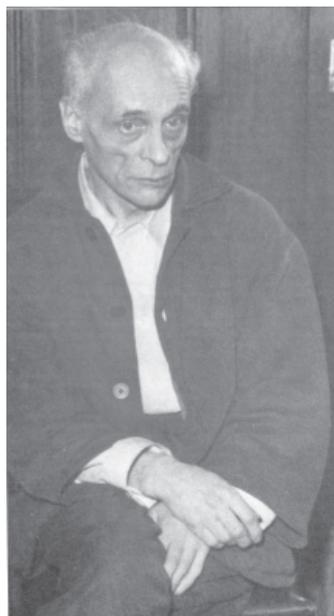


К статье А. Порфирьевой



С. М. Слонимский



Я. С. Друскин



И. М. Дьяконов

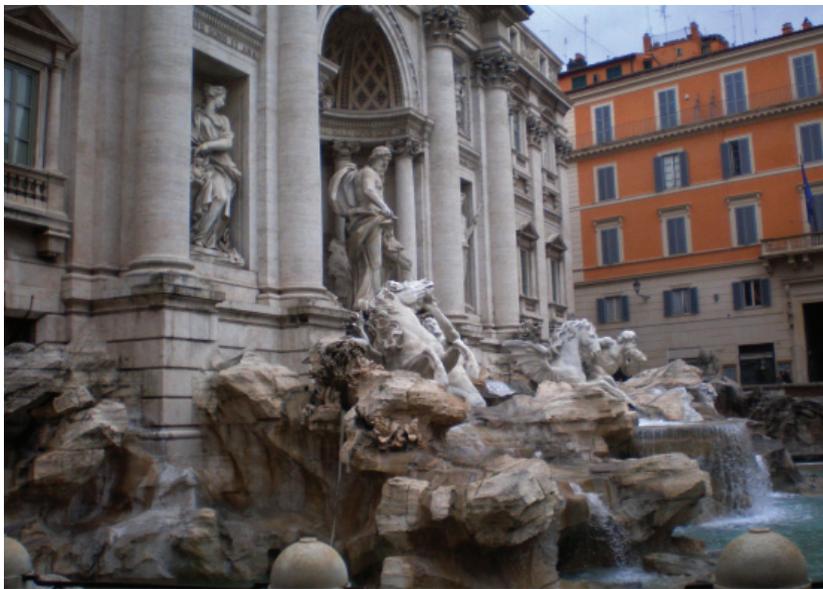
К статье А. Степанова



Фонтан Четырех рек



Фонтан Дианы



Фонтан Треви

Зеленый зал - 3



Зеленый зал - 3

ФР

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ЗЕЛЕНый ЗАЛ–3

Альманах

Санкт-Петербург

2013

УДК 70(059)
ББК 85я43

Составитель и ответственный редактор А. Ф. Некрылова

Зеленый зал–3: альманах / Российский институт истории искусств.
[Сост. А. Ф. Некрылова]. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2013. 206 с., ил.

Как и в двух предыдущих выпусках, в альманахе отражена специфика Российского института истории искусств – многопрофильного искусствоведческого научного учреждения, в котором разрабатываются различные аспекты искусствоведения, апробируются новые методы, озвучиваются новые идеи, вводятся в научный оборот неизвестные факты и материалы, с позиций современного искусствоведения рассматриваются различные явления культуры прошлого и настоящего.

Художник *В. А. Манацкова*

delicious telecom
oyster

Редактор *Ю. М. Зислин*
Верстка: *И. А. Громова*
Корректор *С. П. Минин*

Подписано в печать 29.12.2012. Формат 60х90 1/16
Бумага Svetocopy. Объем 13 уч.-изд. л. Тираж 200 экз.
Гарнитура Journal

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Тел.: 314-21-83
www.artcenter.ru

ISBN 978-5-86845-176-8

© Российский институт истории искусств, 2013
© Коллектив авторов, 2013

Содержание

От составителя.....	4
<i>И. Земцовский</i> Кашей бессмертный... или Снова о «происхождении музыки».....	7
<i>А. Порфирьева</i> «Из Ветхого Завета» (Библейская тетрадь Сергея Слонимского).....	24
<i>Ю. Зислин</i> К вопросу о поэтичности образа травы в псалмах.....	45
<i>С. Иванова</i> Типология жеста: «захват запястья».....	55
<i>И. Светликова</i> «Единорог, прободающий рыцаря»: из комментариев к «Петербургу» Андрея Белого.....	73
<i>А. Степанов</i> Фонтаны Рима.....	80
<i>А. Андреев</i> О двух тенденциях в развитии европейского игрового кино 1890-х – 1900-х гг.: попытка исторической реконструкции.....	97
<i>А. Гусев</i> Киногенез натурального: Заметки о кинематографе Жана Виго.....	117
<i>А. Никаноров</i> Звучание московских колоколов в слуховых записях А. Д. Кастальского, П. Ф. Гедике, К. К. Сараджева.....	138
<i>Ю. Галанина</i> Переписка В. Э. Мейерхольда с бароном Н. В. Дризенном.....	161
<i>Г. Петрова</i> Граф А. Д. Шереметев – «музыкальный спортсмен in persona» (К истории русских концертных предпринимателей рубежа XIX–XX столетий).....	191
Об авторах.....	206

От составителя

Очередной выпуск альманаха «Зеленый зал» продолжает публикацию трудов сотрудников Института истории искусств, реализуя обозначенную в первом выпуске задачу знакомить научное сообщество с идеями, направлениями и находками ученых РИИИ, работающих в различных сферах искусствознания. Материалы, вошедшие в альманах, вводят в научный оборот новые данные, представляют на суд читателя авторскую интерпретацию известных фактов или нетрадиционный подход к явлениям, давно и прочно прописанным в искусстве, проливают свет на некоторые малоизвестные, но значимые стороны биографий деятелей культуры.

Книга открывается статьей И. Земцовского «Кощей Бессмертный... или Снова о “происхождении музыки”», которая задает тон изданию, сочетая смелое научное утверждение о единовременном спонтанном рождении музыки и легкий, почти игровой характер изложения, окольцованного (в фольклорном духе) сказкой о Кошее Бессмертном

Следующие две статьи, посвященные библейским мотивам, сопрягают чрезвычайно далекие эпохи. А. Порфирьева, анализируя «Библейскую тетрадь» Сергея Слонимского, не только раскрывает смелый для своего времени замысел композитора, но и авторскую (Я. С. Друскина и С. М. Слонимского) интерпретацию ветхозаветных текстов, обусловленную объективными и субъективными причинами. Благодаря ясности и точности изложения сложнейший музыковедческий анализ становится доступным читателю, не имеющему специального музыкального образования и незнакомому с профессиональной терминологией, он заставляет еще раз осознать необходимость и плодотворность тщательного анализа произведения в его взаимоотношениях с первоисточником и эпохой, в которой довелось жить современному художнику.

Статья Ю. Зислин «К вопросу о поэтичности образа травы в псалмах» воспринимается как своего рода контраст-дополнение к предыдущему материалу. Автор исследует крайне сложную материю – поэтику псалмов, показывая, каким образом тысячелетия назад выкристаллизовывались метафорика и поэтический язык словесного искусства. Описание реальных природных явлений, чувственное восприятие окружающего мира и образное мышление создали неповторимую образную структуру псалмов.

С. Иванова предлагает свою интерпретацию мотива, характерного для многих произведений древнего, средневекового и отчасти совре-

менного изобразительного и словесного искусства, – особого жеста «захват запястья». Несмотря на длительную традицию изучения жеста как важнейшего кинесического средства общения, целый ряд принципиальных вопросов остаются непроясненными и спорными. На обширном материале Иванова показывает социальную и физиологическую составляющие этого жеста, его изначально ритуальное значение и, наконец, использование «захвата запястья» как универсального символа в различных жанрах изобразительного искусства разных народов и времен.

Комментарий И. Светликовой к одному из смыслообразующих мотивов романа Андрея Белого «Петербург» основан на тщательном текстологическом анализе самого романа и выявлении материалов, послуживших источниками его символики и поэтики. Образ «единорога, прободающего рыцаря» на гербе Аблеуховых, доказывает Светликова, оказывается значимым (наглядным и понятным) в обобщенном противопоставлении Запада и Востока, но подсказан он вполне конкретным рассказом Конан Дойля, на что никто из комментаторов ранее не обращал внимания. Развивая мысль о трудоемкой подготовительной работе над романом, Светликова указывает и на другие дополнительные источники: помимо известных и само собой разумеющихся работ по геральдике и теософии, это могла быть литература естественнонаучная, в том числе исследования о носорогах, что объясняет некоторое совмещение тем носорога и единорога в ключевом образе романа.

Статья А. Степанова «Фонтаны Рима» – классический искусствоведческий экскурс, предмет которого хорошо знаком и любим автором. Вслед за ученым читатель погружается в историю знаменитых фонтанов Вечного города, в судьбу их создателей и в то символическое содержание, которым наделялась эта особая каменно-водная архитектура в эпоху барокко и позднее.

Статьи А. Андреева «О двух тенденциях в развитии европейского игрового кино 1890-х – 1900-х гг.: попытка исторической реконструкции» и А. Гусева «Киногения натурального: Заметки о кинематографе Жана Виго» касаются истории европейского кино. Подобные исследования позволяют, во-первых, заполнить существенные лакуны в нашем представлении о кинопрактике и киномысли Западной Европы (в силу понятных устремлений советской культурной политики многое оставалось неизвестным или тенденциозно оцененным). Кроме того, именно сейчас появилась не только настоятельная потребность, но и возможность подлинно научного осмысления удивительного феномена культуры прошедшего столетия – искусства кино. Второе десятилетие XXI в. отстоит более чем на сто лет от первых шагов кинематографа, претен-

довавшего занять равноправное положение среди признанных искусств. Развиваясь буквально бешеными темпами, кино в своем многогранном, противоречивом практическом воплощении не оставляло времени на обдумывание истории, выработку теории, исследование кинопоэтики, зато накопило огромное количество фактографического материала. Молодые авторы пытаются реконструировать отдельные ключевые моменты исторического пути кинематографа, стремятся разобраться в обоснованности широко используемых определений и суждений по отношению к режиссерам, ставшим классиками, и к культовым фильмам.

Научные интересы А. Никанорова сосредоточены на кампанологии. Запрещенное в советское время, изъятое из культурного пространства искусство имело в дооктябрьской России и крупнейших мастеров колокольного звона, и своих не менее крупных исследователей. Очередная статья Никанорова посвящена слуховым записям московских колоколов, осуществленным А. Д. Кастальским, П. Ф. Гедике, К. К. Сараджевым, причем основное внимание уделено личности малоизвестного талантливому музыканта Павла Федоровича Гедике.

Завершают альманах материалы, почерпнутые из архивных источников и практически забытой периодики: «Переписка В. Э. Мейерхольда с бароном Н. В. Дризенем» (вступительная статья и публикация Ю. Галаниной) и «Граф А. Д. Шереметев – “музыкальный спортсмен in persona”» (К истории русских концертных предпринимателей рубежа XIX–XX столетий) Г. Петровой. Обе публикации существенно дополняют картину сложных противоречивых взаимоотношений деятелей культуры конца XIX – начала XX в., отражающих разные, подчас почти несовместимые, представления о путях развития отечественного театра и музыки, что выливалось в характерные для той эпохи бурные дискуссии, творческие эксперименты, обновление художественного языка, расширение и ломку устоявшихся воззрений на искусство в целом и конкретных его жанров, видов, направлений и пр.

В следующих выпусках альманаха предполагается публикация новых архивных материалов, экспедиционных открытий; знакомство с научно-исследовательскими штудиями молодых ученых.

А. Ф. Некрылова

И. ЗЕМЦОВСКИЙ

*Кощей Бессмертный, Марк Шагал, Анри Пуанкаре,
Вильгельм Гумбольд, Владимир Иванович Вернадский,
Афродита и опыт решения пресловутой дилеммы
о первенстве курицы или яйца, или
Снова о «происхождении музыки»*

Памяти Л. М. Ивлевой

*C'est le ton qui fait la musique
(Тон делает музыку).*

Французская поговорка

1. Почти сказочное начало

Жизнь – это бессмертие. Бессмертие – это чреватость. Чреватость – это, метафорически говоря, яйцо. Яйцо – это хрупкость и незащитность. Яйцу следует находиться в безопасном месте – внутри. Какое *внутри* наиболее безопасно?

Позволю себе процитировать крупнейшего авторитета в этой области, самого Кощея Бессмертного: *«Смерть моя – в яйце, яйцо – в утке, утка – в зайце, заяц в железном сундуке сидит, сундук на крепкий замок закрыт и закопан под самым большим дубом на острове Буяне, посреди моря-океяна»*¹.

