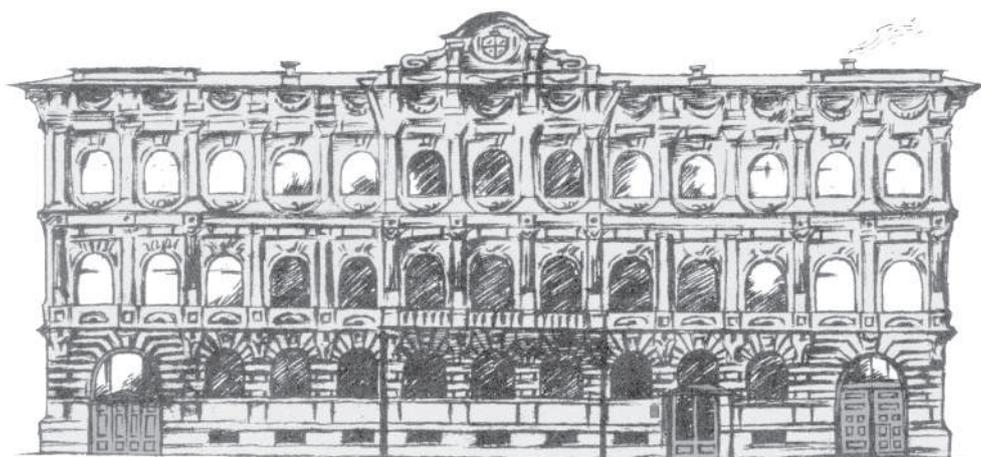


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 4 (31) / 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,
научный руководитель 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

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. Палагуа* — 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
- 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

- В. В. Байдин.* Конец «эпохи послесловия» 9
- Г. В. Скотникова.* Византия и Запад: новая волна сближения-противостояния.....18
- Е. А. Скоробогачева, А. В. Солдатова.* Основные этапы в становлении художественного иллюстрирования отечественной детской книги (конец XVII — начало XX века)33
- Д. А. Абдуллина.* Становление отечественного детского портрета в пространстве европейского искусства XVIII века.....43
- Н. И. Верба.* «Ундина» Марии Вохиной: неизвестные страницы «русалочьей эпопеи»56
- А. А. Николаев.* Фернандо Сор. Выбор покровителя.....76
- А. Н. Юдин.* Концертмейстерская практика А. Т. Гречанинова в контексте изучения исполнительского наследия композитора86
- М. В. Красова.* Певческие традиции Синодального хора в искусстве Григория Сандлера97
- А. В. Шорникова.* Черты перформанса в документальной видеоопере Стива Райха «Пещера» 116
- Г. А. Жерновая.* «Прометей прикованный» Эсхила: система характеров (сопоставления с «Орестеей»)..... 125
- А. В. Иванов.* Первое обращение БДТ к драматургии М. Горького: спектакль К. К. Тверского «Егор Булычев и другие» (1932) 146
- А. Ю. Ряпосов.* Спектакль М. А. Захарова «Мудрец» (Ленком, 1989): сюжет, жанр, композиция..... 159
- В. В. Шелест.* Политический театр эпохи перестройки: спектакль М. А. Захарова «Диктатура совести» (Ленком, 1986)..... 170

Обзоры, рецензии, хроники

- Л. Г. Потапова.* «Садко». Крушение чуда..... 191

Документы и материалы

- Н. П. Савкина.* О поэзии гастрольной жизни. Сергей Прокофьев и Гжегож Фительберг 201

Информация для авторов..... 217

Contents

Research

<i>V. Baidin</i> . The End of the 'Afterword Era'	9
<i>G. Skotnikova</i> . Byzantium and Western Europe: New Rapprochement and Opposition	18
<i>E. Skorobogacheva, A. Soldatova</i> . Developments in Russian Children's Book Illustration from the Late 17 th to the Early 20 th Century	33
<i>D. Abdullina</i> . The Origins of Domestic Children's Portraits in 18 th -Century European Art	43
<i>N. Verba</i> . Maria Vokhina's <i>Undine</i> : Unknown Pages of the 'Mermaid Epic'	56
<i>A. Nikolaev</i> . Fernando Sor: Choosing a Patron	76
<i>A. Yudin</i> . Alexander Grechaninov' Accompaniment Practice: A Study of his Performing Legacy	86
<i>M. Krasova</i> . Grigori Sandler and the Singing Traditions of the Synodal Choir	97
<i>A. Shornikova</i> . Aspects of Performance in Steve Reich's Multimedia Opera <i>The Cave</i>	116
<i>G. Zhernovaya</i> . Aeschylus's <i>Prometheus Bound</i> : Parallels in Characters System with <i>Oresteia</i>	125
<i>A. Ivanov</i> . The Bolshoi Drama Theater's First Appeal to the Drama of Maksim Gorky: Konstantin Tverskoy's Production of <i>Egor Bulychev and Others</i> (1932)	146
<i>A. Ryaposov</i> . Mark Zakharov's Production of <i>The Sage (Mudrets; Lenkom, 1989)</i> : Plot, Genre, and Composition	159
<i>V. Shelest</i> . Perestroika & Political Theater: Mark Zakharov's <i>Dictatorship of Conscience</i> (Lenkom, 1986)	170

Reviews and Chronicles

<i>L. Potapova</i> . A Broken Miracle: Rimsky-Korsakov's <i>Sadko</i>	191
---	-----

Documents and Materials

<i>N. Savkina</i> . The Poetry of Life on Tour: Sergei Prokofiev and Grzegorz Fitelberg	201
--	-----

№ 4 / 2020

ИССЛЕДОВАНИЯ

Конец «эпохи послесловия»

БАЙДИН ВАЛЕРИЙ ВИКТОРОВИЧ

Доктор славянской филологии, культуролог, искусствовед (Кан, Франция)

BAIDIN VALERY V.

Doctor of Slavic Philology, Culturologist, Art Critic (Caen, France)

E-mail: valerbaidine@yandex.ru

Начало и конец культуры модерна ознаменовали два фатальных утверждения: «смерть Бога» (Фридрих Ницше, 1882) и «закат Европы» (Освальд Шпенглер, 1918). В том и другом случаях речь шла об умирании западной цивилизации. Россия считала себя ее неотъемлемой частью и предчувствовала общую участь. В 1913 году поэт Василиск Гнедов опубликовал сборник «Смерть искусству», завершившийся знаменитой «Поэмой конца» — пустой страницей с заголовком. Спустя два года Казимир Малевич провозгласил конец предшествующей живописи, затем Марсель Дюшан символически «смыл» ее в своем «Фонтане» (1917), а Джон Кейдж свел к гробовой тишине музыку в композиции «4'33"» (1952).

Постмодернизм возник в 1960—1970-х годах на отрицании основ художественного творчества. Была приговорена к небытию вся мировая классическая культура, выросшая из христианского культа слова. После отказа от главного постулата структурализма о базовом значении языка — матрицы человеческого сознания — началась упорная борьба с «вербальностью». Во имя освобождения сознания был провозглашен отказ от общепринятых смыслов, ценностей, «стереотипов» — началось разрушение архетипов культуры. Мишель Фуко обвинил языковое мышление в «тоталитаризме» и призвал к «самотрансформации» человека. Жак Деррида вступил в войну против «логоцентризма» и «репрессивности языка», доводя до абсурда любое утверждение с помощью инверсий, пародий, иронии. Жан-Франсуа Лиотар провозгласил «смерть метанарратива» (законченной смысловой конструкции). Ролан Барт выступил с утверждением о «смерти автора», якобы неспособного понять подлинный смысл своих произведений — неких самостоятельных языковых сущностей, превосходящих сознание отдельного человека. «Независимость» слова от его источника вела в тупик бессмыслицы.

Подавление «вербальности» постмодернизм вел с помощью деконструкций, которые предполагали высвобождение «скрытой сути» произведения или высказывания. Развенчание слова (и любого знака) основывалось на непризнании за ним собственного значения, которое, как утверждалось, выявляется лишь в цепи равнозначных символов, создающих лабиринт смыслов — корневую систему «ризомы» (Жак Делёз). Хтонический образ ризомы

(от *фр.* rhizome — «корневище»), отрицающий иерархию понятий, противопоставлялся ураническому образу древа познания. Язык объявлялся вредным посредником между человеком и миром. Деконструкция вытесняла научный анализ, сохранявший цельность явления (отдельного суждения, произведения, биографии автора и пр.), она отвергала и диалог, и дополнение образа словом, и его пояснение знаком или действием (жестом, поступком). Анархические «ризомные структуры» наделялись способностью к самоорганизации, что противоречило их природе: они могли создавать лишь спорадические сообщества, отрицающие и друг друга, и целое. Деррида соотносил подпольные кружки воинствующих маргиналов с бродячими племенами прошлых эпох и противопоставлял «кочевые культуры», движущиеся мимо всех понятий и правил, смыслодержущим «подавляющим культурам» (национальным, государственным, религиозным). Всё цивилизованное человечество готовили к жизни «после слова».

Философия и этика постмодернизма соответствовали психологии безудержного потребления, несколько десятилетий царившей в коллективном сознании Запада. Его устремлениям куда более соответствовала хаотическая фрактальность расплывающегося пламени, нежели растительная ризома. Творчество превращалось в агрессивное присвоение чужого — в плагиат под видом интерпретаций, пародий, рекомбинаций, «нового прочтения» и т. д. Возведенную в абсолют свободу производства и продажи «культурной продукции» упорядочивал рынок: автор заменялся бизнес-проектом, который получал его имя и должен был приносить финансовую или иную выгоду. Массовое сознание полностью управлялось — направлялось в нужную сторону. Маргиналы отсеивались. Создание поп-звезд, лауреатов премий и лидеров мировых рейтингов было неотделимо от маркетинговых практик, сливалось с коммерческой рекламой, политическими шоу, модными трендами, медийными манипуляциями «толпой». Жан Бодрийяр начиная с 1970-х годов тщетно предупреждал о самоубийственности, «апокалипсичности» общества потребления и порожденного им постмодернизма.

На идее квазисвободных ризомных образований основывалась возникшая в конце XX столетия концепция «сетевых сообществ» и «сетевой культуры» интернета. Была изначально очевидна ее управляемость администраторами глобальной Сети: техника контроля над пользователями всегда опережала их спрогнозированные потребности. Точно так же в обществе потребления рынок, управляемый элитой, неизменно определял массовый спрос на товары, услуги, развлечения и новые эстетические, философские и общественные идеи. Массовое сознание охотно подчинялось движениям за права религиозных, культурных и иных меньшинств, против «гендерной дискриминации» в политике, обществе, церковных организациях и, разумеется, в языке.

Однако возникшая еще в 1970-х годах массовая «мозаичная культура» (Абраам Моль) постепенно переместилась в интернет, где превратилась в

«точечно-тылеву культуру» миллиардов одиночек. Борьба против «репрессивных практик» прошлого (морали, религии, семьи, национальности, идеологических концепций, научных систем, эстетических стилей) была продолжена, но сосредоточилась в традиционных СМИ (и в их интернет-дубликатах), потеряла ореол безусловности. Постмодернизм вошел в виртуальную фазу, его вызов «тоталитарному» слову завершился самоотрицанием в глобальной Матрице. Мультимедийная продукция, комбинирующая образы, жесты, звуки и вербальные элементы, стала вытеснять не только книгу (текст).

«Цифровой новояз» чат-ботов, виртуальных помощников, автопереводчиков, роботоучителей, роботоврачей и др., активно вторгающийся в живой язык, рассчитан лишь на массовое вырождение, на особую человеческую породу — формируемых искусственным интеллектом «служебных людей» будущего, которые уподобятся *instrumenta vocalia* — «говорящим орудиям» древнеримских рабовладельцев.

Современная молодежная культура построена на идее предельного упрощения, восходящей к экспериментам конструктивистов 1920-х годов по созданию «советского человека». «Поколению нулевых» мобильный интернет, социальные сети, блогосфера, форумы навязывают необратимое раскультуривание: массовые шоу в сопровождении «шумовой» музыки и светоцветовых атак, брейк-, техно- и стрит-данс, рэп, «психоделику» в комиксах, видео и стрит-арте, экстрим в прическах и макияже, татуаж, персинг, парады «гендерного равенства», фестивали транссексуалов, людей с имплантами и т. д.

С помощью Сети (интернет-мемов, медиавирусов, пуш-сообщений, хештегов и пр.) происходит первый этап селекции «человеческого материала» — низвержение в посткультурное существование, при котором любое «самовыражение» управляется лайками, дизлайками, блокировкой интернет-постов и видеоканалов. Более стойкие и стремящиеся к знаниям пользователи встречаются в Сети не с мировой культурой, а лишь с каталогом «культурных явлений» всех времен и народов. Периоды исторического развития, эстетические стили и ценности теряют качественные различия. Википедия и ей подобные цифровые платформы предлагают выбор, при котором любая иерархия, критерии истины и лжи, добра и зла отрицаются. Компьютерный столик оказывается сродни ресторанному, но тексты, мгновенно получаемые онлайн, избилуют ошибками и прямой ложью, аудио- и видеосюжеты подвергаются цензуре. Любая информация может быть искажена или навсегда удалена.

«Подправленная» в нужных направлениях мировая или национальная фейк-культура — лишь разновидность начавшейся войны фейк-новостей. В виртуальной «фантомосфере» возможны любые манипуляции с сознанием, подсознанием, процессом познания и самим знанием. Интернет-поисковики отвергают «некорректные» и сложные запросы. Что нужно или не нужно человеку, за него решают анонимы. Библиотека, музей, школа, университет и даже живая природа для многих навсегда отсекаются плоскостью

экрана. Для разобщенных одиночек сделать «шаг назад», преодолеть отрыв от подлинной культуры, а иногда и от окружающего мира — почти невозможно. Требуется огромные усилия единой системы воспитания, образования, психологической и духовной защиты личности. Сопrotивляемость «перевоспитания человечества» связана с жизнестойкостью цивилизаций и безопасностью цифрового пространства национальных культур.

В последние годы наиболее развитые страны потрясает «экологическая», а по сути, смысловая революция. Ее кратким манифестом может быть признан полузабытый, парадоксальный призыв Казимира Малевича, обращенный в 1927 году к Даниилу Хармсу и поэтам-обэриутам: «Идите и останавливайте прогресс!»¹ Вряд ли художник имел в виду сохранение за своим супрематизмом вершины в развитии цивилизации. Скорее, в этом высказывании проглядывало мировоззрение всего позднего русского авангарда: дальнейшее развитие цивилизации машин становится разрушением культуры, «распыление» мира должно смениться его очеловечиванием. Малевич в начале 1930-х годов пришел к «сакральному реализму», хотя на его портретах «люди будущего» в соответствии с оккультной утопией *будетлян* все еще представляли в виде теургов-повелителей. Культура эпохи уже преодолела соблазн авангардистского всеразрушения и начала возврат к неоклассике. Он произошел в поэзии Александра Введенского и Николая Заболоцкого, отразился в архаизирующем монументализме Александра Дейнеки и Александра Самохвалова, в поставангардной архитектуре (Иван Фомин, Илья Голосов, Николай Ладовский), музыке (Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Гавриил Попов) и кинематографе (Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов)².

Наиболее радикальная критика авангарда всегда шла изнутри, свидетельствовала о его свободе и существовала до тех пор, пока не сменилась творчеством по соцзаказу, а в постсоветское время — диктатурой артбизнеса. Под влиянием рынка сначала на Западе, а затем в России развитие поставангардных движений в культуре заменилось пустыми самоповторами — многократной продажей «товара», на который удавалось продлить спрос. Постмодернистские «открытия» могли захватить, как болезнь, но не могли нравиться, мозговая игра задевала подсознание, но отвергалась сердцем. Новая мода вспыхивала на время, превращалась в «элитную», вытеснялась из мировых столиц на периферию, уходила с аукционов в музейно-складское полубытие и в псевдоисторию. Нынешние жалкие останки актуального искусства либо разойдутся по коллекциям богатых «чудаков», либо будут попросту по-

¹ Дарственная надпись Казимира Малевича от 16 февраля 1927 года на титульной странице книги «Бог не скинут» (1922).

² О поставангардном движении в русской художественной культуре см.: *Baïdine V. L'archaïsme dans l'avant-garde russe. 1905–1945. Lyon: Université Lyon 3, 2006. P. 411–596; Baïdine V. B. Под бесконечным небом. Образы мироздания в русском искусстве. М.: Искусство XXI век, 2018. С. 251–283.*

глощены бездной интернета. Будущее требует отказа от воинствующей антиэкологичности *contemporary art*, от авангардистской парадигмы «созидания через разрушение», бриколажа, треша, эстетизированных трансгрессий и перверсий. Искусство жаждет возврата к полнокровной «прекрасной вещественности», к ауре подлинности, к врачеванию больного мира.

В начавшемся цифровом всемирном потоке стремительно тонет окружающая жизнь: параллельная реальность грозит превратиться в основную. Началось всеобщее погружение в виртуальность: работа и учеба, лечение и богослужение, услуги и покупки, компьютерные игры, реалити-шоу, лавина информации, не дающей знания, «пылевая культура», цифровые двойники людей, фейковые события и документы, «текущие» образы, смыслы и ценности, потоки постмузыки, постискусства, постлитературы... И в довершение — сводящее с ума одиночество человека, намертво подключенного к Сети. Его окружает психоделическое марево, галлюцинаторные миражи, личность тонет в Больших данных, бытие становится мерцающе-призрачным, точечным — «цисфинитным» (Даниил Хармс). В интернет-форматах речь теряет убедительность и энергию, а при мобильной связи заменяется предельно простыми эсэмэсками. Анонимность «удаленного общения» мешает подлинной встрече, узнаванию и взаимному доверию людей. Тысячелетний опыт требует их совместного пребывания в действительности — полноты жизни.

Воображаемая «глобальная Матрица» является законченным символом энтропии и не способна к саморазвитию без вмешательства разума. Эта миражная реальность, агрессивно теснящая человеческую ноосферу, бесплодна, а при попытке реализации обречена на схлопывание в хаосе. Если мир не самоуничтожится в войне всех против всех, неминуемые бедствия и катастрофы проломают все виртуальные стены. Вслед за коммунистическим мифом рушится утопия «государства всеобщего благоденствия» (*Welfare state*, *Etat-providence*), возникшая в послевоенной Европе.

Вместе с немыслимой «пандемией» началась агония обществ сверхпотребления. Будущее не предопределено. Никому не ведомо, сколько лет или десятилетий цивилизация исчезающего благосостояния будет биться в смиренных рубашках новых эпидемий, задыхаться от страха, страдать от болезней, грабежей и массовых безумий, умирать от жажды и голода. Ее наследникам предстоит сделать жесточайший выбор: воля к власти, порожденная цивилизацией Запада, вынуждена будет уступить воле к жизни тех народов, которые окажутся способны остановить разрушение. Человечество либо низвергнется в цивилизацию нищеты, которой мировая «элита» попытается управлять с помощью всеобщего цифрового контроля, генетического террора, наркотиков вместо культуры, эвтаназии вместо медицины и прочих средств, предсказанных Олдосом Хаксли, либо укротит в себе «зверя потребления», начнет врачевание гибнущей природы и восстановление земных ресурсов. Первым шагом к выживанию должно явиться «раскаяние

и самоограничение», к которым еще в 1973 году призвал Александр Солженицын.

На руинах гибнущего мира неизменно возникала культура надежды. Внутри нее крепились новые силы, восстанавливались забытые смыслы. Христианство похоронило пресыщенно-порочную античность с ее предсмертным вздохом — *taedium vitae* («усталость от жизни»). Варвары, разрушившие Рим, приняли новую религию от бывших рабов империи. Посреди тлеющей культуры они уловили дыхание жизни, их повело за собой не потребительство, а «единое на потребу» — божественное Слово.

В современной, полувиртуальной культуре наступает конец «эпохи послесловия». В странах Запада она длилась около полувека, в России — пару десятилетий и захватила лишь агрессивных маргиналов, ненадолго наполнивших столичное художественное подполье. Культурное иго соцреализма сменилось потоками «гиперсоветской», глумливо-безбожной бессмыслицы. Уродцы-двойники, соцреализм и соцарт, схлестнулись в объятиях. Кто-то из последователей западного концептуализма, сменившего отвлеченное форматворчество, хихикая, замуравывал себя в руинах «совка», кто-то укрывался в червоточинах мозга, перемалывая слова в буквы, кто-то стоически изнемогал в отходах общечеловеческой коммуналки... Самым искренним оказался, пожалуй, Иван Жданов — «вестник без вести, пропавший в печали».

Смысл и бессмыслица построены из одного словесного вещества. Игра в «невозможность быть» (самим собой, поэтом, художником, земным жителем и пр.), в «невозможность понять» (или поверить), многословные попытки «выкорчевать язык» или запугать всех «безвыходной свободой без конца» наскучили самим концептуалистам. Подобно мимолетной литературной гримасе, они исчезли в прошлом, показав всем «голый шиш». Память им не вечна! Приговор Пригову и постмодернизму был вынесен в тот день, когда жизнь оказалась войной. Смех превратился в страх. Сквозь забавную дурь и заумные приколы глянула смерть. Безудержная игра замерла там, где «кончается ирония и начинается небо» (Генрих Гейне).

Апокалипсическая вера в неизбежный «конец всего» сопровождала постмодернизм от рождения до исчезновения. Эта квазикультура была рождена рынком и умирает вместе с ним. Остаются в прошлом деконструкции, ремейки, хэппенинги, инсталляции, воинствующий акционизм, борьба с логосом и пафосом... Поток безликого интернета смывает крутящуюся пену, в культурной памяти сохраняются лишь неколебимо-вечные творения, насущные как хлеб.

Что же придет на смену затянувшемуся постмодернистскому декадансу? В интернете исчезает неколебимая власть денег и «создателей славы». Вместе с ней уходит эпоха раздутых «новых имен», технологии скандальных провокаций, фальшивых аукционов и мафиозных музейных закупок. В глобальной Сети, позволяющей свободное присвоение или модификацию,

стирается грань между «своим» и «чужим». Художнику вряд ли удастся сохранить свою фамилию и даже авторство. Идея, единожды постигнутая человеческим разумом, неуничтожима, но, по мысли Николая Федорова, она не может являться чьей-то собственностью, хотя непременно находит свое воплощение. Творчество со временем превратится в анонимное, в групповое — в «новый фольклор». Стойкие цивилизации смогут соединить его с живым прошлым, народной культурой и религией, слабые будут опираться лишь на виртуальное будущее, псевдоисторические фэнтези, оккультизм в духе «Нью эйдж» и растворятся в «постчеловечестве».

Личность творца мистически вечна, но в современной культуре его след оказывается все менее различим. Мысль Павла Флоренского об особой стойкости «вещественных образований, проработанных духом, например предметов искусства»¹, вряд ли приложима к их цифровым копиям. Плоды творчества, отданные Сети, в конечном счете станут безымянными, какими являлись изначально, поскольку не предполагали прижизненного воздаяния. Их удерживала память потомков, но жизнь творца она превращала в миф, а его имя — в легендарное: Гомер, Пифагор, Боян... Неразрывно-неслиянная связь творца и творения существует лишь в течение его земного бытия. Интернет с легкостью развоплощает все «вещественные образования», превращает в поток цифр слово, образ, звук. Художнику будущего предстоит преодолеть «творческое я», возвыситься до национальных архетипов и утонуть в родной культуре, войдя вместе с ней в культуру мировую. Иной выбор — вспыхнуть в снопе других искр и погаснуть в псевдобытии инета.

Подвиг творчества неотрывен от потока жизни, он является ответом на вызовы личной, народной и всеобщей судьбы. В наши дни, еще не наступив, тотальная виртуальность пробудила голод личного общения, жажду полнокровной жизни, которую нельзя утолить никакими мультимедийными копиями, супершоу и хаосом всеобщего смешения. Оставшийся в памяти детский восторг, забытые радости, недоступную живую любовь — все самое ценное художник призван вернуть человеку, как возвращают дыхание. Одушевляет великое. Естественная красота мироздания, человека, произведений культуры — это проповедь жизни, рождающая восхищение. Переживая восторг, душа очищается и возрождается. *Катарсис* ведет к *метаноие*, «перемене ума».

Человеческому сознанию предстоит пройти испытание «новой беспредметностью». Чудовищность интернета состоит в его способности удвоить реальность, подменить вещественный мир его «астральной» копией, осуществить разделение духа и материи. Гностическому развоплощению мира мо-

¹ Письмо П. А. Флоренского к В. И. Вернадскому от 21 сентября 1929 года (см.: *Флоренский П. А. Макрокосм и микрокосм*. URL: <https://www.xpa-spb.ru/libr/Florenskij-P/makrokosmi-mikrokosm-1983.html> (дата обращения: 18.09.2020)).

жет противостоять лишь религиозный опыт созерцания, различения сущностей и духовной брани. В одиночестве вести ее почти невозможно. Общение с ближним превращается в подвиг, в «жертву, угодную Богу». Соединить зримый и незримый миры способен человек, укорененный в вере, духовно трезвый и посвященный в «цифровые таинства». Он явится проводником сквозь зияющую Сеть. Следуя за ним, художник, подобно лозоходцу, сможет отыскать в ее недрах бесценные духовные источники, места «божественного присутствия». Найти путь сквозь нарастающую неопределенность позволяет благодатный дар «ясновидения».

Бесчисленные поединки свободной воли и безликой Сети неизбежны. Нынешние границы государств и рубежи бытия проходят не столько по земле, сколько в человеческом сознании. Истинное творчество, как никогда, призвано хранить материнский «язык души», помогать человеку выбраться из «виртуальной толпы», вернуть дар речи. Предстоит упорная война мертвящего, вычисляющего ума и одушевленного, созидающего разума. Родная речь и культура, основанные на архетипах выживания, позволят овладевать интернетом, как овладевают чужим языком. Превращению жизни в Цифру способно противостоять лишь Слово, создавшее человечество.

В 1922 году Павел Флоренский в предисловии к «Словарю символов» прозорливо заметил: символы «лежат вне индивидуальных интерпретаций, они составляют достояние всего человечества»¹. Он будто предвидел мысли К. Г. Юнга: «Любое отношение к архетипу... действительно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. <...> Говорящий праобразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего... и таким путем высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и преодолевать даже самую долгую ночь»².

Великие цивилизации способны, поколение за поколением, достигать мировых вершин, опираясь на глубинную культурную память, волю к созиданию и возрождению. Культура не только сопровождает, но и предопределяет их развитие. В биологической жизни существуют неизменные величины, на которых основан гомеостазис — равновесие в изменениях. В минувшие столетия вместе с усилением технического прогресса трагически слабела жизнеспособность человечества. Рушились его религиозные, нравственные и экологические опоры. Век назад Западный мир начал выносить приговоры себе и другим. Роковой переход от «посткультуры» к «постхристианству» и «постгуманизму» занял всего несколько десятилетий. Дальнейшее движение воз-

¹ Флоренский П. А. Symbolarium (Словарь символов) // Флоренский П. А. Сочинения: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 570.

² Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Renaissance, 1991. С. 284.

можно лишь на основе внутреннего роста, в неподвижности «остановленно-прогресса», в сосредоточении вокруг очагов человекоохранной, природо-подобной цивилизации. Путь в будущее открыт лишь для «возрождающей культуры», носительницы вечных смыслов и подлинных ценностей бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Байдин В. В.* Под бесконечным небом. Образы мироздания в русском искусстве. М.: Искусство XXI век, 2018. 368 с.
2. *Флоренский П. А.* Макрокосм и микрокосм. URL: <https://www.xpa-spb.ru/libr/Florenskij-P/makrokosm-i-mikrokosm-1983.html> (дата обращения: 18.09.2020).
3. *Флоренский П. А.* Symbolarium (Словарь символов) // Флоренский П. А. Сочинения: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 564–590.
4. *Юнг К. Г.* Архетип и символ. М.: Renaissance, 1991. 299 с.
5. *Vaidine V.* L'archaïsme dans l'avant-garde russe. 1905–1945. Lyon: Université Lyon 3, 2006. P. 411–596.

Аннотация

В течение XX столетия структурализм и постмодернизм вели борьбу с вербальностью культуры. Развитие интернета привело к переходу постмодернизма в виртуальную фазу, к появлению «цифрового новояза», вытесняющего прежние языки общения. «Пандемия-2020» ускорила развитие массовой фейк-культуры, оторванной от исторических реалий и логики стилистического развития. Сознание столкнулось с тотальной беспредметностью. В середине 1930-х годов переход от авангарда к неоклассике возник как реакция на футуристический культ машины и супрематическую утопию «атомизации Вселенной». На смену им пришла идея гуманизации мира. Культура будущего должна вновь обрести вербальность, историческую память, стать человекоохранной.

Abstract

During the 20th century, structuralism and postmodernism fought against the verblity of culture. The development of the internet has facilitated postmodernism's transition to a virtual phase and contributed to the emergence of a 'digital Newspeak' replacing previous modes of communication. The Pandemic 2020 has accelerated the development of a mass 'fake'-culture that is detached from historical realities and the logic of stylistic development. Consciousness was faced with total meaninglessness. During the mid-1930s, the shift from avant-gardism towards Neoclassicism emerged as a reaction to the Futurist cult of machines and the supremacist utopia of the 'atomization of the universe'. These were replaced by the idea of humanising the world. The culture of the future must regain its verblity, its historical memory, and turn its attention to the preservation of humanity.

- ✓ *Ключевые слова:* структурализм, постмодернизм, борьба с вербальностью, «цифровой новояз», фейк-культура, русский поставангард, концептуализм, пандемия-2020, новая беспредметность, человекоохранная цивилизация.
- ✓ *Keywords:* structuralism, postmodernism, the fight against verblity, 'digital Newspeak', 'fake'-culture, Russian post-avant-garde, conceptualism, Pandemic 2020, new meaninglessness, protection of civilization.

Византия и Запад: новая волна сближения-противостояния

УДК
130.2

СКОТНИКОВА ГАЛИНА ВИКТОРОВНА

Доктор культурологии, ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств; профессор,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
(Санкт-Петербург, Россия)

SKOTNIKOVA GALINA V.

Doctor of Cultural Studies, Leading Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts; Professor,
Saint Petersburg State University of Culture (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: galina-skotnikov@mail.ru

Современный западный мир открывает для себя Византию, обретая новый ключ для ее постижения. Об этом свидетельствуют прежде всего две идущие навстречу друг другу сильные и яркие тенденции. Византия сегодня приходит на Запад, восхищая его красотой своего несравненного искусства¹, сиянием духовного начала. Запад устремляется к ней, проявляя интеллектуальную чуткость в трудах своих историков-византинистов, увлеченных авторов, талантливо владеющих пером.

На протяжении первого десятилетия XXI века в разных европейских странах состоялись блестящие *выставки византийского искусства*. В течение второго десятилетия увидел свет ряд емких, небольших по размеру, обращенных к широкой читательской аудитории научно обоснованных *трудов*, целостно описывающих историю и культуру Византии. Эти труды объединяет общее стремление преодолеть миф уничижительного отношения к византийскому наследию, нигилистическую идею, до сего дня сохраняющую свою жизнеспособность в западноевропейской культуре.

Цель настоящей статьи — обратить внимание на названные выше новые и, как представляется, благотворные для развития исторического сознания культурные тенденции.

¹ Церковное искусство Византии, как Богообщение, Богохваление, явилось совершенным выражением «чистой духовности», чего ни в одной художественной школе ни западного христианства, ни других мировых религий не осуществлялось. Именно так пишет лорд Джон Норвич, видный английский ученый и общественный деятель, целью жизни которого стало стремление разрушить заговор молчания (conspiracy of silence) Запада по отношению к Византии, христианской империи, исповадовавшей высшие духовные ценности: «Never in history of Christianity — or, one is tempted to add, of any other of the world's religions — has any school of artists contrived to infuse so deep a degree of spirituality into its work» (Norwich J. J. Byzantium. The Early Centuries. Penguin Books, 1990. P. 28).

Скажем несколько слов о препятствиях к нынешнему полноценному диалогу, имеющих глубинные исторические корни. «Рим никогда не понимал Востока»¹, ибо «проблема Востока и Запада — это прежде всего проблема души»². Противостояние двух частей христианского мира уже «с IV в. превратилось в пропасть. Те и другие не понимали больше друг друга, особенно западные люди, из которых даже самые ученые не знали греческого языка. Это непонимание переросло мало-помалу в ненависть, дочь невежества. По отношению к грекам латиняне испытывали смесь зависти и презрения, идущего от более или менее подавляемого чувства неполноценности. Латиняне упрекали греков в том, что они манерны, трусливы, непостоянны. Но прежде всего они обвиняли их в богатстве. Это была рефлекторная реакция воинственного и бедного варвара на богатого цивилизованного человека»³. Лучшее узнавание отнюдь не всегда ведет к сближению. Так, в результате Четвертого крестового похода Запад и Византия, тесно соприкоснувшись, еще дальше оттолкнулись друг от друга, получив новые импульсы неприязни. Именно после захвата крестоносцами Константинополя в 1204 году начинает складываться, как проследживает профессор А. М. Лидов⁴, отрицательный византийский миф. Беспощадное разорение Царьграда положило конец византийскому величию: «С тех пор как стоит свет, никогда не было взято столько добычи ни в одном завоеванном городе»⁵, — свидетельствует маршал Шампани Жоффруа Виллардуэн. «После латинского разорения Константинополь никогда не оправился; обедневшему царству было не под силу восстановить тысячелетние несравненные богатства, накопленные с IV и V столетий. Памятники классического искусства и святыни апостольских времен погибли или рассеялись по всем углам Европы»⁶.

Однако необходимо помнить, что действия крестоносцев в Константинополе были осуждены папой Иннокентием III, являвшимся, как известно, душой и вдохновителем этого похода и не предполагавшим столь удручающих его последствий. «Каким же образом Церковь греков, сколь бы она ни была поражена повреждениями... обратится к церковному единству... если в латинянах [она] видит только лишь пример бесчинств и темные дела, и уже по справедливости может питать к ним большее отвращение, чем к псам?»

¹ *Шубарт В.* Европа и душа Востока / Пер. с нем. М. В. Назарова. М.: Эксмо, 2003. С. 69.

² Там же. С. 39.

³ *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада / Общ. ред. Ю. Л. Бессмертного; послесл. А. Я. Гуревича. М.: Прогресс-Академия, 1992. С. 133.

⁴ *Лидов А. М.* Византийский миф и европейская идентичность. Лекция, прочитанная 8 апреля 2010 года в Политехническом музее в рамках проекта «Публичные лекции». Полит. ру. URL: <https://m.polit.ru/article/2010/04/08/byzantine/> (дата обращения: 21.08.2020).

⁵ Цит. по: *Успенский Ф. И.* История Византийской империи XI–XV вв. Восточный восток / Сост. Л. В. Литвинова. М.: Мысль, 1997. С. 310.

⁶ Там же. С. 314.

Ведь те, кто не свои ей, но кого она считала ищущими Иисуса Христа... взяли императорские богатства и взяли трофеи крупные и мелкие, но даже, что серьезнее, к сокровищам церквей и их содержимому протянули руки, похищая даже серебряные доски из алтарей и разламывая на куски, оскверняли храмы, уносили кресты и реликвии»¹. Боль о разграблении Константинополя в 1204 году выразил в XXI веке и папа Иоанн Павел II: «Трагично, что воители, направлявшиеся, чтобы обеспечить свободный доступ христиан в Святую землю, обратились против своих братьев по вере. Тот факт, что они были латинскими христианами, наполняет сердца католиков глубокой скорбью. Как мы можем не увидеть здесь тайны беззакония, действующей в человеческом сердце? Богу одному принадлежит суд, и потому мы вверяем тяжкое бремя прошлого Его бесконечному милосердию, прося Его исцелить раны, от которых до сих пор страдает дух греческого народа»².

У крупнейшего русского исследователя истории Византии академика Ф. И. Успенского находим следующее объяснение истоков западной ревности по отношению к Византии. Осмысливая культурное значение византизма, ученый пишет, что после 476 года, года падения Западной Римской империи, наследие всемирного римского обладания, титул императора и сама идея всемирной монархии, так же как и остатки античной, греко-римской образованности, сохранились только в Византийской империи. Особенно тяжела была для народов Западной Европы утрата идеи всемирной монархии. Вследствие чего Запад «совершил два хищения»³. Первое — это коронация в 800 году Карла Великого как попытка отнять императорское достоинство у византийских царей⁴. Вспомним, что для средневекового христианского сознания был один Бог на небе и один царь на земле. Не случайно Карл Великий, понимая нелегитимность своих притязаний, сделал предложение вдовствующей византийской императрице Ирине стать его супругой. Императрица едва не согласилась, но благодаря своим придворным, разъяснившим, что в таком случае она потеряет империю, ответила отказом. Второе хищение, пишет академик Ф. И. Успенский, — церковное, связанное с изначальным юридизмом западного мышления, проявившимся в восприятии христианского духа. Притязания Римского первосвященника на главенство, его соперничество с Константинопольским патриархом завершились полным отделением в 1054 году Западной церкви от Восточной.

¹ *Innokentius III. Registrum... Lib. VIII, ep. 306 // PL.V.215.Col.700C-701B* (пер. цит. — Ф. Л. Моисеев).

² *Ioan Paul I. Address to Holy Synod [of the Orthodox Church of Greece] // L'Osservatore Romano: Weekly Edition in English. 9 May 2001. P. 3.*

³ *Успенский Ф. И. Византизм и его культурное значение в истории // Успенский Ф. И. История Византийской империи. М.: Мысль, 1996. С. 38.*

⁴ В 1494 году Запад, купив право наследования престола у племянника последнего византийского императора Андрея Палеолога, узаконил эти претензии (см.: *Регель В. Э. Хрисовул Андрея Палеолога // Византийский временник. 1894. Т. 1. С. 151—158.*)

Великая схизма 1054 года только закрепила церковное противостояние, имевшее сильный накал в IX веке при патриархе Фотии и папе Николае.

Если на Западе организующим началом культуры стал романизм, то на Востоке — византизм. Жизнь Византии как живого государственного организма продолжалась с IV по XV век. Но и после 1543 года Византия не перестает жить как отвлеченный принцип: «византизм есть исторический принцип, действие которого обнаруживается в истории народов юга и востока Европы»¹.

Как известно, само имя «Византия» было дано империи в XVI веке западными историками-гуманистами как бранная кличка, знаменовавшая отталкивание от ее ценностей и жизненных идеалов, названных средневековыми, то есть находящимися между Античностью и Новым временем, препятствующими полноценному историческому движению Европы.

Вместе с тем в XVII веке сила «византийского облучения», казалось бы, преодолела все барьеры. Напомним, что в самой Византии, подвергавшейся бесконечным нападениям врагов, вызрело убеждение, что главное ее оружие составляет отнюдь не изощренная дипломатия и военная мощь, а богатство культуры, которое неизбежно покоряет все народы, имея общечеловеческое содержание. Византисты говорят о любопытном феномене: культурное влияние Византии распространялось обратно пропорционально ее государственно-политической силе².

В XVII веке увлечение византийским наследием захватило широкие круги общества, прежде всего во Франции, ставшей настоящей основательницей научного византиноведения. Ставились пьесы на сюжеты из византийской истории: «Велизарий» Ротру, «Ираклий» Корнеля, «Феодора», «Лев Армянин», «Зинон», «Алексей Комнин» и др.³ Появилась мода на собирание библиотек греческих рукописей. В византийскую историографию XVII столетие вошло как эпоха научной «школы эрудитов». Так, например, было введено в научный оборот огромное количество источников, издано 42 тома византийских историков, создан «Словарь средневекового греческого языка»⁴.

Эпоха Просвещения XVIII века во Франции кардинально изменила восприятие Византии, во многом определив и современное отношение к ней.

¹ Успенский Ф. И. Византизм и его культурное значение в истории. С. 38.

² Херрин Д. Византия: удивительная жизнь средневековой империи / Пер. с англ. Л. А. Игоревского. М.: Центрполиграф, 2015. С. 15.

³ Курбатов Г. Л. История Византии (Историография). Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. С. 31.

⁴ В память о его создателе, главе ученых сил Франции, в Париже существует улица Шарля Дюканжа (1610—1688). Ученый издал в двух томах in folio «Словарь средневекового греческого языка» (Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis). Этот труд академик В. Г. Васильевский охарактеризовал как «беспримерный, над которым, казалось, должно было бы работать целое многочисленное общество ученых» (Васильевский В. Г. Обзорение трудов по византийской истории. Вып. 1. СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1890. С. 139). В начале XX века в России византисты готовились к переизданию этого труда. А в XXI веке возникла идея его дополненной публикации.

Именно к этому времени можно прежде всего отнести слова философа культуры К. Н. Леонтьева (1831–1891), сказанные им в трактате «Византизм и славянство», — о том, что Византия очень пострадала от недоброжелательства западных писателей, не желавших видеть, «чем и для чего она жила», то есть игнорировавших и ее идеал, и формообразующий цивилизационный принцип, замкнутых на факт позитивистов.

Начиная с XVIII века тон в восприятии Византии задавали сочинения Вольтера («Опыт о нравах и духе народов»), Монтескье («Рассуждение о причинах величия и упадка римлян») и Кондорсе («Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума»). Следует подчеркнуть, что «здесь мы имеем один из первых примеров сознательной, последовательной кампании отрицательного пиара»¹. Под идейным влиянием этих мыслителей, рассматривавших Византию не как самостоятельную цивилизацию, а как тысячелетнее падение Римской империи, разрушившейся вследствие влияния христианства, сформировался и талант английского историка Э. Гиббона. Будучи глубоко увлечен историей Древнего Рима и буквально страдая из-за его падения, он написал масштабный шеститомный труд «История разрушения и упадка Римской империи» (*The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 1776–1788), охватывающий период от конца II века н. э. до падения Константинополя в 1453 году. Исследователь подчеркнул: «Я описал триумф варварства и религии». Это сочинение создано крупнейшим историком-европоцентристом, не признававшим за Византией самостоятельного культурного значения. И несмотря на блестящие достижения западноевропейской византистики, сделанные за последние два столетия, оно продолжает сохранять свое концептуальное мировоззренческое влияние. Труд Э. Гиббона входит в 60-томную библиотеку «Великих книг Западного мира». Как писал выдающийся английский историк Джон Бьюри, «в главном он [Гиббон] по-прежнему наш хозяин вне времени»².

Обратимся к XXI веку. Член Британской академии, дама-командор ордена Британской империи, крупный византист Аверил Камерон (*Averil Cameron*) свою книгу «Византийцы» (*Byzantines*), опубликованную в 2006 году, открывает предисловием «*Byzantium — an Absence*» (Византия — Отсутствие), начиная его словами: «Для большинства историков Византия не существует». Ученый пишет, что в историографии Византия занимает не-

¹ *Лидов А. М.* Византийский миф и европейская идентичность.

² «But in the main things he is still our master above and beyond „date“» (*J. V. Burry*). См.: *Low D. M.* Edward Gibbon. British historian. URL: Encyclopædia Britannica (дата обращения: 19.08.2020). Труд Э. Гиббона неоднократно переиздавался (целиком или отдельными частями) в нашей стране, пользуясь особой популярностью в «перестроечные» годы. Он в высшей степени интересен, но с него не следует начинать, имея в виду постижение истории и культуры Византии. См.: *Попов Б.* Эдуард Гиббон в России // Европейский альманах: История. Традиция. Культура. М.: Наука, 1994. С. 103–120.

определенное место, «никто не знает, что делать с ней»¹. Свою задачу профессор А. Камерон видит в том, чтобы помочь преодолению присущего западно-европейскому сознанию предубеждения, презрительного и высокомерного отношения к византийской культуре, способствовать введению Византии и византийцев в главный поток исторической мысли.

Авторы фундаментального оксфордского издания «Византийские исследования» (2008) пишут, что для англоязычного мира XXI столетия, как и в целом для Западной Европы, Византия является чем-то наподобие «черной дыры», по отношению к ней исполняется *damnatio memoriae* — «приговор к забвению», — истоки которого в культурном и политическом разделении Восточной и Западной Европы².

Становлению нового взгляда на Византию во многом способствовали упомянутые выше выставки ее искусства. Западные газеты писали об ошеломляющем впечатлении, которое произвели следовавшие одна за другой грандиозные выставки.

Выставка **«Константин Великий»** (Трир; 2 июня — 4 ноября, 2007). На выставке побывало около 800 тысяч человек.

Выставка **«Византия, 330—1453»** (Лондон, Королевская академия искусств; 25 октября 2008 — 22 марта 2009). Приходило по 6000 посетителей ежедневно.

Затем в расширенном варианте (600 экспонатов) под названием **«Византия: Великолепие и Повседневность»** (Бонн, Федеральная галерея искусств, 26 февраля — 13 июня 2009). Выставка вызвала огромный интерес.

Выставка, посвященная первому христианскому императору, основателю Византии Константину Великому, была уникальной по своему масштабу. Трир, «Северный Рим», в качестве места ее проведения был выбран, разумеется, не случайно. Здесь находилась резиденция отца Константина Констанция Хлора, входившего в тетрархию³ правителей империи, установленную императором Диоклетианом, в качестве цезаря, правившего Галлией и Британией. Сам Константин Великий руководил отсюда своей первой крупной военной кампанией. Здесь в 307 году, то есть ровно 1700 лет тому назад (имея в виду год проведения выставки), состоялась его свадьба с Фаустой⁴. Именно последнее событие и послужило главным формальным поводом для организации выставки, которая проходила в трех музеях. Это земельный музей Рейнланд-Пфальца, городской музей Трира и музей кафедрального Трир-

¹ *Cameron A. Byzantines. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. P. XVII—IX.*

² *Jeffreys E., Haldon J., and Cormack R. Byzantine Studies as an Academic Discipline // The Byzantine World / E. Jeffreys (ed.). The Oxford Handbook of Byzantine Studies. With John Haldon and Robin Cormack. Oxford: Oxford University Press, 2008. P. 4.*

³ В тетрархию входили два Августа — старший Диоклетиан и младший Максимиан и два цезаря — Галерий и Констанций Хлор.

⁴ *Флавия Максима Фауста (289—326) — дочь августа Максимиана.*

ского собора Святого Петра (старейшего по времени своего основания при императоре Константине Великом — в 320 году).

Экспонаты были представлены двадцатью европейскими странами, 160 музеями, в том числе Музеями Московского Кремля. Значительную часть экспозиции составляли памятники из коллекции Ватиканского музея, Лувра, Британского музея. В Трире были собраны едва ли не все артефакты европейской культуры, так или иначе посвященные Константину Великому, начиная от римского оружия до картин Рафаэля и Рубенса, от фрагментов древних памятников до современных фильмов.

Часть экспонатов покинула стены родных музеев впервые, а некоторые никогда прежде не показывались публике. Были в Трире и экспонаты, созданные специально для вставки. К ним относится копия головы 12-метровой статуи Константина Великого, которую император установил в гигантской римской базилике после победы над Максенцием в знаменитой битве, одержанной под знаком Христа у Мульвиева моста. Копия создана на основе имеющихся фрагментов¹ с помощью компьютерного моделирования, в натуральную величину — 3 метра. Автор работы — берлинский скульптор Ядегар Асиси.

За время работы выставки на ней побывало 800 тысяч посетителей, съехавшихся не только со всей Германии, но и из других европейских стран. Это в несколько раз превысило первоначальные прогнозы музейных работников и куратора выставки профессора Александра Демандта.

Выставка получила и культурно-политическое значение как акция, выявившая христианские корни Европы. На научной конференции, приуроченной к проведению выставки, доминировала мысль о генетической связи «Европы Каролингов» и «Европы Константина», в которой развивалась новая, римско-христианская государственность. По сути дела, происходил пересмотр прежних историософских схем, согласно которым держава Карла Великого возникла «на руинах» языческого Рима, происходило становление новой научной парадигмы историко-культурного сознания.

Обращение к образу Константина Великого символизировало христианскую идентичность Европы, ее западной и восточной части как *Rex Christiana*.

О лондонской выставке «**Византия, 330—1453**» писали едва ли не все английские газеты, отражая впечатление, произведенное блестящей гостью Лондона — чарующей Византией. Выставка проходила в Королевской академии искусств, сопровождалась многочисленными лекциями, посвященными византийской литургической музыке, изобразительному искусству, влиянию церковного зодчества на архитектурную мысль Европы, рассмо-

¹ Фрагменты (голова, кисть руки и др.) гигантской статуи-колонны, предназначавшейся для западной апсиды базилики Максенция—Константина, хранятся во дворце Палаццо-деи-Консерватори (Piazza dei Conservatori) в Риме. В этом здании находится большая часть экспонатов Капитолийских музеев.

трению особенностей общественной жизни Византии. Ее куратор — всемирно известный знаток византийского искусства Робин Кормак (Robin Sinclair Cormack) поместил в газете «Telegraph» статью «Византия 330—1453 в Королевской академии: проливая новый свет на Темные века»¹. Ученый отмечал, что в системе образования современной Британии под влиянием идей Гиббона Византия предстает как «Dark Ages», эпоха, наступившая после Античности и предшествовавшая свету Возрождения. Непроизвольно приходит на ум название доклада академика А. А. Куника², сделанного в России еще в 1853 году, — «Почему Византия донныне остается загадкой во всемирной истории?». Несмотря на то что с тех пор прошло немало времени, название доклада звучит чрезвычайно актуально, прежде всего в отношении западноевропейского культурного сознания. Как будто ученый прозревал, что сложный клубок проблем по-прежнему окажется нераспутанным на протяжении полутора и более столетий. Приведем слова современного английского исследователя: «Византию трудно понять, невозможно познать... она может представляться непонятной, смутной и, несмотря на огромное количество трудов о ней, малоизвестной»³.

В своей статье Р. Кормак говорит, что выставка в Королевской академии искусств побуждает думать о Византии иначе, чем Гиббон, видеть то, что взгляд историка игнорировал: культуру и искусство; осознать, что современная Европа обладает многими чертами, унаследованными от Византии. Прежде всего это традиция юриспруденции и христианской веры. Искусствовед подчеркивает, что Константинополь был легендарным, неправдоподобным городом Средневековья, с прекрасными садами, тенистыми парками, украшенными портиками улицами, великолепными дворцами и купольными храмами. Автор завершает статью словами послов великого киевского князя Владимира из «Повести временных лет», сказанными ими после посещения храма Святой Софии, Великой Церкви: «Не знаем, на небе были мы или на земле»⁴.

Перед посетителями выставки с очевидностью предстал тот факт, что эпоха раннего Средневековья была темным временем именно для Западной Ев-

¹ Cormack R. Byzantium 330—1453: at the Royal Academy: throwing new light on the Dark Ages // Telegraph. 18.10.2008. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/3562233/Byzantium-330-1453-at-the-Royal-Academy-throwing-new-light-on-the-Dark-Ages.html> (дата обращения: 01.08.2020).

² Арист Аристович Куник (1814—1899) — «истинный патриарх византиноведения в России» (Н. Г. Попов). См.: Медведев И. П. Из истории петербургского византиноведения. Истоки и становление. URL: vremennik.biz (дата обращения: 21.08.2020).

³ Херрин Д. Византия: удивительная жизнь средневековой империи. С. 8.

⁴ Комментированные переводы основных византийских источников V—XII веков о главном храме православного Средневековья, отражение его архитектурного образа в византийских текстах представлено в недавно опубликованном труде: Виноградов А. Ю., Захарова А. В., Черноглазов Д. А. Храм Святой Софии Константинопольской в свете византийских источников. СПб.: Пушкинский Дом, 2018. 485 с.

ропы, а не для Византии, где процветали искусство, наука и ремесла. Около трехсот экспонатов выставки: манускрипты, иконы, мозаики, ювелирные, бытовые изделия, впервые собранные вместе после падения Константинополя, демонстрировали живую мысль, красоту, одухотворенное мастерство.

Королевская академия искусств приложила немало усилий в организации выставки «Византия», которая оказалась самой сложной за последние несколько лет и которая, вероятно, запомнится как уникальная, единственная в своем роде. Авторы выставки осуществили монументальную задачу, собрав экспонаты из многих стран мира — Италии, Израиля, США, Сербии, России, Украины и др. Некоторые музеи уже объявили, что больше не станут рисковать своими коллекциями. Например, итальянцы последний раз одалживают украшенную перегородчатой золотой эмалью и драгоценными камнями икону Архангела Михаила, хранящуюся в венецианском соборе Сан Марко.

Выставка «Византия» значительно поколебала устоявшиеся представления о культурном приоритете «римского Запада» над «греческим Востоком». В прессе неоднократно высказывались мнения о скором изменении представлений англичан не только о Византии, этой древней стране, но и о современном мире в целом.

Говоря о наиболее значительных выставках, посвященных художественному наследию Византии, нельзя не сказать и об имевших место десятилетиями ранее выдающихся экспозициях, подготовленных Метрополитен-музеем в Нью-Йорке (Metropolitan Museum of Art): «Эпоха духовности» (The Age of Spirituality, 1977); «Слава Византии» (Glory of Byzantium, 1997); «Византия. Вера и власть, 1261–1557» (Byzantium: Faith and Power, 2004). Необходимо также назвать и выставку, проходившую в Государственном Эрмитаже, — «Синай, Византия, Русь. Православное искусство с VI до начала XX века». Устроители выставки, Фонд святой Екатерины в Лондоне и Государственный Эрмитаж в Петербурге, посвятили ее Святому и Великому монастырю Святой Екатерины на Синае, основанному в VI веке императором Юстинианом Великим и являвшемуся на протяжении многих столетий, вплоть до нынешнего времени, оплотом православной духовности. Ко всем названным выставкам были подготовлены превосходные каталоги¹.

¹ Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century / Ed. by K. Weitzmann. New York, 1979. Fabrizio Bisconti Published, 1982. 786 p.; Glory of Byzantium: Art and culture of the Middle Byzantine era, A. D. 843–1261: [Issued in conjunction with the Exhib., held at the Metropolitan museum of art, New York, from Mar. 11 through July 6, 1997] / Ed. by Helen C. Evans a. William D. Wixom. [2nd print.]. New York: Metropolitan museum of art, cop.1997. XXVIII. 573 p.; Byzantium: Faith and Power (1261–1557): [Issued in conjunction with the Exhib., held at the Metropolitan museum of art, New York, from Mar. 23 through July 4, 2004] / Ed. by Helen C. Evans. New York: Metropolitan museum of art; New Haven; London: Yale univ. press, cop. 2004. XXII, 658 p.; Синай. Византия. Русь: Православное искусство с VI до начала XX века: Каталог выставки / Под ред. О. Баддлей и др. / Пер. с англ.: А. Конивец, А. Микляева. Синай: Фонд Святой Екатерины, 2000. 488 с.

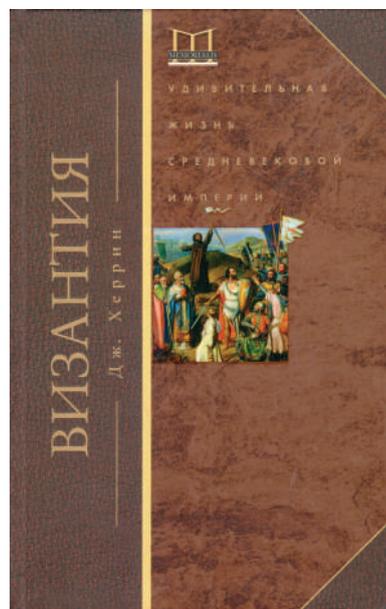
Среди крупнейших выставок византийского искусства, прошедших на Западе, выделяется по своей идее выставка 2006—2007 годов, проходившая в музее Гетти в Лос-Анджелесе, — «Священный образ и освященная земля. Иконы с Синая». Авторы экспозиции стремились к тому, чтобы приблизить зрителя к восприятию и осмыслению существования священных образов в священном пространстве¹.

Обратимся к англоязычным изданиям, посвященным Византии как самобытной богатой цивилизации и увидевшим свет в текущем десятилетии. Речь идет о книгах, переведенных и опубликованных в России.

Так, в 2007 и 2008 годах издана книга Джудит Херрин (ныне почетного профессора позднеантичных и византийских исследований в лондонском Королевском колледже)

«Византия: удивительная жизнь средневековой империи»². Были осуществлены греческий, итальянский, японский, корейский, польский, испанский, шведский и турецкий переводы (2009—2011). В нашей стране она издавалась в 2014, 2015, 2017 и 2018 годах.

Автор поставил перед собой задачу познакомить западноевропейского читателя с «новой цивилизацией», обосновать понимание того, что «современный западный мир, развившийся из средневековой Европы, не мог бы существовать, не будь он защищен... тем, что происходило на востоке — в Византии»³, показать, что в VII веке, остановив экспансию мусульманских сил, «Византия сделала возможным развитие Европы»⁴. Текст книги Д. Херрин говорит о том, что труд написан вдохновенным исследователем-историком, видящим свой предмет в масштабных цивилизационно-исторических координатах, любящим его и умеющим емко и ярко представить огромный фактологический материал, выделив самые важные моменты византийской истории и культуры.

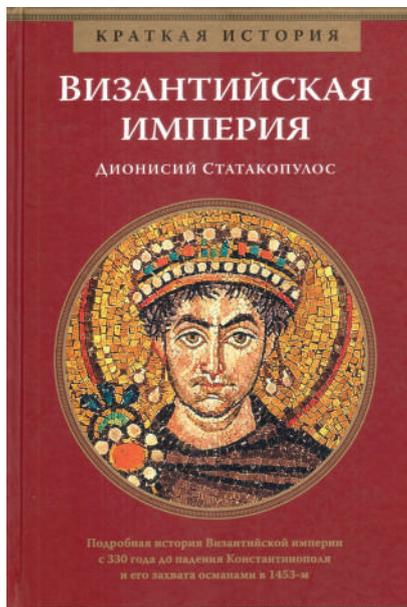


¹ Рец.: Захарова А. В. Holy Image, Hallowed Ground. Ikons from Sinai / El. R. S. Nelson., K. Collins. Los Angeles, 2006 // Византийский временник. Byzantina Xronika. Т. 69 (94). М.: Наука, 2019. С. 379—385; Holy Image, Hallowed Ground. Ikons from Sinai / Robert S. Nelson., Kristen M. Collins, Thomas F. Mathews, David Jacoby, Justin Sinaites. Oxford University Press, 2007. 322 p.

² Herrin J. Byzantium: The Surprising Life of a Medieval Empire. London: Allen Lane, Penguin Press, 2007. 416 p.; Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2008. 416 p.

³ Херрин Д. Византия: удивительная жизнь средневековой империи. С. 9.

⁴ Там же. С. 14.



Цель — помочь западноевропейскому человеку ответить на вопрос: «Что такое Византия?» — имел в своей книге и британский ученый, старший преподаватель кафедры византийских исследований в Королевском колледже Лондона, сотрудник Центра эллинистических исследований Дионисий Стакопулос. Автор подчеркивает, что современный исторический дискурс Запада европоцентричен. Соответственно, Византия представляется культурой не только чужой, но даже и враждебной. Его книга «Краткая история Византийской империи» была опубликована в 2014 году¹. Последовали переводы: на эстонский (AS Äripäev, 2016), греческий (Patakis, 2016), турецкий (Pletişim, 2018) языки. В России книга издана в 2020 году².

В 2015 году еще один лондонский византист Джонатан Харрис, профессор истории Византии в колледже Роял Холлоуэй Лондонского университета, издал книгу «Византия. История исчезнувшей империи»³. Ее перевод в России был сделан в 2017 году⁴. Профессор Д. Харрис — автор курсов для бакалавриата «Византия и ее соседи» и «Падение Константинополя».

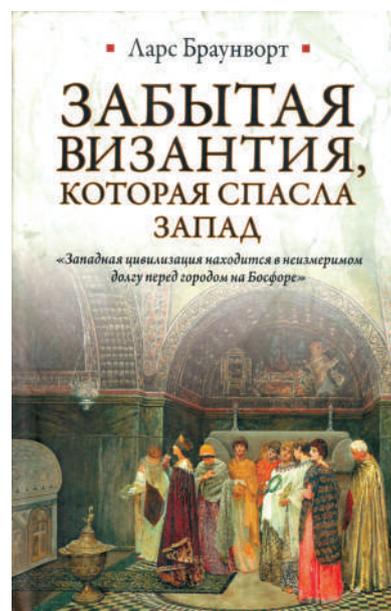
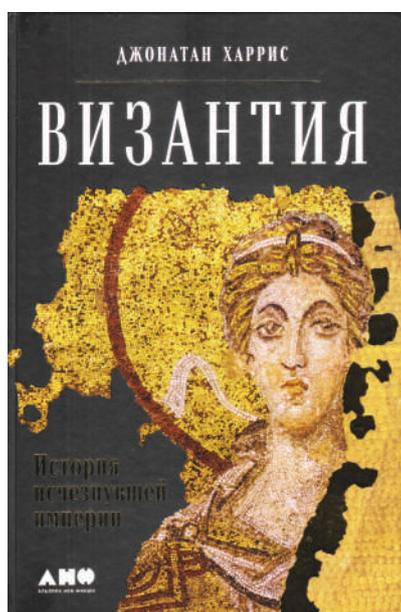
Исследователь предлагает именно «свой взгляд» на Византию, сосредоточившись на решении главной задачи: «понять, каким образом Визан-

¹ *Stakopoulos D.* A Short History of the Byzantine Empire. London: I. B. Tauris, 2014. 256 p.

² *Стакопулос Д.* Краткая история: Византийская империя / Пер. с англ. И. В. Никитиной. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2020. 320 с. Книга прекрасно издана, снабжена иллюстрациями и хорошо выполненными картами империи и ее столицы Константинополя. Однако издание не лишено погрешностей. Например, в справке об авторе перечислены университеты, в которых он получил образование (университет в Мюнстере, Венский университет и Центрально-Европейский университет). Однако в Центрально-Европейском университете в Будапеште исследователь не обучался, а преподавал. В аннотации к книге даны хронологические рамки существования Византии (395—1453), в то время как автор обосновывает другую начальную дату (330—1453). Именно так принято в современной мировой византистике.

³ *Harris J.* The Lost World of Byzantium. New Haven; London: Yale University Press, 2015. 298 p.

⁴ *Харрис Д.* Византия. История исчезнувшей империи / Пер. с англ. Н. Нарциссовой. М.: Альпина-нон-фикшен, 2017. 408 с.



тия просуществовала так долго, несмотря на все потрясения и вторжения, которые ей довелось пережить, и почему в конце концов исчезла столь бесследно»¹. Книга снабжена картами, хронологией, списком императоров Византии, небольшим словарем терминов, библиографией по каждому разделу, превосходными фотографиями, фокусирующими важнейшие смыслы.

В 2012 году вышел русский перевод книги «Забятая Византия, которая спасла Запад» Ларса Браунворта², американского публициста, спикера и подкастера³ древних и средневековых сюжетов. Автор — бывший учитель истории и политологии в школе Стоуни-Брук штата Нью-Йорк, создатель 50 подкастов «12 византийских правителей». В названной книге Л. Браунворт «делится с читателем восторгом открытия нового мира, пришедшего на смену Древнему Риму, мира, во многом чуждого, непонятного, а то и враждебного средневековой Европе. ...горит желанием рассказать читателю о том, что заворожило и восхитило его самого» — так пишут авторы редакционной статьи, подчеркивая, что «эта простодушная восторженность

¹ Харрис Д. Византия. История исчезнувшей империи. С. 3.

² Braundort L. Lost to the West: The Forgotten Byzantine Empire That Rescued Western Civilization. New York: Crown Publishing, 2009. 329 p.; Браунворт Л. Забятая Византия, которая спасла Запад / Пер. с англ. И. Мазуриной. М.: Астрель, 2012. 416 с.

³ Подкастер — лицо, создающее и распространяющее аудио- и видеофайлы (подкасты) в форме радио- и телепередач в Интернете.

придает книге особую атмосферу, не достигаемую никаким академизмом»¹. Эта книга написана не профессиональным историком-медиевистом², а человеком, увлеченным могуществом и неувядающей красотой истории, культуры, интеллектуального строя и искусства Византии. И задача ее скорее художественно-историческая, чем строго научная. Удивленное недоумение автора, связанное с осознанием странной «забывчивости Запада» по отношению к грандиозной цивилизации Средних веков, воспринявшей опыт всего Средиземноморья, породило творческий порыв к постижению ее таинственного бытия.

Сердцем культуры Византии, основной стихией жизни была вера. Ее существование в истории после 1453 года подобно невидимому граду Китежу. Творческое наследие выдающегося отечественного византиниста академика С. С. Аверинцева свидетельствует: «Византия жива и защищена от смерти неистребимым множеством христианских церквей, красотой и мудростью созданных на Востоке текстов»³.

Итак, новые книги современных англоязычных авторов, посвятивших свой талант изучению Византии, обладающих даром не только интеллектуальной, но и сердечной увлеченности, о чем свидетельствует выразительная яркость их текстов, позволяют сделать вывод об актуализовавшейся потребности западного мира — преодолеть искусственность европоцентристской парадигмы, сковывающей историческое сознание и самосознание, найти новый, адекватный метод к постижению исчезнувшей, но живой Византии, столь щедрой в своем неисчерпаемом культурном наследии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Браунворт Л.* Забытая Византия, которая спасла Запад / Пер. с англ. И. Мазуриной. М.: Астрель, 2012. 416 с. (Историческая библиотека).
2. *Васильевский В. Г.* Обзорение трудов по византийской истории. Вып. 1. СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1890. 240 с.
3. *Виноградов А. Ю., Захарова А. В., Черноглазов Д. А.* Храм Святой Софии Константинопольской в свете византийских источников. СПб.: Пушкинский Дом, 2018. 485 с.

¹ От редакции // *Браунворт Л.* Забытая Византия, которая спасла Запад. С. 5, 7.

² В тексте нередко встречаются неточности, скуп список литературы, на которую опирается автор, встречаются нелепости перевода. Например, александрийский пресвитер Арий (*греч.* Ἄρειος) назван жрецом и именован Арианом. Арианство — одна из крупнейших ересей, потрясших Византию, ариане отрицали единосущность (ὁμοούσιος) Христа и Отца, утверждая Его сотворенность, что, по сути, превращало христианство в одну из моральных доктрин. Широкое распространение арианства побудило императора Константина Великого созвать первый Вселенский собор (325 год, Никея).

³ *Татаринев А.* Два образа (Вадим Кожин и Сергей Аверинцев в современной христианской философии) // *День литературы.* 2007. № 08 (132). URL: <https://pub.wikireading.ru/178555> (дата обращения: 19.08.2020).

