столь выраженная «регрессия» возникают не без воздействия того, что наблюдаем в медленной части, которая в известном роде становится концепционным центром Второй сонаты и средоточием свойственной ей философичности. Глубокое погружение в таинство интеллектуальной жизни человеческого духа сопряжено здесь с определенной отвлеченностью, эзотеричностью и зашифрованностью высказывания. Мир *ego* предстает замкнутым в себе, отрешенным от земных тревог и необходимостей посредством самосозерцания, утверждающим нетленность духовных ценностей, их недосыгаемость для воздействий извне.

Тем не менее этой чисто «внутренней» музыке присущ элегический тон, проникающий в нее подчас оттенок «зябкости» и настороженности, а также болезненная хрупкость мерцаний субъективно-психологической «нирваны», чему отвечают предельная заторможенность темпоритма, рафинированность истонченных звучаний, пастельность почти монохромных красок и до бестелесности прозрачная фактура.

Полную аналогию отмеченному находим в средней части Сонаты Свиридова. Будучи в прошлом учеником Шостаковича, он в своем инструментальном творчестве тех лет находился под его заметным влиянием, что особенно отчетливо сказалось именно в этой музыке. Но при всем том необходима поправка: в некотором роде, как говорится, «ученик превзошел учителя».

При схожести общей концепционной модели, Свиридов мыслит здесь значительно более жестко и радикально, что сказывается в крайней усложненности языка: интонационный излом, изошренность ритмических рисунков, истонченность сверхпрозрачной звуковой среды, абсолютная нестандартность фактурных решений (включая диалогичное построение «внутреннего монолога»). Выступая в качестве резко выраженной антитезы к внеличной стихии крайних частей, *Largo* свиридовской сонаты репрезентирует самоценность потаенной жизни медитирующего интеллекта не без горделивого вызова и с привкусом парадоксальности.

Определенную параллель ко Второй сонате Шостаковича находим и в последней из военных сонат Прокофьева. Для Шостаковича важнейшей стала мысль о том, что в условиях исключительной непрочности существования, когда тонкая нить бытия в любое мгновение может прерваться, дух человеческий закономерно стремится к уходу в себя, в свой внутренний мир. Во многом в согласии с этим в Восьмой сонате Прокофьева смыслообразующим элементом становится ощущение хрупкости и незащищенности человеческой природы, а также выдвигание на передний план сокровенного лиризма как спасительной опоры среди тревог и потрясений внешнего мира.

Две первые части сонаты — это, в сущности, два разноплановых интермеццо. Их объединяет всецело лирическая настроенность, и это лирика тихая, затаенная, уединившаяся в себе. Ее отличает некая эфемерность, зыбкая полупризрачность, что, в частности, сказывается в эмоциональной непроясненности и структурной аморфности. К тому же чувствуется подспудная настороженность, так или иначе проскальзывает ощущение неприютности и потерянности среди невзгод и катаклизмов военного времени. И суровая реальность напоминает о себе в центре I части бурным вторжением действенно-событийной образности, перекликающейся с грозной колокольностью и тревожно-вихревой моторикой Шестой и Седьмой сонат.

Подобного уже не происходит в последующем. И если в I части своей выразительностью выделяется робко-боязливая тема побочной партии (она сродни «теме Золушки обиженной» из балета, написанного в том же 1944 го-

ду), то во II части уже ничто не выводит из душевного уединения, исполненного достаточной уравновешенности и просветленности, что к тому же выдержано в неоклассических контурах изящного менуэта.

Эта эволюция постепенного высвобождения от гнетущих пут военной поры завершается в финале сонаты. В его среднем разделе напоминанием о когда-то снедавших рефлексиях возникает реминисценция упоминавшейся выше темы побочной партии I части и проносятся отзвуки былой военной образности (с наибольшей отчетливостью в маршевых формулах и механичности движения). В остальном безусловно господствует скерцозно-токатный бег в стремительном тарантельном кружении с коренным преобразованием энергии «экспансионизма» в празднество созидательных преодолений.

Этот радостный энтузиазм, увенчанный ликующими фанфарами, знаменует кипение молодых, смелых сил, чем перекликается как с финалом создававшейся композитором в том же году Пятой симфонии, так и с написанными в юности финалом Второй сонаты и основным тематизмом Третьей. Звонкая, шумная фоника, игровой азарт, задорно-скачущий характер говорили о всепобеждающей жажде жизни, которая обязательно возрождается несмотря ни на что, вопреки любым бедствиям и катастрофам.

* * *

Финал Восьмой сонаты Прокофьева непосредственно приближал к последнему витку общей траектории развертывания рассматриваемого жанра, однако чего-то подобного «симфонии Победы» в рамках именно этого жанра не появилось. Превосходной компенсацией возникшему «белому пятну» стал законченный уже в 1946 году Первый фортепианный концерт, принадлежавший перу только что возвратившегося с фронта Германа Галынина.

Эту музыку можно считать олицетворением молодой радости, выплеснувшейся на поверхность жизни вместе с окончанием войны. О пройденных испытаниях напоминает лишь средняя часть, где «память сердца» тревожит сознание наплывами сумрачной медитативности и патетикой скорбных вопрошаний. Однако этот взгляд в прошлое безусловно перекрывается скерцозно-игровой настроенностью крайних частей, где царит безоглядная жажда деятельности и самоутверждения, чувствуется естественное желание насладиться утехами мирной жизни.

Отсюда учащенно-стремительный пульс и «спортивный» характер, преломляемый через особую упругость ритмов и виртуозную ударно-токатную фактуру. Концертный жанр трактуется здесь в духе праздничного состязания, наполненного веселым озорством, заразительным юмором, что в вихревом галопе финала достигает максимального градуса легкости и раскованности.

Возвращаясь к рассмотренным выше фортепианным сонатам, следует отметить свойственный многим из них эпический акцент. И это при их формальной принадлежности к сфере *камерной* музыки и при обращении к солирующему инструменту, что, казалось бы, определяет сугубо *индивидуально-личностную* окрашенность художественного высказывания.

Тем не менее ряд произведений (особенно Шестая и Седьмая сонаты Прокофьева, а в еще большей степени Соната Свиридова) отличается поистине богатырской мощью и монументальным размахом, чему соответствуют фресковая манера письма, укрупненность звукового мазка, раздвинутость регистра пространства и подчас гиперболизированность очертаний.

Эта масштабность драматического эпоса военных лет, конечно же, была инспирирована эпохальностью происходящего. Причем в ряде случаев складывается впечатление, что воспроизводимые в музыке события и ситуации лишены какой-либо локализованности и разворачиваются на просторах планеты в целом.

Подобный глобализм и общечеловеческое звучание легко объясняет феноменологический дискурс: только в отечественном искусстве жанр фортепианной сонаты пережил столь могучий взлет, и, пользуясь художественными возможностями этого жанра, Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Георгий Свиридов и Герман Гальнин сумели сказать исключительно весомое слово о том, что волновало тогда всех и вся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Книга о Свиридове: Размышления, высказывания, статьи, заметки / Сост. А. А. Золотов. М.: Советский композитор, 1983. 261 с.
2. Демченко А. И. Эпицентр творческой эволюции // Дмитрий Шостакович и мировая художественная культура. Донецк, ДГМА, 2016. С. 7–23.

Аннотация

Уникальное своеобразие фортепианных сонат, созданных композиторами России в годы Второй мировой войны, дает достаточные основания для того, чтобы использовать обозначение *военная соната*. Именно таковы ее наиболее известные образцы: Шестая, Седьмая и Восьмая соната Сергея Прокофьева, Сонатная триада Германа Гальнина, Вторая соната Дмитрия Шостаковича и Соната Георгия Свиридова. Все они отличаются радикализмом используемых выразительных средств и преломлением общей проблематики «войны и мира» в сугубо индивидуально-личностной плоскости, благодаря чему был передан категорически преобразившийся лик человеческой природы. Под воздействием грозовой атмосферы времени она переживала состояние «бури и натиска», входя в координаты подчеркнутой жесткости, мощного волевого напора и «милитаризованной» энергетики. В резком противопоставлении образам «войны» в рассматриваемых фортепианных сонатах всегда присутствует сфера «мира». Ее обычное местоположение — медленные части и «территория» побочной партии в I части. Естественно, что коренной концепционно-драматургической составляющей этих произведений становится взаимодействие поляризованных образных сущностей, вырастающее в антитезу «война и мир»: первое в данной антитезе — то, что было направлено «вовне» и отображало катаклизмы социума того времени, а второе — это прежде всего нацеленное «внутри», на происходящее в душе отдельно взятого человека.

Summary

The unique originality of many piano sonatas composed by Russian composers during the Second World War provides sufficient grounds for using the designation 'War Sonatas'. The most famous examples of 'War Sonatas' include Sergei Prokofiev's Piano Sonatas Nos. 6 (Op. 82), 7 (Op. 83), and 8 (Op. 84), Herman Galynin's Sonata Triad (1939–41), Dmitri Shostakovich's Piano Sonata No. 2 (Op. 61), and Georgy Sviridov's Piano Sonata (1944). Each of these works is characterised by a radical means of expression. They elevate the universal problem of 'war and peace' to a highly individual and personal plane, through which the face of human nature is categorically transformed. Under the influence of the tempestuous atmosphere of the time, humanity lived through a state of 'storms and onslaught', exaggerated asperity, forceful pressure and 'militarised' energy. In sharp contrast to the images of 'war' in the piano sonatas under consideration, the sense of 'peace' is always present. It is usually located in the slower sections and in the 'territory' of the exposition's second subject. Naturally, the fundamental conceptual and dramatic structures of these works are based on the interaction between two polarised figurative entities inherent in the antithesis of 'war and peace': the first is that which is directed 'outwards', reflecting the cataclysms facing society at that time, while the second is primarily aimed 'inwards', at what is happening in the soul of the individual.

- ✓ *Ключевые слова:* Вторая мировая война, жанр фортепианной сонаты, антитеза «война и мир».
- ✓ *Key words:* Second World War, Piano Sonata, antithesis of 'war and peace'.

№ 2 / 2020

**ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ**

УДК
7.071.1

Рецензия на:

Василий Шухаев: искусство, судьба, наследие:
коллективная монография / Под науч. ред. Е. П. Яковлевой;
сост.: Е. Н. Каменская, Е. П. Яковлева. М.: БуксМАрт, 2020. 376 с.

СЕВЕРЮХИН ДМИТРИЙ ЯКОВЛЕВИЧ

*Доктор искусствоведения, профессор, Высшая школа печати
и медиатехнологий, Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)*

SEVERYUKHIN DMITRY Y.

*Doctor of Arts, Professor, Higher School of Printing and Media Technologies,
Saint Petersburg State University of Industrial Technology
and Design (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: severuhin@yandex.ru

В 1910-е годы в недрах стиля модерн в России, преимущественно в Санкт-Петербурге, вызревало новое художественное направление, которое с известной долей приближения можно определить как неоакадемизм или неоклассицизм. В значительной мере оно было стимулировано ретроспективистскими устремлениями представителей старшего поколения «Мира искусства» и базировалось на эстетической платформе издаваемого Сергеем Маковским журнала «Аполлон» — наиболее авторитетного литературно-художественного органа тех лет. Творчество художников этого направления представляло собой соединение высокой академической школы с характерным для модерна «стилизмом». Последний выражался в отказе как от простого природоподражания, характерного для передвижников и мастеров позднего салона, так и от свойственной авангардистам радикальной деформации природы в угоду живописной пластике. Нередко он находил выражение в подчеркнутых отсылках к искусству раннего и высокого Возрождения.

При благоприятных общественно-политических обстоятельствах развитие этого направления могло бы вывести русскую художественную школу на первые позиции в мировом искусстве и, может быть, потеснить так называемую парижскую школу, мастера кото-



рой сознательно приносили академическую основу рисунка в жертву эмоциональному самовыражению. Однако история распорядилась иначе, и отечественное искусство, достигшее в предреволюционные годы, как казалось, своей наивысшей фазы, пошло по другому пути, который увел его с магистральной трассы на обочину. Много замечательных русских мастеров после Революции и Гражданской войны оказались в эмиграции, где, несмотря на высокие творческие успехи, не смогли занять подобающего места в сложившейся иерархии чуждой им художественной среды. В СССР же утверждалась враждебность к эмигрантскому миру. Творчество художников-эмигрантов не вписывалось в рамки новой культурной программы, обусловленной построением коммунистического общества, — эмиграция в целом воспринималась в СССР, прежде всего, как оплот антикоммунизма. Поэтому судьба и культурное наследие эмиграции в течение десятилетий являлись белым пятном в официальной советской историографии.

В живописи и графике неоакадемизм 1910-х годов связывался, в первую очередь, с именами Василия Шухаева и Александра Яковлева — талантливых выпускников академической мастерской Д. Н. Кардовского, стоявших на позициях тщательного изучения и творческой переработки классического художественного наследия. «Яковлев и Шухаев, прежде всего, апологеты самой механики рисунка, линейного построения форм, — писал позднее С. К. Маковский. — В век, узаконивший пренебрежение контуром во имя индивидуализма и непосредственности красочного пятна, это восстановление в правах карандаша — немалая дерзость со стороны художников, считающих себя новаторами, какими они в действительности и являются. Восстановлены ими не только права карандаша, но и обязательность объективной дисциплины; художническая воля противопоставлена импрессионистскому „наитию“, сверхличное знание — индивидуальным поискам, чувству природы — „контроль“ над природой»¹.

Василий Шухаев, автор блистательных живописных и графических портретов в стилистике старых мастеров, вошел в историю отечественного искусства в 1912 году крупноформатной картиной «Вакханалия» — конкурсной работой на звание художника. Это чрезвычайно динамичное по композиции произведение, наполненное переплетенными фигурами обнаженных мужчин, женщин и детей, демонстрировало, прежде всего, безупречное владение молодым художником техническим ремеслом. «В самый разгар всяких новшеств и экспериментов, в которых дерзость доходит до гаерства, талантливейший человек вдруг рискует выступить перед публикой с огромным „пастичко“ на старых мастеров, — писал Александр Бенуа. — Души Шухаева в этой картине нет, т. е. ее нет в формах и красках ее, целиком заимствованных у Рубенса и Иорданса. Но чувствуется в самом подвиге такого художе-

¹ Маковский С. К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. С. 119.



Ил. 1. Е. П. Яковлева (справа) и Е. Н. Каменская на презентации книги «Василий Шухаев: искусство, судьба, наследие». Российский институт истории искусств. 2 марта 2020 года. Фото О. Л. Лейкинда



Ил. 2. Презентация книги «Василий Шухаев: искусство, судьба, наследие» в Российском институте истории искусств. 2 марта 2020 года. Фото О. В. Колгановой

ственного самоотречения большая сила, не шутовское озорство, но подлинная художественная „доблесть“. <...> Не вкусу падкой на мишуру публики хотел угодить в ней Шухаев, но он дал в ней волю своему восторгу перед старыми мастерами»¹.

Картина вызвала бурную полемику в печати, но не принесла Шухаеву желаемого успеха: получив звание художника, он не удостоился Большой золотой медали, которая дала бы право на заграничное пенсионерство, — эта честь выпала тогда двоим художникам, стоявшим на позициях традиционного академизма, чуть освеженного импрессионистскими приемами. Шухаеву же поездку в Италию организовал независимый Кружок поощрения молодых художников в Риме. Примечательно, что в 1919 году, в то время, когда художественная общественность Петрограда была обуреваема революционными идеями, Шухаев осмелился вновь показать свою «Вакханалию» — этот своеобразный манифест пассаеизма — на 1-й Государственной свободной выставке произведений искусства, устроенной в Зимнем дворце (тогда «Дворце искусств»). «Вакханалия», как и некоторые картины более позднего, парижского периода, была похищена у художника в 1949 году, и местонахождение ее до сих пор остается неизвестным. Однако даже черно-белые репродукции этих работ дают представление о впечатляющем техническом мастерстве и смелости художника, взявшегося за воплощение эротической темы языком живописной классики.

В январе 1920 года Василий Шухаев эмигрировал, год находился в Финляндии, затем обосновался во Франции, где за четырнадцать с небольшим лет блистательно проявил себя в станковой живописи и графике, книжной иллюстрации, монументальном и театральном-декорационном искусстве и, наконец, в художественной педагогике. Персональные выставки в Париже и Брюсселе, участие в групповых и международных выставках, музейные приобретения принесли художнику общеевропейскую известность и относительный материальный достаток. Однако в 1935 году, в апогее своей славы, Шухаев, поддавшись сладким посулам советских дипломатов во Франции, вернулся в СССР, не предполагая, что дружеских связей со многими представителями белой эмиграции ему никто не простит, и клеймо «эмигранта» будет сопровождать его многие годы.

После краткого профессорства в Ленинграде, в стенах его *alma mater*, после исполнения ряда крупных государственных заказов художник одновременно с женой Верой Федоровной (урожд. Гвоздевой) был арестован по надуманному политическому обвинению и отправлен на Колыму, где провел около десяти лет.

В 1947 году, после освобождения, Василий Шухаев поселился с женой в Тбилиси, где благополучно (если не считать повторного кратковременного

¹ Бенца А. Н. Экзамен Академии // Речь. 1912. 9 нояб.

ареста в 1948 году) занимался живописью и педагогикой, оформлял спектакли для местных театров, писал портреты деятелей грузинской культуры. В 1954 году (еще за два года до реабилитации по делу 1937 года) он удостоился персональной выставки в Тбилиси, а в последующие годы провел еще семь своих выставок. В 1962 году в честь 75-летия со дня рождения художник получил звание заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР, что стало высшей точкой его художественной карьеры в СССР, в то время как на Западе его имя было уже основательно забыто.

Однако в советское время, как при жизни Василия Шухаева, так и после его смерти, творчество художника не получило достойной оценки, и имя его не заняло подобающего места в ряду мастеров, причисленных к официальному художественному пантеону. Сегодня работы Шухаева рассеяны по свету, местонахождение многих из них неизвестно. Причины столь длительного «полузабвения» можно понять, обратившись к биографии мастера, никогда не шедшего на компромиссы с совестью, сумевшего, вопреки грозным вызовам судьбы, пронести через всю жизнь верность выработанным с юности художественным и этическим принципам и творческой независимости.

Длительное время единственной попыткой описать и серьезно проанализировать творческий путь Василия Ивановича Шухаева, блистательного живописца, графика и педагога, оставалась скромная по размерам и по подбору иллюстрационного ряда монография Игоря Гавриловича Мямлина «Василий Иванович Шухаев»¹, в свое время фактически заново открывшая это имя не только для широкого круга любителей искусства, но и для специалистов. Книга, изданная после двух масштабных выставок Шухаева в Ленинграде — в залах ЛОСХа² (конец 1962 — начало 1963 года) и залах Музея Академии художеств (1968), во многом укрепила общественный интерес, с которым была встречена выставка работ Шухаева и его ближайшего друга Александра Яковлева, состоявшаяся в 1988 году в Русском музее в ознаменование 100-летия со дня рождения художников, сопровождаемая скромным иллюстрированным каталогом. В последующие годы библиография, посвященная Шухаеву, обогатилась рядом ценных публикаций — подборкой писем художника, воспоминаний о нем, освещением отдельных эпизодов его биографии, атрибуциями ряда произведений.

Во исполнение воли вдовы Василия Шухаева Веры Федоровны издание книги о нем должно было выйти в 1991 году в серии «Художник о себе и своем творчестве», но по ряду обстоятельств «перестроечного» времени уже подготовленный макет тогда не был реализован. В новой, основательно переработанной редакции иллюстрированная книга под названием «Василий Шу-

¹ Мямлин И. Г. Василий Иванович Шухаев. Л.: Художник РСФСР, 1972. 174 с.

² Ленинградская организация Союза художников РСФСР.