Тайное и труднодоступное место сказочного Кощея оказалось, однако, небезопасным, и он, несмотря на свое имя, погиб. Следовательно, с чего начинается жизнь? С яйца в действительно безопасном месте.

¹ Вот еще одна из многочисленных версий: «На море на океане, на острове на Буяне есть зеленый дуб, под тем дубом зарыт железный сундук, в том сундуке заяц, в зайце утка, в утке каменное яйцо, в том яйце игла, а на конце той иглы Кощеева смерть. Стоит только добыть это яйцо и сжать его в руке, как тотчас же Кощей начинает чувствовать страшную боль; стоит только сломать иглу, и Кощей мгновенно умирает». (То есть погибель Кощея – в яичке, где находится игла *вместо естественного зародыша* – того, что порождает жизнь.) Какое богатство символов – каждый образ читается вглубь и вширь...

Только материнское чрево хранит и дарит жизнь. И это понял Марк Шагал, с его беременными героинями – бабами, лошадьми и коровами... Вспомним такие полотна, как «Продавец скота» (1912), где телегу бодро тащит кобыла с жеребенком, просвечивающим в ее брюхе, или красочное «Материнство» (1913), где в животе стоящей женщины сюрпризно показан во весь рост вполне «готовый» ребенок, и т. п. Шагал сам был беремен бесконечной жизнью – бесконечным порождением своих любвеобильных персонажей.

«Часто бывает, что нам известен закон, начальное же состояние неизвестно» (Анри Пуанкаре). Но что такое «начальное состояние»? «Стихия *первоначал* бытия», как гипотетически говорил Михаил Бахтин?

Жизнь как *воспроизведение* жизни, жизнь как *порождение* – вот **начало начал**, и в том числе начало истории. Включая «историю» языка, культуры, музыки, всего и вся.

В общем и целом возможны, пожалуй, три подхода к проблеме происхождения музыки (и духовной жизни вообще): а) научный подход (в том числе историко-генетический, эволюционно-антропологический и противостоящие последнему номогенез, ортогенез и т. п.); б) религиозно-мифологический и в) скажем так, философско-метафизический или, если угодно, феноменологический.

В первых двух, выходящих за рамки собственно музыкознания, я профессионально некомпетентен и тем более не берусь их согласовывать. Научный генетический подход основан на бесконечных гипотезах, сомнениях и самоотрицаниях, религиозный – на абсолютной вере. Я выбираю третий путь, эвристическая сила которого в данном случае представляется мне сильнее, и смотрю на искомое начало с некоей условной высоты сегодняшнего дня – единственной высоты, мне теоретически доступной. Как любил повторять В. М. Жирмунский, используя известную формулу Маркса, навеянную Гегелем, *анатомия человека – ключ к анатомии обезьяны*. Поэтому, чтобы искать начало *музыки*, следует знать, начало *чего* мы именно ищем.

2. Исходная гипотеза

Предыстория – не моя область. Моя область – история, т. е. традиция. А в традиции, как я смею метафизически полагать, всё

начинается сразу. Так, между прочим, решал проблему антропогенеза и Пьер Тейяр де Шарден, согласно которому «первым человеком» является и может быть только множество людей»².

По афоризму Мераба Мамардашвили, «если имеем, то имеем целиком»³. Напомню ход его мысли: «Вступив в ту область, которую я назвал сознанием, мы имеем дело с такими вещами, которые мы должны принять *как возникающие сразу и целиком* и не поддающиеся складыванию по частям и в последовательности. Ни один язык нельзя получить по частям. Так он не возникал⁴... Здесь действует всевязность сознания, что это уже *есть*. И только если есть, то может быть понято <...> Это такие вещи или иномиры, которые мы не можем понять, если уже не понимаем. Или уже не имеем. А если имеем, то, [повторяю], имеем целиком <...>» «И потому», – разъяснял Мамардашвили в другой работе, – «наука лингвистика должна принимать факт языка как целое, нерасчленимое с точки зрения его происхождения, генезиса»⁵. Мне крайне любопытно, знал ли Мераб К. Мамардашвили соответствующие идеи Вильгельма фон Гумбольдта (1767–1835)?

Вильгельм фон Гумбольдт еще в 1820 г. выдвинул свой до гениальности дерзкий тезис: «Язык не может возникнуть иначе как сразу и вдруг, или, точнее говоря, языку в каждый момент его бытия должно быть свойственно все, благодаря чему он становится единым целым <...>»⁶ И далее: «... *первое слово уже предполагает существование всего языка <...>*»⁷

² Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 2002. С. 190.

³ Мамардашвили М. Как я понимаю философию. Изд. 2-е. М., 1992. С. 48.

⁴ В связи с этим тезисом нельзя не вспомнить утверждение выдающегося философа XX в. Давида Б. Зильбермана (1938–1977): «Язык, как ты знаешь, вообще не возник» (цит. по: Пятигорский А. М. Избранные труды. М., 1996. С. 196).

⁵ Цит. по: Пятигорский А. М. Избранные труды. Указ. изд. С. 67 (Беседа с М. К. Мамардашвили. Впервые опубликовано в Тарту в 1971 г.)

⁶ Вильгельм фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 308.

⁷ Вильгельм фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию. Указ. изд. С. 314 (курсив мой. – И. З.). Ср. там же, с. 313, и вообще весь текст доклада В. Гумбольдта «О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития», прочитанного 29 июля 1820 г.

Видимо – подхватываю я эту гипотезу и формулирую свою – и музыкальная интонация дана была вместе с человеком, Человеком Музыкальным – как язык, по Вильгельму Гумбольдту⁸, был весь дан сразу Человеку Говорящему. Но чтоб это, феноменологически говоря, стало возможно, музыка сразу должна была быть *уже* музыкой, а не той или иной *пред*-музыкой. Для меня это исходная гипотеза.

Подчеркну со всей возможной определенностью, что по отношению к любым культурным факторам я вообще не верю в генезис по принципу *из хаоса в космос*. Поэтому мне так близка позиция В. И. Вернадского, согласно которому «в истории биосферы никогда не было и не могло быть „бессистемного“ состояния – с самых первых геологических следов существования ее (биосферу. – *И. З.*) следует рассматривать как систему»⁹. Именно это обстоятельство дает мне уверенность настойчиво подчеркивать, что в основе устной традиции лежит так называемый *гилгул* (по-еврейски גילגול) – т. е. всеохватное и никогда не прекращающееся превращение¹⁰, бесконечное переосмысление как основа и творчества, и восприятия, а в нашем музыковедческом случае – постоянное *переинтонирование*. Имею в виду переинтонирование как динамический фундамент интонирования и более того – если вдуматься, как глубинную сущность интонации вообще.

⁸ Ср. нечто близкое об акте философской мысли, по Мамардашвили: «Закон состоит в том, что если кто-то когда-то выполнил акт философского мышления, то в нем есть всё, что вообще бывает в философском мышлении. В этом смысле в философии нет ничего нового, никаких изобретений», и потому – «не может быть и речи о каких-то заимствованиях или плагиате» (*Мамардашвили М. К.* Картезианские размышления. М., 1993. С. 80. Курсив мой. – *И. З.*).

⁹ Цит. по: *Горюнков С. В.* О соотношении мифологии и онтологии (в свете идей В. И. Вернадского) // Ноосфера и художественное творчество / Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. М., 1991. С. 91.

¹⁰ Согласно еврейским средневековым мыслителям, всё, что составляет вселенную, подвержено постоянному процессу метаморфоз. Напомню и разделяемое мною кредо Б. Н. Путилова: «У фольклорного процесса начала нет, потому что процесс создания фольклорного произведения – процесс трансформации, переосмысления, переработки предшествующей традиции» (*Путилов Б. Н.* Теоретические проблемы современной фольклористики: Лекции. СПб., 2006. С. 19). Чем не гилгул?

Признав это, мы будем находиться не в поисках *музыки из немусыки*, а с самого начала в поисках *музыки*. И тогда мы скажем: вся музыка уже дана с *первой* интонацией – если это действительно интонация *музыкальная*.

Сразу ввожу необходимые разъяснения. Естественно, слово «первый» не следует понимать примитивно и буквально – речь идет о некоем начальном и, допустимо предполагать, чрезвычайно длительном *процессе* освоения *интонационной* (сегодня я предпочитаю использовать лишь корень этого слова, *тоновой*) природы музыки – о процессе, принципиально недоступном для наблюдения. Также естественно, что я не локализирую – не картографирую этот процесс географически или этнически – вычленение тона в качестве базового элемента анализа ни в коей мере не является европо-, афро- или каким-угодно другим центризмом. Избранный мною аспект рассмотрения вообще не предполагает привлечения хронологических или географических аргументов. Наконец, я категорически выступаю против прямого переноса лингвистических гипотез в музыкознание: музыка – это не язык¹¹. Поэтому если музыка и «не возникла», то «не возникла» она не так, как «не возник» язык. Смотри на нее с сегодняшних позиций, мы вправе угадывать в ее интонационном начале прежде всего гигантскую *чреватость*, мощную порождающую силу – столь мощную, что ее действие способно бесконечно и вероятно разворачиваться во вселенских масштабах.

Итак, позволим себе имажинативно предположить, что музыка родилась как Венера-Афродита, выйдя из морской пены вполне «готовая» и *совершенная* («Афродита» в переводе с греческого означает «рожденная из пены»), Афродита Анадиомена (*выныривающая*), златовласая богиня любви, красоты и страсти, олицетворение вечной юности, а первоначально – богиня моря, неба и плодородия. Согласно мифам, она относится к числу древнейших богов. Как писал Тит Лукреций Кар в начале своей поэмы «О природе вещей»,

¹¹ Мне уже приходилось высказываться по поводу иллюзорности концепции музыки как языка (*Земцовский И. И.* Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: Сб. научных трудов (Проблемы музыкознания). СПб., 1996. Вып. 8. С. 97–103.

Рода Энеева мать, людей и бессмертных услада,
О благая Венера!..
Ты возбуждаешь у всех к продолжению рода желанье,
Ибо одна ты в руках своих держишь кормило природы,
И ничего без тебя на божественный свет не родится.
Радости нет без тебя никакой и прелести в мире.
Будь же пособницей мне при создании этой поэмы...

Любопытны и подробности ее рождения. О них поведано у Гесиода. Крон, сын Урана, «схвативши серп острозубый», оскотпил отца:

Член же отца детородный, отсеченный острым железом,
По морю долгое время носился, и белая пена
Взбилась вокруг от нетленного члена. И девушка в пене
В той зародилась...

Иначе говоря, та пена была не простая, а возникшая в результате того, что Крон, оскотпив Урана, забросил его гениталии в море. Так что не случайно Афродита, мать Эроса, символизировала собой творческую энергию любви, вдохновляя на творчество художников, поэтов, скульпторов, музыкантов, ораторов. Отличный образ «чудесного происхождения музыки»...

3. О концепции гравитационного единства

Попробуем в этом немного разобраться, так сказать, метафизически¹² – в доступной нам мере. Сразу подчеркнем, что *объяснить* музыку на языке музыкознания, как и на любом языке, т. е. словами, никогда не удастся. Но невозможно и отказаться от попыток *понять* это чудо. Созданное людьми должно быть подвластно пониманию людей – если только музыка не дана нам свыше...

Что значит *понять это чудо*? К чему нам попытки найти заведомо приблизительные ответы на заведомо не разрешимые вопросы? Видимо, для того, чтобы тем самым глубже осознать *сущ-*

¹²Как известно, «метафизика не имеет дела с ограниченной, предданной опыту предметной сферой, она должна проникать через эмпирически-физическую данность к ее последним и запредельным основаниям». См.: *Emerich Coreth. Metaphysik. Eine methodisch-systematische Grundlegung.* Innsbruck, 1961; *Копет Эмерих. Основы метафизики.* Киев, 1998. Перевод с нем. В. Терлецкого. (Цит. по интернетной версии.)

ность музыки как уникального, неповторимого и незаменимого средства самореализации человека – самореализации, ведущей к открытию тех пластов жизни и духа, которые иначе были бы абсолютно скрыты от нас...

Во что я верю? Каковы мои постулаты? Прежде всего, я верю в то, что в основе музыки как особого искусства лежит *преодоление гравитации*¹³, символом чего выступает *музыкальный тон*, которого в действительности, как известно, без Человека Музыкального не существует и никогда не существовало. (Например, пение птиц, на которое нередко ссылаются в рассуждениях о начале музыки, не есть музицирование *тонами*.) Таков исходный парадокс: в очевидной искусственности «строительного материала» музыки таится ее особая человечность и сила, дарующая свободу. Видимо, свои художественные создания человек воспринимает настолько проникновенным образом, что сам начинает сомневаться в том, что именно *он* ее, музыки, создатель, и приписывает создание музыки тому или иному божеству... Короче, именно на уровне преодоления гравитации начинаются все *музыкальные чудеса*, в результате которых расширяются возможности сознания – нам буквально открываются иные миры...