4. *Захарова А. В.* Holy Image, Hallowed Ground. Ikons from Sinai / El. R. S. Nelson., K. Collins. Los Angeles, 2006 // Византийский временник. Byzantina Хronika. Т. 69 (94). М.: Наука, 2019. С. 379–385.
5. *Курбатов Г. Л.* История Византии (Историография). Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. 256 с.
6. *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада / Общ. ред. Ю. Л. Бессмертного; послесл. А. Я. Гуревича. М.: Прогресс-Академия, 1992. 376 с.
7. *Лидов А. М.* Византийский миф и европейская идентичность. Лекция, прочитанная 8 апреля 2010 года в Политехническом музее в рамках проекта «Публичные лекции». Полит.ру. URL: <https://m.polit.ru/article/2010/04/08/byzantine/> (дата обращения: 21.08.2020).
8. *Медведев И. П.* Из истории петербургского византиноведения. Истоки и становление. URL: vremennik.biz (дата обращения: 21.08.2020).
9. *Попов Б.* Эдуард Гиббон в России // Европейский альманах: История. Традиция. Культура. М.: Наука, 1994. С. 103–120.
10. *Регель В. Э.* Хрисовул Андрея Палеолога // Византийский временник. 1894. Т. 1. С. 151–158.
11. Синай. Византия. Русь: Православное искусство с VI до начала XX века: Каталог выставки / Под ред. О. Баддлей и др. / Пер. с англ.: А. Конивец, А. Микляева. Синай: Фонд Святой Екатерины, 2000. 488 с.
12. *Статакопулос Д.* Краткая история: Византийская империя / Пер. с англ. И. В. Никитиной. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2020. 320 с.
13. *Татарinov А.* Два образа (Вадим Кожин и Сергей Аверинцев в современной христианской философии) // День литературы. 2007. № 08 (132). URL: <https://pub.wikireading.ru/178555> (дата обращения: 19.08.2020).
14. *Успенский Ф. И.* Византизм и его культурное значение в истории // Успенский Ф. И. История Византийской империи. М.: Мысль, 1996. С. 35–42.
15. *Успенский Ф. И.* История Византийской империи XI–XV вв. Восточный вопрос / Сост. Л. В. Литвинова. М.: Мысль, 1997. 818 с.
16. *Харрис Д.* Византия. История исчезнувшей империи / Пер. с англ. Н. Нарциссовой. М.: Альпина-нон-фикшен, 2017. 408 с.
17. *Херриш Д.* Византия: удивительная жизнь средневековой империи / Пер. с англ. Л. А. Иго-ревского. М.: Центрполиграф, 2015. 414 с.
18. *Шубарт В.* Европа и душа Востока / Пер. с нем. М. В. Назарова. М.: Эксмо, 2003. 480 с.
19. Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century / Ed. by K. Weitzmann. New York, 1979. Fabrizio Bisconti Published, 1982. 786 p.
20. *Woolf L.* Lost to the West: The Forgotten Byzantine Empire That Rescued Western Civilization. New York: Crown Publishing, 2009. 329 p.
21. Byzantium: Faith and Power (1261–1557): [Issued in conjunction with the Exhib., held at the Metropolitan museum of art, New York, from Mar. 23 through July 4, 2004] / Ed. by Helen C. Evans. New York: Metropolitan museum of art; New Haven; London: Yale univ. press, cop. 2004. XXII, 658 p.
22. *Cameron A.* Byzantines. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. 296 p.
23. *Cormack R.* Byzantium 330–1453: at the Royal Academy: throwing new light on the Dark Ages // Telegraph. 18.10.2008. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/3562233/Byzantium-330-1453-at-the-Royal-Academy-throwing-new-light-on-the-Dark-Ages.html> (дата обращения: 01.08.2020).
24. Glory of Byzantium: Art and culture of the Middle Byzantine era, A. D. 843–1261: [Issued in conjunction with the Exhib., held at the Metropolitan museum of art, New York, from Mar. 11 through July 6, 1997] / Ed. by Helen C. Evans a. William D. Wixom. [2nd print.]. New York: Metropolitan museum of art, cop.1997. XXVIII. 573 p.
25. *Harris J.* The Lost World of Byzantium. New Haven; London: Yale University Press, 2015. 298 p.

26. *Herrin J.* Byzantium: The Surprising Life of a Medieval Empire. London: Allen Lane, Penguin Press, 2007. 416 p.; Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2008. 416 p.
27. Holy Image, Hallowed Ground. Ikons from Sinai / Robert S. Nelson., Kristen M. Collins, Thomas F. Mathews, David Jacoby, Justin Sinaites. Oxford University Press, 2007. 322 p.
28. *Ioan Paul I.* Address to Holy Synod [of the Orthodox Church of Greece] // L'Osservatore Romano: Weekly Edition in English. 9 May 2001.
29. *Jeffeys E., Haldon J., and Cormack R.* Byzantine Studies as an Academic Discipline // The Byzantine World / E. Jeffeys (ed.). The Oxford Handbook of Byzantine Studies. With John Haldon and Robin Cormack. Oxford: Oxford University Press, 2008. P. 3–19.
30. *Low D. M.* Edward Gibbon. British historian. URL: Encyclopædia Britannica (дата обращения: 19.08.2020).
31. *Norwich J. J.* Byzantium. The Early Centuries. Penguin Books, 1990. 408 p.
32. *Statakopoulos D.* A Shot History of the Byzantine Empire. London: I. B. Tauris, 2014. 256 p.

Аннотация

В статье рассматривается феномен формирования в течение первых двух десятилетий XXI века нового взгляда западного мира на культуру Византии. Показывая вехи диалога-противостояния Византии и византийского наследия с Западной Европой, автор сосредоточивает внимание на путях преодоления в общественном сознании исторически укорененного мифа о ней как о «темных веках». Обрисовано значение современных состоявшихся в Англии и Германии масштабных, отличающихся художественным богатством выставок, посвященных византийской культуре. Дана характеристика ряда англоязычных научно-популярных трудов, целостно освещающих историю Византии, написанных ведущими исследователями-византинистами во втором десятилетии текущего столетия, вырабатывающими адекватную парадигму исторического познания.

Abstract

This article considers the ways in which the Western world has revised its understanding of Byzantine culture in the first two decades of the 21st century. Through an exploration of the oppositional dialogue between Byzantine heritage and Western Europe, this article challenges the historically established myth that the Byzantine era was a 'dark age'. It outlines the importance of recent large-scale exhibitions dedicated to Byzantine culture held in the United Kingdom and Germany, and reviews a number of English-language popular science publications published over the last ten years by leading researchers in the field who have developed a solid framework of historic knowledge, providing a comprehensive coverage of the history of Byzantium.

- ✓ *Ключевые слова:* византийское наследие, западноевропейский «византийский миф», искусство Византии, уникальные выставки в Европе XXI века, современные английские византинисты, новейшие англоязычные научно-популярные труды, культурно-историческая парадигма.
- ✓ *Keywords:* Byzantine heritage, 'Byzantine myth' in Western consciousness, Byzantine art, European exhibitions in the 21st century, modern English scholars, recent English-language popular science publications, cultural-historical paradigm.

УДК
769.2 + 769.81

Основные этапы в становлении художественного иллюстрирования отечественной детской книги (конец XVII — начало XX века)

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

СОЛДАТОВА АННА ВЛАДИМИРОВНА

Бакалавр (4 курс) факультета искусствоведения, Российская академия живописи, ваяния и зодчества имени Ильи Глазунова (Москва, Россия)

SOLDATOVA ANNA V.

Bachelor (4th year) of the Faculty of Art History, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture (Moscow, Russia)

E-mail: homosomniator@yandex.ru

Детская книга по праву может считаться одной из основ духовного воспитания ребенка. Иллюстрации в ней важны не меньше, чем текст, — они способствуют более глубокому восприятию и осознанию узнаваемого материала, знакомят юных читателей с миром изобразительного искусства. Часто именно они в первую очередь привлекают нас, возбуждают интерес к книге.

Однако понимание важности иллюстраций в книге для детского чтения пришло к русским художникам, писателям и издателям не сразу, при этом сформировалось полностью, на наш взгляд, только в конце XIX века, когда изменился взгляд на детскую психологию и педагогику. Поэтому важно выявить основные этапы становления иллюстрирования детской книги в России, обозначить актуальность данного процесса для современного искусства.

В переломный момент для русской культуры на рубеже XIX—XX веков наступила пора перемен и в области художественного оформления детской книги. Многие мастера, зачастую уже известные живописными, графическими произведениями, пробовали свои силы именно в этой сфере. Появился особый художественный язык детской иллюстрации, отличный от стилистики изображений в книгах, рассчитанных на взрослую аудиторию. Воз-

никогда такое явление, как «книжка-картинка», где иллюстрации преобладали над текстом.

Отметим, что история детской книжной иллюстрации в России начинается с появления печатных книг для детей, однако далеко не сразу их иллюстрирование достигло художественного уровня исполнения. *Именно данный период — конец XVII века — обозначаем как начальный этап в становлении художественного иллюстрирования детской книги, как его исток.* Первой отечественной детской книгой, дополненной наглядными графическими изображениями, считается рукописный «Букварь славяно-российских письмен», созданный в 1692 году Карионом Истоминым, иеромонахом Чудова монастыря и главой Московского печатного двора, и составленный специально для цесаревича Алексея, сына императора Петра I.

Спустя два года книга была напечатана¹, автором гравированных иллюстраций выступил Леонтий Бунин, один из первых русских граверов на меди. Организация печатного букваря повторяла рукописную версию, была достаточно проста. Подобный тип устройства азбуки сохранился до наших дней: в верхней части каждой страницы находится изображение определенной буквы, представляющее собой одну или две причудливо соединенные человеческие фигуры, а также примеры ее славянского, греческого и латинского написания. В нижней части страницы помещены изображения разнообразных объектов (предметов быта, людей, животных, растений, архитектурных построек, даже мифических и библейских персонажей), названия которых начинаются на эту букву, сопровождаемые соответствующими подписями, а также нравоучительными стихами. Страницы печатной версии обрамлялись тонкими полосами простого цветочного орнамента.

Рукописная версия «Букваря» ярко решена в цвете, что соответствует традициям древнерусских рукописей, тогда как печатный вариант исполнен черно-белым не менее профессионально. Кроме того, предшественниками русской детской книги можно считать так называемые «потешные листы», изображавшие героев былин, легенд, сказок (Бову-Королевича, Еруслана Лазаревича и других), дополненные небольшими текстами — стихами или отрывками из песен и сказаний. Художественные гравюры в таких листах создавались безымянными мастерами, продолжавшими традиции народных лубков.

В ходе исследования заключаем, что *вторым хронологическим этапом сложения художественного языка иллюстрированной детской книги в России следует назвать XVIII столетие.* Детская литература этого времени была представлена в большей степени учебными пособиями, среди которых преобла-

¹ Букварь славяно-российских писмен уставных и скорописных, греческих же латинских и польских, со образованми вещей и с нравоучительными стихами / Сост. Карион Истомин. М.: Печатный двор, 1694. 42 л., ил.

дали переведенные издания, причем многие из них не имели иллюстраций. Для большинства иллюстрированных азбук этого времени характерен отказ от наглядности и образности изображений, свойственных «Букварю» Истомина. В этих книгах, среди которых можно назвать «Азбуку для российского чистописания»¹ и «Прописи, показывающие красоту русского письма»², преобладали примеры начертания букв с прописями, тогда как художественное оформление было представлено лишь декоративными скромными виньетками с женскими аллегорическими фигурами и цветочными гирляндами. Художественная иллюстрация в эту эпоху еще не существовала, однако распространен был тип иллюстрации, которую условно можно назвать прикладной.

Примером подобного явления может служить изданная в 1794 году в Москве «Детская тека»³ — энциклопедия, содержащая рассказы о различных природных явлениях и не только о них. В конце издания помещена таблица с иллюстрациями к каждому разделу. Однако эти рисунки неизвестного автора представляют собой лишь примитивные контурные гравюры с достаточно грубой прорисовкой. Н. И. Новиков, издатель журнала «Детское чтение для сердца и разума», известный деятель эпохи Просвещения, справедливо считал, что лучше выпускать книгу без иллюстраций, чем испортить вкус детей низкокачественными изображениями: «...Что могут худо вырезанные на дереве фигуры, не имеющие в себе ни рисовки, ни красоты, ни ясности, ни сходства произвести? Вместо того, чтобы остроумие, силу воображения и вкус в юношестве исправляли, то оными более оно портится...»⁴

XIX век справедливо назван «золотым веком» русской литературы, что в некоторой степени отразилось и на изданиях для детей. Следует подчеркнуть, что постепенно менялось отношение к детской книге, количество художественных произведений этого типа росло. Появились специальные альманахи и сборники (например, журналы первой половины XIX века: «Друг юношества», «Библиотека для воспитания», «Новая детская библиотека»). В круг чтения ребенка вошли некоторые произведения литературы, изначально предназначенные для взрослых, — сочинения А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, И. А. Крылова. Однако в оформлении книг для детей долгое время сохранялись тенденции, пришедшие из XVIII века, хотя распространение литографии и ксилографии вместо гравюры на металле, начавшееся в

¹ Азбука для российского чистописания. [Б. м.: б. и.], 1788. 8 с.

² Прописи, показывающие красоту русского письма. М.: Изд. С. Селивановского, [конец XVIII века].

³ Детская тека, или Собрание изображений / Пер. с фр. Б. А. Соколова. М.: Тип. И. Е. Зеленикова, 1794. 72 с., 25 л. ил.

⁴ *Коменский Я. А.* Иоанна Амоса Комения Видимый свет на латинском, российском, немецком, итальянском и французском языках представленный / С предисл. Н. И. Новикова. М.: Императорский Московский университет, 1768. С. 14.

1830-х годах, все же способствовало развитию нового художественного языка. Следовательно, *период первой половины—середины XIX века обозначаем как третий этап развития художественной иллюстрации в отечественной детской книге.*

Выделим несколько примеров графики детской книги первой половины XIX века, распространенных и в середине столетия, в которых художниками была предпринята попытка создать новый изобразительный язык книжного оформления именно для детей, с новой образной системой и набором близких ребенку сюжетов. Первое по хронологии издание такого типа — азбука «Подарок детям в память о событиях 1812 года»¹, вышедшая в свет благодаря петербургскому издателю В. А. Плавильщикovu в 1815 году. Впоследствии такой тип азбуки, ставший довольно распространенным, — отдельные карточки в футляре, — называли «предметной азбукой». Большинство иллюстраций в книге сделаны художником И. И. Тербеневым, почему азбука и получила свое второе название — «Тербеневская».

На наш взгляд, уникальность ее замысла состояла, прежде всего, в том, что вместо отдельных разрозненных изображений каждую букву сопровождала жанровая зарисовка, в чем сказывается влияние станкового искусства, реалистического по своим трактовкам, — выделим вектор воздействия отечественной станковой живописи, станковой графики, а также вектор влияния западноевропейского искусства. В выборе сюжетов художники ориентировались на распространенные во время Отечественной войны «летучие листы» с карикатурами, изображавшими военные события (некоторые иллюстрации даже полностью копировали наиболее известные «листы»). Картинки сопровождалась сатирическими подписями, которые начинались на определенную букву алфавита. Стилистику изображений нельзя назвать новой, однако нов, интересен сам замысел — патриотическое воспитание с помощью увлекательных рисунков и юмора. Таким образом, следует подчеркнуть «многовекторность художественных влияний»², ярко проявившуюся в иллюстрированной детской книге России с начала XIX века.

Особенно важно упомянуть «Увеселительную азбуку» К. А. Зеленцова³ в связи с «Азбукой в картинах» А. Н. Бенуа⁴. В обеих книгах сделан выбор в пользу жанровых иллюстраций с определенным сюжетом, сопровождающих каждую букву, где большая часть изображенных предметов связана с

¹ Подарок детям в память 1812 года. СПб.: Тип. В. А. Плавильщикова, 1815. 34 л., ил.

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

³ Увеселительная азбука, составленная и рисованная К. Зеленцовым. СПб.: Изд. А. Смирдина, 1835. 7 л.

⁴ Азбука в картинах Александра Бенуа. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1904. 34 с.

ней. Очевидно, что у каждого из двух художников присутствует набор любимых тем, повторяющихся в разных вариациях в изображениях азбук. К. А. Зеленцов проявляет свойственное ему, как ученику А. Г. Венецианова, особое внимание к бытовым деталям, темам труда и природы. А. Н. Бенуа же использует в иллюстрациях иные, характерные для своего творчества и эпохи лейтмотивы.

Впервые попытка создать цельную по художественному оформлению книгу для детей была предпринята художником В. Ф. Тиммом. Он, так же как К. А. Зеленцов, создал в 1844 году свою азбуку, получившую название «Великолепная русская азбука»¹, где попытался органично соединить все изображения книги в стилистически и композиционно единое убранство. Иллюстрации поражают разнообразием мотивов орнаментальных рамок, напоминающих заставки рукописных книг в неовизантийском стиле, миниатюрами с детальным решением сюжетов, которые столь же разнообразны, как и их стилистическое решение.

В том же 1844 году вышла в свет «Сказка об Иванушке-дурачке» Н. А. Полевого² с иллюстрациями В. Ф. Тимма, демонстрирующими, с одной стороны, такое же декоративное богатство оформления, формирующее на плоскости листа единый композиционный узор, а с другой — достаточно поверхностное понимание русского фольклора, отсутствие глубины образов. Впоследствии художника обвиняли в чрезмерной повторяемости его мотивов, «приторной подделке под народность»³.

К середине XIX века в России появляются первые детские писатели-профессионалы, среди которых стоит отметить А. О. Ишимову, писательницу и издателя журналов для девочек «Звездочка» и «Лучи». Ее книги, созданные в контексте общего интереса эпохи к истории родной страны и выдержавшие множество изданий, содержат адаптированный специально для детей увлекательный пересказ важнейших исторических событий. Некоторые издания сочинений писательницы имеют и иллюстрации, в большинстве случаев они представлены либо на отдельных листах (как, например, в книге «Бабушкины уроки, или Русская история в разговорах для маленьких детей»⁴), либо помещены в текст. Однако текст всегда играет в книге главную роль, изображения лишь дополняют и поясняют его, вопрос создания единого книжного ансамбля в этих случаях еще не ставился.

¹ Великолепная русская азбука. Подарок для добрых детей. СПб.: Гуро, 1844. 32 с.

² Полевой Н. А. Старинная сказка об Иванушке дурачке, рассказанная московским купчиной Николаем Полевым. СПб.: Друкарня М. Ольхина, 1844. 30 с., 4 л. ил.

³ Белитский В. Г. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 7 / Под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1903. С. 532.

⁴ Ишимова А. О. Бабушкины уроки, или Русская история в разговорах для маленьких детей: В 2 ч. 2-е изд. СПб.: Тип. Я. Трея, 1859.

В целом стиль иллюстраций и схема их расположения достаточно типичны, соответствуют художественным веяниям времени — реалистичны, тяготеют к станковости, часто отличаются многофигурностью и многоплановой композицией, передают объем объектов и глубину пространства. В то же время они наглядны и подробны. Так, особенно интересны рисунки к «Рассказам для детей из естественной истории»¹, где на черно-белых изображениях представлены разнообразные животные, что указывает также на развитие в России и анималистического жанра в графике. Однако заметна и некоторая разнородность иллюстраций, часть из них существенно отличается по качеству, выглядит грубее по проработке форм, демонстрирует порой недостаточное знание натуры. Художественное оформление книг А. О. Ишимовой можно считать примером того, что в большинстве изданий прикладная функция все еще ставилась выше эстетической.

По нашему мнению, *в период второй половины XIX века, выделяемый нами как четвертый этап в становлении иллюстрирования детской книги*, ярко и многообразно проявился интерес к русской сказке, сначала к авторской, позже и к народной, о чем свидетельствуют, например, рисунки Р. К. Жуковского к сказке «Конек-Горбунок» П. П. Ершова. Примечательно, что впервые сказка вышла отдельным изданием еще в 1834 году, однако без иллюстраций. В следующих двух изданиях, 1840 и 1843 годов, часть экземпляров сопровождалась литографиями анонимных художников довольно низкого качества. И лишь в четвертом издании 1856 года² появилось достойное художественное оформление в виде семи рисунков Р. К. Жуковского, гравированных Л. А. Серяковым. Художник стремился к живописности, к станковому характеру изображений, создавая многофигурные постраничные иллюстрации с пейзажными пространственными фонами, с особой фантазийной средой, передающей атмосферу жизни сказочных персонажей, и, несомненно, достиг высокого художественного уровня.

Полагаем, что особое место в истории иллюстрации детской книги занимает творчество Е. М. Бем (урожденной Эндауровой). В детстве будущая художница много времени проводила в родовом поместье Ярославской губернии, что, как окажется впоследствии, значительно повлияло на образно-сюжетный репертуар ее творчества. В 1870–1980-х годах она плодотворно работала в сфере оформления детских книг, обращалась к силуэтной технике на высоком профессиональном уровне, что не только выделило ее среди других мастеров детской книги второй половины XIX века, но и принесло всемирную известность — книги с силуэтными иллюстрациями Е. М. Бем печатались в России, Франции, Германии, Англии, Австрии, США.

¹ *Ишимова А. О.* Рассказы для детей из естественной истории. СПб.: Тип. Я. Трея, 1876. 355 с.

² *Ершов П. П.* Конек-Горбунок. Изд. 4. С рис. Р. К. Жуковского. СПб.: Изд. П. И. Крашенинников, 1856. 130 с.

Искусство силуэта имеет китайские корни, в Европе было заимствовано в XVIII веке, на пике распространения стиля шинуазри и увлечения Востоком, а в России стало популярным в эпоху правления Екатерины II. Однако ко второй половине XIX века, когда работала Е. М. Бем, интерес к силуэтной технике уже постепенно угасал. Обратившись к этому уже несколько «устаревшему» искусству, художница помогла снова обратить на него внимание, а также иначе его оценить. Кроме того, Елизавета Бем модернизировала саму технику. Если традиционно силуэты вырезались из бумаги, то она использовала литографскую технику, причем процессом литографирования занималась самостоятельно, что позволяло добиться более детальных трактовок изображений.

Художница создала серию сюжетов из жизни детей, как крестьян, так и аристократов, хотя изображения крестьянских ребятишек преобладали. В силуэтной технике ею подготовлен альбом открыток «Силуэты»¹, книги «Силуэты из жизни детей»², «Пирог»³, «Народная сказка о репке»⁴, «Из деревенских воспоминаний»⁵, «Пословицы в силуэтах»⁶, «Поговорки и присказки в силуэтах»⁷. Картинки играли в этих изданиях ведущую роль, а текста либо не было, либо он был представлен краткими подписями.

По нашему заключению, *рубеж XIX–XX веков* стал ключевым периодом для развития художественной иллюстрации детской книги, и потому данный период *выделяем как пятый этап, важнейший в развитии отечественного иллюстрирования детской книги, актуальный для современного искусства*. К оформлению детской книги обратились живописцы-реалисты В. М. Васнецов⁸, И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. А. Серов, М. В. Нестеров и другие; графики, среди которых назовем, прежде всего, имена А. Н. Бенуа, И. Я. Билибина, М. В. Добужинского, Е. Д. Поленовой. Появились также художники, избравшие своей специализацией иллюстрирование детской литературы. К концу XIX века книга стала расцениваться не только как инструмент для эстетического воспитания, но и как предмет изобразительного искусства, самоценный художественный объект, синтетическое произведение, в котором изображение и слово формируют единый образ — «изотекст».

Во второй половине XIX — начале XX века открывались многочисленные издательства, выпускавшие преимущественно детскую литературу. Среди

¹ Бем Е. М. Силуэты Е. Бем. СПб.: Карт. зав. А. Ильина, 1875. 8 л. ил.

² Бем Е. М. Силуэты из жизни детей. СПб.: [б. и.], 1877. 8 отд. л. ил. в папке.

³ Бем Е. М. Пирог. СПб.: Карт. зав. А. Ильина, 1880. 12 л. ил.

⁴ Народная сказка о репке / Силуэты Елиз. Бем. СПб.: Карт. зав. А. Ильина, 1881. 8 л. ил.

⁵ Бем Е. М. Из деревенских воспоминаний. СПб.: Карт. зав. А. Ильина, 1882. 10 л. ил.

⁶ Бем Е. М. Пословицы в силуэтах Елиз. Бем. СПб.: Карт. зав. А. Ильина, 1884. 12 л.

⁷ Бем Е. М. Поговорки и присказки в силуэтах Елиз. Бем. СПб.: Карт. зав. А. Ильина, 1885. 10 л. ил.

⁸ Васнецов В. М. Письма. Новые материалы. СПб.: АРС, 2004. 317 с.

них самые известные принадлежали И. Н. Кнебелю, И. Д. Сытину, А. Д. Ступину, А. Ф. Девриену, а также следует выделить издательства «Шиповник», «Тропинка». В издательствах начинает формироваться «фирменный стиль» серий книг, как, например, в «Подарочной серии» издательства И. Н. Кнебеля.

На изменение стилистики иллюстраций прямо повлияли технологические новшества. Типографии перешли на печать в технике цинкографии, ксилографии и хромофотографии в два-три клише. Это позволило художникам книги перейти от штриховой графики к более декоративному линейному изображению, отказаться от тонального рисунка с цветовыми переходами в пользу небольших локальных заливок. Начались поиски новых возможностей использования декора, пространства и плоскости листа.

Подчеркнем, что в последние десятилетия XIX столетия подход к иллюстрированию детской сказки менялся, происходили активные поиски максимально выразительного воплощения народных образов, наиболее удачные в творчестве В. М. Васнецова¹, Е. Д. Поленовой, И. Я. Билибина². Также на рубеже XIX—XX веков достигло расцвета объединение «Мир искусства», не без влияния художественного языка И. Я. Билибина³, последствие работы которого заметно во всех сферах культуры данного периода. Художники этого круга полагали, что искусство является облагораживающим эстетическим началом в духовной жизни человека. Даже простые предметы быта должны способствовать развитию вкуса и чувства прекрасного. Деятельность членов общества значительно способствовала созданию нового типа художественной книги, в том числе и детской, ставшей полноценным произведением искусства.

Главный идейный вдохновитель «Мира искусства», А. Н. Бенуа создал такое значимое издание в сфере детской иллюстрации, как «Азбука в картинах»⁴. Эту книгу можно считать полноценным художественным авторским проектом, настоящим манифестом своего времени, воплощающим единую эстетическую программу как самого автора, так, по сути, и всего объединения⁵. Уникальность издания состоит также в том, что Александр Бенуа выступил и как инициатор проекта, и как его основной исполнитель.

¹ Архив Дома-музея В. М. Васнецова. Ф. 1. (В. М. Васнецов). Оп. 5. Ед. хр. 1895 (13), 1895 (23).

² *Скоробогачева Е. А.* Специфика претворения художественных традиций Северной Руси и их значение в творчестве И. Я. Билибина // *Обсерватория культуры*. 2015. № 1. С. 77.

³ *Билибин И. Я.* Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. М.: Художник РСФСР, 1970. С. 134.

⁴ *Бенуа А. Н.* Художественные письма 1908—1917, газета «Речь». Петербург. СПб.: Сад искусств, 2006. С. 17.

⁵ *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: В 5 кн. Кн. 1—3. М.: Наука, 1980. 711 с.

Обратимся к истории создания «Азбуки в картинах». Работу над ней А. Н. Бенуа начал в 1903 году. Изначально книга, вероятно, предназначалась для его двухлетнего сына, однако художник рассчитывал представить ее и более широкой аудитории. Необыкновенно точно отзывался о книге А. Н. Бенуа Ф. Л. Сологуб: «„Азбука в картинах“ — это театр для себя, театр в книге, где каждая страница — это мизансцена, картинка из волшебного фонаря, которую можно бесконечно долго разглядывать, возвращаясь к ней еще и еще раз»¹. В этих словах кроется глубокое понимание самого принципа устройства книги, сути ее концепции, построенной на смене разнообразных, порой достаточно неожиданных сюжетов.

В 1907–1909 годах был издан трехтомник А. Я. Острогорского «Живое слово»² — хрестоматия, включавшая с себя как классические, так и современные произведения, а также народные сказки. Иллюстрировали сборники лучшие художники книги, входившие в объединение «Мир искусства»: А. Н. Бенуа, И. Я. Билибин, М. В. Добужинский, В. Д. Замирайло, Д. Н. Кардовский, Г. И. Нарбут, Б. М. Кустодиев, С. В. Чехонин, что еще раз подтверждает смену отношения в обществе к детской литературе и качеству ее издания.

Следует также отметить актуальность традиций иллюстрирования детской книги конца XIX — начала XX века. В настоящее время повышается интерес к книге для детей и ее иллюстрированию и в России, и за рубежом. Появились многочисленные издательства, ориентированные на создание книг-картинок, развиваются разнообразные стили книжной иллюстрации. Так, осенью 2019 года в новом формате проведена очередная Московская международная книжная ярмарка. Ее организаторы сотрудничали с Болонской ярмаркой детской книги, представив несколько совместных проектов для издателей и иллюстраторов. При этом была анонсирована подготовка новой Московской международной детской книжной ярмарки, открытие которой запланировано на 2021 год.

Завершая исследование, приходим к выводу, что на рубеже XIX—XX веков оформление детской книги в России достигло высокого профессионального уровня, в том числе благодаря последовательной преемственности традиций, яркому выражению различных векторов эстетических влияний, обретению синтезированного художественного языка³, к которому обращались ведущие художники изучаемого периода. Традиции иллюстрирования, формировавшиеся на протяжении столетий, прошедшие, по нашему заключению,

¹ Неизданный Федор Сологуб. Стихи. Документы. Мемуары / Под ред. А. В. Лаврова и М. М. Павловой. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 312.

² Живое слово: книга для изучения родного языка / Сост. А. Я. Острогорский: В 3 ч. СПб.: Т-во художественной печати, 1907–1909.

³ Скоробогачева Е. А. Специфика претворения художественных традиций Северной Руси и их значение в творчестве И. Я. Билибина. С. 78.

пять основных хронологических этапов становления начиная с XVII века, сохраняют актуальность звучания, являясь ярким примером отечественного графического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 7 / Под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1903. 643 с.
2. *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: В 5 кн. Кн. 1–3. М.: Наука, 1980. 711 с.
3. *Бенуа А. Н.* Художественные письма 1908–1917, газета «Речь». Петербург. СПб.: Сад искусств, 2006. 606 с.
4. *Билибин И. Я.* Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. М.: Художник РСФСР, 1970. 276 с.
5. *Васнецов В. М.* Письма. Новые материалы. СПб.: АРС, 2004. 317 с.
6. *Коменский Я. А.* Иоанна Амоса Комения Видимый свет на латинском, российском, немецком, италианском и французском языках представленный / С предисл. Н. И. Новикова. М.: Императорский Московский университет, 1768. 477 с.
7. *Неизданный Федор Сологуб.* Стихи. Документы. Мемуары / Под ред. А. В. Лаврова и М. М. Павловой. М.: Новое литературное обозрение, 1997. 575 с.
8. *Скоробогачева Е. А.* Многовекторность как одна из ключевых характеристик искусства Русского Севера // Искусство и образование. 2018. № 2. С. 47–58.
9. *Скоробогачева Е. А.* Специфика претворения художественных традиций Северной Руси и их значение в творчестве И. Я. Билибина // Обсерватория культуры. 2015. № 1. С. 77–83.

Аннотация

История иллюстрирования детской книги остается недостаточно изученной, в том числе в отношении основных этапов ее становления. С привлечением архивных материалов выявлены векторы историко-социальных, психолого-педагогических, эстетико-художественных влияний. Таким образом, обозначен синтез традиций, в том числе в решении малоизвестных образцов книжной графики. Заключаем, что следует выделить пять основных хронологических этапов в становлении детской иллюстрированной книги в хронологических рамках XVII — начала XX века. При этом наиболее высокого профессионального уровня ее оформление в России достигает на рубеже XIX—XX веков.

Abstract

The history of illustrating children's books remains insufficiently studied. Supported by archival materials, this article considers key historical and social contexts, psychological and pedagogical conditions, and aesthetic influences, thereby illuminating the synthesis of traditions and addressing obscure examples of book illustrations. This article suggests that there are five main stages in the development of illustrated children's books that occur between the late 17th and early 20th centuries, and that it reached a pinnacle of professional design in Russia at the dawn of the 20th century.

- ✓ *Ключевые слова:* художественное иллюстрирование, детская книга, генезис, хронологические этапы становления, векторы влияний, художественный язык, синтез традиций.
- ✓ *Keywords:* illustration, children's book, genesis, chronological stages of development, influences, artistic language, synthesis of traditions.

УДК
75.041.5

Становление отечественного детского портрета в пространстве европейского искусства XVIII века

АБДУЛЛИНА ДАРИНА АЛЕКСАНДРОВНА
*Ведущий научный сотрудник, Государственный Русский музей
(Санкт-Петербург, Россия)*

ABDULLINA DARINA A.
Leading Researcher, State Russian Museum (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: abdullina@muzped.net

За последние годы в ряде музеев страны прошли выставки, посвященные теме детства прошлого. Крупнейшими событиями этого плана стали «Золотые дети» в московском Историческом музее (2005), выставка детского портрета из собрания Костромского музея-заповедника «Вспоминая детство» (2009), проект «Но детских лет люблю воспоминанье...» в Государственном музее имени А. С. Пушкина (2016), «О дивный детский мир» в Историческом музее Санкт-Петербурга (2019–2020) и некоторые другие.

Казалось бы, обилие выставочных проектов и стоящий за ними живой интерес публики к явлению должны были стать катализаторами серьезных исследований в области этой разновидности жанра. Начиная с 1960-х годов интерес к детскому портрету проявляли разные исследователи, в том числе Н. Н. Коваленская, Д. В. Сарабьянов, О. С. Евангулова, Т. В. Яблонская, Т. В. Ильина, Г. В. Вдовин. Правда, детские портретные изображения не изучались ими как самостоятельное явление, а затрагивались вскользь и очень часто в призме поиска взаимосвязи с иностранными образцами. Данная статья предлагает взглянуть на детский портрет XVIII века более пристально и под углом возможных риторических отношений с европейскими образцами. Последними наши портретисты, особенно в ситуации отсутствия собственной традиции создания «живописного подобия» реального ребенка, пользовались и творчески перерабатывали.

В качестве материала предлагается «взять» своеобразные доминанты в области этого жанра: аллегорические портреты царских детей Луи Каравака, парные изображения детей из семейства Фермор, выполненные И. Я. Вишняковым, и работы кисти Д. Г. Левицкого. Внимание к этим произведениям обусловлено также тем, что они представляют собой разные и наиболее распространенные композиционные и идейные модификации детского образа в портрете.

Одним из первых мастеров в нашей стране, обратившихся к интересующему нас жанру, был французский художник Луи Каравак. Пожалуй, на тот момент только иностранец мог взяться за выполнение серии детских портретов, да еще и в чрезвычайно смелом для российской действительности мифологическом ключе. О. С. Евангулова связывала панно «Купидон, сжигающий оружие факелом любви» проекцией образа божества на, скорее всего, князя Петра Петровича в связи со свадьбой императора Петра I и Екатерины¹.

Однако это касалось только одной работы и не распространялось на другие образы. Ю. С. Андреева отмечала близость Каравака на уровне приемов французскому художнику XVII века Жаку Нокре, создавшему знаменитый семейный портрет Людовика XIV², скорее всего известный при дворе Петра I и царю лично. Программа этого произведения заключалась в представлении семьи монарха как членов одной правящей династии, да еще и изображенных в образах античных божеств. Это аллегорически подчеркивало их особое происхождение и статус «земной божественности»³. Портрет также отражал общую тенденцию среди королевских домов к визуальной демонстрации собственных детей подданным, к утверждению преемственности власти, а также презентации образа монарха как отца не только своим отпрыскам, но и всему народу.

В стороне от этого не мог стоять Петр I. Он жаждал показать свою близость правящим королевским домам Европы, «людскость» семьи, передовые взгляды, секуляризацию русского искусства и образа жизни вообще⁴. Возможно, именно эти установки привели к тому, что ангажированный царем французский художник выбрал «формулу» именно мифологического костюмированного портрета и «перенес» на детей роли подходящих для них божеств.

Если предположить, что картина Нокре была образцом для Каравака — «осколком» блестящего века «короля-солнца», так как последний год жизни Людовика XIV совпал с приездом французского живописца из Парижа в Петербург, то возникает вопрос, почему, следуя примеру Нокре, мастер не соединил в одном изображении всех членов семьи русского монарха, а «разбил» их образы на единичные, парные и двойные портреты. Причина

¹ Скворцова Е. К. Утраченные портреты детей Петра I из Чинарового кабинета дворца Марли в Петергофе: загадки иконографии // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 101: Петровское время в лицах — 2019: Материалы научной конференции. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. С. 296.

² Андреева Ю. С. Луи Каравак и секуляризация русского искусства // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2017. Т. 17 (14). С. 67–68.

³ Schama S. The Domestication of Majesty: Royal Family Portraiture, 1500–1850 // The Journal of Interdisciplinary History. 1986. P. 160.

⁴ Вдовин Г. В. Персона — Индивидуальность — Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 67.

может заключаться в том, что дети рождались постепенно и портреты создавались по мере надобности, чтобы визуальнo задокументировать факт их существования, статус, приурочить к какому-то событию.

В работе Нокре самые маленькие члены семейства предстают в образах амуров, за исключением двух на тот момент умерших детей (в картинной раме) — графа Валуа с гирляндой цветов и Марии-Луизы Орлеанской, изображающей Психею. Каравак вслед за Нокре наделяет младенцев ролью не то Амура, не то Купидона. Речь идет о Петеньке-Шишечке (известен по копиям/повторениям) и утраченном портрете Натальи Петровны из Чинаровой гостиной в Марли (после 1721 года). Флора ему кажется более созвучной детскому возрасту, поэтому он «разделяет» эту роль между двумя царевнами — Анной и Елизаветой. «Лизенька» венчает голову сестры цветами, намекая на скорое замужество. Такой же мотив венчания, только на царство, присутствует и в других европейских портретах разновозрастных представителей царственных семейств¹, а также в более позднем портрете из дворца Марли. Следует обратить внимание и на сходство цветового решения одежд Генриетты-Анны Английской и наших принцесс.

Вместо Людовика — «короля-солнца» маску Аполлона примеряет на себя юный царевич Петр Алексеевич, а его сестра предстает в облике Дианы. Кстати, дофин на портрете Нокре имеет некоторое сходство с нашим великим князем. В свою очередь, принц изображается Нокре маленьким подобием отца, словно застыв в переходном состоянии между образом Купидона (крылья и колчан со стрелами) и Аполлона (лавровый венок).

Рокайльная игра с телесностью особо ярко проступает в образе Елизаветы, изображающей Венеру. Эту роль на портрете кисти Нокре играет одна из старших дочерей Людовика, указывающая на обнаженную грудь. Возможно, выбор такой «роли» был обусловлен поиском претендента на статус супруга. Известно, что Петр предполагал свою «четвертую лапушку» выдать замуж за французского принца, и на момент написания картины планы эти были еще актуальны. Соотнесение Елизаветы с богиней красоты также могло быть вызвано ее миловидностью².

Скорее всего, Каравак опирался на работу Нокре, особенно в своих размышлениях о распределении мифологических ролей между детьми. Вопрос о составе серии этих аллегорических или мифологических портретов остается открытым. Согласно описи Чинаровой гостиной Марли, в ней находился парный портрет к «Купидону», в котором и малолетняя Наталья, ро-

¹ Золотые дети: детский европейский портрет XVI—XIX веков из собрания Фонда Янник и Бена Якобер (Мальорка, Испания): Выставка в Государственном Историческом музее / Вступ. статья Л. Ю. Рудневой. М.: Художник и книга, 2005. 151 с.

² Бухтеева Е. «Веселая царица» Елисавет // Дилетант. 2017. URL: <https://diletant.media/articles/38294915/#> (дата обращения: 13.07.2020).

дившаяся позже, изображалась в том же образе, что и Петенька-Шишечка¹. Остальные изображения автор делает парными, связывая детей по принципу родства и не забывая иерархию (младшие как бы представляют старших). Портрет Елизаветы показывает совсем другую программу и композиционное решение.

Отметим еще и то, что эти картины имеют определенное сходство в своем колористическом решении за счет контраста светлых фигур с темным пейзажным задником и переклички синих пятен на переднем плане с цветом небес на заднем фоне. Однако, в отличие от Нокре, Каравак смещает акцент со взрослых на детские лица, полностью сосредотачивается на них. Это симптоматично для того времени, когда игривый рококо уже начал открывать для себя прелесть детских головок. Поэтому в дворцовых домашних комнатах место отводилось не только презентации «масштабных личностей», но и изображениям малолетних наследников. Портреты Каравака в виде панно и десюдепортов заняли свое место в интимном пространстве Марли, а вольная копия портрета Елизаветы, сделанная Г.-К. Гроотом, прекрасно вписалась в будуар уже повзрослевшей модели.

Ученик французского мастера — И. Я. Вишняков также создал галерею портретов детей из видных дворянских семей. Причем его работы заметно отличаются от «формулы представления» Каравака. Отличие вполне могло проистекать и из склонности нашего художника к традициям старорусского искусства², а также говорить о новой стадии в развитии и национального, и европейского искусства, которую как бы выражал собой Вишняков — художник следующего за Караваком поколения. Несмотря на то что он не покидал пределов страны, назвать его человеком далеким от общеевропейских художественных тенденций того времени нельзя. Известно, что Вишняков часто выступал экспертом при оценке картин иностранных художников³. Это позволяет предположить, что он обладал широкой эрудицией в этом вопросе, следовательно, мог отбирать оптимальные для себя приемы и схемы.

Настоящим «символом начала открытия детства»⁴ в русском искусстве стал образ Сарры Элеоноры Фермор кисти Вишнякова. Сравнительно недавно вышла в свет статья Ю. И. Чежиной, в которой автор находит «явственное тождество» иконографии этой картины с портретом французской принцессы Изабеллы Марии Бурбон-Пармской кисти Жан-Марка Наттье, да так,

¹ *Скворцова Е. К.* Утраченные портреты детей Петра I из Чинарового кабинета дворца Марли в Петергофе: загадки иконографии. С. 296.

² *Ильина Т. В.* История искусств. Западноевропейское искусство: Учебник. Изд. 3-е, перераб. и доп. М.: Высшая школа, 2000. С. 178.

³ Там же.

⁴ *Вдовин Г. В.* Персона — Индивидуальность — Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. С. 35.

что «источник заимствования не вызывает сомнений»¹. Правда, в публикации звучит и нотка неуверенности относительно знакомства нашего мастера с этим произведением, созданным по меньшей мере за год до образа Сарры, а то и раньше. То, что И. Я. Вишнякову было известно творчество Натье — безусловного лидера в области создания парадных портретов, закономерно. Однако подобные композиционные схемы использовались и до Натье. Были они в ходу и у других современных Вишнякову художников.

Так, еще в XVII столетии от Веласкеса на юге до нидерландских мастеров детского портрета на севере Европы создавались в принципе похожие по иконографии изображения девочек. У любого художника того времени было немного вариантов презентации женского и девичьего образа в силу особенностей платья, которое само по себе задавало статичную фронтальную позу с изящно раскинутыми руками. Колонны, балюстрада, драпировка и элемент пейзажа — также вполне распространенные моменты парадного портрета.

Играет роль здесь еще и то, что восприятие ребенка, достигшего семилетнего возраста, было иным, чем сейчас. На него смотрели как на «взрослого маленького формата», поэтому и изображали его сообразно схеме взрослого портрета. В силу этого образцом для Вишнякова вполне мог служить и портрет взрослой дамы. Портрет мог быть способом демонстрации взрослости дочери потенциальным претендентам на руку и сердце. Изображения инфанты Маргариты создавались Веласкесом именно с этой целью.

Если вернуться к мысли о том, что портрет Сарры мог быть результатом заимствования не только западного образца, но и любой другой схемы, то выбор более доступного территориально источника кажется актуальнее. Так, образ Сарры можно сопоставить с созданным Луи Караваком в то же время портретом императрицы Елизаветы Петровны, ведь «всякий женский портрет середины XVIII века стремится к образу Елизаветы Петровны как „первообразу“ и „первообразцу“»².

Портреты похожи статичной позой с широко расставленными в стороны руками, величавостью осанки, подчеркивающими достоинство моделей, и в то же время одушевленностью лица, которую смогли уловить склонные к психологическим нюансам и Каравак, и Вишняков.

Вишняков перенес эту «склонность» рококо на образ маленькой девочки, показав нам его обаяние в рамках образцовой «формулы» портрета. Между тем есть в работе Вишнякова свойственные французской рокайльной живописи тех лет и «изысканность колорита, и элегантность формы», и «пере-

¹ *Чежина Ю. И.* Новое о портрете Сарры Фермор кисти И. Я. Вишнякова // Месмахеровские чтения — 2018: Материалы международной научно-практической конференции: Сборник научных статей. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. С. 150.

² *Вдовин Г. В.* Персона — Индивидуальность — Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. С. 27–28.

ливы оттенков»¹. Непохожим на «жеманную улыбку» образа кисти Натъе² портрет русского мастера делает внутренний мир модели. Вишняков смотрит на Сарру не как на взрослую даму, которую ему следовало бы изобразить, а со свойственной ему «простодушной правдивостью»³, «достоинством»⁴ и «душевностью»⁵. Во всех вишняковских портретах чувствуется стремление показать состояние модели, что свидетельствует о выходе образа ребенка из «временного вакуума», приближении к иному динамичному и темпоральному пониманию природы детства.

Тревога, а вовсе не «типаж маленькой „злюки“»⁶ читается в лице созданной несколькими годами позже Сарры «Девочки с куклой» Жан-Батиста Греза — этой своеобразной метафоре женственности и материнства. Согласно записям в камер-фурьерских журналах, наиболее часто именно этот образ портретист и глава портретного класса Академии художеств Д. Г. Левицкий предлагал своим ученикам для копирования. К тому же гравюры с работ Греза хранились в музее Академии художеств⁷. Левицкий обладал «превосходной эрудицией в вопросах истории искусства и практики современных западноевропейских школ»⁸. Н. М. Молева полагает, что черты именно этого портрета «скажутся на всех детских портретах Левицкого»⁹.

Что же так привлекало художника в образе французского художника с излюбленной им «риторикой послушания»? Скорее всего, речь здесь идет о силе выразительности образа маленькой девочки, ведь Грез показывает своих положительных героев «идеально привлекательными», преисполненными величия и значительности. Это ощущение усиливается посредством фокусирования внимания на мимике и пантомимике девочки, ее позе и предметах, придающих повествовательность портрету. Грез, отбросив лишнюю сентиментальность и театральность, словно предлагает зрителю познакомиться с ребенком, всмотреться в него, найдя в детском мире нечто очень важное — будущую женщину. Это внутренняя «история» маленькой модели близка концепции психологического портрета.

¹ Карев А. А. Портретная галерея в России XVIII века как ансамбль: типологический аспект // Исторические исследования. Москва: 2015. № 2. С. 224–225.

² Врангель Н. Н. Свойства века. Статьи по истории русского искусства / Сост. И. А. Лаврухина. СПб.: Нева, 2000. С. 230.

³ Вдовин Г. В. Персона — Индивидуальность — Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. С. 33.

⁴ Ильина Т. В. Иван Вишняков, 1699—1761. Л.: Художник РСФСР, 1980. С. 42.

⁵ Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство. С. 47.

⁶ Шарнова Е. Б. Жан-Батист Грез. Взгляд из России // Искусствознание. 2018. № 3. С. 82.

⁷ Там же. С. 74.

⁸ Молева Н. М. Левицкий. М.: Искусство, 1980. С. 98.

⁹ Там же. С. 91.

Очевидно, именно это, до конца неосознанное даже самим Грезом, нестабильное, но столь важное для себя, «уловил» Левицкий, ведя своих учеников в том же направлении. Но в каких же из детских портретов нашего мастера этот образ и сопряженная с ним «презумпция детства» проявили себя наибольшим образом? Думаю, здесь будет уместно обратиться к венчающей творческий путь Левицкого серии портретов сестер Воронцовых. Работы относятся к концу века и демонстрируют уже совершенно другую стадию в плане понимания природы детства в сравнении с первой половиной и серединой XVIII столетия.

Поскольку Левицкий был вхож в дом Воронцовых, то, по-видимому, он близко знал их дочерей. Это дало ему возможность изучать свои модели не за три-четыре сеанса, а в течение длительного времени, даже более: по мере их взросления. При этом в каждой из них мастер чувствовал своеобразие, которое просто необходимо было выявить и подчеркнуть в условиях написания портретов похожих друг на друга девочек. Здесь имела место рефлексия, а внутренняя индивидуальность, «зрелость внутреннего мира»¹ девочек для Левицкого выражалась через их лица. Причем детскость моделей не ретушировалась художником, а, напротив, раскрывалась, но в каждом возрасте по-своему: максимально — в маленьких Прасковье и Анне и очень сдержано, почти намеком, — в повзрослевших Екатерине и Марии. А это уже признак ощущения автором процесса становления личности портретируемого, к которому ранее отечественные мастера только подступались.

Таким образом, Левицкий нарушал прежние законы существования портретного образа ребенка, который пребывал как бы во «временном вакууме»², и шел в сторону уже романтического восприятия детства в динамике его развития. Недаром годы создания портретов сестер Воронцовых совпадают с тем временем, которое некоторые исследователи связывают с началом русского предромантизма и романтизма³, подобно европейскому постепенно открывшему в искусстве тему детства. Начинался поиск новой «формулы представления» маленькой модели, значительных результатов в котором достигли представители английской художественной школы.

Так, в музее Штеделя во Франкфурте в 2007 году прошла выставка «Открытие детства. Английский детский портрет и его европейские последователи» (*Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und*

¹ Яблонская Т. В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики: Дис. ... канд. искусствоведения / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. М., 1978. С. 20.

² Вдовин Г. В. Персона — Индивидуальность — Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. С. 33.

³ Евангулова О. С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 20.

seine europäische Nachfolge). Организаторы выставки показали, как английская художественная школа, начиная с картин ван Дейка «Маддалена Каттанео» и «Дети Бальби», работ Рейнольдса, Томаса Гейнсборо, Генри Риберна и других мастеров, вступила на путь создания романтического образа ребенка, а уже вслед им эту «формулу» начал осваивать континент. Это произошло во многом благодаря А. Кауфман и Т. Лоуренсу, а также другим живописцам, которые обеспечили своеобразный «трансфер» образов на континент.

Откликнулись на это и наши художники, отдельные из которых к тому моменту достигли европейского уровня. Так, Л. А. Маркина указывала на иконографическое и содержательное сходство портретных образов Гейнсборо и Рокотова¹. А. П. Валицкая отмечала выраженность «предромантических тенденций» в творчестве Левицкого². О. С. Евангулова прямо указывала на «очевидные параллельные явления» между нашим портретистом и Томасом Гейнсборо³. Документального подтверждения непосредственного знакомства нашего мастера с портретами кисти англичанина нет. Известно, что к началу XIX столетия британская колония в Петербурге была многочисленной⁴. Художники с туманного Альбиона задерживались здесь, находили работу и получали заказы, в том числе на портреты⁵. Они-то и могли демонстрировать новые портретные «формулы». Правда, ими не менее активно начали пользоваться по всей Европе представители других национальных школ, в том числе «образцовой» для нас французской, а снабжение столицы гравюрами было на высоком уровне.

Определенная близость Левицкого к новому пониманию детской модели чувствуется и в «сюите» «играющих» смолянок. Проявляет она себя и в будто бы продолжающем тему парадном портрете Фавста Макеровского. Эту работу связывают с «условным романтизмом»⁶. Причем эта близость сказывается не только на иконографии, но и на уровне понимания и презентации детской модели.

¹ Маркина Л. А. Рокотов — Гейнсборо: «Поэты человеческого лица» // Третьяковская галерея. 2016. Т. 2 (51). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2016-51/rokotov-geinsboro-poety-chelovecheskogo-litsa> (дата обращения: 29.05.2020).

² Валицкая А. П. Проблема романтизма в русской живописи первой трети XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения: 17823 / Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Л., 1972. С. 7.

³ Евангулова О. С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. С. 203.

⁴ Ренне Е. П. Кристина Робертсон и русско-английские художественные связи в первой половине XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Санкт-Петербургский государственный университет. СПб., 2003. С. 43.

⁵ Там же. С. 45.

⁶ Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство. С. 311.

Гейнсборо — один из художников, ставших предвестниками «романтической концепции детского портрета»¹, в рамках которой на второй план отодвигалась презентация сословной принадлежности ребенка. Внимание акцентировалось на ребенке, его детскости, образе дитя как воплощении невинности и естественности. На картинах Гейнсборо по дорожкам пейзажных парков и садов неспешно прогуливаются взрослые дамы и господа. Там же под сенью деревьев резвятся и играют их маленькие наследники, уже облаченные не в подобные родительским нарядам, а в удобные детские костюмы. Такая «формула» позволяла художнику изображать не только представителей аристократических кругов, но и третьего сословия, заявлявшего о себе в те времена все громче.

Пожалуй, только при таких условиях мог быть создан всемирно знаменитый портрет Джонатана Батлла («Мальчик в голубом») — сына состоятельного торговца и землевладельца. Гейнсборо весьма смело для тех лет изображает его подобным не то маленькому принцу, не то отпрыску фаворита его венценосного отца с картин ван Дейка. Если же прямо сопоставить образ Батлла с изображением Фавста Макиеровского, созданным пятью годами позже, то можно найти некоторые точки соприкосновения.

Все начинается с причины создания портретов — мотив переодевания, который, как отмечалось выше, был характерен для всего XVIII столетия. Если к своим моделям в начале века Каравак примерял роли древних богов, дабы показать их особость, то британский мальчик-подросток не столь знатного происхождения и незаконнорожденный сын русского дворянина предстают в богатых нарядах, по сути не соответствующих их реальному статусу. Это противоречие «снимается» авторами одинаково — оба мальчика одеты в костюмы столетней давности. Это то самое «вторжение нечеловеческого времени»², которое чувствовалось в работах Гейнсборо. Он изображал ребенка в особом детском мире, в котором не действуют взрослые законы, возможны чудеса и превращения. В этом свете кажется неверным то, что А. М. Скворцов назвал Фавста «бездушным карликом» и «символом пустоты умирающего галантного века»³. Фавст и Джонатан Батлл — предвестники перехода от концепции «маленького взрослого» к открытию таинственного незнакомого детства. Отсюда и усмотренное Н. М. Гершензон-Чегодаевой в Фавсте Макиеровском «чувство тревоги»⁴, которое ощущается и в Джонатане.

Объединяет работы российского и британского художника пейзаж. Примечательно, что пространство в детском портрете в течение всего XVIII сто-

¹ Детский портрет в русской живописи XVIII — начала XX веков / Авт.- сост. Г. Н. Голдовский. Л.: [б. и.], 1991. С. 10.

² Рыков А. В. Проблема времени в изобразительном искусстве // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. История. 2006. № 3. С. 171.

³ Скворцов А. М. Д. Г. Левицкий. 1735—1822. М.: Изд-во К. Ф. Некрасова, 1916. С. 52.

⁴ Гершензон-Чегодаева Н. М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М.: Искусство, 1964. С. 234.

летия расширялось от темного помещения, отнюдь не являющегося даже детской комнатой, до сада или парка. Бескрайние просторы позади Батлла и Макеровского — символы будущих свершений, преград, борьбы и становления. В отличие от картинных ландшафтов других авторов, которые рождали ощущение идиллического «золотого века», Гейнсборо «разрушает изолированность Эдема оттенком *memento mori*»¹, вводя изображение пожухшей травы, сухих деревьев, порывистого ветра, грозовых туч. Левицкий в Фавсте также пытается выйти за границы идиллического природного «обрамления» модели прежних лет, «бутафорности» фонов смолянок — в сторону пейзажа как средства достижения эмоциональной выразительности образа. Динамичность пейзажного задника «поддерживается» раскованными позами юных моделей.

«Для Гейнсборо важна тщательная живописная разработка первого плана с мельчайшими подробностями... с более свободным и живописным решением последующих планов»². Согласно результатам рентгенограммы, известно, что Левицкий не то спешил, не то был сильно увлечен написанием картины, так что местами даже не загрунтовал холст и делал вставки³. При этом задний пейзажный план он писал крупными мазками, обобщенными массами, меньше прорабатывая детали. Цветовая палитра у нашего художника иная, построенная на теплых оттенках и менее контрастная по тону, более близкая к ван Дейку. К тому же поза Фавста более схожа с портретом Джорджа Вильерса, чем сына Карла I.

Между тем, благодаря внешней сдержанности в выражении чувств и сознательной «недосказанности» в мимике лица и характере пейзажного фона, Гейнсборо достигает некой холодноватой отвлеченности образа Джонатана⁴. В Фавсте также видят «пустой, невидящий, бесконечно усталый взгляд безжизненных глаз...»⁵. Но это результат той же самой «недосказанности» и «отвлеченности», которые проистекали из того, что в глазах художника модель уже представляла по-новому. Это был посланник другого мира — мира детства, предваряющего путь взросления. Мотив пути и изменений во времени, сказывающихся на трансформациях «формул» презентации ребенка, интерес к нему как таковому со стороны художников, творивших на разных

¹ Белова Ю. Н. От пасторали Ватто к «Идиллии» Гейнсборо // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15. Искусствоведение. 2015. № 4. С. 13.

² Там же. С. 24.

³ Коробатов Я. Ученые Физтеха помогли реставраторам раскрыть тайну портрета кисти Дмитрия Левицкого // Комсомольская правда. 2020. 5 марта. URL: <https://www.spb.kp.ru/daily/27100/4173634/> (дата обращения: 13.08.2020).

⁴ Русина О. Нравы и характеры. Фавст Петрович Макеровский // Московский журнал. 2017. URL: <http://mosjour.ru/2017061664/> (дата обращения: 18.03.2020).

⁵ Скворцов А. М. Д. Г. Левицкий. 1735–1822. С. 35.

концах Европы, — общие моменты, которые объединили мастеров в направлении зарождения романтического детского портрета.

Таким образом, в области детского портрета XVIII века отечественные портретисты меньше чем за столетие, не имея как таковой портретной традиции, смогли стать «сверстниками» иностранным современникам. Вишняков, Рокотов и Левицкий — ключевые фигуры разных стадий этого сложного процесса — зафиксировали своей кистью переход от «ретуширования» детства до близости к его «открытию» и признанию. Токи европейского искусства питали нашу школу тем, чем она не обладала, и вдохновляли на поиски оптимальных для российской действительности «формул представлений» маленьких моделей. Например, наши художники и заказчики сторонились бытовой окраски французских портретов или динамичности английских. В то же время для них характерны холодность и отстраненность автора относительно модели, а модели — к зрителю¹. Причина этого, пожалуй, в том, что живописцы стремились быть недвусмысленно понятыми при работе с детьми, занимающими социально более значимую позицию. Возможно, сказались здесь и отголоски иконописания. Однако детские образы в течение столетия все более интересовали российских живописцев, поскольку они гармонично откликались на «брызжущий здоровьем оптимизм»², с которым русское искусство смотрело в будущее.

В силу этих обстоятельств ребенок как таковой в портрете XVIII века только начал являть свое «лицо», обретать специфические для себя черты и схемы на основе заимствований и реминисценций. Однако сам факт «зарождения» жанра детского портрета свидетельствовал о формировании в нашей культуре того времени особого метатекстового пространства. В нем возникла потребность изображения ребенка, происходило признание его «Я», которое переживало своего рода процесс вычленения из хронотопа взрослого мира. Детский портрет перестал быть частностью, став художественной проблемой, решение которой волновало и волнует мастеров до сих пор.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Ю. С. Луи Каравак и секуляризация русского искусства // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2017. Т. 17 (14). С. 66–76.
2. Белова Ю. Н. От пасторали Ватто к «Идиллии» Гейнсборо // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15. Искусствоведение. 2015. № 4. С. 13–27.
3. Бухтеева Е. «Веселая царица» Елисавет // Дилетант. 2017. URL: <https://diletant.media/articles/38294915/#> (дата обращения: 13.07.2020).
4. Валицкая А. П. Проблема романтизма в русской живописи первой трети XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения: 17823 / Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Л., 1972. 260 с.

¹ Детский портрет в русской живописи XVIII — начала XX веков. С. 6.

² Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство. С. 126.

5. *Вдовин Г. В.* Персона — Индивидуальность — Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 244 с.
6. *Врангель Н. Н.* Свойства века. Статьи по истории русского искусства / Сост. И. А. Лаврухина. СПб.: Нева, 2000. 288 с.
7. *Гершензон-Чегодаева Н. М.* Дмитрий Григорьевич Левицкий. М.: Искусство, 1964. 460 с.
8. Детский портрет в русской живописи XVIII — начала XX веков / Авт.-сост. Г. Н. Голдовский. Л.: [б. и.], 1991. 28 с.
9. *Евангулова О. С.* Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейской школы. М.: Памятники исторической мысли, 2007. 287 с.
10. Золотые дети: детский европейский портрет XVI—XIX веков из собрания Фонда Янник и Бена Якобс (Мальорка, Испания): Выставка в Государственном Историческом музее / Вступ. статья Л. Ю. Рудневой. М.: Художник и книга, 2005. 151 с.
11. *Ильина Т. В.* Иван Вишняков, 1699—1761. Л.: Художник РСФСР, 1980. 58 с.
12. *Ильина Т. В.* История искусств. Западноевропейское искусство: Учебник. Изд. 3-е, перераб. и доп. М.: Высшая школа, 2000. 368 с.
13. *Карев А. А.* Портретная галерея в России XVIII века как ансамбль: типологический аспект // Исторические исследования. Москва: 2015. № 2. С. 218—229.
14. *Коробатов Я.* Ученые Физтеха помогли реставраторам раскрыть тайну портрета кисти Дмитрия Левицкого // Комсомольская правда. 2020. 5 марта. URL: <https://www.spb.kp.ru/daily/27100/4173634/> (дата обращения: 13.08.2020).
15. *Маркина Л. А.* Рокотов — Гейнсборо: «Поэты человеческого лица» // Третьяковская галерея. 2016. Т. 2 (51). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2016-51/rokotov-geinsboro-poety-chelovecheskogo-litsa> (дата обращения: 29.05.2020).
16. *Молева Н. М.* Левицкий. М.: Искусство, 1980. 270 с. (Серия: «Жизнь в искусстве»).
17. *Ренне Е. П.* Кристина Робертсон и русско-английские художественные связи в первой половине XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Санкт-Петербургский государственный университет. СПб., 2003. 246 с.
18. *Русина О.* Нравы и характеры. Фавст Петрович Макиеровский // Московский журнал. 2017. URL: <http://mosjour.ru/2017061664/> (дата обращения: 18.03.2020).
19. *Рыков А. В.* Проблема времени в изобразительном искусстве // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. История. 2006. № 3. С. 168—179.
20. *Скворцов А. М. Д. Г. Левицкий. 1735—1822.* М.: Изд-во К. Ф. Некрасова, 1916. 72 с.
21. *Скворцова Е. К.* Утраченные портреты детей Петра I из Чинарового кабинета дворца Марли в Петергофе: загадки иконографии // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 101: Петровское время в лицах — 2019: Материалы научной конференции. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. С. 295—310.
22. *Чежина Ю. И.* Новое о портрете Сарры Фермор кисти И. Я. Вишнякова // Месмахеровские чтения — 2018: Материалы международной научно-практической конференции: Сборник научных статей. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. С. 149—153.
23. *Шарюва Е. Б.* Жан-Батист Грез. Взгляд из России // Искусствознание. 2018. № 3. С. 74—97.
24. *Яблонская Т. В.* Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики: Дис. ... канд. искусствоведения / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. М., 1978. 216 с.
25. *Schama S.* The Domestication of Majesty: Royal Family Portraiture, 1500—1850 // The Journal of Interdisciplinary History. 1986. P. 155—183.

Аннотация

Зарождение и становление детского портрета в XVIII веке связано с развитием нововременного представления о детстве в отечественной культуре. Его структура меняет семантику и становится динамичной. Импульс этому в нашем искусстве задавали европейские образцы и представители

россики. Детские образы И. Я. Вишнякова — символы «предчувствия» открытия детства. В них соединились парсунная скованность, влияние нидерландских и французских художников. Д. Г. Левицкий, воспринявший «риторику послушания» Ж.-Б. Греза, в портретных сериях даровал ребенку право на «лицо». Его работы в жанре детского портрета заключают в себе признаки предромантического переосмысления детства. Детские образы отечественных портретистов XVIII века свидетельствуют о формировании в культуре метатекстового пространства с потребностью изображать ребенка, вычлняя его из хронотопа взрослого мира.

Abstract

The origin and development of child portraiture in the 18th century is associated with the evolution of modern ideas about childhood in Russian culture. Its structure changes semantics and becomes dynamic. The impetus for this in Russian art was established by European artists working in Russia during the late 18th and early 19th centuries. Ivan Vishnyakov's images of children are 'premonitions' of the discovery of childhood. They combined the stiffness of the 17th-century Russian Parsuna (a secular portrait, similar in style to religious icon painting) with influences taken from Dutch and French artists. In his series of portraits, Dmitri Levitsky (who derived the 'rhetoric of obedience' from Jean-Baptiste Greuze) gave the child the right to a face. His works in the genre of children's portraiture contain signs of a pre-romantic reinterpretation of childhood. The inclusion of children as subjects in the work of Russian portrait painters of the 18th century indicates the formation of a metatextual cultural space identifying the need to depict a child as isolated from the adult world.

- ✓ *Ключевые слова:* детский портрет, изобразительная риторика, западноевропейские влияния, портретная живопись, детский образ, россика, история детства.
- ✓ *Keywords:* children's portraiture, pictorial rhetoric, Western-European influences, portraiture, *Rossika*, childhood history.

«Ундины» Марии Вохиной: неизвестные страницы «русалочьей эпопеи»

УДК
782

ВЕРБА НАТАЛЬЯ ИВАНОВНА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

VERBA NATALIA I.

PhD (History of Arts), Associate Professor at the Education and Study Department, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: verba.natalia@yandex.ru

В сонме морских дев¹, чьи образы выведены на музыкальной сцене, найдутся те, которые, несмотря на солидный возраст, продолжают петь свои ча-родейские напевы современному слушателю, но есть и те, что по разным причинам оказались немыми, связанными крепкими тесемками архивных папок, спрятанными за фолиантами-соседями на пыльных библиотечных полках. Однако они *есть*, и их сейчас неслышимые в силу разных причин голоса — важная часть волшебной русалочьей музыки, заполнившей музыкальную культуру XIX—XX веков дивными образами — манящими, ускользающими, призрачными... Пролей, как воду живую, каплю внимания и участия на их скованные печатью забвенья уста — и зазвучат в полный голос, запоют, заморозят, завлекут своими тайнами и... и обманут, оставят в неведении, как будто не было ничего...