хаев: Жизнь и творчество»¹ увидела свет только в 2010 году при поддержке Марии Овандер, родственницы Шухаевых, и почитателей таланта художника. В основу этого издания легли материалы и автобиографические тексты Василия Шухаева, переданные в свое время его вдовой в сектор рукописей Русского музея и тбилисскому другу семьи Елене Хучуа. Эта книга, составленная с большим вниманием и любовью к герою, включает автобиографические тексты Василия Шухаева и его воспоминания о знаменитых современниках, которые добавляют немало характеристичных штрихов к сформировавшемуся образу Серебряного века; его эпистолярное наследие, доминирующее положение в котором занимают его письма к Александру Яковлеву и Дмитрию Кардовскому; высказывания критиков 1910–1930-х годов о творчестве Василия Шухаева; воспоминания о нем близких, современников и учеников. Важной составляющей книги является ее научный аппарат, включающий тщательно выверенную летопись жизни художника, перечень выставок с его участием, развернутую библиографию и подробнейшие комментарии Елены Яковлевой к текстам каждого из разделов книги.

В октябре–декабре 2014 года в Московском музее современного искусства на Петровке, 25, состоялась долгожданная выставка работ Василия Шухаева, куратором которой стала Елена Каменская, а научным консультантом — Елена Яковлева. Эта выставка, адресованная как старым поклонникам творчества Шухаева, так и новому поколению, черпающему знания об искусстве преимущественно из Интернета, стала возможной благодаря многолетней общей работе искусствоведов, музейных работников, экспертов, кураторов и коллекционеров. Предметы для нее предоставили десятки государственных музеев, архивов и библиотек, частные галереи и собиратели. Выставка осуществилась как часть большого исследовательского проекта, включавшего научную конференцию, посвященную В. И. Шухаеву, и выпуск иллюстрированной книги — каталога-монографии.

Альбом-каталог выставки, подготовленный в 2014 году в рамках издательской программы Московского музея современного искусства², стал долгожданным подарком ценителям искусства. Это издание, с текстом на русском и английском языках, выполнено в лучших традициях коллекционной книги с современным дизайнерским подходом, безупречным качеством цветного и черно-белого репродукционного воспроизведения, на превосходной бумаге. В альбоме широко представлены произведения живописи (в том числе черно-белые фотографии утраченных картин), рисунки сангиной, книжная

¹ Василий Шухаев: Жизнь и творчество / Сост. и автор вступ. статьи Н. А. Элизбарашвили; науч. ред., автор коммент. Е. П. Яковлева. М.: Галарт, 2010. 287 с.

² Василий Шухаев (1887–1973). Ретроспектива: Каталог выставки / Под науч. ред. Е. П. Яковлевой; сост.: Е. Каменская, Е. Яковлева. М.: Московский музей современного искусства, 2015. 236 с.

графика, эскизы театральных декораций и костюмов. Значительный интерес представляет и архивно-документальная часть альбома: бытовые фотоснимки, запечатлевшие разные этапы счастливой жизни художника и его окружения, а наряду с этим — снимки и документы из следственного дела, свидетельства самой трагичной полосы в его судьбе.

В объемной вступительной статье к альбому-каталогу, написанной Еленой Яковлевой, подробно очерчен творческий и жизненный путь Василия Шухаева, приведена история создания ключевых работ и дан их детальный анализ. Заинтересованный читатель найдет в статье и в аннотациях Яковлевой к произведениям, описанным в каталоге, немало значимых подробностей и новых характеристик, расширяющих общее представление об описываемой эпохе. Удачно дополнены эти материалы статьей Елены Каменской «О персональных выставках Василия Шухаева». Не ограничиваясь сухой констатацией фактов, анализируя выставки художника, автор дала содержательную оценку разных этапов его творчества на фоне общей истории отечественного искусства.

И все же, несмотря на имеющиеся публикации, искусство Шухаева, его судьба и творческое наследие по-прежнему требовали изучения, и в 2020 году был совершен значительный шаг в этом направлении: библиография, посвященная творчеству художника, обогатилась фундаментальной коллективной монографией «Василий Шухаев: искусство, судьба, наследие». Ее авторами стали ученые России, Грузии, Казахстана, Израиля, Бельгии, Нидерландов и Польши, искусствоведы, культурологи, философы и историки, признанные в научном сообществе и начинающие свой путь в науке.

Таким образом, коллективная монография продолжила масштабный научный проект Московского музея современного искусства, восходящий к изданию 2010 года, подготовленному грузинским искусствоведом Нонной Элизбарашвили при участии Елены Яковлевой. Проект включал проведение в Москве в 2014 году ретроспективной выставки Василия Шухаева, издание ее научного каталога и организацию международной научно-практической конференции «Василий Шухаев: жизнь, творчество, наследие». Спустя три года проект был продолжен проведением выставки «Василий Шухаев. Театр — территория свободы» в Магаданском областном краеведческом музее, организованной в рамках фестиваля искусств «Территория. Магадан»¹.

Основу коллективной монографии, изданной при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, составили материалы докладов научно-практической конференции 2014 года, существенно расширенные

¹ Выставка «Василий Шухаев. Театр — территория свободы» (из государственных и частных собраний) в рамках фестиваля современного искусства «Территория. Магадан». Магаданский областной краеведческий музей. 31 августа — 13 ноября 2017 года. К выставке издан буклет с текстом Е. Каменской.

за счет других исследований. Статьи двадцати трех авторов содержат новые факты, материалы, осмысление художественных процессов, имеющих важное значение для искусствоведения, культурологии, истории России и Русского зарубежья, а также других гуманитарных наук. Монография дополнена богатым иллюстративным рядом: документами, фотографиями, репродукциями произведений художника, в том числе утраченных и малоизвестных, таких, например, как шаржи работы Шухаева на политических и культурных деятелей Европы начала 1930-х годов.

Структура книги, в соответствии с ее названием, включает три раздела: «Судьба», «Искусство» и «Наследие», которым предшествует предисловие составителей. Завершает издание страница благодарности владельцам произведений, предоставивших иллюстрации для книги, сведения об авторах статей и указатель имен, упоминаемых в текстах, что имеет важное значение для научного издания.

Первый раздел коллективной монографии, именуемый «Судьба», открывает замечательный московский искусствовед Андрей Толстой, к прискорбию покинувший нас четыре года назад. Его статья «Арлекин и Пьеро: Две судьбы» посвящена творческому содружеству и просто дружбе Василия Шухаева и Александра Яковлева. Как и публикации других авторов, статья включает удачно подобранные иллюстрации, в том числе малоизвестных картин Шухаева из собрания Воронежского художественного музея имени И. Н. Крамского. Стоит отметить, что среди репродуцированных в книге работ немало музейных экспонатов, значительно расширяющих представление читателя не только о творчестве Шухаева, но и о коллекциях этих музеев. Статья Ольги Демидовой — петербургского философа и литератора, признанного специалиста по Русскому зарубежью, названная «Антропология возвращения: Одиссея Василия Шухаева», впервые представляет всесторонний анализ дихотомии «эмиграция — репатриация» применительно к отдельной судьбе в контексте общественно-политической эпохи 1920—1930-х годов. Чрезвычайно важная статья историка советских спецслужб Василия Христофорова «Неизвестные страницы биографии художника В. И. Шухаева», основанная на материалах Центрального архива ФСБ России, освещает первые годы пребывания четы Шухаевых во Франции, их контакты с другими эмигрантами и выезжавшими за границу советскими гражданами, обстоятельства и причины их ареста по возвращении в СССР и перемещение по лагерным зонам. Здесь же публикуются выписки, страницы и фотографии из следственных дел.

Второй раздел монографии посвящен разным видам искусства Василия Шухаева — его рисунку, живописи, художественному оформлению книг и журналов, театрально-декорационному искусству, а также отдельным выставкам художника. Открывает раздел статья искусствоведа и художника-педагога Вячеслава Бабияка «Искусство сангины в творчестве В. И. Шухаева»,

имеющая не только историко-искусствоведческий, но и художественно-педагогический ракурс, поскольку содержит разбор особенностей и приемов, применяемых художниками, работающими в технике сангины. Статья Нонны Элизбарашвили, известного грузинского искусствоведа (к сожалению, ныне покойной), посвящена искусству натюрморта в творчестве Василия Шухаева — одному из любимых жанров художника. Кульжазира Мукажанова, сотрудник Государственного музея искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева, в своей публикации проанализировала четыре произведения В. Шухаева из собрания алматинского музея. Автором установлена связь графического этюда к картине «Сдача чайного листа» с темперным эскизом к этой картине из коллекции Грузинского музея искусств имени Ш. Амиранашвили и проведена убедительная атрибуция двух полотен Шухаева 1929 года — «Церковь в La Bruyère» из ГМИ РК имени А. Кастеева и «La Bruyère. Юг Франции» из собрания Дома-музея Елены Ахвледиани в Тбилиси.

Публикация петербургского ученого Елены Яковлевой — специалиста по творчеству Василия Шухаева и Александра Яковлева, инициатора и участника многих коллективных мероприятий, связанных с изучением и популяризацией искусства Русского зарубежья, — посвящена офицерам 4-го гусарского Мариупольского полка, изображенным на графических портретах 1916 года и многофигурной незавершенной картине В. И. Шухаева «Полк на позициях». Многолетние искусствоведческие изыскания позволили автору подробно описать историю работы художника над картиной, атрибутировать ряд портретов офицеров и пейзаж — подготовительный рисунок к картине — из Кабардино-Балкарского музея изобразительных искусств имени А. Л. Ткаченко, но, главное, идентифицировать большинство изображенных персонажей и реально существовавших офицеров, рассмотрев художественные произведения с документально-исторической точки зрения.

Польский искусствовед, профессор Варшавского университета Ивона Люба в своей статье «„От импрессионистского хаоса к миру формы и конструкции“, или Василий Шухаев, Александр Яковлев и их польские эпигоны» подвергла исследованию особенности искусства перечисленных учеников Дмитрия Кардовского и их польских последователей — Людомира Слендзинского, Густава Пилецкого, Фелициана Коварского и др., что расширяет представление о «школе Кардовского». Удачно подобранные иллюстрации наглядно подкрепляют выводы автора.

Искусству художественного оформления книги в творчестве Шухаева в коллективной монографии посвящено несколько статей. Так, Михаил Сеславинский, государственный чиновник, коллекционер и увлеченный исследователь искусства книги Русского зарубежья, в своем исследовании «Библиофильский взгляд на наследие В. И. Шухаева», анализируя работу Шухаева для французских издательств, коснулся важных и малоизученных вопросов бытования книг, оформленных художником, на современном аукционном

рынке. Работу Шухаева над оформлением «Пиковой дамы» А. С. Пушкина для издательства «Плеяда», исследованную по письмам В. Ф. Шухаевой из архива Государственного музея А. С. Пушкина, провела Алла Руднева, а историю поступления книг издательства Я. Шифрина «Плеяда» во Всероссийский музей А. С. Пушкина изложила в своей публикации петербургский автор Марина Бокариус. Альберт Лемменс и Серж-Алёша Стоммельс — нидерландские специалисты, знатоки и коллекционеры русских и советских книжных изданий — опубликовали в монографии новые материалы, связанные с исследованием книжной и журнальной графики Василия Шухаева. Их статьи сопровождаются чрезвычайно любопытными иллюстрациями, в том числе фотографиями, опубликованными впервые.

Театрально-декорационное искусство Василия Шухаева в коллективной монографии отражено в трех публикациях. В статье Марии Липатовой «Инсценируя Пушкина и Шиллера. Особенности сценографических решений В. И. Шухаева» проанализированы театральные работы художника из собрания Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина. Произведения из того же музея положены в основу исследования Анастасии Дмитриевой. В ее статье «Магаданский театр в творчестве В. И. Шухаева» впервые приведены и откомментированы театральные работы, выполненные художником в «колымский» период 1939–1947 годов. Весьма ценным представляется перечень всех спектаклей, оформленных Шухаевым в Магаданском музыкально-драматическом театре имени М. Горького. Старейший грузинский театровед Натела Урушадзе (1923–2013) еще в 1976 году написала статью «В. Шухаев в грузинском театре». Неизвестный российскому читателю текст грузинской современницы художника, освещающий его сотрудничество с тбилисскими театрами с 1947-го по 1960-е годы, оказался вполне уместным в общем контексте коллективной монографии.

Чрезвычайно ценными в научном отношении являются публикации, посвященные выставочной деятельности Василия Шухаева. Так, «Хроника зарубежных групповых выставок с участием Василия Шухаева (1921–1937)», составленная вышеупомянутыми А. Лемменсом и С.-А. Стоммельсом, содержит информацию о выставках и включает библиографические описания редких теперь выставочных каталогов из коллекции авторов. Надежда Авдюшева-Лекомт, специалист по художественной жизни русской эмиграции в Бельгии, публикует материал «Брюссельские выставки Василия Шухаева», основанный на труднодоступных для российских специалистов материалах бельгийских архивов и прессы. Московский искусствовед и куратор выставок Елена Каменская посвятила свою статью малоизвестной в искусствоведении выставке В. И. Шухаева — первой в Тбилиси (1954), состоявшейся за два года до реабилитации художника, что является уникальным для советского времени фактом. Важной особенностью этой публикации стали одиннадцать страниц с фотографиями машинописных листов каталога выстав-

ки, хранящегося в Центральном архиве ФСБ России, — ценнейшего материала для атрибуций.

Раздел «Наследие» объединил три статьи, посвященные художественно-педагогической деятельности Василия Шухаева. О его работе в парижских эмигрантских художественных учебных заведениях написала статью московский искусствовед Татьяна Астраханцева. Творчество Александры Прегель — парижской ученицы Василия Шухаева — проанализировала израильский искусствовед Леся Войскун. Жизнь и деятельность ленинградского ученика Шухаева 1930-х годов, впоследствии известного советского художника-реставратора Анания Бриндарова, осветила в своей статье сотрудник Государственного Русского музея Татьяна Павлова.

Раздел «Наследие» содержит также статью Елены Яковлевой о Нонне Элизбарашвили как многолетнем исследователе творчества Василия Шухаева и обзор Татьяны Горяевой материалов художника в фондах Российского государственного архива литературы и искусства. Завершают раздел важные для понимания личностей Шухаевых воспоминания Нины Хучуа, дочери их тбилисских друзей, названные автором «Василий и Вера Шухаевы — мое духовное и эмоциональное наследство».

Необходимо подчеркнуть, что коллективная монография обладает всеми признаками научного издания, в том числе тщательно подготовленным справочным аппаратом. Статьи завершаются многочисленными концевыми сносками — библиографическими и информационными. Особо следует отметить безупречный дизайн и верстку С. Н. Новгородовой.

Коллективная монография, посвященная исследованию искусства, судьбы и наследия Василия Ивановича Шухаева, охватывает широкий историко-культурный и художественный контекст XX столетия, касаясь многих значимых его событий, проблем и явлений. Книга свидетельствует об исследовательском интересе к жизни и творчеству художника, а многочисленные иллюстрации вызывают неподдельный интерес нового поколения читателей и зрителей к искусству мастера. Нет сомнений, что книгу по достоинству оценит и научное сообщество, и широкий круг читателей, увлеченных отечественным искусством.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бенца А. Н.* Экзамен Академии // Речь. 1912. 9 нояб.
2. Василий Шухаев: Жизнь и творчество / Сост. и автор вступ. статьи Н. А. Элизбарашвили; науч. ред., автор коммент. Е. П. Яковлева. М.: Галарт, 2010. 287 с.
3. Василий Шухаев (1887—1973). Ретроспектива: Каталог выставки / Под науч. ред. Е. П. Яковлевой; сост.: Е. Каменская, Е. Яковлева. М.: Московский музей современного искусства, 2015. 236 с.
4. *Маковский С. К.* Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. 382 с.
5. *Мямлиш И. Г.* Василий Иванович Шухаев. Л.: Художник РСФСР, 1972. 174 с.

Аннотация

В рецензии анализируется коллективная монография, посвященная Василию Ивановичу Шухаеву (1887–1973) — одному из самых ярких и самых загадочных представителей изобразительного искусства XX столетия, человека сложной и драматической судьбы, в которой в полной мере отразились свет и тени прожитой им эпохи. Структура книги, в соответствии с ее названием, включает три раздела: «Искусство», «Судьба» и «Наследие», которым предшествует предисловие составителей. Коллективная монография охватывает широкий историко-культурный и художественный контекст XX столетия, касаясь многих значимых его событий, проблем и явлений. Книга снабжена цветными и черно-белыми иллюстрациями — документами, фотографиями, репродукциями произведений художника, в том числе утраченных и малоизвестных.

Summary

This article analyses a collected volume dedicated to Vasily Ivanovich Shukhaev (1887–1973). One of the brightest and most enigmatic representatives of 20th-century fine art, Shukhaev's complex and dramatic fate fully reflected the light and shadows of his era. As its title suggests, the book is structured in three sections: 'Art', 'Fate', and 'Heritage', preceded by an editorial preface. The volume covers the broad historical, cultural, and artistic contexts of the 20th century, touching on many of its significant events, problems and phenomena. It features colour and black and white reproductions of documents, photographs, and the artist's works, including lost and neglected pieces.

- ✓ *Ключевые слова:* В. И. Шухаев, судьба, искусство, театр, выставки, творческое наследие, ученики, Первая мировая война, эмиграция, Петербург, ГУЛАГ, Магадан, Грузия.
- ✓ *Key words:* Vasily Shukhaev, fate, art, theater, exhibitions, creative heritage, students, First world war, emigration, Petersburg, GULAG, Magadan, Georgia.

УДК
792.7

Рецензия на:

Кабаретные пьесы Серебряного века / Сост., подгот. текста, вступ. статья, биогр. очерки и примеч. Н. Букс при уч. И. Ложилова. М.: ОГИ, 2018. 570 с.

ГАЛАНИНА ЮЛИЯ ЕВГЕНЬЕВНА

Старший научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

GALANINA JULIYA E.

Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: galanina_julia@mail.ru

Отрадным событием для исследователей русской неофициальной культуры начала XX века стал выход в 2017–2018 годах двух книг, подготовленных при непосредственном участии французского исследователя, профессора Сорбонны Норы Букс: «Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918»¹ и появившейся вскоре за ней новой книги «Кабаретные пьесы Серебряного века», которая и станет предметом нашего рассмотрения.

Выход этих книг свидетельствует о продолжающемся интересе к театральной жизни начала XX века. Однако следует обратить внимание на то, что значительная часть пьес русских авторов этого времени в последние годы была собрана и републикована не в России, а за ее пределами. Драматические произведения М. А. Кузмина изданы в 1994 году в Беркли (США), 12 пьес Ф. Сологуба — в 2000 году в Германии, собрание произведений П. П. Потемкина — в южно-африканском журнале по славистике в 2011 году (последнее издание осуществлено благодаря инициативной помощи Н. Букс).

Тем более отрадным фактом следует признать русское издание отечественных пьес совершенно нетронутого пласта нашей художественной жизни прошлого — текстов сорока «кабаретных пьес» семи



¹ Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918 / Э. Анри-Сафье, И. З. Белобровцева, Н. А. Богомолов и др.; сост. Н. Я. Букс и Е. Н. Пенская; отв. ред. Е. Я. Курганов. М.: ВШЭ, 2017. 463 с.

малоизученных, забытых драматургов России (Б. Гейера, Чуж-Чуженина (Н. И. Фалеева), П. П. Потемкина, Н. Н. Урванцова, А. Р. Кугеля, Вл. Азова (В. А. Ашкинази) и Е. А. Мировича (Дунаева)).

Издание открывается пространной вступительной статьей, тексты пьес снабжены биографическими очерками о писателях и комментариями к каждой пьесе с указанием местонахождения источников. Благодаря этому справочному аппарату обнаруживается, что большинство пьес, хоть и шедших на сценах крупных петербургских театров, никогда не были опубликованы, сохранились в автографах и писарских копиях. Более того, местонахождение этого богатейшего материала оказалось буквально перед глазами — в фонде драматической цензуры Санкт-Петербургской театральной библиотеки.

Интерес исследователя к выбранной теме отразился не только в подборе материалов для публикации, но и в текстах сопроводительных статей и комментариев, занимающих добрую половину книги. Надо сразу сказать, что такая увлеченность составителя оказалась заразительной и передалась ответственному редактору издания Максиму Амелину и дизайнеру книги Станиславу Валишину, что, безусловно, способствовало изяществу издания: изысканности обложки, титульного листа и шрифтов, оформлению колонтитулов, введению выступающей строки в диалогах и многому другому.