Я верю в то, что *завоевание тона потенциально оказывает зарождением всей музыки*. Благодаря тону возникает новая перспектива, возникает, так сказать, новая точка обзора – точка *слухового* обзора. Гравитационно поднимаясь ввысь, мы заглядываем внутрь и вглубь.

Пройдут века, и *т-о-н* квазизеркально обратится в *н-о-т-у*. Но музыка, строго говоря, *ненотируема*, а ноты – если музыка стилистически незнакома – адекватно не интонируемы. *Тон-полёт* превращается в *ноту-текст*, который приходится превращать

¹³ Термин *гравитация* понимается мною скорее в традиционном физическом смысле как сила притяжения, как тяготение, которое «действует на всё, что видимо, и на многое из того, что невидимо» (*Князева Л.* Триумф гравитации // Вокруг света. 2001. № 12. С. 5). То специфическое понимание гравитации и гравитационного акцента (опоры) как метрического (временного) феномена, которое было введено в связи с «незвучающим» пластом музыки, здесь не обсуждается. См.: *Аркадьев М. А.* Временные структуры новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования). Изд. 2-е, испр. М., 1992. С. 25–26.

обратно в тоны, что удастся далеко не всем и далеко не всегда. Тут важен опыт не просто *восприятия* музыкального звучания, но именно *обнаружения* тона в себе. Существуют разные до бесконечности степени причастности человека к тону. В идеале каждый Homo Musicus должен пережить свое понимание не только тона, но и в тоне. Всё это останется, однако, пустой игрой слов, если мы не отдадим себе отчета в понимании сущности музыкального тона.

Что лежит в природе тона? В природе тона лежат *продление* и *созвучие*. Подчеркиваю: именно эти два качества, всегда и непременно два: 1) тон потенциально *продлеваем*, его можно и нужно удерживать и держать, и в то же время 2) тон никогда не один – всякий тон предполагает *созвучание* того или иного рода. В свою очередь продление ведет к ритму. Созвучие ведет к интервалу и попевке (напомню: попевку образуют два или несколько тонов). Продление и созвучие ведут к синтаксису и оформлению. Появляется художественная структура – *музыка тонов*, т. е. искусство, оторвавшееся от повседневности, поднявшееся над ней и образующее свой особый мир – мир музыкальной действительности.

Музыка речи – даже самой певучей и интонационно богатой народной речи – не есть собственно *музыка тонов*. Напомню, что слово *тон* как термин ведет свое происхождение от греческого *tonos*, что значит «повышение голоса, тон, ударение», а буквально – и это особенно интересно – означает «натянутая веревка», «натяжение, напряжение». Пожалуй, именно в музыкальном тоне сполна реализуется эта метафора *натяжения*. Тем самым определяется и граница между тоном и не-тоном, т. е. между тоном и любым другим звучанием. *Пребывать в тоне* буквально означает «натянуть веревку» своего звукового (точнее, тонового), собственно музыкального существования, а *интонировать* в таком случае означает *держат тон, преодолевать падение вниз*, падение на уровень речевого существования.

Правда, М. М. Бахтин, говоря о «речевой жизни народов», верил в то, что «наиболее существенные и устойчивые интонации образуют *интонационный фонд* определенной социальной группы (нации, класса, профессионального коллектива, кружка и т. п.). В известной мере можно говорить одними интонациями, сделав словесно выраженную часть речи относительной и за-

менимой, почти безразличной»¹⁴. Я все же сильно сомневаюсь, что слова и тоны могут одинаково выражать *содержание* речи. Тон – по сравнению с речью – дает принципиально иное качество. Поэтому продление тона не равно продлению речи. Они «говорят» о разном и по-другому. Музыка и речь не соотносимы, как иностранные языки, которые, как мы знаем, в принципе взаимно переводимы, в то время как музыка вообще не переводима.

Не случайно у меня здесь нет ссылок на теорию интонации Б. В. Асафьева. Вспомним, что подчеркивал Асафьев в итоговом послесловии к своей книге «Музыкальная форма как процесс»: «Тон – напряжение, усилие, потребное для высказывания аффекта, длительного эмоционального состояния, безразлично – в музыкальном тоне или слове, – тон в своей эволюции выработался в тесной связи с эволюцией человеческого, “общественного” уха»¹⁵. Этот момент – «безразлично – в музыкальном тоне или слове» – не согласуется с моей концепцией в принципе. Окончательная асафьевская формула, определяющая феномен «интонации» как «явление или состояние тонового напряжения», обуславливающее *и* речь словесную, *и* речь музыкальную»¹⁶, ставит эволюцию музыки в столь тесную связь с эволюцией поэзии, что представляется мне шагом назад в собственно музыковедческом осмыслении этого феномена. Я бы хотел вернуть пониманию интонации и тона их сугубо музыкальное значение, их абсолютную уникальность в системе искусств.

Продолжим пояснение сущности музыкального тона и зададимся следующим вопросом. Для чего необходимо *продление* тона? Прежде всего для *преодоления* гравитации.

Продление (1) и созвучия (2) существуют не в отдельностях, но в движении (3), которое с неизбежностью подчиняется рит-

¹⁴ Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 369. Не знаю, был ли М. М. Бахтин знаком с музыковедческими идеями Б. В. Асафьева об «интонационном фонде» и «интонационном словаре эпохи» – с идеями, которым он тут почти буквально вторит.

¹⁵ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Изд. 2-е. Л., Музыка, 1971. С. 354–355. (Выделено автором.)

¹⁶ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Указ. изд. С. 355. (Выделено мною. – И. З.)

му (4). Ритм тонов не равен ритму речи – так же как принципиально различна их звуковысотность. И ритм в музыке обладает интонационной природой. К единству продления, созвучия, движения и ритма сразу подключается и тембр (5). Одновременно возникает «музыкальное вещество» (6) – *вещество существования в тоне*¹⁷. Продлеваясь во времени, звук завоевывает пространство (7). Возникает самодостаточный *мир музыки*, адресованный слуху (8) – и опять же, особому слуху, не речевому, но музыкальному или, по крайней мере, способному на различение речевых звуков и музыкальных тонов. Я предлагаю называть его *тоновым слухом* (не путать с *тональным слухом*!).

Музыкальный тон создает тоновый слух – слух как *среду обитания* тона. Этот слух должен не только распознавать тон, но и «держат» его, как держат мысль, и помнить. Только музыкальный тоновый слух способен отличить тон от любого другого звучания – отличить и сосредоточиться на нем. Поэтому музыка дана с *первой* интонацией не абстрактно, не в никуда, но – тоновому слуху. Тон и слух выступают как совместное «открытие» человечества, как нерасторжимое единство, как *тон и тоновый слух*, как *музыка и слух музыкальный*.

Когда я говорил о том, что *продление* и *созвучие* лежат в природе тона, я имел в виду не только внутримызыкальные, собственно формообразующие продление и созвучие, но и то, как оба эти качества проявляются в процессе музыкальной перцепции. Для понимания сущности тона необходимо рассмотрение тона и созвучия вместе взятых, но не как замкнутой системы, ибо музыка существует только в «раскрытости» – в открытости ее слуху. Отсюда следует предлагаемая мною теорема: *Тон дотоле тон, доколе его звучание существует как извне, так и внутри нас*¹⁸, причем это его внутреннее (*в нас*) существование при активном восприятии так или иначе обогащается нашим *имагинативным слухом*¹⁹ – этим загадочным «третьим» перцептивного процесса.

¹⁷ Подробнее см.: *Земцовский И. И.* Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 181–192.

¹⁸ И это «как... так и» означает не только одновременно с нами, ибо в нас оно существует – принципиально может существовать – значительно дольше.

¹⁹ Ввожу здесь этот термин в качестве рабочего.

Гипотеза о том, что в процессе интонирования музыкальный тон обогащается и насыщается за счет большей или меньшей активности нашего имагинативного слуха (он же индивидуально-традиционный *этнослух*), представляется мне особо важной. Из нее вытекает и следующая формула: тон – это *наполненность слухом*, а не просто определенная звуковысотность, и даже не «просто» асафьевская *вокальвесомость* – всё это было бы бездейственно без наполненности интонирования слухом.

Русское слово *ин-тонация* в качестве музыковедческого термина означает буквально *пребывание в тоне*. Это пребывание требует особого слуха. Тон пребывает в слухе, и слух пребывает в тоне – и через такое слышание *пребывает* во всем нашем существе. Этот тон – не абстрактный, но несущий в себе особое музыкальное вещество и им, этим самым веществом, несомый. Каждое данное музыкальное вещество в свою очередь вступает прямой дорогой в определенную культурную традицию. Поэтому, в конечном счете, мы слушаем не только слухом – и даже не только всем телом. Если мы действительно слышим, то только через свой *тоновый слух*, обретенный нами в качестве слуха уникальной экзистенциальной силы – силы музыкального бытия. Мы слышим, как, смею предположить, сказал бы сам В. И. Вернадский²⁰, слышим «всей жизнью».

Этому обстоятельству – точнее, этой своей гипотезе – я придаю самое фундаментальное значение. Именно отсюда, от слышания «всей жизнью», начинаются бесконечные различия – различия творческого и сотворческого процесса – процесса «наполнения тонов жизнью», различия как индивидуальные, так и групповые (этнические, классовые), а также стилистические, жанровые, и т. д. Воистину, по мысли Иоганна Гердера, нет ничего более этничного и вместе с тем интимно-индивидуального, чем способы услаждения взыскующего уха²¹.

²⁰ Ср.: «Вся жизнь является средством познания» (*Вернадский В. И.* Страницы автобиографии. М., 1981. С. 67).

²¹ *Herder J. G. Vom Geist der ebräischen Poesie.* Dessau, 1782. Даю в вольном переводе с английского издания: *The Spirit of Hebrew Poetry.* Translated by James Marsh. Burlington, VT. 1833. Vol. 1. P. 34. Добавлю, что еще 125 лет назад Петр Сокальский (1832–1887) полагал, что «музыку необходимо признать не как «нечто» существующее само по себе,

Сосредоточиваясь на понятии *тон*, я не имею в виду непременно отдельно взятую и акустически всегда однозначную высоту. Неверно понимать *тон* (даже моделируя его в целях феноменологического анализа) как строго и четко одновысотное протяжение. Тон – феномен живой, внутренне пульсирующий. В реальном артикулировании он может обрастать не четкими (например, едва заметно вибрирующими) «созвучаниями», «колыханием» и т. п. Вспомним, например, тон макамата или раги – богатый нюансами и потому как бы утолщенный, но в то же время изысканно утонченный, тихий и «деликатный» тон, заставляющий к себе прислушиваться и в себя вслушиваться.

Есть тоны и тоны – каждый на месте в своем неповторимом культурном окружении. Они представляют собой поистине бесконечное разнообразие этнических и культурных проявлений тоновости – обилие *музык мира*. Для их мысленного охвата я предложил бы использовать образ гигантского Мирового Дре-

но как музыкальное впечатление, то есть как один общий сложный механизм, начинающийся движением звуковых волн от музыканта, проходящий нервы органа слуха и полушарий и разрешающийся известным впечатлением, настроением или представлением в слушателе». И разъяснял, почти вторя Гердеру: «<...> В области психических процессов начинают уже проявляться тайны индивидуальных и национальных различий». См.: *Сокальский П. П.* О механизме музыкальных впечатлений (Материал для музыкальной психологии) // Из мира искусства и науки. Одесса, 1887. Вып. 1 и 2. С. 3–25. (Перепечатано: Музыкальная психология: Хрестоматия. М., 1992. Курсив мой. – II. 3.) Позже отчасти близкие идеи развивал Эрнст Курт (1886–1946): «Тон отражает тотальное свойство нашей психики в целом <...>» («Тонпсихология и музыкальная психология». Из 1-й главы книги: *Kurth Ernst. Musikpsychologie.* Berlin, 1931. Русский перевод: Номо Musicus. Альманах музыкальной психологии. М., 2001. С. 12). Правда, для Курта существенный момент всякой мелодии лежит не в тонах, а между ними, в их связи (см.: *Асафьев Б. В.* Предисловие редактора // *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. Пер. З. В. Эвальд. М., 1931. С. 13; ср.: *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. С. 21: «Через пустые промежутки между нотами и поверх них единым потоком течет сила»), – но для меня и это «между» входит в понятие богатого тона, т. е. тона в момент его полноценного музыкального существования, которое всегда предполагает восприятие и переживание «всей жизнью».