Интерес к русалочьей теме — одна из художественных особенностей XIX века, нашедшая претворение во множестве разножанровых произведений в разных же видах искусств вне зависимости от страны, культуры, мен-

¹ Под термином «морская дева» автор подразумевает героинь, свойственных различным мифологическим системам и связанных с самыми разнообразными водоемами. Важным здесь представляется не дифференциация этих персонажей по принадлежности какому-либо определенному источнику (реке, озеру, морю и т. д.), но общность связанных с ними сюжетов. На наш взгляд, их судьбы обнаруживают столь близкое родство, что их существование в пространстве культуры может рассматриваться в единой плоскости, коль скоро сюжеты о них демонстрируют общую для всех схему. Это неперемное родство со стихией воды, выход в наш, человеческий мир, акцентуация мотива «двоемирия», свойственного миропониманию романтиков. Далее, это связь с человеком (любовь, брак), мотив предательства со стороны человека (как правило, связанный либо с недоверием к героине, либо с наличием соперницы) и возвращение в родную стихию, месть либо, напротив, прощение человека. Примерно такова фабула всех сказаний, преданий, легенд о морских девах.

талитета. Востребованность сюжетов, связанных с морской девой, в эпоху романтизма такова, что данный период можно без преувеличений назвать *русалочьей эпопеей* — столь разнопланово поэты, художники, композиторы воплощали загадочный, противоречивый, прекрасный, ирреальный образ русалки¹. Среди огромного числа художественных «приношений» морской де- ве в XIX столетии — живописные полотна, повести, романы, драмы, пьесы, стихотворения, оперы, романсы, баллады, камерно-инструментальные опу- сы и т. д. Многие из них стали широко известны, но столь же многие канули в Лету, едва успев привлечь к себе внимание.

Опера «Ундина» Марии Вохиной являет собой пример такого «забыто- го» опуса. Будучи исполненной единожды, она осталась бы лишь скудными строчками-упоминаниями в петербургской культурной хронике XIX века, если бы не несколько нотных сборников², изданных для любительского му- зиирования, и напечатанное в типографии М. Эттингера либретто³.

Опера «Ундина» Марии Вохиной была поставлена силами Санкт- Петербургского музыкально-драматического кружка любителей 15 января и 3 февраля 1882 года в зале Демута. Музыкально-драматический кружок любителей был создан в 1877 году и просуществовал до 1910-х годов. За это время, помимо рассматриваемой постановки «Ундины» М. Вохиной, кружок освоил и поставил довольно обширный сценический репертуар, в том числе «Фауста» Ш. Гуно, «Евгения Онегина» и «Черевички» П. И. Чайковского, «Проданную невесту» Б. Сметаны, «Хованщину» М. П. Мусоргского и дру- гие оперы⁴. Высокому уровню исполнительских сил кружка посвящен сле-

¹ Богатая палитра воплощений образа морской деви в культуре нашла свое отражение в ря- де публикаций различных исследователей, среди которых: *Жданов И. Н.* «Русалка» Пушкина и «Das Dopauweibchen» Генслера. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1900. 40 с.; *Ланда Е. В.* «Ундина» в переводе В. А. Жуковского и русская культура // *Фуке Ф. де ла Мотт.* Ундина. М.: Наука, 1990. С. 472–536; *Чавчанидзе Д.* Романтическая сказка Фуке // *Фуке Ф. де ла Мотт.* Ундина. С. 421–471; *Кириллина Л. В.* Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 60–71; *Борисова Н. А.* Лирическая драма А. С. Пушкина о Русалке: Источники, творческая история, поэтика. Арзамас: АГПИ, 2007. 196 с.; и мн. др.

² В последней трети XIX века опубликованы следующие фрагменты оперы: *Вохина М.* Ария «Волна печально плещет» из оперы «Ундина». Для сопрано / Слова М. Лихачева, му- зыка М. Вохиной. СПб.: У В. Стелловского, 1882. 8 с. (с посвящением Клементии Борисов- не Нагель, исполнительнице партии Ундины в премьерном показе оперы); *Вохина М.* Ария «О мой Гульбранд» из оперы «Ундина». Для сопрано / Слова М. Лихачева, музыка М. Вохи- ной. СПб.: У В. Стелловского, 1882. 9 с. (с посвящением Серафиме Николаевне Потоцкой); *Вохина М.* Речитатив и ария «В страхе неведомом бьется пугливое сердце мое». Для контраль- то / Слова М. Лихачева, музыка М. Вохиной. СПб.: У В. Стелловского, 1882. 9 с. (с посвяще- нием Наталии Эдуардовне Гершельман-Корбут).

³ Ундина: опера в двух действиях / Музыка М. Вохиной, либретто составил Лихачев. СПб.: Тип. М. Эттингера, 1881. 40 с.

⁴ См.: *Петровская И. Ф.* Музыкальный Петербург, 1801–1917: Энциклопедический сло- варь-исследование: В 2 кн. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2010. Кн. 2. С. 72–74.

дующий хвалебный пассаж безымянного рецензента, приведенный в опубликованном самим кружком отчете за 25 лет деятельности: «Такого явления вы не встретите нигде, даже в музыкальной Вене, причем, конечно, излишне присовокуплять, что явление это делает величайшую честь Кружку любителей. Отраднo видеть среди нашего замерзания людей, нашедших по крайней мере в искусстве исход и почву для избытка своих духовных сил»¹. В отчете содержатся, помимо сведений о постановках уже упомянутых опер, несколько строчек и об опере М. Вохиной: «15 января и 3 февраля 1882 г. дана была с благотворительной целью опера г. Вохиной „Ундина“. Оркестром дирижировал В. И. Главач»². В. И. Главач был приглашен дирижером струнного оркестра еще для ранее осуществленной постановки оперы Н. Ф. Соловьева «Кузнец Вакула» (сезон 1879/80); с этого времени деятельность кружка поддерживается такими видными музыкантами, как А. Г. Рубинштейн (в сезоне 1882/83 года силами кружка с успехом была поставлена его опера «Фераморс»), Ц. А. Кюи, К. Ю. Давыдов и др.³

О постановке «Ундины» М. Вохиной свидетельствует Г. Бернандт⁴, затем приведенная им информация используется во многих статьях, раскрывающих те или иные аспекты музыкальной культуры Санкт-Петербурга XIX века⁵. Бернандт указывает не только даты и место премьер «Ундины», но также называет исполнителей. По-видимому, сам исследователь располагал весьма отрывочными сведениями, почерпнутыми из периодики тех лет. Этим можно объяснить отсутствие инициалов у многих действующих лиц. Согласно «Словарю опер...», главные роли исполняли следующие певцы: «Гульбранд, рыцарь — Меликенцев, Бергальда, невеста Гульбранда [не указана]; Струй, водяной бог — Агеев; Ундина — Нагель; Рыбак — Иванов». Дирижировал оперой Г. О. Дютш, оркестровка была осуществлена М. М. Ивановым⁶. Стоит подчеркнуть, что в изданной арии «Волна печально плещет» значится посвящение — Клементии Борисовне Нагель, которая, судя по сведениям Бернандта, участвовала в премьерe в качестве певицы, исполняющей партию Ундины. Предположительно, не указанной Бернандтом исполнительницей партии Бергальды была Наталия Эдуардовна Гиршельман-Корбут, посвящение которой помещено на изданной арии и речитативе. Важно также отме-

¹ Санкт-Петербургский музыкально-драматический кружок любителей. Краткий исторический очерк за 25 лет его существования. СПб.: Гос. типография, 1902. С. 7.

² Там же. С. 9.

³ Там же. С. 8.

⁴ См.: Бернандт Г. Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736—1959). М.: Советский композитор, 1962. С. 313.

⁵ См.: Иванова С. В. Русские женщины-композиторы XIX века // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. № 5 (2). Т. 12. С. 563—566.

⁶ См.: Бернандт Г. Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР. С. 313.

тить некоторое несоответствие между сведениями, приводимыми Бернандтом, и теми, что содержатся в отчете кружка, в котором в качестве дирижера указан В. И. Главач, а не Г. О. Дютш¹.

Место, где впервые была исполнена опера, — зал Демута, находившийся на участке между Большой Конюшенной, 27, и набережной реки Мойки, 40, — в течение долгого времени было одним из знаковых мест Петербурга. Эта точка на карте города, будучи изначально трактиром, затем гостиницей, сохранив за собой имя первого владельца французского виноторговца Филиппа-Якоба Демута, обладает своей уникальной историей. У Демута останавливались и бывали в разное время А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов, П. Я. Чадаев, И. С. Тургенев, И. Е. Репин, даже будущий канцлер германии Отто фон Бисмарк, а также Н. Л. Бенуа, Ф. И. Шаляпин, В. Ф. Комиссаржевская, К. А. Варламов, привлекая к себе множество внимания, гостей, друзей, что постепенно превращалось в традицию довольно регулярных «цеховых» собраний литераторов, театралов, музыкантов, зодчих².

Важным периодом в истории прославленной гостиницы стали те годы, когда всем участком владел известный петербургский ресторатор, купец 2-й гильдии Август Августович Ломач. Он обустроил в доме, выходящем на Мойку, сразу два театральные зала, где выступали разные коллективы и исполнители. Исследователи склоняются к выводу, что данное место сыграло свою роль в зарождении русской эстрады³. Вовсе не случайным в данном контексте представляется тот факт, что в 1939 году именно здесь откроется Театр эстрады.

Однако вернемся в 1882 год, когда в зале Демута состоялись премьерные постановки оперы «Ундина» Марии Вохиной. Тепло ли она была встречена публикой или же потерпела провал? Подробности состоявшегося мероприятия нам неизвестны, да и о самой опере и ее авторах можно судить только по весьма скудным источникам. Однако думается, важно хотя бы отчасти составить представление о том, какой могла бы быть эта опера, коль скоро само обращение композитора к образу морской девы, имеющего статус архетипического, является знаковым и заслуживающим особого внимания.

Востребованность русалочьей темы в течение XIX века имеет свои причины, в числе которых можно назвать удивительную созвучность этого образа мировоззрению эпохи, его способность аккумулировать в себе общечеловеческие, универсальные, надвременные вопросы — ведь духи стихий

¹ См.: Санкт-Петербургский музыкально-драматический кружок любителей. Краткий исторический очерк за 25 лет его существования. С. 9.

² См.: Зувев Г. И. Течет река Мойка... От Фонтанки до Невского проспекта. М.: Центрполиграф, 2012. С. 588—612.

³ Гусаров А. Ю. Исторические здания Петербурга. Прошлое и современность. Адреса и обитатели. М.: Центрполиграф, 2018. С. 145—163.

издревле воплощали целый спектр взаимоотношений человека и природы, а отсюда проистекают особенности «закрученных» вокруг них сюжетов. Поверья, легенды о русалках отличаются удивительной емкостью и глубиной спрятанных в них смыслов о любви, вере, долге, чести, необходимости сдержать данное слово, неминуемом возмездии за предательство и о прощении. Важным контекстом мифов, например, об ундине становится их тесная сопряженность с христианскими константами, поскольку в подавляющем большинстве фольклорных сюжетов и наследующих их художественных произведениях актуализируется вопрос об истинном носителе высоких нравственных качеств: как правило, именно ундина, существо изначально душой не обладающее, выступает в сравнении со слабым человеком образом подлинной душевной чистоты, красоты и силы, что так ярко запечатлено в сказке об Ундине Фридриха де Ла Мотт Фуке¹. Русалочьи же сюжеты, наряду с важным мотивом расплаты, нередко заключают в себе и мотивы прощения героиней своего неверного, слабого духом возлюбленного, а также демонстрируют жертвенную способность героини дарить людям свет и добро: эта амбивалентность становится очевидной при сопоставлении образов русской Русалки (например, в неоконченной драме А. С. Пушкина и одноименной опере А. С. Даргомыжского) и Панночки Н. В. Гоголя и Н. А. Римского-Корсакова, а также русалочки Г. Х. Андерсена и А. Дворжака.

Парадоксальность сюжета, его вневременная актуальность, а также огромные возможности для яркого художественного воплощения, содержащего в себе эффектное сопоставление мира реального и фантастического, — вот, пожалуй, те причины, которые обусловили исключительную популярность русалочьих сюжетов в культуре XIX века. Известным стимулом послужили также и многочисленные фольклорные экспедиции: труды фольклористов во многом способствовали «подъятию со дна морского» целого сонма морских дев, ставших центральными образами в художественных произведениях.

Неизбежным следствием этого обращения к русалочьей тематике становится постепенное накопление «банка» выразительных средств, характеризующих ее саму и родную ей водную стихию. Важно подчеркнуть, что разные авторы, вне зависимости друг от друга, интуитивно прибегали к весьма сходным способам обрисовки в музыке неуловимого, прекрасного русалочьего образа. Среди целого ряда имманентных образу средств его музыкального выражения особо отметим закругленные мотивы с хроматической серд-

¹ См.: Чавчанидзе Д. Романтическая сказка Фуке. Как известно, сказка произвела огромное впечатление не только в Европе, где стала основой первой романтической оперы Э. Т. А. Гофмана и затем послужила основой опер об Ундине А. Ф. Львова, А. Лорцинга, П. И. Чайковского, но и в России, чему в немалой степени способствовал стихотворный перевод В. А. Жуковского. См.: Ланда Е. В. «Ундина» в переводе В. А. Жуковского и русская культура.

цевиной¹. Песни русалки имеют своей целью завлечь, околдовать — отсюда и интуитивно найденный разными композиторами музыкальный эквивалент этой семы, то есть круг, кольцо, из пут и чар которого сложно вырваться нечаянно подсмотревшему игры русалок путнику.

Круговые мотивы с хроматической сердцевиной становятся своего рода визитной карточкой вокальных партий Волховы, Панночки, Свитезянки, Лорелеи, Ундины, Русалки в операх, романсах, камерно-инструментальных произведениях². Названное обстоятельство обусловлено самим архетипическим образом, который во многом выводит творческие поиски композиторов к сходным интонационным решениям, что, в свою очередь, определяет выраженные интертекстуальные связи между произведениями на русалочью тему.

Важно понять — имело ли место использование откритализовавшихся средств выразительности, репрезентирующих морскую деву, не только в прославленной музыке именитых творцов, но и в так называемых проходных сочинениях. Задача подобных разысканий заключается не столько в том, чтобы оценить художественные достоинства того или иного русалочьего опуса, сколько в том, чтобы проследить *не случайность, но в известной степени закономерность* средств воплощения и выражения, связанных с архетипической природой образа.

Сведения об авторе музыки оперы, которыми мы располагаем, увы, крайне скудны. Нам известно только лишь то, что Мария Вохина — автор не только рассматриваемой оперы «Ундина», но также целого ряда камерно-вокальных и инструментальных произведений, опубликованных во второй половине XIX века в Петербурге и Москве³.

¹ Под круговыми замкнутыми мотивами мы понимаем (буквально) построения закругленного характера, в которых очевидна тенденция возврата мелодии к своему истоку. По нашим наблюдениям, основанным на анализе большого числа музыкальных произведений, именно такого рода мотивы представляют собой наиболее репрезентативный интонационный эквивалент характерных для образа морской девы сем.

² См. подробнее об этом: *Верба Н. И.* Сюжеты о морских девах в творчестве Н. А. Римского-Корсакова: проблемы архетипичности и интертекстуальности: Учебное пособие. СПб.: Астерион, 2015. 88 с.; *Верба Н. И.* Архетипические образы сюжетов о морских девах в драме «Русалка» А. С. Пушкина и одноименной опере А. С. Даргомыжского: Учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. 72 с.; *Верба Н. И.* Сюжет об Ундине в опере XIX века. Проблема архетипических образов. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 220 с.

³ Некоторые косвенные сведения о круге М. Вохиной можно почерпнуть из посвящений в изданных романсах и пьесах. К примеру, на обложке фортепианного опуса «Ловча-марш» значится: «Светлейшему князю А. К. Имеретинскому». Романс «Дайте на тройке вдвоем мне лететь» посвящен певице Серафиме Николаевне Потоцкой, частой участнице различных петербургских концертов середины и второй половины XIX века. Другой романс — «Не позабудь меня вдали» — адресован первой русской женщине-юристу, получившей степень доктора права в Лейпцигском университете, — Анне Михайловне Евреиновой. Среди изданных в Петербурге и Москве произведений есть также романс «Слыхали ль вы?», посвященный Марии Аполлоновне Маркевич, и др.

Либретто оперы Вохиной, составленное Лихачевым, имеет целый ряд достойных внимания особенностей. Автор¹ в общем сохраняет событийную канву сказки Фридриха де Ла Мотт Фуке, однако существенно сужает круг действующих лиц: в опере остаются лишь рыцарь Гульбранд, Бертальда, водяной бог Струй², Ундины и Рыбак³. По-видимому, ограничение числа персонажей обуславливалось имеющимися силами музыкально-театрального кружка любителей, о котором упоминает Бернандт. В либретто предусмотрено несколько хоров, исполняемых лесными духами (начало первой картины первого действия), гостями во дворце (два хора гостей обрамляют вторую картину второго действия) и ундины (начало первой картины второго действия).

Далее, Лихачев опускает произошедшие с Ундиной и Рыцарем в городе события, начиная второе действие сразу же сценой в подводном царстве между Ундиной и Струем, к которому она вернулась после предательства Гульбранда. Сцена разоблачения Бертальды и, следовательно, целый комплекс важных с точки зрения драматургического противопоставления двух героинь подробностей также не попадают в оперу Марии Вохиной.

Серьезные изменения касаются и самой Ундины. С одной стороны, либреттист сохранил самые важные мотивы, связанные с любовью существа неземного к человеку и трагическими последствиями этого чувства. С другой — изрядно обеднил образ Ундины, убрав все, что касается религиозно-мистических оснований, объясняющих причины стремления *иного* существа в мир людской. Как известно, контакт ундины с человеком определялся ее горячим желанием обрести бессмертную душу, которую она могла получить, только вступив в брак. Подобный христианский контекст сказки Фридриха де Ла Мотт Фуке, наследуемый ею от легенд, поверий и мифов⁴, прояснял многие повороты сюжета, сообщал выраженные катарсические оттенки финалу сказки и основанных на ней опер и служил своего рода мировоззренческим, идейным стержнем произведений в целом.

¹ Считаю необходимым отметить некоторые несоответствия между опубликованными сведениями об авторе либретто в словаре Бернандта (В. С. Лихачев, то есть Владимир Сергеевич Лихачев, 1849–1910, — поэт-переводчик) и тем, как он указан в самом либретто и нотных изданиях. В либретто инициалы автора не отмечены вовсе: кроме строчки «либретто составил Лихачев», ничего более не указано. Во всех трех имеющихся нотных сборниках — двух ариях Ундины и одной арии Бертальды — автором слов указан М. (!) Лихачев. В имеющемся в фондах РНБ собрании сочинений В. С. Лихачева, названном самим автором «За двадцать лет (1869–1888)», либретто «Ундины» нет.

² Любопытна попытка перевода имени водного духа из сказки Фуке. Kùlehborn — буквально «рожденный в прохладных струях». Отсюда и русское имя, данное ему либреттистом, — Струй.

³ В оригинале сказки Фуке присутствуют также Герцог, жена рыбака и др.

⁴ *Лабулэ Э.* О духе верований в фей в Германии и Франции // Лабулэ Э. Арабские, турецкие, чешские и немецкие сказки: В 2 т. Т. 2: Чешские и немецкие сказки. СПб.: Изд-во Н. И. Ламанского, отпечатанное в тип. Г. Ф. Мюллера, 1869. С. 126–133.

Вне этого религиозного контекста сказка теряет свой самый важный смысл, низводясь до простой истории несчастной любви морской девы и человека и мести героини за свое поруганное чувство. По-видимому, исчезновением в либретто оперы христианского «фона», свойственного легендам об Ундине, объясняется и углубление мстительных черт в ее облике. Яркой иллюстрацией такого «новшества» в образе героини служат ее слова, обращенные к Струю в первой картине второго действия: Струй призывает ее отомстить Гульбрандту и Бертальде, а она отвечает ему воодушевленным согласием: «Во дворец его / Поспешу теперь / И явлюсь к нему / Гостьей незванной! / Накажу его, / Вероломного, / Сокрушу его / Счастье новое, / Страсть уснувшую / Пробужу опять, / Пылкой ласкою / Обману его, / Поцелуями умервщлю его / И вернусь к тебе / Отомщенная!»¹

Здесь, по-видимому, имеет место драматическое «прочтение» образа морской девы, наиболее ярко обнаруживающее себя в его русских интерпретациях, а также в сюжетах, связанных с Лорелеей. Не секрет, что во всем разнообразии морских дев европейские ундины — существа самые безобидные. Будучи изначально духами воды, персонификацией водной стихии, они символизируют в связанном с ними сюжете союз человека с природой². До тех пор, пока человек выполняет свои обеты быть верным, беречь, любить, вода предстает мирной, дарующей благо и жизнь. В противном случае, при нарушении обещания, вода демонстрирует свою оборотную сторону, олицетворяя собой уже мировую катастрофу³. Это и составляет, на наш взгляд, основной смысл сюжетов об Ундине и рыцаре⁴.

Несколько иные акценты присутствуют в образах славянских русалок. Как указывают многочисленные этнографические свидетельства, они явля-

¹ Ундина: опера в двух действиях. С. 26.

² Именно такая интерпретация данного древнего образа содержится в труде средневекового ученого Теофраста Парацельса «Книга о нимфах, сифлах, пигмеях, саламандрах, гигантах и иных духах» (*Paracelsus T. Liber de nymphis, sylphus, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*. Basel, 1559).

³ Миф о всемирном потопе присутствует в мифологических системах разных народов: это универсальный и вневременной сюжет. См.: Вода // Мифологический словарь: Основные мифологические мотивы и термины / Ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 661.

⁴ В сказке Фуке Ундина, *плача, скорбя и тоскуя*, осуществляет предначертанное Кюлеборном возмездие: «охваченный трепетом любви и близкой смерти, рыцарь наклонился, она поцеловала его и уже не выпускала, прижимая к себе все крепче и плача так, словно хотела выплакать всю душу...» (см.: *Фуке Ф. де Ла Мотт*. Ундина / Пер. с нем. Н. А. Жирмунской и В. А. Дымшица. М.: Издательский дом Мещерякова, 2019. С. 179). Отнюдь не мстительное отношение Ундины к Рыцарю раскрывается и в комментариях старого рыбака: «я вижу в этом не что иное, как суд Божий, и уж наверно никто не принял так близко к сердцу смерть Хульбрандта, как та, кому выпало на долю свершить этот приговор, как бедная, покинутая Ундина!» (Там же. С. 181).

ют собой либо души умерших до свадьбы некрещеных детей, либо в «анамнезе» имеют трагическую историю самоубийства и превращения девушки в русалку из-за предательства возлюбленного¹. Все эти обстоятельства обуславливают зачастую враждебное, мстительное отношение русалки к человеку. По-видимому, бытующие в России представления об этом существе также оказали воздействие на трактовку автором либретто образа как самой Ундины, так и ее подруг. В хоре ундин, открывающем первую картину второго действия, — те же враждебные мотивы, отнюдь не свойственные европейскому образу Ундины: «На лоне подземных сокровищ, / В свободной и грозной стихии / Под властью могучего Струя, / Живем мы беспечней младенцев. / Нам чужды земные заботы, / Нам чужды земные печали: / То песни, то пляски, то игры / И день наш летит незаметно. / А ночью на берег безмолвный / Мы роем игривым всплываем / И чарами прелестей наших / Мужчин обольщаем и губим»².

Как явствует из приведенного пассажа, автор постарался отразить в тексте все важнейшие черты, ярко характеризующие морских красавиц: беззаботность, свободу, игривость, красоту, способность увлечь, обольстить. В данном фрагменте либретто ощутимы коннотации с хором русалок из оперы Даргомыжского: и текстовые параллели³, и общая «тональность» экспонирующих русалок и ундин поэтических строк.

Вместе с тем финал оперы смягчает мстительные мотивы главной героини — в последних словах Ундины, обращенных к умершему от ее смертельного поцелуя рыцарю, слышны и боль, и прощение, и сожаление: «Отомщена... уже? / Так скоро? О прости меня, мой милый, / Ведь я тебя любила... / Но не властна тебя спасти от мести я / Была. О мой Гульбранд! Мой дорогой!»⁴

И все же в приведенных строках, разумеется, нет и намека на мощные просветленные финалы опер Э. Т. А. Гофмана и А. Ф. Львова, в которых именно

¹ Такие представления о русалке зафиксированы в трудах многочисленных исследователей и собирателей славянского фольклора — А. Н. Афанасьева («Поэтические воззрения славян на природу»), А. Н. Веселовского («Разыскания в области русского духовного стиха», «Поэтика сюжетов»), Г. А. Глинка («Древняя религия славян»), В. И. Даля («О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа»), Д. К. Зеленина («Очерки русской мифологии: умершие неестественной смертью и русалки»), А. С. Кайсарова («Славянская и российская мифология»), М. Н. Макарова («Русские предания»), М. Д. Чулкова («Абевега русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений и свадебных простонародных обрядов, колдовства, шаманства и проч.») и многих др.

² Ундина: опера в двух действиях. С. 20.

³ Для наглядности приведем слова русалочьего хора их оперы Даргомыжского: «Свободной толпой / С глубокого дна / Мы ночью всплываем, / Нас греет луна!.. (Выступают на берегу.) Любо нам порой ночью / Дно речное покидать, / Любо вольной головою / Высь речную разрезать. / Подавать друг дружке голос, / Воздух звонкий раздражать, / И зеленый влажный волос / В нем сушить и отряхивать» (*Даргомыжский А. С.* Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. М.: Музыка, 1975. С. 213–217).

⁴ Ундина: опера в двух действиях. С. 39.

прощение рыцаря становится важной драматургической доминантой и масштабным, смысловым центром заключительных сцен опер.

Определенные изменения претерпевает и образ Струя. В сказке Фридриха де Ла Мотт Фуке и операх на этот сюжет авторы, следуя литературному оригиналу, подчеркивали не только грозные черты владыки водных духов, но и любяще-отцовские его качества. В операх Э. Т. А. Гофмана, А. Ф. Львова, А. Лорцинга образ Кюлеборна сложен, амбивалентен, глубок. Его партия содержит в себе немало увещательных и искренних, любящих обращений к Ундине, а также горьких размышлений о судьбе родного ему существа. В этом архетипическом образе отца заключены многие важные семы, которые узнаются в персонажах из других опер в сходных драматических ситуациях. К примеру, похожий модус имеют партии Сусанины, Риголетто и т. д. В либретто же оперы Марии Вохиной Струй лишается многих «отцовских» характеристик: автор, скорее, подчеркивает его мстительные, карающие черты.

Произведенные автором либретто изменения обусловлены, скорее всего, любительским и подчеркнута камерным характером оперы, а также имеющимися в распоряжении постановочными силами. Необходимость существенно сократить сказку Фридриха де Ла Мотт Фуке, очевидно, и определила расставленные драматургические акценты. И тем не менее даже в столь усеченном варианте история драматических взаимоотношений морской девы и человека не теряет своей притягательности: автором так или иначе соблюдены основные семы архетипических образов самой морской девы, ее неверного возлюбленного, соперницы и отца, а также свойственное для сюжета в целом противопоставление несовершенного мира людей и идеального мира природы.

Что же в музыке? Музыкальные «осколки» оперы представлены всего лишь тремя изданными фрагментами¹. Это две арии Ундины из первого и второго действий и речитатив и ария Бергальды из второго действия. Разумеется, составить представление о целой опере по таким «крохам» — цель вряд ли достижимая, однако судить о некоторых особенностях запечатления в музыке образов двух героинь, двух соперниц все же возможно.

В имеющихся номерах Ундина представлена страдающим *живым* существом, в облике которого нет ни намека на *инаковость*, то есть отсутствуют те качества, что так стремились подчеркнуть другие композиторы... Напротив, в ее музыкальном портрете воплощены вполне человеческие и понятные чувства. Так, в первой из арий — «Волна печально плещет» — очевидны и тоска, и боль по покинутому ею морскому «отечеству» (пример 1), и вздыхания, связанные с первой земной любовью (пример 2).

Среди явственно ощутимых интонаций городского романа, в стиле которого выдержана вся ария, все же в ней обращают особенное внимание не-

¹ По имеющимся в фондах РНБ и РГБ изданиям.

Voice

Вол - на пе - чаль - но пле - щет на — душ - ном бе - ре - гу

Piano

И как воль - ст - ся в мо - ре — на - зад — уж не пой - дет. —

Pno.

Пример 1. Вохина М. Ария «Волна печально плещет» из оперы «Ундина». Для сопрано. С. 2

сколько важных оборотов. Это круговые мотивчики с хроматической основой, так выразительно воплощающие смысл слов «А, томится и тоскует Ундина на земле» (пример 2). Подобные круговые мотивы в изобилии представлены в партиях оперных морских дев (Ундины Э. Т. А. Гофмана, А. Ф. Львова, А. Лорцинга, П. И. Чайковского, Волховы и Панночки Н. А. Римского-Корсакова, Русалки А. С. Даргомыжского, Русалочки А. Дворжака), а также камерно-вокальных опусов, им посвященных. В данном контексте появление круговых мотивов даже в не снискавшей широкого признания (в силу объективных и очевидных причин) опере представляется отнюдь не случайным. Мария Вохина, как и многие иные творцы, интуитивно облакала свою Ундицу в схожие с ее «сестрами» музыкальные «одеяния»: думается, здесь имеют место в том числе и «подсказки» самого архетипического образа, во многом определяющего средства своего воплощения в искусстве.

С одной стороны, наличие подобных мотивов лишь в одном номере героини придиричвому читателю может показаться случайным. С другой — подобные же мотивы обнаруживаются и во второй имеющейся арии — «О мой Гюльбранд» (пример 3).

Voice

un poco accel.
А — то - мит-ся и тос - ку - ет — Ун - ди - на на зем - ле! —
— И раз по - пав - ши в мо - ре на - зад уж не — при - дет. Так бы - ло
преж - де, так бы - ло преж - де, а те - перь, ког -
grazioso un poco accel.
да судь - ба пос - ла - ла — мне Гульбран - да, пос - ла - ла —
мне, те - перь, ког - да мне уз - нать до - ве - лось зем - ной люб - ви всю
сла - дость, те - перь я — в мо-ре — не хо - чу, я — в мо-ре — не хо - чу.
p
О ес - ли б он ме - ня по-лю - бил как я е - го люб - лю!

Пример 2. Вохина М. Ария «Волна печально плещет» из оперы «Ундина». Для сопрано. С. 3–4

Приведем еще один небольшой фрагмент из этой арии, иллюстрирующий все ту же круговую интонационную природу партии морской девы. Эмоциональное состояние героини в данной арии определяется поворотом сюжета: фабула легенды об Ундине, запечатленная в сказке Фридриха де Ла Мотт Фуке, содержит важный запрет для Гульбранда не ругать Ундины на воде. В сказке рыцарь не держит этого обета: влюбившись в Бертальду, он с раздражением и нескрываемой злобой произносит резкие слова в адрес Ундины и тем самым нарушает данное водному духу (у Фуке — Кюлеборну) обещание. Нужно отметить, что в либретто Лихачева все эти события опущены: ария «О мой Гульбранд» исполняется Ундиной уже в подводном царстве, после хора ундин и перед важным объяснением с дядей Струем. О произошедших горестных событиях в судьбе героини мы узнаем непосредственно из арии,

Voice *Andante con moto*

За - чем мнебы - ло суж - де-но я - вить - ся в ве-чер тот на зем-лю! За-
 чем, за-чем, за - чем? - Уз - на - ла я лю - бовь зем-ну - ю, уз - на - ла я лю-
 бовь зем-ну-ю и мне те-перь не за - быть е-ё, не за - быть, не за - быть.

Пример 3. Вохина М. Ария «О мой Гульбранд» из оперы «Ундина». Для сопрано. С. 3–4

буквально выстроенной на разного рода замкнутых мотивах (пример 4), которые в данном случае символизируют всю безысходность охватившего Ундины горя. Вспомним о глубоко символических и семантически богатых круговых построениях, в изобилии присутствующих в музыке композиторов-романтиков, которые раскрывают именно такие образы фатума, рока, судьбы¹.

Выбор композитором таких мелодических «решений» обретает особые смыслы в более широком контексте интонационных особенностей вокальных и инструментальных «одеяний» партий морских дев: именно он позволяет рассматривать круговые мотивы не как простую случайность, но как закономерность, обусловленную стремлением авторов наиболее полно воплотить в музыке как заманивающую, притягательную сущность этого образа, так и ярко воплощаемые при помощи символического интонационного круга эмоциональные состояния тоски, страха, безвыходности.

В арии Ундины «Волна печально плещет» заслуживает внимания вступление: оно предваряет саму арию Ундины и последующий за ней диалог со Струем и иллюстрирует мизансцену начала второй картины первого действия, которая в либретто обрисована следующим образом: «Лес. Буря. Буря мало-помалу утихает и к концу картины из-за туч показывается луна»². И пусть в данном вступлении всего лишь несколько строчек, все же и они достаточно информативны в плане явного желания композитора отобразить музыкальными средствами картину волнующегося в бурю леса (пример 5).

Способы, которыми Мария Вохина обрисовывала стихию, — волнообразная динамика, расслоение фактуры на волнующийся, трепещущий верх и рокочущий низ, всевозможные тремоло и т. д., — коррелируют с теми, какими пользовались другие композиторы, запечатлевая свои оперные, симфо-

¹ Например, символ замкнутого круга в начале Мазурки № 13 (a-moll) Ф. Шопена, вторых частях второй и седьмой сонат Л. ван Бетховена и т. д.

² Ундина: опера в двух действиях. С. 7.

Andante

Voice

Piano

рез - ким сло - вом ис - пол - нил ты судь - бы — ре - шень - е и

мы — на - век, — на век раз - лу - че - ны!

Пример 4. Вохина М. Ария «О мой Гульбранд» из оперы «Ундина». Для сопрано. С. 2–3

нические, инструментальные бури. В пример можно привести симфоническую «марину» К. Дебюсси «Море», Фантазию для оркестра А. К. Глазунова «Море», оперы «Садко», «Сказка о царе Салтане» и «Море и Синдбадов корабль» из «Шехеразады» Н. А. Римского-Корсакова, коль скоро сам мятущийся образ разбушевавшейся морской стихии весьма схож и с бурей в лесу. Яркими иллюстрациями использования схожих средств выразительно-

Пример 5. Вохина М. Ария «Волна печально плещет» из оперы «Ундина». Для сопрано. С. 2

сти выступают музыкальные полотна, живописующие бурю в опере на сюжет шекспировской «Бури»: музыка к одноименному спектаклю и ставшая известной симфоническая картина с таким же названием А. А. Алябьева, симфоническая фантазия «Буря» П. И. Чайковского по Шекспиру, сцена бури из первой картины «Пана Твардовского» А. Н. Верстовского, картина бури, открывающая оперу «Ундина» Э. Т. А. Гофмана, а также «бурные» страницы «Летучего Голландца» Р. Вагнера, картина бури, открывающая оперу «Отелло» Дж. Верди и многие другие произведения, с разных сторон, но схожими средствами запечатлевающие сопоставимые по своему духу образы.

И пусть столь лаконичные две строчки из арии Ундины из оперы Марии Вохиной несравнимы по красочности и богатству с приведенными выше примерами музыкальных бурь, все же «методы», к которым обращались композиторы, в том числе и она, симптоматично схожи, что, в свою очередь, дает основания рассматривать подобную схожесть как обусловленную архетипическими основаниями.

Не секрет, что вода — мощный, притягательный и амбивалентный образ, отсюда и вполне объяснимые параллели в отображении этой мифологемы в музыке. Удивительно, но и в прошедших проверку временем полотнах, и в «проходных», ставших лишь строчками-упоминаниями в культурной хронике произведениях авторы неизменно прибегали к схожим средствам выразительности...

Еще одной важной особенностью сохранившихся номеров оперы Вохиной является способ противопоставления композитором двух героинь. Дело в том, что в самой сказке Фридриха де Ла Мотт Фуке Бертальды и Ундины «заявлены» как два антипода. В либретто же оперы Вохиной, во многом из-за его краткости, их разумеющаяся разность, быть может, не столько подчеркнута: Лихачевым опущены многие характеристики, репрезентирующие соперницу Ундины как гордую, бессердечную, надменную, и вместе с тем усилены мстительные черты самой Ундины... Кроме того, обе героини озвучены композитором в совершенно человеческих, подчеркнута теплых, романсово-сентиментальных тонах. И во многом поэтому контраст между ними несколько сглажен: подобный нюанс характерен только лишь для рассматриваемого произведения Вохиной и выбивается из сформировавшейся в оперном жанре традиции претворения парных, глубоко контрастных женских образов. Вместе с тем попытка показать разную природу Ундины и Бертальды ощутима в самом выборе композитором полярных певческих тембров: сопрано (Ундины) и контральто (Бертальды).

В либретто есть один выразительный и очень информативный номер Бертальды — речитатив и ария «В страхе неведомом бьется пугливое сердце мое» (далее в либретто она представлена лишь отдельными репликами в диалогах с Гюльбрандом и Струем). Исходя даже из текста этого единственного развернутого номера, можно составить о ней представление не как о бессердечной горячке, но как о глубоко страдающей героине, вызывающей явную симпатию, — таким располагающим к ней выглядит уже сам речитатив, предваряющий арию. Здесь нет места угрозам, бессильной ревности, высокомерному самолюбованию, что в изобилии присутствует в версии Фридриха де Ла Мотт Фуке, — быть может, сокращение сказки Лихачевым имело неожиданный эффект и существенно высветлило, облагородило образ Бертальды. Музыкальное оформление этого номера еще более усиливает расположение к ней — столь искренними выглядят облеченные в музыкальную плоть горестные фразы (пример 6).

В последующей за речитативом арии есть заслуживающий отдельного внимания момент. Удивительно точным репрезентантом состояния Бертальды, красноречиво выраженным в словах «В страхе неведомом бьется пугливое сердце мое», выступают те же, что у и главной героини, круговые мотивы, являющие здесь буквальный звуковой эквивалент тоски, предощущения личной катастрофы: композитору, на наш взгляд, удалось очень отчетливо

Voice

За-вет-на-я мо-я меч-та свер-ши-лась! Счаст-ли-ва-я со-
 пер-ни-ца по-гиб-ла и мой воз-люб-лен-ный Гуль-бранд на-век он мой!
 Ка-за-лось-бы, нет бо-ле-е прег-ра-ды для пол-но-го бла-
 женст-ва мо-е-го... а между тем, я не то-го жда-ла, иль я бы-ла об-ма-ну-та,
 об-ма-ну-та меч-то-ю, иль я пред-чув-ству-ю бе-ду, ко-
 то-рой суж-де-но мо-е бла-женст-во раз-ру-шить, не дав е-го вку-сить, не-
 зна-ю я, не-зна-ю я, но о-чень тя-же-ло мне.

Пример 6. Вохина М. Речитатив и ария «В страхе неведомом бьется пугливое сердце мое». Для контральто. С. 3–4

воплотить в музыке пугливое, объётое, буквально скованное кольцами неведомого страха сердце Бертальды (пример 7).

Думается, что появление этих кольцеобразных мотивов у Бертальды обусловливается «виновницей» таких предчувствий, то есть Ундиной: в данном фрагменте оперы эту интонационную «визитную карточку» морской девы можно рассматривать как важный драматургический прием, раскрывающий скрытое присутствие Ундины в мыслях, сиюминутной мизансцене и — шире — судьбе Бертальды в целом. Неотступность этого страха подчеркивается и на уровне формы: в арии три части, и третья представляет собой динамизированную репризу первой.

Резюмируя, подчеркнем, что опера «Ундина» Марии Вохиной на либретто Лихачева демонстрирует *своеобычное* прочтение запечатленной в сказке Фридриха де Ла Мотт Фуке легенды о морской деве. Вынужденная камерность оперы вызвала к жизни несколько иные драматургические акценты,

Voice

Andante

p

В стра - хе не - ве - до - мом бьет - ся пуг - ли - во - е серд - це мо - е!

Не - изъ - яс - ни - мо - ю скорбь - ю ду - ша мо - я — но - ет, бо - лит,

не - изъ - яс - ни - мо - ю скорбь - ю ду - ша мо - я — но - ет и бо - лит!

Пример 7. Вохина М. Речитатив и ария «В страхе неведомом бьется пугливое сердце мое». Для контральто. С. 5

касающиеся образов основных героев. К сожалению, о музыкальных портретах Гюльбранда и Рыбака говорить не приходится из-за отсутствия каких-либо сведений о них. И все же даже на основании либретто и изданных трех фрагментов оперы можно судить о тех причинах, которые побуждали автора музыки к выбору определенных интонационных и фактурных решений для музыкальной характеристики своих героинь — решений, использовавшихся разными авторами в течение всего XIX века и откristаллизовавшихся в качестве наиболее ярко отражающих сущность образа морской де-вы и специфику связанного с ней сюжета.

Разумеется, нам доподлинно неизвестно — знакома ли была Мария Вохина с операми Э. Т. А. Гофмана, А. Ф. Львова, А. Лорцинга, хронологически появившимися раньше. «Ундина» А. Ф. Львова выдержала всего лишь несколько представлений на петербургской сцене — в 1848 и 1864 годах в Большом Каменном и Мариинском театрах соответственно, постановка «Ундины» А. Лорцинга в России осуществилась только в 1887 году силами немецкой труппы, об «Ундине» Э. Т. А. Гофмана на русской сцене XIX века нам ничего не известно. Думается, что не знакомство с имеющейся практикой отображения морской де-вы в музыке, но прежде всего архетипические основания самого образа обусловили именно такие интонационные особенности музыкального портрета героини оперы Вохиной. Понимание этой архетипической подоплеки во многом проясняет специфику сохранившихся номеров и обогащает процесс понимания того, какая была опера в целом, коль скоро имеющийся музыкальный материал оказался столь информативным в более широком контексте претворений образа морской де-вы в музыкальном искусстве.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

РГБ — Российская государственная библиотека.

РНБ — Российская национальная библиотека.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бернандт Г. Б.* Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). М.: Советский композитор, 1962. 554 с.
2. *Борисова Н. А.* Лирическая драма А. С. Пушкина о Русалке: Источники, творческая история, поэтика. Арзамас: АГПИ, 2007. 196 с.
3. *Верба Н. И.* Архетипические образы сюжетов о морских девах в драме «Русалка» А. С. Пушкина и одноименной опере А. С. Даргомыжского: Учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. 72 с.
4. *Верба Н. И.* Сюжет об Ундине в опере XIX века. Проблема архетипических образов. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 220 с.
5. *Верба Н. И.* Сюжеты о морских девах в творчестве Н. А. Римского-Корсакова: проблемы архетипичности и интертекстуальности: Учебное пособие. СПб.: Астерион, 2015. 88 с.
6. Вода // Мифологический словарь: Основные мифологические мотивы и термины / Ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 661.
7. *Вохина М.* Ария «Волна печально плещет» из оперы «Ундина». Для сопрано / Слова М. Лихачева, музыка М. Вохиной. СПб.: У В. Стелловского, 1882. 8 с.
8. *Вохина М.* Ария «О мой Гульбранд» из оперы «Ундина». Для сопрано / Слова М. Лихачева, музыка М. Вохиной. СПб.: У В. Стелловского, 1882. 9 с.
9. *Вохина М.* Речитатив и ария «В страхе неведомом бьется пугливое сердце мое». Для контральто / Слова М. Лихачева, музыка М. Вохиной. СПб.: У В. Стелловского, 1882. 9 с.
10. *Гусаров А. Ю.* Исторические здания Петербурга. Прошлое и современность. Адреса и обитатели. М.: Центрполиграф, 2018. 350 с.
11. *Даргомыжский А. С.* Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. М.: Музыка, 1975. 321 с.
12. *Жданов И. Н.* «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1900. 40 с.
13. *Зув Г. И.* Течет река Мойка... От Фонтанки до Невского проспекта. М.: Центрполиграф, 2012. 640 с.
14. *Иванова С. В.* Русские женщины-композиторы XIX века // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. № 5 (2). Т. 12. С. 563–566.
15. *Кириллина Л. В.* Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 60–71.
16. *Лабулэ Э.* О духе верований в фей в Германии и Франции // Лабулэ Э. Арабские, турецкие, чешские и немецкие сказки: В 2 т. Т. 2: Чешские и немецкие сказки. СПб.: Изд-во Н. И. Ламанского, отпечатанное в тип. Г. Ф. Мюллера, 1869. С. 126–133.
17. *Ланда Е. В.* «Ундина» в переводе В. А. Жуковского и русская культура // *Фуке Ф. де ла Мотт.* Ундина. М.: Наука, 1990. С. 472–536.
18. *Петровская И. Ф.* Музыкальный Петербург, 1801–1917: Энциклопедический словарь-исследование: В 2 кн. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2010. Кн. 2. 559 с.
19. Санкт-Петербургский музыкально-драматический кружок любителей. Краткий исторический очерк за 25 лет его существования. СПб.: Гос. типография, 1902. 52 с.
20. Ундина: опера в двух действиях / Музыка М. Вохиной, либретто составил Лихачев. СПб.: Тип. М. Эттингера, 1881. 40 с.
21. *Фуке Ф. де Ла Мотт.* Ундина / Пер. с нем. Н. А. Жирмунской и В. А. Дымшица. М.: Издательский дом Мещерякова, 2019. 184 с.
22. *Чавчанидзе Д.* Романтическая сказка Фуке // *Фуке Ф. де ла Мотт.* Ундина. М.: Наука, 1990. С. 421–471.

Аннотация

Статья посвящена неизвестному произведению на русалочью тему — опере «Ундина» Марии Вохиной, написанной по мотивам сказки Фридриха де Ла Мотт Фуке. Автор рассматривает либретто и опубликованные фрагменты оперы, анализирует образ Ундины в контексте образов других оперных морских дев, созданных различными композиторами, и обосновывает закономерность интертекстуальных связей между произведениями на русалочью тематику.

Abstract

This article considers Maria Vokhina's opera *Undine*—a little-known work based on the folkloric figure of the mermaid, based on the fairy tale by Friedrich de La Motte Fouqué. The article examines the libretto alongside published fragments of the opera, analyses the characterisation of Undine in relation to other operatic sea maidens created by various composers, and explores the pattern of intertextual connections between works based on these themes.

- ✓ *Ключевые слова:* архетип, образы художественного произведения, архетипичный образ в музыке, интертекстуальные связи, музыкальные произведения на русалочью тематику.
- ✓ *Keywords:* archetype, images of artwork, archetypal image, intertext, musical works on the mermaid theme.

Фернандо Сор. Выбор покровителя

УДК
78.071.2

НИКОЛАЕВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ

Аспирант, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

NIKOLAEV ALEXANDER A.

*Postgraduate Student, Russian Institute for the History of the Arts
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: nik-i-niki@yandex.ru

Фернандо Сор (1778–1839) — один из самых ярких и талантливых музыкантов начала XIX века. Будучи блестящим гитаристом-виртуозом и выдающимся композитором, он оставил обширное творческое наследие, включающее, помимо сольных сочинений для гитары, — оперы, балеты, симфонии, камерно-инструментальные пьесы. Гитарные произведения Сора давно уже признаны классикой и обязательны к изучению в школах, училищах, консерваториях. Несмотря на известность, которой пользовался Фернандо Сор, ему не удалось найти себе достойного покровителя, который помог бы ему пробиться к подлинному успеху и признанию в высшем обществе.

Причин случившихся в жизни Ф. Сора неудач, в том числе его несбывшихся карьерных устремлений, было несколько. Среди них — его неумение видеть политическую перспективу в водовороте бурных общественных событий, происходивших в Европе, непростой характер, амбиции, часто не совпадавшие с реальным к нему отношением. Один их важнейших факторов, позволяющих понять препятствия, с которыми сталкивался Сор в своей жизни, — общественное положение музыканта в конце XVIII — начале XIX века.

Известно, что на рубеже XVIII–XIX веков еще не существовало профессии композитор (одним из первых привилегии именоваться профессиональным композитором добился Л. ван Бетховен, именовавший себя «поэтом звуков»). Высшая должность, на которую мог рассчитывать музыкант в то время, было звание капельмейстера, гарантирующее стабильный высокий оклад и серьезный общественный статус. Под словом «артист» в то время подразумевался довольно широкий круг лиц, имеющих отношение к театру, включая даже гардеробщиков и обслуживающий персонал¹.

Несмотря на то что профессиональное музыкальное образование было уделом немногих, искушенные слушатели, аристократы и меценаты XIX ве-

¹ Огаркова Н. А. Композитор в России XIX века: Профессия, служба, досуг // Музыка в культурном пространстве Европы—России. События. Личность. История. СПб.: РИИИ, 2014. С. 85.

ка, по современным меркам, были прекрасно обучены, владели разными инструментами и бегло читали с листа пьесы и партитуры разного уровня. Салонные и домашние вечера стимулировали развитие творческих навыков: «Музыка и театр для дилетанта становились мощным средством для самовыражения, проявления творческих дарований. Особенно ценились разного рода экспромты, сочинительство комплиментарных стихов и романсов, певческие таланты и способности к музицированию»¹.

Уважение к музыкантам, зарабатывающим на жизнь своим ремеслом, было принято выражать разнообразными ценными подарками. Для того чтобы посвятить свою пьесу высокопоставленному лицу (включая членов императорской фамилии), нужно было заручиться их согласием и пройти специальную процедуру². К подобной практике прибегали как композиторы первой величины, так и музыканты, стремившиеся упрочить свою репутацию.

В странах Западной Европы было проще состояться в инструментальном исполнительстве — в крупных городах уже имелась целая индустрия промоутеров, газетных рекламщиков и критиков. Печатные издания, в которых размещалась реклама тех или иных исполнителей и композиторов, выходили регулярно и большими тиражами. Их охотно читали. Городские жители, мещане имели возможность и средства слушать музыку, приходя на концерты. В России же концертная деятельность развивалась преимущественно вокруг столиц, а посещения выступлений именитых артистов были по карману только избранным.

Фернандо Сор, до того как приехал в Россию, уже познал радость побед и горечь поражений. В начале его творческого пути ему сопутствовала удача. Получившего прекрасное музыкальное образование начинающего композитора поддерживала влиятельная и богатая особа — герцогиня Альба³. В это время Сор написал три симфонии и оперу «Телемах на острове Каллипсо». Однако в 1802 году он потерял свою покровительницу: герцогиня внезапно скончалась.

В 1808 году находящуюся в глубоком политическом кризисе Испанию захватил Наполеон Бонапарт, и, писавший поначалу испанские патриотические

¹ Огаркова Н. А. Композитор в России XIX века: Заметки о профессионализме, дилетантизме, творчестве // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801—1861. Материалы к энциклопедии. Т. 14. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2017. С. 27.

² Одним из показательных примеров посвящения музыкального произведения высшему лицу стала сопровождавшаяся перепиской история, связанная с посвящением Г. Берлиозом своей «Фантастической симфонии» российскому императору Николаю I; посредниками были министр императорского двора граф В. Ф. Адлерберг и директор императорских театров А. М. Геденов. См.: Петрова Г. В. Посвящение «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза Николаю I. Успех или неуспех? // Музыка в культурном пространстве Европы—России. События. Личность. История. СПб.: РИИИ, 2014. С. 104—118.

³ Мария Каэтана де Сильва (1762—1802) — герцогиня Альба, меценат, покровитель искусств.

песни, Сор решил перейти на сторону прогресса и силы, поступив на службу к французам. Французская администрация, не пользовавшаяся популярностью у местного населения, была изгнана из Испании в 1813 году. До своего выдворения захватчики разграбили и полностью разрушили монастырь Монтсеррат, где учился Сор. По репутации и благосостоянию композитора был нанесен удар. Он навсегда покинул свою родину — Испанию.

Оказавшись в Париже, Фернандо Сор попросил у короля Людовика XVIII место капельмейстера при оперной школе, в ответ он получил отказ. В 1815 году Сор уехал в Лондон, где зарекомендовал себя как блестящий камерный исполнитель и певец (кроме виртуозной игры на гитаре, Сор также владел фортепиано, арфой и обладал приятным голосом). В свободное от музыкальных занятий время Фернандо посещал театр, в основном балет, где у него появилось желание испытать себя в сочинении музыки к хореографическим постановкам. Приятель Сора, Анатолий Пети¹, артист балета, хореограф, предложил сюжет и написал либретто. Их первой совместной работой стал одноактный балет «Альфонс и Леонора, или Влюбленный художник», представленный на суд цензурного комитета Парижа в 1823 году. Этот комитет состоял из действующих актеров столичных театров во главе с королевским уполномоченным и давал разрешения на постановку спектаклей². Сценарий был одобрен, но в театрах балет так и не появился. Можно только гадать о причинах. Либретто, найденное в Национальном архиве Франции³, выглядит вполне привлекательным — здесь и экзотика Испании, и характерные танцы восточных гостей, и использование гитары в оркестре.

Не отчаиваясь из-за первой неудачи, Сор продолжил заниматься музыкой и балетом. Совместно с Альбером⁴ был сделан балет «Сандрильона» (или «Золушка» в современном русском переводе), поставленный в 1823 году.

Лондонская публика тепло приняла «Сандрильону». В Париже тоже был успех. На волне славы и популярности Сор находит и личное счастье — юная балерина Фелицата Гюлень становится его женой. Несмотря на выгодные предложения в Англии и Франции, Фернандо вместе с ней поехал на восток покорять своим талантом загадочную Россию.

В Москве, куда на гастроль пригласили его супругу Фелицату Гюлень-Сор, композитор был принят благосклонно. Продолжая заниматься собственной карьерой, он, минуя влиятельных московских чиновников: генерал-гу-

¹ *Анатоль Пети* (1789–1857) — французский балетмейстер, автор многих балетных либретто.

² См.: *Мильчина В. А.* Париж в 1814–1848 годах. Повседневная жизнь. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 135.

³ «Poèmes» N° 1 À 41 (A–D) (Archives Nationales. Paris. Cotes: AJ/13/138).

⁴ *Альбер* (настоящее имя Франсуа-Фердинан Декомб; 1789–1865) — французский танцор, балетмейстер.

бернатора князя Дмитрия Голицына¹ и любителя балета, известного филантропа князя Николая Юсупова², — пытается попасть в Санкт-Петербург, где сосредоточена высшая знать империи. Вероятно, Фернандо Сору было известно, что супруга Александра I, Елизавета Алексеевна, владеет шести-струнной гитарой.

Сезон 1823/24 был упущен — Сор только в ноябре 1823 года приехал в Москву. Концерт для императорской фамилии летом 1824 года, когда теоретически это было возможно сделать, оказалось трудно организовать. Александр I и Елизавета Алексеевна проводили все время в Петергофе и Царском Селе. В конце своей жизни они отошли от концертов и развлечений. Попасть на аудиенцию к первым лицам государства у Сора также не было никакой возможности. Надежды на следующий сезон поначалу также не оправдались — 7 (19) ноября 1824 года в Санкт-Петербурге произошло сильнейшее наводнение. Гуманитарная катастрофа надолго парализовала общественную жизнь и всякие развлечения, в том числе и концерты.

С началом 1825 года придворная жизнь в Петербурге возобновилась. Заметную роль при дворе в то время играла вдовствующая императрица Мария Федоровна, и Сор решил обратиться именно к ней. По свидетельству близкого друга будущего императора Николая I А. Х. Бенкендорфа, именно Мария Федоровна была той особой, которая искренне любила искусство и могла помочь карьере: «...Она [Мария Федоровна] способствовала светским развлечениям, видя в этом одну из обязанностей государей, таким образом, во дворце часто собиралось много людей на театральные представления и на балы»³. Просьба Ф. Сора была воспринята благосклонно, и в мае 1825 года (предположительно в Павловске) он играл для Марии Федоровны. Выступление артиста, скорее всего, понравилось, поскольку Фернандо наградили бриллиантовым перстнем, врученным управляющим канцелярии Марии Федоровны К. А. Нарышкиным⁴ на следующий день после концерта. По поводу этого события в РГИА сохранилась переписка К. А. Нарышкина и Н. П. Новосильцева⁵.

¹ *Дмитрий Владимирович Голицын* (1771–1844) — князь, московский генерал-губернатор.

² *Николай Борисович Юсупов* (1750–1831) — князь, известный меценат и любитель искусств.

³ *Бенкендорф А. Х. Воспоминания. 1802–1837* / Публ. М. В. Сидоровой и А. А. Литвина; пер. с фр. О. В. Маринина. М.: Рос. фонд культуры; Студия «ТРИТЭ»; Рос. Архив, 2012. С. 400.

⁴ *Нарышкин Кирилл Александрович* (1786–1838) — управляющий Придворной конторой, гофмаршал, камергер.

⁵ *Новосильцев Николай Петрович* (1789–1856) — действительный тайный советник, сенатор Российской империи, делопроизводитель при вдовствовавшей императрице Марии Федоровне.

6 мая 1825 г.

Его Превосходительству Кириллу Александровичу Нарышкину
Милостливый государь Кирилл Александрович,

По высочайшему Государыни Императрицы повелению имею честь препроводить к Вашему Превосходительству для вручения игравшему вчера в высочайшем присутствии Ея Императорского Величества на гитаре господину Соору всемилостливейше пожалованный Ея Величеством в знак высочайшего благоволения бриллиантовый перстень, о получении которого прошу меня уведомить.

Имею честь быть с совершенной почтеннейшей преданностью Вашего Превосходительства покорнейший слуга Н. Новосильцов¹

Кирилл Александрович ответил на следующий день, что свидетельствует о том, что Фернандо Сор и Мария Федоровна находились недалеко друг от друга. Концерт состоялся 5 мая, а уже 7 мая перстень был вручен музыканту.

7 мая 1825 г.

Его Превосходительству Н. П. Новосильцову
Милостливый Государь мой Николай Петрович

Препровожденный при отношении Вашего Превосходительства 6 мая бриллиантовый перстень мною получен и согласно воли Ея Величества вручен господину Соору.

Извещая о сем Вас, с совершеннейшим почтением имею честь быть Вашего Превосходительства покорнейший слуга К. Нарышкин²

Состоявшийся перед Марией Федоровной концерт объясняет тот факт, что Сор очень редко выступает в Москве с гитарным репертуаром³. Зачем же играть сольно на публике, если высочайшая фамилия уже оценила талант по достоинству? Да и композиторская карьера складывается вполне успешно. «Сандрильона» поставлена по случаю открытия Большого театра в Москве, и удачная гастроль супруги превратилась в полноценный контракт⁴. В качестве бенефисов Фелицаты Гюллень будут звучать новые балеты Сора: переделанный в трехактный «Альфонс и Леонора» и написанный в России «Геркулес и Омфала».

Следующий концертный сезон 1825/26 года был насыщен политическими событиями, и для концертной деятельности в Российской империи на-

¹ Переписка с Нарышкиным Кириллом Александровичем (РГИА. Ф. 759. Оп. 6. Ед. хр. 2527). Орфография оригинала сохранена. Публикуется впервые.

² Переписка с Нарышкиным Кириллом Александровичем (РГИА. Ф. 759. Оп. 6. Ед. хр. 2527). Орфография оригинала сохранена. Публикуется впервые.

³ Имеются свидетельства только одного его сольного выступления в доме Апраксина. См.: *Jeffery B. Fernando Sor composer and guitarist*. [London, England]: Tecla Editions, 1994. P. 82.

⁴ Личное дело Гюллень Ф. В., танцовщицы (РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 4. Ед. хр. 900).

стали трудные времена. Внезапная смерть Александра I и декабрьские события сыграли роковую роль в судьбе композитора. Узнав о кончине императора, Сор сочинил «Траурный марш» для военного духового оркестра. Его партитуру обнаружить пока не удалось, но в Кабинете рукописей Российского института истории искусств имеется два переложения этого марша (для фортепиано соло и для фортепиано в четыре руки)¹. Сольное переложение было издано, четырехручное сохранилось в виде рукописи, на обоих титулах стоит «Посвящение Ее Императорскому Величеству».

Многих исследователей интересовал вопрос: кому же Сор посвятил этот траурный марш? Н. А. Иванова-Крамская писала, что Сор получил этот заказ от императрицы Александры Федоровны, супруги Николая I². Однако, по мнению Г. В. Ковалевского, «двор Николая I никаких симпатий к гитаре, становившейся символом бытового музицирования низших слоев общества, решительно не испытывал»³. Эту же мысль подтверждает Д. И. Крутиков в своей монографии «Петр Иванович Исаков основоположник ленинградской гитарной школы первой половины XX века»⁴.

Нам представляется совершенно очевидным, что «Траурный марш» был сочинен именно по случаю кончины Александра. Фернандо Сор как человек соболезновал горю дома Романовых, но как профессиональный композитор и карьерист в хорошем смысле этого слова попытался обратить смерть императора в свою пользу. Написать и преподнести траурный марш — дело, вполне укладывающееся в логику поведения того времени. Таким образом можно публично выразить соболезнования и лишний раз о себе напомнить. Поэтому, скорее всего, «Траурный марш на смерть императора Александра I» был посвящен вдовствующей императрице Марии Федоровне. Ведь Сор уже был знаком с ней и получал от нее презент за выступление. Но именно здесь композитором была совершена стратегическая ошибка. Пришедший к власти Николай I последовательно отстранял от дел всех людей, так или иначе связанных с матерью. «Траурный марш» Ф. Сора был принят при дворе, но реакции никакой не последовало. После того как стало понятно, что отношения с новой высшей властью у него не складываются, Сор решил действовать через супругу.

Фелицата Гюллень, возможно, попросила за мужа влиятельного князя Николая Борисовича Юсупова, у которого работала преподавателем танцев и

¹ Кабинет Рукописей РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1027.

² *Иванова-Крамская Н. А.* Фернандо Сор в России // *Гитарист.* 2004. № 1. С. 37.

³ *Ковалевский Г. В.* К истории гитарной школы в Петербурге в начале XIX века // *Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801—1861. Материалы к энциклопедии.* Т. 14. С. 301.

⁴ *Крутиков Д. И.* Петр Иванович Исаков основоположник ленинградской гитарной школы первой половины XX века. СПб.: Свое изд-во, 2014. 167 с.

хореографом в крепостном театре. Князь написал министру императорского двора князю П. М. Волконскому¹:

Mon Prince,

M-r Soor, maître de chapelle et pinçant supérieurement de la guitare, aura l'honneur de remettre cette lettre à Votre Excellence. Il desire être employé à Moscou pour diriger l'École de l'orchestre et du chant; je Vous prie de lui accorder Votre protection, car, selon moi, c'est le seul, qui entend cette partie, qui est à présent confié à des talents médiocres. M. Soor a été employé au théâtre de l'opéra de Paris, ou il a fait la musique du ballet de Cendrillon, je Vous serait mon Prince très obligé si Vous le protégerait et lui accordes la place qu'il désiré. Sa femme M-me Hullen Soor est ici la première danseuse du théâtre².

Юсупов, помимо деятельного участия в театральной жизни Москвы, был также и поставщиком тканей в Министерство императорского двора (МИДв). С Волконским их связывали не только дружеские, но и деловые отношения, поэтому напрямую обратиться в Петербург князю не составило труда. Отметим также, что подобных просьб и ходатайств непосредственно в столичное управление МИДв в архиве Юсуповых обнаружить не удалось. В период 1825–1830 годов Юсупов писал Волконскому по линии МИДв только деловые письма и только одно прошение.

Из текста письма неясно, лично ли Сор подавал письмо в Санкт-Петербурге, или к письму Юсупова прилагалось ходатайство самого композитора.

Волконский посылает запрос директору московской конторы Императорских театров Федору Кокошкину³:

11 ноября 1826 года.

Директору Московского Императорского театра господину действительному статскому советнику Кокошкину.

¹ *Петр Михайлович Волконский* (1776–1852) — военный и придворный деятель, министр императорского двора.

² По письму действительного тайного советника князя Юсупова (РГИА. Ф. 472. Оп. 12. Ед. хр. 21). В том же деле есть перевод письма Юсупова, сделанный в канцелярии: «Г-н Сор, капельмейстер, превосходно играющий на гитаре, и податель сего письма желает быть определенным здесь дирижером в Московской театральной школе. Я прошу Вас не отказать ему в Вашем покровительстве, так как, по моему мнению, только он знает совершенно эту часть, которая поручена теперь посредственным дарованиям. Г-н Сор работал в оперном театре в Париже, где и сочинил музыку для балета Сандрильона. Я весьма буду обязан Вашему сиятельству за покровительство и предоставление ему просимого места. Жена его, г-жа Поллень-Сор, первая танцовщица при Московском театре».

³ *Федор Федорович Кокошкин* (1773–1838) — директор московских Императорских театров (1823–1831).

Донесите мне, Ваше Превосходительство: кто именно ныне занимает место дирижера в Московской театральной школе музыки и пения, сколько и на каком основании получает он жалование, с пользой ли для Дирекции выполняет он свою должность и имеет ли для оной все нужные способности; если же при определении его было заключено с ним условие, то какое именно и когда срок ему кончится?

Подписано: министр Императорского двора князь Волконский¹

На этот достаточно формальный запрос в Москве был составлен рапорт, по сути перечеркивающий намерение Сора устроиться на службу. Ответ был сух и категоричен:

Рапорт

В следствие предписания Вашего Сиятельства от 13 ноября, честь имею донести, что по штату императорского московского театра никакого дирижера музыки и пения при школе не положено; ибо определенная по штату на театральную школу сумма едва достаточна для содержания оной в настоящем ее впредь. При школе находятся теперь положенные по штату учителя <...> Чтобы иметь особый надзор над учениками за успехи коих отвечают сами учителя, — то сверх обыкновенных экзаменов в школе, Дирекция может поручать сие известному своим талантом и познанием в музыке, инспектору оркестра московского театра, титулярному советнику Верстовскому²; а посему, осмеливаюсь представить мое мнение, что место дирижера музыки и пения в школе было бы несколько излишне; но и составило бы отяготительственный расход для Дирекции.

Директор театра Кокошкин
22 ноября 1826 г.³

Кокошкина, видимо, не устраивало намерение навязать ему человека «сверху», несмотря на то что он испытывал симпатии к Гюльень и добивался через ту же канцелярию дополнительных выплат для нее. Петербург также не сильно настаивал на протекции. Для решения подобных вопросов при определенном интересе какой-либо из договаривающихся сторон обычно применяли иной подход.

Обратись Фелицата и Фернандо напрямую к Кокошкину, и, скорее всего, вопрос был бы решен положительно. По мнению В. П. Погожева: «Кокошкин вел московскую школу „по семейному“ не стесняясь буквой утвержденных положений»⁴. Московская дирекция обладала серьезными полномочи-

¹ РГИА. Ф. 472. Оп. 12. Ед. хр. 21.

² *Алексей Николаевич Верстовский* (1799–1862) — композитор, театральный деятель.

³ РГИА. Ф. 472. Оп. 12. Ед. хр. 21.

⁴ *Погожев В. П.* Столетие организации императорских московских театров: (Опыт ист. обзора). Вып. 1. Кн. 3 (Обзор с 1826 по 1831 г.). СПб.: Тип. Императорских театров, 1908. С. 194.