Публикации пьес легкого жанра, казалось бы, должен соответствовать столь же легкий, краткий и несложный комментарий. Однако справочный аппарат издания, выполненный на высоком научном уровне, не только не отяжеляет тексты пьес, но как бы добавляет «вторую реальность» — историю их существования на сцене, объясняющую их актуальность для своего времени и углубляющую значение. Особенно ценно широкое привлечение европейским исследователем зарубежной литературы, свидетельств и источников, устанавливающих связь с европейскими кабаре, связь русского искусства с мировым.

Безусловно, публикация малоизвестных пьес служит для характеристики прошедшей эпохи, стиля жизни, нравов общества. Кабаре возникло в революционную эпоху, когда борьба политическими средствами была невозможной. Призванное развлекать, кабаре обрело протестное звучание, направленное против обветшавших, закостеневших приемов, пародировало застывшие догмы, заявляло о необходимости перемен. Подобно шуту при дворе правителей, которому позволялось высмеивать существующие порядки, кабаре указывало на пороки, говорило правду и пророчествовало о будущем.

Во вступительной статье к книге Н. Букс повторила идею А. Р. Кугеля об элитарности кабаретной литературы, ее связи с богемой, художественной интеллигенцией, причастной к искусству, и о закрытости, недоступности для обывателей.

Предназначенные для кабаре произведения дают новое осмысление художественным приемам и произведениям писателей прошедшей эпохи. Они

становятся следующим, новым уровнем понимания и исследования искусства прошлого.

Одно из открывающих книгу произведений — «Эволюция театра» Б. Гейера строится на вольном цитировании и обыгрывании стиля классических текстов Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, А. П. Чехова, Л. Н. Андреева, С. С. Юшкевича и представляет сравнительную трактовку этими авторами едва ли не самого распространенного сюжета мировой литературы — так называемого любовного треугольника. В четырех сценах произведения Гейера конфликт разрешается с помощью: 1) раскрытия ошибки, 2) обнаружившегося родства персонажей, 3) выявившегося скрытого подводного течения и, наконец, 4) ссылки на непостижимую и неподвластную человеку «борьбу миров», то есть в финале сюжет не получает завершения из-за невозможности перевести сценическое действие в метафизический план. Таким образом, в произведении, написанном в 1910 году, обнаруживаются черты значительно более позднего художественного направления — постмодернизма: разрушение конструкции (фабулы), цитатность и интертекстуальность (диалог текстов разных авторов). Несмотря на заявленный тезис об упадке театра, это произведение продолжает эволюцию искусства сцены, отражает ее дальнейшее развитие, более того, опережает свое время на несколько десятилетий, демонстрируя в своем построении признаки художественного направления, сформировавшегося лишь во второй половине XX века, что, безусловно, свидетельствует о ценности и достоинствах этого жанра кабаре-пьес.

Действительно, в текстах этих произведений можно найти много созвучий с сегодняшним днем, что, безусловно, определяется сходством эпох рубежа XIX—XX и XX—XXI веков, когда исторический перелом совпал с рождением новых художественных методов. Общим для этих периодов была борьба против стесняющих рамок, острая потребность освободиться от оков регламентированной жизни.

Начало XX века было удивительной эпохой, соединявшей строгие нравы с моральной раскрепощенностью, эпохой, отмеченной крайностями: увольнение В. Нижинского из императорских театров за обтянутое трико, выдававшее его принадлежность к мужскому полу, соседствовало с попытками постановки на сцене танца семи покрывал Саломеи, предполагавшего в финале освобождение танцовщицы от всех покровов. Книги Л. Чарской об институтках и воспитании барышень выходили одновременно с обсуждениями «проблем пола» в произведениях А. Вербицкой, А. Каменского, М. Кузмина. Призывы к возрождению античного культа Диониса, провозглашенного в сочинениях Вяч. Иванова, раздавались в то же десятилетие, что и попытки реформирования христианства, создания «Новой церкви» Д. Мережковского.

Герои «драматической карикатуры» Чуж-Чуженина (псевдоним Н. И. Фалеева) «Иммортели», стремясь вырваться из своего круга купеческой жизни, решаются заняться изданием модернистской литературы — основать

собственный журнал, где будут печататься исключительно «бессмертные» произведения. Переделывая свою жизнь на новый лад, они собираются общаться лишь с «маститыми» авторами, планируют выход томов, на обложках которых рядом с именами Пушкина и Лермонтова увидят свою фамилию как редакторов. Героиня пьесы мечтает превратиться в музу писателей, она уверена, что сможет «беречь» русскую литературу, став женой какого-нибудь литератора. Под стать этому должен измениться и их внешний облик, отражающий «дрожащие струны души» и «испепеляющую страсть» (С. 254), по словам одного из героев: «в глазах изображу мировую скорбь, а в волосах — этакое стремление к вечности» (С. 240).

Этот переход малообразованных людей в новый статус рождает массу лексических «перлов»: «ритераторы» и их «ритературные произведения», «французенки и губернантки», «порнография», «порнографы», «порнографы и порнографИни».

Собрания гостей-литераторов они расценивают как быструю победу, заявляя, что «у русской литературы отросли крылья» (С. 279). Герои этих встреч карикатурны, но напоминают высказывания крупных писателей начала XX века — В. Брюсова, А. Белого, К. Бальмонта, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, М. Кузмина, пародируют их внешний вид (хитоны Л. Зиновьевой-Аннибал).

Само название создаваемого героями Чуж-Чуженина журнала, обыгрывающее французское наименование неувядающего цветка бессмертника «Иммортели», где предполагалось печатать только «нетленные» произведения, вызывает ассоциацию с современным ироническим сленговым выражением «писать нетленку» (слово «нетленка», получившее в наше время распространение, было введено в оборот в 1970-х годах братьями А. и Б. Стругацкими).

Современное звучание можно найти и в других кабарежных пьесах начала XX века. Сюда следует отнести вопль купеческого сына, ставшего издателем: «Европа, гляди! Я здесь!» (Чуж-Чуженин, «Иммортели». С. 240) и мечты уехать в Америку и жениться на богатой американке (Урванцов, «Страдалица Сура, или Янкель-музыкант»). Эпоха суффражисток обрела новую актуальность в годы гендерных революций конца XX века, лишь немного сместив акцент: улыбку вызывает не мужеподобное поведение дам, а женственность мужчин (Урванцов, «Судьба мужчины»). Не остается без современных аналогий и упоминание «зеленой прически из конского хвоста» (Чуж-Чуженин, «По улице мостовой». С. 287) и многое другое.

И все же понять остроту кабарежных пьес невозможно без введения их в контекст своего времени, подчас локально-временного, быстро утрачивавшего свою актуальность (Гейер, «Трамвай. Маршрут № 27»). Миниатюра Чуж-Чуженина «Парикмахерская кукла», пародирующая картину М. В. Добужинского «Окно парикмахерской» (1906), в смеховой форме разрушает свойственное этому полотну трагическое представление о правящих миром фантомах, враждебных человеку. Незамысловатое «интердействие» Потемки-

на «Вася», предназначенное для Дома интермедий под руководством Вс. Мейерхольда, обретает смысл как постановка в театральном фойе среди зрителей для вовлечения их в игру. Пьеса Потемкина «Петрушка» (1908) была «нашпигована» упоминаниями современных событий: заседаний Государственной думы, разгонов студенческих манифестаций, Персидской конституции 1907 года, болгарского царя Фердинанда, проблем пола, модернистского журнала «Весы», «мистических анархистов», изгнания из театра излишне категоричного критика П. Ярцева, немецкого дирижабля «Цепелин», петербургского трамвая и др. Однако переизбыток намеков и неразработанность ни одной из тем были причиной неудачи Мейерхольда при постановке этой пьесы.

Отличительной чертой кабарежной литературы была их изменчивость от выступления к выступлению, импровизационность, вариативность. Эта особенность наглядно представлена в книге при публикации двух редакций «негритянской трагедии» «Блэк энд Уайт», датированных 1910 и 1912 годами. Понятно, что «закрепленный» текст цензурных экземпляров лишь отчасти передает изменения реплик. Можно предполагать, что количество вариаций было огромным, они рождались едва ли не при каждом исполнении, и эти моментально рождавшиеся отклики на современность были особенно привлекательными для зрителей.

Варианты трактовок, повторяемость того же сюжета были одним из распространенных приемов в построении кабарежных пьес. Примеры этого находим в «Эволюции театра» Гейера, в его же «шаржах» «Читатели... писатели» и «Эоловых арфах». Урванцов в пьесе «Страдалица Сура...» представил разные «варианты финала».

Комический эффект достигался восприятием сюжетных событий с разных позиций, демонстрирующим искаженную, трансформированную реальность. В биографическом очерке о Гейере указывается, что Н. Н. Евреинов оспаривал у этого писателя первенство построения пьесы «по модели „монодрамы“» (С. 20). Во вступительной статье к собранию кабарежных пьес упоминается спектакль М. Рейнхардта, составленный в 1901 году из «трех разных прочтений трагедии Шиллера „Дон Карлос“», разрабатывающих классический сюжет в традициях различных стилистических манер, который также можно трактовать как использование приема театрализации жизни. По утверждению современного исследователя, дорогу к рождению монодрамы Евреинова открыл Ф. Сологуб, с которым режиссер тесно общался в период постановки его пьесы «Ванька-ключник и паж Жеан. Драма в тринадцати двойных сценах» (1908): «именно эта работа... дала Евреинову и продуктивную модель для его собственной драматургии, и творческий импульс к дальнейшей работе над теорией театрализации»¹. В пьесе давались картины двой-

¹ Симкин А. Д. Евреинов и Сологуб: К истории постановки пьесы «Ванька-ключник и паж Жеан» // Русская литература. 2000. № 2. С. 114.

ного (на русский и на французский лад) воплощения сюжета о любви пажка к своей госпоже и Ваньки-ключника к графине. Позднее, в 1912 году, Евреинов поставил пьесу Сологуба под другим названием — «Всегдашние пашни», дополненную тем же сюжетом в современном преломлении. Еще ранее в вышедшей в январе 1908 года статье «Театр одной воли» Сологуб предвосхитил идею «монодрамы», предложив свой вариант театрального зрелища, при котором драматическое произведение не разыгрывалось бы актерами, а его должен был бесстрастно читать сидящий на сцене автор или чтец со всеми авторскими ремарками, перечнем действующих лиц и т. д.

Русские кабаре постепенно осваивали собственный российский стиль: выход к массовой культуре, опирающийся на отечественное народное творчество в произведениях А. М. Ремизова, в пьесе Потемкина «Петрушка», в «Хоромных затеях» М. М. Бонч-Томашевского, использование лубка в «Сказании о премудром Ахромее...» Чуж-Чуженина. После революции эта традиция была продолжена, отчасти ее черты были воплощены в спектаклях Театра народной комедии С. Э. Радлова.

Что осталось бессмертным и востребованным в жанрах кабаре сегодня: динамичность и краткость, классические сюжеты, проекция на их современное прочтение, разнообразие форм и импровизация.

Очень хочется надеяться, что издание кабаре пьес привлечет внимание исследователей к несметным богатствам по истории русской сцены, хранящимся в Отделе рукописей и редкой книги Петербургской театральной библиотеки. В советскую эпоху из модернистского искусства, черты которого так ярки в культуре кабаре, выбирали лишь то, что вышестоящие инстанции находили «правильным, нужным, допустимым». Теперь двери библиотек и архивов открыты. Вспоминается шутка Ю. М. Лотмана, говорившего, что для изучения модернистской литературы необходимо использовать «метод горящего сарая»: поджигался сарай с надписью «Символизм», из огня выхватывались лишь разрешенные одиночки: Блок, Брюсов... В архивах на некоторых рукописях этих великих символистов совсем недавно стояли категорические надписи: «Выдаче не подлежит». Надеюсь, что представленные Н. Букс публикации текстов кабаре пьес заинтересуют читателей, хотя бы молодых, ищущих свой путь, стремящихся вытащить на божий свет что-то новое, неизвестное. Этот пласт литературных пародий, кажется, достоин быть очень востребованным и привлечь внимание не только исследователей, но и современных деятелей театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908—1918 / Э. Анри-Сафье, И. З. Белобровцева, Н. А. Богомолов и др.; сост. Н. Я. Букс и Е. Н. Пенская; отв. ред. Е. Я. Курганов. М.: ВШЭ, 2017. 463 с.
2. Симкин А. Д. Евреинов и Сологуб: К истории постановки пьесы «Ванька-ключник и паж Жан» // Русская литература. 2000. № 2. С. 112—134.

№ 2 / 2020

**ДОКУМЕНТЫ
И МАТЕРИАЛЫ**

УДК
791.45

Н. М. Иезуитов о ленинградском киноведении 1920—1930-х годов

Публикация и предисловие С. И. Усувалиева. Комментарии С. И. Усувалиева
при участии П. А. Багрова

УСУВАЛИЕВ СУЛТАН ИЛЬЯСОВИЧ

Главный редактор, журнал «*Film Sense*» (Бишкек, Кыргызстан)

USUVALIEV SULTAN I.

Chief Editor, Magazine *Film Sense* (Bishkek, Kyrgyzstan)

Email: usuvalievsultan@gmail.com

О создании и деятельности Кинокомитета при ГИИИ, располагавшегося в Зубовском особняке (позднее — киносекции, позднее — секторе кино / киносекторе), написан ряд работ¹. К сожалению, отдельной научной монографии, обобщающей деятельность сотрудников и аспирантов института по изучению кино, ее роль в истории отечественного киноведения, пока не имеется. Кроме того, практически не публикуются тексты из архивов, документальные источники, могущие пролить свет на период становления киноведения в стенах института, который можно условно обозначить как 1925—1936 годы (с момента возникновения кинокомитета до ликвидации сектора киноведения). Тем интереснее взгляд современника — киноведа Николая Михайловича Иезуитова (1899—1941), приглашенного возглавить киносекцию Ленинградского отделения ГАИС в 1932 году.

Хотя большая часть данных кажется *уже* известной (в том числе потому, что данными этими пользовались без публикации самого текста)², историческую справку «Киноведение в Ленинграде» (1934) Иезуитова отличает их удачная систематизация. Приведенные автором контуры становления ленинградского киноведения могут быть проблематизированы и исследованы современными учеными. Например, лишь фраза Иезуитова о том, что дея-

¹ Арнольди Э. Из воспоминаний о первых шагах нашего киноведения // Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы. Вып. 1. Л.: Искусство, 1968. С. 220—237; Гуревич С. Д. Ленинградское киноведение. Зубовский особняк. 1925—1936: историко-критический очерк. СПб.: РИИИ, 1998. 155 с.; Ефимов Н. Стенограмма выступления Н. Н. Ефимова на теоретической конференции «Пятьдесят лет советского искусствознания» // Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы. Вып. 1: 1920-е годы / Сост. Н. Горницкая. Л.: Искусство, 1968. С. 238—240; Кумпан К. А. К истории возникновения Кинокомитета при ГИИИ // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. М.: Водолей Publishers, 2005. С. 175—201.

² Например: Горницкая Н. 30-е годы «Ленфильма» // Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы. Вып. 4: Статьи, материалы, документы. 1930-е годы / Сост. Н. Горницкая. Л.: Искусство, 1975. С. 10—11; Гуревич С. Д. Ленинградское киноведение. С. 138.

тельность издательства «Academia» «была связана самым непосредственным образом с Кинокомитетом ГИИИ», может быть развернута в целое исследование (что было сделано К. Кумпан). Здесь же укажем, что про издательство «Academia» существует целая библиография работ, однако по издательству «Tea-кино-печать» их практически нет. То, что Иезуитов пишет о ЛенАРРК, обладает высокой ценностью, поскольку об этой организации специальных трудов нет вовсе. В своей книге в главе «Забывтое слово „Ленарк“» М. Блейман заметил: «Кстати, стенограммы дискуссий в „Ленарке“ сохранились, и, может быть, историки кинематографа удосужатся их прочитать»¹. К сожалению, где они хранятся, Блейман не сказал². В этом смысле текст Иезуитова — собрание вопросов для историков кино.

Наконец, самое главное. С приходом Иезуитова киносекция ГАИС развернулась в сторону исторических исследований, естественно, кинематографа, но не случайно, что в этой направленности она коснулась и собственной истории. Важно учитывать, что текст Иезуитова — один из первых текстов по истории киноведения — дисциплины еще не сформировавшейся, но у которой, на наш взгляд, большое будущее. В тексте «Киноведение в Ленинграде» упоминается целый ряд людей, которые сыграли важнейшую роль в формировании киноведения как науки. История киноведения, как и история РИИИ, — история людей, многие из которых сегодня забыты, и нередко мы не знаем даже их имен (не говоря о датах рождения). Поэтому примечания к тексту было решено составить в виде биографических справок.

Итак, публикацию текста «Киноведение в Ленинграде» можно рассматривать в трех аспектах:

- 1) как возможность ознакомления с историческим документом: один из первых текстов по истории отечественного киноведения, написанный одним из его основоположников (элементарный и базовый аспект);
- 2) как возможность для дальнейших исследований тем и проблематики, намеченных Иезуитовым (как пример: роль научных и учебных организаций в киноисследованиях того или иного периода; история «ЛенАРРК» и так далее) (теоретический аспект);
- 3) как предложение (ученому сообществу) составить биобиблиографический словарь отечественных (и зарубежных) киноведов (практический аспект).

Подспорьем в подготовке публикации стали личные дела сотрудников и аспирантов в Архиве РИИИ, электронное издание «Российский институт

¹ Блейман М. Ю. О кино — свидетельские показания. М.: Искусство, 1973. С. 91.

² По предположению П. А. Багрова, скорее всего, стенограммы обсуждений в ЛенАРРКе хранились в библиотеке Ленинградского Дома кино. Там было огромное собрание стенограмм, большая часть которых была уничтожена при очередной смене руководства библиотеки.

истории искусств. 1912–2012. Материалы к энциклопедии»¹. Так как энциклопедия малодоступна и проект ее печатной версии так и не был реализован, мы полагаем необходимым привести эти данные здесь, пусть и в сокращенном виде. Все справки из энциклопедии, использованные в комментарии, составлены П. А. Багровым. Благодарность за сведения об именах указана непосредственно в комментариях. Основной принцип объема комментария — *чем меньше известно о человеке, тем больше данных о нем приводится*. Имена известных кинодеятелей (Г. Козинцева, Ф. Эрмлера, В. Пудовкина, С. Тимошенко и др.) и членов ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка) решено не комментировать вовсе. К основному тексту добавлено приложение — список докладов кинокомитета с 1925 по 1928 год². Биографические справки даны в примечаниях в конце статьи.

Благодарю за помощь заведующего Кабинетом истории кино РИИИ А. М. Загулина, киноведа П. А. Багрова, заведующую архивом РИИИ Н. В. Барсиеву и всех тех, кто помог в поиске данных (их имена указаны в справках).

Текст публикуется по рукописи, хранящейся в Собрании Кабинета истории кино РИИИ (Ф. 10. Оп. 3139. Д. 17. Л. 1–7), с сохранением орфографии и пунктуации оригинала.

Иезуитов Н. М. Киноведение в Ленинграде (историческая справка)

Первые попытки осмыслить задачи киноискусства были связаны в Ленинграде с группой сторонников эксцентризма. Это был 1921 год, когда кинопромышленность, совсем недавно национализированная, стала понемногу оживать и строить первые производственные планы. «Скорбь бесконечная», «Чудотворец», «Комедиантка» появятся позже. А пока кинематографическая практика революционного Петрограда исчерпывалась засъемкой агитационных и хроникальных картин. Естественно, что группа эксцентриков, в которую входили Григорий Козинцев, Георгий Крыжицкий, Леонид Трауберг и Сергей Юткевич, в своих стремлениях оценить задачи киноискусства не могла опереться сколько-нибудь основательно на советскую кинопрактику. Отсюда также понятно, почему эта группа высказала свои убеждения в манифесте. Как известно, манифесты в ту пору были самой распространенной формой выражения художественных платформ. В том же, например, 1922 го-

¹ Российский институт истории искусств. 1912–2012. Материалы к энциклопедии. СПб.: РИИИ, 2012. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM) (далее в тексте — Энциклопедия РИИИ).