ва. На его ветвях – все виды и типы тонов, известные когда-либо человечеству, и всех их объединяют ствол и корни этого дерева, в которых сосредоточено главное, что присуще тоновости как музыкальному феномену – неперенное преодоление гравитации и, так сказать, интонационный подъем в мелосферу, в бесконечное *продление* и *созвучание*. Поэтому я не могу согласиться, например, с утверждением Курта Закса, которое он сам считал для своего времени трюизмом, что примитивное пение (*singsong*) «пигмеев и пигмоидов стоит безусловно ближе к началу музыки, чем симфонии Бетховена или песни Шуберта»²². С моей точки зрения, сопоставление музыки пигмеев и музыки Бетховена лишено смысла, так как они находятся принципиально на разных ветвях одного музыкального древа и потому не должны сопрягаться вдоль единой линии эволюции. Доводя мысль Закса до абсурда, скажем: Бетховен не есть самый развитый пигмей, и самый развитый пигмей не есть недоразвитый Бетховен. Да, бесспорно, «всё человечество едино» (Л. Я. Штернберг), но дано во множестве возможностей, вовсе не обязательно сводимых друг к другу. Отсюда и феноменальное богатство тонового состава музыкальных традиций мира – от полуречевых, на наш слух, голосовых импровизаций ряда народов Севера до насыщенного обертонами звучания той же индийской раги или степного *bel canto* монгольской уртын-дуу.

Есть тоны и тоны, но в каждой культуре они противопоставлены *не*-тонам, как в каждой культуре музыка противопоставлена *не*-музыке – например, речи.

Разумеется, уровень тона, т. е. избрание именно и только тона в качестве *представителя* от всей музыки, – чисто аналитическая условность. Однако я предлагаю остановиться пока именно на этом, с очевидностью искусственно изолированном уровне, *как будто* недопустимо упрощающем реальность. Предлагаю потому, что такое ограничение представляется мне оправданным и плодотворным. Дело в том, что именно в *тоне* допустимо усматривать своего рода *модель порождения музыки в целом* – той самой музыки, которая, перефразируя Вильгельма Гумбольдта, «не может возникнуть иначе как сразу и вдруг, или, точнее гово-

²² Sachs C. The Rise of Music in the Ancient World: East and West. New York, 1943. P. 19.

ря, <...> в каждый момент ее бытия [ей] должно быть свойственно всё, благодаря чему она становится единым целым <...>» И я продолжаю настаивать на своей гипотезе: *музыка как интонационное искусство возникает с первым тоном* – как «первым человеком» явилось множество людей... Музыка обнаруживает себя *коллективно*, и этот коллектив объединяется тоновым слухом.

В отличие от речевого звука, который при необходимости может быть акустически изолирован (абстрагирован) без ущерба для его сущности, музыкальный тон именно как содержательно полновесный тон не может быть абстрагирован без потери своего смысла, своей функции или назначения. В самом деле, тон не лабораторно рождается (как, скажем, в классе сольфеджио), а всегда в некоей нерасторжимой совокупности по крайней мере пяти взаимозависимых компонентов – *тон – вещество – гравитация* (горизонтальная и вертикальная) – *артикуляция – тоновый слух*. В процессе интонирования музыкальный тон насыщается и обогатывается за счет имагинативной силы нашего этнослуха.

Тон как особая, небывалая материя зарождается в напряжении голосовых связок вместе с особым, небывалым веществом – веществом музыкальным – и не может уже быть брошен. В нем нуждается овладевший им слух. *Тоновый слух – слух созвучания*. Отприродно тон стремится к той или иной горизонтальной и вертикальной соподчиненности, к той или иной системной (скажем по-русски, ладовой) организации, с ним артикуляторно возникает *гравитация нового вещества* и тем самым необходимость ее держания и преодоления.

Чтобы *гравитационно выжить*, тон должен самоорганизоваться – он стремится к *попевке* как к такой *гравитационной единице*, которой легче осуществиться и сохраниться в своей целостности (как я думаю, вероятностной по природе целостности), т. е. быть более или менее узнаваемо *повторяемой*. Подчеркиваю, узнаваемой даже среди гипотетически возможного – точнее, предполагаемого – синкретичного хаоса музыкальных и немзыкальных веществ. Это *богатое единство* тона и дает ему продление – дает *жизнь*, жизнь в тоновом слухе и тоновой памяти, памяти горизонтальной и / или вертикальной гравитации.

Мы смотрим на попевку с точки зрения сегодняшнего дня, и *потому* видим (провидим) в ней всю историю музыки. Я верю в то, что без условно воображаемого некоего изначального тона и

без его безусловно порождающей потенции никогда бы не было ни оперы (включая китайскую), ни симфонии, ни раги, ни мугама, ни грузинского хорового пения, ни уртын-дуу... Пожалуй, именно в *этом* смысле в музыке всё начинается сразу, именно в *этом* смысле вся музыка уже дана с «первой интонацией».

Всё вышесказанное позволяет мне читать ту французскую поговорку, которую я взял в качестве эпиграфа, чуть ли не буквально – *тон действительно делает музыку*.

Эпилог, или Опыт решения пресловутой дилеммы о первенстве курицы или яйца

Итак, музыка существует только в дуале со «слушателем», т. е. предполагает наличие соответствующего музыкального слуха. Для феноменологической постановки вопроса абсолютно неважно, что в целом ряде случаев так называемая народная (шире – традиционная фольклорная) среда не знала и не знает социально отделенной категории слушателя²³. Человек музицирующий слушает и всегда слышит себя и другого, себя и других – на этом основаны все формы и жанры коллективного музицирования – «коллективного обнаружения музыки», как однажды выразился Б. Асафьев (правда, по другому поводу)²⁴.

²³ Об этом неоднократно писал Б. В. Асафьев. Например: «<...> В бытовой практике „музыки устной традиции“ и творческая импровизация, и исполнительство тесно слиты с тут же совершающимся оценочным, критическим слушанием-слышанием своих же односельчан, почти каждый из которых в любое время может и сам выступить как исполнитель. В этой *песенной общине* содержится, как в зерне, все дальнейшее, что существует в расчлененном виде в разнообразнейших проявлениях музыкальной культуры в больших европейских центрах. <...> Если бы так слушались европейские симфонии!» (Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Изд. 2-е. Л., Музыка, 1971. С. 218. (Выделено автором.) Ср.: Там же. С. 252, о городских бытовых инструментальных ансамблях: «<...> Грань между исполнительством и творчеством (как в наших крестьянских хорах с их практикой запевов, попевок и подголосков) тут почти снималась»).

²⁴ Асафьев Б. О народной музыке / Сост. И. И. Земцовский и А. Б. Кунанбаева. Л., 1987. С. 85.

Слух, так сказать, вмонтирован в музыку в неменьшей степени, чем музыка постоянно «вмонтируется» в слух. Тон связан со слухом – это, вообразим для сравнения, не два конца провода, но всегда нечто одно и единое. И не приходится даже ставить вопрос о том, что родилось раньше – музыка или ее слушатель, музыка или слух: как таковые они могли появиться и развиваться только взаимозависимо, только одновременно. Поэтому проблема «курица или яйцо» снимается тут раз и навсегда как неадекватная сущности исходного и самого фундаментального дуала – Человек Музицирующий – Человек Музыкально Воспринимающий, т. е. просто Человек Музыкальный, Homo Musicus, Homo Musicans.

Вначале, не повторяя своей же последней статьи о происхождении музыки²⁵, я говорил о трех возможных подходах к этой проблеме – естественно-научном, религиозном и философском. С этих же трех позиций по-разному решается и пресловутая проблема о первичности курицы или яйца.

С религиозной точки зрения, первична курица, которой Бог даровал способность дивного деторождения путем ношения и высиживания яиц.

С научной точки зрения, если верить последним энциклопедическим данным, в эволюционном смысле первым все-таки было яйцо²⁶. Правда, по самым новейшим источникам – буквально середины июля 2010 г. – британские ученые якобы разрешили одну из старейших дилемм иначе. По мнению специалистов, первой все же была курица, пишет Daily Express.

С философской же точки зрения, сама эта дилемма просто неправомерна – вопрос снимается тем, что первичны не курица или яйцо, но *единство* курицы и яйца – т. е. яйцо, находящееся в материнском чреве курицы. Отказавшись от поисков музыки

²⁵ Земцовский И. И. К проблеме генезиса музыкального языка // Этот многообразный мир музыки...: Сборник статей к 80-летию М. Г. Архановского / Ред.-сост. З. А. Имамутдинова (отв. ред.), А. А. Баева, Н. О. Власова. М., 2010. С. 78–85.

²⁶ «По современным научным данным, яйцо возникло раньше курицы, так как яйцекладка появилась намного раньше, чем курица и вообще птица» (Wikipedia).

из *не-музыки* и находясь в поисках музыки *как музыки*, я предлагаю свое вполне категоричное решение пресловутой дилеммы: ***вначале была курица, в которой было яйцо с зародышем новой курицы.***

Похоже, Марк Шагал был прав, когда населял свой мир беременными персонажами... Искусство обладает уникальной прерогативой опережать науку.

В образе яйца с зародышем новой жизни таится разгадка происхождения музыки, а может быть, и других искусств. Этот образ указывает на то, что сразу, изначально дана ***бесконечность жизни.***

Жизнь – это *продолжение* жизни, поэтому жизнь – это бессмертие. Бессмертие – это чреватость. Следовательно, с чего начинается жизнь? С яйца, находящегося не просто в безопасном, но в *порождающем* месте. И таким местом может быть только материнское ложе, так откровенно воспетое Марком Шагалом с чуть ли не детской непосредственностью лубка.

Вместо того чтобы продолжать свою жизнь, Кощей Бессмертный прятал в яйцо и оберегал свою смерть – и за это расплатился жизнью. Он не знал, что жизнь – как музыкальный тон – это *творящее созвучие*, это продление и преодоление гравитации. Именно это порождает и ведет *мелодию жизни*.

«Только не спрашивайте, – предупредил я Луначарского, – почему у меня всё синее или зеленое, почему у коровы в животе просвечивает теленок и т. д. Пусть ваш Маркс, если он такой умный, воскреснет и всё вам объяснит»²⁷.

Маркс не воскрес и не объяснил – объяснила музыка, которая никогда не умирала. Потому что раз начавшись, музыка не кончается и кончиться не может.

Там гилгул правит бал.

²⁷ Шагал М. Моя жизнь. СПб., 2000. С. 282–284.

А. ПОРФИРЬЕВА

*«Из Ветхого Завета»
(Библейская тетрадь Сергея Слонимского)*

Она опубликована в 1999 г. «Псалмы Давида» напечатаны типографским способом впервые и впервые обрели свое настоящее название. Это произведение было написано зимой, в начале 1968 г., почти сразу же после премьеры «Виринеи». Оно неоднократно исполнялось в конце 1960-х и в 1970-е гг.; многие его слышали и знали под названием «Монологи. Из древнееврейской народной поэзии». Исполнители и те, кто интересовался нотами «Псалмов», пользовались размноженной на стеклографе рукописной копией. Именно ее и воспроизвело издательство «Композитор». Второе сочинение, вошедшее в библейскую тетрадь, – «Песнь песней Соломона» – написано в 1975 г. Этому произведению больше повезло в смысле издания. Под титулом «Песнь песней. Лирический фрагмент из древней восточной поэзии» оно было напечатано в сборнике хоровых произведений Слонимского (Л., «Советский композитор», 1982).

Тем, кто хорошо помнит вышеозначенные годы, не нужно объяснять, что обращение композитора к ветхозаветным текстам, пусть в самой завуалированной в заглавии форме, выглядело вдвойне диким. Животный антисемитизм, который бесил композитора, выступал в победном строю рука об руку с антихристианством. Даже просто «достать» Библию было делом хлопотным и едва ли не опасным. Писание чаще всего передавали из рук в руки, как и всю «запрещенную» литературу. Разногласия между православными, католиками и протестантами в те времена в образованном петербургском обществе нивелировались тем обстоятельством, что мало кто всерьез принадлежал к какой-то определенной конфессии. Религиозное чувство искало выхода в любовании иконами и фресками, в страстном внимании к древнерусскому распеву, Пассионам и h-moll'ной мессе И. С. Баха, впервые зазвучавшим в Филармонии неизвестно после сколь длительного перерыва. Искусство, вдохновленное служением Богу, в определенном смысле заменило собой церковную жизнь,

став проводником высшего, внеличного и в то же время догматически не определенного духовного начала. Не ошибусь, если от лица своего поколения замечу, что перед вызывавшим отвращение идолищем Софьи Власьевны (так иные «нежно» именовали советскую власть) все боги казались благими, едиными в эманации истины и добра. Среди моих коллег по аспирантуре один стал католиком, попробовав сначала ислам и буддизм, другой – правоверным иудеем, многие – православными, а большинство находится в том неопределенном и прекрасном экуменическом пространстве единобожия, которое определяется потребностью духа, а не выполнением тех или иных обрядов.