ями. Артистов, преподавателей и учащихся, в которых был заинтересован Кокошкин, брали в штат, отправляя ходатайства в Санкт-Петербург совсем иного содержания: расписывались «значительные выгоды» для казны и искусства. Но запрос из центра, предлагающий поставить малознакомого москвичам человека на одну из ключевых должностей в театре, скорее всего, вызывал беспокойство. Мы предполагаем, что данный Кокошкиным ответ был успешной попыткой оградить московскую контору от возможного столичного контроля.

Здесь заканчивается история пребывания Фернандо Сора в России. Зимой 1827 года он проведет уже в Париже. Отъезд не представлялся Сору каким-то экстраординарным событием. Эта неудача, как и многие события, случившиеся ранее, не задела композитора — он полон надежд и творческих замыслов. В Париже Сор пишет новые балеты, играет сольные концерты и занимается активной педагогической деятельностью, но получить покровительство сиятельных особ у него снова решительно не получается. Испанский король Фердинанд VII, папа Римский Григорий XVI, королева Франции Мария Амалия Неаполитанская либо отказывали Фернандо в его просьбах, либо его совсем не замечали. Но не это подкосило Сора. Смерть дочери и тяжелая болезнь (предположительно рак горла) нанесли роковые удары по композитору и гитаристу, умело сочетавшему балет и гитару, любившему жизнь и искусство во всем его многообразии.

Оставшись в памяти последующих поколений в основном как гитарный композитор и педагог, Фернандо Сор является для многих почитателей его таланта символом классической гармонии и идеального порядка музыкального произведения. Его судьба и творчество требуют пристального внимания, а произведения дальнейшего изучения.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

РИИИ — Российский институт истории искусств.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бенкендорф А. Х.* Воспоминания. 1802—1837 / Публ. М. В. Сидоровой и А. А. Литвина; пер. с фр. О. В. Маринина. М.: Рос. фонд культуры; Студия «ТРИТЭ»; Рос. Архив, 2012. 760 с.
2. *Иванова-Крамская Н. А.* Фернандо Сор в России // *Гитарист*. 2004. № 1. С. 35—37.
3. *Ковалевский Г. В.* К истории гитарной школы в Петербурге в начале XIX века // *Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801—1861. Материалы к энциклопедии*. Т. 14. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2017. С. 288—303.
4. *Крутиков Д. И.* Петр Иванович Исаков основоположник ленинградской гитарной школы первой половины XX века. СПб.: Свое изд-во, 2014. 167 с.

5. *Мильчина В. А.* Париж в 1814—1848 годах. Повседневная жизнь. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 189 с.
6. *Огаркова Н. А.* Композитор в России XIX века: Профессия, служба, досуг // Музыка в культурном пространстве Европы—России. События. Личность. История. СПб.: РИИИ, 2014. С. 85—103.
7. *Огаркова Н. А.* Композитор в России XIX века: Заметки о профессионализме, дилетантизме, творчестве // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801—1861. Материалы к энциклопедии. Т. 14. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2017. С. 24—45.
8. *Петрова Г. В.* Посвящение «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза Николаю I. Успех или неуспех? // Музыка в культурном пространстве Европы—России. События. Личность. История. СПб.: РИИИ, 2014. С. 104—118.
9. *Погожев В. П.* Столетие организации императорских московских театров: (Опыт ист. обзора). Вып. 1. Кн. 3 (Обзор с 1826 по 1831 г.). СПб.: Тип. Императорских театров, 1908. 313 с.
10. *Jeffery B.* Fernando Sor composer and guitarist. [London, England]: Tecla Editions, 1994. 200 p.

Аннотация

В статье рассматриваются жизнь и творчество композитора и гитариста Фернандо Сора, сыгравшего важную роль в российской музыкально-театральной жизни первой трети XIX века. На основании архивных документов установлены причины отъезда Сора из России, а также адресат посвящения его «Траурного марша», написанного на смерть императора Александра I. Впервые публикуются сведения о концерте Сора для вдовствующей императрицы Марии Федоровны и награждении его бриллиантовым перстнем.

Abstract

This article examines the life and work of the composer and guitarist Fernando Sor, who played an important role in the musical and theatrical life of early 19th-century Russia. Through examining archival documents, this article establishes the reasons for Sor's departure from Russia, and looks into the dedicatee of his *Funeral March*, written for the death of Emperor Alexander I. This article also includes the first published account of Sor's concert for the Dowager Empress Maria Feodorovna, for which he was awarded a diamond ring.

- ✓ *Ключевые слова:* Фернандо Сор, Россия, российская музыкальная культура, Александр I, Мария Федоровна.
- ✓ *Keywords:* Fernando Sor, Russia, Russian musical culture, Alexander I, Maria Feodorovna.

Концертмейстерская практика А. Т. Гречанинова в контексте изучения исполнительского наследия композитора

УДК
781.6

ЮДИН АЛЕКСАНДР НАУМОВИЧ

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

YUDIN ALEXANDER N.

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

E-mail: u_rojala@mail.ru

Александр Тихонович Гречанинов (1864—1956) принадлежит к тому поколению русских композиторов, на долю которых выпало жить в непростое историческое время, когда происходила основательная ломка всех существующих устоев общества, привычного уклада жизни дореволюционной России. В этих условиях каждому, в том числе и деятелям культуры, приходилось делать сложный выбор своего дальнейшего жизненного и, как следствие, творческого пути. Революция 1917 года как бы разделила их жизнь надвое. Подобно С. В. Рахманинову, Н. К. Метнеру и некоторым другим видным музыкантам, Гречанинов покинул свою страну, и вся дальнейшая его судьба прошла вдали от родины. Подобное событие — не просто штрих биографии, а важнейшая веха, повлиявшая на всю дальнейшую судьбу композитора в самых разных ее аспектах.

Эти слова отнюдь не случайны в статье, посвященной концертмейстерской практике Александра Тихоновича. Начиная изучение данной темы, невольно изумляешься переплетению причин и следствий, так или иначе оказывающих влияние на развитие такой, казалось бы, узкой области творчества. Очевидно, например, что аккомпанемент, как и любой другой вид ансамблевого исполнительства, невозможен без партнеров (солистов). Попав в иную среду, пианист оказывается без привычных, не функционировавших годами профессиональных связей и вынужден искать новых музыкантов, готовых к сотрудничеству. Для А. Т. Гречанинова ситуация усложнялась постоянным ухудшением здоровья, а также личностными особенностями музыканта, посвятившего большую часть своей жизни концертмейстерскому искусству. Достаточно назвать несколько имен солистов, с которыми он работал,

чтобы составить представление о масштабе и важности этой сферы деятельности для Гречанинова. Среди них чуть ли не все известные камерные певицы того времени: П. Ж. Доберт (1879–1968), А. М. Ян-Рубан (1874–1955), Н. П. Кошиц (1892–1965), Т. А. Макушина (1895– ?), А. С. Эль-Тур (1886–1954), М. М. Мирзоева (1896–1982) и многие другие. Интересно отметить, что все солисты, с которыми работал композитор, — исключительно женщины. Можно предположить, что указанная особенность имела определенные психологические причины. Нельзя забывать о том, что в данном случае Александр Тихонович выступал одновременно в двух ролях: как аккомпаниатор и как композитор. Такая ситуация часто предполагает некоторую долю авторитаризма со стороны пианиста, чувствующего себя творцом всего звучащего музыкального материала. В этих условиях со стороны солиста требуется известная доля психологической гибкости и готовности к творческому подчинению. Очевидно, подобные черты чаще встречались у женщин, что и послужило причиной преобладания певиц среди тех, с кем работал композитор.

В данной статье речь в основном пойдет о второй половине жизни Гречанинова, большая часть которой приходится на эмиграцию. Дело в том, что активная концертная концертмейстерская практика Гречанинова началась лишь с 1910 года, то есть когда ему было 46 лет, и продолжалась почти до конца жизни.

Творческое наследие Александра Тихоновича неразрывно связано с вокалом. Это в первую очередь хоровые произведения и романсы (впрочем, чаще всего композитор в своих письмах называет их песнями). По собственному признанию Гречанинова, пение всегда сопровождало процесс создания его сочинений¹. Подобно другому русскому композитору — Г. Свиридову, работавшему почти исключительно в области вокальной музыки, совершенно естественным для Гречанинова было желание непосредственного творческого общения с певцами². Единственным возможным видом подобного сотворчества была аккомпаниаторская практика. Но несмотря на присущее музыканту органическое стремление к такому виду деятельности на пути к нему стояли препятствия субъективного свойства. Об одном из них следует сказать особо.

Дело в том, что как композитор Гречанинов (и дальнейшая история это подтверждает) не относится к первому ряду авторов. Очевидно, чувствуя неоднозначное отношение современников к своим сочинениям, Александр Тихонович ревностно относился ко всем критическим замечаниям в свой адрес. Критика того времени зачастую писала о «салонщине», «деланости», «претенциозности» его произведений³. Таким образом, партнерами Гречанинова

¹ Гречанинов А. Т. О моей духовной музыке // Новое русское слово. 1952. 30 марта. С. 2.

² О концертмейстерской практике Г. Свиридова см.: Юдин А. Н. Свиридов — аккомпаниатор: уроки концертмейстерства // Музыкальное искусство и образование. Вестник кафедры ЮНЕСКО при Московском педагогическом государственном университете. 2014. № 1. С. 137–150.

³ См., например: Вечер песни Ян-Рубан и Гречанинова // Зрелища. 1916. Вып. 19. С. 26–27.

могли стать только те вокалисты, которые были, по его собственному меткому выражению, «друзьями его музыки». Если прибавить нежелание композитора исполнять музыку иных авторов, то нетрудно предположить возникающие в связи с этим сложности. В частности, именно этим обстоятельством, прежде всего, можно объяснить его отношение и, как следствие, невозможность сотворчества с выдающейся певицей XIX и XX столетий (она прожила более ста лет) М. Олениной д'Альгейм (1869–1970). Живя еще в России, Гречанинов был поклонником таланта этой поистине легендарной исполнительницы¹. Но понимание того, что она остается равнодушной к его музыке, заставило его со временем поменять отношение к ней, а дальнейшая эмиграция только усилила это неприятие. В своих многочисленных письмах к брату прославленного ученого П. А. Ламма, певцу-любителю Владимиру Александровичу Ламму (? – 1950), он неоднократно писал о необходимости завершения вокальной карьеры Марии Алексеевны в связи с возрастом. Удивительно, но, высказывая столь категоричные суждения, композитор основывался не на своем слушательском опыте (в это время он уже был эмигрантом), а на сведениях, полученных им от неких знакомых из России². Безусловно, частично это неприятие было связано с особенностями характера Гречанинова и его отношением к брату Марии Алексеевны, композитору и пианисту Александру Алексеевичу Оленину (1861–1944) («он благодаря своей лени и пьянству не сделался мастером своего дела»³), но в основе все же лежало непонимание и нежелание певицы исполнять его музыку.

К ряду же объективных причин, препятствующих до некоторой степени его концертмейстерской практике, можно назвать уже упоминавшийся важнейший факт его биографии – эмиграцию. В 1969 году, в Москве, вышла книга «Из пережитого в чужих краях. Воспоминания и думы бывшего эмигранта», написанная врачом Борисом Николаевичем Александровским (1893 – после 1947). Ее автор рассказывает, что в 1930-х годах материальное положение композитора было тяжелым, и в поисках заработка Гречанинов неоднократно помещал в периодических изданиях того времени объявления, в которых предлагал желающим уроки фортепианной игры, сольфеджио, а также аккомпанемент и прохождение оперных партий с певцами⁴. Таким образом, концертмейстерская практика могла быть для него в иные периоды вынужденной формой музыкантской работы, в ходе кото-

¹ См. о ней, например: *Юдин А. Н.* Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. С. 48–50.

² *Гречанинов А.* Воспоминания. Публикации. Переписка: В 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 2017. С. 18 (А. Т. Гречанинов – В. А. Ламму, письмо от 30.05.1926).

³ Там же. Т. 2. С. 43 (А. Т. Гречанинов – В. А. Ламму, письмо от 22.04.1927).

⁴ *Александровский Б. Н.* Из пережитого в чужих краях. Воспоминания и думы бывшего эмигранта. М.: Мысль, 1969. С. 290. Впрочем, можно предположить определенную политическую ангажированность этого свидетельства, так как его автор вернулся в СССР в 1947 году.

рой приходилось довольствоваться теми исполнителями, которые предлагали ему заработок.

Разумеется, то же относится и к выбору репертуара, который по понятным причинам был обусловлен желаниями «заказчиков». Все это не могло не удручать композитора. Кроме всего прочего, с возрастом прибавлялись проблемы со здоровьем. Опаснее всего были ухудшающиеся зрение и слух. В одном из писем к известному советскому музыковеду Д. Р. Рогаль-Левицкому (1898–1962), написанном из Детройта в 1939 году, он сообщал: «Меня постигло несчастье с глазом, единственным зрячим¹. Пишу я „наизусть“, а ноты или книгу читать совсем не могу. <...> В предстоящих вокальных концертах² должен буду аккомпанировать наизусть тоже»³. И если в дальнейшем, в результате сделанной операции, зрение частично возвратилось, то проблемы со слухом только прогрессировали. Уже в июле 1933 года он писал жене о том, что он ничего не слышал в момент, когда солирующая скрипка, в ансамбле с которой он выступал, звучала под сурдину. Трудно представить себе более беспомощное состояние пианиста. Все эти факторы влияли на ухудшение и без того непростого характера Гречанинова.

Вновь и вновь, возвращаясь к вопросу об эмиграции, нельзя не отметить, даже в рамках строго очерченной темы нашего исследования, психологические изменения, которые произошли с композитором, вынужденным жить вдали от родины. Легче всего это проследить на примере переписки с уже упоминавшимся его постоянным корреспондентом В. А. Ламмом. После отъезда из России тон писем становится жестче, чувствуется непримиримость во многих вопросах, в том числе это касается и певцов, с которыми он работал. Многие были обусловлены абсолютным непониманием реально происходящего в покинутом отечестве. Характерный штрих, показывающий общие настроения того периода, когда Гречанинов еще жил в России, содержит, например, письмо 1906 года. В нем он, решив помочь материально младшему брату В. А. Ламма, в будущем знаменитому музыковеду, пианисту и педагогу П. А. Ламму, предлагает последнему поехать на лето в качестве аккомпаниатора в семью врача Л. А. Тарасевича (1868–1927). Его супругой была певица Анна Стенбок (1872–1921), последовательница и соратница М. Олениной-д'Альгейм⁴, что для Гречанинова тогда было важнейшим обстоятельством⁵ (как много хулы

¹ Один глаз Гречанинов потерял еще в отрочестве.

² Речь идет об авторских концертах с русской певицей-эмигранткой Марией Куренко (1890–1980).

³ *Гречанинов А.* Воспоминания. Публикации. Переписка. Т. 2. С. 220.

⁴ В частности, А. Стенбок вместе с М. А. Олениной-д'Альгейм основала в Москве «Дом песни».

⁵ *Гречанинова В. И.* Музыкальная жизнь А. Т. Гречанинова // *Гречанинов А.* Воспоминания. Публикации. Переписка: В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 2017. С. 87 (письмо А. Гречанинова жене от 16.07.1933).

на нее содержится в письмах, относящихся к периоду эмиграции!). Можно предположить, что именно это предложение послужило началу блистательной карьеры Павла Александровича как концертмейстера¹.

Все это контрастирует с тоном его более поздних писем, написанных после 1925 года. В свете исследуемой темы они большей своей частью содержат подробности материального характера либо довольно жесткие высказывания о тех или иных певцах. Даже сообщения о предстоящих концертах с Н. Кошиц («лучшая русская камерная певица!»²) пестрят денежными подробностями: «Сегодня некая m-me Rosenthal (жена известного торговца жемчугом) устраивает в своем салоне мне встречу... 25-го в ее же салоне будет мой закрытый концерт с участием Кошиц. Билеты по 50 франков. Мест 100. Если и не все билеты будут проданы, все-таки мы с Кошиц заработаем малую толику. 26-го с Кошиц же выступаю еще в другом каком-то салоне»³. Очевидно, что по крайней мере на первых порах своей жизни вдали от родины (а на тот момент композитору было уже 60 лет) выступления в качестве аккомпаниатора оказывались основной формой материальной поддержки композитора. Одновременно подобные концерты служили способом расширения его собственной музыки⁴.

Тем не менее, несмотря на свою «вынужденность», концертмейстерская практика всегда было очень важной частью его творческого существования, а также предметом некоторой гордости, отчасти хвастовства. Ведь постоянный успех у публики в этом качестве был причиной появления у него убежденности в своем высоком профессионализме. Отчасти это соответствовало действительности, но не следует забывать о том, что композитор исполнял исключительно свою музыку, а это с неизбежностью сужало диапазон его как исполнителя-аккомпаниатора.

Также можно предположить, что общий уровень технической подготовки не позволял Гречанинову выступать в качестве пианиста-солиста. Известно, что некоторые организаторы концертов за границей хотели слышать его именно в этой роли. В частности, в одном из писем к В. Ламму он жалуется на упрямство американских организаторов гастролей, настаивающих на его сольном выступлении. «Какой же я пианист?»⁵ — в отчаянии воскли-

¹ См. об этом: Юдин А. Ступень к мастерству. Аккомпаниаторская практика Г. Нейгауза и П. Ламма // Временник Зубовского института. 2020. Вып. 1 (28). С. 66–75.

² Гречанинов А. Воспоминания. Публикации. Переписка. Т. 2. С. 18 (А. Т. Гречанинов — В. А. Ламму, письмо от 30.05.1926).

³ Там же. Т. 2. С. 3 (А. Т. Гречанинов — В. А. Ламму, письмо от 17.06.1925).

⁴ Среди его солистов была дочь Владимира Ламма Татьяна (1901–?), также ученица М. Олениной, эмигрировавшая из России вместе с отцом в 1918 году и в дальнейшем много сделавшая для популяризации сочинений русских композиторов за рубежом.

⁵ Гречанинов А. Воспоминания. Публикации. Переписка. Т. 2. С. 3 (А. Т. Гречанинов — В. А. Ламму, письмо от 22.04.1927).

цает Александр Тихонович. В то же время появление на эстраде с певцами всегда доставляло ему радость и творческое удовлетворение. Впрочем, бывали и исключения. Известный советский музыковед Д. Рогаль-Левицкий со слов Всеволода Яковлевича Лютша¹ рассказывает о курьезной ситуации, связанной как раз с постоянным стремлением композитора блеснуть своим мастерством аккомпаниатора. В данном случае певица, пожелавшая выступить вместе с маэстро, использовала довольно занятый «трюк», который может ввести в заблуждение партнера-пианиста (на эту же «удочку» в свое время попался и сам Лютш). Речь идет об одной особенности репетиционного процесса, характерной для некоторых вокалистов. Как известно, человеческий голос — самый хрупкий «музыкальный инструмент» и требует к себе бережного отношения. По этой причине многие певцы предпочитают вплоть до генеральной репетиции петь в половину, а то и в четверть полного голоса. Такая ситуация вполне возможна и оправданна, особенно когда для этого существуют объективные предпосылки, связанные прежде всего с состоянием здоровья исполнителя. Кроме того, подобный стиль работы вполне естественен во время занятий, целью которых является не совершенствование вокального аппарата, а решение общехудожественных задач, что чаще всего происходит при встрече с концертмейстером. К этому необходимо прибавить и тот немаловажный аспект, связанный с профессиональной гигиеной слуха пианиста, зачастую проводящего целый рабочий день в условиях повышенной звуковой нагрузки. Ведь в подавляющем большинстве случаев профессиональные возможности певца известны его партнеру, и их постоянная демонстрация не имеет смысла². Но возможен вариант, при котором исполнители встречаются на репетиции впервые, не зная друг друга ранее. В таком случае подготовка пианиста слышна сразу, а вокалист вплоть до последней встречи может остаться профессиональным «инкогнито».

Похожая ситуация произошла с Гречаниновым. Некая исполнительница, Полина Абрамовна Трейхлер³, пришла к композитору с рекомендатель-

¹ Несмотря на все усилия автора этой статьи, никаких точных сведений о В. Я. Лютше найти не удалось. Единственным «свидетельством» является изданная в России в 1930 году его книга «В помощь инструктору пения» (М.: Гос. изд-во, 1930. 64 с.), к сожалению не содержащая никаких сведений о нем самом. Неясным остается вопрос даже о его преимущественной профессиональной деятельности — вокальной или фортепианной. Затем его следы теряются и появляются вновь лишь в Цюрихе, где он, по некоторым сведениям, работал музыкальным радиокомментатором. Впрочем, источник, сообщающий об этом, не заслуживает полного доверия в силу своего ненаучного характера (документальная повесть) и может быть простым домыслом автора (*Левицкая И.* Живые драгоценности. Алма-Ата: Жалын, 1976. 232 с.). Пользуясь случаем, выражаю свою благодарность сотрудникам Российской национальной библиотеки в Петербурге, старавшимся мне помочь в поисках.

² Совсем иная ситуация возникает тогда, когда певцу необходимо «впевать» свою партию.

³ К сожалению, никакой информации о ней найти не удалось, за исключением того, что она была сестрой известного в свое время политического деятеля — меньшевика Рафаила Абрамовича Абрамовича (1880–1963).

ным письмом известного литературного и музыкального критика Бориса де Шлецера (1881–1969). Этого оказалось достаточно для того, чтобы убедить Александра Тихоновича приехать в Цюрих только лишь на генеральную репетицию и концерт. Саму же программу должен был с ней подготовить сам Всеволод Лютш, в свое время введенный в заблуждение певицей описанным выше способом. Удивительная беспечность уже пожилого тогда маэстро дорого ему обошлась. Во время концерта исполнительница «фальшивила безбожно и сюсюкала невыносимо. В заключительной „Сирене“¹ высокое „si“ она взяла ровно полутонем ниже, так, что Гречанинов даже привскочил на стуле»². Трудно сказать, что стало причиной для согласия на участие Александра Тихоновича в таком рискованном деле. Очевидно, желание выходить на сцену, пропагандировать свою музыку, а также продемонстрировать еще раз свое мастерство аккомпаниатора сыграли решающую роль. Впрочем, как почти всегда, пианист — автор исполняемых произведений имел успех у публики. Надо сказать, что подобная ситуация, к сожалению, встречается в концертной практике, несмотря на то что совершенно ясна ее абсурдность. Ведь в данном случае пианист не самостоятельный исполнитель, и его успех находится в прямой зависимости от успеха солиста. Такое положение дел является как бы зеркальным отражением противоположной ситуации, встречающейся гораздо чаще: удачное выступление вокалиста не становится таковым для его аккомпаниатора (последнего просто не замечают!). Возможно, что в конкретной описываемой ситуации решающим фактором стало уважение не только к Гречанинову-аккомпаниатору, но и к Гречанинову-композитору, а также к возрасту уже пожилого тогда музыканта. Тем не менее причины, лежащие в основе того или иного поведения публики, довольно сложны и еще мало изучены, но нужно надеяться, что они рано или поздно заинтересуют исследователей.

Важным побудительным мотивом была и финансовая сторона вопроса. Думается, что желание материального благополучия сыграло не последнюю роль в вопросе его эмиграции. Композитор знал, что такое бедность. Ведь выходить на сцену в качестве аккомпаниатора в первые годы большевизма ему приходилось за «муку, крупу, а иногда немного сахара и какао»³. В антрактах таких лекций-конcertов для пролетарских детей артистам предлагали селедку «с ужасающим черным хлебом»⁴. И в эмиграции также важнейшим источником его существования служила концертмейстерская деятельность,

¹ Романс А. Гречанинова на стихи К. Бальмонта.

² *Рогаль-Левицкий Д. Р.* Пожелтевшие страницы (Книга давно минувших дней) // *Гречанинов А.* Воспоминания. Публикации. Переписка: В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 2017. С. 156, 157.

³ *Гречанинов А. Т.* Моя жизнь. СПб.: Петербургское Пушкинское общество; Певческая капелла Санкт-Петербурга, 2009. С. 134.

⁴ Там же.

за которую он уже получал гонорар в более традиционной форме, то есть в виде денежных выплат. В этих условиях о своих творческих предпочтениях Гречанинов мог высказываться в основном в письмах.

Безусловно, любимыми были у него две певицы: А. Ян-Рубан и Н. Кошиц. Также исключительно высоко композитор отзывается об Ольге Николаевне Бутомо-Названовой (1888–1960), но сведений об их творческом сотрудничестве найти не удалось. Именно эти исполнительницы обладали, по его мнению, необходимыми профессиональными качествами, среди которых важнейшими для него были не вокальные возможности, а способность мастерски выполнять художественные задачи.

Совместные выступления в авторских концертах с Ян-Рубан начались еще в России, и уже тогда музыкальная критика много говорила о недостаточности вокальных данных певицы, «не закрепленных в свое время школой»¹, находя ее пение неярким и невыразительным. В то же время сам композитор держался иного мнения. Соглашаясь со скромностью голосовых данных исполнительницы, он постоянно подчеркивал, что Анна Михайловна, прежде всего, большой художник. При этом он с горечью отмечал, что данное качество может по-настоящему оценить лишь небольшая часть публики, и то только в столичных городах.

Попутно рассказывая в письме жене о постоянных обвинениях в том, что его певицы «безголосые, малокультурные и старые», он с долей иронии восклицает: «А где же взять совершенство?»² Тем не менее с ней и с Ниной Павловной Кошиц Гречанинова связывала многолетняя творческая дружба. Очевидно, что это оказалось возможным только по причине общности биографий музыкантов, их независимой друг от друга эмиграции из Советской России. И все же, несмотря ни на что, совместное творчество никогда не было простым, ибо все, кто выступал на сцене с композитором, в один голос говорили о его беспощадной требовательности.

История концертмейстерского искусства знает достаточно примеров таких ситуаций, при которых автор сочинений одновременно является пианистом-аккомпаниатором³. В таких случаях он видит в солистах прежде всего проводников своих музыкальных идей. Отсюда понятна некоторая авторитарность его воззрений и поступков. В связи с этим показательна надпись, сделанная Н. Кошиц на ее фотографии, подаренной своему другу и партнеру: «Дорогому Александру Тихоновичу Гречанинову — самому строгому. Преданная и благодарная Нина. Париж. 1926»⁴.

¹ Вечер песни Ян-Рубан и Гречанинова. С. 27.

² Гречанинова В. И. Музыкальная жизнь А. Т. Гречанинова. С. 63 (письмо А. Т. Гречанинова жене от 22.03.1916).

³ См. например: Юдин А. Н. Беспощадная требовательность // Юдин А. Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. С. 101–120.

⁴ Гречанинов А. Воспоминания. Публикации. Переписка. Т. 1. Иллюстрации.

Подобная строгость не всегда была простой для композитора. Как уже неоднократно отмечалось, именно работа с вокалистами была для Гречанинова не только важной душевной потребностью, основой материального благополучия, но и способом привлечения слушательской аудитории к своей музыке. Той же цели служила концертмейстерская работа с будущими исполнителями его оперы «Добрыня Никитич»¹. Очевидно, что и в этом случае его принципиальность была не меньшей. Тем не менее недостатка в солистах у него почти никогда не было. Такая ситуация могла сложиться только в том случае, если вокалист понимал ценность получения авторской интерпретации «из первых рук», а композитор-концертмейстер, в свою очередь, обладал необходимым тактом, умел сдерживать свои эмоции и выстраивал отношения с солистом на основе взаимного уважения.

В XX столетии в истории искусства аккомпанемента можно выделить две взаимно пересекающиеся линии². Одна из них связана с творчеством пианистов, вся жизнь которых была посвящена работе с солистами-вокалистами. В меньшей степени это связано с солистами-инструменталистами, ибо слишком редко встречаются музыканты, ограничивающие свою профессиональную деятельность исключительно работой с одним-единственным инструментом, в то время как сотрудничество с певцами способно захватить полностью все творческое пространство пианиста. Другая же линия, продолжая традицию, имеющую свои истоки в предшествующий период, связана с концертмейстерской практикой музыкантов, для которых аккомпанемент был лишь одной из сфер деятельности. Среди них композиторы, пианисты-солисты, искусствоведы.

Очевидно, что А. Т. Гречанинова необходимо отнести к тем творцам русской музыки, для которых подобная деятельность была не единственной, но одной из важнейших на творческом пути. В то же время необходимо отметить два принципиальных отличия, характерных именно для этого музыканта.

Прежде всего уникальным, не имеющим прежде аналогов явлением следует назвать абсолютную «монологичность» авторского высказывания в данной области исполнительства. За всю свою многолетнюю концертмейстерскую практику он не исполнил ни одного произведения, принадлежащего другому композитору, пусть даже и близкому ему по духу.

Вторая же особенность состоит в том, что важнейшим условием на пути к исполнению своей музыки (а иногда и простому человеческому общению) Гречанинов видел искренний интерес и любовь к своим сочинениям. Возможно, история совершенно справедливо отвела ему достойное место в ряду талантливых творцов, в то же время оставив его на некоторой перифе-

¹ Паисов Ю. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. М.: Композитор, 2004. С. 423.

² Это одно из радикальных отличий этого времени от предшествующего периода.

рии столбовой дороги русской музыки. Но не подлежит сомнению, что самобытность и яркость композиторского и исполнительского таланта музыканта всегда привлекала внимание современников. Одним из подтверждений этому служит его обширная аккомпаниаторская практика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александровский Б. Н. Из пережитого в чужих краях. Воспоминания и думы бывшего эмигранта. М.: Мысль, 1969. 374 с.
2. Вечер песни Ян-Рубан и Гречанинова // Зрелища. 1916. Вып. 19. С. 26–27.
3. Гречанинов А. Воспоминания. Публикации. Переписка: В 2 т. М.: Музыка, 2017. Т. 1 — 720 с.; Т. 2. — 512 с.
4. Гречанинов А. Т. Моя жизнь. СПб.: Петербургское Пушкинское общество; Певческая капелла Санкт-Петербурга, 2009. 240 с.
5. Гречанинов А. Т. О моей духовной музыке // Новое русское слово. 1952. 30 марта. С. 2.
6. Гречанинова В. И. Музыкальная жизнь А. Т. Гречанинова // Гречанинов А. Воспоминания. Публикации. Переписка: В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 2017. С. 19–102.
7. Левицкая И. Живые драгоценности. Алма-Ата: Жалын, 1976. 232 с.
8. Лютш В. В помощь инструктору пения. М.: Гос. изд-во, 1930. 64 с.
9. Паисов Ю. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. М.: Композитор, 2004. 600 с.
10. Рогаль-Левицкий Д. Р. Пожелтевшие страницы (Книга давно минувших дней) // Гречанинов А. Воспоминания. Публикации. Переписка: В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 2017. С. 105–163.
11. Юдин А. Н. Беспощадная требовательность // Юдин А. Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. С. 101–120.
12. Юдин А. Н. Свиридов — аккомпаниатор: уроки концертмейстерства // Музыкальное искусство и образование. Вестник кафедры ЮНЕСКО при Московском педагогическом государственном университете. 2014. № 1. С. 137–150.
13. Юдин А. Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. 124 с.
14. Юдин А. Ступень к мастерству. Аккомпаниаторская практика Г. Нейгауза и П. Ламма // Временник Зубовского института. 2020. Вып. 1 (28). С. 66–75.

Аннотация

В данной статье речь идет о концертмейстерской практике Александра Тихоновича Гречанинова. Таким образом, в работе находит свое продолжение исследовательская линия, связанная с творческими портретами композиторов-аккомпаниаторов, берущая свое начало еще в XIX столетии. XX век представляет собой в этом отношении новый этап, внося своеобразные черты как в биографии творцов, так и во все сферы их творческой работы. Необходимо отметить, что на сегодняшний день музыкальное наследие Гречанинова изучено недостаточно подробно. Тем не менее благодаря анализу сохранившихся исторических сведений появляется возможность понять своеобразие концертмейстерского пути композитора, посвятившего искусству аккомпанемента значительную часть своей жизни. На основании представленных данных можно сделать вывод о том, что указанная область деятельности музыканта была важнейшей на его творческом пути, помогая и раскрывая для слушателей содержание его музыки, большая часть которой была связана с вокалом. В свою очередь, певцы, с которыми он сотрудничал, оказывали естественное влияние на его композиторское творчество, помогая и до некоторой степени направляя процесс создания новых произведений. Таким образом, несмотря на довольно скромное положение, которое занимают в истории музыки сочинения Гречанинова, его концертмейстерский путь представляет собой одну из самых ярких страниц в истории искусства аккомпанемента.

Abstract

This article continues the 19th-century legacy of research into the artistic biographies of composer-accompanists through an exploration of Alexander Grechaninov's accompaniment practice. The 20th century ushered in a new era of such research efforts, contributing fresh perspectives on both the biographies and the artistic achievements of the individuals in question. In this spirit, this article invites consideration of Grechaninov's unique career as an accompanist—a discipline to which he dedicated a significant part of his life. The available data suggest that his activity as an accompanist played an essential part in Grechaninov's artistic life, and reveals another side to his music which is otherwise mostly associated with vocal performance. The singers with whom he cooperated naturally had a significant impact on his oeuvre as a composer, facilitating and to a certain extent directing his creative process. Despite the moderate rank that Grechaninov's compositions hold in the history of music, his career as an accompanist remains one of the most remarkable pages in the history of accompaniment.

- ✓ *Ключевые слова:* Гречанинов, вокалисты, композиторы-концертмейстеры, творческие портреты, аккомпанемент, исполнительское искусство.
- ✓ *Keywords:* Alexander Grechaninov, vocalists, composers-accompanists, artistic biography, accompaniment, performance art.

Певческие традиции Синодального хора в искусстве Григория Сандлера

КРАСОВА МАРГАРИТА ВЛАДИМИРОВНА

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

KRASOVA MARGARITA V.

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

E-mail: margarita-krasova@yandex.ru

Заслуженный деятель искусств РСФСР Григорий Моисеевич Сандлер¹ унаследовал традиции Синодального училища² и Придворной певческой капеллы, на которых сформировалась русская вокально-хоровая школа. Восприняв опыт и исполнительское мастерство выдающихся деятелей хорового искусства, Сандлер выработал свой художественный почерк и создал собственную профессиональную мастерскую акапельного звучания хора. «Хор Сандлера! Это понятие уже существует, что бы дальше ни происходило. Это уже история. Это история нашего хорового дела», — сказал известный хормейстер, профессор Петр Петрович Левандо³.

В Санкт-Петербурге практически нет человека, который бы никогда не слышал по радио или в концертах хоровые произведения в исполнении коллективов Григория Моисеевича, а многие сами или их родственники пели в хорах Сандлера. Их звучание словно сливалось с воздушно-звуковым городским пространством. Имя Г. М. Сандлера — подвижника и хорового мастера — навсегда вошло в историю культуры нашего города. У В. П. Морозова

¹ *Григорий Моисеевич Сандлер (21.08.1912—01.01.1994)* — выдающийся хоровой дирижер и педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР (1959), создатель знаменитого хора студентов Ленинградского государственного университета и художественный руководитель хора Ленинградского радио и телевидения.

² Синодальное училище церковного пения образовано в 1860 году. Первым директором училища был назначен С. В. Смоленский. В разное время училище возглавляли В. С. Орлов, А. Д. Кастальский, Н. М. Данилин и Н. С. Голованов. Преподавателями являлись П. Г. Чесноков, Д. В. Аллеманов, В. С. Калинин, Н. Н. Толстяков. В 1918 году училище возглавил А. Д. Кастальский, и оно было переименовано в Государственную народную хоровую академию, а с 1923 года академия является хоровым отделом Московской консерватории.

³ Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере / Сост. Е. Г. Родионова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. С. 5.

находим: «Феномен Сандлера как выдающегося хормейстера и педагога, его огромное творческое наследие, — это тысячи звукозаписей его хоров и тысячи воспитанников, прошедших под его руководством школу резонансного пения¹, среди которых немало профессиональных хормейстеров и солистов, — несомненно, нуждается в научном исследовании с позиций разных музыковедческих, гуманитарных и естественных наук»².

Постараемся исследовать творческие методы работы и особенности хоровой практики Сандлера, благодаря которым он достиг небывалых профессиональных высот.

Родился Гиля (Григорий) в местечке Островно Витебской губернии Российской империи в 1912 году и с детских лет славился среди земляков как местный Робертино Лоретти³. Без его звонких песен не обходились семейные торжества односельчан. В 16 лет поехал учиться в Москву, но выяснилось, что, не имея пролетарского трудового стажа, крестьянскому сыну не стать абитуриентом. Работая на заводе «Каучук», Г. М. Сандлер пел в самодеятельном хоре А. Усачева, который сделал его сначала солистом, а затем и своим помощником. Только в 23 года будущий хормейстер смог поступить в музыкальное училище при консерватории, где обучался у П. Г. Чеснокова⁴ и В. П. Мухина⁵. Хоровое училище Григорий Моисеевич закончил с отличием в 28 лет в 1940 году. А. В. Александров⁶ присутствовал на выпускном экзамене и взял талантливого студента в свой дирижерский класс в консерватории. Природная музыкальная одаренность Г. М. Сандлера, его трудолюбие

¹ «Резонансной техникой голосообразования называется техника с эффективным использованием резонансных свойств голосового аппарата с целью достижения необходимой громкости (силы), легкости, полетности голоса и защиты гортани от перегрузок» (Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь / Автор-сост. В. П. Морозов. М.: Когито-Центр, 2013. С. 8).

² Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере. С. 131.

³ Там же. С. 18.

⁴ *Павел Григорьевич Чесноков (1877–1944)* — один из крупнейших представителей русской хоровой культуры, церковный композитор, регент и дирижер. Хормейстер Большого театра и преподаватель дирижирования и хороведения Московской консерватории (1920–1944). Автор книги «Хор и управление им» (М.: Музгиз, 1952. 222 с.).

⁵ *Василий Петрович Мухин (1889–1957)* — хоровой дирижер, педагог. Выпускник Московской консерватории 1929 года по хоровому классу А. В. Александрова и по классу сольного пения С. Н. Друзякиной. Свою педагогическую деятельность начинал на рабочем факультете (существовавшем в консерватории с 1926 по 1932 год) еще в годы учебы. После завершения аспирантуры под руководством Н. М. Данилина стал преподавателем дирижерско-хорового факультета. С 1947-го — профессор и декан факультета, с 1951-го — заведующий кафедрой хорового дирижирования.

⁶ *Александр Васильевич Александров (1883–1946)* — регент хора храма Христа Спасителя и Святого Николая Чудотворца на Трех горах. В советское время художественный руководитель Краснознаменного ансамбля Советской армии, профессор Московской консерватории, композитор.

и желание совершенствоваться в хоровом искусстве помогли ему унаследовать профессиональное мастерство «синодалов».

В конце XIX века Синодальным училищем и хором руководили выдающиеся музыканты: В. С. Орлов¹, С. В. Смоленский² и А. Д. Кастальский³. В этом профессиональном тандеме сформировался знаменитый русский хормейстер Н. М. Данилин⁴ — один из творческих наставников Сандлера. Хотя в Московской консерватории Сандлер учился у А. В. Александрова, он одновременно посещал занятия Данилина. Н. М. Данилин говорил Сандлеру: «Приходи ко мне на занятия, я твоему „народному“ (Александрову) ничего не скажу»⁵. А. Д. Кастальский характеризовал Данилина как мастера, умеющего «добывать отличный хоровой звук»⁶. В 1910 году Данилин стал главным регентом Синодального хора и создал свой неповторимый исполнительский стиль. Во время гастролей хора в Риме газеты писали восторженные отклики: «...Все хоры, побывавшие у нас в Риме, каждый в своем роде типичен, прекрасен, но такого, как Синодальный хор, мы не слышали! Лучшего хора нет и быть не может...»⁷

Профессиональные хормейстерские секреты Николай Михайлович передал своим ученикам в Московской консерватории, в том числе Г. М. Сандлеру.

¹ *Василий Сергеевич Орлов* (1857–1907) — русский хоровой дирижер, педагог. Окончил Синодальное училище и Московскую консерваторию. Учился у П. И. Чайковского. С 1886 года регент Синодального хора, который под его управлением приобрел славу лучшего церковного хора России. Выдающийся дирижер-интерпретатор.

² *Степан Васильевич Смоленский* (1848–1909) — профессор Московской консерватории, музыковед, директор Московского синодального училища (1889–1901), палеограф, хоровой дирижер, учредитель журнала «Хоровое и регентское дело» (1909). С именем Смоленского связывают расцвет московской церковно-певческой школы, основанной на традициях гармонизации древних распевов. Его ученики и последователи: А. Т. Гречанинов, А. Д. Кастальский, Н. С. Голованов, В. С. Калинин, К. Н. Шведов.

³ *Александр Дмитриевич Кастальский* (1856–1926) — русский композитор, ученик С. И. Танеева, регент, хоровой дирижер, исследователь фольклора, с 1910 года директор Синодального училища и хора. С 1922 года профессор Московской консерватории и декан дирижерско-хорового факультета, один из основоположников «нового направления» в русской духовной музыке, основанного на соединении древнерусских церковных распевов с приемами народного многоголосия.

⁴ *Николай Михайлович Данилин* (1878–1945) — знаменитый регент Синодального хора, профессор Московской консерватории. Художественный руководитель Ленинградской государственной академической капеллы (1936–1937). Художественный руководитель и главный дирижер Государственного хора СССР (1937–1939).

⁵ Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере. С. 21.

⁶ *Романовский Н. В.* Русский регент. Лебедянь: [б. и.], 1991. С. 14.

⁷ *Кузина Н.* Регент и композитор Николай Михайлович Данилин (1878–1945) // Мир православия. 2004. № 1 (70). Январь. URL: <http://www.baltwillinfo.com/mp1-04/mp-07.htm> (дата обращения: 10.08.2020).

С XVI века певчие Синодального хора¹ сохраняли красоту древних распевов, особенности русского многоголосия и манеру исполнения церковных песнопений. Пение а капелла, цепное дыхание, мягкость звучания в среднем регистре — отличительные черты русского церковного хора. Русское православное хоровое общество (2015—2018) охарактеризовало вокальные требования к хору знаменитого регента В. С. Орлова:

- 1) фальцетный регистр певчих голосов, сформированный на микстовой основе;
- 2) высоко-позиционная настройка хора;
- 3) значительное понижение эффекта вибрато;
- 4) мягкая атака звука;
- 5) близкая вокальная позиция;
- 6) пение в полголоса как естественная динамика при вокализации;
- 7) предпочтение, отдаваемое «безтембранным» голосам;
- 8) неприятие проявлений густоты звучания в тембрах певческих голосов;
- 9) предпочтение нижней сферы динамической шкалы при выборе оттенков громкости;
- 10) преобладание высоких звуковых частот в акустическом спектре Синодального хора².

Вышеизложенные принципы говорят о предпочтении В. С. Орловым голосов простого тона без выраженного певческого вибрато и яркой индивидуальности тембров. На регентских курсах и певческом отделении Синодального училища работа над хоровым строем начиналась с первых занятий. Интервалы классифицировались по способу интонирования — техники сужения или расширения при вокализации. Для указания способов интонирования использовалась система разнонаправленных стрелок и «крестиков» для развития «зонного» интонационного слуха хористов. Система стрелок разного направления в дальнейшей работе проставлялась в хоровых партитурах³. Способы интонирования, выполняющие важную роль в хоровом строе, становились важным средством художественной выразительности в пении Синодального хора.

¹ Хор Патриарших певчих дьяков (1589) был переименован в Синодальный хор (1721—1919). Вновь организован по указу Святейшего Патриарха Кирилла в 2009 году регентом Алексеем Пузаковым.

² Василий Сергеевич Орлов — наследие: опыт и секреты работы с Синодальным хором. Часть 1. URL: <http://ikliros.com/blog/vasilii-sergeevich-orlov-nasledie-opyt-i-sekrety-raboty-s-sinodalnym-khorom-chast-1> (дата обращения: 13.04.2020).

³ Способы работы над нетемперированным хоровым строем изложены П. Г. Чесноковым в книге «Хор и управление им» (1952) и Г. А. Дмитриевским в учебном пособии «Хороведение и управление хором» (1957).

Со времен Д. С. Бортнянского капелла славилась органным звучанием, а Синодальный хор под руководством В. С. Орлова восхищал слушателей инструментальным ансамблем хоровых партий. Петербургская капелла сохраняла консервативное направление в исполнительском искусстве, а «синодалы» занялись новыми переложениями древних мелодий знаменного распева.

Видный хоровой деятель Н. В. Романовский в брошюре «Русский регент» отмечает, что отношения между хоровиками Москвы и Петербурга складывались противоречиво. «Нападающей была, как правило „петроградская сторона“, отрицавшая все „московское“: деятельность Смоленского и возглавляемого им Синодального училища, по терминологии критика Компанейского — „Никитского подворья“ (училище располагалось на Б. Никитской улице); регентские съезды, первоначально проводившиеся в Москве; хоровое творчество „москвичей“; дирижирование синодалов и прочее»¹.

Управляющие капеллой являлись законодателями и цензорами в области церковного пения и препятствовали проникновению на клирос музыкальных эмоций. «Так Н. И. Бахметев пытался запретить Литургию Чайковского; А. Ф. Львов, прослушав церковное пение графской шереметевской капеллы, заметил: „Нельзя петь с таким выражением!“ (После этого граф распорядился все исполнять „по придворному и без всяких оттенков“, а у замечательного регента капеллы Г. Е. Ломакина сделался, по его словам, „разлив желчи“)².

Идея превращения хора в своеобразный многотембровый голосовой оркестр изначально принадлежит директору капеллы, скрипачу-виртуозу и композитору Алексею Федоровичу Львову. С. В. Смоленский заинтересовался этой идеей и порекомендовал В. С. Орлову, опираясь на профессионализм Синодального хора, заняться «инструментовкой» хора. В общем хоровом звучании по прозрачности хорового ансамбля весь хор приближался как бы к струнному квартету.

Обратим внимание на принципы хормейстерской работы Н. М. Данилина, которые продолжают традицию Синодального хора при регенте рубежа XIX—XX веков В. С. Орлове.

«Подбирая хоровые партии, дирижер подбирал иной раз голоса не самого лучшего качества, но обязательно близкие по „одинаковости“ тембра и слитности»³. Оперных певцов Данилин никогда не приглашал в хор, так как они своим вибрато нарушали хоровой ансамбль и не умели изменять звуки до четверти тона. В хоре Н. М. Данилина «был свой критерий звучания хора, он вырабатывал „свой строй“ (не темперированный)»⁴. «Например, в темпе-

¹ Романовский Н. В. Русский регент. С. 42.

² Там же. С. 22.

³ Никольская-Береговская К. Ф. Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века. М.: Владос, 2003. С. 142.

⁴ Там же.

рированном строе интервал до-си интонируется узко, в не темперированном этот же интервал воспринимается певцами как до-до бемоль, который нужно интонировать шире; поэтому, работая над стилем, в котором преобладают ладовые функции, Данилин указывал певцам, что в ней нет тональности, а есть лад, подчеркивая тем самым своеобразие интонирования»¹.

Клавдия Филипповна Никольская-Береговская — известный музыковед, автор многочисленных научных работ, посвященных проблемам вокально-хорового обучения, пишет: «В Придворной певческой капелле и в Синодальном хоре, готовивших профессиональные кадры певцов и музыкантов, навык вокального интонирования вырабатывался в основном на пении в натуральных диатонических ладах»².

Следует отметить, что у талантливых хормейстеров все элементы хоровой звучности способствовали эмоциональному выражению чувств и созданию художественных образов.

Получив базовое хормейстерское образование, Григорий Моисеевич вынужден был прервать обучение в Московской консерватории из-за Великой Отечественной войны. После окончания первого курса в июне 1941 года он ушел добровольцем в ополчение на фронт.

Закончив краткосрочные курсы лейтенантов в Новосибирске, Сандлер командовал стрелковым взводом и был боевым командиром при прорыве блокады Ленинграда. В тяжелых обстоятельствах фронтовой жизни ему не раз приходилось песней поднимать в атаку бойцов своего взвода. На Ленинградском фронте он получил два ранения. Второе ранение было в плечо и правую руку, грозила ампутация, но доктора чудом спасли дирижера. Как пишет в воспоминаниях супруга Г. М. Сандлера: «Там, на фронте, в голоде и холоде, он стал собирать людей, которые имели хоть какое-то отношение к музыке, — пели, играли на гармошке, на балалайке»³. После госпиталя Григория Моисеевича снова отправили на фронт, но уже командиром музыкантского взвода.

Продолжал обучение Сандлер в Ленинградской консерватории в классе профессора Г. А. Дмитриевского⁴, который в свое время тоже обучался в Московской консерватории хоровому дирижированию у А. В. Александрова и

¹ *Никольская-Береговская К. Ф.* Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века. С. 143.

² Там же. С. 42.

³ Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере. С. 21.

⁴ *Георгий Александрович Дмитриевский (1900—1953)* — российский хоровой дирижер, педагог и общественный деятель. Заведующий кафедрой хорового дирижирования Ленинградской консерватории (1945—1953). С 1944 года — художественный руководитель и педагог хорового училища при Ленинградской академической капелле имени Глинки. Среди учеников: К. Б. Птица, В. Г. Соколов, А. С. Ленский, Г. М. Сандлер, Ю. М. Славнитский, П. П. Левандо, А. И. Макарова, С. Г. Эйдинов.

в аспирантуре у Н. М. Данилина. Именно Г. А. Дмитриевский рекомендовал Сандлера в 1949 году после окончания консерватории на управление хором Ленинградского государственного университета. Интересно, что первые белые концертные платья для женского хора были сшиты по эскизам Г. А. Дмитриевского.

Петербургский университет славится своими музыкальными традициями, которые поддерживаются по сей день. 4 апреля 1842 года «в Актовом зале состоялся первый концерт университетского оркестра, которым руководил виолончелист, композитор и дирижер К. Б. Шуберт. В дальнейшем в концертах университетского оркестра принимали участие А. Г. Рубинштейн, Н. А. Римский-Корсаков, П. Виардо, А. Е. Варламов и многие другие музыканты и певцы. Именно здесь впервые прозвучали некоторые произведения М. А. Балакирева и А. С. Даргомыжского. Университетские концерты, билеты на которые было не просто достать, собирали в 1840-е — 1850-е годы лучшую часть творческой публики Петербурга»¹.

История университетского хора еще ждет своих летописцев.

До Г. М. Сандлера, в советское время, вузовских хоров в Ленинграде не существовало, но вслед за университетом и другие вузы стали организовывать свои хоры, достигшие высокого художественного уровня². На момент прихода Сандлера в хор ЛГУ числилось 12 человек, а через полтора года у Григория Моисеевича пело 150 студентов. Маэстро работал с хором около 45 лет. За это время хор под управлением Г. М. Сандлера дал тысячи концертов в городах СССР и за рубежом. Маэстро брал в хор всех, кто хотел научиться петь, даже «безголосых», и за несколько месяцев упорной вокальной работы добивался единообразного инструментального звучания в партиях, создавая по примеру мастеров синодальной школы многотембровый хоровой оркестр. Прослушивая на конкурсе в Хор радио и телевидения певцов, маэстро, помимо музыкальных вопросов, спрашивал: «Ты не склочник?» Для общего дела созидания единого поющего организма, подвластного воле дирижера, выполняющего серьезные художественные задачи, психологический климат в хоре имел важное значение.

Всю свою творческую жизнь Сандлер мечтал исполнить «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова. Во время перестройки был снят запрет на исполнение духовной музыки, и Григорий Моисеевич с энтузиазмом взялся за работу. Рахманиновский репертуар пополнился тремя номерами из Литургии:

¹ Первый концерт университетского оркестра. URL: <https://spbu.ru/history/pervyy-koncert-universitetskogo-orkestra> (дата обращения: 13.04.2020).

² Так, Александр Иванович Крылов (1918—1999), российский хоровой дирижер, педагог, профессор Ленинградской консерватории, в 1951 году организовал академический хор Ленинградского технологического института, а в 1957-м — Ленинградского электротехнического института имени В. И. Ульянова (Ленина). В настоящее время хор Технологического института носит имя А. И. Крылова.

«Благослови, душе моя, Господа», «Единородный сыне», «Во царствии Твоем», концертом «В молитвах неусыпающую Богородицу» и «Ныне отпускаеши» из «Всенощного бдения». В концертные программы хора ЛГУ также вошли: «Херувимская песнь» из «Литургии Иоанна Златоуста» П. И. Чайковского, «Не отвержи мене» М. С. Березовского, «Господи, услыши молитву мою» А. А. Архангельского, «Свыше пророцы» М. А. Балакирева, «Ангел вопиаше» П. Г. Чеснокова, «Блажен муж» знаменного распева, «Херувимская песнь» М. И. Глинки, «Аллилуйя» Р. Томпсона, «Херувимская песнь» А. Т. Гречанинова и многие другие церковные песнопения.

Последний свой концерт Григорий Моисеевич Сандлер дал в Большом зале филармонии в конце ноября 1993 года, за месяц до своей смерти, исполнив с хором студентов уже Санкт-Петербургского государственного университета труднейшую акапельную программу из духовных произведений С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, П. И. Чайковского, П. Г. Чеснокова, А. А. Архангельского. Ему был 81 год. При всей своей кипучей энергии Сандлер был очень скромным и законопослушным человеком, но эта скромность и очевидная законопослушность были соединены в нем с полной внутренней свободой и одновременно с дисциплиной и самоотдачей.

«Эту свободу не могли ограничить никакие формы правления: ведь он творил и при сталинизме, и при застое, и при перестройке. Эту свободу не могли ограничить никакие чиновники, никакие жизненные обстоятельства. В основе этой свободы была Любовь. Любовь к своему делу, к Музыке, к Прекрасному, любовь к людям, к людям в первую очередь!»¹

Как и все великие художники, обладающие духовным предвидением, Г. М. Сандлер, вероятно, предчувствовал свой уход. Исполнение кантаты «Иоанн Дамаскин» С. И. Танеева явилось «заключительным аккордом» в его творчестве. Так сложились обстоятельства, что он сам себя мистическим образом отпел, управляя хором, подобно Г. А. Дмитревскому. Георгий Александрович скончался прямо на сцене капеллы 2 декабря 1953 года во время генеральной репетиции «Реквиема» Берлиоза на глазах у консерваторцев. Ежегодно в день памяти знаменитого дирижера Григорий Моисеевич собирал хор для возложения венка к памятнику учителю на Литераторских мостках², где на граните символично запечатлен нотный такт из «Реквиема» Гектора Берлиоза, ставшего последним в жизни дирижера.

Кантата С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин» по праву называется «Русский реквием». Накануне праздника Нового года 30 декабря 1993 года на репе-

¹ Текст речи Елены Родионовой (Сандлер) на открытии XVII Хорового фестиваля.

² Автор статьи, работая хормейстером у Г. М. Сандлера, неоднократно принимала участие в традиционном ритуале возложения венка от хора университета в день смерти Г. А. Дмитревского к его памятнику на Литераторских мостках Волковского кладбища в Ленинграде. Иногда на могиле дирижера собирался почти весь хор университета и исполнял «Тихую мелодию» («Тебе поем») С. В. Рахманинова.

тиции Григорий Моисеевич обратился к хору университета: «Сегодня я хочу исполнить вещь целиком, от начала до конца. Я хочу закончить с вами Танеевым».

Слова стали пророческими. Полифоническое изложение хоровой фактуры С. И. Танеев украсил древнерусским знаменным распевом «Со святыми упокой»¹, мелодия которого с первых тактов отдана оркестру и завершает кантату в созерцательно-покаянном звучании хора. Композитор «не только овладел методами мелодического формирования церковных песнопений, но и ощутил синергизм интонации распева, для которой характерно нерасторжимое внутреннее единство: мысль заключена в слове, слово в напеве; напев раскрывает значение слова, его мысль, философскую идею. Основные понятия христианской философии — любовь, соборность, добротолюбие, подвижничество, обожение — образуют духовное ядро русской культуры»². Как пишет Г. У. Аминова о творческом замысле С. И. Танеева: «Замысел „православной кантаты“, „русской оратории“, размышления Танеева по поводу выработки русского стиля, укрепления национального самосознания музыкантов-соотечественников — все указывает на созвучие его эстетики с духом русской культуры рубежа веков, с ее сильными религиозными обертонами»³. Кантата была написана на стихотворный текст из поэмы А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин»: «Иду в неведомый мне путь... Прийми усопшего раба в Твои небесные селенья».

В Новогоднюю ночь 1994 года Григорий Моисеевич Сандлер покинул этот мир.

Н. В. Романовский, автор «Хорового словаря», дал высокую оценку творческой деятельности Сандлера: «Какая особенность Григория Моисеевича как мастера? Я бы назвал его рыцарем хорового искусства и прежде всего жанра пения а саррелла, основного жанра, которому посвятил свою деятельность Григорий Моисеевич, начиная с его великолепной работы в хоре Университета. Григорий Моисеевич поднял очень много а'капельных произведений, которые не звучат и не звучали еще у нас. Рыцарь хорового искусства жанра а саррелла, и еще рыцарь великолепного звучания хора, рыцарь хорового bel canto! И я смело могу сказать, как человек уже старый и прослушавший на своем веку много, много хоров, что такого красивого звучания хора,

¹ «В кантате „Иоанн Дамаскин“ к интонационной сфере Горнего мира относятся напевы „Со святыми упокой“ (оркестровое вступление и хоровое заключение), „Упокой, Господи, душу раба твоего“, „Вечная память“ (I часть) и тема центральной части кантаты. Отличительной их чертой является близость (вплоть до намеренного цитирования напевов чина панихиды) музыке духовной, литургической» (Аминова Г. У. Идеи и интонационный строй музыки С. И. Танеева: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2013. С. 19).

² Там же. С. 5.

³ Там же. С. 3.

за исключением, может быть, Свешникова, „нашего отца“, мы до сих пор не имели, и пальму первенства тут нужно всецело отдать Г. М. Сандлеру. Каким бы хором он ни руководил, хор всегда пел красиво, вокально, широко, и в этом, конечно, огромный пример для всех нас и для молодых поколений. Фундаментом всех достижений хора — эмоциональности, выразительности, стройности — была вокальная работа»¹.

Параллельно с обучением на дирижерском факультете Ленинградской консерватории Сандлер занимался на вокальном факультете в классе знаменитого педагога С. В. Акимовой², которая придала огранку природному вокальному дарованию Григория Моисеевича.

В 1954 году А. В. Михайлов оставил руководство хором радио и телевидения, и вместо него пригласили Г. М. Сандлера. Удивительно обостренное вокальное ухо Григория Моисеевича в сочетании с прекрасной постановкой голоса позволяло ему добиваться идеального хорового строя в хоре радио и в хоре ЛГУ. Он был фонопедом и вокальным педагогом одновременно для всего хора. Сандлер успешно исправлял даже возрастные изменения в голосах певцов хора радио.

Тридцать три года Г. М. Сандлер руководил этим коллективом, записал с ним 25 пластинок на фирме грамзаписи «Мелодия», и его трактовкой произведений русской классики до сих пор восхищаются искусствоведы и хормейстеры. Были записаны «12 хоров на стихи Я. Полонского» С. И. Танеева, «10 поэм» Д. Д. Шостаковича, «Петербургские серенады» А. С. Даргомыжского, «Казнь Пугачева», «Строфы Евгения Онегина» Р. К. Щедрина, хоры М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Г. В. Свиридова, В. С. Калинникова, А. С. Аренского, П. Г. Чеснокова, М. В. Коваля, В. Н. Салманова, Ю. А. Фалика, произведения французских и немецких композиторов, народные песни. Хоровое наследие Г. М. Сандлера — это 11 музыкальных альбомов по два аудиодиска классической музыки, произведений советских композиторов и народных песен.

Маэстро обладал тончайшим художественным вкусом и благодаря искренней исполнительской самоотдаче всегда вызывал эмоциональное сопереживание у слушателей. Успех Григория Моисеевича как хормейстера заключался в его преданной любви к акапельному пению, созданию творческой атмосферы и дружеского психологического климата в коллективе. Идеи коллективизма, совместного творчества, осмысленного отношения к искусству уже много лет объединяют бывших воспитанников университетского хора.

¹ Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере. С. 127.

² *София Владимировна Акимова* (1887–1972) — певица, солистка Мариинского театра, пианистка, профессор по классу вокала Ленинградской консерватории, с 1944 года декан вокального факультета. Создатель собственной русской «акимовской» школы академического пения на основе итальянской и немецкой вокальных систем.

Сандлер научил студентов работать, добиваться поставленных целей и стремиться к совершенству. Для хористов он был не просто дирижером, а прежде всего другом, наставником и воспитателем.

«Григорий Моисеевич был носителем какой-то благодати свыше, какой-то светлой духовной энергии. Он вдыхал в нас свою энергию, и несколько десятков заурядных студентов превращались в музыкальный коллектив, слава которого катилась от одного европейского города к другому. Он своими замечаниями, размышлениями, рассказами формировал в наших душах какой-то светлый благодатный образ бытия, радостное мироощущение, и оно по сей день поддерживает людей в жизни. Он и лично, и через хор повлиял на судьбы многих, и многие благодарны ему за это»¹. Богатство внутреннего мира Сандлера щедро распространялось на всех участников хора. Университетский хор, по сути, являлся хоровым факультетом ЛГУ. Творческая звезда маэстро освещала путь множества студентов — филологов, математиков, физиков, психологов, биологов, историков и представителей других специальностей.

Многие хористы, находясь под обаянием личности Сандлера, избрали музыку своей профессией. Народный артист России Сергей Лейферкус, ныне солист Лондонской Королевской оперы (Ковент Гарден), Людмила Филатова — народная артистка СССР, солистка театра оперы и балета имени Кирова (ныне Мариинского театра), Георгий Терацуянц — художественный руководитель хора Петрозаводского университета, народный артист России Владимир Вербицкий, российский и австралийский дирижер, хормейстер Юрий Гурбо, хормейстер Эдуард Кротман и др. Людмила Филатова как-то сказала в разговоре с Сандлером: «Григорий Моисеевич, Вы даже сами не знаете сколько у Вас учеников!»² Многие хормейстеры в разных городах СССР, слушая пластинки хора Сандлера, подражали его исполнительским трактовкам и звучанию хора. Народный артист РСФСР Эдуард Хиль, встречаясь на радио с Сандлером, вместо приветствия обычно издавал характерный звук, которым Григорий Моисеевич созывал хористов к началу занятий: на дыхании и в нос — ХЭ!³ Григорий Моисеевич умело использовал звуковой импульс, помогающий певцам найти правильные вокальные ощущения.

На репетициях маэстро всегда излучал энергию и артистизм. Ему удавалось быстро перевоплощаться, создавая разные настроения: то он гневный, то нежно-влюбленный, то страстный или мечтательный, то величественный или задумчивый. Григорий Моисеевич обладал богатырской силой духа и дирижерской волей, объединяющей людей вокруг него. Вспоминается случай на международном празднике песни «Гаудеамус» в Таллине в советское время. Сандлеру поручили открывать праздник на Певческом поле песней о Лени-

¹ Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере. С. 191.

² Из воспоминаний Елены Григорьевны Родионовой, дочери Г. М. Сандлера.

³ Из воспоминаний Е. Г. Родионовой.

не. На генеральной репетиции Григорий Моисеевич дал тон, ауфтакт, но Певческое поле молчало — не хотели петь идеологические песни. Тогда Сандлер обратился к певцам: «Вы неправильно поете, звук должен быть на дыхании — тогда он полетит. Посмотрите: я спою, как вы — ничего не слышно; а теперь как надо...»¹ Взмахнув рукой, сам громко запел, и его красивый оперный баритон пронесся над Певческим полем, призывая собравшихся дружно вступить.

Одной из сильных сторон исполнительской деятельности Сандлера была его мимика, отражающая глубокие душевные чувства. Григорий Моисеевич мог управлять хором одним лишь взглядом, мгновенно корректируя исполнительский процесс и интонационные погрешности.

О неотделимости дирижерского жеста от мимики и взгляда написал известный педагог и хормейстер К. А. Ольхов: «Самая четкая и тонкая жестикация при неподвижной маске лица не даст нужного художественного эффекта. Мимика является следствием четкости и яркости образного мышления дирижера. Она — неизменный спутник выразительного жеста, ибо взгляд, сопровождающий жест, не только одухотворяет его, не только усиливает его эффективность, но и дает жесту адрес, точно указывает, кому в первую очередь из исполнителей этот жест адресован»².

В советское время о религии и вере идеологические работники, к которым относился по роду деятельности Сандлер, не говорили ни при каких обстоятельствах. Однако у хора университета была многолетняя традиция собираться на колоннаде Казанского собора (в советские годы Музея истории религии и атеизма) перед началом нового учебного года, вечером 31 августа, и совместно исполнять любимые произведения. Это была своеобразная светская форма молебна на начало учебного года. Автору работы как хормейстеру хора ЛГУ доводилось возглавлять эти импровизированные концерты, которые, как правило, собирали много благодарных зрителей.

Тогда, сидя в уютном подвальчике филфака, где проходили спевки, нам — молодым студентам было сложно ощутить масштаб личности и художественного дарования Сандлера. Анна Ивановна Макарова, педагог кафедры хорового дирижирования Института культуры имени Н. К. Крупской и соученица Сандлера по дирижерскому классу Дмитревского, рекомендовала автора этих строк на хоровую практику в хор ЛГУ со словами: «Впитывай все, что сможешь!» Это была счастливая возможность наблюдать деятельность мастера «изнутри».

Интерпретация хоровой музыки требует от дирижера не только музыкальной одаренности, но и широкой общей эрудиции. Сандлер владел даром творческого прочтения хорового произведения, безупречной расстановкой смысловых акцентов, интонационной риторикой певческого звука — все это

¹ Родionova (Сандлер) К. К. Судьба. С. 38.

² Ольхов К. А. Основы дирижерской техники. Л.: Музыка, 1990. С. 23.

создавало необходимые условия для музыкального исполнительства и эстетического воздействия на слушателя. Перед началом работы над новым произведением Григорий Моисеевич представлял хору некий художественный образ с обязательным воспроизведением партитуры на рояле и дальнейшую работу проводил с целью приблизить звучание хора к воображаемому идеалу. Планку он всегда ставил очень высокую, но неизменно добивался желаемых результатов. Десятки раз мог повторять один мотив, фразу или аккорд хорового произведения, пока не добьется желаемого стройного звучания.

В хоре университета пели студенты разных факультетов, в большинстве своем не имевшие за плечами музыкальной школы. Маэстро придерживался эмпирического метода многократного «впевания» сложных в интонационном отношении фрагментов хоровых партитур, чтобы у исполнителей выработался автоматический слуховой рефлекс. Григорий Моисеевич разучивал хоровые партии «с голоса» — методом многократного показа, особенное внимание уделяя формированию высокой вокальной позиции партии сопрано. Маэстро любил сравнивать унисонное звучание партии сопрано с группой первых скрипок симфонического оркестра. «Настоящий хор, о котором я мечтаю, — это ни одного колебания в сопрановой партии, чтобы инструментальное звучание было... Я всмотрелся, как поет соловей. У него острый звук, у сукиного сына! Вот у лягушки — нет! Она ведь не считается певицей. У нее широкие гласные — коренные зубы. А у него — острый клювик. И вы должны также сделать. Правда, у вас клювов нет»¹.