² С тезисами и кратким обсуждением докладов можно ознакомиться: ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Д. 50.

ду, когда ленинградские эксцентрики опубликовали свое кредо («Эксцентризизм», Эксцентрополис, бывш. Петроград, 1922), выступил и Вертов с манифестом под названием «Мы».

Четыре автора эксцентрического манифеста, ища «спасения в штанах», утверждали, что время психологии и эмоций минуло, что наступила пора машины, а в искусстве — трюков. В их выступлении было много циркаческого задора и юношеской незрелости. Они ошибались, но они были молоды, и жизнерадостность была ключом с футуристических страниц их книжки¹. Недаром они предпочли быть лучше «молодыми щенками, чем старыми райскими птицами»². Ратуя за кино и цирк, за совмещение этих двух искусств в эксцентризизме, они договаривались временами до правильных мыслей, хотя в этих последних и заключался пролеткультовский привкус. Так они, отрицая «искусство самоуслаждения», требовали от искусства тенденции и утилитарности³. Так они провозглашали лучшей фирмой в мире «Жизнь» и в этом, разумеется, не ошиблись. Ошибки их заключались в том, что они во имя жизни отрицали искусство в то время, как должны были утверждать жизнь с помощью искусства.

Книжка «Эксцентризизм» не решала никаких киноведческих проблем. Она явилась плодом мышления выведенного из равновесия новой эпохой и новым искусством. Люди искали себя, свое место в революции, пытались понять смысл новой культуры и быть ей полезными. Прошло несколько лет, прежде чем ленинградская киноведческая мысль, пробужденная нэпом, отстоялась и, оставив эксцентрику, вошла в норму. Но тогда уже привилегия теоретических обобщений перешла от работников искусства к работникам науки. В конце 1925 года отдел истории и теории театра Государственного Института истории искусств организывает Кинокомитет, поставивший

¹ Ср. со словами постскриптума манифеста: «Почтенным теоретикам, критикам, искусствоведам, доброжелательно сюсюкающим об ошибках нашей горячей молодости — бросаем формулу Маринетти: — „Старики всегда ошибаются, даже когда правы, а молодые всегда правы, даже когда ошибаются!“» (Эксцентризизм. Эксцентрополис (бывш. Петроград): 5-я гос. тип., 1922. С. 15).

² Слова Марка Твена, приведенные в манифесте, взяты из эпитафии к VIII главе повести «Pudd'nhead Wilson» (1894). В оригинале «June-bug» (майский жук). Вариант русского перевода («Вильсон Мякинная борода» в переводе В. Л. Ранцова): «...Лучше быть молодым майским жуком, чем старою райской птицей» (Собрание сочинений Марка Твена: В 11 т. Т. 11. СПб.: Г. Ф. Пантелеев, 1899. С. 47). Любопытная рифма — из выступления В. Пудовкина на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии 1935 года: «Шкловский обругал меня кентавром. Я же думаю, что был щенком, у которого в порядке молодости одна лапа бывает длиннее другой, задняя короче передней. Я не хочу быть мифическим уродом из паноптикума, — у него нет будущего. Но я знаю, что из щенка вырастает живая собака и ею-то я и хочу быть. (*Смех, аплодисменты*)» (За большое киноискусство. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 105).

³ Слова С. Юткевича: «Довольно самоуслаждений, мы требуем от Искусства тенденции и утилитарности!» (Эксцентризизм. С. 13).

своей задачей разработку вопросов теории и истории киноискусства. В области теории Кинокомитет намеревался проанализировать проблемы сюжета, сценария, монтажа, актерской игры, режиссуры, музыкального сопровождения и пр. Круг исторических вопросов Кинокомитета был естественно ограничен как вообще были в ту пору ограничены интересы истории, отодвинутые в сторону проблемами искусствознания. Кинокомитет предполагал начать собирание и систематизацию материала по истории советского и иностранного кинематографа, для чего учредил специальное вспомогательное учреждение — Кинокабинет.

Первый научный доклад был прочтен в Кинокомитете 19 декабря 1925 года. Выступил проф. А. А. Гвоздев {1} с анализом немецкой кинематографии. Январь месяц следующего года начался необычайно оживленно для деятельности Кинокомитета. Один за другим следуют доклады: Б. Мазинга {2} «Киноактеры Германии», М. Бронникова {3} «Гриффит и методы его творчества», Л. Трауберга «Кризис сценария», С. Тимошенко «Теория киномонтажа». В продолжение одного только 1926 года в Кинокомитете было зачитано 12 докладов на самые разнообразные темы. Тут были и общие проблемы теории киноискусства (Н. Александров «Эстетические обоснования киноискусства», Ю. Брусиловский {4} «Вопросы теории кино»), и конкретно-исторические вопросы (К. Державин {5} «Конрад Фейдт и экспрессионизм в кино», его же доклад на тему «Джекки Куган и дети в кино»), и вопросы критики (доклад И. Трауберга), и вопросы непосредственной практики (С. Тимошенко «Методика и техника рабочего сценария», И. Соллертинский {6} «Кино и музыка»).

Некоторые из перечисленных докладов были вскоре напечатаны отдельными брошюрами в издании «Academia», составив первую серию книг по теории и истории кино. Так были опубликованы работы: С. Тимошенко «Искусство кино и монтаж фильма» (1926), К. Державин «Джекки Куган» (1926) и «Конрад Фейдт» (1926), Б. Мазинг «Актер германского кино» (1926), И. Трауберг «Актер американского кино» (1927) и др. Часть названных работ носила характер занимательных журнальных статей; часть пыталась ставить проблемы кинематографической культуры более серьезно. Особенно это относилось к брошюрам, стремившимся разобраться в технологии кинематографического мастерства (С. Тимошенко). Однако технологические искания, сами по себе правомерные и необходимые, вскоре обернулись такой своей стороной, которая сделала их мало приемлемыми для советской культуры. Они приобрели характер формализма. Формализм особенно явно обнаружился в кинематографической культуре Ленинграда, когда область теории кино была на некоторое время оккупирована крупнейшими литературоведами и театроведами ГИИИ (Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, Б. Казанский, В. Шкловский, А. Пиотровский и др.).

В 1927 году в издании «Кинопечати» выходит сборник под названием «Поэтика кино», представивший собой попытку перечисленных работни-

ков литературоведения и театроведения разобраться в специфике и характере нового искусства. Из книг, изданных по вопросам теории кино «Поэтика кино» явилась едва ли не самой талантливой и самой связной. В то же время ее можно считать самой ошибочной книгой советской кинематографической литературы. Литературоведы внесли в теорию кино свое собственное понимание фильма и ее природы. Как бы они глубоко не анализировали специфические приемы монтажа, строения кадра, ритма, — область кино оказалась однако за пределами их обобщений, имевших скорее литературоведческий, чем киноведческий характер. Название сборнику своих статей они дали чисто литературоведческое: «поэтика кино», а не «теория кино». Появление сборника не вызвало никаких сколько-нибудь серьезных дискуссий. Бои, и бои самые ожесточенные, разгорелись вокруг этой книги гораздо позже, спустя два-три года со дня выхода ее в свет¹. Но тогда уже ни Эйхенбаум, ни Тынянов, ни Казанский в теории кино не работали, отвлеченные другими интересами. В кинематографии остался и осел из авторов «Поэтики кино» лишь Адр. Пиотровский {7}, на голову которого и обрушились все в той или иной мере справедливые обвинения в формализме.

«Поэтика кино» явилась кульминацией формалистской науки, кульминацией, за которой последовало несколько лет перестройки мировоззрения научных работников, вызванной эпохой социалистического наступления. Прежде чем перейти к характеристике этих переходных лет, необходимо указать на большую деятельность, развернутую издательством «Academia» по печатанию переводов иностранных трудов по кинотеории. Деятельность эта была связана самым непосредственным образом с Кинокомитетом ГИИИ². Во всяком случае, большинство книг было издано либо в переводах самих работников Кинокомитета, либо под их редакцией. Первым переводным изданием была напечатана книга Урбана Гада {8} «Кино» (1924). Ее печатание было осуществлено еще тогда, когда Кинокомитета не существовало или он только-только зарождался в недрах ГИИИ³. Затем вышли книги: Фредерика Тальбота {9} «The Moving Pictures» (в русском издании труд Тальбота был разделен на три самостоятельные брошюры: «Кинофильмы» (1925), «Кино-

¹ Уже в год выхода «Поэтика кино» была подвергнута критике. Например, Ишполит Соколов в рецензии на книгу писал: «Прежде всего, что такое поэтика кино? Есть ли и может ли быть кино-поэтика? Кино-поэтики в природе нет и не может быть. Кино-поэтика, — бесполезная и обреченная на неудачу затея литературоведов в кино. Ни один участник сборника не пытается даже дать определение метафорического выражения „поэтика кино“» (*Соколов И.* «Поэтика кино» [рец.] // *Кино-фронт.* 1927. № 9—10. С. 31).

² Сотрудничество между издательством и ГИИИ началось весной 1923 года с последующим объединением в начале 1924 года. О тесной связи издательства «Academia» и Кинокомитета см.: *Кумпан К. А.* К истории возникновения Кинокомитета при ГИИИ. С. 175—201.

³ Книга вышла 22 декабря 1924 года. Сам же Кинокомитет, как отделение Отдела истории и теории театра ГИИИ, начал работу в декабре 1925-го.

трюки» (1926) и «Кинопостановки» (1926)), Леона Муссиака {10} «Рождение кино» (1926) и Рудольфа Гармса {11} «Философия фильма» (1927). Издание иностранной литературы сыграло большую и положительную роль в ознакомлении творческих работников и зрителей с проблемами буржуазной науки о кино. На основании этих книг наши читатели могли получить в известной мере полное представление о состоянии кинематографической теории в Германии, Франции и Америке. Если к приведенному списку иностранной литературы прибавить еще книгу Бела Балаша {12} «Культура кино», напечатанную в Ленинграде в 1925 году (редакция и предисловие Адр. Пиотровского), то этим можно исчерпать, если не все, то почти все, самые значительное и интересное, сделанное за границей по разработке кинонауки. Как известно, с тех пор как «Academia» перестала издавать иностранную теоретическую литературу по кино, книг иностранных киноведов не появилось более на русском языке.

Кроме издательства «Academia» теоретическую литературу по вопросам кино издавало в Ленинграде еще отделение «Теа-кино-печати». В свое время «Теа-кино-печать» сплотила вокруг себя не только киноведов из ГИИИ, но и тех творческих работников, которые находились вне Института. Кроме уже упомянутой выше «Поэтики кино», «Теа-кино-печать» издала книгу В. Недоброво {13} «ФЭКС» (М.-Л., 1928), брошюры М. Блеймана («Вамп — опыт анализа жанра»), Э. Арнольди {14} («Комическое в кино») и др.

В 1927–1928 гг. в программу работы Кинокомитета были включены производственные научно-технологические вопросы кинематографа (Л. Андреев {15} «О киносъемках в инфра-красных и ультра-фиолетовых лучах», А. Лейферт {16} «Организация японского кинопроизводства», Е. Вейсенберг {17} «О некоторых способах рационализации кинопроизводства»). Наряду с производственными вопросами Кинокомитет занялся также вплотную проблемой жанров. Целых два года изучение жанров привлекает самое усиленное внимание научного состава Кинокомитета, особенно молодых работников. В это время были прослушаны доклады о комической фильме (Г. Козинцев «Приемы комического фильма», Э. Арнольди «О строении кинокомической»), о фильме приключенческой (А. Разумовский {18} «Социология кинодетектива», Э. Арнольди «Авантюрный жанр в кино»), фильме документальной (М. Блейман «Проблема документального фильма») и, наконец, о культурфильме (Л. Андреев «Культурфильм и его научно-просветительское значение»). Молодежь, занимаясь проблемой жанров, пыталась выйти из-под опеки и влияния старших киноведов-формалистов. Но это ей не всегда удавалось. Напротив, бывали даже случаи, когда молодые научные работники оказывались последовательнее своих старших товарищей в проведении принципов формализма. Но время брало свое. Революционная мысль врывалась и в чинные залы дома, принадлежавшего некогда графу Зубову, проветривала помещения мрачного особняка на Исаакиевской площа-

ди, переделывала людей, прежде живших кабинетной жизнью, ныне силою революционных событий поставленных перед другими задачами, задачами более высокого и более великого значения.

В 1929 году Кинокомитет ГИИИ реорганизуется, а в 1930 году упраздняется. На его месте с возникновением из развалин ГИИИ ЛОГАИС'а (1930), а потом ГАИС'а (1932) учреждается самостоятельная секция киноведения с новым составом работников и с новыми задачами. В 1930—1931 гг. научная работа секции киноведения замирает. Идут бесконечные организационные собрания, устанавливаются контакты с разными учреждениями, составляются нереальные планы. В этот период времени наиболее успешно развертывалась педагогическая деятельность секции. Что же касается в собственном смысле научно-исследовательской работы, она ограничилась либо информационными сообщениями, либо докладами, имевшими скорее негативный, чем позитивный характер. Последнее обстоятельство смазало даже борьбу секции с формализмом, борьбу, которую можно было бы вписать в актив секции, если бы эта борьба поднялась до известной принципиальной высоты. Период научной работы по кино в 1930—1931 гг. в точности соответствовал бесславному в то время периоду агитпропфильмы. Подобному тому, как киноискусство имело характер поверхностной злободневности, — научная работа секции киноведения тоже носила характер агитационно-пропагандистской или, точнее, рапповской (разумеется, не в положительном, а в отрицательном смысле слова).

И снова ведущая роль в области теоретической мысли перешла к творческим работникам. На этот раз теоретическая работа стала разворачиваться в ЛенАРРК'е. Как известно ЛенАРРК возник в начале 1928 года. В его уставе и программе, предложенных учредителями, о научно-исследовательской работе говорилось глухо. Тем не менее ЛенАРРК вскоре пришел к необходимости организации этой работы. В середине 1929 года был создан научно-исследовательский кабинет ЛенАРРК'а, который поставил на первых порах своей целью составление картотеки всех советских картин и фильм иностранных, шедших на экранах СССР, составление библиографии по кино и собирание всяческих материалов, нужных в исследовательской работе над фильмой. Однако вскоре задачи эти были расширены. На одном из организационных собраний М. Блейман очертил с большим размахом круг научных проблем, подлежащих разработке кабинета. Подведение научно-марксистской базы под всю теоретическую и общественную работу ассоциации, руководство по разработке всех теоретических вопросов, подлежащих обсуждению на общих и секционных собраниях, изучение методики режиссерской, актерской и сценарной работы, исследование вопросов кинотехники и пр. — вот перечень научных обязанностей, взятых на себя кабинетом в 1929 году. Для их осуществления кабинет организовал несколько секций. Из последних работали в 1930 году особенно успешно секция по изучению терминологии киноискусства и секция по изучению зрителя. На первой секции были прочитаны и обсуждены доклады Вейсенберга и С. Юткевича («Терминология в совет-

ском кино»), на втором доклады Авдеева {19} «Методика изучения зрителя в ТЮЗе» и Э. Векслер {20} о методике изучения кинозрителя¹. В том же году научно-исследовательский кабинет ЛенАРРК'а подготовил к печати два выпуска бюллетеня (один из этих выпусков был посвящен борьбе с формализмом). Но целый ряд обстоятельств не позволил бюллетеню выйти в свет. Что касается научно-вспомогательной работы кабинета, она была проведена не безуспешно. Во всяком случае кабинет за короткий срок сумел собрать изрядный материал. Среди последнего обращали на себя внимание систематические подборки по отдельным картинам критических статей из периодики.

Отсутствие поддержки кабинета со стороны ЛенАРРК'овского актива, а также недостаточная активизация самого кабинета привели к тому, что в 1931 году кабинет стал хиреть, а потом и вовсе распался. Такой конец едва удивителен, если вспомнить, что все большие диспуты в стенах ЛенАРРК'а проходили без ведущего участия научно-исследовательского кабинета. Взять хотя бы дискуссию о формализме с докладом В. Сутырина, в котором была подвергнута критике книжка Адр. Пиотровского «Художественные течения в советском кино» — единственная, кажется, работа по кинотеории, изданная в Ленинграде в 1930 г. Или взять горячие дебаты, вызванные докладом Б. Обнорского {21} о творческих группах ленинградской кинематографии. Впрочем, к 1932 году и вначале его дискуссионный жар в ЛенАРРК'е стал тоже постепенно спадать. В ассоциации и в особенности за ее пределами зрели новые настроения и идеи. Готовилось знаменитое постановление ЦК ВКП(б) о роспуске рапповских литературных организаций. Наступала новая эпоха для искусства и науки об искусстве.

После решения ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. деятельность секции киноведения ГАИС заметно оживилась. Первым докладом, внесшим большой интерес в жизнь секции, явилась работа С. Юткевича о монтаже фильма. За нею последовал ряд теоретических и исторических докладов. Если центр тяжести работы Кинокомитета в 1926–1927 гг. лежал в пределах общей теории, а в 1928–1929 — в разработке проблемы жанров, то с 1932 года секция киноведения начинает вплотную заниматься вопросами стиля киноискусства и истории кино. Проблеме стиля были посвящены доклады: С. Бартенева {22} «Золяизм в кино», Н. Иезуитова {23} «Стили советского кино», «Стиль „Грозы“ В. Петрова» и «Проблема занимательности»², А. Ромицина

¹ Векслер Э. «Изучение кинозрителя», рефер. доклада в кинокомитете ГИИИ // Кино (Л.). 1928. № 52. 25 декабря. С. 3; Векслер Э. Изучение кинозрителя // Кино (Л.). 1929. № 43. 27 октября. С. 4.

² Иезуитов Н. О стилях советского кино (Концепция развития советского киноискусства) // Советское кино. 1933. № 3–4. С. 35–55; Иезуитов Н. О стилях советского кино (Концепция развития советского киноискусства) // Советское кино. 1933. № 5–6. С. 31–47; Иезуитов Н. Проблема занимательности // Советское кино. 1934. № 1–2. С. 113–124; Иезуитов Н. На путях к реализму. «Гроза» В. Петрова // Советское кино. 1934. № 5. С. 32–48.

{24} и А. Марченко {25} «Образ комсомольца в кино». История буржуазной и советской кинематографии нашла отражение в ряде серьезных и фундаментальных докладов Э. Арнольди о творческих путях крупнейших французских и американских мастеров киноискусства (Рене Клера, Гриффита, Штернберга, Чаплина и др.), в его же работах о милитаристической фильме на Западе, в докладе Н. Ефимова {26} «Фрейбургская школа операторов»¹, в докладе Б. Коломарова {27} «Дореволюционное наследие в советском кино», в докладе И. Ростовцева {28} «Шкловский как кинодраматург» и И. Крипкина {29} «Творчество Ф. Эрлера» и в докладах Н. Иезуитова «Путь развития советской художественной фильма», «Итоги развития звуковой художественной фильма СССР», «История заводов в кино»². Перечисленные доклады явились подготовительными работами к составлению истории зарубежной и советской кинематографии. Они определили своей целью либо разработку отдельных конкретных явлений киноискусства, либо построение общей исторической концепции развития кинематографии. Таким образом секция киноведения заново поставила работу, начатую в свое время трудами: Б. Лихачева {30} «Кино в России (1896–1913)», Л. 1927, и Р. Маршан {31} и П. Вайнштейна {32} «Пять лет советской кинематографии», 1925, представлявшими в те времена едва ли не единственные слабые попытки разобратся в истории кино.