Подобное умонастроение провоцировало исторический, отчасти позитивистский интерес к религиям, обрядам, мифам, стремление к детализации представлений, к сравнению, поискам параллелей и «реалий». В этом плане не только Б. Пастернак («И сборище бедных в лачуге, И спуск со свечою в подвал, Где вдруг она гасла в испуге, Когда Воскрешенный вставал...»), 1949), но и И. Бродский («Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере, используй, чтоб холод почувствовать, щели в полу, чтоб почувствовать голод – посуду, а что до пустыни, пустыня повсюду. Представь, чиркнув спичкой, ту полночь в пещере, огонь, очертанья животных, вещей ли, и – складкам смешать дав лицо с полотенцем – Марию, Иосифа, сверток с Младенцем», 1989) отождествляли свое бытие с Божественной историей в простом, повседневно переживаемом, в деталях и предметах, не изменившихся с тех пор, когда сама эта история была божественной сиюминутностью.

Как вывод напрашивается формула: для многих российских художников 1960-х–1970-х гг. духовное, высшее, вечное – присущее, как мы верим, Священному Писанию, не противореча личному опыту душевных переживаний, не исключало и совмещения «исторических картин» своего и библейского миров, «сложной автобиографичности» мотивов обращения к каноническим образам и текстам.

Именно это качество объединяет «Псалмы Давида» и «Песнь песней Соломона» в музыкальной интерпретации Слонимского. На звуковую картину библейской, древнееврейской, восточной архаики налагается искренность и напряженность личного пере-

живания всё тех же вечных чувств и положений. В трагических по смыслу «Псалмах» это призыв всеми отринутого царя-псалмопевца (но и современного художника, поэта, решившегося на крестный путь поисков истины), над которым «день и ночь тяготееет» рука Божья. В сладостной (иначе не скажешь) «Песни песней» – жар и тайна любви. Струящиеся в стихах волны терпких восточных благовоний находят звуковое выражение в изысканных гармониях, переливах красок инструментальных и хоровых звучаний. Жанр этих сочинений можно было бы условно определить как «драматическую кантату»: в первом случае сольную, во втором – с хором. Стилистически их связывает «полимонодийность» (так удачно определил сам композитор) склада и общий инструментарий (гобой, валторна, арфа), замещающий в воображении архаический древневосточный (авлос, рог, кифару или лиру). Интонационное поле «Псалмов» и «Песни» тоже общее. Это кварттовая диатоника с разнообразными опеваниями чистых интервалов: тоновыми, мало- и микро-секундовыми, с аккордами, сворачивающимися по вертикали секунды, кварты, септимы... Композиционные структуры и принципы интонационного развития, разумеется, разные, поскольку образы страстной аскетически одинокой мольбы и полнозвучной, вешней, многоголосой брачной игры, по словам Слонимского, «густой, эротической, но очень поэтичной», являются полной противоположностью. Однако лирическое *motto* композитора, встречающееся в большинстве его сочинений, присутствует и в молитве, и в «свадебном цикле». Это кварта с симметричными большими секундами по краям – тетракорд, дающий возможность обыгрывать чередования кварты, квинты и большой сексты, интервалов летящих, вокальных, мечтательных, чье сопряжение оберегает от романсовой сентиментальности. Мужественные образы эпических персонажей Библии, склад их речи, «совсем не подходящей, особенно в псалмах, на сладкую подобострастную местечковую», по Слонимскому, не имеет ничего общего с современным синагогальным пением. Вместо томных увеличенных секунд – хроматизмы, заставляющие звучать «мреющие», «большемалые» терции, «квартотритоны» и другие «по-восточному» скользящие интервалы. Притом более внимательное вслушивание обнаруживает в хроматических мелодиях скрытое двухголосье, и тогда «восток» находит ясные аналогии в

хроматических темах И. С. Баха (ср., например, темы фуг e-moll, окончание, и f-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» и прелюдию a-moll – из второго). Эта внутримелодическая «полимонодийность» придает интонации дополнительное напряжение, драматический декламационный импульс, одновременно выявляя тщательно завуалированный композитором барочный прообраз обоих сочинений, являющий себя не только в композиции, но и в мелодическом стиле.

«Псалмы» стали важной ступенью к опере «Мастер и Маргарита», в частности, в них опробованы многие способы ритмометрического упорядочивания прозы, ее распевания внутренне организованными мелодическими периодами, не скатывающимися к речитативу. Здесь же оформились принцип тембра-персонажа и вокальная композиция в форме диалога с облигатным инструментом, непосредственно восходящая к барочной арии. Маэстро считает свою оперу родом Страстей, и, действительно, ее связь с Пассионами Баха вполне ясна и доказуема. Не лишено интереса, что именно баховские «Страсти по Матфею» стали началом «второго рождения» Якова Семеновича Друскина, свидетельствующего, что «в середине 20-х годов через музыку Баха [он] помимо своей воли был полностью увлечен Благой вестью и принял ее своим “сокровенным сердцем человека”»¹.

С Яковым Семеновичем Слонимского познакомил учитель многих поколений выпускников Петербургской консерватории – пианист и музыковед Михаил Семенович Друскин. О брате профессора, философе и мистике, и мы иногда слышали на лекциях, но его писания до цензурных послаблений «гласности» и «перестройки» оставались почти никому недоступными. Свою композицию, составленную из стихов разных псалмов Давида, Книг Пророков Исаяи, Иезекииля и некоторых других отрывков, Я. С. Друскин дал композитору в виде нескольких машинописных листочков после знакомства с его «Прощанием с другом»². Слонимский рассказывает, что Яков Семенович ссылаясь на какой-то английский источник, который он перевел. Однако сравнение с

¹ Орлов Г. А. Предисловие // Друскин Я. Вблизи Вестников. Ann Arbor, 1988. С. 11.

² Вокальная сцена для высокого голоса и фортепьяно. Из шумерского эпоса о Гильгамеше. Пер. И. М. Дьяконова (1966). Л., 1970.

каноническим текстом, отсылки к которому Друскин дал на полях своих «Псалмов», свидетельствуют о том, что в их основе лежал перевод «Библейских обществ». В некоторых случаях он подвергся редактированию, в других – был сохранен в неприкосновенности³. Поэтическое «устроение» Псалтири было не главной задачей Якова Семеновича. Он создал текст «Псалмов», функционально сходный с литургией, но более личный, темный, отражающий его собственную внутреннюю религиозную жизнь.

Вербальная композиция состоит из нескольких разделов. Их порядок: Dies irae; Псалом покаянный; Misterium tremendum (самая пространная часть, состоящая из двух; в первой – четыре гимна, во второй – два); Псалом 21: Эли, эли! Лама савахфани!⁴; Псалом 2, мессианский; Эбед Ягве⁵, Пророчество о Христе (Исайя, 53); и заключительный Псалом – текст, по-видимому, принадлежащий самому Якову Семеновичу. В таком виде «Псалмы» Друскина опубликованы Г. А. Орловым в книге «Вблизи Вестников». Вероятнее всего, Слонимский получил от Друскина в конце 1967 г. текст центральной части, Misterium tremendum, или даже только первой ее половины, поскольку его собственная композиция вербального текста представляет собой выборку стихов из этого раздела.

³ Например, в Библии (Псалом 38): «2. Я сказал: буду я наблюдать за путями моими, чтобы не согрешать мне языком моим; буду обуздывать уста мои, доколе нечестивый предо мною. 3. Я был нем и безгласен, и молчал даже о добром; и скорбь моя подвиглась. 4. Воспламенилось сердце мое во мне, в мыслях моих возгорелся огонь; я стал говорить языком моим: 5. Скажи мне, Господи, кончину мою и число дней моих, какое оно, дабы я знал, какой век мой». У Друскина: «Я сказал: буду я осторожен на путях моих, чтоб не согрешить языком моим; стану обуздывать уста мои, доколе нечестивый предо мною. Я был нем, безгласен; молчал, лишенный благ. Но скорбь моя усилилась, распалилось сердце внутри меня, в мыслях моих возгорелся огонь, я стал говорить языком моим: дай мне, Господи, узнать конец мой, и продолжение дней моих, какое оно, чтобы я знал, как я ничтожен».

⁴ В оригинале (псалом 22) эта строфа звучит следующим образом: «Эли, эли, лама азавтни...» («Бог мой, Бог мой, зачем Ты оставил меня...» (*прим. ред.*)).

⁵ Так у Я. Друскина. Вблизи Вестников. Ann Arboг. Указ. изд. С. 249 (*прим. ред.*).

Misterium tremendum начинается у Друскина апокалиптическим призывом: «Придите и созерцайте дела Бога, страшного в делах своих над сынами человеческими». За ним следует молитва, общий смысл которой можно выразить стихом: «Приклони ухо Твое к воплю моему; потому что пресытилась бедствиями душа моя, и жизнь моя дошла до преисподней» (раздел I). Раздел II построен в форме диалога «Я» и «Души», в его основе Псалом 41 («Как лань стремится к потокам вод...»). III раздел: «Господи, не во гневе Твоем обличай меня, и не в ярости Твоей наказывай». В нем псалмопевец жалуется на то, что «сделался посмешищем» и «забыт в сердцах, как мертвый», что отступили ближние и товарищи и даже «друг, который то же, что я», на него восстал. В заключение он молит Бога вести его прямой стезею, «чтобы не потерять мне веры, что я увижу благодать Господню на земле живых». IV раздел состоит из двух. Центральный образ первого – ничтожность и суетность человеческая перед лицом Божьим. Второй – хвала Богу, который «извлек из гибельного рва», «поставил на скале» и «вложил в уста мои новую песнь». Творцу всего сущего «буду петь пока живу», «буду веселиться о Господе». Таким образом, бедствия, сомнения, предательство, уныние разрешаются в первой части Misterium tremendum, исполненной душевного веселия Осанной, тем более радостной, что и «Господь веселится о делах своих».

Именно это настроение просветления, мистической радости не нашло отзвука в душе композитора. Не танцующий перед ковчегом, а терзаемый, павший духом, вопиющий к небесам Давид – герой кантаты. «“Услышь меня!” – истошная, а не смиренная молитва», – подчеркнул Слонимский. Почему трагическое состояние духа так мощно излилось в «Монолог», – тайна его внутренней жизни. Сторонний взгляд может отметить лишь тождественный мотив горестного прощания с единственным другом, объединяющий «Псалмы» с «Гильгамешем».

Музыкальная композиция «Псалмов» состоит из двух частей. Первая, неторопливая и лаконичная, названа «Разговор с душой». Ее текст извлечен из II раздела Misterium tremendum Друскина. Там в ответ на жалобы Души раздается трижды повторяющееся утешение: «Что унываешь, душа моя, и что смущаешься? Уповай на Бога, потому что я буду славословить Его за спасение от лица Его». У Слонимского «Я» лишь задает говорком дважды вторга-

ющийся в излияния Души вопрос, но не утешает, не свидетельствует о спасении. Драматургия номера состоит в нарастании экспрессии, выражающемся в постепенном повышении тесситуры, увеличении скачков, в буквальном невокальном крике на нотах второй октавы в конце части, на словах «Почто ты оттринул меня? Почто я хожу мрачен от притеснений врага?» (см. пример 2).

Голос Души выступает в дуэте с гобоем, причем его вступительные рулады в ускоренном варианте излагают основные мелодические идеи: квартовость, волнообразное движение вниз по другим нотам, чем вверх... Вокальная линия, помимо чередования сцепленных напрямую и ломаных кварт, примечательна чередованием распевов на две восьмых, триоль и синкопированную фигуру на две четверти. Внутри мелодии «помещаются» три ритмометрических слоя, поэтому при относительно точном повторении музыкальных фраз слова каждый раз ложатся иначе, усиливая ощущение вольной вариативности достаточно строгих и симметричных построений.

На первой реплике «Что унываешь, душа моя, и что смущаешься?» вступает с квартовыми аккордами арфа. Начиная с повторения вопроса, она будет поддерживать мерную пульсацию четвертями, оттеняя органом пунктом секунды *d-e* восходящую секвенцию мелодии (ср. первые такты ц. 6, 7, 8). Эти звенья образуют второй, тематически отличный от первого, но основанный на сочетании тех же интервалов раздел «Бездна бездне откликается». В заключение гобой играет акцентированными половинными нотами восходящий хроматический ход *des – as* во второй октаве, обрывая его визгливым *frullato*. Картина гнева и возмущения предваряет вторгающуюся *attacca* вторую часть, которую композитор задумал как *Dies irae*. Она начинается трубным гласом *Tuba mirum*. Впервые зазвучавшая валторна в положении *campana in aria* выводит цепочки ниспадающих кварт, в которых без труда угадывается свободная инверсия первой темы (пример 1: «Как лань...»; пример 2, перед ц. 1). Ее продолжением становится уже упоминавшийся мотив-*motto* («И не в ярости...»), придающий яростной решимости более теплую лирическую тональность.