Работа над звуком всегда занимала главное место на хоровых спевках. На репетициях Сандлер любил повторять: «Не важно, что петь, а главное — как петь!» Начинал маэстро репетиции всегда с одних и тех же вокальных упражнений, как в хоре радио, так и в самодеятельном хоре университета.

Исполнялись упражнения всегда очень медленно для выработки хорового унисона и непрерывного (цепного) дыхания. Первая распевка — постепенное восходящее движение от доминанты к тонике и затем нисходящее движение по тетраходу. Исполнялось упражнение в движении по полутонам вверх на звук «йа-а-а-а». При этом Григорий Моисеевич просил хористов «отбросить нижнюю челюсть и засучить нос»², то есть петь на хорошем зевке.

Вторая распевка, звуковой принцип исполнения которой маэстро (по его словам) перенял у А. И. Анисимова³, — октавный ход наверх с последу-

¹ Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере. С. 235.

² Г. М. Сандлер использовал на репетициях образные выражения, сопровождаемые собственным показом, которые очень помогали певцам добиться правильного звука.

³ Александр Иванович Анисимов (1905–1976) — советский музыкант, хоровой дирижер, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР (1948). Автор хоровых сочинений, песен и обработок для хора. Выпускник дирижерско-хорового факультета Ленинградской консерватории, ученик Н. А. Малько и М. Г. Климова. Художественный руководитель Ансамбля песни и пляски Ленинградского военного округа.

ющим нисходящим движением по мажорной гамме. Исполнялось упражнение с последовательным повышением по полутонам и требованием на сильной дыхательной опоре выдувать с посылом вперед звук «в-в». Это называлось «дуть на свечку». Сандлер говорил, что пение с закрытым ртом не дает такой полетности звука, как пение на «в-в» с еле заметной ротовой щелью для тонкой струйки выдоха. Именно благодаря такому навыку пения сандлеровские хоры буквально завораживали слушателей звучанием «на пиано».

Большое внимание Сандлер уделял на репетициях хоровому строю. Григорий Моисеевич слышал каждого певца в общем хоре: слышал звук не «на дыхании» и «не в маску» и умел прицельным взглядом и жестом вернуть певцу вокальный тонус. «Строй хора — это чистота интонирования в пении. Строй хора делится на строй мелодический — горизонтальный, то есть строй хоровой партии, и строй гармонический — вертикальный, то есть строй общехоровой»¹. О важности работы над интонацией теоретик музыкального искусства Борис Асафьев писал: «Если не воспитать в себе до совершенства „вокального“, т. е. „весомого“, ощущения напряженности интервалов и их взаимосвязи, их упругости, их сопротивления, нельзя понять, „что такое интонация в музыке“»². Асафьева как исследователя привлекала «живая интонация человеческого голоса»³ и непосредственное бытие интонации в коллективном хоровом музицировании.

Во время репетиционной работы Сандлер всегда исправлял певцов, которые начинали терять остроту интонации. Борьба со звуковыми «заусенцами» (по выражению Сандлера) велась кропотливо по примеру Данилина и Дмитревского.

Георгий Александрович Дмитревский в авторском учебнике для дирижеров «Хороведение и управление хором» советовал хормейстерам тщательно анализировать хоровые партитуры на предмет интонационной сложности исполнения. «Чистота интонирования в пении зависит не только от интервального и ладо-функционального строения мелодического или гармонического оборота, но также и от целого ряда других причин, из которых существенны следующие:

- 1) метро-ритмическая структура и степень ее сложности: сложные ритмические движения осложняют интонирование.
- 2) Гармоническая структура изложения: чем яснее, проще гармонический язык, тем легче хору интонировать.
- 3) Голосоведение: плавное голосоведение облегчает интонирование.

¹ *Дмитревский Г. А.* Хороведение и управление хором. Элементарный курс. М.: Музгиз, 1957. С. 55.

² *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. С. 226.

³ *Асафьев Б. В.* О хоровом искусстве: Сборник статей / Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. Л.: Музыка, 1980. С. 137.

- 4) Темп: в спокойных темпах интонирование менее затруднительно, нежели в быстрых.
- 5) Тесситурные условия: в крайних высоких и крайних низких регистрах чистое интонирование труднее, нежели в пределах рабочего диапазона»¹.

В середине 1980-х годов в актовом зале Ленинградского университета давал концерт мужской хор Йельского университета из Америки. В первом отделении хор исполнял русскую духовную музыку, а во втором — русские народные песни и негритянские спиричуэлс. Студенты хора ЛГУ первый раз услышали богослужбное пение и находились под сильным эмоциональным впечатлением. После концерта была организована дружеская встреча с американцами, и у нас была возможность пообщаться с гостями. Автору этих строк как хормейстеру университетского хора музыканты из Америки подарили на память о встрече несколько сборников русской духовной музыки с латинскими подстрочниками. Нам тогда очень хотелось петь духовную музыку, но это было возможно лишь с заменой богослужбных текстов: в советское время было запрещено исполнять церковные песнопения. Был один выход: или петь без слов, или заменять канонические тексты светскими.

В репертуаре университетского хора было песнопение «Тебе поем» из Литургии Иоанна Златоуста С. В. Рахманинова, исполняемое как вокализ без слов: «Тихая мелодия». Работа над звуком так вдохновенно велась Сандлером, что без молитвенных слов, только голосом иллюстрируя, как надо это петь и с каким выражением лица, маэстро воспитывал у хористов чувство благоговения и ощущение духовной высоты. «Стелите нотами, а не стегайте! Здесь РРР и 25 атмосфер», — говорил Сандлер об опоре дыхания на пиано. Через музыку Григорий Моисеевич как истинный художник эстетически воздействовал на души студентов. «Вся душа должна петь!» — говорил маэстро.

В память о выдающемся хоровом дирижере советского периода в истории России благодарные воспитанники, ученики и родственники Григория Моисеевича при поддержке администрации СПбГУ уже 26 лет проводят ежегодный концерт. В 2002 году родилось название — «Хоровой фестиваль имени Г. М. Сандлера». 28 февраля 2020 года в здании Двенадцати коллегий на Университетской набережной состоялся XVIII Хоровой фестиваль имени Г. М. Сандлера. В этом году на фестивале выступили: хор студентов Санкт-Петербургского государственного университета (художественный руководитель Эдуард Кротма), молодежный камерный хор «Stadium» (художественный руководитель Ирина Семенкова), мужской хор «Именем Иоанна Кронштадтского» (художественный руководитель Маргарита Красова), камерный хор «Urbi et Orbi» (художественный руководитель Олег Слугин) и академический хор имени Г. М. Сандлера (художественный руководитель

¹ *Дмитревский Г. А.* Хороведение и управление хором. С. 63.

Владимир Поляков). Почетный гость фестиваля Сергей Лейферкус¹ специально прибыл из Португалии, чтобы почтить память своего первого вокального педагога. В хор университета Лейферкус пришел в 18 лет, и Григорий Моисеевич доверил ему исполнение «Песни о Ленине» А. Н. Холминова. Окрыленный успехом в качестве солиста хора ЛГУ, артист в дальнейшем достиг больших высот в искусстве. На XVIII Сандлеровском фестивале Сергей Лейферкус исполнил с хором университета русскую народную песню на слова Ивана Козлова «Вечерний звон» в хоровой аранжировке Григория Моисеевича и покаянное песнопение Преждеосвященной литургии «Да исправится молитва моя» П. Г. Чеснокова.

На сцене актового зала здания Двенадцати коллегий размещался портрет маэстро, что символизировало его незримое присутствие, и участники певческого фестиваля с поклоном подносили к нему в знак почтения цветы. Университетский хор Сандлера существует с 1949 года и в течение 70 лет исполняет произведения в его творческой интерпретации. Время оказалось не властно над искусством Григория Моисеевича: сохраняются его идеалы и его вокальная школа.

Ближайшим наследником вокально-хоровой школы Сандлера является хормейстер Юрий Геннадьевич Гурбо², с 1979 года и до последних дней жизни Григория Моисеевича работавший в хоре радио и параллельно в университете. Преподаватель Юрия по хоровому дирижированию в консерватории Т. И. Немкина (школа А. Е. Никлусова), узнав, что ее студента взял к себе Сандлер, предложила ему свободное посещение занятий со словами: «Раз ты работаешь у Г. М. Сандлера хормейстером, мне нечему тебя учить!»³ С 1988 года Ю. Г. Гурбо становится вторым дирижером хора радио и телевидения.

В 1980 году на гастроли в СССР приехал знаменитый оперный тенор Николай Гедда. 1 октября состоялся его концерт в Большом зале Ленинградской филармонии с участием хора радио и телевидения под управлением Г. М. Сандлера. С концерта была сделана только аудиозапись, но сохранилась видеозапись концерта Н. Гедды в Большом зале Московской консерватории при участии хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио под управлением К. Б. Птицы. Программа была одинакова. Ю. Гурбо вспо-

¹ *Сергей Петрович Лейферкус* — российский оперный певец, лауреат Государственной премии СССР. Народный артист РСФСР (1983). «Был солистом трех ленинградских театров — Театра Музкомедии (с 1970), Малого театра оперы и балета (с 1972) и Кировского (с 1978). С 1988 года — одновременно ведущий артист Лондонской Королевской оперы (Ковент Гарден) и с 1992 года — Нью-Йоркской „Метрополитен-Опера“». См. о нем: Лейферкус Сергей Петрович. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/45671/> (дата обращения: 08.04.2020).

² *Юрий Геннадьевич Гурбо* (1958) — хормейстер, концертирующий пианист, создатель хора «Святых Петра и Павла», ученик Г. М. Сандлера, много лет проработавший с ним в хоре радио и ЛГУ.

³ Из беседы с Ю. Г. Гурбо (29.04.2020).

минает, что на репетиции оба художника работали над русскими народными песнями кропотливо и вдумчиво. Николай Гедда волновался и постоянно спрашивал, доволен ли маэстро его интонацией и поет ли он в ансамбле с хором¹. А Григорий Моисеевич еще много лет подряд после знаменательного концерта восхищался голосом Н. Гедды и советовал всем хористам слушать его записи.

Народный артист СССР, известный во всем мире советский и российский дирижер Евгений Светланов, приезжая в Ленинград исполнять «Кармину Бурану» Карла Орфа, неоднократно приглашал петь под его руководством хор студентов Ленинградского университета и благодарил Сандлера за высокопоэтическое исполнение². В 1976 году Карл Орф, которому директор студклуба ЛГУ О. И. Виноградов отправил по почте письмо Григория Моисеевича и пластинку с записью «Кармины Бураны», ответил Г. М. Сандлеру любезным письмом с благодарностью:

Уважаемый господин Сандлер! Огромное спасибо за Ваше чудесное письмо, за Ваши добрые пожелания и за пластинку с записями Вашего выдающегося хора.

Я очень рад, что Вы со своими превосходными певцами записали на пластинку и *Carmina Burana*. То, что Вы работаете сейчас над *Catulli Carmina*, радует меня особенно, я убежден, что это произведение очень хорошо подходит Вашему хору. Может быть, когда-нибудь я услышу это произведение на пластинке или хотя бы на пленке?

Я посылаю Вам ноты одного *a-capella* хора и партитуру более крупного произведения для хора и оркестра, которое является частью триптиха вместе с *Carmina Burana* и *Catulli Carmina*.

Я счастлив, что несмотря на такое большее расстояние между нами существует духовная и музыкальная связь.

Передайте, пожалуйста, большую благодарность и наилучшие пожелания господину Виноградову и господину Светланову и, конечно же, всему Вашему хору, поражающему меня особым мастерством.

Сердечно Ваш *Карл Орф*³

Композитор также выслал в подарок хормейстеру партитуру кантаты «Триумф Афродиты», завершающей трилогию после «Кармины Бураны» и «Катулли Кармины».

В 1996 году Ю. Г. Гурбо создал свой проект — концертный хор «Невские голоса», пригласив высокопрофессиональных исполнителей. За короткое время коллектив занял прочное положение в музыкальном мире, не имея государственной поддержки и существуя только на частные пожертвова-

¹ Из беседы с Ю. Г. Гурбо.

² Рыцарь хорового *belcanto*: Воспоминания о Григории Сандлере. С. 225.

³ Перевод выполнила филолог-германист Евгения Пантелеева-Штаммен, председатель немецко-русского общества города Целле.

ния и доходы от концертной деятельности. Визитной карточкой хора становится исполнение русской духовной музыки и европейской классики кантатно-ораториального жанра. Хор Ю. Г. Гурбо покорила Германию, Францию, Италию, Данию и Голландию исполнением духовных произведений П. И. Чайковского, Д. С. Бортнянского, С. В. Рахманинова, П. Г. Чеснокова, А. С. Аренского, Д. Христового а также «Реквиема» В. А. Моцарта, «Te Deum» Г. Ф. Генделя, «Stabat Mater» Дж. Россини, «Рождественской оратории» и кантат И. С. Баха.

В День памяти жертв фашизма 14 ноября 1999 года по приглашению правительства и президента Германии хор выступал с программой православной музыки в берлинском Рейхстаге. Многолетний покровитель и друг коллектива, главный органист собора Святого Михаила в Гамбурге Герхард Дикель порекомендовал Юрию Гурбо дать хору имя Святых Первоверховных апостолов Петра и Павла, так как воспринимал деятельность хормейстера как апостольское служение на стезе духовного просветительства. Церковный хор католического собора Святого мученика Альбана города Боденхайма (Германия) был так впечатлен молитвенным исполнением богослужебной музыки коллективом Ю. Г. Гурбо, что весь следующий год после концерта учил со своим дирижером духовные песнопения, слушая аудиодиски русского хора и перенимая певческую традицию. На следующем концерте хора «Святых Петра и Павла» через год оба певческих коллектива вместе, в русской манере, на дыхательной опоре, полным звуком под руководством Юрия Гурбо исполняли духовную музыку на русском языке.

Используя вокальные методы работы с хором Г. М. Сандлера: его распевки, приемы звукоизвлечения, методы работы над интонационным строем, — автору статьи удалось подготовить за 4 месяца программу духовной музыки с обновленным составом самодеятельного мужского хора «Именем Иоанна Кронштадтского» прихода Иоанновского монастыря Санкт-Петербурга для участия в ежегодном Сандлеровском хоровом фестивале.

Благодаря неутомимому труду, творческому поиску, профессиональному мастерству и любви к своему делу, Сандлер вписал свое имя в «скрижали» истории хорового исполнительства России. Воистину: «Но вечным сном пока я сплю, моя любовь не умирает»¹. Маэстро, одаренный свыше «искрой Божией», «зажигал звезды» в душах учеников, и в знак благодарности в его честь была названа вновь открытая астрономами планета № 4006 — «Сандлер»². Творчество Григория Моисеевича Сандлера явилось воплощением вечных гуманистических идеалов и заметным вкладом в историю хоровой музыки в России.

¹ Светлый хорал второй части кантаты «Иоанн Дамаскин»: «Но вечным сном пока я сплю...» (хор а капелла) — олицетворение молитвы.

² *Родионова (Сандлер) К. К.* Судьба. С. 77.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аминова Г. У.* Идеи и интонационный строй музыки С. И. Танеева: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2013. 57 с.
2. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. *Асафьев Б. В.* О хоровом искусстве: Сборник статей / Сост. и коммент. А. Павлова-Арбекина. Л.: Музыка, 1980. 216 с.
4. Василий Сергеевич Орлов — наследие: опыт и секреты работы с Синодальным хором. Часть 1. URL: <http://ikliros.com/blog/vasilii-sergeevich-orlov-nasledie-opyt-i-sekretu-raboty-s-sinodalnym-khorom-chast-1> (дата обращения: 13.04.2020).
5. *Дмитревский Г. А.* Хороведение и управление хором. Элементарный курс. М.: Музгиз, 1957. 105 с.
6. *Кузина Н.* Регент и композитор Николай Михайлович Данилин (1878—1945) // Мир православия. 2004. № 1 (70). Январь. URL: <http://www.baltwillinfo.com/mp1-04/mp-07.htm> (дата обращения: 10.08.2020).
7. *Никольская-Береговская К. Ф.* Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века. М.: Владос, 2003. 192 с.
8. Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь / Автор-сост. В. П. Морозов. М.: Когито-Центр, 2013. 97 с. (Серия «Искусство и наука»).
9. *Романовский Н. В.* Русский регент. Лебедянь: [б. и.], 1991. 44 с.
10. Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере / Сост. Е. Г. Родионова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. 288 с.
11. *Чесноков П. Г.* Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. 2-е изд. М.: Музгиз, 1952. 222 с.

Аннотация

В статье рассматривается творческий вклад в современное певческое искусство выдающегося хормейстера советской эпохи, художественного руководителя хора Ленинградского радио и телевидения и создателя хора студентов Ленинградского государственного университета Григория Моисеевича Сандлера. Впервые в искусствознании художественная деятельность Сандлера рассматривается как часть непрерывной певческой традиции Синодального хора. Актуальным для современной хормейстерской и регентской практики является исследование вокально-хоровых методов работы Г. М. Сандлера — творческого наследника мастеров синодальной школы: П. Г. Чеснокова, В. П. Мушина, Н. М. Данилина, А. В. Александрова и Г. А. Дмитревского.

Abstract

This article examines the creative legacy of Grigori Moiseevich Sandler, an outstanding Soviet choirmaster who served as artistic Director of the Leningrad radio and television choir, and created the Leningrad State University Students' Choir. Sandler's artistic activity is considered as part of the ongoing singing tradition of the Synodal choir. He was the creative successor to the masters of the Synodal School (P. G. Chesnokov, V. P. Mukhin, N. M. Danilin, A. V. Alexandrov and G. A. Dmitrevsky), and the study of his vocal and choral methods is relevant for contemporary practice.

- ✓ *Ключевые слова:* певческое искусство, Синодальный хор, вокально-хоровые методы, Г. М. Сандлер, хормейстер, хоровые традиции, хоровой мастер, резонансное пение.
- ✓ *Keywords:* Synodal choir, vocal and choral methods, Gregory Sandler, choirmaster, choral traditions, choral master, resonant singing.

Черты перформанса в документальной видеоопере Стива Райха «Пещера»¹

УДК
782

ШОРНИКОВА АЛЕКСАНДРА ВЛАДИМИРОВНА

*Аспирант кафедры истории музыки,
Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
(Ростов-на-Дону, Россия)*

SHORNIKOVA ALEXANDRA V.

*Postgraduate Student at the Music History Department,
Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (Rostov-on-Don, Russia)*

E-mail: dartalexandra@gmail.com

Творцы второй половины XX века, все более отчуждая концепцию автономной ценности искусства и с нарастающим интересом направляя свой взгляд «вовне», превратили его в зеркало, отражающее все то важное, что происходит в общественной и политической жизни. Волна интереса к сюжетам и образам из актуальной действительности, помимо появления множества новых художественных практик, также имела следствием необходимость в обновлении и трансформации уже существующих творческих моделей. Высокий уровень коммуникативной активности в современном социуме трансформировал ожидания зрителя по отношению к преподносимым искусствам, выдвигая на первый план художественные приемы, тем или иным способом вовлекающие его в творческий процесс. Этим предопределяется особый интерес к перформативным практикам, черты которых обнаруживаются во всех без исключения формах современного искусства.

Показательным результатом этих процессов служит видеоопера американского композитора Стива Райха и видеохудожницы Берил Корот «Пещера». Название произведения связано с пещерой Патриархов, или пещерой Махпела — местом погребения Авраама, Исаака, Иакова и их жен, расположенной на западном берегу реки Иордан в большом арабском городе Хеброне. Она представляет собой единственное место, почитаемое одновременно иудеями, мусульманами и христианами, место их религиозного паломничества, а вместе с тем выступает и символом межнационального конфликта. Так, ав-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00366 «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры» (Funding: The reported study was funded by RFBR, project number 20-012-00366 «Performativity of music as a phenomenon of contemporary culture»).

торы экспериментального мультимедийного проекта затрагивают остросоциальную и не теряющую своей актуальности на протяжении столетий тему, раскрывая ее через ветхозаветную легенду об Аврааме.

Образ Авраама занимает центральное место в исторической памяти иудеев, мусульман и христиан. Священные тексты всех трех религий рассказывают историю его семьи. К ней же обращаются и авторы, однако их замысел раскрывается не посредством воспроизведения на сцене избранного сюжета. Три акта оперы объединены общей темой, но не связаны единой линией повествования. Отказываясь от традиционного линейно развертывающегося нарратива, создатели кладут в основу композиции не только саму историю, но и трехсторонний комментарий к ней. Каждый акт — взгляд на героев библейской легенды иудеев, арабов и американцев — представителей различных религиозных воззрений, традиций и национальностей. Все это подчеркивает, что пещера Патриархов избрана авторами в первую очередь как символ единства исторических корней, точка соприкосновения трех традиций, напоминающая об их общем истоке, а разночтения канонических текстов, переплетаясь между собой в едином художественном пространстве, предстают отнюдь не оправданием многовекового противостояния, а лишь различными взглядами на одну историю.

В течение пяти лет Райх и Корот проводили видеоопросы среди иудеев-израильтян (первая часть произведения), палестинских мусульман (вторая часть) и американцев (третья часть), через обобщенно сформулированные вопросы («Кто такой Авраам? Кто такой Исаак? Сара? Агарь?») раскрывая их отношение к ветхозаветной истории. В ряду респондентов оказались религиозные деятели, ученые религиоведы, среди которых директор Института семитских исследований и священник Ефраим Исаак, израильский этнограф Ривка Гонен, археолог Габриал Баркайи, художник Баруч Начшон, арабский шейх Дахуд Атала, имам Талал Эйд, американский астрофизик Карт Саган, искусствовед Артур Данто, скульптор Ричард Серра, а также простые люди, имена которых нам неизвестны.

Вбирая в себя не разыгрываемую, а «живую» действительность, видеоопера обрела несколько измерений. Ее сценическое пространство представлено инструментальным ансамблем и вокалистами. Основное же «действие» разворачивается на матрице из пяти экранов, воспроизводящих документальный видеоряд — серию интервью. Авторы вплетают «живой» материал в неординарный художественный замысел, создавая абсолютно новый как с постановочной, так и с музыкальной точки зрения вид спектакля. Как пишет М. Бакуменко, такой тип синтетического жанра предполагает «не только мультимедийный синтез выразительных средств, но и тип коммуникационного сообщения, когда зритель обнаруживает себя на грани между документальной реальностью и художествен-

ным пространством»¹. Однако, указывая на экспериментальную сущность произведения, он не отмечает, что расшатывание границ между искусством и реальностью — одна из особенностей, обнаруживающих, возможно, не осознанное авторами, но очевидно прослеживаемое влияние на произведение перформативных практик. Представляется важным подчеркнуть, что для сочинения, в основу которого положен документальный материал, это естественно и даже закономерно, поскольку, как пишет выдающийся исследователь природы перформанса Р. Шехнер, имея в виду период постмодерна: «Мир больше не книга, которую можно прочесть, но перформанс, в котором можно принять участие»².

Многие исследователи отмечают способность перформанса аккумулировать самые разные стороны жизненной реальности при сохранении художественной компоненты. Тот же Шехнер в одном из множественных определений явления пишет: «Перформанс — это нечто большее, чем понятие, сосредоточенное вокруг европоцентричной драмы. Перформанс включает в себя интеллектуальную, социальную, культурную, историческую и художественную составляющие жизни в широком смысле. Перформанс объединяет теорию и практику. <...> Перформанс, конечно, включает „искусство“, но выходит за его пределы»³.

Именно поэтому, осмысливая сущность перформативных практик, целый ряд современных художников пишет об их корневой связи с реальностью. Так, выдающийся мастер перформанса Марина Абрамович утверждает, что «если мы рассматриваем искусство изолированно как нечто святое и существующее отдельно от всего, значит это не жизнь. Искусство же должно быть частью жизни»⁴. С точки зрения Абрамович, искусство *должно* быть социально активным, воздействуя на человека и общество в целом: «Мне интересно только то искусство, которое меняет идеологию общества... Искусство, которое лишь воспроизводит эстетические ценности, неполноценно»⁵.

Рассматривая произведение Райха—Корот с этой позиции, мы с уверенностью можем назвать его полноценным. Связь с реальностью в нем осуществляется через документальную основу и коммуникативную форму подачи, предопределенную не свойственной музыкальному театру формой интервью.

¹ Бакуменко М. Н. Документальный видеомузикальный театр Стива Райха в контексте коммуникативных поисков минимализма: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2012. С. 125.

² Цит. по: Демёхина Д. О. К вопросу о концептуализации перформанса: версия Ричарда Шехнера // Артикульт. 2017. № 28 (4). С. 144.

³ Schechner R. A New Paradigm for Theatre and the Academy // The Drama Review. 1992. Vol. 36. No. 4. P. 9.

⁴ Абрамович М. Пройти сквозь стены. Автобиография. М.: АСТ, 2019. С. 240.

⁵ Там же. С. 229.

Метод интервьюирования связан с целым рядом социальных и гуманитарных наук, а также различными областями человеческой деятельности, среди которых журналистика и документалистика. А как известно, природа перформативности коренится и осмысливается именно «на пересечении социальных явлений и гуманитарных наук — социологии, психологии, философии, культурологии, теории коммуникации, искусствоведения»¹.

Особое значение для выявления перформативной природы оперы имеет опора на реальные речевые акты, представленные в интервью, совокупность которых, при различии интонирования говорящих, создает эффект, определяемый И. А. Барановой как феномен «звучащего социума». Исследователь пишет: «Когда звук участвует в формировании коллективных тел и политических пространств, мы можем говорить о *социальной прагматике звука*, то есть о тех его действенных эффектах, тех значениях и ролях, которые он приобретает в самых разных социальных контекстах и сферах опыта. Звук сегодня должен стать предметом социальной рефлексии»². Подобное смешение научных, художественных и социально-бытовых аспектов предопределило поликультурный подход авторов к осмыслению ключевых идей оперы. Этим, в свою очередь, объясняется широта проведенного ими опроса и тщательный отбор звукового материала, фиксирующего, кроме смысла, — эмоциональное отношение к теме, разность ее интерпретаций, результатом чего должна стать рефлексия. Очевидно, что в рамках поднятой остросоциальной темы, преподносимой через документальную основу, — само произведение в определенном смысле есть акт рефлексии для композитора, цель которого — вовлечь слушателя / зрителя в особые состояния, результатом чего должно стать переосмысление негативного опыта многовекового конфликта и возвращение к идее общности корней, «задокументированных» в библейском тексте.

Фактически полная замена сценического действия видеозаписями реальных речевых актов — высказываний на предложенную тему и ответов на поставленные вопросы — также напрямую отсылает к видеоарту, одним из пионеров которого была Берил Корот. Симптоматично, что уже первые опыты в области видео также носили социальный характер, затрагивая значимые общественные вопросы. Видео, как эффективный и доступный инструмент выражения протеста и оказания воздействия на широкую аудиторию, несомненно, испытало на себе влияние перформативных форм искусства. Оно во многом трансформировало природу перформанса, порождая пограничное

¹ Крылова А. В. К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 28.

² Баранова И. А. Аудиальная культура, или «Звучащий социум» как предмет философского анализа. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/audialnaya-kultura-ili-zvuchaschiy-sotsium-kak-predmet-filosofskogo-analiza> (дата обращения: 19.09.2020).

явление видеоперформанса, балансирующее на грани между искусством и технологией, искусством и документализмом. Помимо того что видео превратило перформанс из исполнительского искусства в изобразительное, оно также привнесло в него такие черты, как интимность и дистанцированность, позволяя художникам более открыто обращаться ко многим актуальным проблемам. Как отмечает исследователь, «в отличие от собственно перформанса, где зритель мог непосредственно физически принимать участие в действии перформансиста, в видеоперформансе зритель ментально взаимодействует с экранной репрезентацией, включается в семантическую игру, в которой правила изначально заменены „концепцией“»¹.

В связи с исследуемым художественным текстом можно сказать, что ключевая для концепции перформанса роль зрителя реализуется в «Пещере» на двух уровнях. С одной стороны, это непосредственное вовлечение «простых» людей в создание произведения. С другой стороны, это исходящее от видеоперформанса ментальное взаимодействие зрителя с экранной репрезентацией. Использование данного формата создает многостороннюю коммуникацию. Вопросы, не озвученные авторами, а выписанные от руки на экране, оказываются адресованными не только интервьюируемому, но всем. Зритель невольно вовлекается в коммуникативный процесс, отвечая самостоятельно и вступая в диалог с отвечающими. Из одновременного представления различных точек зрения возникает смысловая многозначность. В традиционной же опере смысл, как правило, однозначен и передается с помощью слова. Несмотря на отсутствие привычного либретто, слово для Райха также значимо — как письменное, так и озвученное — в виде речевого акта либо музыкально проинтонированное. И это важно, поскольку в большой мере перформативная сущность оперы с ее повышенной коммуникативной природой реализуется через принципы работы со словом.

Вербальную основу «Пещеры» составляют два источника — видеointerview и письменный священный текст Книги Бытия, а многообразие форм их подачи усиливает погружение в процесс коммуникации, трансформируя смыслы и оставляя пространство для их трактовок. Рассмотрим, как представлены столь разные документальные источники в контексте видеооперы.

Обозначенный материал на протяжении сочинения воспроизводится на экранах в виде видеозаписей, печатного или рукописного текста, а также исполняется вокальным ансамблем. Как уже было отмечено, авторы не выстраивают линейно развивающуюся сюжетную фабулу. Они лишают материал контекстуальной основы, дробя его на отдельные фрагменты, фразы и слова. Изолируя, повторяя, сопоставляя между собой схожие по смысловому на-

¹ Деникин А. А. Американское и европейское видеоискусство 1960—2005: Дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / ГИИИ. М., 2008. С. 143.

полнению фразы различных людей, композитор стремится выявить дополнительные смыслы, недоступные при непосредственном знакомстве с первичным материалом. Помимо этого, в видеоопере нашло преломление очарование Райха мистической связью между семантическим и акустическим аспектами речи, проходящее красной нитью через творчество композитора. Выявляя глубокую связь между музыкальной и речевой семантикой, становится очевидным, что для композитора важны обе ипостаси: слово как смысл и слово как фонема — обе они «работают», создавая напряженное коммуникативное поле вербальных и аудиальных значений, для донесения которых автор использует совокупность приемов. В их ряду представленность слов и фраз текста на разных языках, дробление слов на слоги, выступающие в качестве фонетически значимых чисто интонационных образований, многократные и по-разному оформленные повторения слов и фраз с наслоениями при временных сдвигах вступающего текста, подобных музыкальному канону, и иные. Использование этих приемов подчас уводит на второй план смысловую сущность текста, а нередко полностью стирает ее, но для композитора первоначально важна звуковая суггестия слова, лишенного конкретики смысла при сохранении его интонационной оболочки.

Выстраивание структуры работы на основе интервью напрямую связывает работу Райха—Корот с опытом драматического театра, конкретно — с техникой *verbatim*. В узкомузыкальном смысле суть техники заключается в нотировании немusических звуков. Подобно предыдущей работе, где С. Райх обращается к данной технике («Разные поезда»), композитор воспроизводит мелодические контуры речи интервьюеров посредством ресурсов инструментария.

Следовательно, текст преподносится не как фактологическая данность, а как поле для индивидуальной интерпретации, отчасти управляемой авторами. Использование обозначенных и иных приемов работы с текстом на интонационном уровне, а также повторное многократное воспроизведение отдельных его фрагментов значительным образом влияет на смыслы, выводя на поверхность то, что, вероятнее всего, не привлекло бы внимания слушателя при знакомстве с исходным необработанным материалом.

Другой путь работы со словом демонстрируют определенные сцены первого акта, материалом которых является текст Священного Писания. Несмотря на то что Райх—Корот изначально избирают лишь наиболее значимые для их смысловой концепции фрагменты, связанные с историей Авраама и его семьи, общая повествовательная канва сохраняет семантическую целостность. Здесь срабатывают приемы из области графики. Так, вместо сценического действия, первая сцена представляет зрителю «россыпь букв». Слово Священного Писания не произносится, а визуализируется — «впечатывается» на экранах одновременно на английском, немецком и французском языках, сопровождаясь особой инструментально-шумовой ритмизацией. Это не

только способствует концентрации внимания, но «благодаря ударной ритмизации человек начинает ритмически группировать слоги и слова, „играя“ таким образом со смысловыми ударениями, вскрывающими многообразие смыслов прочитываемой фразы и сообщения в целом»¹. Аналогичным образом организована также сцена 8D первого акта.

В сценах 6, 10 и 12 к подобному визуально-звуковому представлению слова добавляется ансамбль вокалистов, пропевающих Слово в специфической декламационной манере, вызывающей ассоциации с присутствующими в литургической практике различных конфессий традициями омузыкаленного произнесения текста. Беря во внимание предыдущий опыт композитора, невозможно не провести параллели с особым способом метроритмической организации текста в произведении «Псалмы» («Tehillim»), при создании которого Райх опирался на иудейскую традицию кантилляции. Изучение корней через духовно-религиозные практики своего народа было важной линией духовных и творческих исканий композитора. Желая приблизиться к духовному наследию иудаизма, Райх обнаружил, что сакральные тексты содержали три вида символов. Помимо гласных и согласных букв, они включали также знаки кантилляции — своего рода музыкальную нотацию. Известно, что древняя традиция синагогального пения, так же как и средневековая григорианская псалмодия, опиралась на тесную взаимосвязь музыки и слова. С. Райх, не придерживаясь строгих богослужебных канонов распевания священных текстов, стремился выявить мелодию слов, по тонкому наблюдению А. Кром, добиваясь «неразрывного единства их семантического и звукового аспектов (темпового, тембрального, мелодического)»².

Контрастно решена восьмая сцена первого акта. Единственное ее звуковое событие — шуршание шариковой ручки по бумаге. Библейская история представлена пишущейся от руки на экране, что также продублировано печатным текстом на немецком и французском.

Не продолжая далее возможный ряд многочисленных примеров, подведем некоторые итоги. Очевидно, что важнейшей составляющей осуществленного Райхом и Корот музыкально-театрального эксперимента, коим является «Пещера», явилось привнесение в него черт перформанса, до сих пор не отмеченных современными исследователями. Трансформация традиционно преподносимого действия, каким является оперный спектакль, в иную концептуальную модель синтетического типа действия, главным участником ко-

¹ Бакуменко М. Н. Документальный видеомузикальный театр Стива Райха в контексте коммуникативных поисков минимализма. С. 134.

² Кром А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: Дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02 / Саратовская гос. консерватория (академия) им. Л. В. Собинова. Саратов, 2011. С. 229.

того становится отнюдь не певец и не артист театра, а простой человек и зритель, осуществлено создателями «Пещеры» под воздействием перформативных свойств современного искусства, ключевыми признаками которого выступает высокая коммуникативная заряженность, обеспечивающая эмоциональную вовлеченность, ритмичность и координацию действий всех участников спектакля, общий фокус их внимания. Катализатором этих процессов является документальная основа произведения, обеспечивающая многоканальность коммуникации на основе выработанного авторами широкого спектра приемов работы с текстом.

Разумеется, проблема проявления черт перформативности в рамках музыкально-театральных произведений с документальной основой не ограничена рассмотренным высокохудожественным примером видеооперы Райха—Корот «Пещера», она имеет выход на мощную и активно развивающуюся тенденцию современного музыкального искусства, именуемую музыкальной документалистикой, изучение которой лишь пунктирно намечено в рамках данной статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамович М.* Пройти сквозь стены. Автобиография. М.: АСТ, 2019. 344 с.
2. *Бакуненко М. Н.* Документальный видеомузикальный театр Стива Райха в контексте коммуникативных поисков минимализма: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2012. 247 с.
3. *Баранова И. А.* Аудиальная культура, или «Звучащий социум» как предмет философского анализа. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/audialnaya-kultura-ili-zvuchaschiy-sotsium-kak-predmet-filosofskogo-analiza> (дата обращения: 19.09.2020).
4. *Демёхина Д. О.* К вопросу о концептуализации перформанса: версия Ричарда Шехнера // Артикульт. 2017. № 28 (4). С. 144–152.
5. *Деникин А. А.* Американское и европейское видеоискусство 1960–2005: Дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / ГИИИ. М., 2008. 216 с.
6. *Кром А. Е.* «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: Дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02 / Саратовская гос. консерватория (академия) им. Л. В. Собинова. Саратов, 2011. 457 с.
7. *Крылова А. В.* К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 27–35.
8. *Schechner R.* A New Paradigm for Theatre and the Academy // The Drama Review. 1992. Vol. 36. No. 4. P. 7–10.

Аннотация

Статья посвящена осмыслению процессов обновления современного музыкально-театрального искусства под воздействием документалистики и перформативности. Принимая во внимание интенсивный рост коммуникативной активности в современном социуме и актуализацию содержания современного искусства, автор анализирует документальную видеооперу Стива Райха и Берил Корот «Пещера» с точки зрения роли перформативных свойств в преобразовании спектакля.

Abstract

This article explores the impact of documentary techniques and performativity on the renewal of contemporary musical theatre. Taking as a starting point the intense growth of communicative activity in contemporary society and the nature of contemporary art, which necessarily privileges the present moment, this article presents an analysis of Steve Reich's and Beryl Korot's multimedia opera *The Cave*, considering the role of performative features in the transformation of music theatre.

- ✓ *Ключевые слова:* опера, перформанс, видеоарт, документальный музыкальный видеотеатр, Стив Райх.
- ✓ *Keywords:* opera, performance, video art, multimedia, Steve Reich.

«Прометей прикованный» Эсхила: система характеров (сопоставления с «Орестеей»)

ЖЕРНОВАЯ ГАЛИНА АЛЕКСАНДРОВНА

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

ZHERNOVAYA GALINA A.

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

E-mail: zhernovaya_galina@mail.ru

В своем раннем творчестве Эсхил реформировал древнегреческий театр введением второго актера. Но его трагедии, вплоть до самых поздних, отразивших в себе и появление третьего актера, введенного Софоклом, сохранили древнюю традицию воспринимать главного героя как единственного и хор «прикреплять» к нему, поскольку в архаических театральные представлениях участвовали всего лишь хор и актер. В пьесах Эсхила герой и хор, уподобляющийся герою по примеру фиаса Диониса, составляют основу трагедии.

Второй актер у Эсхила играет персонажей, не имеющих хора, посторонних хору, даже если хор проявляет к ним внимание, сочувствует их мыслям или переживаниям. Такие персонажи в предлагаемой статье обозначены условными терминами: персонаж «вне хора» — тот, с кем герой ведет открытую борьбу, и персонаж «из хора» — тот, борьба с которым неясна для самого героя, так как этот персонаж олицетворяет одну из сторон его противоречивой души. Иногда в трагедии действует персонаж-«аналогия», призванный подчеркнуть сущность главного героя своим сходством с ним, причем хор такому персонажу сочувствует. Сходство обнаруживается в чем-то одном, во всем остальном предполагаются различия, и чем их больше, тем убедительнее проступает черта общности. По этому принципу соотносятся характеры: Агамемнон — Кассандра («Агамемнон»), Прометей — Ио («Прометей прикованный»). Встречается в трагедиях Эсхила и персонаж-«двойник», самый сложный вариант соотношений с героем или персонажем «вне хора», в каждом случае индивидуальный. Это Орест — Пилад («Хоэфоры»), Прометей — Гефест, Власть — Сила, Зевс — Власть, Зевс — Сила, Зевс — Гермес («Прометей прикованный»). Герой и персонаж-«двойник» чаще всего вместе появляются в самом начале трагедии, в прологе. Причем один из них участвует в действии (Орест, Гефест, Власть), в то время как другой присутствует молча (Пилад, Прометей, Сила, Зевс). Пилад в конце своей роли произносит единственную реплику, акцентируя тем самым свой патос, не совпадающий с пато-

сом Ореста. Сила не прерывает молчания, так как между Силой и Властью в предлагаемой ситуации нет существенных различий. Характер Зевса реализован в двух своих этосах и одном из патосов через «двойников» — Власть — Силу и Гермеса. Прометей начинает действовать после ухода Гефеста. Причем Прометей и Гефест — два самостоятельных характера, в патосах которых обнаруживаются объединяющие их покорность Судьбе (сознательное следование ее велениям) и состояние внутренней свободы.

Система характеров «Прометейя прикованного» несет в себе особенности и первой, и второй трагедий «Орестей». Как и в «Агамемноне», в трагедии о Прометее представлен персонаж-«аналогия» (Ио). Подобно Оресту в «Хоэфорах», Прометей является вместе с персонажем-«двойником» (Гефестом). Но соответствий со второй трагедией все же больше, так как характер Прометейя подчинен тем же формообразующим принципам, что и характер Ореста¹.

Структурно характер античной трагедии состоит из двух разделов: этоса, то есть поступка или ряда поступков, направленных на достижение цели, и патоса, объединяющего поступки героя, совершаемые им в момент катастрофы и после нее. Контраст этоса и патоса выявляет сущность характера, его конкретное художественное содержание. Однако женские (дионисические) характеры имеют усложнение: в них два этоса и два патоса. Такой принцип положен и в структурную основу характера Прометейя, поскольку скованный титан выступает как маска страдающего Диониса. Характер Прометейя претерпевает развитие большой протяженности — от пролога до эксода. В своих этосах Прометей — защитник человечества и убежденный враг Зевса. Патосы Прометейя объединяют жертвенную покорность Судьбе и богоборческий порыв как проявление абсолютной свободы, переходящей в дионисийский экстаз, которым и завершается эволюция характера скованного титана.

Прометей, прикованный к скале в горах за то, что отдал людям огонь, украденный у богов, имеет цель — рано или поздно получить от Зевса освобождение, поскольку владеет тайной падения его власти. У титана есть шанс обменять эту тайну на свободу. Цель определена героем с самого начала трагедии, но словесно он оформляет ее не сразу, а постепенно, по частям. Иногда Прометей не отвечает даже на прямо поставленные вопросы собеседников, поскольку молчание, как он полагает, наилучшим образом продвигает его к заветной цели. Ведь Зевс в силу своего всеведения слышит диалоги Прометейя с посетителями.

В первом патосе Прометей, имевший целью «помочь себе», вдруг неожиданно открывает тайну Зевса Ио, безвинно страдающей по воле царя богов. Этим поступком он не только отказывается преследовать цель, но усу-

¹ См.: Жерновая Г. А. Система характеров в поздних трагедиях Эсхила («Агамемнон») // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Вып. 8: Традиция в истории искусств / Под ред. Г. А. Жерновой. Кемерово: КемГУКИ, 2010. С. 211–229; Жерновая Г. А. Система характеров в поздних трагедиях Эсхила («Хоэфоры») // Вопросы театра. 2013. № 3–4. С. 234–241.

губляет свое положение. Из любви к страдающему человеку он лишает себя единственной возможности изменить ситуацию в свою пользу. Потеряв надежду, он бесстрашно бросает вызов Зевсу и обретает наконец желанное состояние внутренней свободы, позволяющей восстать против навязанного ему духовного рабства (второй патос). Молчание прервано исступленными обличениями, осторожность уступила место активному действию, скованность — душевной раскрепощенности. В абсолютной внутренней свободе, опирающейся на требования Необходимости, — сущность прикованного титана. Эмос Прометея осложнен еще и психологическим противоречием: с одной стороны, он поддерживает свое богоборчество жалобами на страдание, чувствует себя униженным публичностью («выставленностью») учиненной над ним казни; с другой стороны, он, знающий свою судьбу и принимающий ее, имеет в душе родник уверенности и спокойной силы. Лишь в патосе, совершив подвиг любви к человеку, он преодолевает раздвоенность и обретает внутреннее равновесие.

Хор Нимф-Океанид привносит в характеристику Прометея, вступившего в поединок с Зевсом, коллизию частной жизни борца против несправедливой власти. Борьба ввергает в пучину бед не только самого героя, но и его близких. Океаниды далеки от придворных баталий, но они сестры его супруги. Они явились к скале Прометея, потому что несчастье разразилось над их домом. Океаниды не имеют ни единомыслия с титаном, ни родства душ. Они защищают интересы семьи и счастье сестры, видя в Прометее друга и родственника. В трех стасимах трагедии Океаниды комментируют ситуацию Прометея и его поведение в ней. В первом — сочувствуют титану, оплакивают его страдальческую участь и порицают жестокость Зевса. Во втором — они обижены нежеланием Прометея примириться с Зевсом ради семьи, упрекают его в гордости, самовозношении, подчеркивают правоту Зевса, который предстает в этом хорическом высказывании идеальным правителем мира. В третьем стасиме Океаниды, потрясенные судьбой невинно страдающей Ио, разочарованы в правде богов (и прежде всего — Зевса). Опустошенные утратой привычных представлений о мире, равнодушные к жизни, они обретают ту самую дионисийскую свободу, которая в этот момент становится явленной сущностью героя. В свободе они безраздельно соединились с героем, уподобившись ему, и совершили свой подвиг любви и верности, последовав за ним в Тартар.

В трагедиях Эсхила хор отождествлен с главным героем: у героя с хором общее сознание. Если Хор Океанид плачет о прикованном титане, то только потому, что сам герой жалеет себя и нуждается в сопереживании. Океаниды упрекают героя, потому что герой недоволен собой или укоряет себя. Герой и сопутствующий ему хор вступают в поединки с другими персонажами трагедии, прежде всего с теми, кто «вне хора» и ведет внешний конфликт трагедии.

Персонаж «из хора» всегда в той или иной степени связан с героем-хором сюжетно, но по своей жизненной позиции не совпадает с ним, хотя при этом и не ведет открытого поединка (Агамемнон — Вестник Талфибий, Орест — Электра, Афина — Тень Клитемнестры). В «Прометее прикованном» таким персонажем оказывается Океан, отец Нимф-Океанид, явившийся вслед за ними, чтобы обсудить с Прометеем его положение и помочь найти выход.

Как и Прометей, Океан — титан, бог старшего поколения. Он родственник Прометея по крови и глава многочисленной семьи рек и ручейков. Прометей взял в супруги одну из его дочерей. Дерзкий поступок Прометея — хищение божественного огня и передача его людям — бросает тень и на его близких, поэтому Океан берет на себя смелость повернуть ход событий в нужное русло. В своем противостоянии Зевсу Прометей не имеет сподвижников. В день казни к скале пришел лишь Океан.

Сначала Океан хотел узнать от прикованного титана, можно ли ему чем-нибудь помочь. Совет же старшего родственника один — понять пределы своих сил и в соответствии с этим смирить нрав. Чтобы стать новым, чего требует Зевс, надо приспособиться к требованиям Олимпа. Для Океана ходатайство за Прометея перед Зевсом в принципе возможно, но при условии его полного смирения и отказа от вольных высказываний. Однако Прометей относится к предложению Океана с нескрываемой иронией и потому, что не верит в отходчивость Зевса, и потому, что Океан своим ходатайством может привлечь к себе недружественное внимание царя богов и пострадать за связи с Прометеем. К тому же старый бог моря некоторое время действительно был сторонником опального титана. Однако Океан надеется, что Зевс по его просьбе и поручительству помилует Прометея. Прометей же решительно против участия Океана в его конфликте с Зевсом:

Прочь отойди и в стороне спокойно встань.
Мне очень больно. Только не хочу совсем,
Чтоб мучились другие из-за этого (Пр. 344–346)¹.

Прометей не может взять на себя ответственность за судьбы членов семейного круга. Он намерен мстить Зевсу за братьев Атланта и Тифона, напоминание об участии которых должно утешить Океана. И как итог встречи: пустое добросердечие и напрасный труд Океана могут привести к еще большему осложнению положения Прометея. Становится очевидным, что Океану не удалось вернуть Прометея домой и превратить всю проблематику защиты человеческого рода и борьбы за власть с Зевсом в частное семейное дело. Ставка делалась как на авторитет старика-отца, так и на невыносимость стра-

¹ Здесь и далее цитаты из текста трагедии «Прометей прикованный» (перевод А. И. Пятровского) даны по: *Эсхил. Трагедии* (в переводе Вяч. Иванова) / Отв. ред. Н. И. Балашов. М.: Наука, 1989. С. 234–267.

даний Прометея. Из мифологических изысканий можно узнать, что «Океан не участвовал в битве титанов против Зевса и сохранил свою власть, а также доверие олимпийцев. <...> Известен своим миролюбием и добротой»¹.

В этосе Океан — посетитель прикованного титана, намеренный научить его житейской мудрости и помочь ему избавиться от страданий через примирение с Зевсом. В патосе отчетливо слышна оскорбленность добропорядочного и «здравомыслящего» семьянина, принявшего в дом чужака и потерпевшего от него «идейное» поражение. И. Ф. Анненский не берет в расчет семейных связей Прометея и Океана, подчеркивая в старике-титане лишь осторожность отколовшегося соучастника: «Он успел вовремя остановиться и теперь, как бы из чувства приличия, является навестить своего бывшего союзника. Перед нами новый контраст и, пожалуй, новая параллель к титану»². Но, помимо контрастной параллели, Океан для Прометея еще и соблазн, тайная мысль — не воспользоваться ли предложением Океана? В ходе эпизода Прометей одерживает победу над собой, он окончательно размежевывается с Океаном, подводит черту под прежними отношениями с ним.

Для общественного сознания первой половины XX века было свойственно противопоставление идейного героя обывателю («мещанину»), далекому от освободительных идеалов и участия в борьбе за революционное преобразование мира. В этих координатах наука того времени рассматривала и конфликт Прометея с Океаном. В Океане виделись даже черты карикатуры и сатиры.

Только к концу XX века в книге Т. Розенмейера (1982) определилась иная логика оценки божественной личности Прометея³. Наиболее адекватно автору в отечественной науке психологическая сущность Океана истолкована в работах А. Ф. Лосева: «Океан — добродушный старик, желающий помочь Прометею и готовый пойти на соглашательство, не учитывающий того, кому он предлагает свои услуги»⁴.

К власти Зевса Океан относится как к безумию. Новый правитель — «свирепый царь», никому не подвластный. Катастрофой для старого бога стал отказ Прометея спастись вместе, выраженный в доверительном признании, что визит Океана и его желание принять участие в судьбе прикованного титана могут еще более осложнить ситуацию:

В мою вину и этот грех запишется (Пр. 386).

¹ Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Боги и герои Древней Греции. М.: Слово / Slovo, 2002. С. 60.

² Анненский И. Ф. Античная трагедия // Анненский И. Ф. Драматические произведения. Античная трагедия (публичная лекция) / Сост. Г. Н. Шелогурова. М.: Лабиринт, 2000. С. 10.

³ См.: Rosenmeyer Th. The art of Aeschylus. Berkeley: University of California Press, 1982. 393 p.

⁴ Лосев А. Ф. Эсхил // Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тимофеева Н. А., Чермухина Н. М. Греческая трагедия. Учебное пособие для пед. институтов. М.: Учпедгиз, 1958. С. 89.

В системе характеров трагедии Ио выполняет функции персонажа-«анalogии». Место такого персонажа — в первой трагедии трилогии. Персонаж-«анalogия» уточняет сущность главного героя. Множество различий между ними не мешает обнаружению сходства. Агамемнон и Кассандра объединены смертью во дворце Аргоса от руки Клитемнестры. Прометей и Ио страдают по воле Зевса. И. Ф. Анненский, воссоздавая систему контрастов трагедии, представил, по сути, свод различий между ними: «Нежная дочь Инаха, которая ничего не делала в своем тереме, чтобы понравиться Зевсу, и дерзкий титан, который сделал все, чтобы его ужаснуть — оба являются жертвами олимпийца на длинный ряд лет. А на сцене перед нами с одной стороны бог, прикованный молотом Гефеста, с другой — чудовище-телка, гоняемая по всему миру осой. С одной стороны трезвый и ясный ум мужа и дар провидения бога, с другой безумие и бред женщины»¹.

Ио состоит в родстве с Нимфами-Океанидами, поскольку ее отец Инах-река доводится им братом. Но племянница Океанид, в отличие от них, не имеет бессмертия: она в самоубийстве видит выход из безысходности. Смертность же в художественной логике трагедии является отличительным признаком человеческого рода. Поэтому чудовищный облик девушки-коровы не мешает Ио быть единственным человеком среди персонажей трагедии, хотя и низведенным богами до уничижительного сходства с животным.

Отношения Ио с Зевсом, как и Кассандры с Аполлоном, лишены гармонии. Любовь Зевса к ней осталась неразделенной. Жестокость Геры, подвергшей страданиям и унижениям невинную девушку, чрезмерна. Однако Зевс откладывает гармонию их отношений в отдаленное будущее: любовь бога требует от человека долгого совершенствования. Личная встреча человека с богом, как бы ни складывались отношения между ними, полностью подчиняет человеческую жизнь божественной воле. Нравственный постулат Зевса, словесно оформленный в хорических текстах «Орестей», — учись добру страданием. Совершенствование как цель и смысл человеческой жизни требует, помимо труда, еще и опыта претерпевания невзгод.

В пастухи девушке-корове Гера приставила Аргуса, сто глаз которого никогда все разом не засыпали. Но по приказу Зевса Гермес убил стоокое чудовище. В трагедии Эсхила Ио появляется уже без Аргуса, гонимая жалящим ее оводом. По мнению Вяч. Иванова, оводом означает «в дионисийском круге неистовство и безумие»².

В третий эпизод трагедии Ио вбегает, устрасаемая преследующим ее призраком Аргуса и погоняемая укусами овода. Безумная девушка-корова не лишена, однако, человеческого сознания. Характер Ио, как принято в античной традиции для женского (дионисического) варианта, развивается

¹ Анненский И. Ф. Античная трагедия. С. 13.

² Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994. С. 95.

в двух планах. В нем поэтому два этоса: девушка-корова и дочь царя Инаха, волей Зевса изгнанная из родительского дома. Но и та и другая хотели бы знать, как долго будут продолжаться скитания и страдания, и не лучше ли добровольно прервать их вместе с жизнью, кинувшись вниз головой с горной крутизны. В этом цель ее стремлений, ради которой она как бы невзначай забежала в горные дебри. Встреча с Прометеем происходит в решительный для героини момент и открывает ей не только перспективы ее будущего, но и тайну Зевсовой власти. Встреча Ио с Прометеем знаменует важный рубеж в судьбе обоих: титан и человек постигают смысл своего предназначения. В итоге Прометей отказывается от целенаправленной борьбы за свое освобождение, а Ио — от мечтаний о всеисцеляющей смерти.

В первом патосе Ио — счастливая супруга Зевса, во втором — прародительница Геракла, великого героя и освободителя Прометея. Патосы Ио созданы драматургом до чрезвычайности оригинально: не поступками или желаниями героини, а предвидениями Прометея. Ведь истинность его пророчеств не нуждается в доказательствах. А предвидит он не только события, но и предугазанность душ к их свершениям. Предсказания Прометея — последняя правда об Ио, то есть патосы ее характера. Структурная модель характера с патосами, явленными через пророчества другого лица, в «Орестее» не встречается. Но в мастерстве перевода мифологических фабул в элементы и структуры трагического действия Эсхил не имел себе равных. Первый патос подан драматургом как видение прошлого, уже пережитого героиней: в Додоне, центре прорицаний Зевса, говорящие дубы славили в Ио избранницу и супругу царя богов. Второй патос основан на предвидении будущего: Ио суждено стать прародительницей Геракла, который в тринадцатом поколении после нее придет освободить Прометея от оков и страданий. Прометей указывает землю Египетскую и город Каноб в устье Нила, где Зевс вернет ей разум и от прикосновения его ласковой руки она родит сына Эпафа.

Патосы Ио не обнаруживают в ней страсти к низвержению Зевса. Скорее, подчеркивается благодатное значение царя богов в судьбе несчастной страдальицы. Иное дело — отношение Ио к Зевсу в этосах. Девушка-корова бежит по земле и ведет мысленный спор с ним, вопрошая, за что она страдает, в чем ее грех. В своих несчастьях она винит всемогущего Зевса и не скрывает, что радовалась бы низложению его власти. Контраст этоса и патоса очевиден. Ее путь — от ненависти к благоговению. В отдаленном будущем на этом пути окажется и Прометей. Но это в отдаленном будущем...

Пока же титан Прометей и девушка Ио несут страдание, назначенное Мойрами, которое связывает их между собой как преобразователей мира. Бог и человек вовлечены в процесс самоопределения человечества во вселенной и за участие в том платят высокую цену. Ио, постигшая в результате встречи с Прометеем свое предназначение, получила волю к преодолению жизни. Лю-

бовь бога — это избрание на мученичество, без которого не бывает подвигов и свершений. Прометей в прорицаниях о странствиях Ио приводит многочисленные сведения из современной Эсхилу географии, истории, мифологии. Возможно сравнение с «эстафетой огней» в «Агамемноне». По словам филолога Г. Ч. Гусейнова, «весь подробнейший рассказ Прометея благодаря перечислению множества лиц и мест придает трагедии особый, почти космический драматизм и динамику»¹.

Ио входит в трагедию и выходит из нее в состоянии безумия: она постоянно в бреду, просветы сознания возникают изредка и не зависят от нее. В начале эпизода тематика ее речей связана с тем, что она отгоняет призрак Аргуса, вопрошает Зевса, жалуется на тяжесть страданий. В последнем монологе, после встречи с Прометеем, она старается осознать вновь наступающее ее безумие, проследить последовательность процессов, совершающихся в ней и с нею. Орест после убийства Клитемнестры тоже старался словесно охарактеризовать приступ охватившего его безумия и поражал силой самообладания. Теперь обновленная Ио пытается выполнить сходное задание драматурга, демонстрируя возможности пробудившегося сознания:

В сердце бешеный ужас стучит и стучит.
Помутнело в глазах, закружилось кругом.
Одержимости темной чудовищный вихрь
Сбил с дороги. Бессвязно лепечет язык.
Спотыкаются, вязнут слова. Тонет все
В приливающей накипи бреда (Пр. 881–886).

Персонажей «вне хора» в трагедиях «Орестей» всегда два: в первых двух — Клитемнестра и Эгисф, в «Эвменидах» — Аполлон и Орест. Причем в первой трагедии («Агамемнон») Клитемнестра «ведет» действие. Если под действием трагедии понимать движение ее внешнего конфликта, то и в «Прометее прикованном» его возглавляет не Прометей, а Зевс. Агамемнон попадает в сеть-ловушку, приготовленную ему Клитемнестрой. Прометей прикован к скале, то есть пойман, разоблачен, осужден Зевсом, и приговор уже приведен в исполнение. Он лишен физических возможностей «вести» действие. Но есть существенное отличие от персонажей «вне хора» трагедии «Агамемнон»: Клитемнестра и Эгисф — полноценные трагические характеры, они совершают мотивированные поступки. Зевс «Прометея» не представлен в трагедии как действующее лицо. Зевс — персонаж внесценический.

Однако отсутствие Зевса в трагедии не помешало ему занять центральное место в исследовательской литературе о ней. В конце 1920-х годов проблему Зевса изучал Н. Ф. Дератани, сосредоточивший внимание на аналогиях

¹ Гусейнов Г. Ч. «Орестей» Эсхила: образное моделирование действия. М.: ГИТИС, 1982. С. 21.

полиса богов-олимпийцев в трагедии Эсхила с реальностью политической жизни Греции VI—V веков до н. э. По мнению ученого, в Зевсе олицетворена власть не демократическая, не монархическая, а третий ее вариант, существовавший в эпоху Эсхила, — власть тираническая. Основным отличием тирана от всякого другого правителя, даже от восточного деспота, получившего свои права законно — по наследству, является узурпация власти. Тирани с недоверием относятся к своим сподвижникам, потому что боятся их ума и амбиций. В его понимании, все, кроме него, — должны стать рабами. Статья Н. Ф. Дератани так и называлась — «Образ тирана в трагедии Эсхила „Прометей Прикованный“»¹. Исследование строилось на сопоставлениях того, что говорят о Зевсе персонажи трагедии, с характеристиками тиранов и их правления в философско-политических и исторических трудах Платона, Исократы, Аристотеля. Однако Зевс, помимо психологического сходства с тираном, еще и божество, по отношению к которому у Эсхила и его современников существовал особый, религиозный строй чувств и поведения. Исключение религиозного аспекта из анализа трагедии не способствовало полноте восприятия ее содержания.

Зевса как действующего лица в трагедии нет, но в то же время он «ведет» ее действие и является силой, которая берет верх над Прометеем. Отечественные исследователи XX века в большинстве своем подчеркивали отрицательные свойства Зевса-правителя, прежде всего жестокость и произвол, сочувствуя при этом богоборчеству Прометея, и размышляли над мотивами такого открытого ниспровержения царя богов со стороны Эсхила. А. Ф. Лосев сомневался в авторстве Эсхила, полагая, что обличительный пафос в характеристике Зевса не соответствует благоговейным религиозным чувствам создателя «Орестей». По его словам, «Зевс „Скованного Прометея“ изображен бесчеловечным тираном, беспринципным и жесточайшим деспотом, вероломным предателем, несведущим и невсесообразным, хитрецом, трусом, садистом»². Исследователь общественной мысли античности С. Я. Лурье приходит к выводу, «что Зевс — самовластный деспот, сладострастный насильник, враг человеческого рода и что, следовательно, этот тиран ненавистен Эсхилу, который всецело на стороне народолюбца Прометея»³. Н. Ф. Дератани перечисляет в своей работе беззакония Зевса, о которых упомянуто в трагедии: «Он мучает Прометея, подвергает мукам Ио, он низверг Тифона, покарал Атланта, он намеревается безжалостно истребить весь род людской; он может, по словам Прометея, наказать и Океана за помощь своему

¹ См.: Дератани Н. Ф. Образ тирана в трагедии Эсхила «Прометей Прикованный» // Доклады Академии наук СССР. 1929. № 4. С. 70—74.

² Лосев А. Ф. Эсхил. С. 91.

³ Лурье С. Я. «Скованный Прометей» Эсхила и афинская демократия // Античное общество. Труды конференции по изучению проблем античности. М.: Наука, 1967. С. 294.

врагу... Жестокость — неотъемлемая черта тиранна, расправляющегося со своими врагами»¹.

Намерение «выпрямить» ситуацию трагедии, оставив в ней лишь жестокого тирана и борца за справедливость в героическом ореоле, стремление превратить трагическую двойственность, свойственную античному мышлению, в одномерную линейность, однако, соседствовали в науке XX века с некоторыми перспективными гипотезами. И первой из них была идея нравственного совершенствования Зевса и богов-олимпийцев во времени. Зевс «Прометейя прикованного», по этой версии, пребывает в начальной стадии становления нравственных основ своего последующего правления миром. В «Агамемноне» Зевс — хорический персонаж, прославленный мудростью и справедливостью. Он уже подчинил себе Мойр (на очереди Эринии) и примирился с ними. Он покровитель дома, семьи и государства. Религиозное сознание Эсхила провидит в Зевсе почти монотеистическое божество, суровая мощь которого неотделима от милосердия.

К числу перспективных идей относится и мысль о том, что Зевс Эсхиловой трагедии хотел уничтожить человеческий род не по беспричинной жестокости. Вместе с дарами Прометейя люди усвоили непочтение к богам, титаническую гордость, заносчивость, самовозношение, то есть все то, что определялось у древних словом «гибрис». Такой подход к проблеме взаимоотношений людей и богов в мифе о Прометее был намечен еще Гесиодом, предшественником Эсхила. Позднее версию Гесиода Платон развил в диалоге «Протагор». В отечественной науке концепция Зевса — учредителя нравственности в общественной жизни людей (Зевса, а не Прометейя) разработана в мифологических исследованиях А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи. Причем «оглядка» на трагедию Эсхила так или иначе постоянно присутствует в их размышлениях: «Так, древний архаический Зевс принимает все более очевидные моральные черты, хотя и утверждает свои принципы с помощью силы. Начала государственности, порядка и морали у людей связаны, по преданиям греков, как раз не с дарами Прометейя, из-за которых люди возгордились, а с деятельностью Зевса, который вложил в людей стыд и совесть, качества, необходимые в социальном общении»².

Литературовед В. Н. Ярхо, исследователь творчества Эсхила советского периода, находил главное достоинство Зевсова правления в его способности, вопреки неблагоприятным обстоятельствам, вести мир к гармонии, той самой, которую позднее царю богов удастся реализовать через Афину и Аполлона, как показано в финале «Эвменид». По словам ученого, «нельзя не считаться с тем, что при всей жестокости Зевса установленная им власть есть „гармония“, то есть порядок, соразмерность частей и прав в мире, необ-

¹ Дератани Н. Ф. Образ тиранна в трагедии Эсхила «Прометейя Прикованный». С. 71.

² Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Боги и герои Древней Греции. С. 91.

ходимость которой вынуждены признать даже сочувствующие Прометею Океаниды»¹. Языческую мировую гармонию созидает власть, опирающаяся на насилие, что само собой разумеется и не подлежит обсуждению. Прометей, по В. Н. Ярхо, мешает установлению гармонии, нарушает порядок распределения прав между богами, посягает на огонь, долю Гефеста: «Боги обвиняют Прометея как раз в том, что он отдал людям „права, принадлежащие олимпийцам“»².

Отсутствие в трагедии Зевса как действующего лица компенсируется персонажами «вне хора», богами-олимпийцами, осуществляющими его волю. При молчании Зевса на протяжении всей трагедии Власть — Сила и Гермес могут восприниматься как его «двойники»: первые — носители двойного этоса, второй — одного из патосов. Причем персонаж Власть, несомненно, вступает в систему «двойничества» еще и с Силой, реальным участником действия, не имеющим текста. Сила, как и Зевс, не нуждается в словесных аргументах своей значимости. Сила в данном случае и есть Зевс. Власть и Сила представляют Зевса в прологе, Гермес — в эксоде. Дионисийская структура характера царя богов указывает на его равное с Прометеем право на зрительское сопереживание, а его нравственная сущность и кризисная ситуация должны быть оценены с позиций трагической двойственности.

Зевс повернут к персонажам трагедии лишь одной своей стороной — практикой осуществления власти, а психологическое содержание этой власти лишено позитивных эмоций и переживаний. В теории возможна власть, которой нет надобности в насилии, хотя аппарат насилия и у нее должен быть готов, поскольку всегда существует угроза ее свержения. По мифологической версии, Власть и Сила — демоны, сыновья подземной реки Стикс, постоянно сопровождающие Зевса. У Гесиода в «Теогонии» о детях Стикс сказано:

Силу и Мошь родила она также, детей знаменитых.
Нет у них дома отдельно от Зевса, пристанища нету,
Нет и пути, по которому шли бы не следом за богом;
Но неотступно при Зевсе живут они тяжкогремящем³.