Занимаясь вопросами истории советской фильма, секция киноведения ГАИС вплотную столкнулась с проблемами национального кино в СССР. Первая ее попытка изучить становление белорусской кинематографии (доклад Л. Кацнельсона {33} и Я. Бобрика {34}) оказалась неудачной³. Через два года, в 1934 году секция вновь берется за исследование белорусской фильма, на этот раз совместно с Белорусской Академией наук. В настоящее время монография по белорусской кинематографии (1924–1934) закончена. В ее составлении приняли участие: А. Галкин {35}, Н. Иезуитов⁴, Я. Бобрик, Ф. Кругликов {36}, К. Губаревич {37} и Н. Ефимов. Издастся она к десяти-

¹ Доклад «Фрейбургская школа операторов и философия фашизма в кино» готовился для сборника ГАИС – ГИК «Фашизм в кино» (2,5 п. л.). Книга «Эволюция фашистского фильма» (10 п. л.) должна была выйти в издательстве «Искусство» в 1936 году. По сведениям П. А. Багрова, какие-то тексты сохранились в архиве Г. Авенариуса в Госфильмофонде.

² *Иезуитов Н.* История заводов в кино // Пролетарское кино. 1932. № 11–12. С. 24–27; *Иезуитов Н.* Кино как источник истории заводов // История заводов. Вып. 7. М.: История заводов, 1933. С. 76–89.

³ Часть доклада была опубликована: *Кацнельсон Л., Бобрик Я.* Основные этапы развития белорусской кинематографии // Пролетарское кино. 1932. № 21–22. С. 33–42.

⁴ Рукописи Н. Иезуитова «Несколько страниц из истории Белгоскино» (другое название – «Политика и экономика Белгоскино») и совместной статьи Н. Иезуитова и К. Губаревича «Белорусская кинематография» хранятся в Кабинете истории отечественного кино ВГИК. Последняя статья была опубликована: *Иезуитай (праф.), Губарэвіч К.* Беларускае кінамагарафія // Польшыя рэвалюцыі (ж.). 1934. № 11. С. 116–127.

летнему юбилею белорусского кино, который будет праздноваться в декабре 1934 года¹.

Вопросы практики киноискусства нашли обращение в двух больших работах секции киноведения: в разработке проблем советской звуковой фильма (участвовали: И. Иоффе, М. Блейман, Н. Иезуитов, Р. Мессер, В. Пудовкин, Будяковский, Римский-Корсаков, Шопло {38} и др.) и в анализе актерского искусства в фильме (работа была осуществлена при основном и непосредственном участии В. Пудовкина). Книга о проблемах звукового кино в момент, когда эта статья пишется, находится в печати². Книга В. И. Пудовкина «Актер в фильме» вышла в печати в ноябре 1934 года. Она явилась первым изданием Государственной Академии искусствознания после долгого перерыва в ее издательской деятельности.

Для завершения характеристики работы секции киноведения, необходимо сказать еще несколько слов о подготовке аспирантуры, подготовке, которая ведется в стенах ГАИСа уже несколько лет. Потребность в научных работниках кино, в квалифицированных картинах необычайно велика. Удовлетворяя эту потребность, Академия искусствознания ведет систематическую работу по созданию научно-исследовательских кадров в области киноведения. Весной 1934 года был произведен первый выпуск окончивших аспирантскую подготовку. Молодые ученые нашли себе место в ГИКе (Москва), в кинотрестах и на кинофабриках.

Как показывают последние работы секции киноведения ГАИС, она растет и крепнет, завоевывая себе авторитет и внимание со стороны производства

¹ Рукопись сборника обнаружить не удалось, судьба издания неизвестна.

² Инициированный Иезуитовым сборник статей «Проблемы советской звуковой художественной фильма» должен был выйти в «Гизлегпроме» в 1934 году. Сохранилось письмо Иезуитова от 27 сентября 1933 года, где он предлагал Кулешову «принять участие в этом сборнике со статьями на тему: „Актерская работа в звуковом кино“, зная то, как Вы много работали и, по-видимому, продолжаете работать над проблемами актерского образа» (РГАЛИ. Ф. 2679. Оп. 2. Д. 154. Л. 1–2). В письме указаны возможные авторы, в том числе Адр. Пиотровский и И. Соллертинский. Рукопись хранится в Собрании Кабинета истории кино РИИИ (Ф. 10. Оп. 3139. Д. 9). По всей видимости, сборник не вышел, как писал Э. Арнольди, в силу «издательских преград», из-за чего «сборник успел устареть прежде, чем его удалось подготовить к печати» (Арнольди Э. Из воспоминаний о первых шагах нашего киноведения. С. 231). Это подтверждается статьей «Здание без фундамента» (1934), в которой автор объясняет «преграды» отсутствием у ГУКФ (Главное управление кинофотопромышленности при СНК СССР) собственного издательства и вытекающими из этого конфликтами редакционного-издательского сектора ГУКФ с издательствами «Гизлегпром» и «ГИХЛ» (Государственное издательство художественной литературы). Перечисляя список подготовленных к печати книг (в том числе «„Проблемы звуковой советской художественной фильма“ — коллектив авторов ГАИС»), Александрович пишет: «Но нет никакой уверенности, что книги выйдут. „Специфика кино“ (книга Н. Лебедева, вышла в 1935 году. — С. У.) верстается уже 4 мес. Гниет на корню книга ГАИС о звуковом кино, хотя книг на эту тему у нас нет совершенно. Подготовленные к печати книги ждут, когда кончатся споры с издательствами» (Александрович И. Здание без фундамента // Кино (М.). 1934. № 37 (629). 16 августа. С. 1).

и творческих работников. Она борется за место ведущей в Советском союзе научно-исследовательской организации по вопросам теории и истории кино и порою этого достигает. Разумеется, она еще недостаточно вплотную приблизилась к нуждам практики, еще есть в ней некоторый налет академизма, но она делает все возможное, чтобы преодолеть свое отставание от потребностей быстро растущего киноискусства. Одной из таких попыток — найти общий язык с творческими работниками кино было вынесение ряда докладов секции в ЛенАРРК. В ЛенАРРК'е были прочитаны доклады: С. Бартеневым «Золяизм в кино», Н. Иезуитовым «Стили советского кино» и «Итоги развития звуковой фильмы в СССР» и И. Кринкиным «Творчество Ф. Эрмлера». Нужно сказать, что последние доклады могут характеризовать как деятельность ГАИСа, так одновременно и деятельность ЛенАРРК'а, ибо они создавались в атмосфере ЛенАРРК'овской работы, зрели в среде, которая питала творческие концепции режиссеров и научные гипотезы исследователей. Что касается самого ЛенАРРК'а, то в нем теоретическая работа, начиная с 1932 года, особенно с открытием Дома кино (осенью 1932 г.), тоже значительно оживляется. Обсуждение вновь выходящих картин делается основной потребностью ЛенАРРК'овского актива, становится стержнем критической работы. Параллельно этому создается критическая бригада ЛенАРРК'а (М. Блейман, И. Кринкин, Н. Коварский {39}, И. Трауберг, М. Калатозов и др.), которая отзывается на большие явления кинематографической жизни («Дезертир», «Окраина», «Рваные башмаки» и др.). Из собственно теоретических докладов на собраниях ЛенАРРК'а были обсуждены доклады Г. Козинцева «Проблемы исторической художественной фильмы» и М. Короля {40} «Вопросы оборонной кинематографии». Подготовка к юбилею советского кино выдвигает перед ЛенАРРК'ом целый ряд исторических проблем. В ЛенАРРК'е берутся за их проработку с большой активностью и темпераментом. В результате этого труда появляется книга, которую читатель держит сейчас в руках. Она — итог теоретических работ ЛенАРРК'а. Впрочем, не нам и не здесь ее разбирать. Ее будут уже оценивать читатели и пресса¹.

Н. Иезуитов
Ленинград
14 ноября 1934

ПРИМЕЧАНИЯ

{1} *Гвоздев Алексей Александрович* (1887–1939) — театральный критик, театровед, литературовед и педагог.

{2} *Мазинг Борис Владимирович* (1898, Санкт-Петербург — 15.08.1941) — журналист, театральный критик. С 1925 года принимал участие в заседаниях киносектора ГИИИ.

¹ О готовящемся издании, к которому Иезуитов писал предисловие, сведения обнаружить не удалось.

В 1926-м организовал при Ленинградском государственном фотокинотехникуме семинарий по изучению вопросов строительства советского художественного кинематографа. Преподавал кинокритику на ВГКИ. До 1929 года — сотрудник «Красной газеты». Писал рецензии в газете «Кино», журнале «Рабочий и театр» и др. В 1929-м — редактор издательства «Теа-кино-печать». 15.23.1929 по делу артиста Театра музыкальной комедии М. Ксендзовского был исключен из Союза работников полиграфического производства. В течение полугода не печатался. 13.06.1930 восстановлен. В 1932-м — заведующий учебным отделом единого художественного университета при Большом драматическом театре (ГБДТ). В 1941 году был арестован. Расстрелян. (Дополнительные сведения приведены П. А. Багровым.)

- {3} *Бронников Михаил Дмитриевич* (12.08.1896, Санкт-Петербург — не ранее 1942) — литератор, переводчик, музыкант. В ГИИИ — в 1925–1926 годах (вне штата). Дворянин. Родился в семье морского офицера и музыканта. В 1914 году окончил Первый кадетский корпус. В 1912–1913 годах был одним из редакторов журнала Петербургского Первого кадетского корпуса «Кадетский досуг». В 1917-м окончил Императорский Александровский лицей, в 1915–1917 годах был одним из редакторов-издателей «Лицейского журнала». В начале 1920-х посещал лекции в Ленинградском университете. В 1920–1923 годах участвовал в семинаре по стихотворному переводу при Петроградском доме искусств под руководством М. Л. Лозинского, где проявил безусловные способности и участвовал в коллективном переводе сонетов Ж.-М. де Эредиа. Также переводил стихотворения Ф. Жамма, роман А. Жида «Подземелья Ватикана» (М., 1927). Писал художественную прозу, оставшуюся неопубликованной. С 1925 года сотрудничал с А. А. Кроленко и издательством «Academia». Брошюра Бронникова «Мэри Пикфорд» (1926) стала первой книгой «киносери», выпускаемой «Academia». Год спустя он кардинально переработал ее, и вторая книга Бронникова «Этюды о творчестве Мэри Пикфорд» является одной из первых попыток в отечественном киноведении дать систематизированный анализ творчества киноактера. Со дня основания посещал заседания кинокомитета при Институте истории искусств, выступил здесь с докладом «Гриффиит и методы изучения его творчества». В дневниках А. И. Оношковиц-Яцыны упоминается статья Бронникова «Кино как мироощущение», по-видимому оставшаяся неопубликованной. Занимался преподавательской работой. Писал внутренние рецензии для издательства «Время». Печатался Бронников чрезвычайно редко. С конца 1920-х годов кинематографической деятельностью не занимался. Работал тапером в кинотеатрах. В конце 1920-х служил конторщиком на заводе «Красная Заря». В 1927–1932 годах создал ряд кружков («Штрогейм-клуб», «Бандаш», «Дискуссионный клуб», «Академия», «Фабзавуч», «Безымянный клуб», «Шекспир-Банджо», «Бодлеровская академия»). 9.03.1932 был арестован по делу о контрреволюционных организациях фашистских молодежных кружков и антисоветских литературных салонов, также известному как «дело Бронникова». 17.06.1932 по статье 58-10, 11 приговорен к 10 годам заключения. Отбывал срок на Беломорканале. Через пять лет был досрочно освобожден и жил в городе Кировск Мурманской области, где работал учителем музыки в Доме художественного воспитания детей (ДХВД). Здесь сотрудничал с композитором А. С. Розановым, написал либретто для его детских опер «Веселый портняжка» (1939) и «Сережа Костриков» (1940) — обе они исполнялись силами ДХВД, считались значительными явлениями самодеятельного искусства. В Кировске также выступал с публичными лекциями. В 1940 году вернулся в Ленинград и работал в литературной части Ленинградского театра драмы имени А. С. Пушкина. В начале войны вернулся в Кировск, где 5.07.1941 был вторично арестован и 6.05.1942 по ст. 58-10 УК приговорен к 5 годам заключения. По непроверенным данным, погиб в заключении. Реабилитирован посмертно, по первому делу — 28.09.1989, по второму — 4.05.1989. (Сокращенная справка из Энциклопедии РИИИ.) См. портрет Бронникова в кн.: *Громова Н., Позднякова Т., Вахтина П.* Дело Бронникова: «О контрре-

волюционной организации фашистских молодежных кружков и антисоветских литературных салонов № 249-32». М.: Изд-во АСТ, Ред. Елены Шубиной, 2019. С. 23—62.

- {4} *Брусиловский Юлий Исаакович* (3.05.1892, Одесса — 1938) — организатор кинопроизводства. В ГИИИ — в 1925—1927 годах. Сын писателя-народника Исаака Казимировича Брусиловского (1865—1933). Окончил естественный и юридический факультеты Петербургского университета и Петербургскую консерваторию по классу скрипки. В 1911-м был арестован за участие в коалиционном студенческом совете. Во время Февральской революции был помощником комиссара. В 1918-м — сотрудник «Торгово-промышленной газеты» (Петроград). В 1919-м — заведующий информационным отделом и заведующий химическим отделом Совнархоза (Киев), секретарь издательского отдела Укрсовнархоза, редактор журнала «Народное хозяйство». В 1920-м — уполномоченный Промбюро Украины на Правобережной Украине, заведующий информационным отделом НКВД (Народный комиссариат иностранных дел) Украины (Киев). В 1920—1921 годах — редактор петроградского отдела РОСТА (Российское телеграфное агентство) и завполитпросветом Дорпрофсожа (Дорожный профессиональный союз железнодорожников) Мурманской железной дороги. В 1921-м — заведующий театрально-музыкальными предприятиями Павловска и железнодорожным театром ГубОНО (Губернский отдел народного образования), заведующий эксплуатацией кино Центрального района Петрограда. В 1921—1925 годах — заведующий кино подотделом ЦГР (Центральный городской район), организатор, директор и начальник производственного треста «Киносевер», состоящего из прокатной конторы и кинофабрики. В 1925-м — заведующий производственным отделом ВУФКУ (Всеукраинское кинофотоуправление) в Харькове, затем — уполномоченный Госкинопрома Грузии. В 1925-м — директор ленинградской кинофабрики «Совкино», затем — помощник директора по производственно-финансовой части. В заседаниях кинокомитета ГИИИ участвовал с самого основания (1925), разрабатывал проблематику теории кино, выступил с несколькими докладами по этому вопросу. Разрабатывал план работы теоретической секции кинокомитета, который фактически возглавил в 1926 году, но юридически секция так и не была оформлена. В 1926-м совместно с М. А. Галлом редактировал русский перевод книги Л. Лобеля «Техника кинематографии». После 1927 года участия в работе кинокомитета не принимал. В 1929-м — заведующий производственным отделом кинофабрики «Совкино» (затем — «Ленфильм»), в 1930—1931 годах — заведующий звуковым сектором кинофабрики, с 1931-го — руководитель группы звукового кино сектора производства фильмов, затем до 1937 года — технический директор, начальник производственного отдела. В 1937 был арестован, 5.03.1938 внесен в «расстрельный список». Расстрелян не ранее мая и не позднее сентября 1938 года. (Справка составлена П. А. Багровым.)
- {5} *Державин Константин Николаевич* (1903—1956) — литературовед, переводчик и сценарист, литературный и театральный критик.
- {6} *Соллертинский Иван Иванович* (1902—1944) — музыковед, театральный и музыкальный критик.
- {7} *Пиотровский Адриан Иванович* (1898—1937) — филолог, переводчик, драматург, литературовед, театровед, киновед. Преподавал в ГИИИ (научный сотрудник первого разряда), с 1926 года — директор ВГКИ. Худрук киностудии «Ленфильм». Арестован 10.07.1937. Расстрелян 21.11.1937. Реабилитирован посмертно 25.07.1957. В 1963 году в журнале «Искусство кино» было опубликовано коллективное письмо в защиту Пиотровского: «Мы, старейшие „ленфильмовцы“, ученики и друзья Адриана Ивановича, считаем сейчас своим долгом восстановить честное имя Адриана Пиотровского в истории советского кино». Далее упоминались две вещи: «1. Поставить имя Адриана Пиотровского в титрах тех фильмов, в создании которых он принимал самое активное участие: „Встречный“, „Чапаев“, „Великий гражданин“, „Юность Максима“, „Крестьяне“, „Депутат Балтики“, „По-

- други“, „Возвращение Максима“, „Юность поэта“, „Гроза“, „Иудушка Головлев“, „Петр I“ и другие. 2. Поручить киностудии „Ленфильм“ подготовить, а издательству „Искусство“ издать избранные статьи А. Пиотровского о киноискусстве и воспоминания о нем людей, которым выпало счастье знать и работать с этим человеком» (Письмо в редакцию // Искусство кино. 1963. № 9. С. 145). Книга вышла в 1969 году: *Пиотровский А. И.* Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, 1969. 511 с.
- {8} *Гад Петер Урбан* (1879–1947) — один из пионеров датского кино, режиссер, драматург, теоретик кино.
- {9} *Тальбот Фредерик А.* (1880–1924) — английский писатель, автор около двадцати пяти книг о различных открытиях и технологиях (маяки, пароходы, железные дороги, аэропланы и дирижабли, кино и т. д.).
- {10} *Муссиак Леон* (1890–1964) — французский писатель, искусствовед, кинокритик, теоретик кино.
- {11} *Гармс Рудольф* (1901–1984) — немецкий писатель, эстетик, кинокритик, биограф.
- {12} *Балаш (Балаж) Бела* (1884–1949) — венгерский писатель, поэт, драматург, сценарист, теоретик кино.
- {13} *Недоброво Владимир Владимирович* (1905–1951) — сценарист, кинокритик, киновед. Окончил ГИИИ (1926). Возглавлял киноотдел журнала «Жизнь искусства» (1925–1928), секретарь ленинградской газеты «Кино» (1928–1930), заведующий киносектором издательства «Теа-кино-печать». Автор книги «ФЭКС. Григорий Козинцов, Леонид Трауберг» (1928). Автор статей и брошюр о деятелях кино: «Ричард Бартельмес», «Эрнст Любич», «Чарлз Рей», «Монти Бенкс» (все в 1927) и др. Автор сценариев «Златые горы» (1931, совместно с А. Михайловским и С. Юткевичем), «Разгром Юденича» (1941, совместно с Н. Брыкиным), «Жила-была девочка» (1944) и мн. др.
- {14} *Арнольди Эдгар Михайлович* (20.02.1898, Рига — 23.09.1972, Ленинград) — один из пионеров киноведения, историк кино, кинокритик. В Институте истории искусств — в 1929–1936 и 1938–1941 годах. До 1917 года, будучи учащимся среднего учебного заведения в Петрограде, давал уроки, работал корректором и переписчиком. В 1915–1916 годах — участник организации нелегального кружка средних учебных заведений Киева («КУК»), после революции — член Центральной управы и председатель райкома ОСУЗ'а (организация учащихся средних учебных заведений). В 1917-м поступил на историко-филологический факультет Петроградского университета (не окончил), в начале 1918 года ушел добровольцем в РККА и через полгода демобилизовался по болезни. В 1918-м работал в типографии б. «Копейка». В 1918–1919 годах — инструктор, затем секретарь отдела Собеса Рождественского райсовета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов. Одновременно преподавал историю революционного движения в России и русскую литературу на вечерних курсах в Доме рабочих и крестьян. С марта 1919 года вновь пошел добровольцем на фронт, служил на Восточном (4-я армия), Южном (8-я армия, 15-я дивизия), Западном (7-я армия и Карсектор) фронтах рядовым красноармейцем в пехоте, затем — в артиллерии. В 1920-м по ходатайству Петроградского Пролеткульта был направлен на гражданскую службу в Пролеткульт, где в 1921 году работал заместителем заведующего отделом ЛИТО и помощником заведующего библиотекой. В 1921-м перешел на газетную работу. С 1921–1922 годов — репортер, корректор и помощник выпускающего редактора газеты «Маховик» (Петроград), в 1922–1924 годах — литературный сотрудник газеты «Известия ЦИК СССР», в 1922–1928 годах — литературный сотрудник, секретарь редакции и организатор сети корреспондентов ленинградского отделения газеты «Экономическая жизнь». Также печатался в газетах «Кооперативная жизнь», «Торгово-промышленная газета», «Красная газета», «Жизнь искусства», «Кино-газета», «Огонек» и др. Как историк кино и критик работал с 1926 года. Работал литературным сотрудником издательства «Теа-кино-печать». В 1924-м окончил историко-филологический факультет,

в 1930-м — теакинофакультет ГИИИ. С 1929-го работал в ГИИИ как научный сотрудник отдела ТЕО, затем — секретарь сектора кино, с 1930-го — заместитель председателя секции киноведения. Уволен в 1936 году в связи с ликвидацией сектора киноведения. В 1937—1938 годах — заведующий искусствоведческим циклом Ленинградского института киноинженеров. В 1938—1941 годах — научный сотрудник (с 1939-го — старший научный сотрудник) кабинета кино-музыки¹ института. Параллельно с 1938 года — заведующий секцией истории искусств при кафедре литературы и искусств Коммунистического политико-просветительского института имени Н. К. Крупской. С 1920-х годов читал лекции в Техникуме сценических искусств, на курсах художественных работников ленинградской кинофабрики «Союзкино», в сценической мастерской Всероскомдрама (методический руководитель), в кружках и домах культуры. В 1931 году по поручению Художественного университета ЦДИ (Центральный Дом искусств Союза Рабис) назначен руководителем всей киноучебы Ленинграда. Член-учредитель ЛенАРРК. В 1941 году Арнольди был арестован вместе с супругой Т. Д. Лавровой, главным библиографом Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Следствие просило обоим по 5 лет лагерей. Постановлением от 8.07.1944 обоим было решено «за честь в наказание срок предварительного заключения и из-под стражи освободить». Но оказалось, что Лаврова умерла в тюрьме 29.04.1944. Вместе с супругой Арнольди был реабилитирован 26.10.1956. После освобождения — редактор и сценарист киностудии «Леннаучфильм». В 1920—1930-е годы Арнольди считался одним из крупнейших в стране специалистов по зарубежному кино. Один из первых в стране историков кино, Арнольди в 1940 году выпустил 1-й том «Истории кино», посвященный американскому и европейскому кино от возникновения до середины 1930-х годов (2-й том, посвященный истории советского кино, остался неопубликованным). Из послевоенных работ Арнольди широкий резонанс вызвала книга «Жизнь и сказки Уолта Диснея» (1968), между тем первый доклад о Диснее Арнольди сделал еще в 1936 году («Простодушные симфонии Уолта Диснея»). В конце жизни Арнольди писал воспоминания, в том числе об А. С. Грине (опубликовано), зарождении киноведения в ГИИИ, большая часть которых остается неопубликованными. (Сокращенная справка из Энциклопедии РИИИ с небольшим дополнениями.)