Инверсия как тематический импульс второго построения вновь отсылает нас к барочным структурам. Разумеется, композитор применяет этот прием как идею, а не как формулу, изменяя тему почти до неузнаваемости. Вместе с тем зеркальность дви-

Пример 1

\flat — 1/4 тона вниз.
 — a quarter-tone down.

$\flat\flat$ — 3/4 тона вниз.
 — three-quarter of a tone down.

\sharp — 1/4 тона вверх.
 — a quarter-tone up.

$\sharp\sharp$ — 3/4 тона вверх.
 — three-quarter of a tone up.

— пассаж с ускорением.
 — an accelerated passage.

— пассаж с замедлением.
 — a decelerated passage.

Пример 2

Handwritten musical score for voice, oboe, and strings. The score is divided into three systems.

System 1: The vocal line has lyrics: "-ри-нул ме-ня? По-это я хо-дуу вра-гов оти кри-тее-". The oboe part has notes with accents and dynamics like *pp* and *tr*. The string part is marked *secco*.

System 2: The vocal line has lyrics: "-не-ний вра-га?". The oboe part is marked *Full.* and has a wavy line. The string part has a dynamic marking *ff* and a section marked *attacca*.

System 3: The cor part is marked *Campana in Azia* and *Full.*

Full.

1 f
 Тос - по-ди, не вни-вс-тво-ём об-ли

Самрапа
 ord.
 p mf

- рай ме-ня и не вэ-ро-ти тво-ей на-

2
 - ка-зы-вай. Стре-лы тво-и вон-зи-

жений: в первой части три кварты вверх как жест возношения мольбы («душа стремится к Тебе»), во второй – два хода по две кварты вниз, соединенных большесекундовым «уступом», как жест, зримо вжимающий героя в коленопреклоненную позу («тяготееет на мне рука Твоя»), – является ярким воплощением принципов барочной риторики, до сего дня не потерявшей остроты и выразительности.

В дальнейшем развитии «нисходящие кварты» (*a*) и «*motto*» (*b*) будут использоваться как самостоятельные тематические образования, соответствующие темам поэтическим. Поскольку второй «Монолог» раза в четыре длиннее первого (30 «цифр» против 8), он гораздо сложнее по характеру структурирования, принципам варьирования и повтора. Замечу сразу, что появляющаяся в конце его внятная реприза могла бы стать основанием для того, чтобы считать «Псалмы» единой структурой. Однако жанровый, темповый, метроритмический и прочие контрасты свидетельствуют о том, что это все же двухчастный цикл с чертами сквозного варьирования стержневой темы, опять отсылающими к принципам тематической связи циклических форм эпохи Барокко.

Текст второго по композиции «Псалма» представляет собой мозаику фрагментов из III, I и IV разделов *Misterium tremendum*, их сочетание обусловлено сменой «сюжетов» жалобы, в свою очередь обуславливающих чередование относительно самостоятельных музыкальных разделов. Начальное построение (ц. 1–3), как уже говорилось, воплощает пластический образ гнева Господня. В ц. 4, тема *b* («Друзья мои, товарищи, отступили от меня») происходит замыкание первой фазы и одновременно переход к центральному трагическому эпизоду: «Друг мой восстал на меня!» Здесь появляется арфа, фигурацией которой будет сопровождаться переходящая в говор декламация: «Ведь не враг злословит меня – я перенес бы это. Не противник мой величается надо мной – я скрылся бы от него. Но ты...!» Песни о друге (ц. 5–9) разрастаются из мелодической фразы-варианта темы *a*. В ее кадансе сохраняется экспрессивный возглас – восходящая уменьшенная октава, поднятая до верхнего *as*. В кульминации раздела (ц. 9) это восклицание – «Друг мой восстал на меня» – интонируется совершенно иначе: ниспадающая октава и восходящий «голый» и потому очень жесткий тритон (*b – b – e*) звучат на фоне «жуткого» гармонического последования *Ges-dur – e-*

moll («почти» *e-moll*, заметим что «чистое» трезвучие здесь появляется впервые, и это очень сильный прием) воплем отчаяния, которое, по слову Я. С. Друскина, «горше бездны адской». «Си бемоль» второй октавы – пока что самая высокая тесситурная точка «Псалма». Ее зашкалит только в заключительных тактах, где на призыве «Услышь меня» голос падает с верхнего «си» в малую октаву (две октавы вместо одной), а духовые тем временем «ревут» (валторна *camp. in aria*, а гобой *frullato*) тритоновый «фа диез» (ц. 30).

«Прощание с другом» отделено от следующего раздела небольшим ригурнелем «пиццикато» (исполняют его духовые, ц. 10). За ним следуют два тематически самостоятельных стиха («злобные свидетели» и «изнурял постом душу мою», ц. 11, 12). С ц. 13 начинается свободная реприза всего ранее звучавшего материала, проходят темы *b*, *a*, мелодические обороты из ц. 11. «Негодные» терзают героя, узнав, что Бог поразил его. В кульминации этого построения на крике толпы «Бог оставил его!» возникает ритмически тождественный и достаточно интонационно близкий мотив возгласа «Друг мой восстал на меня!» Этот момент становится последней каплей, переполнившей чашу мучений. А она, «согласно правилам сторанья, сбегала на подушку по щеке скорей, чем я загадывал желанье»: последнее звено раздела – плач, почти фольклорно достоверный. Ниспадающее рыдание⁶ звучит на фоне малосекундового стона валторны, вариантность и ритмометрическая свобода усиливают иллюзию плачевой импровизационности. Логическим выводом становится возвращение начальной темы *Tuba mirum* (ц. 17). Она завершает первую часть «Псалма», в которой превалировали чувство страстного возмущения и образ гнева Господня.

В заключительной трети (ц. 19–29) явлено состояние души после взрыва: «Истощи́лась в печали жизнь моя. Ослабела от страдания моего сила... Я стал как разбитый сосуд». Всё вокруг представляется тщетным и ничтожным. Музыкальным выражением этой почти шубертовской тоски (так и вспоминается одна из поздних версий *Nur weg die Sennsucht kennt*) становится треньканье арфы, разыгрывающей разложенное *c-moll*'ное трезвучие (!)

⁶ Направленная вниз м. 9 «поворачивает» восклицания на восходящей ум. 8 в кадансе темы *a*, подготавливая возвращение темы первого в композиции «Псалма». См. пример 1.

и восходящий мелодический ход, вместо кварт склеенный из трех малых терций с малой секстой (записанной как увеличенная квинта) посередине. Горестные речитации переходят в шепот: «Чего ждать мне, Господи?» И тут вступает гобой, возвещающий тему «Разговор с душой». Сначала на словах «Изныла душа моя» возникает сильно трансформированная мелодическая аллюзия стиха из первого «Псалма»: «Бездна бездне откликается» (ц. 22). Рапсодически переменный метр (5 – 5 – 5 – 5 – 9[5 + 4] – 5 – 5 – 6 – 9 [4 + 5] – 6 четвертей) придает мелодии ту степень искренности и свободы, которая способна уравновесить яростные стенания первого раздела. После каденции гобоя и проведения темы *b* (ц. 27), вновь подтверждающей, что все беды, по непонятной несправедливости, от Бога («Потому что день и ночь тяготеет надо мною рука твоя»), в последний раз появляется тема «Как лань стремится...» Но распевается на ней совсем другой стих: «Подсечено, как трава, иссохло сердце мое!»⁷ И далее, по контрасту с первым псалмом, звучит не «Почто ты меня отверг?», а «Не отвергай меня... Наставь меня на путь Твой... чтобы не потерять мне веры, что я у вижу благость Твою на земле живых...» Напряжение постепенно нагнетается, интонация «истощной мольбы» возвращается, находя исход в вопле «Услышь меня!»

Может быть, и не слишком удобочитаемо для тех, у кого под рукой нет нот, но намеренно подробно, стих за стихом, я описала всю композицию, чтобы показать, сколь прочная и продуманная конструкция скрывается за внешней свободой «монологичности» «Псалмов Давида». Она содержит тематически и фактурно выделенные «номера», рассредоточенные вариации, различные принципы зеркальности, связки, соединяющие итоговые функции с подготовкой контрастных «вводов». Сольная кантата или барочная инструментальная фантазия с их обязательной сменой фактур и движений, яркими контрастами внутренне структурированных «блоков», сочетанием различных видов репризности, декламации и *cantabile* представляются наиболее близкой композиционной параллелью к построению Слонимского. К тому же, драматизм почти сценического свойства, ярко очерченные фазы различных психических состояний-аффектов тоже навевают определенные аналогии. Да и сам подход к ветхозаветному канону как *матери-*

⁷ Пс. 101:5 (Синодальное издание) (*прим. ред.*).

алу для двойной поэтической реаранжировки и вольной интерпретации, сближающей по духу с протестантской, что это, как не воплощение не столько религиозного, сколько творческого порыва к высокому, истинному, вечному? «Исторические» одежды «Псалмов» не скрывают их острой злободневности, и не только в плане антиантисемитского поступка. Композитор рассказал, что на одном из исполнений «Монологов» в Малом зале Филармонии присутствовал И. И. Дзержинский. «Он считал, что я “гогочка”, сын писателя, который не знает жизни. После концерта за кулисами он подошел и сказал мне: “Вы очень смелый человек”».

Своим устойчивым успехом обошедшие все цензурные препоны «Псалмы» не в последнюю очередь обязаны замечательным артистам, для которых, по просьбам которых они были написаны. «В. Буяновский просил что-нибудь для гобоя и валторны, А. Варосян – для арфы, и Н. Юренева тоже давно просила что-то новое», – так излагает это Слонимский. В результате Юренева, В. Курлин, Буяновский и Варосян – безусловно, лучшие в своем поколении петербургские исполнители современной музыки – стали вставлять «Псалмы» в свои концерты, играли их на авторских вечерах и даже возили на фестивали. «Еврейская народная поэзия» торжествовала. «Что за удивительная вещь! Те многие, кто не сделал и своей первой попытки читать, знают из Давида все наизусть и речитируют его надлежащим образом. Однако не только в городах и церквях он столь широко известен людям всех возрастов; даже и в полях и пустынях и в необитаемых пустошах он с великим усердием побуждает священные хоры к Богу... В пустыне люди, мучимые этим миром, ведут беседу с Богом, и Давид [среди них] – первый, средний и последний. И ночью, когда всеми людьми овладевает естественный сон и их влечет в пучину [сновидений], наготове лишь один Давид, побуждающий слуг Божьих на евангельские бдения, превращая землю в небеса и делая людей ангелами»⁸. Если этот Давидов рай когда-нибудь снова настанет, вспомним, что и Слонимский присоединил свой голос к «священным хорам».

«Песнь песней Соломоновых» была написана вслед за «Песнями трубадуров», «когда после “оттепели” началась глухая зима и все время хотелось жить в других эпохах и странах» (Слоним-

⁸ Псевдо-Златоуст. О раскаянии. Цит. по: Герцман Е. В. Гимн у истоков Нового Завета. М., 1996. С. 36–37.

ский). Вокальная линия «Песни» разделена между двумя солистами: сопрано и тенором. К трио «библейских инструментов» добавился хор; хоровая партитура сочинялась «адресно», для замечательного тогдашнего камерного хора под руководством В. Нестерова, радовавшего петербургскую публику такими редкостными премьерными, как Страсти Шютца. Гроздь слонимских секунд и квартаккордов мало кто мог тогда воспроизводить близко к тексту. У нестеровцев эта фоническая роскошь звучала чарующе.

В основу композиции Слонимский положил не канонический, а литературный перевод Игоря Михайловича Дьяконова, замечательного шумеролога, переводчика с аккадского и других древнейших языков. «Песнь песней» он перевел с древнееврейского для первого тома «Библиотеки всемирной литературы». Поэтический дар Дьяконова в сочетании с академической точностью и энциклопедическими познаниями придали его библейским гимнам⁹ непосредственность и свободу дыхания, еще раз подчеркнув обрядово-игровое происхождение этих древних любовных призывов. В таком же светско-историческом фольклорном ключе трактовал их и композитор. Мистическая интерпретация этих текстов христианским богословием его совершенно не интересовала.

Слонимского привлекали таинственные повороты сюжета, например блуждания Суламифи в ночном городе или излучающие тайный смысл слова «замкнутый сад сестра моя невеста». К свидетельству автора можно добавить, что, составляя поэтическую композицию (по тому же принципу, что и в «Псалмах Давида»), он акцентировал тему ароматов и благовоний. «Из-за добрых твоих умащений прозрачный елей твое имя, потому тебя девушки любят», – поет сопрано. «Аромат твоих умащений лучше бальзама, – вторит ей тенор, – аромат одеяний, как ароматы Ливана». И дальше: «Твои заросли – гранатовая роща, с сочными плодами, с хною и нардом! Нард и шафран и корица, благовонные растенья, мирра и алоэ, и весь лучший бальзам». «Словно дымный столб, курящаяся миррой и благовоньем, привозным воскуреньем, – подхватывает хор. – Ветер, повеи на мой сад, пусть разольются благовонья». В коде кантаты издали доносится женский голос:

⁹ Латинскую версию этих песнопений в эпоху Возрождения многие использовали в качестве текстов для мотетов. *Canticum canticles* вошла в V книгу мотетов Палестрины.