По мифу, Стикс со своими детьми присоединилась к олимпийцам в период их борьбы с титанами. И Зевс не забыл этой услуги, приблизив к себе ее детей. Но в трагедии Эсхила Власть и Сила — еще персонажи «вне хора», символизирующие этосы характера Зевса, двуединую природу его власти.

В прологе Власть руководит приковыванием Прометея к скале, Сила за этим молча наблюдает. Власть указывает Гефесту последовательность дей-

¹ Ярхо В. Эсхил. М.: Художественная литература, 1958. С. 250–251.

² Там же. С. 251.

³ Гесиод. О происхождении богов (Теогония) // Эллинские поэты / Пер. В. В. Вересаева. М.: Художественная литература, 1963. С. 181.

ствий: вот прикованы руки — надо перейти к плечам, затем закрепить грудь острием железного стержня и заковать в кандалы ноги. Казнь невыносимо жестока, а Власть неумолима в соблюдении всех предписаний и ведет себя с грубой надменностью. Ведь казнь дерзкого ослушника — момент не только ее максимального проявления, но и торжества. Этос Власти состоит из ряда поступков, направленных на пунктуальное исполнение регламента казни. Гефеста ужасает каменное сердце Власти, суровость и черствость нрава. Власть же не видит в этих свойствах ничего предосудительного, даже считает их достоинствами, неотъемлемыми качествами своей душевной природы:

Будь мягкосердым! А мою решительность
И крепость гнева ставить мне не смей в вину! (Пр. 79–80)

Но когда цель достигнута и Прометей обезврежен, Власть обнаруживает подспудные мотивы (патос) своего поведения — презрение ко всему, что не власть, и глумление над беззащитными. Как же Прометей до сих пор не догадался, что искать опоры и поддержки необходимо не у слабых, а у сильных, имеющих власть? Люди — жалкие однодневки, на них нельзя полагаться ни при каких обстоятельствах. Промыслителю следовало бы быть дальновиднее. Тиранию Зевса надо любить и бояться, ибо он всемогущий и жестокий правитель.

Распределяя обязанности между богами, Зевс позаботился всех наделить трудом каждодневным и тяжелым, из последних сил, себя же освободил от конкретной работы, надеясь, что в решительный момент надежнее будет воспользоваться специализированными навыками того или иного бога. Свободный от труда, Зевс наблюдает за общемировым порядком. Как полагает Власть, разум Зевса высок, и Прометею не следует состязаться с ним в умственных способностях. У Власти уверенность, что поступки всех живых существ мотивированы страхом: большее внимание уделяется тому, что страшнее. Власть не приемлет человеколюбия Прометея, дерзнувшего отдать людям огонь, принадлежащий богам. Люди в его глазах — ничтожества, а дар Прометея обрекает их на новые беды и несчастья в веках и тысячелетиях. Персонаж «вне хора» обнаруживает черты, характерные, если не типические, для представителей власти всех времен и народов. То власть, ищущая себе опору в силе, не укорененная в Необходимости.

Прометей открывает Ио тайну царя богов: его власть недолговечна и будет свергнута. И это становится катастрофой для Зевса, узнавшего о решении Мойр. Человек вопрошает Судьбу прежде всего о смерти, о конце своего земного существования. Боги бессмертны, для них утрата власти по значению соответствует человеческой смерти. Этот вывод В. П. Горан сделал на материале трагедии Эсхила: «Очевидно, что предопределение для нового царя богов (а значит, и для всего данного поколения богов) его последую-

щего низвержения есть тот главный пункт содержания решения судьбы относительно его жизненного удела, который сопоставим с предопределением судьбой смерти для человека»¹. Зависимость Зевса от Судьбы создает его трагическую ситуацию: «Хотя Зевс и царь богов, но он всего лишь обычный, очередной, царь, имеющий свою предопределенную судьбу — быть низвергнутым. И эту судьбу предопределяют ему Мойры и Эринии»².

Зевс борется с Судьбой, полагая, что мир должен подчиниться его произволу, он восстает против того, что уже назначено Мойрами. Человечеству, которое он готовится искоренить, Судьба наметила путь долгого развития, избрала Прометея представлять от людей в мировой гармонии. И Прометей не противится Судьбе, он становится ее орудием. Зевсу же предстоит понять, что власть, лишенная предопределения, не имеет стабильности.

Если бы Зевс Эсхиловой трагедии был действующим лицом, то после катастрофы узнания своей судьбы он должен был бы вступить в зону патоса. Зевсу стало известно, что Мойры предрекли ему падение, что Прометею ведомы обстоятельства этого падения, а также способ избежать его. Прометей, долго скрывавший тайну Зевса, надеялся выторговать за нее снятие оков. Но Зевс не намерен торговаться с титаном, который целиком в его руках. Он требует немедленно рассказать все известное и обещает неисчислимые кары за отказ подчиниться. Абсолютной свободе скованного Прометея противопоставит бешенство разгневанного властелина. Встретиться с Прометеем поручено богу-вестнику Гермесу, которому свойственны, как известно из мифов, скорость передвижения и дар красноречия. Бог-глашатай призван донести до Прометея голос и интонации Зевса.

У мифологического Гермеса много специализаций, в том числе сомнительных с точки зрения нравственности. Таково его покровительство плутовству, воровству, мошенничеству, его способности совершать каверзы, хитрости, провокации. Но ведь и Прометей в мифологической традиции представлен как обманщик, дерзающий перехитрить самого Зевса. В эксоде трагедии Гермес вступает в агон с Прометеем, защищая интересы Зевса. Как и Зевс, он видит в Прометее вора, болтуна и бахвала. Прометей тоже не церемонится: для него Гермес — прихлебатель, выскочка, добровольный раб.

Гермес старается напасть на своего противника внезапно, с наскоку, запугать, довести насмешками до негодования, уговорить, предупредить о последствиях, заставить если не заговорить, то проговориться. Все средства пущены в ход, чтобы узнать подробности тайны Зевса. Был момент, когда Прометей готов был сдаться, согласившись с Гермесом: он отмечен репликой Хора, призывающего прислушаться к Гермесу и не пренебрегать осторожностью. В диалоге идет обмен «любезностями» между представителями власти и мя-

¹ Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск: Наука, 1990. С. 262.

² Там же.

тежа. И перевес в словесной перепалке, конечно, на стороне мятежника. Гермес предупреждает, что в случае непослушания Зевс обрушит скалу вместе с Прометеем в подземный Тартар, где печень титана будет ежедневно терзать царская птица — орел. Но Прометей не устраивает предложение Зевса, и он выбирает Тартар, делая ставку на свое бессмертие. Не в его правилах отказываться от своеволия и строптивости, полагаясь на разумную осторожность.

Гермес, бог торговой сделки, терпит поражение. Комментируя природу его божественных возможностей, А. Боннар подчеркивает, что «Гермесу нравится самый процесс торговой сделки: он оттачивает язык продавца и покупателя, внушая каждому самое честное и выгодное предложение, пока между ними не установится согласие. < ... > Во всех делах Гермес — сторонник мирной сделки. В распрях между полисами он подсказывает послам подходящие дипломатические формулировки. Более всего он ненавидит насилие и войну, так как они отвергают соглашение и пренебрегают гуманностью»¹. Сопrotивление Прометея оказалось настолько сильным, что Гермес исчерпал свои возможности, не достигнув желаемого.

Катастрофа поражения открывает патос Гермеса, ту его потенцию, которую драматург считает в нем главной. Патосом стала защита путешественников, известное народу благодеяние бога, каковое было прославлено в распространенных изображениях на гермах: «он направляет на дорогу сбившихся с пути»². Сын царя богов с авантюрными склонностями делает попытку спасти Океанид от незаслуженных страданий, предлагая нимфам именем Зевса отойти от скалы Прометея:

Не браните судьбу и не смейте роптать,
Будто Зевс неожиданно в пропасти зла
Опрокинул вас. Губите сами себя!
Все вы знаете. Вас не ловили в силок,
Не застигли врасплох, вам сетей не плели.
Нет же! Сами в чудовищный невод беды
Вы запутались по неразумью (Пр. 1073–1079).

Если Власть — Сила совпадают с Зевсом в этосах, то Гермес обнаруживает свою общность с ним в патосе — в желании помочь потерявшим дорогу. Обратной стороной жестокости правителя оказалась защита невинных. Гермес называет Зевса отцом, а себя — его верным вестником. Он напоминает Прометею, что угрозы Зевса — не пустой звук, царь богов держит слово. Гром и молнии сопровождают падение Прометея в Тартар, что свидетельствует о непосредственном вхождении Зевса в пространство трагедии, по второму своему патосу — карающего громовержца.

¹ Боннар А. Греческая цивилизация: В 3 т. Т. 1: От Илиады до Парфенона / Ред. В. И. Авдиев и Ф. А. Петровский; пер. с фр. О. В. Волкова. М.: Искусство, 1992. С. 205.

² Тренчени-Вальдапфель И. Мифология. М.: Изд-во иностранной литературы, 1959. С. 210.

Зевс еще не знает, что Судьба ведет его к примирению с человечеством, а следовательно и с Прометеем. Зевс одержал победу в борьбе с титанами не без помощи Мойр, и сознает это. Ему предстоит создать новый миропорядок, основанный на нравственных началах. В основе же нравственности властителя лежит признание внутренней свободы его подданных. Определяя культурно-историческое значение религии Зевса, Г. Гегель подчеркивал: «Зевс держит в своих руках власть над богами и людьми, не нанося, однако, этим существенного ущерба свободной самостоятельности прочих богов. Он высший бог, но его могущество не поглощает могущества других. Правда, он находится в связи с небом, с громом и молнией, с природой, рождающей жизнь, однако, в еще большей мере, и это соответствует его существу, он — мощь государства, законного порядка вещей, связующее начало в договорах, клятвах, гостеприимстве и вообще связь того, что в человеческих, практических, нравственных делах представляет собой их субстанциальность и силу знания и духа»¹. Власть, добытая Зевсом в жестокой борьбе, может быть им потеряна, если он не пойдет на примирение с Прометеем, представителем человеческого начала. Однако тайной Зевса владеет Прометей, но не сам Зевс. Только Прометею дано знать, как Зевсу избежать падения. По словам Я. Э. Голосовкера, отечественного исследователя древнегреческой мифологии, «Зевс знает все, и о себе знает все, но не до конца»².

Если Ио выполняет в «Прометее прикованном» функции персонажа-«аналогии», предполагаемого системой характеров первой трагедии трилогии, то Гефест занимает место персонажа-«двойника», присущего системе характеров второй трагедии. В трагедии о Прометее персонажей-«двойников» несколько. Уже было сказано, что внесценический Зевс, как в зеркале, отражен в трех из них — Силе, Власти и Гермесе. Однако Гефест — наиглавнейший в ряду «двойников», поскольку отражает в себе главного героя и имеет, подобно Прометею, усложненную (дионисическую) структуру характера. Гефест — ключ, с помощью которого в трагедии открывается замок ее структурно-смысловых связей.

Как Орест и Пилад в «Хоэфорах», Прометей и Гефест входят в действие трагедии вместе, вернее, их приводят насильно. Зевс приказал приковать Прометея к скале на долгие времена. Богу-кузнецу Гефесту поручено приказ исполнить. Однако Гефест не хотел бы участвовать в казни, так как считает себя другом Прометея и не боится открыто признаться в этом. Он не соучастник преступления Прометея, он — от него пострадавший. Из кузницы Гефеста Прометей украл огонь, чтобы подарить его людям. Гефест был хранителем огня и не сберег святыню богов. Но несмотря на это, узлы друж-

¹ Гегель Г. Эстетика: В 4 т. Т. 2 / Под ред. М. Лифшица. М.: Искусство, 1969. С. 199–200.

² Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Сост. Н. В. Брагинская и Д. Леонов; отв. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Наука, 1987. С. 32.

бы с Прометеем тяготеют над ним: «Родная кровь и старой дружбы власть страшны» (Пр. 39). И Власть вынуждена согласиться: «Ты прав, конечно» (Пр. 40). У Гефеста нет ненависти к врагу богов, как нет подобоострастного отношения к Власти. По первому этосу Гефест — друг Прометея, не согласный с жестокостью казни, в которой ему назначено быть палачом.

Гефест — друг Прометея отнюдь не только в житейском смысле, у них общая сфера деятельности, одинаковые божественные потенции: кузнечных дел ремесло и огонь. О. М. Фрейденберг полагала, что в фольклорно-мифологической традиции «Прометей — это сам огонь. Страсти Прометея тоже являются страстями стихий»¹. В версии А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи характеристика Гефеста создана на основе орфического гимна: «Он — мастер и художник, но он же свет, огонь, эфир. Он охраняет дома, города и племена, но он же — луна и все светила, сияющий, все пожирающий демон, то есть Гефест — и Олимп, и преисподняя, и высшее творчество, и стихийный демонизм»². В мифах отмечены и заслуги Гефеста в деле просвещения людей. Прометей и Гефест в трагедии принадлежат к разным поколениям богов: Прометей — к старшему, поколению титанов, Гефест — к младшему, олимпийскому. Культ Прометея, учрежденный в Колоне и Академе, сопровождавшийся ежегодными праздниками и состязаниями в беге с факелами³, вероятнее всего, подтолкнул Эсхила к созданию трагедии. Однако и в этом культе поклонялись Прометею вместе с Гефестом. Как сообщает И. Тренчени-Вальдапфель, «в саду Академа чтились фигуры Прометея и Гефеста на общем пьедестале»⁴. Прометей, примирившийся позднее с Зевсом, затерялся среди богов-олимпийцев и был вытеснен в религиозном сознании греков Гефестом, упрочившим свое влияние.

Кузнечное ремесло, наряду с другими ремеслами, в классической античности почиталось искусством. Поэтому в трагедии Эсхила Гефест представлен как бог-художник, что составляет основу его второго этоса. Гефест — художник и по своему божественному мастерству, и по остроте восприятия жизни, и по психологии осознания себя в мире. В ситуации с Прометеем он возненавидел свое ремесло, потому что совершенное владение им способствовало выдвиганию бога-кузнеца на роль исполнителя казни: «Пускай бы кто другой им, а не я владел» (Пр. 48). Гефесту больно видеть муки Прометея, его страшит переходящая в вечность невольная вина перед титаном:

¹ Фрейденберг О. М. Образ и понятие // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 357.

² Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Боги и герои Древней Греции. С. 116.

³ См.: Радциг С. И. Эсхил // История греческой литературы: В 3 т. / Под ред. С. И. Соболевского и др. Т. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946. С. 314.

⁴ Тренчени-Вальдапфель И. Прометей прикованный и освобожденный // Античное общество: Труды конференции по изучению проблем античности. М.: Наука, 1967. С. 326.

«Меня лишь он осудит. А другой — никто!» (Пр. 63). И, завершив работу, он произносит, урезонив Власть: «То видишь ты, на что нельзя смотреть глазам» (Пр. 69). Однако Гефест, наверное, огорчился бы, если бы в его изделиях открылись профессиональные изъяны или недостатки мастерства. Достоинство хорошо выполненного заказа для него превыше всего. Таковы художники. И Прометей прикован с артистическим совершенством. Власть называет Гефеста «мягкосердым» за то, что его художническая душа постоянно пребывает в трепете, сочувствуя и сопереживая окружающему миру. Нет, он не является единомышленником Прометея: передача огня людям, осуществленная титаном, для него неслыханная дерзость и предательство богов. Тем более в условиях смены власти, когда новый правитель так жесток и беспощаден.

Итак, в своих этосах Гефест — друг Прометея и бог-художник. Но Прометею он «двойник», потому что имеет сходные с титаном патосы: сознательное подчинение Необходимости и дар внутренней свободы. Цель Гефеста — избежать участия в казни Прометея — не была им достигнута, катастрофа свершилась еще до начала трагедии. Гефеста привели к месту казни под надзором Власти и Силы. Он входит в действие уже в состоянии патетическом: реагирует на окружающее спонтанно, непредсказуемо, не преследует ранее намеченной цели.

Свобода Гефеста исходит из убеждения, что на страдание, переполнившее землю, должно реагировать всегда и везде одинаково — милосердием. Поэтому Гефест не боится в присутствии Власти почтительно обращаться к приговоренному на казнь, не скрывает старой дружбы с ним, сетует на грубость и черствость Власти, плачет над муками титана, хотя Власть не устает напоминать ему об опасности такого поведения, о том, что за доброе отношение к Зевсову врагу можно поплатиться, что надо отдавать себе отчет в том, что страшнее, и приспособливаться к обстоятельствам. Но ведь и свобода Прометея произросла из того же корня: титан отказался от личной (эгоистической) цели, потому что рядом оказалось страдающее существо, которому можно было помочь. Божественная свобода Гефеста не в беззаконии или дерзости, она есть уверенность в праве помиловать страдающего в жестоких противоречиях двойственного (становящегося) мира.

Однако милосердие и бесстрашие Гефеста не перерастают в протест против Зевса, потому что в Зевсовой воле он видит Необходимость, во власть которой сознательно отдает себя. У него, как и у Прометея, веления Судьбы определяют жизненное поведение. В обращении к Прометею — «Сверхмудрый сын Фемиды правомыслящей» (Пр. 18) — звучит уважение к божественной личности, подчинившей себя своему предназначению и принявшей все тяготы последствий такого добровольного выбора. Гефест знает подводные рифы ситуации Прометея из собственного опыта, хотя провозвестниками Судьбы в его случае стали не Мойры, а грядущий им на смену Зевс. К тому же боги-

олимпийцы лишены титанических претензий на власть, свойственных людям и богам старших поколений. Для бессмертного Гефеста стать бунтарем и богоборцем — значит совершить падение, равное самоуничтожению.

Зевс, учреждая новый порядок как основу мировой гармонии, определил каждому из богов сферу деятельности и обязал трудиться. Именно об этом говорит Власть:

На каждом боге свой лежит нелегкий труд.
Один лишь Зевс свободен, господин всего (Пр. 49–50).

Зевс — господин труда всех богов, и Гефестовой кузницы в том числе. Не в воле Гефеста отказать олимпийцам в выполнении кузнечных работ, тем более Зевсу:

А я посмею ль бога, кровно близкого,
К скале, открытой ураганам, пригвоздить?
Но должно сметь. Необходимость властвует! (Пр. 14–16)

Обязанность выполнять заказы олимпийцев по обработке металлов Гефест воспринимает как свое предназначение, видит в ней проявление Необходимости. Гефесту поручено в высшей степени неприятное дело, от которого нельзя отказаться, и он доводит его до завершения. Мойры Прометея еще не утратили полноты своего господства над миром, Зевс Гефеста еще не приобрел его. Те и другой правы в рамках переходного времени, породившего во всем трагическую двойственность. И. Ф. Анненский указывал на душевные противоречия и психологическую усложненность поступков бога-кузнеца, не поддающихся объяснению в логике новейшего времени: «*Человеколюбие, которое проклиная... артистически исполняет указания жестокости. Ограбленный плачет над карою грабителя*» (курсив автора. — Г. Ж.)¹.

Из мифологии известно, что по внешности Прометей — великан, похожий на скалу, к которой прикован, а Гефест — уродец, хромой на обе ноги. Мифологическая родословная Прометея в свое время была исследована и подробно описана в книге В. Н. Ярхо: «Эсхил с обычной свободой видоизменяет генеалогическую таблицу богов... согласно которой Прометей, сын титана Иапета, и Зевс, сын титана Крона, — боги одного поколения, ровесники и двоюродные братья. Напротив, Эсхил делает Прометея сыном Земли, родительницы титанов-Уранидов, то есть непосредственным наследником Урана, ровесником богов второго поколения, возглавляемого Кроном. Поэтому Зевс для него — младший бог, годящийся Прометею в сыновья, и вся коллизия напоминает аналогичную ситуацию в „Эвменидах“, где

¹ Анненский И. Ф. История античной драмы: курс лекций / Сост. В. Е. Гитин и В. В. Зельченко. СПб.: Гиперион, 2003. С. 211.

Аполлон и Афина выступают как боги младшего поколения по сравнению с древними Эриниями, но в конце концов приходят с ними к соглашениям и единству»¹. Однако при сопоставлении Прометея не с Зевсом, а с Гефестом возникают дополнительные акценты. Прометей трагедии именуется только по матери Фемиде-Земле, как было принято у богов времен материнского права. Гефест, бог эпохи патриархата, должен бы называться по отцу, но у него нет отца. Богиня Гера родила его без посредства Зевса, сама по себе, как когда-то Зевс родил из своей головы Афины, не имеющую матери. Зевс ему не отец. Гефест рожден олимпийской богиней Земли, супругой Зевса, без участия мужского начала. Поэтому бог-олимпиец Гефест имеет только мать, что сближает его с Прометеем, богом старшего поколения. Сыном Зевса считает себя Гермес, а Гефест в слове «отец» видит официальное обращение к верховному правителю Олимпа. О Зевсе он судит как бы со стороны, но предельно объективно и точно. Ему принадлежит меткая характеристика олимпийского лидера:

Зевса беспощадна грудь.
Всегда жестоки властелины новые (Пр. 34–35).

Тем значительнее факт, что Гефест, не имеющий сыновних привязанностей к Зевсу, раньше других богов прозревает в нем Судьбу для себя и своего поколения.

В концепции Эсхила олимпийцы, одержав победу над богами старших поколений, не отринуты их морально-ценностный арсенал. Прометей, сын Фемиды-Земли, подчинен духовному авторитету Мойр и Эриний, древних богинь Судьбы. А Гефест, почитающий Судьбой волю Зевса, отмечает, однако, в поступках титана следы высшей мудрости и правды. Проходят века, и Мойры получают статус дочерей Зевса, из них, по версии Эсхила, на первый план выйдет Дика (Правда-Справедливость), а Эринии превратятся в благословенных Эвменид. Религиозно-символическое действие «Орестей» воспроизводит примирение олимпийцев со старшими богами на основе древних нравственных заветов и заповедей, ныне положенных Зевсом в фундамент мировой гармонии. В «Прометее прикованном» Зевс — новый властелин, главной заботой которого пока остается удержание власти. Однако трагедия Прометея и ведомого им человечества в том и состоит, что в момент их самоопределения инстанция Необходимости разделась на две. Зевс и Мойры оказались разными ведомствами Судьбы, утратившими связи между собой. За Мойрами — многовековые традиции, у Зевса — перспектива нового мирового порядка, построенного на нравственном принципе.

¹ Ярхо В. Эсхил. С. 250.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анненский И. Ф.* Античная трагедия // Анненский И. Ф. *Драматические произведения. Античная трагедия (публичная лекция)* / Сост. Г. Н. Шелогурова. М.: Лабиринт, 2000. С. 5–46.
2. *Анненский И. Ф.* История античной драмы: курс лекций / Сост. В. Е. Гитин и В. В. Зельченко. СПб.: Гиперион, 2003. 416 с.
3. *Боннар А.* Греческая цивилизация: В 3 т. Т. 1: От Илиады до Парфенона / Ред. В. И. Авдиев и Ф. А. Петровский; пер. с фр. О. В. Волкова. М.: Искусство, 1992. 269 с.
4. *Гегель Г.* Эстетика: В 4 т. Т. 2 / Под ред. М. Лифшица. М.: Искусство, 1969. 326 с.
5. *Гесиод.* О происхождении богов (Теогония) // Эллинские поэты / Пер. В. В. Вересаева. М.: Художественная литература, 1963. С. 169–202.
6. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа / Сост. Н. В. Брагинская и Д. Леонов; отв. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Наука, 1987. 218 с.
7. *Горан В. П.* Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск: Наука, 1990. 335 с.
8. *Гусейнов Г. Ч.* «Орестея» Эсхила: образное моделирование действия. М.: ГИТИС, 1982. 64 с.
9. *Дератани Н. Ф.* Образ тиранна в трагедии Эсхила «Прометей Прикованный» // Доклады Академии наук СССР. 1929. № 4. С. 70–74.
10. *Жерновая Г. А.* Система характеров в поздних трагедиях Эсхила («Агамемнон») // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Вып. 8: Традиция в истории искусств / Под ред. Г. А. Жерновой. Кемерово: КемГУКИ, 2010. С. 211–229.
11. *Жерновая Г. А.* Система характеров в поздних трагедиях Эсхила («Хоэфоры») // Вопросы театра. 2013. № 3–4. С. 234–241.
12. *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994. 343 с.
13. *Лосев А. Ф.* Эсхил // *Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тимофеева Н. А., Черемухина Н. М.* Греческая трагедия. Учебное пособие для пед. институтов. М.: Учпедгиз, 1958. С. 43–101.
14. *Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А.* Боги и герои Древней Греции. М.: Слово / Slovo, 2002. 280 с.
15. *Лурье Я. С.* «Скованный Прометей» Эсхила и афинская демократия // Античное общество. Труды конференции по изучению проблем античности. М.: Наука, 1967. С. 291–300.
16. *Радциг С. И.* Эсхил // История греческой литературы: В 3 т. / Под ред. С. И. Соболевского и др. Т. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946. С. 307–341.
17. *Тренчени-Вальдапфель И.* Мифология. М.: Изд-во иностранной литературы, 1959. 470 с.
18. *Тренчени-Вальдапфель И.* Прометей прикованный и освобожденный // Античное общество: Труды конференции по изучению проблем античности. М.: Наука, 1967. С. 324–338.
19. *Фрейденберг О. М.* Образ и понятие // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 173–487.
20. *Эсхил.* Трагедии (в переводе Вяч. Иванова) / Отв. ред. Н. И. Балашов. М.: Наука, 1989. 592 с.
21. *Ярхо В.* Эсхил. М.: Художественная литература, 1958. 286 с.
22. *Rosenmeyer Th.* The art of Aeschylus. Berkeley: University of California Press, 1982. 393 p.

Аннотация

Функциональные связи и соотношения между действующими лицами трагедии «Прометей прикованный» объединяют их в систему характеров: Хор Океанид и Прометей — главный герой; (Зевс), Власть — Сила и Гермес — персонажи «вне хора», Океан — персонаж «из хора», Ио — персонаж-«аналогия», Гефест — персонаж-«двойник». В группе персонажей «вне хора» действует подсистема «двойников». Системные отношения персонажей влияют на содержательные аспекты трагедии, уточняют ее смысл.

Abstract

The characters in *Prometheus Bound* are united within a character system by the functional communication and relationships they share with one another. This character system can be outlined as follows: The Oceanid Chorus and Prometheus (the hero); Zeus, Cratos, Bia, and Hermes (characters 'outside' the chorus); Oceanus (the character 'of' the chorus); Io (the character of 'analogy'); and Hephaestus (the character 'double'). In the group of characters 'outside the chorus' there is a subsystem of 'doubles'. This system of relationships between characters influences many key aspects of the tragedy, and helps to elucidate its meaning.

- ✓ *Ключевые слова:* характер, система характеров, этос, патос, главный герой, хор, персонаж «вне хора», персонаж «из хора», персонаж-«аналогия», персонаж-«двойник».
- ✓ *Keywords:* character, character systems, ethos, pathos, protagonist, chorus, characters 'outside the chorus', the character 'of' the chorus, the character of 'analogy', character 'double'.

Первое обращение БДТ к драматургии М. Горького: спектакль К. К. Тверского «Егор Булычев и другие»¹ (1932)

УДК
792.03

ИВАНОВ АЛЕКСАНДР ВАЛЕНТИНОВИЧ

*Преподаватель, гимназия № 610 Петроградского района Санкт-Петербурга
«Санкт-Петербургская классическая гимназия» (Санкт-Петербург, Россия)*

IVANOV ALEXANDER V.

*Teacher, The Classical Gymnasium of Saint Petersburg,
School 610 (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: alexspbgu@yandex.ru

23 апреля 1932 года ЦК ВКП(б) принял постановление «О перестройке литературно-художественных организаций»², что напрямую коснулось и театральной жизни страны. БДТ впервые за свою историю обратился к русской классике³. В сентябре 1932 года Советский Союз широко отмечал сорокалетие литературной деятельности М. Горького, и, как следствие, «поток новых горьковских спектаклей на советской сцене был одним из результатов этого большого общественного события»⁴. До этого на сцене БДТ произведения Горького не ставились, режиссером постановки «Егор Булычев и другие» по одноименной пьесе выступил Константин Константинович Тверской (1890–1937), совместно с В. В. Люце и своим учеником С. А. Морщиным. Художник-сценограф – М. З. Левин. Художник по свету – Н. П. Бойцов. Композитор – А. К. Буцкой.

В начале 1932 года БДТ приступил к репетициям горьковской пьесы. Тверской и другие сотрудники театра трижды ездили к Горькому обсуждать постановочный план спектакля. И, как утверждал В. Е. Рафалович, «от оценки плана Тверского Горький уклонился. Он только сказал, что согласен на любое режиссерское решение, лишь бы идея пьесы не была истолкована

¹ Написание названия пьесы М. Горького и фамилии ее главного героя приводится в соответствии со временем ее написания, во всех рецензиях и других материалах периодической печати 1932 года использовалось именно такое написание.

² Постановление Политбюро ЦК ВКП(б). 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1932.htm> (дата обращения: 27.04.2020).

³ См.: *Рафалович В. Е.* Весна театральная. Л.: Искусство, 1971. С. 83.

⁴ *Золотницкий Д. И.* Горький на ленинградской сцене // Театр и жизнь. М.; Л.: Искусство, 1958. С. 15.

превратно»¹. В начале сентября 1932 года БДТ выпустил специальную газету, посвященную творчеству Горького, и совместно с Публичной библиотекой открыл у себя выставку, посвященную сорокалетию литературной деятельности Горького. До премьеры 25 сентября 1932 года БДТ организовал несколько рабочих репетиций спектакля «Егор Булычев...» на заводе «Красный треугольник» и в Доме ученых, в Доме печати устроил просмотр отрывков из спектакля «Егор Булычев и другие»². На премьере, по воспоминаниям В. В. Люце, спектакль «был прекрасно принят зрителем и шел все время с неизменным успехом. „Егор Булычев“ был сыгран более 200 раз не только в Ленинграде, но и на гастролях театра в Донбассе, Харькове, Одессе и Киеве»³.

Тверской, отмечая высокие литературные качества пьесы «Егор Булычев...», подчеркивал, что «огромным формальным достоинством пьесы несомненно является предельная экономия всех драматургических средств, которыми пользуется Горький, ставя себе жесткие рамки сухого, скупого сценария. Ни одного ненужного персонажа... Если раньше театру приходилось „выправлять язык автора“, сейчас наш автор (Горький. — А. И.) выправляет и обогащает нашу речь»⁴. Режиссер утверждал, что пьеса Горького «находится на стыке пролетарской драматургии с классикой»⁵. Касаясь вопроса драматургического строения пьесы, Тверской подчеркнул, что «оно осталось прежним горьковским; это не сложная интрига, а сцены на определенный сюжет»⁶.

В связи с трактовкой спектакля Тверской утверждал, что «традиция горьковских постановок в дореволюционном театре сейчас бесповоротно умерла. Бытовщина, близкий к провинциализму шаблон, скольжения по поверхности явлений и образов, характеризующие работу режиссера и актера... представляются совсем невозможными сейчас»⁷. Режиссер подчеркивал, что основной трудностью работы является отыскание «таких постановочных приемов, которые бы органически сочетали сгущенный горьковский реализм с современным восприятием сценического зрелища, сочетали бы простоту и

¹ Рафалович В. Е. Весна театральная. С. 84.

² См.: Страна отмечает Юбилей Горького // Красная газета. Вечерний выпуск. 1932. 17 сент.

³ Люце В. В. Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет // Егор Булычев и другие. Материалы и исследования: Сборник / Под ред. Б. А. Бялика. М.: ВТО, 1970. С. 197.

⁴ Тверской К., Люце В., Левин М. Пьеса Горького на сцене // Красная газета. Вечерний выпуск. 1932. 21 сент.

⁵ Цит. по: Легри О. Над «Егором Булычевым» поднимается занавес // Смена. 1932. 24 сент.

⁶ Цит. по: Там же.

⁷ Тверской К., Люце В., Левин М. Пьеса Горького на сцене.

ясность текста с сложной, изощренной техникой»¹. И одной из задач постановки стала необходимость дать зрителю «достаточно художественно-углубленное, не схематизированное и не лакированное познание классового врага, без чего невозможно понимание процессов, обусловивших Октябрьскую революцию»². Тверской также отмечал, что в сценической версии «мы заканчиваем пьесу на припадке (или ударе), случившемся с Булычевым, причем зритель не должен знать — умер он или остался жить. <...> Может быть... финал сценически невыгоден, но мы не хотели жертвовать в целях изящного эффекта авторским замыслом и даем пьесу в ее неискаженном виде»³. В пьесе, по мнению Тверского, «много смеха. <...> Вызвать к сценической жизни этот смех, иногда только улыбку, запрятанную глубоко — вторая основная задача исполнителей. Задача важнейшая, ибо оружием смеха пользуется Горький для того, чтобы разить и уничтожать врага»⁴. Тверской подчеркнул, что основная линия пьесы выводится из того, что «Булычев имеет в Горьковском творчестве предшественников: Гордеевых, Артамоновых, Малкиных и др. Что купечество, его судьба берется в пьесе не изолированно. Оно показано в разрезе связей с обслуживающей его интересами интеллигенцией, чиновничеством, духовенством и мещанством»⁵. Тверской был согласен с Горьким в том, что есть «необходимость именно в наше время, в наших театрах показать *трагедию крупного, сильного человека с ярко выраженной классовой волей и моралью, достойного своей эпохи* (курсив мой. — А. И.)»⁶.

С точки зрения В. В. Люце, сорежиссера Тверского: «Булычев — купец-выскачка, купец из приказчиков, но все же выскачка в крупное, даже крупнейшее купечество... Отсюда — отказ... от местных говоров или говорков, „оканья“ и „аканья“»⁷. В. Е. Рафалович писал: «Возвышение его произошло необычайно быстро, стремительно, и потому он особенно остро ощущает вопиющие недостатки общества, разделенного на низы и верхи»⁸. Люце утверждал: «Линия внешнего, видимого действия определялась... борьбой Булычева с „другими“, окружавшими его родственниками и знакомыми. С их жадной и трусливой возней вокруг его наследства. Линия внутреннего действия Булычева определялась, в первую очередь, его болезнью... Болезнь, физическое разрушение определяли... возникновение у Егора понимания разруше-

¹ Тверской К., Люце В., Левин М. Пьеса Горького на сцене.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Тверской К., Люце В. К постановке пьесы «Егор Булычев и др.» // О театре Горького. Выпуск БДТ. 1932. 25 сент. С. 5.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Люце В. В. В гостях у Максима Горького // Рабочий и театр. 1933. № 28. С. 13.

⁸ Рафалович В. Е. Весна театральная. С. 83.

ния, распада всего привычного для него, ранее казавшегося устойчивым и неколебимым мира старой царской России»¹. Тверской отмечал, что «Булычев...» — это «смертный приговор капиталистической системе»².

Пьеса Горького состоит из трех актов, и Тверской, чтобы избежать статичности и неизменности обстановки на протяжении целого акта, композиционно разбил каждый акт на эпизоды, действие которых происходит в различных комнатах дома Егора Булычева³. Тверской подчеркивал, что режиссура «добивалась расширения рамок действия и противопоставления купеческой квартиры — жизни города за стенами дома Егора Булычева. Мы множили сценическую площадку, чтобы отразить жизнь в различных ее уголках и создать характерное социальное окружение... По сцене проходят военные и штатские, бесшумно скользит городской, выглядывает кучер...»⁴.

Часть сцен спектакля была решена в стиле гротеска. Тверской отмечал, что «сцена трубача... написана в манере сгущенного гротеска и в сценической интерпретации превращается в настоящую фантазмагорию. К этой манере приближаются также и сцены Зобуновой и Протопея... Подчеркнутым, злым сарказмом проникнуты все сцены Меланьи»⁵. При этом Тверской утверждал, что постановщики спектакля делали на данных сценах «известный акцент, считая, что... натуралистическая их трактовка привела бы к явной сценической фальши»⁶. На этом пути получалось далеко не все. А. А. Гвоздев отмечал, что «сильный нажим на выигрышные сцены со знахаркой, с юродивым, с цыганским пением сделан напрасно... Ответственнейшая „сцена с трубачом“ пропадает в своем художественном значении, сводясь к суетливой беготне... Внешним остается прихрамывание Варвары, толщина „борова“ — попа. Крайне упрощенным выходит пожарный „трубач“, холодно звучат речи игуменьи»⁷. По мнению М. О. Янковского, постановка БДТ засорена «ненужными жанровыми моментами, вклинивающимися в действие (цыганщина, музицирование)»⁸. Но были и удачи. Так, Д. Золотницкий подметил, что в минуты обострения болезни Булычева откуда-то из-за сцены «доносилось

¹ Люце В. В. Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет. С. 189.

² Ленинградский Большой Драматический театр им. Горького. XV октябрь: Сборник материалов. Л.: ЛГБДТ, 1932. С. 66.

³ Люце В. В. Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет. С. 187.

⁴ Цит. по: Легри О. Над «Егором Булычевым» поднимается занавес.

⁵ Тверской К., Люце В. К постановке пьесы «Егор Булычев и др.».

⁶ Там же.

⁷ Гвоздев А. А. «Егор Булычев и др.» новый спектакль БДТ // Вечерняя Красная газета. 1932. 5 окт.

⁸ Янковский М. «Егор Булычев и другие» // Красная газета. Утренний выпуск. 1932. 5 окт.

беззаботное брэнчание гитары... каким сильным *драматическим диссонансом* звучал цыганский романс в минуты предсмертных предчувствий... Гитарный перезвон как бы *оттенял* мрачную тему обреченности. Постановщик стремился придать этой *сцене открытых контрастов* почти символический смысл. И неспроста она предшествовала эпизоду с трубачом Гаврилой: иронически сниженный „архангел Гавриил“ возвещал конец капиталистическому миру, выдувая из своего медного геликона простуженные, рявкающие звуки (курсив мой. — А. И.)¹. В. Е. Рафалович подчеркивал, что «горьковская символика нашла яркое выражение в заключительной сцене спектакля — Булычев умирает под победные звуки революции, и сквозь тяжелые шторы его дома проникают первые лучи солнечного восхода»². Иными словами, режиссура спектакля сталкивала в контрапункте музыкальный и звуковой ряды постановки с собственно игровыми сценами.

Жанр спектакля обуславливался стремлением режиссуры создать *публицистический* спектакль, дать *политическую* пьесу. Публицистичность как прямое пропагандистское политическое воздействие театра на зрителя была *обязательным принципом* спектаклей БДТ периода индустриализации СССР³. При этом Тверской подчеркивал, что элементы символизации даны в «Булычеве...» гораздо более обнаженно, чем в прежних пьесах Горького. Символическое значение имеет прежде всего болезнь и гибель самого Булычева, означающие конец его класса⁴. По мнению В. В. Люце, бунт Булычева «страстный, яростный, но бессильный. Поэтому... в социальном плане, с точки зрения исторической перспективы, это должно... звучать как *трагикомедия* (курсив мой. — А. И.)»⁵. И Тверской, и Люце были категорически против превращения «Булычева...» в бытовую комедию или в психологическую драму.

Рассматривая вопросы сценографии спектакля (декорации, костюмы, свет), режиссура опиралась на функциональный подход и совместно с художниками стремилась воссоздать на сцене атмосферу большого, богатого купеческого дома с пышной, несколько мрачноватой, давящей обстановкой⁶. При этом Тверской ставил задачу добиваться расширения рамок действия и противопоставления купеческой квартиры — жизни города за стенами дома Егора Булычева⁷.

¹ Золотницкий Д. И. Горький на ленинградской сцене. С. 16.

² Рафалович В. Е. Весна театральная. С. 87.

³ См.: Люце В. В. Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет. С. 185.

⁴ См.: Тверской К., Люце В. К постановке пьесы «Егор Булычев и др.».

⁵ Люце В. В. Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет. С. 193.

⁶ См.: Там же. С. 187.

⁷ См.: Легри О. Над «Егором Булычевым» поднимается занавес.

По замыслу М. З. Левина, «все оформление вписывалось в портал, решенный в виде гиперболизированной виньетки из „семейных“ русских журналов начала XX века. Типичные для того времени мебель, рисунок обоев были несколько преувеличены — укрупнены. Главным в замысле режиссуры было желание создать возможность быстрого и незаметного для зрителя перенесения места действия из одной части булычевского дома в другую»¹. Для достижения этой цели художники (по свету — Н. П. Бойцов, сценограф — М. З. Левин), выстраивая концептуально-композиционное освещение, использовали прием сценической трансформации: «...Левин построил стены интерьера из туго натянутого на рамках тюля, по различному освещая и просвечивая который... [художники] могли, не затемняя сцены, создавать переходы из столовой в спальню Шурки, из гостиной в курительную, показать прихожую... В финале спектакля сквозь стены дома зритель видел идущую по улицам города революционную толпу. Все это осуществлялось переключением света...»² Отказавшись от павильона, Левин «стремится раздвинуть рамки действия, множит сценические площадки, заставляет вещи и обстановку вести тонкую сценическую игру»³.

С точки зрения А. А. Гвоздева, «оформление спектакля... недостаточно конкретизировало эпоху, в которой происходит действие»⁴. М. О. Янковский отмечал, что в постановке БДТ отсутствует цельность, и в этом повинно художественное оформление. «Пьеса Горького... дает прямые указания на строго реалистический характер оформления спектакля. Внешне соблюдая эти авторские указания, театр снял их формальным приемом разрешения спектакля. Двухъярусное оформление квартиры, например, увело „место действия“ не только из „бытовщины“, но из быта. На фоне этого декадентского оформления нелепым казались и самовар с настоящей посудой, и шарманка в начале спектакля, и реалистический костюм персонажей, и крайний натурализм сцен с пожарным и приставом. Всем этим театр усложнил восприятие и без того достаточно сложного спектакля, требующего в силу напряженности действия крайней простоты и убедительности всего сценического фона»⁵. Такую негативную позицию Гвоздева и Янковского можно объяснить только последствиями общественно-политической проработки, которой подвергся Гвоздев и его театроведческая школа на рубеже 1920—1930-х годов. Скорее заслуживает внимания мнение, что Левин великолепно передал характер булычевского дома: «...купеческий дом стиля этакого русского барокко, где

¹ Цит. по: Люце В. В. Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет. С. 187.

² Там же. С. 187—188.

³ Тверской К., Люце В., Левин М. Пьеса Горького на сцене.

⁴ Гвоздев А. А. «Егор Булычев и др.» новый спектакль БДТ.

⁵ Янковский М. «Егор Булычев и другие».

все смешалось — пузатый дедовский, канонический буфет и французская кушетка, и боярские старорусские стулья с высокими спинками, напоминающими о „тишайшем“ царе»¹. Левин построил своего рода «медвежью берлогу русского капитализма»².

Постановка, как отмечал композитор спектакля А. Буцкой, фактически была лишена музыки, ее роль в ней чрезвычайно была скромной и сугубо служебной: цыганские песни, музыка кабаре, исполнение фортепианных сочинений Шумана или Скрябина действующими лицами давало лишь ряд второстепенных бытовых штрихов и самостоятельного значения не имело³. По мнению же А. А. Гвоздева, «музыки много, но она не подчинена идейной связи с теми художественными исканиями, которые талантливо набросал в своей игре Монахов в данном спектакле, позволивший зрителю ощутить широту и глубину драматургического замысла Горького»⁴. Ни то ни другое мнение не справедливо.

В предпремьерном издании Тверской отмечал трудность в создании актерами-исполнителями художественных образов постановки: «играть просто „не простых“ людей-чудаков, озорников, — что может быть труднее?»⁵ В. В. Люце писал, что «главные роли распределились так: Егор — Н. Ф. Монахов, Ксения — Е. Н. Никитина, Варвара — А. Б. Никритина, Шурка — О. Г. Казико, Звонцов — Ю. М. Свиринов, Павлин — А. А. Богдановский, Мелания — М. Н. Дефорж, Достигаев — К. В. Скоробогатов и В. П. Полицеймако. Работали мы с К. К. Тверским очень дружно, почти без разногласий. <...> Соблазненные бурным прошлым в биографии игуменьи Мелании, намеками на ее роман с Егором Булычевым, мы поручили эту роль М. Н. Дефорж — молодой и красивой женщине»⁶. А. А. Гвоздев отмечал, что «каждый из... персонажей дает громадный материал для установления социально-обличительных, обобщающих характеристик. В истолковании же театра пропадает хищничество Варвары, скопидомство Ксении, мельчится образ Звонцева и т. д. На этом упрощенном фоне, слишком уж прозрачном и бедном деталями, выделяется исполнение роли Шуры (Казико), остро передающей некоторые „булычевские“ черты»⁷.

¹ Тур. Медвежья берлога. «Егор Булычев и другие» в БДТ // Советское искусство. 1932. 16 окт.

² Там же.

³ См.: Буцкой А. К. Музыка в драматическом театре // Большой драматический театр: Сборник статей. Л.: ГБДТ, 1935. С. 269.

⁴ Гвоздев А. А. «Егор Булычев и др.» новый спектакль БДТ.

⁵ Тверской К., Люце В., Левин М. Пьеса Горького на сцене.

⁶ Люце В. В. Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет. С. 185.

⁷ Гвоздев А. А. «Егор Булычев и др.» новый спектакль БДТ.

На роль Булычева был назначен Н. Ф. Монахов, актер, как утверждал В. В. Люце, академической манеры, близкой к петербургской Александринке или Московскому Малому театру, и который не нуждался по большому счету в режиссуре. Актер «был... настолько высоко дисциплинированным, что спорить на репетиции с режиссером... никогда себе не позволял. Но все делал по-своему. Молча, не возражая, но по-своему... Мы расходились вот в чем: не считая Булычева положительным героем... он видел своего Егора фигурой настолько значительной, что никак не мог вообразить его „озорником“, а тем более „хулиганом“. <...> В процессе репетиций Николай Федорович не возражал против наших предложений... но, когда был предоставлен самому себе, снимал все казавшееся ему слишком резким, ярким, дерзким — по его мнению, внешне театральным. Его большой, монументальный Егор... создавал в своем исполнении образ „хозяина“, хозяина и в семье, и в доме, и в городе, и в губернии, — может быть, и во всей России-матушке. Он играл человека, власть богатства которого ставит его выше всех других. Где он не мог приказать, там он мог купить. И вместе с тем Монахов играл человека, который начинает прозревать — видеть, что власть чистогана уже колеблется... начинает рушиться, близиться к гибели, к своему концу»¹.

По мнению А. А. Гвоздева, Монахов создал образ сложный и противоречивый, сочетающий социальную драму крупного дельца с личной трагедией умирающего от болезни человека. «Реалистическая конкретность лепки живого человека, страдающего физически и нравственно, сочетается в игре артиста с большой идейной насыщенностью. Не покидая реалистического плана, намечая метко, но скупно разнообразные связи, скрепляющие Булычева с бытовым укладом купеческой семьи, Монахов уверенно ведет зрителя к пониманию обобщающего смысла драмы»². Монахов «показал от первой до последней реплики пьесы, развивающееся течение болезни Булычева, ее неумолимое нарастание от первого задержанного дыхания, от легкого кряхтения до финального припадка агонии»³. Д. И. Золотницкий считал, что в игре актера все-таки превалировала личная драма умирающего, по ходу развития событий «его Булычев все более жестоко страдал от своей болезни. Ее симптомы выявлялись и в интонациях, и в мимике, и в гриме. И от действия к действию утрачивал он свою жизненную силу. Прослеживая биологическую боль в ее тончайших оттенках и приливах, Монахов всем своим поведением на сцене показывал, как червоточина мало-помалу разъедала „громадный развесистый дуб“»⁴.

¹ Люце В. В. Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет. С. 191–194.

² Там же.

³ Тур. Медвежья берлога. «Егор Булычев и другие» в БДТ.

⁴ Золотницкий Д. И. Горький на ленинградской сцене. С. 16.

Самостоятельность актера вовсе не означала оторванности игры актера от работы режиссуры, личная драма Булычева—Монахова укрупнялась и выводилась в широкий жизненный план за счет, например, *контрапункта* игры исполнителя и музыкального сопровождения. Вот, по свидетельству О. Адамовича, «сильно прозвучала пауза, которую делает Монахов перед приходом трубача: он сидит в кресле у стола, на котором стоит недооженная каша, и все ниже наклоняет голову и нервно трясется в плаче... А за тюлем — как ни в чем не бывало, именно здесь вступает гитара. Как стереть после этого акцент на личном увядании, когда режиссура подчеркивает его мотивом: а вокруг жизнь! Жизнь — и звенит гитара!»¹.

Роль Василия Достигаева исполнил К. В. Скоробогатов, гримом и костюмом подчеркивая купеческую натуру своего героя. И все это, по мнению Д. И. Золотницкого, «мало... вязалось с истинным существом новейшего хищника»². В роли Шуры, побочной дочери Булычева, выступила О. Г. Казико. В. В. Люце вспоминал, что актрисе не нравилась эта роль, лирическому дарованию Казико чужд был социальный аспект данного образа, в исполнении актрисы Шура была «легкомысленной, капризной, даже несколько озорной»; была «скорее „никчемушной купеческой дочкой“, чем дочерью именно Егора Булычева»³. Казико, по мнению М. О. Янковского, «пошла к этой роли от внешней эксцентричности, от мальчишеского»⁴ начала, что обедняло социальное звучание образа. А. Б. Никритина в роли Варвары Булычевой (старшей дочери Егора Булычева) смело пользовалась острой характерностью и прибегала к ярким краскам. Ее походка, особенности речи и интонаций «делали справедливым определение „выдра“, данное ей Булычевым. Но она создавала „выдру“ по-своему элегантною, обладающую манерами дамы губернского высшего света. Практический ум Варвары, ее хитрость, стремление к деньгам и власти, презрение к „простому“ народу, а в дальнейшем ненависть к революции нашли точное воплощение в игре»⁵ актрисы. Перед актером Ю. М. Свириным в роли адвоката Звонцова (мужа Варвары Булычевой) была поставлена задача создать весомый и значительный образ общественно-го деятеля, но его герой «не выглядел настолько видным кадетом, чтобы попасть после февраля в комиссары Временного правительства»⁶. А. М. Дауде

¹ Адамович О. «Егор Булычев и другие» в театрах им. Вахтангова и БДТ им. Горького (Статья вторая) // Рабочий и театр. 1933. № 16. Июнь. С. 6.

² Золотницкий Д. И. Горький на ленинградской сцене. С. 17.

³ Люце В. В. Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет. С. 195–196.

⁴ Янковский М. «Егор Булычев и другие» на сцене БДТ // Рабочий и театр. 1932. № 28. Окт. С. 5.

⁵ Люце В. В. Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет. С. 196.

⁶ Там же.

в роли Елизаветы Достигаевой, жены Булычева, была «практически хитрой и изворотливой, любвеобильной красавицей»¹. По мнению М. О. Янковского, «роль Меланьи крайне важна для обрисовки булычевщины как чрезвычайно яркий показатель специфических связей между монастырщиной и купечеством»², но роль игуменьи совсем не удалась М. Н. Дефорж.

Таким образом, можно сказать, что исполнение вызвало неоднородные оценки рецензентов. Один из них писал, что «Булычев...» — «спектакль ансамбля, из которого трудно кого-либо выделить, ибо в большинстве актеры играют попросту хорошо»³. М. О. Янковский особо отмечал, что эпизодические роли по большей части «подняты до уровня авторского текста и свидетельствуют о том, что благодарный драматургический материал играет огромную роль в творческом росте театра»⁴. Вместе с тем Янковский подчеркнул, что «уровень исполнителей весьма неровен. Наряду с яркими фигурами, в спектакле ощутим разнородность в приемах исполнения, сказавшийся отрицательно на некоторых образах»⁵.

В связи с целостным восприятием «Булычева...» В. В. Люце отмечал, что оценка в ленинградской прессе была в общем положительной: «Наш спектакль при всех его недостатках был цельным спектаклем, со своей общей концепцией, с мастерами-актерами — исполнителями главных ролей. Судить о нем можно и должно было по законам, поставленным себе авторами спектакля, а не искать в нем того, чего в нем не могло быть и не было, того, что не являлось целью его замысла»⁶. Конечно, в постановке БДТ «безусловно было несколько прямолинейное социологизирование темы, событий и характеров пьесы. Особенно резко это прозвучало в декларативных предварительных высказываниях о спектакле. <...> Но попытка решения „Егора Булычева“ в плане политического спектакля... была осуществлена. Декларативность замысла в практике спектакля была побеждена реалистической объективностью течения жизни и событий, развитием характеров Горького»⁷. По мнению одного из рецензентов, заложенное в горьковской пьесе ощущение неизбежности пролетарской революции «умело подчеркнула режиссура ленинградского спектакля... Режиссура пошла по линии концентрированных, глубоко продуманных штрихов взамен распыленных

¹ Люце В. В. Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет. С. 197.

² Янковский М. «Егор Булычев и другие» на сцене БДТ. С. 5.

³ Тур. Медвежья берлога. «Егор Булычев и другие» в БДТ.

⁴ Янковский М. «Егор Булычев и другие» на сцене БДТ. С. 5.

⁵ Янковский М. «Егор Булычев и другие».

⁶ Люце В. В. Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет. С. 197–198.

⁷ Там же. С. 200.

натуралистических деталей. <...> В этом спектакле впервые после долгого перерыва зазвучал актерский ансамбль в Большом драматическом театре»¹. По мнению М. О. Янковского, Тверской и Люце отнеслись к этому спектаклю с особенным вниманием. «Это ясно обнаруживается в крайне тщательной обрисовке образов и отделке мизансцен. <...> „Егор Булычев“ крупное достижение советского театра. Этой постановкой театр достойно отмечает юбилей великого писателя»².

Подводя итоги, следует сказать, что в 1932 году М. Горький — «пролетарский писатель» и живой классик, интерпретация его пьес, включая «Булычева...», задана изначально, и режиссура БДТ не имела тут ни малейшей возможности для маневра. БДТ представил *политический спектакль* и сделал попытку вывести частную и семейную историю на уровень грандиозного социально-политического слома, судьбоносного для России. Вместе с тем в рамках общего жанрового решения Тверской постарался найти в горьковском материале черты *трагикомедии*.

В противовес традиционному строению горьковской пьесы и с целью *динамизации* действия, борьбы с *монотонностью*, Тверской разбил каждый акт на *эпизоды*, действие в которых происходило в разных помещениях дома Булычева. А это, в свою очередь, позволило М. З. Левину, не нарушая реалистической стилистики постановки, выстроить на сцене двухэтажную конструкцию с возможностью трансформации пространства за счет взаимодействия оформления и со *световой партитурой* спектакля.

Тверской не мог повлиять на *манеру исполнения* ролей актерами БДТ. Особенно это было очевидно в случае с Н. Ф. Монаховым. Актер не спорил с режиссерской трактовкой образа Булычева, но в границах этой трактовки играл роль по-своему, смещая центр тяжести на детально проработанную личную историю человека, жизнь которого подтачивает болезнь и который ощущает себя чужим в своем окружении. При этом Тверской-режиссер вовсе не самоустранился от работы с великим артистом. Не вмешиваясь в работу актера как таковую, Тверской использовал *контрапункт* как способ соединения музыкального и звукового рядов с действенным эпизодами в целом, включая и фрагменты с участием Монахова. Критика признавала неоднородность игры актеров, но при этом констатировала, что работа над горьковской пьесой повысила общий уровень исполнительского искусства труппы БДТ.

Постановка «Булычева...» показала, что даже в границах заданного *канона* инсценизации современной советской пьесы Тверской оказался способен проявить свою *индивидуальную* режиссерскую манеру: склонность к дина-

¹ Тур. Медвежья берлога. «Егор Булычев и другие» в БДТ.

² Янковский М. «Егор Булычев и другие».

мизации действия, к использованию многоэпизодной композиции и к применению сложной, с элементами трансформации, сценической конструкции; важное значение придавал Тверской художественному свету, а также сценическому звуку, применяя его не просто как музыку и разного рода шумы, что сопровождают собственно игру действующих лиц, но стремился использовать музыку и другие звуки в соответствии с принципом контрапункта; во многом благодаря этому личная драма Булычева приобретала исторический масштаб, гибель главного героя символизировала катастрофу цивилизационного характера.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БДТ — Большой драматический театр.

ЦК ВКП(б) — Центральный комитет Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адамович О.* «Егор Булычев и другие» в театрах им. Вахтангова и БДТ им. Горького (Статья вторая) // Рабочий и театр. 1933. № 16. Июнь. С. 5–7.
2. *Буцкой А. К.* Музыка в драматическом театре // Большой драматический театр: Сборник статей. Л.: ГБДТ, 1935. С. 246–275.
3. *Гвоздев А. А.* «Егор Булычев и др.» новый спектакль БДТ // Вечерняя Красная газета. 1932. 5 окт.
4. *Золотницкий Д. И.* Горький на ленинградской сцене // Театр и жизнь. М.; Л.: Искусство, 1958. С. 15–17.
5. *Легри О.* Над «Егором Булычевым» поднимается занавес // Смена. 1932. 24 сент.
6. Ленинградский Большой Драматический театр им. Горького. XV октябрь: Сборник материалов. Л.: ЛГБДТ, 1932. 88 с.
7. *Люце В. В.* В гостях у Максима Горького // Рабочий и театр. 1933. № 28. С. 13.
8. *Люце В. В.* Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет // Егор Булычев и другие. Материалы и исследования: Сборник / Под ред. Б. А. Бялика. М.: ВТО, 1970. С. 182–204.
9. Постановление Политбюро ЦК ВКП (б). 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1932.htm> (дата обращения: 27.04.2020).
10. *Рафалович В. Е.* Весна театральная. Л.: Искусство, 1971. 223 с.
11. Страна отмечает Юбилей Горького // Красная газета. Вечерний выпуск. 1932. 17 сент.
12. *Тверской К., Люце В.* К постановке пьесы «Егор Булычев и др.» // О театре Горького. Выпуск БДТ. 1932. 25 сент. С. 5.
13. *Тверской К., Люце В., Левин М.* Пьеса Горького на сцене // Красная газета. Вечерний выпуск. 1932. 21 сент.
14. Тур. Медвежья берлога. «Егор Булычев и другие» в БДТ // Советское искусство. 1932. 16 окт.
15. *Янковский М.* «Егор Булычев и другие» // Красная газета. Утренний выпуск. 1932. 5 окт.
16. *Янковский М.* «Егор Булычев и другие» на сцене БДТ // Рабочий и театр. 1932. № 28. Окт. С. 45.

Аннотация

Статья посвящена истории постановки спектакля К. К. Тверского «Егор Булычев и другие» (БДТ, 1932, художник М. З. Левин). На материале реконструкции сценической версии пьесы М. Горького «Егор Булычев и другие» и анализа этого спектакля изучаются особенности режиссуры К. К. Тверского, а именно: подходы к выбору и интерпретации классической советской пьесы, сценографическое решение спектакля, его жанровая природа, особенности композиции, специфика работы с актерами.

Abstract

This article considers the history of Konstantin Tverskoy's production of Maksim Gorky's play *Egor Bulychov and Others* (Bolshoi Drama Theater, 1932; theater designer Moses Levin). The reconstruction of the stage version of Gorky's play and an analysis of this production provides a framework for a discussion of Tverskoy's direction and interpretation of a classic Soviet play that takes into account a number of issues including stage design, genre, composition, and the interaction with the actors involved.

- ✓ *Ключевые слова:* К. К. Тверской, М. Горький, «Егор Булычев и другие», М. З. Левин, Н. Ф. Монахов, эпизодный спектакль, социальная драма, трагикомедия, контрапункт.
- ✓ *Keywords:* Konstantin Tverskoy, Maksim Gorky, *Egor Bulychov and Others*, Moses Levin, Nikolay Monakhov, episodic structure, social drama, tragicomedy, counterpoint.

Спектакль М. А. Захарова «Мудрец» (Ленком, 1989): сюжет, жанр, композиция

РЯПОСОВ АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,
заведующий сектором источниковедения,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

RYAPOSOV ALEXANDER Y.

*PhD (History of Arts), Senior Researcher,
Chief of the Source Criticism Department,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: alexandrryaposov@gmail.com

Премьера спектакля «Мудрец» состоялась 21 марта 1989 года, в афише постановка Марка Анатольевича Захарова (1933–2019) была обозначена как «сценическая фантазия в 2-х частях на тему комедии А. Н. Островского „На всякого мудреца довольно простоты“». Постановщик изменил название пьесы как минимум по двум причинам. Во-первых, комедия «На всякого мудреца...» неоднократно ставилась в Москве и хорошо известное название пьесы могло отпугнуть часть публики, знакомой с данным произведением Островского либо непосредственно, либо по предыдущим постановкам. Во-вторых, называя свой спектакль «Мудрец», Захаров обозначил и *театральную традицию*, которой он следовал, которую он продолжал и которую он развивал. Лидер Московского театра имени Ленинского комсомола имел в виду спектакль «Мудрец», который был поставлен С. М. Эйзенштейном в 1923 году на сцене Первого театра Пролеткульта, где режиссер не только вольно прочитал сюжет комедии Островского, но и радикально изменил *драматургическую структуру*, построив действие по принципу *монтажа аттракционов*. Воспользуемся термином Е. И. Горфункель — «спектакль, сделанный по модели»¹, с помощью которого уже удалось показать, что захаровский спектакль «Разгром» (Театр имени Маяковского, 1971) был поставлен по модели таировской «Оптимистической трагедии» (Камерный театр, 1933) и, отчасти, мейерхольдовского «Командарма — 2» (ГосТИМ, 1929)². «Мудрец» Захарова — *спектакль, сделанный по модели «Мудреца»*

¹ См.: Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2015. С. 200–201.

² См.: Ряпосов А. Ю. М. А. Захаров от «Разгрома» к «Автограду — XXI»: право на профессию // Общество. Среда. Развитие. 2020. № 1. С. 22–23.

Эйзенштейна и с привлечением отдельных приемов из арсенала режиссуры В. Э. Мейерхольда.

Существующая литература, посвященная творчеству Захарова¹, не занимается непосредственным изучением поэтики отдельных его спектаклей. Представленная здесь статья посвящена *реконструкции* захаровского спектакля «Мудрец» и *анализу* его *сценической поэтики*, а именно: изучению режиссерского сюжета и способов его строения; определению жанровой природы постановки; исследованию композиционных принципов строения действия и др. В качестве источника для изучения захаровской постановки, помимо традиционных рецензионных материалов, используется видеозапись спектакля.

«Мудрец» Захарова, помимо двух уже названных, был связан и с еще одной сценической традицией — на этот раз традицией собственно захаровского творчества, а именно — преемственностью с постановкой «Доходного места» (Театр Сатиры, 1967), которая увидела свет на излете оттепели, отразила основные черты режиссерской методологии Захарова² и после запрета в 1968 году стала легендарной³. На указанную преемственность обратил внимание А. М. Смелянский, который в рецензии на захаровского «Мудреца» заявил, что благодаря «Доходному месту» Захаров в конце 1960-х годов «имел возможность познать потайную взрывчатую силу Островского»⁴. Двадцать два года спустя, в период перестройки, которая попыталась стать продолжением насильно оборванной хрущевской оттепели (своего рода оттепелью № 2), Захаров обратился к комедии «На всякого мудреца довольно простоты». Произошло это, по мнению Смелянского, потому, что Островский в 1868 году «ударил театральную публику в России своим, если хотите, *политическим памфлетом*, психологически и человечески выверенным и

¹ См., например: *Семеновский В.* Темп-1806 // Театр. 1982. № 7. С. 53–67; *Скорочкина О. Е.* Марк Захаров // Режиссер и время: Сборник научных трудов / Редкол.: В. М. Миронова (отв. ред.) и др. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 99–125; *Смелянский А. М.* Королевские игры // Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 210–234; *Давыдова М.* Марк Захаров: ремесленник милостью Божьей // Давыдова М. Конец театральной эпохи. М.: ОГИ, 2005. С. 119–129; *Богданова П. Б.* Формула успеха Марка Захарова // Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 155–168; *Скорочкина О.* Актер театра Марка Захарова // Русское актерское искусство XX века / Автор концепции С. К. Бушуева; сост. С. К. Бушуева, Н. А. Таршис; ред. и сост. указателей О. Н. Мальцева. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018. С. 693–728; и др.

² См.: *Рябов А. Ю.* Спектакль «Доходное место»: формирование основных принципов режиссерской методологии М. А. Захарова // Театрон. 2012. № 2. С. 3–10.

³ См.: *Вишневская И.* «Доходное место» А. Н. Островского. Театр Сатиры. Москва. 1967 // Спектакли двадцатого века / Редкол.: А. В. Бартошевич (отв. ред.) и др. М.: ГИТИС, 2004. С. 290–294.

⁴ *Смелянский А. М.* «Ба! Знакомые все лица!»: «На всякого мудреца довольно простоты» в Театре имени Ленинского комсомола (Московские новости. 1989. 16 апр.) // Смелянский А. М. Междоветия времени. М.: Искусство, 2002. Кн. 1. С. 159.

потому неотразимо убедительным. Настолько убедительным, что и сегодня пьеса продолжает бить в цель (курсив мой. — А. Р.)¹. Смелянский справедливо заметил, что Захаров вновь обратился к творчеству Островского, рассчитывая обнаружить «переходность эпохи, ее торопливую жадность, смутность и разброд», показать «время митингов и банкетов, перераспределение благ и прав»². «Мудрец» был поставлен на четвертом году перестройки, и взгляд режиссера-шестидесятника на происходящие в стране общественно-политические и экономические преобразования, зафиксированный в художественной ткани спектакля, был крайне пессимистичен. Смелянский писал: «Конфликт [в постановке] разворачивается между глумовщиной, чудовищно развратной силой на все готового „ума“, таившегося в подполье, и хамским миром официозного веселья и маразма, которым начинено прежнее общество. Мы и раньше знали, что мир „мудрецов“ полон глупости, пошлости и словоблудия. М. Захаров представил его и как абсолютно непристойный, похабный. Такого патологического скотства... такого обилия животных инстинктов общества, которым, как выяснилось, владеют стареющие женщины и отставные генералы, мы еще в комедии Островского не видели»³.

Сценичность комедии «На всякого мудреца...» и ее неизменный и устойчивый успех у театральной публики во многом обусловлены тем, что пьеса эта представляет собой ярко выраженную *плутовскую* комедию, двигателем *авантюрной* интриги в ней является Глумов — персонаж, решивший сменить роль обличителя общественных пороков на традиционную роль *плута* или *авантюриста* и достигнуть тем самым жизненного успеха. В спектакле Захарова сюжет комедии был *парадоксально переосмыслен*.