- {15} *Андреенко (Андренко) Леонид Леонидович* (март 1903, город Золочев Харьковской губернии — 25.10.1967, Нью-Йорк) — астроном, литератор, популяризатор науки. Родился в семье ветеринара (в 1926-м — заведующий ветеринарным управлением Харьковского округа). В 1926-м окончил Харьковский институт народного образования. С 1923-го зарабатывал на жизнь научно-популярными статьями и брошюрками, публиковался почти в тридцати периодических изданиях. Работал в Харькове, Одессе, Ленинграде (сотрудник астрономического отдела Естественно-научного института имени П. Ф. Лесгафта). Формально являясь астрономом (в 1920-е его работы по изучению Марса и Венеры были удостоены множества наград иностранных научных обществ), Андреенко интересовался взаимодействием различных естественных наук, многие его работы лежали на стыке науки и философии. Занимался проблемой многообразия возможных форм жизни во Вселенной, работал над изобретением «астротелевидения». В октябре 1926 — апреле

¹ 1 сентября 1936 года был ликвидирован сектор киноведения (и одновременно — сектор изобразительных искусств). Несколько лет спустя появляется новое структурное подразделение — Кабинет кино-музыки. Мы не знаем ни точных дат существования кабинета, ни полного списка сотрудников. Судя по сохранившимся личным делам в архиве РИИИ, кабинет возник весной 1938 года. Закончил же он свое существование «естественным путем» в начале войны — в связи с эвакуацией многих сотрудников, гибелью других в блокадном Ленинграде, арестом в 1941 году Э. М. Арнольди. — *Прим. П. А. Багрова.*

1927-го состоял в Комиссии по гипнологии и биофизике при Психоневрологическом институте имени В. М. Бехтерева. Переписывался с К. Э. Циолковским, В. И. Вернадским, Н. А. Морозовым. Главный научный труд Андреенко 1920-х годов «Многообразие жизненных принципов на Земле» так и не был полностью издан в СССР. С 1924 года занимался также разными аспектами кинематографии. Андреенко никогда не состоял в штате ГИИИ, но в 1927–1928 годах принимал активное участие в работе киносекции и, бывая в Ленинграде наездами, сделал пять докладов на открытых заседаниях секции — больше, чем кто-либо другой из сотрудников. Выступления и публикации Андреенко были посвящены популярному изложению технических вопросов кинематографа и проблеме научно-популярного кино («культурфильма»). В Отчете о деятельности Киносекции и Кинокомитета ТЕО ГИИИ Андреенко определен как «научный сотрудник по астрономии, спец. по культурфильму» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Д. 20. Л. 65). По данным «Мемориала» (Санкт-Петербург), был арестован 13.02.1931. Приговорен: ВС КОГПУ (Выездная сессия Коллегии ОГПУ) 12.04.1931, обвинение по статье 58-11 УК РСФСР. Приговор: сослать на 3 года в Восточно-Сибирский край. С 14.05.1931 находился в Иркутском изоляторе, где работал в клубе по культпросвет части. Освобожден не ранее августа 1931 года и не позднее ноября 1931-го благодаря стараниям Н. А. Морозова. Реабилитирован 29.09.1989. С ноября 1931 года вновь работал в Харькове. В 1934 году работал в Харьковской обсерватории, в 1936–1940 (?) годах — во 2-й Астрономической обсерватории (Одесса). После войны эмигрировал в Германию. До 1948 года работал на частной астрономической станции. С 1948 года жил в США. Работал в одной из американских обсерваторий. Обладая большим международным авторитетом, он развернул широкую деятельность, много печатался. Также писал стихи, занимался живописью. Архив Андреенко находится в Колумбийском университете (Нью-Йорк). Похоронен на кладбище Ново-Дивеевского Успенского православного женского монастыря, США. (За дополнительные сведения благодарю заведующую отделом истории российского зарубежья Дома русского зарубежья имени А. Солженицына М. Ю. Сорокину и П. А. Багрова.)

- {16} *Лейферт Андрей Алексеевич* (01.05.1898, Санкт-Петербург — 09.10.1937, Москва) — японед-лингвист, переводчик, художник-иллюстратор. Автор первого изданного в советское время словаря японских иероглифов (1935). С 1930 года сотрудничал с Разведуправлением Генштаба РККА. В 1936–1937 годах — капитан-лейтенант. Репрессирован 27.07.1937. Реабилитирован 02.04.1957. Лит.: Люди и судьбы. Биобиблиографический словарь востоковедов — жертв политического террора в советский период (1917–1991) / Изд. подгот. Я. В. Васильков, М. Ю. Сорокина. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. С. 236–237; *Алексеев М. А., Колтакиди А. И., Кочик В. Я.* Энциклопедия военной разведки. 1918–1945 гг. М.: Кучково поле; Военная книга, 2012. С. 470–471.
- {17} *Вейсенберг Евгений Семенович* (14.03.1892, Санкт-Петербург — 15.03.1940, Ленинград). Из жизнеописания Вейсенберга от 25 апреля 1929 года (Архив РИИИ. Оп. 5. Д. 258. Л. 47–49) известно, что он окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета (1914). Вскоре занялся кинематографом: сначала в АО (Акционерное общество) «Биохром», позднее «Биофильм». Во время революции служил в Петроградском фотокинокомитете, в кинематографической конторе «Кино-Москва», Петроградском отделении «Госкино» и позднее в «Совкино», как на кинофабрике, так и в прокатном отделении (где и работал по состоянию на 1929 год). Научный сотрудник II разряда ТЕО. При своей работе широко ознакомился со всеми отраслями кинематографа — как с производством, так и с прокатом, равно и с техникой в области кинематографа. Автор ряда статей и книг по вопросам кинематографа. Составил три выпуска «Кинотехнических бюллетеней Ленинградского областного отделения Совкино». Брошюры: «Комбинированная киносъемка» (1928), «Кинотехника сегодня» (1929), «Конец немого кино.

- (Сегодня и завтра звучащего кино)» (1929) и др. Вейсенберг одним из первых писал о технологии производства звуковых фильмов, ему принадлежит первая статья о «рисованном звуке». В этот период его деятельность в ГИИИ была не слишком заметна: работая по технической линии, он старался не принимать участия в творческих обсуждениях, сосредоточенных вокруг борьбы с формализмом. В 1930 году — заведующий бюро технической информации ТОМПа ленинградской кинофабрики «Совкино». С начала 1930-х годов — начальник бюро технической информации Государственного оптико-механического завода (ГОМЗ). В 1920—1921 годы вел лекционные занятия по кино в ряде клубов Ленинграда, в 1927—1929 годах — в Фотокинотехникуме, в Доме медработников. Был одним из учредителей АРПК. Похоронен на Малоохтинском кладбище (Санкт-Петербург). (Дополнительные сведения П. А. Багрова.)
- {18} *Разумовский Александр Владимирович* (1907—1980) — драматург, сценарист, кинокритик, прозаик.
- {19} *Авдеев Арсений Дмитриевич* (07.11.1904, Томск — 12.09.1966, Ровно, УССР) — театровед, этнограф, педагог. Окончил театроведческий факультет ВГКИ (1927). Педагог, актер ТЮЗа, нового ТЮЗа (1926—1938). В 1938—1939, 1955—1965 годах — научный сотрудник Института этнографии АН СССР. Автор фундаментального труда «Происхождение театра» (1959). См.: *Решетов А. М.* Материалы к биобиблиографическому словарю российских этнографов и антропологов. XX век. СПб.: Наука, 2012. С. 36.
- {20} Векслер (дев. Крейн) Эстер (Эсфирь) Григорьевна (27.06.1903—11.09.1983, Ленинград). Родилась в семье служащего. В 1920 году окончила Киевское коммерческое училище и поступила в драматическую студию «Зеленое кольцо» при Киевском музыкально-драматическом институте имени Н. Лысенко под руководством В. В. Сладкопевцева. В 1924—1925 годах — актриса Киевского государственного театра для детей. Одновременно руководила драмкружками пионерского отряда и кружками в двух детдачах (в порядке общественной работы). В 1926 году переехала в Ленинград и поступила на киноотделение ВГКИ при ГИИИ (окончила в 1930 году). В 1927 году начала работы по изучению кинозрителя при Губпрофсовете. С 1928-го вела при Ленинградском областном отделении Совкино работу по изучению фильма, культ-окружения фильма в рабочих клубах. Практически все выступления и печатные работы Векслер (в ленинградской газете «Кино») посвящены исследованию зрителя и носят характер скорее социологический, нежели киноведческий. Была секретарем научно-методологической группы по изучению зрителя при ЛенАРПК. С 1930-го — в аспирантуре ГИИИ. С середины 1930-х годов работала в Ленинградском доме кино, возглавляла детскую секцию, затем — заместитель директора. Близкие друзья того времени: Ф. Эрмлер, Л. Трауберг, В. Эйсымонт. В 1942 году была эвакуирована с семьей в Казань, где по 1945 год работала заместителем директора дома культуры по творческой работе. В том же году вернулась в Ленинград и сразу (или в 1946-м) начала работать в Ленинградском доме культуры (находился на Невском пр., 72, после 1960-го — на Толмачева, 12) до пенсии в 1963 году. После этого работала лектором в Лектории на Литейном, 42. Похоронена на Преображенском кладбище (Санкт-Петербург). (Большая часть данных найдена П. А. Багровым, часть — записана мною со слов дочери Э. Векслер (01.04.2019)).
- {21} *Обнорский Борис Петрович* (29.05.1893, Петербург — 19.10.1944, Ленинград) — партийный работник, педагог. В 1917 году окончил физико-математический факультет (по математическому отделению). С 1920-го вел партийно-политическую работу: сначала в Томском уюке ВКП(б), потом в Томском губкоме; преподаватель обществоведения (2-е Сибирские пехотные курсы комсостава РККА (1920—1921), Высшая воздухошкола в Петрограде (1922)). В апреле 1921 года получил разрешение вернуться в Петроград. С 1924 по 1927 год состоял председателем кафедры общественных наук в Институте гражданских инженеров. С 1924 года состоял инструктором АПО (отдел агитпропа) Ленин-

градского губкома по вопросам культуры и политпросветработы, а также и по вопросам искусства (театра и кино). С декабря 1926-го принимал участие в редактировании журнала «Жизнь искусства», член редколлегии журнала «Рабочий и театр». В 1930-е годы: заместитель директора Театра рабочей молодежи (ТРАМ) (1930–1931), помощник директора по художественной части на кинофабрике «Ленфильм» (1932–1934), начальник реперткома на Ленреперткоме (1934–1936), директор Ленинградской государственной театральной библиотеки имени А. В. Луначарского (1937–1940 ?). В РИИИ: исполняющий обязанности штатной должности заведующего секцией художественной политики социологического комитета с 1 декабря 1927 года. Председатель комитета современного театра (1929–1930). Заведующий группой современного театра в Государственном музыкальном научно-исследовательском институте (1936–1937). С 1 апреля 1939 года заведующий театральным кабинетом Государственного научно-исследовательского института театра и музыки. Умер 19 октября 1944 года в блокадном Ленинграде. Основные сведения приведены по личному делу Обнорского: Архив РИИИ. Оп. 5. Д. 161. Л. 1–17. (За дополнительные сведения благодарю историка В. Н. Гузарова и библиографа Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки О. В. Мокину.)

- {22} *Бартенев Сергей Иванович* (19.01.1900, село Качужамы-Мары Аккерманского уезда Кишиневской губернии – 18.01.1966) – режиссер, актер. Окончил отделение внешних сношений факультета общественных наук Московского университета (1925). С 1918-го – инструктор губкома РКП(б), затем работал в губернской ЧК, заведующий политпросветотделом губкома РКСМ (Революционный коммунистический союз молодежи) в Тамбове, секретарь райкома РКСМ в Мариуполе. В 1922–1924 годах – заведующий кооперативным отделом Московской рабоче-крестьянской инспекции, инструктор Внешторга. В 1924–1925 годах – заместитель директора кинематографической конторы «Кино-Москва», заместитель заведующего киностудии «Совкино». В 1925–1927 годах – заместитель директора киностудии «Узбекоскино», в 1927–1941 годах – заведующий производством, ассистент, затем режиссер киностудии «Ленфильм». Опытный производственник и организатор, Бартенев был известен прежде всего как ассистент режиссера и второй режиссер, работая на таких этапных картинах, как «Новый Вавилон» (1929) и «Петр Первый» (2-я серия, 1938). Был близок к киномастерской ФЭКС. Самостоятельные режиссерские работы Бартечева в игровом кино – «Двадцать два несчастья» (1930, совместно с С. А. Герасимовым), «Человек из тюрьмы» (1931), «Очарованный химик» (1935–1937). Ставил также научно-популярные и технические фильмы. В ГИИИ в 1932–1934 годах, поступил в аспирантуру, позже был переведен в старшие научные сотрудники. Выступления Бартечева в прессе носили полемически-публицистический характер; самое известное из них – статья «Образ и „драматургия“ в творчестве С. М. Эйзенштейна» (газета «Кино», 1933), написанная совместно с М. М. Калатозовым, положила начало большой полемике о формализме в кинематографе. В предвоенные и первые послевоенные годы активно работал по дубляжу российских фильмов на языки союзных республик. В 1946 году – режиссер киностудии «Мосфильм», в 1947–1948 годах – уполномоченный «Совэкспортфильма» в Аргентине. С 1949 года – режиссер киностудии «Леннаучфильм». Участник Великой Отечественной войны. См.: Режиссеры советского художественного кино. Биофильмографический справочник: В 4 т. Том I (А–Д) / Авт.-сост. В. Боровков и др.; руководитель авт. коллектива В. Антропов; ред.-сост. Н. Астахина и др.; отв. ред. Т. Симачева. М.: ВНИИ киноискусства, Госфильмофонд СССР, 1982. С. 44–45. (Справка дополнена сведениями П. А. Багрова.)
- {23} *Иезуитов Николай Михайлович* (09.11.1899, город Александров – октябрь 1941 ?) – один из пионеров отечественного киноведения. В 1911 году окончил приходское училище (3 класса), в 1918-м – мужскую гимназию. В 1918-м – секретарь редакции газеты «Голос труда» (орган Александровского уездного комитета). С 1919-го по 1921 год за-

ведущий отделом Внешкольного образования при Уотнаробразе (Уездный отдел народного образования) города Александрова, затем — отделом искусств. Заведовал уездной театральной группой, был хранителем древностей Успенского монастыря. В 1921-м Иезуитов переехал в Москву на работу в Главмузей, где был зачислен научным сотрудником по церковной секции. В 1922 году участвует в изъятии церковных ценностей соборов Московского Кремля как эксперт Главмузея. Поступив на литературно-художественное отделение ФОН 1-го МГУ осенью 1921-го, Иезуитов, в связи с его закрытием, перешел в 1923 году на отделение археологии и искусствознания и окончил обучение в 1924-м. С 1924 года Иезуитов — ученый секретарь и сотрудник комиссии по изучению источников древнерусского искусства при Институте археологии и искусствознания РАНИОН (Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук). 17 декабря 1926 года Иезуитова утвердили временным сотрудником ГАХН (Государственная академия художественных наук) в подсекцию эволюции художественной формы для работы под началом А. И. Некрасова по теме «Московская архитектура допетровской эпохи». С 1926 года — член-сотрудник Общества изучения русской усадьбы (ОИРУ), с 1927-го — действительный член общества. В ОИРУ Иезуитов работал руководителем научных экскурсий. Преподавал истмат в музыкальных техникумах (в Гнесинском музыкальном техникуме, в Московской консерватории для педагогического состава), социологию искусства в художественных учреждениях Москвы. В начале 1930-х Иезуитов работал параллельно в нескольких учреждениях: научным сотрудником по кинонаучке в московской ГАИС (1930—1932), научным сотрудником I разряда в Институте литературы, искусства и языка Коммунистической академии (1931—1932), руководителем семинара для аспирантов по методологии искусства в НИКФИ (Научно-исследовательский кинофотоинститут) (1931—1932), консультантом по научно-учебному кино в Правлении Союзкино (1930), постоянным сотрудником журнала «На литературном посту» (1930—1931), консультантом главной редакции «История заводов» (начало работы — 1931). 16 мая 1932 года Иезуитов назначается действительным членом (профессором) ГАИС по киносекции с обязанностью руководить двумя семинарами для аспирантуры I и II курса по истории советского кино и методологии кинематографии. 13 сентября 1932 года Иезуитов был утвержден заведующим киносекцией ГАИС. После ликвидации киносекции в 1936-м был приглашен во ВГИК, где возглавил кафедру истории кино. В 1941 году вступил в ряды народного ополчения (13-я Ростокинская дивизия народного ополчения). Вместе с Д. В. Файнштейном (директор ВГИК) создавал кинолетопись народного ополчения. Пропал без вести в период боев со 2 по 12 октября 1941 года в окружении, где-то в районе от Холм-Жирковского до Вязьмы, вблизи автодороги Холм—Вязьма. В 1947 году (по свидетельству сына — А. Н. Иезуитова) суд официально признал гибель Иезуитова на фронте. В начале научной деятельности Иезуитов подступался к изучению кино с разных сторон: фильмов как наглядных пособий в преподавании истории, кино как исторического источника, методологии учебного кино. Впоследствии центральными проблемами в исследованиях Иезуитова стали проблемы реализма, новаторства, стиля в кино. В ГАИС (1932—1936) Иезуитов инициирует ряд киноведческих проектов: сборники по проблемам звукового кино, белорусскому кино, «Пути художественного фильма. 1919—1934» (1934), книга В. Пудовкина «Актер в фильме» (1934). Во ВГИКе (1936—1941) Иезуитов создает ряд творческих портретов: «Актеры МХАТ в кино» (1938), «Гардин. XI лет» (1940). Крупным вкладом в киноведение стала книга «Пудовкин. Пути творчества» (1937) — в качестве жанра творческого портрета кинематографиста и в качестве стандарта киноведческого анализа режиссуры. Другим важнейшим трудом Иезуитова является «История советского киноискусства» — первый фундаментальный отечественный учебник по истории советского кино. Задуманная еще в ГАИС (как докторская), книга активно разрабатывалась в 1938—1941 году. Иезуитов успел практически завершить первый том, охватывающий период 1908—