«Сокройся мой милый! Будь подобен газели или юному оленю на горах благовоний!»

Работая над поэтической композицией, Слонимский, по его словам, стремился сохранить ощущение свадебного или послесвадебного обряда. Отсюда антифонность, переключки солистов с хором. Полимонадийный склад преломлен в «Песне песней» более свободно, чем в «Псалмах». «Я искал интонационную свободу, – говорит композитор, – новые восточные, иудейские интонации, привольную мелодику». На «первый слух» в интонационном складе «Песни» действительно больше хроматизмов, тритонов, придающих чувственным извивам мелодии терпкую остроту (см., например, инициальную тему гобоя, пример 3). Примечательны также тембровые находки инструментально-хоровых сочетаний, расположения хоровых созвучий, применение необычных фактурно-тесситурных приемов, когда арфа звучит как низкие колокола (ц. 14, 22, 24), а валторна – как архаический сторожевой рог (рассказ Суламифи о бесчинстве стражников, ц. 31).

С точки зрения структуры, «Песнь песней», пожалуй, еще изощреннее, чем «Монологи». Здесь больше «первичных элементов», соответственно, больше возможностей варьирования и тематических превращений. Поэтому подробный анализ этого сочинения занял бы очень большое пространство текста. Постараюсь лишь наметить основные вехи, крупные разделы, сохранив за читателем возможность (и удовольствие) самостоятельно поразмыслить над этой замечательной партитурой.

Она открывается хоровым «заголовком» «Песнь песней Соломоновых». В нем сформулирована одна из важных в дальнейшем развитии композиционных идей: расширение и постепенное наполнение звукового пространства. За ней следует «ария-сцена» Суламифи, имеющая признаки трехчастной репризности и барочной концертности, основанной на диалоге голоса с облигатным инструментом – гобоем. В центральном звене героиня рассказывает, как «царь ввел ее в свои покои». Ее встречают придворные, моментально возникает *turbae* «Мы рады, мы с тобой веселимся». Повествование превращается в действие, и это постоянное движение от «чистых» вокальных форм к почти явно сценическим собственно и дает возможность квалифицировать жанр «Песни» как «драматическую кантату».

Пример 3

1 Moderato a piacere

Soprano solo

Tenore solo

Coro

Soprani

Alli

Tenori *pp*

Bassi *pp*

Oboe *p*

Corno in F

Arpa

2 *p cant.*

S. solo

Ob.

Arpa *p*

♭ — 1/4 тона вниз.
— a quarter-tone down.

♭♭ — 3/4 тона вниз.
— three-quarter of a tone down.

♯ — 1/4 тона вверх.
— a quarter-tone up.

♯♯ — 3/4 тона вверх.
— three-quarter of a tone up.

The image displays a musical score for 'Пример 3' (Example 3). It is divided into two systems. The first system, marked '1 Moderato a piacere', includes parts for Soprano solo, Tenore solo, Coro (Soprani, Alli, Tenori, Bassi), Oboe, Corno in F, and Arpa. The vocal parts have lyrics in Russian: 'Песнь не_здѣ Со_зд_ан_на_го'. The second system, marked '2 p cant.', features a Soprano solo part with lyrics 'пусть ус_та е_го не_жа по_се_ку_ши' and an Arpa part. A legend at the bottom explains microtonal notation: a flat symbol (♭) for a quarter-tone down, a double flat (♭♭) for three-quarters of a tone down, a sharp symbol (♯) for a quarter-tone up, and a double sharp (♯♯) for three-quarters of a tone up.

Ее второй «номер» – развернутое выступление тенора в форме, больше всего напоминающей рондо, хотя вызывает она и другие ассоциации. Запев-рефрен – это, конечно же, таинственные слова «Замкнутый сад, сестра моя, невеста, замкнутый сад, запечатанный источник» (примеры 4, 5).

Пример 4

Musical score for Example 4, featuring S. solo, T. solo, Ob., and Agra. The score includes lyrics in Russian: "Мол, вят ми - лый мой мкс, го во - рят мне: За - мкну - тый сад - сес - тра мо - я, не - ве - ста, за - мкну - тый сад, запечатанный источник!"

Пример 5

Musical score for Example 5, featuring T. solo, T., Ob., and Agra. The score includes lyrics in Russian: "Ты сра - жи - ся, сес - тра мо - я, не - ве - ста, сра - жи - ся сд - ним лишь взо - рон. За - мкну - тый сад - сес - тра мо - я, не - ве - ста, запечатанный источник!"

В каждом следующем проведении он меняется, приобретает новые краски, становится полновочучнее. В третьем варианте к солисту присоединяется хор, тянущий «закрытые» аккорды на фоне арфовых фигураций, в четвертом – тема переходит к хору *a capella* (ц. 23), но слова поются другие: «Пусть войдет мой милый в свой сад, пусть поест его сочных плодов».

Третий эпизод представляет собой соединение двух драматических сцен. В первой, идущей на фоне тремолирующей арфовой педали, возлюбленный стучится ночью и уговаривает его впустить. В полуречитатив вторгается томный любовный стон: «Голова моя полна росой» . Но пока дева решалась, возлюбленный исчез. Далее она рассказывает хору девушек, какого натерпелась страху: пошла в город, на нее напали стражники, избили, сорвали покрывало. Драматическое напряжение усиливается тем, что хор, переиначивая по-своему, повторяет каждую ее реплику, так что к моменту кульминации («Скажите ему, что я любовью больна») страсти достигают нешуточного накала.

Ответом служит столь же страстный призыв Соломона: «Вернись, вернись, Суламифь...» Вместо голоса возлюбленной он слышит голос «ее» гобоя. Возвращается начальная тема, начинается реприза-кода, выделенная репликой *turbae* («Кто это идет из пустыни, на милого опираясь?») и глиссандо по всей арфе, пластически сметающим все предшествовавшее. Потому что именно в коде прозвучат главные слова: «Ибо любовь, как смерть, сильна, и не могут многие воды любовь погасить». Их композитор влагает в уста солистке, а хору остается бубнить про ревность и презрение к тому, кто «станет любовь покупать ценою своего достоинства». Заключительное соло сопрано, переплетаясь с гобоем (мы слышим точное повторение первых тактов кантаты), звучит на фоне хора, образующего объемный квартовый аккорд *d – g – c – f – b*. Звуки тают, кажется, что вибрирует сам воображаемый теплый воздух благодатных садов и виноградников. Кластерные удары по струнам арфы напоминают далекий колокол.

В картинности «Песни песней», богатстве ее красок, лирической полноте, как мне кажется, запечатлелось «веселие души», с которым она сочинялась. Как и «Песни трубадуров», «Песнь» принадлежит к наиболее любимым петербургской публикой произведениям Слонимского. Трудно представить, что оба в полном

смысле слова счастливых сочинения были созданы в один год и вместе прозвучали на публичной премьере в Малом зале Филармонии 25 марта 1976 г. В этом концерте дебютировала Т. Новикова, партию тенора пел К. Плужников, инструментальное трио составили В. Курлин, В. Буяновский и Т. Тауэр, дирижировал В. Нестеров. Впоследствии, в 1989 г., Г. Хаймовский, возглавлявший в то время музыкальную кафедру Нью-Йоркского университета, исполнил «Песнь песней» со своими студентами¹⁰.

«Библейская тетрадь» Слонимского, при всей индивидуальности задач, которые ставил и решал композитор в своих «древнееврейских» опусах, в определенной мере отражает умонастроение, которое то с восхищением, то с оттенком пренебрежения именуют «шестидесятническим». Оппозиция процветавшим в то время догмам «культурного строительства», да и политическому климату в целом, клеймо «запрещенности» еще не характеризует их с художественной точки зрения. А последняя как попытка исторически злободневного подхода к древним богослужебным текстам, которые к тому же брались не из самой Библии, а из более светских источников, и подверглись основательной переработке в интересах музыкальной композиции, отражает важную духовную тенденцию своего времени, без понимания которой никакая объективная характеристика этой эпохи попросту невозможна. Художнику требовалось не столько сакральное, сколько его аллюзия, отсылавшая к более почтенным в смысле истинности высказывания, временам и стилям. Барокко, Ренессанс тогда еще только осваивались. Напомню, что лишь в последние годы на русском языке появились учебники по анализу, в которые наряду с классицистскими вошли и барочные формы. Реконструкция древнееврейского стиля на основе барочных структур, российского типа варьирования и «архаических» диатоник, встречающихся почти в любом музыкальном фольклоре, могла бы вызвать усмешку блюстителей аутентической чистоты, но тем не менее победила своей непосредственной художественной подлинностью. Благодаря чему художник ее добился, в конце концов, совершенно не важно.

¹⁰ Более подробные сведения об исполнении можно почерпнуть в кн.: Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского. СПб., 2003.

Слушателям нужен результат. А процессом, равно как и материалом, источниками, интересуются в основном ученые чудаки.

Недавно мне пришлось прочесть блестящую статью о том, что именно и из какой элегии Горация заимствовал И. Бродский в весьма горьком и отчасти политически хулиганском стихотворении «Лети по воле волн, кораблик. Твой парус похож на помятый рублик. Из трюма доносится визг республик. Скрипят борта», действительно озаглавленном «Подражание Горацию». Кажется, никому, кроме автора статьи, не приходило в голову принимать это название всерьез.

5 апреля 2004 г.

Ю. ЗИСЛИН

К вопросу о поэтичности образа травы в псалмах

О соотносительности псалмов, составляющих первую книгу Писаний – третьего раздела еврейской канонической Библии תהלים (Тхиллим – букв. «славословия»), с поэтическими произведениями Древнего Востока, в особенности гимнами древнего Ханаана, заговорили еще в начале XX столетия (Gunkel). Эта связь прослеживается и в более поздних изданиях (ритмическая и строфическая структура: Афанасьева – Дьяконов, Avishur, Terrien; метафоры, в частности метафоры растений: Fabridge). Жанровая и структурная принадлежность псалмов к столь архаическому пласту литературы делает исследование метафорического мышления, отраженного в них, особенно интересным.

Наше внимание привлекают образные значения, связанные с упоминаниями травы в молитвах, песнях благодарения, гимнах, исторических и лирических песнях, составляющих Тхиллим (VI – сер. II в. до н. э.; древнейшие псалмы – ок. X в. до н. э.). Это случаи использования понятия «трава» (речь идет о таких словоформах, как עשבו ;אשד ;רציר) в прямом значении, а также уподобления травы нечестивому; сопоставление, отождествление травы с течением времени и существованием самого человека.

Примеры непереносного, неметафорического значения «травы» мы обнаружили в наиболее поздних по времени создания псалмах – 104 (103) и 147 (146)¹. Так, в ст. 14 псалма 104 звучит: «Он произращает траву для скота и зелень на службу человека, чтоб произвести хлеб из земли»². По-видимому, этот отрывок имеет определенную связь с *Брешит* (בראשית) (*Бытие* в русской традиции), ведь именно в первой главе Книги читаем: «И сказал Бог: да произрастит земля зелень, траву, сеющую семя, дерево плодovitое, приносящее по роду своему плод, которого семя его

¹ Здесь и далее в скобках указывается номер по Синодальному изданию.

² Переводы (кроме особо оговоренных случаев) приводятся по изданию: Библия. Ветхий Завет. Священные книги Ветхого Завета, переведенные с еврейского текста. Вена, 1877.

в нем на земле: и стало так» (ст. 11). Эту связь отмечает комментатор Библии Малбим³ (*Микроат гдолот...*⁴: תריג).

В свою очередь приведенный отрывок из Книги *Брешиш* прочитывается крупнейшим средневековым комментатором Талмуда и Библии Раши⁵: «Как сказано, у всякой травы семяносной вырастет семя, чтобы произрастали травы, подобные ей, в другом месте» (Раши: 7).

В современных исследованиях этот псалом и предшествующий ему – 103 (102) предстают как мощный гимн деяниям Всевышнего, Его величию (Kraus II: 290; Мельцер: תצו).

Сходное употребление понятия «трава» находим в строфах 7–9 псалма 147 (146) – песне-прославлении: «Пойте Господу с славословием, бряцайте Богу нашему на гуслях. Он покрывает небо облаками, готовит для земли дождь, произращает на горах траву».

В ином значении выступает «трава» в псалме 37 (36):1-2. Здесь мы впервые встречаемся с собственно метафорой – уподоблением травы нечестивому: «Не раздражайся, видя порочных, не завидуя делаящим беззаконие; Потому что они, как трава, скоро подсекаются и, как травная зелень, увядают». Эта метафора составляет часть противопоставления «праведники – нечестивые», которое находит своеобразное отражение в композиции псалма.