В. Гульченко в отзыве на захаровскую постановку написал: «Короля, как известно, играет свита. А кто играет свиту? Король?.. Сама же свита?.. Марк Захаров... задает нам своим новым спектаклем „Мудрец“ именно этот вопрос»⁴. Изменилось время, и для власть и состояние имущих стало очевидно, что перемены нужны, но при этом перемены должны быть таковы, чтобы не противоречить основополагающей для России идее «о вреде реформ вообще». Для этого процессом перемен надо руководить «сверху», привлекая к делу талантливых и умных молодых людей наподобие Егора Дмитрича Глумова, который и спич для Городулина набросает, и рукопись трактата Крутицкого подправит, и зрелым дамам из общества скучать не даст. Для такого и «доходного места» не жалко: представим, что это не Жадов в тяжелую для себя минуту пришел к дяде просить места, где он мог бы хоть что-нибудь

¹ Смелянский А. М. «Ба! Знакомые все лица!». С. 158.

² Там же. С. 159, 160.

³ Там же. С. 160.

⁴ Гульченко В. Герой свиты // Театральное обозрение. 1989. № 17. С. 8.

приобрести, а вызвал бы его Вышневецкий и попросил бы помочь перестроить вверенный ему департамент в соответствии с духом времени... Картина, конечно, близкая к фантастике, и все-таки определенная преемственность, как будет видно далее, между Глумовым В. Ракова и Жадовым А. Миронова можно обнаружить. Отталкиваясь от текста классической комедии о пореформенных временах 1860-х годов, «Захаров, — по мысли Ю. Гладильщикова, — конечно же, делал спектакль о сегодняшней „революции сверху“ — перестройке... А еще точнее — спектакль о том, почему перестройка буксует, о бюрократии — могучей силе, прослойке между „верхами“ и „низами“, которая-то, в сущности, всегда и управляла государством, никогда не шла против своих интересов и все перестройки в России XIX и XX веков приспособляла к себе, превращая в пародию»¹.

Ю. Гладильщиков дал такое описание режиссерского пролога к спектаклю: «...поднимался мило-сусальный занавес с церквами и башнями старинной Москвы, настроивший на что-то такое же старинное и спокойное... а сцены нет! Сплошная железная стена и узкая полоска пола. Глумов... очевидно, едва спасшись от полиции, прячет в тайник то ли прокламации (!), то ли стишки... Тут стишки явно политические (!) <...> Завязка в том, что молодой человек Глумов жаждал сломать существующий скверный порядок и понял, что это ему не по зубам. И вот тогда он решается приспособиться к нему, сделать карьеру»².

Между Жадовым Миронова и Глумовым Ракова действительно наблюдалась определенная преемственность, заключенная, по мысли В. Гульченко, в узнаваемости жизненного типа: «Жадов, которого вдохновенно играл Андрей Миронов, как бы приготавливал зал к предстоящим годам расставания с честностью. Уже все обитатели пьесы сдались, уже все приноровились к нормам „доходной“ жизни, и только Жадов шагал не в ногу — его вернула в строй любовь, во имя которой он и поступился принципами. Глумов, спустя 22 года явившийся на смену малодушному Жадову в новой постановке Захарова, опять был понят и признан залом: Глумов прошел именно ту школу жизни, какую прошли и они. Другое дело, что в отдельных несознательных зрителях и по сей день таится Жадов, так и не поддавшийся „доходным“ соблазнам. Однако не станем преувеличивать опасностей данной добродетели. Если Жадов отставал от общепринятого марша, то Глумов несколько забежал вперед, совершив тем самым тактическую ошибку»³. Жадов Миронова в захаровском «Доходном месте» представал перед зрителем совсем молодым человеком, только вступающим в жизнь. Е. Холодов, опираясь на творчество Островского, попытался прикинуть, каковы могли бы быть ва-

¹ *Гладильщиков Ю.* Современный мудрец // Литературная газета. 1989. 10 мая.

² Там же.

³ *Гульченко В.* Герой свиты. С. 8.

рианты дальнейшей судьбы главного героя «Доходного места»: «Перед Жадовым, как показала Островскому жизнь, два пути. Один — в Глумове („На всякого мудреца довольно простоты“). Другой — в Мелузове („Таланты и поклонники“). Если Мелузов — это Жадов, отказавшийся от своих иллюзий, но не отрешившийся от своих идеалов, то Глумов — это Жадов, окончательно предавший сам себя»¹.

Захаров всегда умел создать калейдоскоп ярких и запоминающихся лиц из персонажей второго ряда, что оказалось исключительно важно для формирования «свиты» Глумова как «лжекороля». Крутицкий Л. Броневого, щеголяющий в форме советского генерала, «непроехимо мудр в толковании своего прожекта тотального торможения»². Консерватор до мозга костей, Крутицкий действительно «крупный армейский чин», он, как истинный «свой парень», «играет на аккордеоне и формирует... боевые подразделения»³, готовые, если понадобится, идти и брать власть силой. «Нечаянный либерал»⁴ Городулин А. Збруева (или, во втором составе, С. Чонишвили), по всей видимости, постоянно и торопливо перемещался «на каком-то пыхтящем автомобиле с трубой, прадедушке современного „Мерседеса“»⁵, из собрания в собрание, с банкета на банкет, с митинга на митинг, и везде произносил пламенные речи, не имея ни малейшей возможности их хоть как-то обдумать; «он тренируется с теннисной ракеткой и молится на граммофон»⁶. Мамаев В. Ларионова (во втором составе — Ю. Колычев), по первому и обманчивому впечатлению, — «пустобрех»⁷, но на деле «Мамаев — высокопоставленный конформист с явным уклоном „вправо“, тихо проваливающий реформы „верхов“»⁸. Зрители никогда «не видели такой Мамаевой, какую предъявила Инна Чурикова. В „Оптимистической трагедии“, где она играла героиню, хотели „комиссарского тела“. Здесь „комиссарша“ прошлого века хочет „глумовского тела“ и, добиваясь его, готова, кажется, на все»⁹. Итог, который подводила И. Л. Вишневская, был неутешительным: «...не Глумов центральное... лицо... но общество, которое он собирается подчинить своекорыстным... интересам. В спектакле Ленкома глупое общество, на завоевание которого пускается мудрец Глумов, оказывается куда умнее, хитрее, чем он. Глумо-

¹ Холодов Е. Вот и доказательство // Театр. 1990. № 7. С. 104.

² Гульченко В. Герой свиты. С. 8.

³ Гладильщиков Ю. Современный мудрец.

⁴ Гульченко В. Герой свиты. С. 8.

⁵ Смелянский А. М. «Ба! Знакомые все лица!». С. 159.

⁶ Гладильщиков Ю. Современный мудрец.

⁷ Гульченко В. Герой свиты. С. 8.

⁸ Гладильщиков Ю. Современный мудрец.

⁹ Смелянский А. М. «Ба! Знакомые все лица!». С. 160.

вы — они, а не он... „глумится“ над ними, они „глумятся“ над ним, они, а не он одерживают победу»¹.

Вишневская констатировала, что вместо привычно пронырливого Глумова «неожиданно на сцене оказывается достаточно *наивный*, в чем-то даже *глуповатый* Глумов (курсив мой. — А. Р.)»² в исполнении В. Ракова. В режиссерском прологе спектакля герой вместе с его маменькой (Т. Кравченко), которая, словно на митинге, кричала о социальной справедливости, тщетно бились о металл пожарного занавеса, отделяющего их от столь вожделенного, но недоступного для простых, непричастных к касте номенклатуры смертных мира изобилия, а значит — и благоденствия. Но вдруг свершилось чудо, и этот в буквальном смысле слова *железный занавес* приоткрылся и обнаружил расположенный на сцене огромный стол и невероятное количество разноразмерных и разностильных хрустальных люстр над ним (художник — О. Шейнцис). Мир, который так привлекал Егора Дмитрича и его маменьку, впустил Глумова, но этот столь притягательный мир оказался устроен отнюдь не так, как это мнилось глумовскому семейству. Вишневская писала: «...Глумовым здесь только кажется, что это они ведут интригу. На самом же деле ведут их, словно кукол на ниточках, — умные, предприимчивые кукловоды. Глумов нужен обществу „торможения“ ... как дополнительная, бойкая, молодая, энергичная, беспринципная сила, которая *по внешности* будет более цивилизованной, более современной, более продвинутой среди начинающих „неформальных“ организаций, слоев, прослоек и прочих масс (курсив мой. — А. Р.)»³. Многократно использованный в спектакле *аттракцион* с появлением на сцене стоящего по отношению к публике спиной и совершенно обнаженного Ракова—Глумова, выполнял (помимо мощной, как это и положено при использовании аттракциона, эмоциональной встряски зрительного зала) еще одну функцию, как полагала Вишневская. Так называемое высшее общество (облаченное в полном соответствии с дресс-кодом в одежды и защищенное ими, словно своего рода мундирами) видело насквозь героя Ракова: «Голый, словно на рентгене просвеченный Глумов, плотно стиснутый фраками и генеральскими мундирами — какая суперполитическая метафора, найденная режиссером, желающим сказать, что наивные „мудрецы“ приходят и уходят, а „генералиссимовские“ мундиры остаются»⁴. Стоит заметить и уточнить, что в этом случае, когда «король» действительно и буквально голый, речь идет не о метафоре, а о ее *буквализации* — или, иными словами, о *деметафоризации метафоры*. Новая эпоха требовала призыва на службу власть и состояние имущим новых людей. «Мелкого беса Глумо-

¹ Вишневская И. Темное царство «застоя» // Театральная жизнь. 1989. № 15. С. 3.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

ва ангажируют бесы „крупнокалиберные“. Они его, а не он их. И „железный занавес“ тоже рушат они, а не он — у них больше возможностей, энергии, информации»¹. Прежде чем впустить Глумова в свои ряды и потратиться на него, так называемое высшее общество устраивало ему серьезную проверку, словно это был рядовой-новобранец, рекрутируемый на службу: «ему и открывают рот, и рассматривают зубы, и щупают мускулы»².

Истинные «мудрецы» захаровской постановки представлены были режиссером и соответствующими исполнителями ролей свежо, по-новому, нетрадиционно. Крутицкий Л. Броневого — «крепкий лидер, масштабная фигура, гений консерватизма, вождь регресса, торможения. Не маразматик и не рамоликитик этот Крутицкий, не порос мхом и не отстал от жизни, как играют его по старинной актерской традиции. Полон ленивой (а зачем суетиться, и так все получится) энергии, Крутицкий Броневого немногословен — его и так поймут, каждое его слово и так ловят на лету разные „неформальные“ организации, что постоянно наполняют живо-деловой, а не отставно-безжизненный кабинет Крутицкого»³. «Шустый либерал» Городулин А. Збруева или С. Чонишвили — олицетворение «шумливого», «петушино-задиристого авангардизма» и оборотная сторона «неподвижного консерватизма»⁴. Наконец, Клеопатра Львовна в исполнении И. Чуриковой. В. Гульченко заметил: «Глумов здесь не плейбой. Но невозможно не признать в чуриковской Мамаевой законченную плэйгёрл. Между нами говоря, не совсем в общем-то и „гёрл“, но уж истинная правда — „плэй“... Мамаева исполняет свои застоявшиеся обязанности перед природою с прилежностью, достойной и зависти, и подражания. Заключив союз с глумовской маменькой... полагающей единственным предосудительным пороком бедность, Мамаева обеспечивает стремительное повзросление Глумова»⁵. Хозяева жизни и в новые времена хотели остаться элитой общества, а значит — были готовы защищать свои права и интересы. Записи в дневнике Глумова для них — открытие неприятное, но это совсем не тот «компромат», что мог бы их всерьез обеспокоить, и вчерашнего зарвавшегося «выдвиженца», «любимца богов» — сегодня жестко и без сантиментов «ставят на место». «Все они (то есть „элита“, „сливки общества“. — А. Р.) — сила, ибо при непосредственном их участии осуществлялась реальная — какая уж есть, не до идеалов — жизнь»⁶.

Главный герой захаровского «Мудреца» хотя и специфический, но во многом тоже *негероический герой*, каковым был Жадов в захаровском «Доход-

¹ Вишневская И. Темное царство «застоя».

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Гульченко В. Герой свиты. С. 9.

⁶ Там же.

ном месте» (герой А. Миронова не способен был изменить мир, но оказался в силах не предавать самого себя и собственные идеалы¹). Вот Глумов «присутствует в качестве своего за пиршественным „доходным“ столом, и его наперебой обласкивают юная невеста Машенька (Л. Артемьева) и зрелая любовница Мамаева, чуть ли не с ложечки кормят. Но Глумову вдруг муторно, Глумов вдруг портит праздник. Вкусная и здоровая пища ему теперь, видите ли, претит»². Герой Ракова, которого подташнивало за столом мамаевых, крутицких и городулиных и которого удалят из-за этого стола, еще «наденет... штаны и вернется в общий строй. Это в нем синдром Жадова зыграл. По молодости всякое бывает»³. Как и Жадов—Миронов в 1970—1980-е, так и Глумов—Раков в 1990—2000-е годы станет важным *лирическим героем* Захарова, ведь лидеру Ленкома не раз придется оказаться за одним столом и с представителями бизнеса, и с носителями высшей власти, федеральной и региональной, московской. И есть все основания думать, что не раз Захарову в таких случаях было муторно... Но возраст, опыт, в том числе и художественный, интересы вверенного ему театра не оставляли места для проявления мальчишества. Спектакль Захарова рисовал картину жизни, которая получалась безрадостной и горькой, но картиной истинной и верной. В. Гульченко считал, что театр выставил гражданам России серьезный счет: «...мы и есть *не герои* своего времени. То есть мы, конечно, герои, но — герои свиты. Сопровождающие Его лица. Кого Его? Короля. На этот раз не мы играем его. Это он играет нас. И довольно успешно (курсив мой. — А. Р.)»⁴.

Итак, в основе пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» лежит *плутовской* сюжет, который Захаров переосмыслил *парадоксально*, то есть не плут и авантюрист Глумов ведет интригу, играя в своих интересах другими власть и состояние имущими персонажами, но, наоборот, старые «хозяева жизни» для сохранения своей власти и положения используют Глумова и покровительствуют ему лишь до тех пор, пока он послушная игрушка в их руках.

Жанр спектакля — *политический памфлет*.

Текст комедии А. Н. Островского был существенно сокращен ради повышения *темпа* действия, но порядок основных событий сохранен. Было бы преувеличением назвать структуру действия захаровского «Мудреца» *монтажом аттракционов*, но аттракционов в спектакле Ленкома действительно много, с их помощью выстраивается *ритм* постановки.

Арсенал аттракционов, примененных Захаровым в «Мудреце», многообразен. Аттракционы-репризы были отданы режиссером преимуществен-

¹ См.: Рясов А. Ю. Спектакль «Доходное место»: формирование основных принципов режиссерской методологии М. А. Захарова. С. 9—10.

² Гульченко В. Герой свиты. С. 9.

³ Там же.

⁴ Там же.

но генералу Крутицкому; игравший эту роль Л. Броневоу владел исключительным мастерством подачи репризы, как, например, в случае с репликой о взятках: «Не берут только те, кому не дают...» При организации аттракционов режиссер широко использует мейерхольдовский прием *игры с вещью*. В сцене специально подстроенной Глумовым первой встречи с дядюшкой и в тот момент, когда тот называет себя, В. Раков намеренно с максимальным грохотом роняет металлическую тарелку с едой, чтобы подчеркнуть, сколь неожиданна для его героя якобы встреча с Мамаевым. Неизменно вызывают оживление в зрительном зале игра Клеопатры Львовны с пенсне или манипуляции героини И. Чуриковой с юбками невероятной ширины (художник по костюмам — В. Комолова). Фурор производил эпизод на приеме у Турусиной (М. Струнова), где Крутицкий Л. Броневоу появлялся на сцене в мундире советского генерала и с баяном на груди, исполняя вживую песню «По Муромской дорожке / Стояли три сосны...».

Самые, пожалуй, сильные аттракционы — сцены с обнажением Глумова, которые были решены на основе *контрапункта* пластики и речи, то есть с использованием мейерхольдовского *приема переключения*, когда пластика актера сталкивается с произносимым им словом и меняет, переключает смысл этого слова.

В качестве примера фрагмент спектакля — первая встреча Глумова и Клеопатры Львовны. Мать Глумова рассказывает героине И. Чуриковой о том, что сын совсем еще дитя и все время говорит о ее красоте, мол, «тетушка — ангел!». Тетушка откликнулась: «Милый мальчик!» В это же время героиня Т. Кравченко жадно лапала (именно так! — А. Р.) Клеопатру Львовну, высоко задирала ей юбку, обнажая ноги, и потом подводила героиню И. Чуриковой к ширме, из-за которой более чем наполовину был виден стоящий спиной к публике и абсолютно голый Глумов—Раков. Клеопатра Львовна теряла дар речи, но медленно обходила племянника, внимательно его разглядывая. Встревала мать Глумова: «Натура — кипяток!..» С трудом оторвав взгляд от племянника, героиня И. Чуриковой произносила: «Ему еще во всем нужны руководители. Под руководством умной женщины он несомненно сможет...» Героиня Т. Кравченко подхватывала фразу, бросая реплику: «Вот вы и поручайте им, вы же такая добрая...» — и одновременно смачно шлепая ладонью Клеопатру Львовну ниже спины...

Контрапункт — принцип, на основе которого чаще всего строились сцены в захаровском спектакле. Вот один из примеров. В эпизоде приема у Турусиной основная группа гостей располагалась на среднем плане планшета. Из дверного проема слева появлялся дворецкий Григорий (И. Фокин) и объявлял: «Странные люди пришли». Героиня М. Струновой поправляла: «Странники!.. Отведи их на кухню и прикажи накормить». Герой И. Фокина делал призывающий жест рукой, и из проема появлялись мужчины в расстегнутых пальто или шинелях без погон, один был на костылях; вслед за Григори-

ем они проходили по авансцене и исчезали в правом дверном проеме. Глядя на них, казалось, что все-таки прав дворецкий Турусиной — по виду это были то ли бродяги, то ли бандиты... Через какое-то время снова появлялся Григорий и объявлял: «Уродливый пришел». Турусина опять его поправляла: «Юродивый!.. Отведи на кухню и прикажи накормить». И герой И. Фокина вызывал из проема здорового мужика с ярко-красной рожей то ли от загара, то ли от спиртного... Ну и т. д.

Сценическая версия «На всякого мудреца...», в отличие от «Доходного места», имела на подмостках Московского театра имени Ленинского комсомола — Ленкома счастливую и долгую театральную судьбу: последний раз спектакль был показан 16 июня 2004 года. Изменились исторические условия, на смену перестройке и эпохе экономических реформ 1990-х в начале миллениума, то есть нового, третьего тысячелетия нашей эры, отсчитываемой от Рождества Христова, пришла эпоха «новой стабильности» и новых героев.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГосТИМ — Государственный театр имени Вс. Мейерхольда.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богданова П. Б.* Формула успеха Марка Захарова // Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 155–168.
2. *Вишневская И.* Темное царство «застоя» // Театральная жизнь. 1989. № 15. С. 3.
3. *Вишневская И.* «Доходное место» А. Н. Островского. Театр Сатиры. Москва. 1967 // Спектакли двадцатого века / Редкол.: А. В. Бартошевич (отв. ред.) и др. М.: ГИТИС, 2004. С. 290–294.
4. *Гладильщиков Ю.* Современный мудрец // Литературная газета. 1989. 10 мая.
5. *Горфункель Е. И.* Режиссура Товстоногова. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2015. 528 с.
6. *Гульченко В.* Герой свиты // Театральное обозрение. 1989. № 17. С. 8–9.
7. *Давыдова М.* Марк Захаров: ремесленник милостью Божьей // Давыдова М. Конец театральной эпохи. М.: ОГИ, 2005. С. 119–129.
8. *Ряпосов А. Ю.* Спектакль «Доходное место»: формирование основных принципов режиссерской методологии М. А. Захарова // Театрон. 2012. № 2. С. 3–10.
9. *Ряпосов А. Ю.* М. А. Захаров от «Разгрома» к «Автограду — XXI»: право на профессию // Общество. Среда. Развитие. 2020. № 1. С. 21–30.
10. *Семеновский В.* Темп-1806 // Театр. 1982. № 7. С. 53–67.
11. *Скорочкина О.* Актер театра Марка Захарова // Русское актерское искусство XX века / Автор концепции С. К. Бушуева; сост. С. К. Бушуева, Н. А. Таршис; ред. и сост. указателей О. Н. Мальцева. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018. С. 693–728.
12. *Скорочкина О. Е.* Марк Захаров // Режиссер и время: Сборник научных трудов / Редкол.: В. М. Миронова (отв. ред.) и др. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 99–125.
13. *Смелянский А. М.* «Ба! Знакомые все лица!»: «На всякого мудреца довольно простоты» в Театре имени Ленинского комсомола (Московские новости. 1989. 16 апр.) // Смелянский А. М. Междометия времени. М.: Искусство, 2002. Кн. 1. С. 158–162.

14. *Смелянский А. М.* Королевские игры // Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 210–234.
15. *Холодов Е.* Вот и доказательство // Театр. 1990. № 7. С. 95–105.

Аннотация

Статья посвящена изучению сценической поэтики спектакля «Мудрец», поставленного М. А. Захаровым (1933–2019) в 1989 году, на пике перестройки. В центре внимания исследование режиссерского сюжета спектакля и способов его строения, анализ жанровой природы постановки, изучение принципов компоновки действия. В статье определяется место и значение спектакля в творчестве Захарова и устанавливаются его взгляды на происходящие в СССР второй половины 1980-х годов социально-политические процессы.

Abstract

This article explores the stagecraft of the play *The Sage (Mudrets)*, staged by Mark Zakharov (1933–2019) in 1989 at the peak of Perestroika. The research focuses on the director's interpretation of the play, its structure, the principles underpinning the composition of the action, the analysis of its genre, and on methods of acting. The article situates the play and its significance within Zakharov's own work and considers his views on the socio-political processes taking place in the USSR in the second half of the 1980s.

- ✓ *Ключевые слова:* М. А. Захаров, Ленком, «Мудрец», аттракцион, монтаж аттракционов, реприза, игра с вещью, контрапункт, прием переключения.
- ✓ *Keywords:* Mark Zakharov, Lenkom Theatre, *The Sage (Mudrets)*, spectacle, set installation, reprise, counterpoint, changes in reception history.

Политический театр эпохи перестройки: спектакль М. А. Захарова «Диктатура совести» (Ленком, 1986)

УДК
792.03

ШЕЛЕСТ ВЕРА ВЛАДИМИРОВНА

*Руководитель литературно-драматической части Брестского академического театра драмы имени Ленинского комсомола Беларуси
(Брест, Республика Беларусь)*

SHELEST VERA V.

*Head of the Literary and Dramatic Section of the Brest Academic Drama Theater named after the Lenin Komsomol of Belarus
(Brest, Republic of Belarus)*

E-mail: bezumie.vshv@gmail.com

С провозглашением в СССР перестройки и гласности для М. Ф. Шатрова (1932–2010) и М. А. Захарова (1933–2019) принципиально важно было первыми озвучить свое гражданское кредо. Они торопились предупредить ход событий, не пересказывать со сцены свежие партийные документы, а самим оказаться вровень с постановлениями партии и правительства, даже чуть опередить их, и это им удалось. «Театр заинтересованных граждан» — так назвал В. В. Гульченко свою большую рецензию на «Диктатуру совести»: «Это был первый спектакль, отразивший новое политическое мышление»¹. Однако от первого слишком эпатажного названия пьесы — «Суд над Лениным» — создатели спектакля все-таки отказались.

В своем цикле ленинских пьес Шатров дал новое дыхание забытым жанрам агиттеатра, например жанру политического суда, очень популярного в первые годы после Октябрьской революции. На сцене разыгрывался судебный процесс над каким-нибудь историческим персонажем со всеми атрибутами суда: защитой, обвинителем, свидетелями, допросами и т. п. Зрители в такой постановке принимали самое активное участие. Так, например, на агитплощадках разыгрывался «Суд над комсомольцами, венчающимися по церковному обряду» или «Суд над Гапоном». Тогда и появилась в газете «Правда» от 22 апреля 1920 года заметка «Суд над Лениным». В ней рассказывалось, как молодые работники Виндавской железной дороги в праздничный день разыграли перед беспартийными зрителями судебный процесс, в котором свидетелями обвинения против Ленина выступали буржуй, кулак,

¹ Гульченко В. В. Театр заинтересованных граждан // Театр. 1986. № 11. С. 83.

спекулянт, дезертир с фронта, а свидетелями защиты — германский пролетарий, русский рабочий, солдат, раненный во время царской войны. Выступали прокурор и защитник. Оправдательный приговор Ленину был встречен громом аплодисментов. Агиттеатры возродились в СССР в 1980-е годы вместе со студенческими театрами эстрадных миниатюр (СТЭМ). Историк Н. И. Басовская, например, создала в Московском государственном историко-архивном институте исторический кружок, где разыгрывались «Суды истории». Учебные каналы советского телевидения эти суды показывали.

Благодаря Шатрову советская театральная лениниана в 1980-е годы преобразилась на столичных сценах в виде ряда своеобразных судебных процессов. Спектакль «Так победим!» (МХАТ, 1981) был, по сути, судом над современностью в свете ленинских идей. В этой постановке Ленин выполнял функцию прокурора и обличал тех, кто искажил его план построения социалистического государства. В «Диктатуре совести» вождь на сцене Ленкома неожиданно оказывался в роли обвиняемого; граждане России восьмидесятых годов судили Ленина и вынесли ему оправдательный приговор, виновными были объявлены «искажители» ленинизма. Действие спектакля «Брестский мир» (Театр имени Вахтангова, 1987), по собственному признанию режиссера Р. Р. Стуруа, строилось как «суд над Лениным», который вершили соратники. Вопрос о Брестском мире разделил сплоченные ряды большевиков и потребовал поименного голосования. Последний суд в пьесе «Дальше, дальше, дальше» (1987), которая так и не увидела света рампы, — самый яростный, когда шатровский Ленин схлестывался с соратниками и наследниками, обвиняя их в том тупике, куда они, по мнению драматурга, завели Советский Союз.

Цель данной статьи показать, что в результате смелого эксперимента на сцене Ленкома впервые в советской лениниане была осуществлена попытка живой полемики на тему, непосредственно связанную с образом советского вождя. Задача статьи — осмыслить, в чем состоит новаторство создателей спектакля в подходе к образу Ленина.

В одном из интервью Захаров подчеркивал, что этот спектакль — «принципиально новое для нас явление, к которому мы шли давно и долго. В „Диктатуре“ мы подытожили принципы и методологию, которые формировались в „Трех девушках в голубом“ и „Жестоких играх“. Там есть... такие неожиданные для нас открытия, своеобразный, необычный, новый жанр, которым я никогда не занимался и не знал никаких аналогов. Этот спектакль, как оказалось, живет дольше, чем ему, по первым нашим ощущениям, суждено было жить. И если обратиться даже к информации, которую мы получаем со сцены в „Диктатуре совести“, то этот спектакль — новая, своеобразная форма игры с сознанием и опытом зрителей... Новый игровой контакт с залом»¹.

¹ Кучеров А., Захаров М. А. Магистр // Театральная жизнь. 1987. № 6. С. 14–15.

И все же наиболее проницательные критики предсказывали недолгую сценическую жизнь спектаклю. «У этой пьесы Шатрова, кажется, должна быть если и счастливая, то непременно короткая судьба. Ибо это пьеса текущего дня. Это пьеса сиюминутных общественных настроений. Своего рода социальный импрессионизм»¹, — писал В. В. Гульченко. Сходную мысль высказывал и А. М. Смелянский: «О том, что будет через год, какие будут „споры и размышления“ в 1987 или 1989 году, тут не думают. Здесь говорят и обсуждают то, что обсуждают и говорят сегодня»².

Опубликованная в журнале «Театр» (1986. № 6) пьеса, по сути, родилась в ходе репетиций. Отделенная от спектакля, она во многом теряет свою художественную ценность. Работа над драматургическим материалом была своеобразной режиссерско-педагогической лабораторией. Перед коллективом исполнителей режиссер поставил задачу: построить спектакль на провокациях зрителя, на игре со зрительскими ожиданиями. В спектакле были созданы «зоны импровизации», там, где актеры, выходя из образа, общались между собой и комментировали события якобы от своего имени и даже апеллировали к публике. Зрителям надо было дать почувствовать, что создателей спектакля волновали те же вопросы, что и их, и так же, как люди в зале, они не знали ответов. «По залу расхаживал персонаж по имени Посторонний (Олег Янковский). Вопросы и тем более ответы не были санкционированы заранее, они возникали часто от утренней газеты или скандальной телепередачи. Этот Гайд-парк на улице Чехова вызывал оторопь и восхищение публики 1986 года»³.

В спектакле были заняты актеры трех поколений. Режиссер делал ставку на любимцев публики Е. Леонова и Т. Пельтцер, на мастерство и обаяние Ю. Колычева и Н. Скоробогатова, на всенародную известность Е. Фадеевой⁴. В спектакле были также заняты кумиры молодежи А. Збруев, А. Абдулов и О. Янковский, с ними рядом оказалась большая группа совсем юных — это А. Захарова, В. Раков, А. Силин, А. Леонов и др.

Сценография О. Шейнциса отличалась аттракционностью вполне в духе Ленкома. На сцене был выстроен театральный павильон в помпезном стиле сталинского ампира. В углу традиционный фикус, из тех, что растут сами по себе и не требуют ухода. В нарисованных окнах павильона — вид на московские высотки. С потолка свешивалась допотопная люстра. Типичный кабинет главного редактора районной газеты, где обычно проходила производствен-

¹ Гульченко В. В. Театр заинтересованных граждан. С. 84.

² Смелянский А. М. Междометия времени. М.: Искусство, 2002. С. 94.

³ Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 220.

⁴ Народная артистка СССР, депутат Верховного Совета СССР, получила Государственную премию за исполнение роли Марии Александровны Ульяновой в фильмах М. Донского «Сердце матери» и «Верность матери».

ная планерка со своим ритуалом: начальство озадачивало подчиненных, рядовые рубились в морской бой. Косность «идеологического рупора» с первой минуты спектакля не вызвала сомнений. И тут молодые журналисты неожиданно предложили перепечатать заметку из «Правды» от 22 апреля 1920 года, в которой рассказывалось о проведении диспута «Суд над Лениным», поскольку заметка и в 1986 году прозвучит актуально: «Польза этих судов огромная: митинги надоели, лекции, беседы заинтересовывают не всю аудиторию. На суде же аудитория из мертвой, выражающей свое участие в обсуждении лишь голосованием, делается живой, мыслящей». В таком контексте в спектакле впервые прозвучало имя Ленина. Заместитель главного редактора Зотова (Е. Фадеева), недовольно поджав губы и вся как будто сжавшись, восклицала: «Товарищи, вы понимаете, что вы нам предлагаете? Не знаю как тебя, Олег Иванович, а меня лично оскорбляет само это словосочетание „Суд над Лениным“». Записным идеологам даже в голову не пришло, что сам вождь не протестовал против культурных мероприятий в форме судов, даже если судили его. Юрист по образованию, известный полемист, Ленин конструктивно относился к внутривнутрипартийным оппонентам. Несмотря на занимаемую им высокую государственную должность, современники, особенно молодежь, относились к нему без особого пиетета, о чем и свидетельствовала данная заметка.

Для старых бойцов идеологического фронта формула «Суд над Лениным» звучала кощунственно, но молодой журналист Крымов возражал: «Зачем нам себя обманывать, Алла Петровна? Разве сегодня, выражаясь вашими словами, уже никто не ставит под сомнение наше дело? Разве всемирный спор, начатый в семнадцатом, уже закончился? <...> Суд-то идет!» Молодые журналисты чувствовали в атмосфере восьмидесятых озон приближающейся революционной грозы, приближающегося суда, когда «не Маркс с Лениным несут ответственность, а мы с Аллой Петровной». Обратим внимание, что полемика ведется не о личности Ленина, а о его «святом» имени и его «деле». Главный редактор Баташов (Ю. Колычев) публиковать заметку не позволил, но, чтобы «спустить пар» у бунтарей, отправил их в актовзальный зал: «Идите и играйте ваш сценарий, пусть стены трещат и все ходуном ходит». Не прошло и минуты, как павильон затрещал и стал трансформироваться на глазах у зрителей. В мистическом свете засновали силуэты людей. «Нормально-нормально! — раздавался чей-то голос из мегафона. — Никто не пострадал!» И далее: «Это мистерия XX века, точнее, ее химеры, о которых говорится в сценарии, написанном комсомольцами 20-х годов». Художник распахнул настежь сцену, а режиссер, вспомнив все свои шоковые трюки и аттракционы, врубил звук до предельных децибел и приступил к театральному суду.

Начало спектакля режиссером было рассчитано математически. «Зритель любит, когда его сегодня обманывают, — писал Захаров в одной из своих книг. — Иногда неожиданный, непредсказуемый (но живой) поворот в раз-

витии сценических событий или в характере он воспринимает с восторгом. В спектакле „Диктатура совести“ М. Шатрова мне очень хотелось, чтобы минуты через три после начала зритель откровенно затосковал, поняв, что ему придется созерцать что-то на редкость соцреалистическое в удручающих по старомодности декорациях. Но когда вдруг по-настоящему падала и разбивалась люстра и начинался неожиданный (но логически оправданный) разгром декораций и, кстати, костюмов — у зрителя резко и восторженно менялось настроение»¹. На развалинах фальшиво-иллюзорного старого театра утверждало себя свободное пространство нового театра. Вместо люстры над сценой повис огромный рефлектор. «Света, побольше света!» — эту ленинскую просьбу О. Шейнцис воспроизводил буквально: этот мощный источник света становился образом и символом всего спектакля, и даже больше — таким театральным «прожектором перестройки» по ассоциации с популярной телепередачей. В новом пространстве выстраивалось некое подобие зала заседаний. Молодежь брала власть в свои руки и активно втягивала растерявшихся руководителей в свою игру. Быстро распределялись роли, судьей назначали Баташова, себе брали роли активные — прокурора и адвоката.

Прошло десять минут спектакля, и зритель более или менее сориентировался: в белой хламиде Фемида — журналистка Светлана. Слева от нее группа защиты. В черной хламиде Обвинитель (А. Дружкин). Справа его свидетели. Высокий Суд в красной хламиде, похожей на казенную скатерть с дыркой для головы. Человек в помятом фраке выдал Баташову молоток, только не судейский, а обыкновенный, которым гвозди забивают. Тут на сцене появлялся еще один персонаж — Посторонний (О. Янковский), и зритель снова терялся: кто он и куда пришел — в актовый зал редакции или на сцену театра? По ходу действия становилось понятно, что артист выполнял очень важную задачу. Он являлся рупором гражданской позиции театра и в то же время как бы полпредом зрителей на сцене. Разумеется, Янковский — второй «провокатор» в спектакле после Захарова, потому что у него был микрофон, право выходить в зрительный зал и вызывать зрителя на прямой диалог.

Спектакль «Диктатура совести» был вторым драматургическим опытом Шатрова о Ленине, но без Ленина как сценического лица. Первый — «Большевики» (1967) в «Современнике», в котором образ вождя был как бы растворен в атмосфере спектакля. Имя его тем или иным образом упоминалось 126 раз, о нем говорили и спорили, его цитировали, непрерывным потоком звучали телеграммы за подписью Ленина. Вождь в «Большевиках» был носителем жизнеутверждающей философии бессмертия, поскольку дело его продолжит созданная им партия, вооруженная его идеологией. В «Большевиках» выстраивалась оппозиция — Ленин против Смерти, в «Диктатуре совести» — ленинизм против его искажителей.

¹ Захаров М. А. Театр без вранья. М.: АСТ: Зебра Е, 2008. С. 46.

В начале судебного заседания Баташов провозглашал: «Уважаемая публика! Дело, которое нам надо рассмотреть, — увлекательное. Весь мир знает имя Ленина. В этом имени протест, борьба, освобождение. Одни произносят это имя с любовью и надеждой, другие со страхом. Одни вот уже семьдесят лет строят Новый мир, другие столько же мешают...» Еще раз стоит обратить внимание, что речь идет не о личности Ленина, а о его имени. Ленин, стало быть, является фигурой символической, а не мистической, как в «Большевиках». Суд начался, и на сцену вызывался первый свидетель обвинения — сэр Уинстон Черчилль, племянник герцога Мальборо (В. Белосусов). Человеку во фраке передавали листы с текстом роли, и карикатурный герой с диким рязанским акцентом зачитывал с листа иноземные слова: «Чарминг зэт... из хир, бьютифул Олег Иванович!» Иными словами, играл буржуя по законам балагана: присягал суду, осеняя себя православным крестом, объявлял о своих родственных связях с сигаретами «Мальборо». Артист-журналист пытался изобразить своего героя политическим клоуном, что не устраивало других участников процесса. Все желали разговора всерьез. Когда же претензии премьер-министра к вождю мирового пролетариата были озвучены «по-человечески», судебный процесс обрел планетарный масштаб. Черчилль, как представитель Старого мира, обвинял Ленина в том, что тот «совратил чистую патриархальную Россию, увлек ее за собой и растоптал святые идеалы». Вина Ленина в том, что он заразил страну идеей социализма и тем самым сбил с истинного пути. Против Черчилля выстраивается оппозиция. Как видим, с самого начала судебного заседания споры и размышления сворачивали от личности Ленина к идее социализма, которую, кстати, отнюдь не Ленин придумал, он заимствовал ее из теории Маркса и Энгельса. А «дело» Ленина — это социальный эксперимент построения СССР, основываясь на социалистической идее. Но по воле автора пьесы в первом раунде защитникам приходилось защищать не Ленина и не советское государство, а саму идею социализма, которую старательно извращал герой романа Ф. М. Достоевского «Бесы» Петр Степанович Верховенский (А. Абдулов).

Во внезапно наступившей темноте из сценического люка, словно из преисподней, поднималась темная фигура, освещающая лицо слабо горящей свечой. «Папаша мой, — дребезжащим голосом затянул Петр Степанович, — Степан Трофимович, как-то изволили изречь, в меня метя, что социализм, мол, мысль великая, да вот исповедующие не всегда великаны». Актер работал агрессивно. Десятиминутный монолог игрался по-брехтовски «очужденно». Видно, что артисту был важен азарт, жар идеи, владевшей незаурядным умом «мошенника, а не социалиста». Фигура Верховенского, подсвеченная снизу, фантастически угрожающе разрасталась в размерах, в силовом голосе нового проповедника звучало откровенное превосходство над «человеческим стадом». «И наконец, — звонко рявкнул он, — главная сила, цемент всесвязую-

щий, это стыд собственного мнения». По окончании эпизода повисала многозначительная тяжелая пауза.

Впервые на советской сцене самый одиозный герой Достоевского утверждал «право на бесчестье». Многие зрители впервые увидели главного «беса» Достоевского и испытали чувство моральной подавленности. Понятно, что люди пришли на спектакль со своим «школьным» (чаще всего) багажом знаний о Ленине и о Достоевском. Великий писатель был включен в школьную программу только в 1967/68 учебном году, к тому же вовсе не «Бесами». Роман невозможно было найти ни на полках книжных магазинов, ни в библиотеках. Кстати, сам Ленин «Бесов» не читал, ему больше импонировал Л. Н. Толстой, поэтому в школе изучали статью Ленина «Лев Толстой как зеркало русской революции», а над Достоевским довлело ленинское клеймо «омерзительный и гениальный». Вождя отталкивало чересчур пристальное внимание писателя к темным сторонам человеческой души. Он высоко оценивал «Записки из мертвого дома», называл этот роман «непревзойденным произведением русской и мировой художественной литературы, так замечательно отобразившим не только каторгу, но и „мертвый дом“, в котором жил русский народ при царях из дома Романовых»¹. А вот роман «Бесы» — роман антирадикальный и вряд ли мог бы понравиться Ленину.

Конечно, выход Верховенского в спектакле Захарова — очередная провокация. Монолог в исполнении А. Абдулова метил в историческую память зрителя и как по полочкам раскладывал чудовищные человеконенавистнические тезисы героя, а у зрителей в сознании складывалась объемная историческая картина того, как воплотились в жизнь теоретические постулаты героя Достоевского, которого современники отказывались принимать за реальность. Текст Достоевского настолько весомо ложился на чашу обвинения, что в спектакле после монолога Верховенского обнаруживался серьезный перекося. Герой А. Абдулова провоцировал на такую откровенность, которой молодые ребята соответствовать не могли, да и Шатров помочь им не смог. А. М. Смелянский писал: «Честно говоря, после того, как Абдулов изложил программу Верховенского с его „правом на бесчестье“, после этого блестящего актерского соло все здание политического спектакля грозило рухнуть. После этого текста гениального пророка и памфлетиста, затронувшего многие кровавые узлы позднейшей истории, слушать контраргументы его комсомольских оппонентов стало трудно»².

Эффектной реинкарнацией Верховенского в новую эпоху оказался Дедина с автоматом, который в сопровождении своей банды внезапно врывается на сцену и прерывает судебный процесс криком: «Атанцьоне! Синьорины и синьоры! Всем оставаться на местах! Помещение оцеплено и полностью

¹ *Бонч-Бруевич В. Д.* Воспоминания. М.: Художественная литература, 1968. С. 23–24.

² *Смелянский А. М.* Междоветия времени. С. 95.

контролируется „красными бригадами“». В 1970—1980-е годы в Европе действовали такие террористические организации, как IRA в Ирландии, баскская ЕТА, левые экстремисты из немецкой «Фракции Красной Армии» и итальянские «Красные бригады». Пик их активности пришелся на 1979 год, когда в Европе случилось более восьмисот террористических актов. Экстремисты брали в заложники и даже убивали видных политических и государственных деятелей, потому что считали, что «государство представляет собой империалистическое объединение транснациональных корпораций», и ставили целью дестабилизацию общества. Они называли себя марксистами, но, по сути, только прикрывались великими именами. «Вы обязаны ускорить историю, говорят нам Маркс и Ленин, она творится только самопожертвованием и убийством», — заявлял герой спектакля. Поскольку судьи растерялись, с захватчиками расправился Посторонний, он объяснил присутствующим, что «марксистская фразеология не есть признак марксистского мировоззрения», сдернул чулок с лица Детины и предъявил всем улыбающегося Верховенского. «Я ведь мошенник, а не социалист», — прилюдно саморазоблачился бандит.

Процесс возобновился, и представители Нового мира в качестве защитников вызвали членов революционной партии «Народная воля» А. Желябова, Н. Кибальчича, Т. Михайлова и С. Перовскую. Тем самым «неправильным» террористам из «красных бригад» противопоставили террористов «правильных». Образы предшественников большевиков в борьбе за народное дело в СССР чрезвычайно романтизировались, вспомним театральную трилогию 1967 года «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики» на сцене «Современника». Ленин считал, что народовольчество составило «целую эпоху» и оказало огромное преобразующее воздействие как внутри страны, так и за ее рубежами. Сам он с особым пиететом относился к «старому» народовольчеству (1860—1870), которое квалифицировал как революционное, а «новое» либеральное (эсеры, энесы, трудовики и пр.) — не жаловал. В период первой русской революции Ленин активно изучал опыт работы революционеров-подпольщиков. При этом вождь отрицательно относился к индивидуальным террористическим актам и критиковал социал-революционеров не за террор как таковой, а за то, что он не был связан с революционным движением масс. Так, в интервью корреспонденту шведской газеты «Folkets Dagblad Politiken» 1 июля 1918 года Ленин заявляет, что «история русской революции показывает, что партия всегда прибегает к индивидуальному террору, если она не пользуется поддержкой масс»¹.

После монологов народовольцев Верховенский исчезал. Следующим свидетелем обвинения вызывался «камень преткновения» (Е. Леонов), о кото-

¹ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. 5-е изд. М.: Изд-во политической литературы, 1974. Т. 36. С. 482.

рый споткнулась партия. Проектор высвечивал мешковатую фигуру старого большевика, переродившегося на государственном посту в мелкого царька и крупного взяточника, приговоренного к высшей мере наказания. Однако в нравственном падении леоновского героя самое главное — не взятки, а щемяще-сладостное ощущение вседозволенности. Е. Леонов играл драму крушения человека, не выдержавшего испытания властью. Критики увязали эту роль Е. Леонова с предыдущей — Вожака в «Оптимистической трагедии» (1983), обнаружив родственные черты леоновских героев. Эти персонажи не только современники или люди одного поколения, но, находясь по разные стороны баррикад, проходили одно и то же испытание — проверку безраздельной и безнаказанной властью над бессильным противником. Оба проявили склонность к наслаждению этой властью над жизнью «твари дрожащей». Герой Е. Леонова в роли Подсудимого как бы являл собой живую иллюстрацию к теоретическим постулатам исчезнувшего со сцены Верховенского. Хотя по пьесе Подсудимый — старый большевик еще с до-революционным стажем и проворовался во времена НЭПа, вся роль целенаправленно метила в современность. Когда на репетиции артист спросил Захарова: «Кого мне играть?» — тот ответил: «Играйте Щелокова»¹. Только такой мастер, как Е. Леонов, мог позволить себе смешать в роли трагические и гротескные краски. В последнем слове, зачитываемом по бумажке, он пародировал голос то Хрущева, то Брежнева. Но, свернув бумажку и спрятав ее в карман френча, Е. Леонов возвращался к своему герою, которого на рассвете ждет позорная смерть. Теперь этот незаурядный человек выглядел фигурой трагической. В группе защиты вместо аргументов нашелся только красивый жест: «Просим выдать свидетелю его именное оружие». И он уходил со сцены, волоча по полу наган в деревянной кобуре. Звуки марша «Мы красные кавалеристы...» заглушали выстрел.

На следующем этапе процесса судья озвучил вопрос: «В чем сила нашего государства». На сцену выходил дворник дядя Вася (Н. Скоробогатов) — типичный беспринципный обыватель, ностальгирующий по крепкой руке. Главный тезис его выступления звучал так: «На трех китах должно государство стоять: на страхе, на силе и на таких, как я». Дядя Вася с упоением вспоминает то счастливое время, когда он служил денщиком у генерала Корнилова и знал свое место. В понимании обывателя, демократия демонстрирует бессилие власти, а это никуда не годится. Безвременье в стране в постсталинский период сформировало у простых обывателей желание защиты от беспредела временщиков, дорвавшихся до власти. Одни, такие как дядя Ва-

¹ *Николай Анисимович Щелоков* (1910–1984) — министр внутренних дел СССР, генерал армии. После смерти Л. И. Брежнева попал под расследование, инициированное Ю. В. Андроповым, которое дало основание к обвинению в коррупции. Щелоков был лишен звания генерала и всех наград, кроме фронтовых, исключен из КПСС.

ся, тосковали по генералу Корнилову, другие, как его Внучок (А. Абдулов), вешали на лобовое стекло портрет Сталина. Сочный образ современного хама, жаждущего крепкой руки, — это не только второй персонаж в исполнении артиста, но и очередная реинкарнация Верховенского. И снова свидетели обвинения оказывались лицами сочными, узнаваемыми, зал на них реагировал активно. А что же защита? В ответ из лагеря Нового мира выходил Сознательный рабочий (Б. Чунаев) и говорил очень правильные слова, даже цитировал Ленина. Но очередной «положительный» персонаж выглядел банальным демагогом.

Захаров, прекрасно осознавая недостатки драматургического материала, вновь прибегает к сценической провокации. Скучные аргументы драматурга режиссер подкрепил «тяжелой артиллерией» — личным обаянием актеров. Е. Леонов появлялся на сцене уже в современной курточке, потихоньку подходил к Сознательному рабочему, некоторое время грустно слушал его неубедительные слова и спрашивал: «Это ты сам так думаешь или тебе Шатров написал?» Когда же артист отклеивал усы собрату по цеху, публика оживлялась. Правила игры снова менялись. Правда, актерский «междусобойчик» не был подлинной импровизацией: все, найденное на репетициях, тщательно закрепили и вынесли на сцену. Артисты «как бы» вышли из образов и заговорили «от себя». К Е. Леонову и Б. Чунаеву подошли О. Янковский и Ю. Колычев, обсуждая то, о чем писала каждая газета — «демократизацию». Как бы продолжая начатый разговор и вызывая на откровенность коллегу, Е. Леонов спрашивал Б. Чунаева: «Вот ты за кого? За Ленина или за Сталина?» После неловкой заминки артист дипломатично уходил от прямого ответа: «Я Чехова люблю». И, переждав всплеск разочарованного смеха, напоминал коллегам известный призыв великого русского писателя выдавливать из себя по капле раба. Ответ принимался, публика задумывалась. Рядом с О. Янковским оказывался А. Абдулов. Не расставаясь со своими персонажами — Посторонним и Внучком, они вели диалог, придуманный артистами на репетиции:

- Ты чей портретик на стекло вешаешь?
- Известно чей, — глядя в пространство, лениво цедил Внучок.
- А все же?..

После паузы Внучок на ухо сообщал Постороннему всем известную фамилию. Публика смеялась.

- А почему не Ленина? — спрашивал Посторонний.

Смех обрывался. И пауза осмысления дорогого стоила. А если судить по большому счету, то только этот вопрос действительно мог весомо лечь на чашу весов защиты.

В годы перестройки проблема взаимоотношения Ленина и Сталина, соотношение их учений приобрели острое звучание. Сталин как «великий продолжатель бессмертного дела Ленина» после XX и XXII съездов КПСС был

низведен практически к роли искажителя ленинских идей. В пропаганде на смену культу личности Сталина, в немалой степени и усилиями «шестидесятников», постепенно пришел культ Ленина, который вступил в странный симбиоз с «культами» новых генеральных секретарей КПСС. Желание провести границу между Лениным и Сталиным было всеобщим. Шатров сделал эту тему центральной в своей лениниане. Но все-таки Ленин и Сталин в пьесах Шатрова не являются полнокровными характерами, потому что специфика сценической условности заставляла ориентироваться либо на игровой способ существования актера, либо на брехтовское «остранение». Персонажи Шатрова всегда являются рупором его авторских идей, драматург тенденциозно выделяет в каждом герое некий комплекс черт и элементов. Ленин, например, во всех пьесах Шатрова неизменен: он мудр, мужествен, демократичен, словом — идеальный руководитель страны, образец для подражания современникам. Образ Ленина выстраивался драматургом в качестве оппозиции против ненавистной «партноменклатуры». Антиподом Ленину был Сталин. Он, по мнению драматурга, уничтожил ленинский НЭП и на месте диктатуры пролетариата выстроил государство ненавистной Ленину бюрократии. Шатров был на стороне историков, утверждавших, что, проживи Ленин еще хотя бы пять-десять лет, многое в стране стало бы развиваться совершенно по-иному и не понадобилась бы перестройка.

На сцене Ленкома происходило типичное ток-шоу. Современного зрителя этим не удивишь, но тогда, в 1986 году, эти «игры и разговоры», пусть даже «игры в разговоры», впечатляли и вызывали зрителя на встречную откровенность. Со сцены в зал летели свежие еще слова: «самоуправление», «диктатура народа», «новая революция». Захаров расчетливо «разогревал публику» и делал крутой поворот обратно в спектакль. «Давайте играть дальше!» — призывал кто-то из артистов (или из журналистов), но это уже не имело особого значения, потому что на сцене разгорался нешуточный спор о том, нужен ли сегодня политический театр, нужны ли пьесы, подобные той, что разыгрывалась на сцене.

В книге «Суперпрофессия» Захаров описывал «историческое событие» — визит Б. Н. Ельцина на один из премьерных спектаклей. «Олег Янковский, который ходил с микрофоном по залу, вскоре услышал возгласы: „У Ельцина чего-нибудь спросите! Пусть скажет Ельцин!“ А одна дама не выдержала и даже громко закричала:

— На сцену его!

Янковский, перепуганный, бросился к Ельцину и объяснил, что на сцену ему выходить совсем не обязательно — раз он пришел как зритель, пусть лучше скажет что-нибудь с места.

Ельцин сказал как-то очень коротко и толково»¹.

¹ Захаров М. А. Суперпрофессия. М.: Вагриус, 2000. С. 163.

Антракт объявлялся после вопроса: «Мы думающая нация?» И поскольку именно в этом месте в зале наметились очевидные разногласия, зрителей благоразумно отправляли на перерыв.

В подробной и искренней рецензии критик В. В. Гульченко писал: «Какие в „Диктатуре совести“ заняты артисты и как они играют, право слово, важно все же в меньшей степени, нежели то, о чем они ведут речь. От своего имени они говорят — о нашем. О том, чем живем и волнуемся все мы. И еще о том, чего подчас сторонимся, от чего прячемся, о чем стыдливо умалчиваем. И даже стараемся не думать. Драма этой пьесы и этого спектакля воистину заключена в нас. Мы сами тут — драма. Ибо факт данного искусства и есть реальный факт нашей жизни. Сошлось. Скажем больше — схлестнулось. В данном опыте политического театра мы, дети XX века, выступили главными действующими лицами. Здесь открылось и хорошее, и плохое в нас. Не в других — именно в нас. Лишь по привычке мы ищем героев на сцене, не сразу осознавая себя героями»¹.

Впрочем, общение с публикой складывалось по-разному, иногда и не складывалось вовсе, есть публикации, в которых критики отмечали слабость и регламентированность интерактива. «Споров не получилось — рамки дозволенной, „отмеренной“ гласности, словно красные флажки, перекрывали пути общения сцены и зала. Размышления тоже не могли набрать особой силы и остроты, они постоянно разбивались о невидимую стену зловещего „лита“, обрывались на полуслове»². Критик В. Г. Бондаренко отмечал, что на первых спектаклях зрители отвечали Янковскому опасно и невнятно «из опасения, как бы не прозвучало вслух то, о чем мы думаем про себя. У нас ведь „отвечают“ за слова, а не за мысли... Мыслим мы „безответственной“, чем говорим. Когда мы, и зрители, и артисты, научимся осознавать себя гражданами в любой день и в любой час, диалог театра с залом обязательно произойдет. Тогда, правда, необходимость в таких спектаклях, как „Диктатура совести“, не будет столь острой»³.

После антракта на сцену выходил Андре Марти (А. Збруев) — некогда знаменитый, а ныне безвестный французский революционер, генеральный секретарь интербригад в Испании во время гражданской войны 1936—1939 годов. Было время, по историческим меркам не столь отдаленное, когда его именем в Советском Союзе называли улицы, заводы, фабрики и учебные заведения. Теперь тихий и сосредоточенный человек в скромном военном френче привычно занимал место за громоздкой трибуной и раскладывал перед собой тезисы доклада. У артиста было минимум выразительных средств для

¹ Гульченко В. В. Театр заинтересованных граждан. С. 83.

² Скорочкина О. Е. Марк Захаров // Режиссер и время: Сборник научных трудов / Редкол.: В. М. Миронова (отв. ред.) и др. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 123.

³ Пролог к театральным обозрениям // Театральная жизнь. 1987. № 3. С. 5.

создания образа, только слово и голос. Пафос речи деятеля международного коммунистического движения был направлен против политики компартии СССР. Марти обличал Н. С. Хрущева, который посмел с трибуны XX съезда разоблачить культ Сталина, чем нанес непоправимый ущерб авторитету мирового коммунистического движения. «Не массы, не класс, а партия, точнее, ее аппарат, еще точнее, ее руководители, вот живое воплощение революционной идеи в истории». Марти наставлял советских коммунистов на верный, с его точки зрения, путь: необходимо насильно вести неразумное стадо в светлое будущее. «Насилие и принуждение: это абсолютно естественный и объективно закономерный этап, приходящий на смену энтузиазму... закономерность каждой революции». Голос оратора наполнялся металлом. «Тотальное самоотречение, тотальный контроль, тотальная регламентация всей нашей жизни, и жертвы наши будут не напрасны».

По сути, идеи Марти — это проповедь сталинизма в чистом виде. Шатров, как и ряд советских историков (например, В. Т. Логинов), принципиально разделял политику Ленина и Сталина. Ленин считался создателем гуманной идеи, а Сталин — авторитарного режима. На замечание Постороннего, что провозглашенные Марти призывы противоречат марксизму, политик цинично возражал: «Ничего, построим социализм, позовем ученых, и они нам все поставят на свое место», то есть он и основоположников готов был переписать в угоду своей великой идее. «Бес» Верховенского проглядывал из Марти, как и из других персонажей спектакля. А. Збруев тонко оттенял облик Марти неожиданной для этого героя мягкостью интонации. «Печальный деспот» тихим, ровным голосом сетовал на соратников, которые не приняли его программу усовершенствования мира. Но постепенно его усталый голос обретал отчетливые, железные интонации, которые под конец переходили в истерическое кликушество, напоминающее фюрерский крик¹.

Если поначалу казалось, что в качестве свидетеля литературный герой рядом с живыми историческими персонами выглядит не совсем адекватно, то по ходу развития действия можно было убедиться, что Достоевский помогает понять А. Марти полнее, чем это сделал следующий представитель Защиты — автор романа «По ком звонит колокол». Э. Хемингуэй действительно встречался с Марти в Испании, но, к сожалению, рядом с ярким образом, созданным А. Збруевым, Хемингуэй померк. На яркую речь Марти драматург не написал персонажу убедительных контрагументов, поэтому театру пришлось «развенчивать» фанатика революционной диктатуры, прибегая к иллюстративной сцене из романа. Чудовищная жестокость Марти, проявившаяся в сцене, где по его приказу чуть не расстреляли невинных людей, объяснима тем, что, по существу, в Испании было две войны. Одна — официальная война республиканцев с франкистами, описанная Хемингуэем, а

¹ См.: *Гульченко В. В.* Театр заинтересованных граждан. С. 88.

вторая — тайная война против всех, кто выражал антисталинские настроения и не был склонен подчиняться приказам Марти и других коминтерновских эмиссаров. Известно, что по указанию Сталина Марти осуществлял тайную слежку, в том числе, и за советскими военными советниками в Испании, многие из которых по возвращении в СССР были подвергнуты беспощадному истреблению. Есть исторические документы, убедительно доказывающие, что по одному из доносов Марти был арестован известный журналист Михаил Кольцов.

Группа защиты пыталась также противопоставить «неправильному» коммунисту Марти — «правильного» генерала Карбышева. Но на чашу весов защитникам вождя большевиков положить было нечего. На одной из фотографий спектакля в журнале «Театр» в роли Карбышева запечатлен Н. Караченцов, но в доступных рецензиях оценки его работы обнаружить не удалось. Вообще, к сожалению, нужно отметить, что второе действие заметно рассыпалось на отдельные сцены, на живую нитку скрепленные общей идеей. Во втором действии тень Ленина совершенно исчезла из пространства спектакля.

Последний эпизод «Письмо Наташи Давыдовой» воспринимался какой-то отдельной историей из другого спектакля, которая отсылала почему-то к «Дорогой Елене Сергеевне» Л. Разумовской и «Гнезду глухаря» В. Розова. С одной стороны, документалист Шатров не изменил себе: письмо в «Комсомольскую правду» действительно было. Тема этого письма затронута Розовым в пьесе «Гнездо глухаря», по горячим следам, в семидесятые годы, когда о «Диктатуре совести» не могло быть и речи.

Как документ письмо Наташи Давыдовой вполне законно заняло свое место в пьесе, сотканной, как лоскутное одеяло, из цитат. Но именно эта история выбивалась стилистически, выглядела мелодраматичной и демагогичной одновременно. Молодые актеры играли старшекласников как-то уж слишком старательно, «взаправду». А. Захарова искренне сопереживала своей героине, но излишне драматизировала события. Наташа Давыдова — девушка, больше всего на свете боящаяся потерять веру, то, во что свято верит воспитавшая ее «бабушка моей мамы». «Огорчение Наташи по поводу двоедушия образцово-показательных однокласников нам может быть понятно и без стольких эмоциональных затрат»¹, — писал критик В. В. Гульченко. При первой же встрече с ложью и цинизмом сверстников героиня Захаровой получала такой сокрушительный удар, что разочаровывалась не только в ребятах, но и в жизни: «Знаете, если будущее такое, я не хочу жить в этом будущем». Четверка юных прохиндеев была любопытна сама по себе тем, что, как и Наташа, они тоже являлись героями своего времени, поскольку выступали закономерным продуктом воспитания взрослых, «семьи и школы». «Они не

¹ Гульченко В. В. Театр заинтересованных граждан. С. 90.

родились двоедушными, они двоедушными выросли»¹, — писал Гульченко. Поэтому тема эта была только затронута, но не раскрыта.

И тут сама жизнь подготовила любопытный сюжет — возможность услышать не сценических, а настоящих комсомольцев восьмидесятых годов. На страницах журнала «Театр» состоялось своеобразное продолжение «споров и разговоров». Редакция организовала дискуссию студентов-историков МГУ имени Ломоносова после просмотра спектакля и опубликовала «документальную запись разговора за круглым столом». Здесь тоже была своя «защита» и свое «обвинение», цитаты из классиков, живые свидетельства, но не было указующего перста старших товарищей, как уверяла редакция в анонсе к публикации. Спектакль ребятам в целом понравился, потому что «дал эмоциональное ощущение нашей истории». Пьеса Шатрова произвела настолько сильное впечатление, что студенты решили поставить ее у себя в политклубе факультета и устроить с ее помощью диспут.

Главную и объединяющую проблему всего спектакля студент П. Блохин сформулировал так: мы и социализм. Критические замечания студентов в адрес постановки оказались очень меткими и резонными. Например, была высказана такая мысль: «Последовательного спора, заявленного в заголовке, не получилось, особенно во втором действии»². Или такое рассуждение: «Диспут-спор, исход которого предопределен, не может по-настоящему заинтересовать. Смелость театра идет не дальше той, которая сегодня у всех на устах. В спектакле получается, что „обвинение“ оперирует образами, а „защита“ отбивается цитатами»³. О жанре спектакля, в основу которого положено желание вывести зрителей на дискуссию, замечание звучит тонко и философски глубоко: «Сама природа театра не приемлет такой дискуссии, поэтому, когда он [режиссер] пытается ее сделать, она выглядит сделанной»⁴. О молодежной сцене стоит послушать рассуждение студентки IV курса С. Вагиной. Она размышляла об обыденности и повседневности двоемыслия. «Это насущнейший вопрос в среде молодежи. Ведь это беда наша. Пусть не всегда в такой острой форме, как здесь, но она повсеместна. И почему это происходит? Потому что твердо усвоили: думай, что хочешь, но если говорить то, что считаешь нужным говорить, — карьера тебе обеспечена. Жаль только, что сцена вечеринки сыграна как-то слишком нарочито театрально. В пьесе все казалось более правдивым, а театр переиграл...»⁵

По окончании сцены «Письмо Наташи Давыдовой» один из защитников возвращал действие в нужное идеологическое русло: «Ленина надо читать» —

¹ Гульченко В. В. Театр заинтересованных граждан. С. 90.

² «Споры и размышления» продолжаются // Театр. 1986. № 11. С. 73.

³ Там же. С. 75.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 76.

и тут же цитировал: «Полная гласность есть меч, сам исцеляющий наносимые им раны». У Постороннего на финишной прямой тоже оказалась удачная цитата. Он зачитывал записку, которую якобы получил после антракта. Кто-то из зрителей писал: «Мы думающая нация (интеллигентный слой), но думающая не вслух, а про себя. К этому нас приучила история. В настоящее время только немногие из нас научились думать вслух, но от дум до дела дистанция огромного размера». Подхватывая эту мысль, Посторонний, а может быть, артист О. Янковский говорил: «То, что сейчас происходит в нашей стране, это лишь маленькое движение к какой-то правде. Если мы хотим от общества, чтобы оно было лучше, благороднее и сильнее, нужно в первую очередь самому соответствовать этим требованиям». «Я бы с удовольствием говорила только правду, если бы мне это ничем не угрожало», — с детской непосредственностью Наташи Давыдовой произносила Зотова, а может быть — Е. Фадеева. Зрители к концу спектакля уже переставали разгадывать кроссворд: кто сейчас говорит — сотрудник редакции или участник суда, которого играл сотрудник редакции, или артист N, играющий сотрудника редакции, изображающего участника суда, потому что сам суд незаметно закончился.

Чтобы закольцевать сюжет, на авансцену выходил Баташов, снимал судебскую мантию и честно признавался, что заметку из «Правды» 1920 года он все-таки не опубликует, и задавал зрителям вопрос: «Может быть, вы сможете?..» В финале под звуки полонеза Огинского «Прощание с Родиной» вдруг обрушивалась дальняя стена арьерсцены, за которой возникало неизведанное пространство: рабочие с помощью и под оглушающий шум циркулярной пилы длинные деревянные брусы превращали в вагонку...

При всей смелости и, даже можно сказать, дерзости захаровского спектакля «Диктатура совести», завершился он достаточно традиционной моралью: Подсудимого оправдывали. Любимица страны Т. Пельтцер под занавес обращалась в зал с душевными словами вдовы вождя: «Не надо превращать Ильича в икону. Хотите почтить память Владимира Ильича — давайте во всем проводить в жизнь его заветы».

Силовая линия спектакля проходила между Лениным и зрителями, между делом Ленина и современностью, между революцией и перестройкой. Создатели спектакля стремились убедить зрителей, что революция отнюдь не закончилась и завершится она только полным переворотом в сердцах и умах сторонников революционных преобразований. Пафос спектакля был направлен на то, чтобы «думающая нация» честно, «по совести» призналась себе, что Ленина мы не знаем и не утруждаем себя чтением его многотомного наследия, а также осмыслить, чем такая леность души чревата. Можно, конечно, во всем сказанном усмотреть морализаторство. Но ведь жанровое своеобразие ленинианы Шатрова как раз и заключается в откровенном дидактизме, тенденциозности, эклектизме, вполне в духе «поучительных пьес» Брехта.

Общественный резонанс и споры, которые вызвала эта постановка, нельзя недооценивать. О шумном и пестром спектакле, так взбудоражившем театральную публику, отзывался чуть ли не каждый, пишущий о театре. Придираться к некоторым художественным погрешностям пьесы никто особо не хотел. Вот типичный диалог на страницах печати.

В. Г. Бондаренко: «Да, в произведениях Шатрова я не вижу большой художественной силы. Но кто сегодня осмелится об этом сказать?»¹

В. О. Семеновский: «Художественная сила, особенно в искусстве театра, — понятие подвижное, зависящее от контекста. Художественной на театре бывает не только метафора, не только, что называется, глубина образа, но и чистая мысль, правдивое слово, произнесенное со сцены. Шатров апеллирует к пробуждению общественного самосознания. И в данном случае, в нынешней общественной ситуации я, в отличие от вас, не чувствую необходимости предъявлять ему претензии сугубо эстетического свойства. <...> Изъяны же спектакля — это, если угодно, наши общие изъяны, следствие нашей привычки мыслить публично, называя вещи своими именами»².