- 1929 годов. Рукопись до сих пор не опубликована. Лит.: *Юрнев Р. Н.* Памяти Иезуито-ва // Вопросы киноискусства. Вып. 2. М.: Изд. АН СССР, 1958. С. 246–251; *Арнольди Э.* Из воспоминаний о первых шагах нашего киноведения; *Гуревич С.* Ленинградское киноведение. Зубовский особняк. 1925–1936. С. 137–144; *Комаров С. В.* Жизнь длиною в век. М.: ВГИК, 2000. С. 39; *Долгинский И. Л.* Память. Небольшие рассказы о прошлом. М.: Внешторгиздат, 2000. С. 170–174; *Гращенкова И. Н.* Николай Иезуитов // Первый век нашего кино. М.: Локид-Пресс, 2006. С. 318–319; *Иезуитов А. Н.* Воспоминания сына об отце // Ростокинская дивизия. Воспоминания, письма, биографии. М.: б. и., 2019. С. 204–213; *Usualiev S. Nikolai Iezuitov at the cradle of Soviet film studies // Studies in Russian and Soviet Cinema.* 2019. No. 13 (2). P. 111–125; *Усувалиев С. И.* Бинарная оппозиция «традиции — новаторство» в первых историях советского кино Н. М. Иезуитова и Н. А. Лебедева // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 2. С. 128–147.
- {24} *Ромицын (Ромицын) Андрей Артамонович* (28.06.1909, село Труфановское Архангельской области — 23.03.1990, Киев) — киновед. Кандидат искусствоведения (1949). Родился в семье крестьянина-бедняка. В 1918 году окончил два класса сельской школы. До 1927 года занимался сельским хозяйством в Вологодском сельхозсоюзе. В 1927–1930 годах — рабочий лесопильного завода «Коммунар» города Тотьма. В 1930–1931 годах — такелажник-слесарь, помощник фабриканта на Краснопресненском сахарном заводе в Москве. Работая на заводе, окончил Совпартшколу. С 1924 года активно занимался комсомольской и общественной работой. В это же время начал заниматься литературной деятельностью как руководитель рабкоровской бригады и председатель редколлегии заводской стенгазеты. В сентябре 1931 года поступил в аспирантуру ГАИС, находящейся в Москве, — по специальности «Теория художественного кинофильма». В 1932 году вместе с ГАИС переехал в Ленинград, в ГИИИ. В 1934 году окончил аспирантуру (тема работы — «Творчество фэксов»). С 1932 года начал печататься по вопросам кино. Был старшим научным сотрудником ВГИК, редактор и начальник сценического отдела Одесской киностудии, главный редактор Киевской студии научно-популярных фильмов. С 1948 года работал в Институте искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Т. Рыльского НАН Украины, заведующий отделом киноведения (1962–1972). Печатался с 1932 года. Автор книг «Українське радянське кіномистецтво» (К., 1958), «Українське радянське кіномистецтво. 1941–1954» (К., 1959), статей в сборниках: «Братерство народів, братерство культур», «Кіно і сучасність», «Мистецтво екрана», «Життя та герої екрана», на страницах всесоюзных и республиканских журналов и газет. Был членом Союза кинематографистов Украины. См.: *Спілька кінематографістів України: довідкове видання / Редкол.: Т. В. Левчук (відп. ред.) та ін.; вступ. стаття: Н. М. Капельгородської, А. І. Щербака; авт.-упоряд.: Н. М. Капельгородська, Є. С. Глушенко, Є. Н. Махтіна.* Київ: Мистецтво, 1985. С. 134. (За сведения благодарю украинского киноведа В. Н. Миславского и П. А. Багрова.)
- {25} *Описка. Василий Маркович Марченко* (1906, станица Мышастовская Северо-Кавказского края — 1970). В 1930 году окончил Краснодарский педагогический институт. В 1934-м окончил кино-аспирантуру при ГИИИ. С 1935-го стал работать во ВГИКе в качестве научного сотрудника. До войны работал в городе Бодайбо директором БСШ №1 (Бодайбинская средняя школа № 1). Участник Великой Отечественной войны (1941–1945). Капитан, командир комендантской роты. Имел два ранения, одну контузию. Награжден орденом Красной Звезды, медалями. После войны работал в Москве на «Мосфильме» консультантом по трофейным киноплёнкам.
- {26} *Ефимов Николай Николаевич* (24.08.1905, Петербург — 1975) — один из пионеров отечественного киноведения. Кино Ефимов стал заниматься в 1925 году, начав работу в киносерии издательства «Academia», где издал справочник «Немецкие актеры. 120 портретов». Занимался в Кинокомитете при ГИИИ (первый год существования Комите-

та), в кинопечати (ленинградская «Киногазета», «Красная газета», где ему принадлежал справочный отдел «Первым экраном», не считая чисто критической работы в Утреннем и Вечернем выпусках «Красной газеты»). Окончил киноотделение при ВГКИ в 1930 году (первый выпуск). В 1930-е годы — научный сотрудник ГИИИ. В 1932-м был незаконно арестован по делу о контрреволюционной организации фашистских молодежных кружков и антисоветских литературных салонов («дело Бронникова») и приговорен постановлением ОГПУ (Объединенное государственное политическое управление при СНК СССР) в ЛВО (Ленинградский военный округ) к лишению права проживания в 12 п. п. (пункты проживания) на 3 года. С 1959 по 1971 год — научный сотрудник сектора кино ЛГИТМиК; с 1960 по 1965 год исполняющий обязанности заведующего сектором. С 1924 года занимался вопросами истории советского и зарубежного кино. Автор многих статей в газетах и журналах, в 1930—1960-е годы читал курс лекций по истории советского и зарубежного киноискусства. Автор книг «Немецкие киноактеры» (1926), «Георг Вильгельм Пабст» (1936), «Франческа Галь» (1937, совместно с Э. Арнольди), «Киноискусство стран народной демократии» (1957). Прошел войну, был командиром взвода и замкомандира роты на Ленинградском и Брянском фронтах. В 1943-м был тяжело ранен, два с половиной года находился на излечении в госпиталях и до конца жизни оставался инвалидом. Из сохранившихся рукописей «Владимир Петров», «Елена Кузьмина и ее фильм», «Евгений Червяков» опубликована последняя (*Ефимов Н. Н.* Евгений Червяков // Киноведческие записки. 2007. № 84. С. 275—319; *Ефимов Н. Н.* Евгений Червяков // Киноведческие записки. 2009. № 87. С. 127—162). См.: *Багров П. А.* Об авторе книги и немного об ее герое // Киноведческие записки. 2007. № 84. С. 267—274; *Багров П. А.* Николай Николаевич Ефимов, пионер и дилетант // Зеленый зал-2: Альманах / Сост. А. Ф. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2010. С. 7—35; *Громова Н., Позднякова Т., Вахтина П.* Дело Бронникова. С. 99—109.

- {27} *Коломаров Борис Николаевич* (1906, город Корчева Тверской губернии — 19.11.1943, город Павлоград Днепропетровской области) — киновед, театральный и кинокритик, сценарист. В 1930 году окончил киноотделение ВГКИ. С конца 1920-х — активный участник заседаний Кинокомитета. В 1932-го по приглашению Б. Бродянского зачислен в штат ГИИИ на должность ученого секретаря киносекции. В 1934—1937 годах аспирант секции. Был одним из инициаторов движения КРАМ (кинотеатр рабочей молодежи). Работал сценаристом на кинофабрике «Лентехфильм» и кинофабрике «Союзкино». С 1925-го публиковал кинокритицизмы в газетах и журналах («Смена», «Кино», «Жизнь искусства» и др.). Автор брошюр, вышедших в «Теа-кино-печати»: «Эрнест Торренс» (1928), «Фатти» (1928), «Ричард Дикс» (1928), «Геннадий Мичурин» (1929). Составитель брошюры «Дореволюционная русская кинематография» (1938). С 1931 года — ассистент режиссера и сценарист. По сценарию Коломарова поставлен лишь один игровой короткометражный фильм «Американская история» (1931). Несколько научно-популярных сценариев Коломарова экранизировано на кинофабрике «Лентехфильм». В 1935—1938 годах — редактор сценарного отдела кинофабрики «Лентехфильм». В 1939-м окончил аспирантуру Ленинградской консерватории (ЛГК) по группе театроведения. Занимался руководящей работой: инспектор художественно-учебных заведений массового отдела Ленсовета (1932—1935), с 1938 года — политредактор и заместитель начальника Ленреперткома, в 1941-м — заведующий театральным отделом Управления по делам искусств при Ленгорисполкоме. В эти годы Коломаров оставался одним из ведущих критиков Ленинграда, печатая рецензии и статьи по вопросам театра и кино («Рабочий и театр», «Искусство и жизнь» и др.). В конце 1930-х работал над диссертацией; участвовал в составлении «Истории советского театра» в ГИИИ (осталась незавершенной). Участник Великой Отечественной войны, капитан, старший инструктор отдела агитации и пропаганды по печати политуправления 3-го Украинского фронта. Умер на фронте от болезни. (Сокращенная справка из Энциклопедии РИИИ.)

- {28} *Ростовцев Игнатий Гаврилович* (13.12.1899, деревня Кульчек Новоселовского района Красноярского края — 02.11.1987) — киновед. Окончил Иркутский государственный университет по словесному отделению педагогического факультета (1926). Работал в Иркутске в профтехшколе преподавателем русского языка и литературы. Одна из первых статей — «Плеханов как литературный критик» в сборнике «Историко-литературные опыты» (Иркутск, 1930). Окончил аспирантуру при ГАИС (1934). Научный сотрудник сектора киноведения (1934–1936). С 1937 года — редактор на Одесской киностудии, с 1946-го — редактор сценарного отдела киностудии «Мосфильм». Печатался в периодической кинопрессе. Автор книги «Броненосец „Потемкин“» (1962) и повестей автобиографического характера «На краю света», «Подписаренок» (1985). Ветеран Великой Отечественной войны. Награжден орденом Красной Звезды и медалями.
- {29} *Кришкин Иосиф (Юзеф) Яковлевич* (08.1901, город Друя Виленской губернии — не ранее 1948) — политработник, критик, киновед. В кино пришел благодаря Ф. Эрмлеру, с которым работал в ЧК. В 1928–1931 годах — ответственный секретарь и фактически руководитель ЛенАРРК, в 1930–1931 годах — член центрального бюро РосАРРК, в 1933–1934 годах работал в киносекции ГАИС. В 1934–1935 годах — член президиума ЦК профсоюза кинофотоработников, ответственный редактор газеты «Кино», с 1935-го — консультант ХПО ГУКФ (хозяйственно-производственный отдел Главного управления кинофото-промышленности при СНК СССР), в 1936–1938 годах — художественный консультант киностудии «Союздетфильм». В 1938-м был репрессирован и провел пять лет в лагерях. В 1948-м — редактор сценарного отдела Алма-Атинской киностудии художественных фильмов. Полный комментарий см.: «Фридка меня очень любил». Беседа Н. И. Нусиновой с А. Н. Кольцатым. Комм. П. Багрова и Н. Нусиновой // Киноведческие записки. 2012. № 100/101. С. 418.
- {30} *Лихачев Борис Сергеевич* (08.11.1898, Берген, Норвегия — 17.12.1934, Ленинград) — историк кино, один из пионеров киноведения, актер и режиссер театра. По мнению Н. Ефимова, первый советский киновед. Сфера интересов: искусствоведение, история кинематографа, история и теория театра, современный советский театр (см.: Наука и научные работники СССР: справочник. Ч. 5: Научные работники Ленинграда. Л.: Б. и., 1934. С. 214). Родился в дворянской семье, отец — инженер путей сообщения. С детства был близок артистическим кругам (дядя — артист Александринского театра), участвовал в домашних спектаклях. В 1918 году поступил в Петроградский университет (не окончил) и одновременно в Школу русской драмы (окончил в 1919). В 1919–1920 годах — актер Александринского театра, где играл преимущественно во втором составе (Господин в спектакле «Тот, кто получает пощечины», Марс в «Заговоре Фиеско» и др.); также участвовал в гастрольных поездках, исполнял главные роли в драматическом коллективе «Новорас» под руководством А. И. Нежданова и др. коллективах. С 1920-го служил в Красной армии (II стрелковый полк), руководил армейской самодеятельностью, в 1920-м, после постановки спектакля «Королевский брадобрей», был назначен главным режиссером ПУОКРа (политическое управление военного округа). В 1921 году, во главе группы работников военного театра, был приглашен в Дом культуры Северо-Западных железных дорог, где проработал до закрытия (1922) как главный режиссер и актер на амплу характерного героя (среди постановок: «Граф де Ризоор», «Севильский цирюльник», «Разбойники», «Шут Тантрис», «Мария Магдалина», «Волчьи души», «Потоп», «На дне», «Ученик дьявола», «Мысль»). В 1922 году также играл в театре «Гознак», в 1922–1923 годах — в театре «Вольная комедия» (Бэзиль в «Портрете Дориана Грея», Отто в «Виктории», Герберт в «Страсти»). В 1923 году принимал участие в организации театральной мастерской «Ваятели масок». В 1923–1926 годах возглавлял коллективы Ленинградского Посредрабиса (посреднические бюро по найму и распределению (трудоустройству) актеров и других театральных работников) в провинции (Рыбинск, Петрозаводск, Тихвин, Казань, Самарканд, Ашхабад, Ульяновск, Оренбург,

Орск), в 1927-м организовал театр ЛАРС (Ленинградский ансамбль работников сцены), труппа которого отделилась от основного состава Передвижного театра в результате конфликта с П. П. Гайдебуровым. Здесь Лихачев поставил ряд спектаклей, в том числе впервые — пьесу А. М. Файко «Человек с портфелем». Также активно выступал как режиссер в рабочих клубах («Мабул» в Еврейском клубе, «Когда поют петухи» в Институте металлов). Читал лекции по истории драматургии в Финско-карельском техникуме. Работал как режиссер в Областной опере («Паяцы», «Севильский цирюльник», «Риголетто»), состоял в худсовете Общества камерной музыки, составлял музыкальные монтажи. Научной деятельностью начал заниматься в 1924 году по личной инициативе. 10 июня 1927 года зачислен в ГИИИ как сверхштатный лаборант, с 1928-го — заведующий Кинокабинетом (затем — и кинолабораторией) и научный сотрудник I разряда по отделению истории и теории театра. В 1920-е годы он, один из немногих, изучал дореволюционное киноискусство, значение которого отрицалось большей частью критиков. В 1927-м выпустил 1-й том «Истории кино в России» (2-й том опубликован посмертно, в 1958 году) — первой в мире монографии по истории русского кино. В созданном Лихачевым Кинокабинете ГИИИ была сосредоточена крупнейшая в СССР кинопублотека, обширная картотека и единственная в своем роде коллекция материалов по истории раннего кино, насчитывавшая около 10 000 единиц. С 1927-го Лихачев — преподаватель и заместитель декана ВГКИ при ГИИИ, где читал лекции по истории кино на Западе и в России, вел семинары по анализу фильма. Все эти годы продолжал выступать в театре (в 1929 году организовал Историко-революционный театр, работал в Еврейском театре и др.). В 1929-м вел сценарный кружок при кинофабрике «Белгоскино». В 1930 году был снят с работы заведующим Кинокабинетом по постановлению Подкомиссии по чистке (29.07.1930) и перешел в ГОМЭЦ (Государственное объединение музыкальных, эстрадных и цирковых предприятий НКП РСФСР). Из заявления Лихачева директору ГИИИ: «...С удовольствием принимая любые критические замечания и поправки, я хотел бы для полноты информации отметить, что кино-кабинет был создан буквально из ничего (ныне он с трудом размещается в четырех комнатах) не только по моей инициативе, но и моими трудами, часто чисто физическими, вплоть до перетаскивания на своих плечах материалов и оборудования. Работа все время велась при полном отсутствии средств и ассигнований, среди абсолютной инертности родственных учреждений и повсеместного отказа в помощи и содействия. Несмотря на это в настоящее время мне удалось собрать в кабинете не только богатейшую в СССР кинопублотеку, но и ценнейшие фото-материалы...» (11.08.1930). В 1931—1934 годах выступал с лекциями (в том числе с 1933 года читал курс лекций по кинематографии в Лаборатории научной и прикладной фотографии (ЛАФОКИ) Академии наук СССР), играл в театре под руководством Е. И. Тиме. В 1933 году по заданию Ленсовета был назначен районным режиссером по проведению массовых торжеств. Лихачеву принадлежит несколько пьес («Гапон», «Последние дни Николая II» и др.), часть которых была поставлена. В последние годы жизни работал над книгами «Русский быт и нравы (иконография русской жизни)», «Политические убийства в XIX веке», «Русская история в иллюстрациях», «Всемирная история в иллюстрациях», которые остались незаконченными. Большая часть архива Лихачева и собранной им коллекции утрачена. Умер от туберкулеза. (Сокращенная справка из Энциклопедии РИИИ с небольшими дополнениями.)

- {31} *Маршан Рене (Marchand René)* (1888—1962) — французский журналист, публицист. В качестве корреспондента работал в журналах «Фигаро», «Пти паризьен»; специализировался на тематике, связанной с политической и экономической жизнью Российской империи, позднее — Советской России. В годы Первой мировой войны состоял на службе в русской армии, в годы Революции, в отсутствие дипломатических отношений с Советским государством, выполнял поручения посла Жозефа Нуланса, стоящего на антибольшевистских позициях. Весной 1918 года Маршан стал выражать активную симпатию к

политике большевиков. С 1919-го работал в НКВД (Народный комиссариат иностранных дел). Активно участвовал в политической жизни Советской Республики: переводил программные документы партии большевиков на французский язык, готовил к печати и переводил на французский язык сборники документов. В 1919 году издал книгу «Почему я поддерживаю большевизм?». В 1926-м покинул Советскую Россию и через некоторое время «осел» в Мексике, где жил до своей смерти. Автор многочисленных работ по истории, политике, культуре и экономике России, Франции, Мексики, Турции. (Справка составлена Ю. М. Галкиной.)

- {32} *Вейнштейн Петр Яковлевич* (22.05.1883, местечко Верховка Брацлавского уезда Подольской губернии — 12.07.1972). В 15 лет уехал в Кишинев, где поступил учеником в фотографию Кондрацкого. Экстерном сдал экзамены Коммерческого училища. После Кишиневского пограма 1903 года эмигрировал, работал фотографом, лаборантом и ретушером в Черновцах, Львове, Кракове, Вене. В 1904-м вернулся в Россию и был мобилизован на фронт Русско-японской войны (в Маньчжурии). В 1907-м вышел в запас и служил в фотомастерской Быстрова и других фотомастерских в Санкт-Петербурге. С 1910-го работал в кино — сперва как демонстратор, затем как администратор кинотеатров. В 1914 году был мобилизован на фронт и работал фотокинохроникером при штабе стрелковой дивизии. Был контужен и эвакуирован в Петроград. По выздоровлении прикомандирован к кинематографическому отделу Скобелевского комитета, где работал фотолаборантом, а позже — съемщиком надписей и копировщиком; затем организовал самостоятельный отдел фотохроники, которым заведовал. После Февральской революции — фотограф и кинооператор. С 1918-го сотрудничал в Петроградском ВФКО (Всероссийский фотокиноотдел при Наркомпросе) как секретарь киносекции и управляющий кинотеатрами Охтинского района. В 1919 году мобилизован в Красную армию и прикомандирован к Политотделу Петрукрайона, где работал в качестве организатора красноармейских кинотеатров, организатора и администратора театра Дома просвещения Красной армии и заведующего краткосрочными курсами киномехаников. С 1920-го — член правления и член президиума Губпрофсовета Петрорабиса. Занимался литературной деятельностью, написал ряд киносценариев. С 1930-го — режиссер и оператор этнографических фильмов ленинградской кинофабрики «Совкино», в 1933–1941 годы — режиссер ленинградской кинофабрики «Союзтехфильм» (позже — «Лентехфильм»). Затем продолжал работать как режиссер научно-популярного кино на киностудиях страны (с 1944-го — на киностудии «Сибтехфильм», затем — на Свердловской киностудии). (Справка составлена П. А. Багровым в основном по автобиографии Вейнштейна (ЦГАЛИ СПб. Ф. 283. Оп. 2. Ед. хр. 819).) Дата смерти — из учетной карточки Союза кинематографистов СССР (предоставлена А. С. Дерябиным).
- {33} *Кацнельсон Леонид Григорьевич* (30.08.1895, Бобруйск — 18.05.1938, Ленинград). В 1931–1932 годах, когда снимался фильм «Слава мира», был директором студии «Белгоскино», с 1933-го стал директором «Ленфильма», сменив на этом посту занимавшего его два предыдущих года Михаила Соломоновича Шостака (1902–1969). По данным «Мемориала», Кацнельсон не дожил до ворошиловской амнистии 1953 года, а был расстрелян вскоре после ареста. Сведения приведены по: «Фридка меня очень любил»... С. 416.
- {34} *Бобрик Ян (Янка) Янович* (21.07.1905*, местечко Глуск Бобруйского уезда Минской губернии (теперь городской поселок Могилевской области Республики Беларусь) — 25.08.1942, Ленинград) — белорусский поэт, киновед. Окончил литературно-лингвистическое отделение педагогического факультета Белорусского государственного университета (1929), работал учителем белорусского языка и литературы в сельской школе. В 1931 году БелАПП (Белорусская ассоциация пролетарских писателей) был командирован в Москву на учебу в ГАИС, где окончил аспирантуру в киносекции (1934). Научный сотрудник сектора киноведения (1934–1936). Одновременно — вначале практикант, а затем штатный сотрудник сценарного отдела киностудии «Савецкая Беларусь»

треста «Белгоскино». С 1938 года — главный редактор Управления по делам искусств Ленгорисполкома. Автор ряда статей («О национальной форме в кино», «Проблема национального кино», «Драматургия белорусского фильма» и др.). Диссертация «Пути развития белорусского художественного фильма» (5 п. л.) должна была войти в сборник ГАИС—БАН. Умер в блокадном Ленинграде, где участвовал в возведении оборонительных сооружений и боях как ополченец. (За дополнительные сведения благодарю киноведа И. О. Авдеева.)

* В личном деле Бобрика в архиве РИИИ (Оп. 5. Д. 34. Л. 1—12) указана другая дата рождения (самим Бобриком) — 7.09.1905.

- {35} *Галкин Абрам Ильич* (1889—1938) — политработник, организатор производства. Один из создателей белорусской кинематографии, директор Белгоскино (1924—1925 — не ранее 1934-го, точная дата неизвестна). Член ЦИК БССР. Уроженец Пензенской губернии. Дед и отец Галкина были винокурами-техниками. В 1905 году Галкин вступил в еврейскую социал-демократическую партию «Поалей Цион». С 1906 по 1910 год учился (экстерном), полтора года на медицинском факультете (не окончил) (названия учебных заведений установить не удалось). Заболел туберкулезом легких. С 1911 по 1913 год лечился в Давосе (Швейцария) в русском революционном эмигрантском санатории, учился, работал в аптеке в Цюрихе чернорабочим. Вернулся в Россию за полгода до начала Первой мировой войны. Один из инициаторов первого собрания «Сеймовцев». Как определяет себя сам Галкин, в то время он был «ярким антибольшевиком». В начале 1919 года — перелом настроения. Галкин предлагает Витебскому отделу народного образования возглавить кинодело в Витебске. После слияния «Сеймовцев» с левым Бундом вступает в РКП(б) (апрель 1920). С 1918 по 1924 год работал в Витебске, занимая различные должности: председатель Союза театральных служащих, после член правления президиума Сорабиса; заведующий кинофотосекцией, председатель правления художественных предприятий (в ГубОНО (Губернский отдел народного образования), 1919—1923); заведующий художественным отделом губполитпросвета в УгорОНО (Уездно-городской отдел народного образования) (1923—?). Данные приведены согласно документу, поданному в губком (от 9.07.1923) и заполненной Галкиным формы № 1 всебелорусской переписи членов и кандидатов КП(б) Белоруссии от 1 августа 1924 года. (Документы предоставлены сотрудниками Национального архива Республики Беларусь.)
- {36} *Кругликов Филипп Васильевич* (1905, деревня Дубровичи Червеньского района Минской области — не ранее 1985). Член ВКП(б) с 1927 года. В архиве РИИИ личное дело отсутствует, указано лишь, что Кругликов числился аспирантом с 20 ноября 1936 года. В 1939-м был призван в армию и до 1940 года был на фронте Финской войны. Участник Великой Отечественной войны (в отделе пропаганды и агитации спецчасти Ленинградского фронта). После войны работал в Ленинграде, в первые послевоенные годы заведовал кафедрой в Ленинградском фармацевтическом институте. Автор статей и брошюр типа «Бригады коммунистического труда» (с Э. А. Абрамовым) (1959), «Общественные и личные интересы в период развернутого строительства коммунизма» (1960) и др. (Сведения П. А. Багрова.)
- {37} *Губаревич Кастусь (Константин) Леонтьевич* (1906—1987) — драматург, сценарист, критик, редактор.
- {38} Все упомянутые имена известны: театровед Раиса Давидовна Мессер (1905—1984), кинокритик и сценарист Михаил Юрьевич Блейман (1904—1973), инженер и изобретатель Евгений Александрович Шолпо (1891—1951), музыковеды и искусствоведы Иеремия Исаевич Иоффе (1891—1947), Андрей Евгеньевич Будяковский (1905—1941), Георгий Михайлович Римский-Корсаков (1901—1965), последний был еще композитором.
- {39} *Коварский Николай Аронович* (1904—1974) — литературовед, киновед, сценарист, педагог.

{40} *Король Михаил Давыдович* (01.01.1890, Киев — 01.12.1959, Москва) — разведчик, журналист, работник кинематографии. Заведующий отделом в редакции газеты «Красная звезда» (1927–1931), ответственный редактор газеты «Кино» (1931–1934). Работал редактором-переводчиком в кинематографе. Как пишет Майя Король (дочь), М. Д. Король «был редактором фильмов „Чапаев“, „Встречный“, „Анненковщина“ и др. В семье хранится первая страница рабочего сценария фильма „Чапаев“, на которой написано: „Нашему доброму Королю верноподанные авторы. Надеемся, что после просмотра фильма не велите казнить... Г. Васильев, С. Васильев“». Арестован 11.08.1944; повторный арест — 03.06.1950. Реабилитирован 25.01.1956. Лит.: *Алексеев М. А., Колпакиди А. И., Кочик В. Я.* Энциклопедия военной разведки. С. 432; *Король М. Д.* Не ищи жар-птицы // Наука. 1991. № 4. С. 82–85; *Король М. Д.* Одиссея разведчика: (Польша—США—Китай—ГУЛАГ). М.: Б. и., 1999. 251 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

СПИСОК ДОКЛАДОВ В КИНОКОМИТЕТЕ В 1925—1928 ГОДАХ¹

Из отчета о деятельности Кино-Секции и Кино-Комитета ТЕО ГИИИ

Перечень докладов (в порядке их прочтения):

- А. А. Гвоздев — Кино в Германии. 19-ХII-25.
В. В. Мазинг — Киноактер в Германии. 2-I-26.
М. Д. Бронников — Гриффит и метод изучения его творчества. 9-I-26.
Л. З. Трауберг — Кризис сценария в СССР. 23-I-26.
С. А. Тимошенко — Теория киномонтажа. 30-I-26.
К. Н. Державин — Джекки Куган и дети в кино. 6-II-26.
Ю. И. Брусиловский — Вопросы теории кино. 20-II-26.
Ю. И. Брусиловский — Об организации работ по теории кино в Кино-Комитете. 27-II-26.
Я. С. Попов — Об организации работ по истории кино в Кино-Комитете. 21-III-26.
А. И. Пиотровский² — К теории кино-сценария. 28-III-26.
К. Н. Державин — Конрад Фейдт и экспрессионизм в кино. 17-IV-26.
И. З. Трауберг — О кинокритике. 8-V-26.
И. И. Соллертинский — Кино и музыка. 13-XI-26.
Н. М. Александров — Эстетическое обоснование кино-искусства. 4-ХII-26.
С. А. Тимошенко — Методика и техника рабочего сценария. 18-ХII-26.
И. З. Трауберг — Актер американского кино. 17-I-27.
Г. М. Козинцев — Приемы комического фильма. 18-II-27.
Б. С. Лихачев — Русское кинопроизводство до 1914 года. 20-IV-27.
М. В. Савелов (Стабовой) — Научная организация фильма. 22-X-27.

¹ Из отчета о деятельности Кино-Секции и Кино-Комитета ТЕО ГИИИ (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Д. 20. Л. 67 об.). Отчет не датирован, составлен, по-видимому, в 1928 году.

² Имя зачеркнуто, как зачеркнуто оно в целом ряде документов из того же фонда 82. Это сделано задним числом, поскольку Адриан Пиотровский был репрессирован в 1937 году. При внимательном изучении написания имени (при зачеркивании остаются черточки букв «р» и «в») и сверке с другими документами имя Пиотровского легко восстанавливается.

- Л. Л. Андреев — Культурфильм и его научно-просветительское значение. 19-XI-27.
 Л. Л. Андреев — О киносъёмках в инфракрасном и ультрафиолетовом лучах. 3-XII-27.
 Л. Л. Андреев — Схема научного фильма «Загадки лунного мира». 10-XII-27.
 Н. О. Конрад¹ — Кино в Японии. 17-XII-27.
 А. А. Лейферт — Организация японского кинопроизводства. 24-XII-27.
 Б. С. Лихачев — Революция на экране. 3-I-28.
 М. Ю. Блейман — Проблема документального фильма. 5-IV-28.
 Л. Л. Андреев — Об упрощенной системе проектора Мехаву. 12-IV-28.
 Л. Л. Андреев — О глифокинематографии. 12-IV-28.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- БАН — Белорусская Академия наук.
 ВГИК — Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова.
 ВГКИ — Высшие государственные курсы искусствознания при Государственном институте истории искусств.
 ГАИС — Государственная академия искусствознания.
 ГИИИ — Государственный институт истории искусств.
 ГИК — Государственный институт кинематографии.
 ЛГИТМиК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии.
 ЛенАРРК — Ленинградская ассоциация работников революционной кинематографии.
 ЛОГАИС — Ленинградское отделение Государственной академии искусствознания.
 РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.
 РИИИ — Российский институт истории искусств.
 Сорабис — Союз работников искусств.
 ТЕО — Театральный отдел Государственного института истории искусств.
 ТЮЗ — Театр юных зрителей имени А. А. Брянцева.
 ФЭКС — Фабрика эксцентрического актёра.
 ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Александрович И.* Здание без фундамента // Кино (М.). 1934. № 37 (629). 16 августа. С. 1.
2. *Алексеев М. А., Колпакиди А. И., Кочик В. Я.* Энциклопедия военной разведки. 1918—1945 гг. М.: Кучково поле; Военная книга, 2012. 976 с.
3. *Арнольди Э.* Из воспоминаний о первых шагах нашего киноведения // Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы. Вып. 1. Л.: Искусство, 1968. С. 220—237.
4. *Багров П. А.* Николай Николаевич Ефимов, пионер и дилетант // Зеленый зал-2: Альманах / Сост. А. Ф. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2010. С. 7—35.
5. *Багров П. А.* Об авторе книги и немного об ее герое // Киноведческие записки. 2007. № 84. С. 267—274.

¹ Н. И. Конрад (описка).

6. *Блейман М. Ю.* О кино — свидетельские показания. М.: Искусство, 1973. 588 с.
7. *Векслер Э.* «Изучение кинозрителя», рефер. доклада в кинокомитете ГИИИ // Кино (Л.). 1928. № 52. 25 декабря. С. 3.
8. *Векслер Э.* Изучение кинозрителя // Кино (Л.). 1929. № 43. 27 октября. С. 4.
9. *Горницкая Н.* 30-е годы «Ленфильма» // Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы. Вып. 4: Статьи, материалы, документы. 1930-е годы / Сост. Н. Горницкая. Л.: Искусство, 1975. С. 10–11.
10. *Гращенкова И. Н.* Николай Иезуитов // Первый век нашего кино. М.: Локид-Пресс, 2006. С. 318–319.
11. *Громова Н., Позднякова Т., Вахтина П.* Дело Бронникова: «О контрреволюционной организации фашистских молодежных кружков и антисоветских литературных салонов № 249-32». М.: Изд-во АСТ, Ред. Елены Шубиной, 2019. 381 с.
12. *Гуревич С. Д.* Ленинградское киноведение. Зубовский особняк. 1925–1936: историко-критический очерк. СПб.: РИИИ, 1998. 155 с.
13. *Долгинский И. Л.* Память. Небольшие рассказы о прошлом. М.: Внешторгиздат, 2000. С. 170–174.
14. *Ефимов Н. Н.* Евгений Червяков // Киноведческие записки. 2007. № 84. С. 275–319.
15. *Ефимов Н. Н.* Евгений Червяков // Киноведческие записки. 2009. № 87. С. 127–162.
16. *Ефимов Н.* Стенограмма выступления Н. Н. Ефимова на теоретической конференции «Пятьдесят лет советского искусствознания» // Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы. Вып. 1: 1920-е годы / Сост. Н. Горницкая. Л.: Искусство, 1968. С. 238–240.
17. За большое киноискусство. М.: Кинофотоиздат, 1935. 196 с.
18. *Иезуитов А. Н.* Воспоминания сына об отце // Ростокинская дивизия. Воспоминания, письма, биографии. М.: б. и., 2019. С. 204–213.
19. *Иезуитов Н.* История заводов в кино // Пролетарское кино. 1932. № 11–12. С. 24–27.
20. *Иезуитов Н.* Кино как источник истории заводов // История заводов. Вып. 7. М.: История заводов, 1933. С. 76–89.
21. *Иезуитов Н.* На путях к реализму. «Гроза» В. Петрова // Советское кино. 1934. № 5. С. 32–48.
22. *Иезуитов Н.* О стилях советского кино (Концепция развития советского киноискусства) // Советское кино. 1933. № 3–4. С. 35–55; № 5–6. С. 31–47.
23. *Иезуитов Н.* Проблема занимательности // Советское кино. 1934. № 1–2. С. 113–124.
24. *Иезуитаў (праф.), Губарэвіч К.* Беларуская кіноматаграфія // Польша рэвалюцыі (ж.). 1934. № 11. С. 116–127.
25. *Каццельсон Л., Бобрик Я.* Основные этапы развития белорусской кинематографии // Пролетарское кино. 1932. № 21–22. С. 33–42.
26. *Комаров С. В.* Жизнь длиною в век. М.: ВГИК, 2000. 71 с.
27. *Король М. Д.* Не ищи жар-птицы // Наука. 1991. № 4. С. 82–85.
28. *Король М. Д.* Одиссея разведчика: (Польша—США—Китай—ГУЛАГ). М.: Б. и., 1999. 251 с.
29. *Кумпан К. А.* К истории возникновения Кинокомитета при ГИИИ // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. М.: Водолей Publishers, 2005. С. 175–201.
30. Люди и судьбы. Библиографический словарь востоковедов — жертв политического террора в советский период (1917–1991) / Изд. подгот. Я. В. Васильков, М. Ю. Сорокина. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. 496 с. (Социальная история отечественной науки о Востоке).
31. Наука и научные работники СССР: справочник. Ч. 5: Научные работники Ленинграда. Л.: Б. и., 1934. XX, 723 с.
32. *Пиотровский А. И.* Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, 1969. 511 с.
33. Письмо в редакцию // Искусство кино. 1963. № 9. С. 145.

34. Режиссеры советского художественного кино. Биофильмографический справочник: В 4 т. Том I (А—Д) / Авт.-сост. В. Боровков и др.; руководитель авт. коллектива В. Антропов; ред.-сост. Н. Астахина и др.; отв. ред. Т. Симачева. М.: ВНИИ киноискусства, Госфильмофонд СССР, 1982. 154 с.
35. *Решетов А. М.* Материалы к биобиблиографическому словарю российских этнографов и антропологов. XX век. СПб.: Наука, 2012. 582 с. (Кунсткамера — Архив. Т. V).
36. Российский институт истории искусств. 1912—2012. Материалы к энциклопедии. СПб.: РИИИ, 2012. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
37. Собрание сочинений Марка Твэна: В 11 т. Т. 11. СПб.: Г. Ф. Пантелеев, 1899. 315 с. (Собрание сочинений избранных иностранных писателей).
38. *Соколов И.* «Поэтика кино» [рец.] // Кино-фронт. 1927. № 9—10. С. 31—32.
39. Спілка кінематографістів України: довідкове видання / Редкол.: Т. В. Левчук (відп. ред.) та ін.; вступ. стаття: Н. М. Капельгородської, А. І. Щербака; авт.-упоряд.: Н. М. Капельгородська, Є. С. Глущенко, Є. Н. Махтіна. Київ: Мистецтво, 1985. 179 с.
40. *Усувалиев С. И.* Бинарная оппозиция «традиции — новаторство» в первых историях советского кино Н. М. Иезуитова и Н. А. Лебедева // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 2. С. 128—147.
41. «Фридка меня очень любил». Беседа Н. И. Нусиновой с А. Н. Кольцатым. Комм. П. Багрова и Н. Нусиновой // Киноведческие записки. 2012. № 100/101. С. 391—418.
42. *Юрнев Р. Н.* Памяти Иезуитова // Вопросы киноискусства. Вып. 2. М.: Изд. АН СССР, 1958. С. 246—251.
43. Экцентризм. Экцентрополис (бывш. Петроград): 5-я гос. тип., 1922. 15 с.
44. *Usualiev S. Nikolai Iezuitov at the cradle of Soviet film studies* // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2019. No. 13 (2). P. 111—125.

Аннотация

В одном из первых текстов по истории отечественного киноведения один из пионеров данной науки Н. М. Иезуитов рисует контуры и направления киноисследований в Ленинграде 1920—1930-х годов — через историю коллективов и организаций (ФЭКС, ОПОЯЗ, «Academia», «Tea-кино-печать», кинокомитет ГИИИ, киносекция ГАИС, ЛенАРРК). В силу отсутствия сведений о целом ряде людей, упомянутых в тексте, и в целях актуализации текста примечания составлены в виде биографических справок.

Summary

In one of the first texts on the history of Russian film studies, Nikolay Iyezuitov, a pioneer of the field, charted trends in film studies in Leningrad during the 1920s and 1930s. He explored the work of various groups and organisations, namely the Factory of the Eccentric Actor (FEKS), Society for the Study of Poetic Language (ОПОЯЗ), Academia, Tea-Kino-Pechat', the Film Committee of the Russian Institute for the History of the Arts, the Film Section of the State Academy of Art History and Leningrad Association of Revolutionary Workers of Cinematography (LenARRK). In order to update the original text, which lacks information about a number of people mentioned therein, accompanying notes have been compiled in the form of biographical references.

- ✓ *Ключевые слова:* история киноведения, Фабрика эксцентрического актёра, Общество изучения поэтического языка, Российский институт истории искусств, Ленинградская ассоциация работников революционной кинематографии.
- ✓ *Key words:* history of film studies, Factory of the Eccentric Actor, Society for the Study of Poetic Language, Russian Institute for the History of the Arts, Leningrad Association of Revolutionary Workers of Cinematography.

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. 2 (29). 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](mailto: vremennik.riii@artcenter.ru)
www.artcenter.ru

Подписано к печати 10.08.2020 г.
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Петербург».
Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 20. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии «Турусел»

© Российский институт истории искусств, 2020