О. Е. Скорочкина: «В „Диктатуре совести“ Захаров несколько сдал свои позиции, завоеванные в „Оптимистической трагедии“. Он отступил во всех смыслах: и в плане художественном, и в широте и свободе гражданского мышления. Если „Оптимистическая трагедия“ была выполнена в трагически-скорбных тонах ожившей легенды и весь спектакль отличала цельность и чистота стиля, замечательная точность исполнения режиссерского замысла, то „Диктатура совести“ все время рисковала рассыпаться на глазах у публики. Это, впрочем, понятно: наша сцена настолько неопытна в жанре политического театра, насколько наше общественное сознание было мало привычно к свободным политическим дискуссиям. Новое политическое мышление, которое было органично растворено в концепции „Оптимистической трагедии“ и существовало там по законам художественного осмысления, — в прямом сказании „Диктатуры“, в дискуссиях с залом утратило свободу дыхания и скатилось до игры в „поддавки“, и трудно было понять, кто в ней выглядел более скованным и нелепым: театр или публика»³.

Некоторые критики имели возможность сравнить две постановки «Диктатуры совести». В Ленинградском театре имени Комиссаржевской спектакль поставил Р. С. Агамирзян и о своих творческих планах высказался так: «Мы не хотели острой привязанности к злобе сегодняшнего дня, т. к. вопросы, поднятые Шатровым, еще долго будут современными»⁴. Тем не менее критики отмечали вялость, приблизительность и дидактичность агамирзяновского

¹ Пролог к театральным обзорам. С. 5.

² Там же. С. 5–6.

³ Скорочкина О. Е. Марк Захаров. С. 123.

⁴ Цит. по: Корнева О. Прелесть путешествия вверх по лестнице луны // Театральная жизнь. 1987. № 15. С. 5.

спектакля. Например, Е. К. Соколинский писал: «Постановка Агамирзяна лишена того будоражающего публицистического начала, без которого она не имеет, вероятно, смысла...»¹ С точки зрения критика, Посторонний в спектакле комиссаржевцев так и остается посторонним, а молодежные сцены решены «приблизительно», как бы обозначены.

В целом критик В. О. Семеновский рассматривал «Диктатуру совести» как совершенно новый опыт политического театра — «театра, которого у нас нет, и который не может возникнуть в отсутствии политического мышления как реальной, насущной необходимости, выдвигаемой обществом перед каждым индивидом. <...> Мы забыли, что политический театр — это театр мысли, разновидность интеллектуальной драмы, отличающаяся острой формой, а главное — напряженностью сталкивающихся суждений, позиций, концепций. В „Диктатуре совести“ такая напряженность есть и, по-моему, правды о нашей истории и современности там гораздо больше, чем привычной нам лукавой недосказанности»².

Итак, фактически судебное заседание в спектакле посвящено не личности Ленина, а имени его, тому, что стоит за этим именем. Суд над Лениным превратился в суд над его теоретическим наследием — ленинизмом и главным историческим деянием — социалистической революцией. На сцене происходило переосмысление и переоценка всего ленинского периода в истории России, шел разговор о судьбе ленинских идей в современном мире.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Коминтерн — Коммунистический интернационал.

Ленком — Московский театр имени Ленинского комсомола.

МГУ — Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова.

МХАТ — Московский художественный академический театр.

НЭП — Новая экономическая политика.

Энесы — Трудовая народно-социалистическая партия (народные социалисты).

Эсеры — Партия социалистов-революционеров.

ETA — Euzkadi Ta Azkatasuna (*баск.* «Родина и свобода», баскская террористическая организация).

IRA — Irish Republican Army (Ирландская республиканская армия).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бонч-Бруевич В. Д.* Воспоминания. М.: Художественная литература, 1968. 206 с.
2. *Гульченко В. В.* Театр заинтересованных граждан // Театр. 1986. № 11. С. 83–95.
3. *Захаров М. А.* Суперпрофессия. М.: Вагриус, 2000. 288 с.

¹ Непредсказуемое пространство 86/87 // Театр. 1987. № 12. С. 15.

² Пролог к театральным обозрениям. С. 7.

4. *Захаров М. А.* Театр без вранья. М.: АСТ: Зебра Е, 2008. 607 с.
5. *Корнева О.* Прелесть путешествия вверх по лестнице луны // Театральная жизнь. 1987. № 15. С. 5–7.
6. *Кучеров А., Захаров М. А.* Магистр // Театральная жизнь. 1987. № 6. С. 14–16.
7. *Ленин В. И.* Полное собрание сочинений. 5-е изд. М.: Изд-во политической литературы, 1974. Т. 36. 741 с.
8. Непредсказуемое пространство 86/87 // Театр. 1987. № 12. С. 15.
9. Пролог к театральным обозрениям // Театральная жизнь. 1987. № 3. С. 4–7.
10. *Скорочкина О. Е.* Марк Захаров // Режиссер и время: Сборник научных трудов / Редкол.: В. М. Миронова (отв. ред.) и др. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 99–125.
11. *Смелянский А. М.* Междоветия времени. М.: Искусство, 2002. 526 с.
12. *Смелянский А. М.* Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 351 с.
13. «Споры и размышления» продолжаются // Театр. 1986. № 11. С. 73–82.

Аннотация

Объектом исследования данной статьи является спектакль М. А. Захарова «Диктатура совести». Будучи частью театральной ленинианы эпохи перестройки, этот спектакль стал во многом прорывным и революционным экспериментом режиссера, попыткой достичь открытой живой полемики со зрителем по актуальным политическим темам. В центре данного исследования находится фигура В. И. Ленина, вокруг которой выстраивается полемика. В статье рассматривается, какими художественными средствами формируется образ вождя и как разрешается вопрос актуальности и легитимности ленинских идей.

Abstract

This article considers Mark Zakharov's production of *Dictatorship of Conscience*. As part of the theatrical Leniniana of the era of Perestroika, this performance can in many respects be understood as a breakthrough for the director—a revolutionary experiment that attempted to initiate an open, lively polemic with the audience on current political topics. At the center of this study is the figure of Vladimir Lenin, around whom the controversy is built. This article examines the artistic treatment of the Soviet Union's first leader and explores how the issue of the relevance and legitimacy of Lenin's vision is resolved.

- ✓ *Ключевые слова:* М. А. Захаров, Ленком, М. Ф. Шатров, «Диктатура совести», лениниана, аттракцион, трюк, остраение, очуждение, игровой театр.
- ✓ *Keywords:* Mark Zakharov, Lenkom Theatre, Michael Shatrov, *Dictatorship of Conscience*, Leniniana, spectacle, defamation, alienation.

№ 4 / 2020

**ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ**

«Садко». Крушение чуда

ПОТАПОВА ЛЕОНОРА ГРИГОРЬЕВНА

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры оперной подготовки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия)

POTAPOVA LEONORA G.

PhD (History of Arts), Professor of the Department of Opera Training, Saint Petersburg Conservatory named after N. Rimsky-Korsakov (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: nora@dvn.spb.ru

Одним из последних радужных аккордов перед всемирным коронавирусом сидением оказался «Садко» в Большом — постановка Дмитрия Чернякова.

Я не фанат Чернякова. За ним не езжу, елей не расточаю. Принимаю далеко не всё. Но мне **всегда** интересно: как он в очередной раз подступится к иному оперному опусу? Иду на спектакль или включаю запись, с любопытством задаваясь вопросом: о чем сегодня? Это — непереоценимое достоинство работ Чернякова. Знак качества настоящей режиссуры. Даже когда результат — не стопроцентная удача.

Выборочно пробегая памятью по виденному-слышанному в первом двадцатилетии нынешнего века — **не** черняковских спектаклей — а их нам за время пандемии немерено щедро выплеснули лучшие оперные дома, — понимаешь: давно очевидно, что опера способна быть по-настоящему интересным театром. Подтверждений тому немало. И одновременно удручающе недостаточно в потоке отечественной оперной **ниоцёмности**: более или менее пристойной сценической констатации сюжета и нотного текста. Тем интереснее всякий раз смотреть-слушать спектакли Чернякова.

Так о чем его сегодняшней «Садко»?

Почин разгадки заложен в тесте, предложенном трем молодым людям, в дальнейшем — персонажам Садко, Волхове и Любаве, — прежде, чем начнется спектакль и они войдут под сценическую арку Парка исполнений желаний. А пока — три блиц-портрета типичных соотечественников. Крупным планом на экране до музыки. И когда спектакль окончится, станет очевидным: условия эксперимента выполнены, каждый получил то, чего хотел. Как выясняется, то, да не то.

Садко — парень, любящий исторические романы, мечтающий стать героем, обрести уверенность в себе и успех у женщин, — все это ему предложено в сюжете старинной былины и в музыке оперы. Только никакого личного, тем более урапатриотического восторга, пройдя все стадии восхождения к высотам карьеры, он не испытывает. Потому что этот Садко — одержимый

мечтой, талантливый, творческий и уязвимый, как все творческие натуры, — в другое время живет. Не во времена Римского-Корсакова и Стасова с их мощной национальной идеей. И не в идеализированном картонном соцреализме.

Кстати, концепция Садко для оперного соцреализма — просто находка: молодой перспективный самородок смело выдвигает новые идеи, но наталкивается на косность умудренных опытом старших товарищей. Правда, один из них, мудрейший (Старчище), молодого понимает, однако остерегает от глупостей. Но тут появляется сказочная красавица. Правда, не спортсменка и не комсомолка, но вполне себе из официально возлюбленного русского фольклора. Она щедро и целомудренно одаряет красавца-солиста художественной самодеятельности (не то что «узкий профессионал» Нежата!) материальными средствами для достижения благородной задачи — радикальной переделки природы и вывода новгородского народа к морю. За это требует не много — всего штамп в паспорте. Хоть бы и на дне морском. Но Садко — человек идейный, порядочный. Свои ошибки признает, царевну благодарит, на сушу выбирается, к верной жене возвращается. А царевна, все осознав, любимому подарок преподносит — речкой разливается и уж каким ни на есть чудодейственным способом новгородский люд к морю выводит. Народ славит добра молодца.

Садко у Чернякова проходит тот же путь, только не как идеальный былинный герой и не как слепок соцреалистического горельефа в столичных станциях метро, а как живой современный человек. Неудовлетворенный прагматичной жизнью без мечты и не очень уверенный в себе. С нерастраченным потенциалом энергии. Не сумевший эту энергию и шквал везения использовать себе во благо. И с горьким разочарованием потерявший веру в чудо Парка исполнения желаний.

Стремительно взлетев на вершину успеха — обретя богатство, популярность, вроде бы уверенность в себе, сказочной красоты любовь и возможность осуществить дерзкую мечту — пробороздить море-океан, Садко (Нажмиддин Мавлянов или Иван Гынгазов) к финалу первой части спектакля, сцене торжища, вдруг тормозит. Плечи опускаются, он стоит в толпе, усталый, весь опавший. Словно почуял — что-то не так. Но толпа подначивает, требует драйва — и, встряхнув себя, Садко надсадно запекает «Высота, высота ль поднебесная» — гимн удаче. В этом не столько удасть, сколько взвинченность, судорожное — не упустить эту самую удачу любой ценой. Ведь какой шквал везения! — как смачно Садко потрошит золотых рыб, а из них обильным потоком сыплются монеты, как укрощена толпа, заглядывающая в рот новому кумиру, как его качают, восторженно подбрасывая в воздух! Все девки красные — его, сами на коврик ложатся. А как вдохновенно Садко создает себе свиту: теперь шуты-скоморохи Дуда и Сопель — не тот коленкор. И счастливчик сотворяет себе «рекламных звезд» — на глазах восторженной толпы собственноручно наряжает пригожих певунов из толпы знатными



Сцена из спектакля. Фото Дамира Юсупова



Садко — Нажмиддин Мавлянов, Волхова — Аида Гарифулина. Фото Дамира Юсупова

торговыми гостями — Варяжским, Индийским, Веденецким (мол, «*все флаги в гости будут к нам*!»).

Черняков мастерски моделирует взаимоотношения личности с толпой. Волны людские в сцене торжища тождественны любимому музыкальному образу Римского-Корсакова — волнам моря-океана, а с ними у Садко отношения складываются не просто. Людская масса то угрожающе наступает, то мягко и доброжелательно отступает, стелется, как морская зыбь. То норовит затопить, то носит на руках. Садко словно на серфинге балансирует. И темпоритм массовых мизансценических построений очень точно соответствует музыкальным волнам в оркестре.

В самом финале сцены происходит нравственный слом человека, кометой взлетевшего к ситуации, когда можно все: Садко развязно пытается взять силой свою девушку-мечту Волхову. И — облом.

Во второй части спектакля (когда якобы прошло 12 лет) возникает образ совершенно опустошенного, опустившегося героя. Режиссер своеобразно решает это превращение: неряшливо полуспущен, блекло освещен интермедийный занавес — имитация декоративного панно Ф. Федоровского из постановки Большого театра 1949 года. В заставке спектакля Чернякова оно так лукаво обещало красоты старой оперной эстетики! Теперь вся красота поблекла, обнажен штанкет, к которому эта красота привязана веревочками, перед ней на планшете торчит бутылка, какие-то объедки. Под музыку гневно разбушевавшегося море-океана из-под складок театральной тряпки вылезает жалкий, психологически раздавленный мужик, бывший успешный Садко. Полный крах всех грандиозных планов и надежд. После этого — только бутылка и веревка.

И тогда прилетевшая ярким мотыльком Волхова лечит его эликсиром детства. Грозное подводное царство оборачивается шикарным, даже аляповатым детским праздником в дорогом океанариуме, где в переизбытке сверкающих красок и форм представлено все, что может привидеться наивному воображению. Здесь тебе и чудища морские, и светящиеся своды старинных хором, и какая-то абсолютно варьетешная лестница (хотя все это — парафраз на историческую декорацию 1912 года художника В. Егорова в московской опере С. Зимина). Долго и переизбыточно разыгрывается этот праздник в «океанариуме» — с шествиями, плясками, блестками, кукольными великанами Морским царем и Царицей-Водяницей. С огромными, словно надутыми, рыбинами, по которым, по-детски резвясь, карабкаются сбросивший депрессию Садко и озорная девчонка-Волхова.

Игрушечная свадьба, весело срежиссированная самой невестой, прервана появлением строгого Старчища (похожего на солидного представителя РПЦ или даже на Боженку из комиксов графика-сатирика Жана Эффеля, его серии «Сотворение мира»). Мол, дети заигрались, надо возвращать их к пристойной реальности.

И все это было бы прекрасно, но на каком-то этапе начинаешь скучать — чего-то не хватает: наверное, действенного драматургического развития в оркестре, когда бы звучащая партитура взяла на себя инициативу, когда бы дыхание перехватило от мощи, разнообразия, буйства красок и динамической устремленности звукового потока. Нет, не перехватывает. Тимур Зангиев — умелый, академически образованный дирижер, но его оркестр лишь временами становится действующим лицом спектакля. В остальном музыкально-сценическом пространстве он — добротный профессионал и пока что за эти рамки не вырывается.

Зато режиссерскими молитвами вырывается Волхова. Изначально девушка в розовом платье-свитере с розовым чемоданом на колесиках в своем интервью говорит: «У меня все прекрасно, я успешный человек. Но мне хочется завестись от любви, чтобы голова кружилась от счастья». И она летит к этому желанному состоянию с легкой радостью, словно молодой звездек, играющий с Садко в пятнашки. Или мотылек. А точнее — прелестный эльф в развевающихся одеждах-крыльях, зачаровывающий и неуловимый.

Аида Гарифулина — очаровательный холодноватый эльф, азартно и чуть властно забавляющийся с Садко. Она даже немного ведьма, колдунья. Волхова Надежды Павловой тоже игрива, с чудесным легким хохотком между пением, но она изначально теплее. Ее девушка с розовым чемоданом сразу и безоговорочно принимает условия настоящего чувства. И звучит Павлова зачастую точнее и искреннее. Хотя в тихой, нежной и грустной колыбельной-прощании обе необычайно хороши. Захватывающий полет окончен, голова откружилась, пора возвращаться в благополучную реальность. Но как же грустно!

Колыбельной Волховы предшествует значимый, тонко сотканный эпизод. Пышная свадьба-игра завершилась, словно растворилась, молодые одни, а оркестр продолжает симфоническое пиршество — весело бушует море-океан, стремительны волны музыки. И эти двое начинают носиться кругами по сцене в неистовом полете молодого восторга. Вот такая у них брачная ночь.

А потом и музыка, и несущаяся в беге пара успокаиваются, стихают, Садко засыпает. Светло и печально, с нежной добротой звучит прощание Волховы, колыбельная. Девушка-эльф просто и буднично берет в кулисе свой розовый чемодан, переодевается в розовый свитер и уходит. Но перед тем как исчезнуть, выводит за руку Любаву и оставляет ее рядом со спящим Садко.

В начале спектакля в ответ на вопрос теста Любава (Екатерина Семенчук, Ксения Дудникова) в отчаянии взывает: «Ну почему, почему всегда через несколько месяцев отношений я снова одна?!» Фирма «Парк исполнения желаний» веников не вяжет, Садко честно возвращен Любаве. И все вроде бы прекрасно, он просыпается, полный сладких видений, но оказывается, сказка кончилась. Рядом любящая женщина, да не та. Теперь от Любавы уже никуда не деться, она получила обещанное. Садко тщетно делает попытку повто-



Садко — Нажмиддин Мавлянов, Любава — Екатерина Семенчук. Фото Дамира Юсупова

ритель с грузной всепрощающей женой тот чудесный бег-полет, который они с Волховой совершали вроде бы только что в вихре симфонического экстаза. Не получается... То была стихия море-океана, мечта Садко, слившаяся с чудесной сказочной любовью. Но любовь с розовым чемоданчиком укатила в кулису, море улетело в колосники, лихая корабельная братия и покоренная обаянием толпа — хор, солисты, статисты — стала сплоченной группой работников Парка в комбинезонах и желтых бейсболках... Подрастерявшийся Садко имитирует восторг и благодарность, под восторженное хоровое славление суетливо выводит на поклоны всех персонажей, обозначая их какой-то характерной деталью сценического костюма. Они сработали превосходно! («будете ли вы рекомендовать фирму своим друзьям?»). Последние нарядные звуки оркестрово-хорового апофеоза, последние судорожные попытки изобразить счастье — и Садко падает на колени, в отчаянии обхватив голову руками. Вырубка света.

При этом нет ни грамма противоречия с музыкой. Но есть ее особое слышание в соответствии с содержанием спектакля, с его совсем невеселыми выводами. Чернякову это вообще свойственно: за пышным пафосным фасадом видеть и слышать человеческую драму. Незабываемы сцены его новосибирской «Аиды» 2005 года, когда под стройные звуки блестящего победного марша на праздничную площадь выползали жуткие, еле волокущие

ноги, впадающие в истерику калеки — изуродованные войной солдаты. Да и сам полководец Радамес был трагически-гротескным образом подневольного военачальника с искаленной психикой. Сильный спектакль с мощным пацифистским посылом.

Или многими изруганный «Иван Сусанин» с воскрешенным названием «Жизнь за царя» (2004, Мариинский театр), где в финале, под восторженное гимническое «Славься» в белоколонном зале между застывшими в официальном порыве певцами, по бумажкам прославляющими погибшего героя, бродили никому не нужные дети Сусанина, Антонида и Ваня. Так и уходили, незамеченные, в свой пустой тихий дом. Сиделись за стол. Один стул оставался пустым.

И совсем недавняя «Сказка о царе Салтане» с жутким эпилептическим припадком подростка-аутиста в финале под радостное опять же прославление всего и вся.

Черняков повторяется? А может быть, это его тема — нестыковка истинной реальности с показным благополучием? Кстати, тема вполне себе из романтизма. И работает по формуле *здесь и сейчас, сегодня и всегда*. Какую эпоху ни возьми. Чудесная солнечная музыка Исаака Дунаевского со стихами В. Лебедева-Кумача, М. Матусовского, Е. Долматовского и иже с ними, совмещенная в памяти с реальностью советских ГУЛАГов тоже звучала в тридцатые и звучит сегодня достаточно зловеще...

«Изменился я, изменилось время, отношение к пафосу другое. Жанр оперы ведь изобилует пафосом, а я теперь с трудом его выношу. Пафос — всегда неправда», — говорит режиссер в интервью¹.

Читать спектакли Чернякова, находить свое понимание в услышанном-увиденном интересно, потому что это очень многозначно и многоэмоционально. Это всегда живые актуальные человеческие истории. И всегда интересная, технологически продуманная, неожиданно осмысленная сценография.

В «Садко» вся обстановка на глазах у зрителей конструируется работниками Парка исполнения желаний: они в открытую прикатывают и укатывают крупные детали декораций, опускают и поднимают рисованные полотна, подправляют картинку, оценивают. И тут же активно включаются в действие, словно мгновенно становясь артистами хора или миманса и с любопытством наблюдая: как себя поведут в сконструированных условиях современные люди?

В качестве конструктора используются части слегка стилизованных декораций старых русских мастеров, в каждой картине — много: Федоровского и Васнецова, Билибина и Рериха, Коровина и Егорова. Черняков-сценограф только немного «ретуширует» их и поддерживает стилизованными разно-

¹ Дмитрий Черняков: Вот случился хэппи-энд. А что на завтрашнее утро? (Записал Я. Тимофеев) // Музыкальная жизнь. 2020. 27 апр. URL: <https://muzlifemagazine.ru/dmitriy-chernyakov-vot-sluchilsya-khyeppi-ye/> (дата обращения: 24.07.2020).

цветными костюмами-клонами: красивая, чуть сдержанная цветовая гамма, единый силуэт, единые светлые русопятые парики (художник по костюмам Елена Зайцева). И фантазийно освещает с помощью мага театрального света Глеба Фильштинского.

Как бы ни была условна конструкция спектакля — а Черняков всегда мастерски *конструирует* свои работы, — это теплая и эмоциональная, хорошо читаемая и хорошо знакомая по жизни история. Условности не заслоняют в ней человеческих отношений, проблем с самим собой, с окружением, диалога с природой, со своей мечтой. И с музыкой Римского-Корсакова прежде всего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитрий Черняков: Вот случился хэппи-энд. А что на завтрашнее утро? (Записал Я. Тимофеев) // Музыкальная жизнь. 2020. 27 апр. URL: <https://muzlifemagazine.ru/dmitry-chernyakov-vot-sluchilsya-khyeppi-ye/> (дата обращения: 24.07.2020).

Аннотация

Статья посвящена современным подходам режиссеров к русской оперной классике на примере постановки Дмитрием Черняковым оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко» в Большом театре. Сценическая интерпретация классических оперных произведений остается горячей темой, и Черняков не прекращает поиска оригинальных режиссерских ходов для рассказа актуальных человеческих историй при тщательном сохранении партитуры в ее музыкальной неприкосновенности. На взгляд автора, в постановке «Садко» режиссеру это удалось.

Abstract

This article examines the ways in which contemporary directors approach the staging of Russian operatic classics. More specifically, it focuses on Dmitry Chernyakov's staging of Nikolay Rimsky-Korsakov's *Sadko* at the Bolshoi Theatre. The stage interpretation of classic operas remains a hot topic, and in Chernyakov one finds a director who continuously searches for new directorial opportunities to emphasise real human stories, whilst being sensitive to the integrity of the original musical score. In the author's opinion, Chernyakov's staging of *Sadko* was a success.

- ✓ *Ключевые слова:* Николай Римский-Корсаков, Большой театр, Дмитрий Черняков, Тимур Зангиев, Федор Федоровский, Аполлинарий Васнецов, Иван Билибин, Нажмиддин Мавлянов, Аида Гарифуллина, Надежда Павлова.
- ✓ *Keywords:* Nikolay Rimsky-Korsakov, Bolshoi Theatre, Dmitry Chernyakov, Timur Zangiev, Fedor Fedorovsky, Apollinaris Vasnetsov, Ivan Bilibin, Nazhmiddin Mavlyanov, Aida Garifullina, Nadezhda Pavlova.

№ 4 / 2020

**ДОКУМЕНТЫ
И МАТЕРИАЛЫ**

О поэзии гастрольной жизни. Сергей Прокофьев и Гжегож Фительберг

САВКИНА НАТАЛИЯ ПАВЛОВНА

*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки,
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
(Москва, Россия)*

SAVKINA NATALIA P.

*PhD (History of Arts), Associate Professor at the Department
of Russian Music History, Moscow Tchaikovsky State Conservatory
(Moscow, Russia)*

E-mail: nsavkina@mail.ru

Гжегожа Фительберга¹ Прокофьев знал еще по Петербургу, где дирижер жил и работал в 1914–1921 годах. Фительберг интересовался «Игроком», но этой оперой ему дирижировать не довелось. Он был одним из лучших интерпретаторов музыки Прокофьева. Крупнейшими событиями в жизни Польши стали организованные им гастроли И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева в Варшаве.

Первая значительная концертная поездка Прокофьева в Варшаву при- шла на январь 1924 года. Оказалось, что его музыку в Польше хорошо зна- ли и очень любили. Он приехал всего через несколько месяцев после Стра- винского и отметил в Дневнике: «По мнению всех, мой успех больше успеха Стравинского»². Всеобщее дружелюбие, гостеприимство и обаяние Фитель- берга, который все устроил наилучшим образом, композитор запомнил.

А через год, 12 февраля 1925 года, впервые в Варшаве прозвучал 1-й скри- пичный концерт Прокофьева. Королем концерта стал Йозеф Сигети, и глав- ное о нем сообщил Фительберг: «Сигети играл как дьявол!»³

С Прокофьевым у них было, судя по всему, прекрасное взаимопонимание. Суждение о композиторе, высказанное «третьему лицу», находим в собра- нии писем Фительберга 1941–1953 годов. Дирижеру и композитору Я. Крен-

¹ *Гжегож Фительберг (1979–1953)* — польский дирижер, скрипач, композитор. В пору жизни в России дирижировал в Большом театре, в «Концертах С. Кусевицкого». Дирижиро- вал в Русских сезонах С. Дягилева. В Польше был главным дирижером Большого театра в Варшаве, оркестра Варшавской филармонии, Большого оркестра Польского радио, который основал в 1934 году.

² *Прокофьев С.* Дневник: В 3 ч. Ч. 2. 1919–1933. Париж: Serge Prokofiev Estate, 2002. С. 300.

³ *Савкина Н.* «Огненный Ангел» С. С. Прокофьева: К истории создания. М.: НИЦ «Мо- сковская консерватория», 2015. С. 43.

цу¹ он писал 28 ноября 1949 года: «Прокофьев всегда остается собой. Часто капризный, грубый, весь „против шерсти“, щетинистый. Он такой. Деление на „лучше“ и „хуже“ — это только наше субъективное впечатление»². Советуя Гражине Бацевич сочинять музыку, не оглядываясь на мнение коллег, он напомнил ей о композиторах, «которые пишут как должны!! Прокофьев, Моцарт...»³.

Несколько писем из Архива Прокофьева (The Serge Prokofiev Archive) университета Columbia, Нью-Йорк, позволяют немного прикоснуться к поэзии жизни артиста: нескончаемые хлопоты по подготовке поездки, согласования программ, постоянное и отнюдь не беспочвенное беспокойство о высланных вовремя (или нет?!) оркестровых партиях, визы, билеты, поездка...

При подготовке издания автору публикации не удалось отказать себе в удовольствии оставить некоторые архаизмы прокофьевской орфографии нетронутыми.

ПИСЬМО 1⁴

Г. Фительбергу
Берлин

Этгаль
12 января 1923

Дорогой Григорий Григорьевич,

Спасибо Вам за Ваше милое письмо, мне было очень приятно его получить⁵. В январе я в Берлин не собираюсь, а если приеду, то в феврале, в связи с концертом, который мне устраивает Грюнберг⁶. Этот концерт все откладывается: то не были готовы оркестровые голоса моих сочинений, то не могли найти скрипача для моего Скрипичного концерта⁷. Теперь кажется голоса готовы, Скрипичный концерт отменили — вместо него я сам буду играть 1-й⁸ и 3-й⁹ фортепианные концерты, и Грюнберг ищет дири-

¹ *Ян Крениц* (1926–2020) — польский дирижер и композитор.

² *Fitelberg Grz.* Korespondencja z lat 1941–1953. Katowice: Fundacja Muzyczna Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga, 2003. S. 186.

³ Из письма Г. Бацевич от 14 октября 1951 года (*Fitelberg Grz.* Korespondencja z lat 1941–1953. S. 298).

⁴ ID: SPA_2127. Здесь и далее — шифры из Архива Прокофьева в университете Columbia.

⁵ В коллекции писем из Лондонского архива и Парижского хранилища (с 2013 года — в университете Columbia, Нью-Йорк) письма Фительберга, о котором упоминает Прокофьев, нет.

⁶ *Евгений Юрьевич Грюнберг* — издатель, антрепренер, директор Берлинского издательства «Academia». Редакция организовывала концерты. Из планов Грюнберга с Прокофьевым, однако, ничего не вышло: все подготавливаемые концерты один за другим срывались. Сохранилось несколько писем, в частности написанное накануне, 11 января (ID: SPA_2118). В них Прокофьев обсуждает с Грюнбергом программу будущего берлинского концерта.

⁷ Первый концерт для скрипки с оркестром op. 19 D-dur (1917).

⁸ Первый концерт для фортепиано с оркестром Des-dur op. 10 (1911).

⁹ Третий концерт для фортепиано с оркестром C-dur op. 26 (1921).

жера. Я в устроительские дела Грюнберга не вмешиваюсь, но кто-то говорил мне, что он обратился к Вам, однако Вы поставили какие-то неприемлемые условия, и потому он должен был от Вас отказаться¹. Если это так, то мне это очень жаль, так как с Вами мне гораздо приятней играть, чем с какими-нибудь другими дирижерами.

Благодарю Вас за заботу о моей опере. Можно было бы поставить «Игрока»² или «Любовь к трем апельсинам»³. Клавир последней напечатан у Гутхейля⁴ и существует в продаже в Берлине.

Мне очень жаль, что не Вы дирижировали в Париже «Шута»⁵, но Ансерме⁶ уже дирижировал его раньше, а кроме того присутствовал на всех моих репетициях и знал мои темпы, поэтому пришлось оставить ему.

Спасибо, что уберегли «Сны»⁷. При случае я их у Вас отберу и, подчинив, напечатаю.

Обнимаю Вас.

Ваши

С

¹ Эти слова вызвали бурную реакцию Фительберга: «Мне очень обидно, что Вы поверили, что допустили возможность таких вещей, как неприемлемые условия, с моей стороны, когда речь шла о Вашем композиторском концерте. Пошлая сплетня. Я Грюнберга — устроителя несостоявшегося Вашего концерта — никогда не видел. Со мной говорил его компаньон. Глупая и пошлая сплетня!» (из письма Г. Фительберга Прокофьеву от 22 февраля. ID: SPA_2168).

² Оперу «Игрок» по роману Ф. М. Достоевского Прокофьев написал в 1915 году на собственное либретто. Мариинский театр планировал постановку в 1916 году, однако она не состоялась. В 1927 году Прокофьев переделал оперу для предполагавшейся постановки в ГАТОБе (бывш. Мариинском), однако впервые «Игрок» был поставлен в брюссельском театре «La Monnaie» в 1929 году.

³ «Любовь к трем апельсинам» — опера по фьябле К. Гоцци в версии Вс. Мейерхольда ор. 33 (1919), либретто С. Прокофьева. Премьера — 30 декабря 1921 года, Чикагская опера.

⁴ «А. Гутхейль» — издательская фирма, которую С. А. Кусевский купил в придачу к РМО в 1914 году.

⁵ «Сказка про Шута, семерых шутов перешутившего» — балет ор. 21 на сюжет из сказок А. Н. Афанасьева. Либретто Прокофьева и С. П. Дягилева (1915, 1920). Фительберг дирижировал у Дягилева в 1921–1924 годах (в частности, он провел премьеру «Мавры» Стравинского в Парижской опере).

⁶ Эрнест Ансерме (1883–1969) — швейцарский дирижер, композитор. С 1915 по 1923 год работал в антрепризе С. П. Дягилева. В 1918 году основал Оркестр Романской Швейцарии, которым руководил более пятидесяти лет. Дирижировал спектакли «Сказки про Шута, семерых шутов перешутившего» в парижском театре «La Gaîté Lyrique» после премьеры под управлением автора (17.05.1921), на фестивале Прокофьева 1930 года в Брюсселе. Осуществил записи целого ряда сочинений Прокофьева (оба скрипичных концерта, симфонии, балетные сюиты и др.).

⁷ Симфоническая картина для большого оркестра «Сны» (Rêves) ор. 6 (1910). Некоторые рукописи музыкальных сочинений, дневников, писем и др. пропали после событий 1917 года, так как в петербургскую квартиру композитора были вселены посторонние люди, которые уничтожили неинтересные им бумаги.

ПИСЬМО 2¹

Фительбергу
Берлин

6 сентября 1923

Дорогой Григорий Григорьевич,

Очень тронут Вашим письмом и заинтересован Вашим предложением. Сезон мой пока распределяется так: с 15 до 31 октября я в Париже (3 концерта), затем 17 ноября, 24 ноября и 8 декабря — симфонические в Брюсселе, Лондоне и Женеве, после чего свободен до 19 января; 21 января вновь Лондон и Париж. Вот в период между 10 декабря и 18 января я и думаю лучше всего устроить мою поездку в Польшу².

Условия конечно не очень нарядные, но я уже слышал, что больше там редко платят. Поэтому очень хорошо было бы совместить с Польшей Ригу и Ревель, особенно если там платят в 2 и в 2 ½ раза больше. Тогда это составит турнэ, с финансовой точки зрения представляющее интерес. Кроме того, я с удовольствием побываю на «Дальнем Востоке Европы», а с Вами сыграю — с тем большим! От рижского импресарио письма еще не получил.

Играть я могу 3-й концерт или 1-й, а может быть и 2-й³, если выучу (его переделку и новую инструментовку я теперь заканчиваю)⁴. Для реситала я дам программу смешанную, а если будут 2 в одном городе, то 2-ю — всю из моих сочинений. Из Вашего письма я понимаю, что платить мне будут в долларах (или в иной твердой валюте). Желательно, чтобы реситали были тоже гарантированы. За заботы об устройстве меня у друзей очень благодарю.

Паспорт у меня выдан русским консульством в Париже. Он имеет годовые [? — Н. С.] французскую, английскую, немецкую визы, что хорошая рекомендация в благонадежности.

Жду от Вас дальнейших вестей и буду страшно рад повидать Вас и сыграть с Вами.

Обнимаю Вас.
Искренне Ваш
СП

ПИСЬМО 3⁵

Фительбергу
Варшава

31 декабря 1924

¹ ID: SPA_2382.

² Поездка не получилась.

³ Второй концерт для фортепиано с оркестром g-moll op. 16 (1913, 1923).

⁴ Прокофьев писал, что концерт он в 1923 году весь пересочинил наново, так что получился почти Четвертый концерт.

⁵ ID: SPA_3042.

Дорогой Григорий Григорьевич,

Спасибо за открытку от 27-го. Следуя Вашим советам, я потребовал от Бран¹ аванс в ультимативной форме, то есть, чтобы деньги были внесены до 7 января. Если 7-го их не будет, то 8 пошлю Вам телеграмму о том, что контракт нарушен (в контракте есть пункт, что она должна была внести мне 250 долларов еще 5 декабря), и приеду в Варшаву помимо нее. 11-го я играю в Берлине в благотворительном концерте по просьбе Гессена² и буду в Варшаве 12, как в контракте. О польской визе пойду спрошу 5 января. Напишите мне окончательно, будете ли Вы играть сюиту «Шут»³: материал весит больше пуда, и я не хочу таскать зря.

Итак — до 12! Буду с Бран или без нея, только не подведите меня с гонорарами, если приеду без нея: она мне платит мало, но устраивает 8 концертов (4 в январе и 4 в апреле).

Крепко обнимаю Вас и поздравляю с Новым годом.

Ваш СП

Прощаясь после исключительно успешных концертов в Варшаве, Прокофьев предложил Фительбергу выпить без вина на «ты».

ПИСЬМО 4⁴

Г. Г. Фительбергу,

Варшава

20 августа 1930

Дорогой Григорий Григорьевич,

Спасибо тебе за ласковое письмо. Я как раз тоже собирался написать тебе, чтобы посоветоваться с тобой относительно моей программы в Варшавской Филармонии на 21 ноября. Думал я сделать ее так:

1. Симфониетта ор. 5/48 (25 минут)⁵.
2. Второй концерт (25 минут).
3. Сюита из «Шута», семь или восемь номеров (20—25 минут).

¹ *Мери Бран* — концертный агент. История неудачной попытки сотрудничества с ней описана в Дневнике композитора. Бран, вопреки договоренностям, не выплатила гонорара перед началом концерта 24 января 1925 года. Вообще-то, она стала нарушать договор уже раньше. Прокофьев больше часа не выходил на сцену, принципиально дожидаясь денег, но и после того, как композитор сыграл всю программу концерта, ему не заплатили.

² *Иосиф Владимирович Гессен* (1866—1943) — философ, политик, издатель, педагог. До революции один из лидеров партии конституционных демократов. Совместно с П. Н. Милюковым издавал в 1906—1917 годах газету «Речь» (Санкт-Петербург), бывшую центральным печатным органом партии кадетов. В эмиграции редактировал исторические сборники, издавал русскую эмигрантскую газету «Руль» (Берлин, 1920—1931).

³ «Шут» — симфоническая сюита для большого оркестра ор. 21 bis (1922). Последовательность номеров при исполнении дирижеры иногда меняли, к чему Прокофьев относился снисходительно.

⁴ ID: SPA_7704.

⁵ Симфониетта A-dur ор. 5 имеет три редакции: 1909, 1914 и 1929 годов.

Такая программа немного коротка, но может и не стоит делать длинных программ из незнакомой и относительно трудной для публики музыки. Кроме того, короткую программу лучше можно выучить с оркестром. В крайнем случае можно что-нибудь еще прибавить.

В этой программе однако я вижу другое неудобство: в прошлый раз пан Хойнацкий¹ хотел, чтобы я не только играл, но и дирижировал — в данном же случае мне нечего в ней продирижировать. Словом, при возможности ты спроси его, и если он согласится, чтобы я только играл, то может быть мы эту программу так и зафиксируем?

Как ты поживаешь? Как твоя жена? Устроились ли вы окончательно в вашем особняке?²

Поцелуй ей от меня ручки, тебя же крепко обнимаю. Моя жена шлет привет вам обоим и благодарит тебя за добрые слова. Я и не знал, что Фрида³ в Варшаве: при случае передай ей наш привет и попроси написать пару строк.

Квартет, который я сочинял для Америки, я закончил⁴, а теперь получил заказ на балет для парижской Grand Opéra⁵. Туда же приняты к постановке «Апельсины»⁶. Будет очень приятно, если тебе удастся провести их в Варшаве.

Твой

ПИСЬМО 5⁷

Г. Фительбергу
Варшава

10 декабря 1930

¹ *Роман Хойнацкий* (1879—1938) — художественный руководитель Варшавской филармонии в 1918—1931 и 1934—1938 годах.

² Вилла Фительберга на ул. Elsterskiej, 3, стала настоящим украшением Варшавы. В те годы женой дирижера была выдающаяся балерина Галина Шмолцувна (Halina Szmolcówna, 1892—1939). В самом начале Второй мировой войны, 7 сентября 1939 года, она была ранена во время обстрела на мосту Понятовского и вскоре скончалась от полученных ран. Фительберг уехал в Париж, затем в Аргентину и США. Он вернулся в Польшу в 1946 году, но в своем варшавском доме, который они построили в 1929 году, жить не стал. В последние годы жизни он собирался завещать особняк Союзу композиторов Польши, однако из-за сложных вопросов собственности сделать это ему не удалось.

³ *Фрида Ганзен* — сестра скрипачки Цецилии Ганзен, также соученица Прокофьева по Петербургской консерватории, пианистка. О ней в описании варшавского концерта 21 декабря 1930 года в Дневнике есть запись: «После концерта мелькает Фрида Ганзен — она вернулась к мужу и живет под Варшавой» (*Прокофьев С.* Дневник. Ч. 2. С. 788).

⁴ Прокофьев сочинял Квартет для струнных ор. 50 h-moll по заказу Библиотеки Конгресса в Вашингтоне.

⁵ Балет, по-русски называемый «На Днепре» ор. 51, был написан по заказу Сержа Лифара, в те годы главного балетмейстера Парижской оперы.

⁶ Эта постановка не состоялась.

⁷ ID: SPA_8056.

Дорогой Григорий Григорьевич,

Давно собирался написать тебе, чтобы поблагодарить тебя за твое гостеприимство, но едва вернувшись в Париж, должен был лечь в постель, вероятно с таким же родом развлечений, какие были у «1-ой тромбоны» и других музыкантов оркестра во время наших репетиций¹.

В общем от Варшавы у меня осталось отличное впечатление, а привезенный мною крупеник² имел большой успех.

Увижу ли я тебя в Лондоне? Я приезжаю туда 15-го и играю 17 января³. Между прочим меня пригласили в подсекцию иностранных композиторов живущих в Париже, по выбору сочинений для Лондонских международных фестивалей. Воспользовавшись этим, я рекомендовал Симфонию Дукельского⁴, которая вероятно и поступит на твое усмотрение, когда в январе ты приедешь в Лондон.

А пока крепко обнимаю тебя и прошу поцеловать ручку твоей супруге. Если увидишь Mme Grossmann⁵, то скажи ей, что мы надеемся скоро увидеть ее в Париже, и что если она приедет к 18 декабря (мой фестиваль)⁶, то пусть предупредит мою жену, которая задержит ей место рядом с собою.

Твой

Как здоровье собаки? Очень волнуюсь⁷.

ПИСЬМО 6⁸

Фительбергу
Варшава

Siboure
(откр.)
1 сен 1931

¹ На следующий день после возвращения из Варшавы (даты пребывания в Варшаве: 19—22 ноября) Прокофьев неожиданно заболел; его мучили высокая температура, слабость, случались моменты потери сознания и даже галлюцинации.

² Крепкий алкогольный напиток на основе меда. Распространен в Польше и Белоруссии, в Балтийском регионе.

³ Прокофьев играл концерт в Лондоне уже 14 января.

⁴ Прокофьев ценил мелодический дар В. Дукельского (1903—1969) и некоторое время покровительствовал ему. Первую симфонию Дукельского (1927—1928) впервые исполнил Кусевицкий в 1928 году.

⁵ Мадам Гроссман до революции была владелицей петербургского магазина «заграничных роялей и пианино Герман и Гроссман». Фительберг устроил так, что Прокофьев останавливался в ее доме во время варшавских гастролей.

⁶ На однодневном фестивале Прокофьева в зале Плейель исполнялась Увертюра ор. 42, Второй фортепианный концерт (солист — автор) и впервые — Четвертая симфония. Дирижер — П. Монте.

⁷ Во время прогулки Прокофьева и Фительберга 20 ноября бульдог Фительберга бежал по льду озера и провалился под лед. Ночью сильно кашлял.

⁸ ID: SPA_8859.

Дорогой Гри-гри,

Шлю тебе привет из страны басков¹. Где ты? Как поживаешь? Как прошел Оксфорд? Симфония Дукельского? Будешь ли играть ее в Варшаве? Набокова?² Если соберешься играть что-нибудь мое, то помни: я всегда твой посредник, чтобы устроить лучшие цены на материалы. Напечатан мой Дивертисмент³; Симфониетта выйдет к Новому году⁴. Очень бы мне хотелось, чтобы ты познакомился и познакомил варшавян с моей 3-й симфонией⁵.

Черкни мне сюда. Обнимаю тебя, целую ручки жене.

Твой

ПИСЬМО 7⁶

Г. Фительбергу

Варшава

27 марта 1932

Дорогой Гри-Гри,

Спасибо большое за твое милое письмо, т. к. не было ясно, как расположится мое время в мае. Теперь выяснилось, что 6 мая не подойдет, т. к. 9-го я должен быть в Париже и смог бы выехать 10-го. Относительно цены я право не знаю, что можно назначить. Я думаю, что объехать все города возьмет слишком много времени, и потому надо ограничиться Варшавой и Львовом. В реситалах могла бы принять участие моя жена, с которой мы на днях едем в Лондон по приглашению В. В. С.⁷

Итак ответь, что могут предложить нам обоим и какие были бы это даты⁸.

Крепко обнимаю тебя, поцелуй ручку супруге.

Твой

Что же это ты не сыграл Симфонии Дукельского! Ты спросишь, какое мне дело? Но ведь ты же через меня пообещал ему сделать это⁹.

¹ Адрес летнего пребывания Прокофьевых в 1931 году: Villa Croix Basque, Ciboure (Basses Pyrénées), France.

² Неизвестно, о каком сочинении Н. Набокова идет речь.

³ Дивертисмент для оркестра ор. 43 (1929) издан РМИ (партитура и авторское переложение для фортепиано) в 1930 году.

⁴ Симфониетту издательство действительно успело напечатать в 1931 году.

⁵ Третья симфония с-moll ор. 44 (1928). Написана на материале оперы «Огненный Ангел».

⁶ ID: SPA_9501.

⁷ В Лондон Прокофьевы поехали в середине апреля.

⁸ Эта поездка в Польшу не состоялась.

⁹ Прокофьев ценил мелодический дар В. Дукельского, хотя сурово порицал за увлечение сочинением музыки, как он выражался, «в репертуаре „тру-ля-ля“». Дукельский впоследствии написал о Прокофьеве замечательно интересные воспоминания: *Дукельский В. Об одной прерванной дружбе // Мосты: литературно-художественный альманах. Мюнхен. 1968. № 13/14. С. 252–279.*

ПИСЬМО 8¹

Фительбергу
Варшава

Villa des Pins Parasols,
Sainte Maxime (Var),
France.
24 августа 1932

Дорогой Гри-Гри,

Очень приятно слышать, что все улажено. Относительно программы филармонического я думаю, что твои первый и второй варианты, где Четыре Портрета², а затем пять сольных номеров, не подходят — что-то вроде консерваторского конкурса. Предлагаю я следующее: 1/ Четыре Портрета, 2/ Утенок³, 3/ Пятый концерт⁴, 4/ номеров восемь из «Шута»⁵, 5/ я — соло. Конечно мне очень хотелось бы, чтобы ты сыграл III симфонию, но я боюсь, что слишком тяжело будет для публики переварить целую программу из новых сочинений, а потому не лучше ли дать для отдыха хоть одну знакомую вещь («Шута»), а симфонию ты м[ожет] б[ыть] сыграешь позднее в сезоне.

Шопеновский день является пренеприятным препятствием⁶. Как же это Сурович⁷ не знал такой вещи? Ведь на основании предложенных им варшавских дат я дал мои даты для Москвы и теперь боюсь, что если останусь в Варшаве на лишний день, то это вызовет путаницу в СССР, куда я еду всего на 12 дней и где без того трудно распределить концерты. Не могу ли я сыграть в радио 17-го, т. е. накануне симфонического?⁸ Ведь это не может уменьшить сбор, потому что в симфоническом центре тяжести совсем в другом.

Пожалуйста сообщи, на каком языке должна жена петь Утенка, по-русски или по-французски? Я думаю, лучше по-французски. А ее программа в радио в 35 минут — это 35 минут чистой музыки или с объявлениями, т. е. чистой музыки минут на 30? Программу свою она намечает так: испанцы по-испански

¹ ID: SPA_9952.

² «Четыре портрета и развязка из оперы „Игрок“» для симфонического оркестра ор. 49 (1931).

³ «Гадкий утенок» для голоса и фортепиано по сказке Г. Х. Андерсена ор. 18 (1914), впоследствии автором оркестрован.

⁴ Пятый концерт для фортепиано с оркестром G-dur ор. 55 (1932).

⁵ То есть из сюиты «Шут». См. сноску 3 на с. 205.

⁶ День памяти Ф. Шопена — 17 октября.

⁷ Я. Сурович (1888—1971) — концертмейстер оркестра Варшавской филармонии, с 1936 года — один из основателей и солист Симфонического оркестра Палестины в Тель-Авиве.

⁸ Симфонический концерт под управлением Фительберга (солист — Прокофьев) состоялся 18 ноября; были исполнены произведения, названные Прокофьевым в этом письме. Из Варшавы Прокофьев уехал утром 20 ноября. Лина поехала в Прагу.

(Файя¹, транскрипции Нина² старых испанских вещей), французы по-французски (Дебюсси, Форэ, Пуленк) и русские по-русски (Мясковский, Стравинский, Дукельский, Набоков, я). Одобряешь ли и можно ли в Варшаве петь Файю — в Париже его так запели, что с ним нельзя и сунуться.

Ты пишешь, что я в радио должен играть 45—50 минут. Я в ужасе. Сурович говорил, что меньше получаса. Дело в том, что в этом году я совсем не даю клавирабендов и не держу этой программы в пальцах, поэтому каждые лишние 20 минут для меня вопрос. Нельзя ли в программу радио включить какой-нибудь ансамбль, например мою виолончельную балладу³ (15 минут), или Увертюру на еврейские темы⁴ для струнного квартета, кларнета и фортепиано (8 минут)? Как новинку я сыграю только что изданную сонатину № 2 (10 минут)⁵. А в Филармонии я ведь могу играть соло то же, что и в радио, или частично то же?

Филармония собиралась по окончании переговоров прислать мне официальное письмо. Будь добр сказать им, чтобы письмо было послано на имя моего импресарио: Marcel de Valmalète⁶, 45, rue la Boétie, Paris XVIII, France.

Дело в том, что он является моим представителем на всю Европу и не любит, если дела заключаются помимо него. Разумеется, никакого процента он за этот ангажемент не получит.

Витгенштейн⁷ очень милый и искренний человек, но в моем четвертом концерте (для левой руки)⁸ ровнешенько ничего не понял⁹. Поэтому умоляю тебя, если будут переговоры с ним, потребуй, чтобы он играл мой концерт. Ты ничем не рискуешь, т. к. он все равно его не одолел, мне же от такого предложения будет очень смешно.

Мы сейчас на даче у Средиземного моря, по адресу, что наверху, и прождем здесь до 10 октября. Уладь поскорее дату моего выступления с ра-

¹ *Мануэль де Фалья* (1876—1946) — испанский композитор, критик. Его вокальные сочинения приобрели огромную популярность.

² *Нин* (Хоакин Нин-и-Кастельянос, 1879—1949) — кубинский композитор, пианист и музыковед. Большую часть жизни прожил во Франции.

³ Баллада для виолончели и фортепиано c-moll op. 15 (1912).

⁴ Увертюра на еврейские темы для кларнета, двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано c-moll op. 34 (1919).

⁵ Сонатина G-dur (№ 2) op. 54 (1931—1932).

⁶ *Марсель де Вальмалет* — парижский импресарио и агент фирмы «Гаво».

⁷ *Пауль Витгенштейн* (1887—1961) — австрийский и американский пианист, брат философа Людвиг Витгенштейна. Потеряв на войне правую руку, он сосредоточился на репертуаре для одной левой руки. Так возникли многочисленные переложения двухручных фортепианных сочинений, а также специально по его заказу написанные произведения для левой руки, среди которых Второй фортепианный концерт М. Равеля, Четвертый концерт Прокофьева, «Diversions» Б. Бриттена и др.

⁸ Концерт № 4 для фортепиано с оркестром (для одной левой руки) B-dur op. 53 (1931).

⁹ Витгенштейн исполнять концерт отказался, но назначенный гонорар заплатил.

дио¹, т. к. мне в ближайшие дни придется подтверждать даты в Москву. Конечно лучше всего 17-го. А может 18-го можно устроить камерное выступление, т. е. чтобы я играл не как солист, а в ансамбле; тогда Шопен не явился бы препятствием. Кроме баллады и Еврейской увертюры у меня есть вещи для скрипки и ф.-п.² и можно было бы прибавить первое исполнение в Польше сонаты для двух скрипок без ф.-п.³, которую я сейчас сочиняю.

Словом, сообрази, переговори и напиши. Обнимаю тебя, ручку жене, а от моей жены привет Вам обоим.

Твой

ПИСЬМО 9⁴

Г. Фительбергу
Варшава

Villa des Pins Parasols,
Sainte Maxime (Var),
France
9 Октября 1932

Дорогой Гри-Гри,

При сем прилагаю наши программы для Радио⁵. По моим вычислениям, моя займет не менее сорока минут. Если же во время хода программы я увижу, что больше, то можно одну из сказок и какой-нибудь танец выпустить. Испано-французско-русская программа моей жены имеет, как ты требовал, ровно 30 минут чистой музыки. В аккомпанементе немало техники: надеюсь, что аккомпаниатор будет хороший, а то получится каша. Петя она будет под фамилией Lina Liubera-Prokofieff.

Ты мне не написал, сколько времени я должен играть соло в конце филармонической программы и могу ли я там сыграть кое-что из программы Радио — это очень облегчило бы мне дело. Я немного колеблюсь насчет Сонатины⁶: с одной стороны, мне как новинку хотелось бы сыграть ее и в Радио, и в Филармонии; но с другой — склад у нее скорее интимный и я боюсь, что в большом зале она окажется слишком камерной. Ты лучше знаешь варшавскую публику — дай мне совет. Длится она 10 минут.

¹ Радиоконцерт в Варшаве состоялся 18 ноября.

² Пять мелодий для скрипки и фортепиано, ор. 35 bis (1925).

³ Соната для двух скрипок C-dur ор. 56 (1932). Эта соната была впервые исполнена 27 ноября в Москве, куда Прокофьев отправился из Варшавы, Д. Цыгановым и В. Ширинским.

⁴ ID: SPA_10108.

⁵ 18 ноября Прокофьев выступал по Варшавскому радио. Он сыграл 10 мимолетностей и Наваждение. 19 ноября он играл Сонатину ор. 54 № 2, Марш, Ригодон и Аллеманду из ор. 12, две пьесы из «Сказок старой бабушки» ор. 31, Наваждение.

⁶ Прокофьев имеет в виду одну из двух сонатин ор. 54, сочиненных как раз в это время.

Относительно высылки тебе партитур. Надо, чтобы филармония поскорее вошла в сношения с Russischer Musikverlag¹ в Берлине; тогда они немедленно смогут выслать тебе «Шута». На всякий случай я пишу Веберу², напоминая о 50 % скидки за прокат. Пятый концерт пошлют тебе на другой же день после берлинского исполнения, т. е. 1 ноября. «Утенок»³, существует в рукописи в единственном экземпляре; через неделю я буду в Париже и поговорю с Пайчадзе⁴, чтобы не откладывая тебе ее отправили. Хуже всего с «Портретами», которые прошли через первую корректуру, но еще не напечатаны. Одну рукопись увез в Америку Кусевицкий⁵, а другую взял Бруно Вальтер⁶, который играет их в Лейпциге 12 ноября. Если партитура не будет напечатана к началу ноября, я позабочусь, чтобы для тебя сброшюровали вторую корректуру и ты имел бы ее по крайней мере за неделю до концерта. Материал будет во всяком случае напечатан. Виолончельной баллады у меня нет, а Пайчадзе даром не даст; уж пусть виолончелист разорится и выпишет ее из Берлина — надеюсь, ведь не для единственного же исполнения он будет ее учить.

Мы на днях отсюда уезжаем⁷. С 16 по 23 октября я в Париже, с 28 октября по 1 ноября в Берлине, Hotel Fürstenhof, со 2 по 10 ноября в Париже, затем Гамбург и Варшава.

Обнимаю тебя и прошу поцеловать ручки твоей жене, моя жена шлет привет Вам обоим.

Твой

ПИСЬМО 10⁸

Г. Фительбер
Дорогой Гри-Гри,

5 ноября 1932

¹ Российское музыкальное издательство имело отделение в Берлине.

² Федор (Фридрих) Владимирович Вебер — руководитель берлинского отделения РМИ.

³ «Гадкий утенок» для голоса и фортепиано по сказке Г. Х. Андерсена ор. 18 (1914), впоследствии автором оркестрован.

⁴ Гавриил Григорьевич Пайчадзе (1883—1976) — директор РМИ с 1926 по 1947 год, корреспондент Прокофьева.

⁵ Сергей Александрович Кусевицкий (1874—1951) — русский дирижер, контрабасист, основатель РМИ (1909). В 1920 году покинул Советскую Россию, в Париже организовал «Концерты Кусевицкого» (1921—1929). В 1924-м возглавил Бостонский симфонический оркестр (США). Первый исполнитель ряда сочинений Прокофьева, в том числе отрывков из оперы «Огненный Ангел» (Париж, 14.06.1928). Содержательное собрание писем Кусевицкого и Прокофьева издал В. А. Юзефович. См.: Прокофьев С. — Кусевицкий С. Переписка 1910—1953 / Подгот. текста и коммент. В. Юзефович. М.: Дека-ВС, 2011. 531 с.

⁶ Бруно Вальтер (1876—1962) — немецкий дирижер, пианист. Руководил австрийскими и немецкими музыкальными коллективами. В 1933 году покинул Германию, жил и выступал в других странах Европы и в США. Работал в «Метрополитен-опера».

⁷ Прокофьевы были на Средиземноморском побережье — см. предыдущее письмо.

⁸ ID: SPA_10195.

В день отъезда моего из Берлина¹ Вебер передал, что Филармония заказала все материалы и таким образом дело в порядке.

Он сейчас же отправил в Филармонию партитуру и материал Пятого концерта, я же по возвращении в Париж просил Пайчадзе послать партитуру «Утенка» на твой личный адрес, а материал «Утенка» и «Портретов» на адрес Филармонии, что и было сделано.

Задержка за партитурой «Портретов», которая все еще не вышла, а по рукописному экземпляру дирижирует Бруно Вальтер в Лейпциге 10 ноября. Я написал Веберу, чтобы он после исполнения немедленно же ее выцарапал и отправил тебе. Или в самом крайнем случае привезу с собой 16-го утром. Тогда репетицию 16-го ты можешь сделать для «Шута», концерта и «Утенка», а за день я тебе несколько раз проиграю «Портреты».

Не удивись, что состав струнных «Утенка» небольшой: оркестровка была задумана для камерного оркестра, так что для симфонического исполнения мы прибавили несколько. Если Филармонии трудно приобретать доллары, то часть этих 100 долларов можно выдать и в злотых, которые мне будут нужны на гостиницу, ж.-д. билеты и т. д. Но чек на 200 долларов чрезвычайно желателен. Будь добр, наведи справки и ответь мне с обратной почтой, это важно. Ты вообще перестал отвечать на мои письма и я например сомневаюсь, что надо играть в конце филармонической программы. По-видимому выясним при встрече 16-го. Напиши пожалуйста, в котором часу будет петь моя жена 20-го в радио, т. к. друзья хотят ее слушать.

Крепко обнимаю тебя и с удовольствием жду нашей встречи.

Твой

Я начинаю беспокоиться о визе. Филармония написала мне, что они обратились с этим к польскому консулу в Париже, но разве этого достаточно? Обыкновенно обращаются в Министерство иностранных дел, а оттуда дают приказ консулу. По крайней мере я на другой день по получении письма Филармонии звонил в консульство и там ответили, что ничего не знают. В понедельник поеду туда самостоятельно. На всякий случай: номер моего Нансеновского паспорта 13.851, а паспорта моей жены (Лины Прокофьевой) 13.852. Оба выданы парижской префектурой и имеют обратную французскую визу.

ПИСЬМО 11²

G. Fitelberg
Warszawa
Дорогой Гри-Гри,

6 июля 1933

¹ 31 октября в Берлине Прокофьев впервые исполнил Пятый фортепианный концерт, дирижер — В. Фуртвенглер.

² ID: SPA_10959.

Спасибо тебе большое за писульку из Болоньи¹ и за исполнение там Классической симфонии². Мне как-то неудобно самому писать Нордио³, что мол уж будьте так любезны и пригласите меня, но я поручу моему менеджеру снести с ним, тем более что в декабре меня приглашают в Рим⁴ и следовательно это будет по дороге.

Я сделал двухмесячную поездку в СССР⁵. Играл в Москве, Ленинграде, Тифлисе, Эривани и даже Батуме. Лина Ивановна подъехала на месяц позднее и сделала со мною кавказскую поездку, давшую ей много впечатлений, но и немало утомления⁶. В Москве группа молодых композиторов рассказывала мне, что они поймали по радио Симфонию Дукельского в Варшаве и одобрили эту вещь. Очень рад, что ты ее сыграл; при случае напиши, как к ней отнеслись в Варшаве. В Московской Филармонии кажется сердятся на тебя, за то что ты сначала пообещал приехать, а потом обманул⁷.

В Париже был Сурович и говорил с моим импресарио о приглашении меня в Варшаву. Но из осенних дат мне подошла бы только одна, 20 октября, по дороге в Москву. К сожалению, она уже была занята. На обратном пути в Москву я буду спешить в Италию и не смогу. Поэтому лучше всего устроить около 1 апреля, когда я снова поеду в СССР⁸. Если можешь, то побереги мне дату, которую вновь хорошо было бы скомбинировать с Польским Радио, а то Сурович предлагал что-то очень слабый гонорар.

Из тона твоего письма следует, что ты в хорошем настроении; надеюсь, что твоя жена цветет по-прежнему и сад вокруг особняка тоже. Лина Ивановна шлет самый сердечный привет Вам обоим.

Обнимаю тебя.

Твой

¹ Письмо Фительберга из Болоньи от 26 июня. ID: SPA_10917.

² Симфония № 1 «Классическая» D-dur op. 25 (1917).

³ *Чезаре Нордио* (1891–1977) — итальянский композитор, критик, музыкально-общественный деятель. Занимал пост художественного руководителя симфонических сезонов в муниципалитете Болоньи.

⁴ Итальянские концерты Прокофьева в декабре состоялись.

⁵ Поездка началась 14 апреля. Она была насыщенной: достаточно сказать, что в Тифлис Прокофьев ездил дважды: один и позднее — с Линой.

⁶ Об этой поездке Прокофьев всем своим адресатам отзывался как об очень интересной.

⁷ Фительберг не обманул. Его первый после большого перерыва концерт уже в СССР 11 октября 1933 года в переполненном зале Московской консерватории, где он продирижировал сочинениями своих польских современников, прошел, по отзывам слушателей, с триумфальным успехом.

⁸ Большая поездка по СССР продолжалась с 8 апреля по 8 июня. Отмечу дневниковую запись, сделанную перед отъездом из Москвы: «Последние шесть дней в Москве перед отъездом *за границу* (курсив мой. — Н. С.)» (Запись от 1–6 июня 1933 года: *Прокофьев С. Дневник*. Ч. 2. С. 836).

Только что заходил Орлов¹ и говорил, что он хотел бы переменить свою дату 13 октября на позднейшую. Тогда я мог бы взять 13-е.

Необыкновенно интригует последний приезд Фительберга в СССР, он состоялся в январе 1948 года, меньше чем за месяц до судьбоносного партийного постановления. Конечно, он встречался с Прокофьевым: композитор передал ему ноты своих последних сочинений. Скрипачка Евгения Уминьска², которая солировала в концертах, оказалась свидетельницей встречи Фительберга с пришедшим к нему в гостиницу композитором, и встреча эта, по ее словам, была в высшей степени драматичной.

Фительберг скоропостижно скончался через три месяца после смерти Прокофьева. Слова, которые он, как рассказывают, произнес перед своим оркестром 6 марта 1953 года, остались в истории.

Сердечная благодарность Сергею Святославовичу Прокофьеву за разрешение публиковать архивные документы, Кшиштофу Майеру за переданный мне рассказ Е. Уминьской, Ирине Ильиничне и Петру Сергеевичу Никольским за неоценимую помощь в работе над историческими источниками.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета.
РМИ — Российское музыкальное издательство.
РМО — Русское музыкальное общество.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дукельский В.* Об одной прерванной дружбе // Мосты: литературно-художественный альманах. Мюнхен. 1968. № 13/14. С. 252–279.
2. *Прокофьев С.* Дневник: В 3 ч. Ч. 2. 1919–1933. Париж: Serge Prokofiev Estate, 2002. 890 с.
3. Прокофьев С. — Кузевицкий С. Переписка 1910–1953 / Подгот. текста и коммент. В. Юзюфович. М.: Дека-ВС, 2011. 531 с.
4. *Савкина Н.* «Огненный Ангел» С. С. Прокофьева: К истории создания. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015. 288 с.
5. *Fitelberg Grz.* Korespondencja z lat 1941–1953. Katowice: Fundacja Muzyczna Mędzynarodowego Konkursu Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga, 2003. 432 s.

¹ *Николай Андреевич Орлов* (1892–1964) — пианист, ученик К. Н. Игумнова и С. И. Танеева. Был одним из выдающихся интерпретаторов Шопена; в частности, с огромным успехом прошел его цикл из пяти шопеновских программ в Лондоне в 1933 году.

² *Евгения Уминьска* (1910–1990) — польская скрипачка, профессор (в 1964–1966 — ректор) Краковской консерватории. Много концертировала в Европе, играла с лучшими дирижерами своего времени. В Познани проводится всепольский конкурс имени Е. Уминьской.

Аннотация

Публикация посвящена контактам С. Прокофьева с музыкантом, который до сих пор мало встречался в материалах, посвященных композитору, — Гжегожем Фительбергом. Это был один из лучших дирижеров, с какими довелось сотрудничать Прокофьеву. Содержание писем Прокофьева к Фительбергу часто посвящено вещам очень прозаическим. Речь о нескончаемых хлопотах по подготовке поездок, о согласовании программ, о высланных вовремя и туда, куда нужно (или нет?!), оркестровых партиях, о визах, расписании железной дороги... Трудным бывает и выбор программы: нужно выступить с реситалем или лучше подстраховаться ансамблевыми сочинениями... Однако от того, сложилась ли картинка, встали ли на место все составляющие пестрой мозаики, зависело — состоится концерт или будет бесславно отменен, познакомится ли большой город с новациями прокофьевского стиля или будет ждать этого еще лет пятьдесят-шестьдесят. Среди самых интригующих прокофьевских загадок — их встреча с Фительбергом в Москве в 1948 году.

Abstract

This article focuses on Sergei Prokofiev's interaction with Grzegorz Fitelberg. Fitelberg was one of the most prominent conductors to work with Prokofiev, who thusfar has been mentioned only rarely in publications about the composer. Prokofiev's letters to Fitelberg often contain descriptions of mundane events and references to the unceasing frustrations of arranging tours: getting programmes approved; having orchestral parts sent on time and to the right place (or not, as the case may be!); visas; railway schedules, and so on. One also learns how hard it could be to choose a programme—whether to perform a recital, or to insure oneself with ensemble works, for example. But even with all the elements in place, it was uncertain whether a concert would take place or be ingloriously cancelled, meaning that it could be a matter of 50 or 60 years before a given city could become acquainted with Prokofiev's stylistic innovations. Among one of the most intriguing mysteries of Prokofiev's professional relationship with Fitelberg is their meeting in Moscow in 1948.

- ✓ *Ключевые слова:* Сергей Прокофьев, Гжегож Фительберг, музыкальная жизнь Польши, русская эмиграция.
- ✓ *Keywords:* Sergei Prokofiev, Grzegorz Fitelberg, musical life in Poland, Russian emigration.

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. 4 (31). 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 25.12.2020 г.
Бумага «Svetosory». Гарнитура «Петербург».
Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 20. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии «Турусел»

© Российский институт истории искусств, 2020