Так, в строфах 1–9 заключены советы слушающим («Утишь гнев и оставь ярость, не раздражайся до того, чтобы делать зло», ст. 8). В строфах 10–22 описывается судьба нечестивого в сравнении с судьбой праведника («Еще немного, и не будет нечестивого; посмотришь на его место, и – нет его. А кроткие наследуют землю и наслаются великим благополучием», ст. 10–11). В строфах 23–33 говорится о воздаянии. В строфах 34–40 провозглашается это воздаяние (см.: Мельцер: 32).

«Праведники – нечестивые»: в ТАНАХе⁶, да и в самих псалмах эта тема прочитывается по-разному.

³ Малбим – (מלב"ם), Меир Лейб Иехиэль Михаэль, 1809, Волынь – 1879, Киев.

⁴ «Микроат гдолот...» можно перевести как «Большое собрание комментариев».

⁵ Раши – рабби Шломо Ицхаки, 1040–1105, Труа.

⁶ ТАНАХ (תנ"ך) – принятая аббревиатура названий תורה (Тора), נביאים (Пророки), כתובים (Писания).

В поэтических главах Книги Иова обратим внимание на два отрывка: «Поднялись высоко, и вдруг нет их [грешников]; обрываются, и становятся, как и все восхищаемые, и, как вершина колоса, отрываются» (24:24). И – «Поднимается ли тростник без влаги? растет ли ситник⁷ без воды? Еще он, в свежести своей, не срезывается, и прежде всякой травы засыхает. Таковы пути всех забывающих Бога; и надежда нечестивца погибнет, которого упование подсечено...» (8:11-13).

Первый отрывок в комментарии на псалом 37 приводит раввин и писатель Ш. Р. Гирш⁸. Его собственное толкование включает элемент уподобления: «Трава и травная зелень (קציר ודשא) символизируют недолговечность. <...> Помни: не пройдет много времени, и они будут срезаны <...>» (Гирш: 169). Во втором отрывке подчеркнем уподобление судьбы грешника судьбе растительности, погибающей от отсутствия влаги.

Однако в современной литературе псалом 37 наиболее часто прочитывается с псалмом 1, трактуемым как дидактический (Мельцер: 23; Goldingay: 517; Kraus I: 404). Так, М. Бубер пишет: «Первый сборник псалмов <...> открывался этим псалмом. Его целью было завершить Тору, данную Моисею, ее законы, гимнами и песнями. Ибо и в них содержится смысл, который здесь в том, чтобы указать дорогу человеку, научить его, чтобы он смог понять разницу между правдой и суетностью» (Бубер: 139).

Псалом 1 имеет следующую композицию: в строфах 1, 3 очерчивается портрет праведника: «Блажен муж, который не ходил на совете нечестивых, и на пути грешных не стоял, и в заседании кощунствующих не сидел ... И будет он, как дерево, посаженное при потоках вод, которое плод свой дает во время свое, и которое лист не вянет; и во всем, что он ни делает, успеваешь».

⁷ «Ситник (*Juncus L*) – род растений из семейства ситниковых, заключающий в себе однолетние или многолетние травы с подземным ползучим корневищем и воздушным, простым или ветвистым, стеблем. <...> В общем ситник представляется <...> растением малоценным, служащим для обозначения низшей и худшей части народа, в противоположность пальме, обозначавшей собою высшие и лучшие классы общества» (Библейская флора: 138–140). О пальме см. ниже, с. 49.

⁸ р. Шимшон Рафаэль Гирш (רבי שמשון רפאל הירש), 1808, Гамбург – 1888, Франкфурт-на-Майне.

В строфах 4, 5 ему противопоставляются нечестивые: «Не так нечестивые: они, как мякина, которую развеивает ветер». И строфа 6 («Ибо Господь хранит путь праведных, а путь порочных – затеряется») – заключительная.

Этот псалом вызвал обширную полемику в литературе. В частности, обсуждались его источники и время создания; проблемы образности⁹. Для нас же особенно интересным в этой связи оказывается то, что и в псалме 1, и в псалме 37 обнаруживаются конструкции, в основе которых сходство определенных свойств человека и растения¹⁰.

Во-первых, речь идет о сходстве самого существования «порочных», «делающих беззаконие», – и травы, что подсекается, травной зелени, что увядает (псалом 37). (Малбим: «“Как трава, скоро подсекаются” – потому что трава недолго существует – только пока не высохнет; “как травная зелень, увядают” – успех порочных – это не настоящий успех») (*Микроот гдолот...*: זר)

Во-вторых, – о сходстве праведника и «дерева, посаженного при потоках вод ... которого лист не вянет» (псалом 1). (Д. Кимхи¹¹: «Подобен праведный человек дереву, посаженному *при потоках вод*, изобилующему (плодами), и участь его радоваться...») (Д. Кимхи: ז)

Подтверждение сходства нечестивых с увядающей травой мы находим в **псалме 129 (128)** – «песне восхождения» (שיר המעלות): «Они будут, *как трава на кровлях*, которая, не быв вырвана, засыхает, Которую жнец не наполнит руки своей, и горсти своей вяжущий снопы. И не говорят проходящие: “Благословение Господне на вас! Благословляем вас именем Господним”» (ст. 6–8).

Как пишет Д. Кимхи, «принято, что прохожие говорят жнецам “Благословение Господне на вас!”... Но *по поводу сорной травы, растущей на крыше, никто так не скажет*» (Цит. по: Вассерман: 524).

⁹ См.: Вайс: 145–149; 160–167.

¹⁰ И. Г. Франк-Каменецкий говорит о параллелизме судьбы человека и растения в Библии, восходящем к мифологическому тождеству (Франк-Каменецкий: 155–156).

¹¹ р. Давид Кимхи – Радак (ק"ד) (ок. 1160 – ок. 1235, Нарбони) – грамматик и комментатор Библии.

По Ш. Р. Гиршу, этот псалом изображает блестящий, (но) переходящий успех тех, у кого нет будущего и нет благословения. Их успех – *словно трава на крышах*. Ибо Всевышний праведен и доставляет сердцу человека благословение путем правосудия и благодеяния (Гирш: 496).

Уподобление «травы на кровлях» (הציר לגות) неправедным [жителям] встречается и в речи Пророка Исаии, высмеивающего гордыню ассирийского царя во время осады Иерусалима врагами (начало VIII в. до н. э.): «А жители их стали бессильными, трепетали и были посрамлены, сделались как *полевая трава, как зелень, как порост на кровле* и как хлеб, который засох, не созревши» (Ис. 37:27).

Иная картина в **псалме 92 (91)** – «песне на день субботний» (שיר ליום השבת). «В субботу псалом 92 произносили в Храме», – пишет Д. Кимхи (Кимхи: אש).

Современный израильский ученый И. Авишур (Y. Avishur) находит, что строфы 9–10 псалма 92 – это цитаты из более раннего гимна, в котором описывается героизм Бога, выступающего против врагов: Он побеждает и провозглашает Свое царство. Рассказывая об истреблении нечестивых, поэт [псалмопевец] опирается на описание ранее одержанной победы в угаритском тексте [добиблейского периода] (Avishur: 152–153).

В строфе 8 читаем: «Когда нечестивые возникают, *как трава*, и цветут все, делающие беззаконие; это *для того*, чтобы быть истребленными навеки». Выражение, переводимое здесь «когда нечестивые возникают», в оригинале звучит בפרה רשעים, что буквально означает «в цветении нечестивых». Здесь уподобление нечестивых траве происходит по признаку процветания.

Строфа 13 того же псалма звучит так:

צדיק כתמר יפרח כארז בלבנון ישגה («Праведник, как пальма, зеленеет¹², как кедр на Ливане¹³, возвышается»).

Выражение פרח כתמר יצדיק буквально означает «праведник, как пальма, процветает»¹⁴.

¹² М. Фабридж (M. Fabridge) говорит о пальме как о древе жизни, древе познания и греха; мистическом древе. Этот символ был также распространен в Вавилоне, Месопотамии, Ассирии (см. Fabridge: 32–40).

¹³ О символическом значении ливанского кедра см.: Бернхардт К.-Х.: 42–52.

¹⁴ В Синодальном издании Псалтири: «Праведник цветет, как пальма».

По-видимому, можно говорить о параллельной конструкции¹⁵: порочные уподобляются цветущей траве; праведники – цветущим пальме и кедру.

И следующие строфы – 14–15 содержат описания цветущих пальмы и кедра:

שתולים בבית יהוה בחצרות אלהינו יפריחו («Насажденные в доме Господнем, они [пальма и кедр] *зеленеют* во дворах Бога нашего; Еще плодовиты они и в старости, тучны и зелены они»; в издании 1978 г.¹⁶ более точный перевод: «во дворах Бога нашего *расцветут* они»)¹⁷.

Во всех трех строфах (8, 13, 14) глагол פָּרַח («цвести», «процветать») по существу является смыслообразующим.

Таким образом, в псалмах 37, 129, 92 своеобразное метафорическое выражение получает сходство праведника и нечестивого с растениями, в частности с увядающей и цветущей травой.

Другие значения приобретает «трава» в псалмах 102 (101), 103 (102), 90 (89).

Псалом 102 (101) – «молитва страждущего, когда он унывает и пред лицом Господним изливает печаль свою». Вероятно, существует определенная связь этого текста с псалмом 142 (141) – молитвой царя Давида во время пребывания его в пещере (Pollak). Так, Давид восклицает: «Изливаю пред лицом Его моление мое, печаль мою пред лицом Его изъясняю».

В псалме 102 исстрадавшееся сердце уподобляется траве: «Подсечено, *как трава*, и иссохло сердце мое, так что я забыл есть хлеб мой» (ст. 5).

Талмудист и комментатор Библии Менахем Меири¹⁸ поясняет этот отрывок: «Как *влажная трава*, которая (высохла) от солнца... И *высыхает* мое сердце от жара бедствий» (Menachem ha-Meiri).

¹⁵ О параллелизме в древнееврейской поэзии см.: *Якобсон Р.* Грамматический параллелизм и его русские аспекты // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 99–133; Kraus: 403; Gillingham: 73–78.

¹⁶ כְּחֹבִיבִים [Писания] / Ред. перевода Д. Йосифсон. Иерусалим, 1978.

¹⁷ В Синодальном издании Псалтири: «Они цветут во дворах Бога нашего».

¹⁸ Меири Менахем – 1243 или 1249–1316 (Прованс).

Иссыхающая трава олицетворяет собой страдание в строфе 12 того же псалма: «Дни мои, как тень, исчезают, и я *иссох, как трава*».

Интересно, что в вавилонской литературе заклинаний (конец II – начало I тыс. до н.э.) образы травы и горести также переплетаются:

Скорбь, как воды речные, устремленные долу,
Как трава полевая, вырастает тоска,
Посреди океана, на широком просторе
Скорбь, подобно одежде, покрывает живых...

(перевод В. К. Шилейко)¹⁹

(Лирическая поэзия Древнего Востока: 73–75)

Строфы «Скорбь, как воды речные, устремленные долу, / Как трава полевая, вырастает тоска» повторяются дважды. По И. М. Дьяконову, такое повторение превращает отрывок в выражение-формулу; приемы, подобные этому, из устной поэзии перешли в письменную литературу – прежде всего в раннюю шумерскую, но затем в аккадскую (Афанасьева – Дьяконов: 22).

В следующем псалме – **103 (102)**, воздающем хвалу и благодарение Всевышнему, мы находим уподобление самого человека, всего его существования траве: «Человек, – *как трава*, дни его; как цвет на поле, так он цветет. Пройдет над ним ветер, и нет его, и уже не узнает его место его» (ст. 15–16).

В Книге пророка Исаии (40:6-8) тема «человек – трава» получает не столь поэтическое, сколь публицистическое воплощение: «*Всякая плоть трава*, и всякая слава ея полевой цветок: трава

¹⁹ «В подлиннике текст двуязычный, т. е. написан по-шумерски с подстрочным аккадским переводом, – в действительности, по-видимому, аккадский текст представляет собой оригинал, вторично переведенный на “священный” шумерский язык для передачи заклинанию большей “действенности”. Каждое заклинание сопровождалось шумерским описанием обряда, который должен был его сопровождать; в переводе описание опущено. По форме заклинание как будто предназначено для очищения – от злых чар и “наваждения” (выражающегося в болезни) – только царя; но, по-видимому, такие заклинания могли применяться заклинателем и по заказу любого человека» (Примеч. И. М. Дьяконова // Лирическая поэзия Древнего Востока. С. 180).

засыхает, цветок увядает, когда ветер от Господа дунет на него; точно так и *народ, как трава. Трава засыхает, цветок увядает*; но слово Бога нашего пребывает вовеки».

Уже не אנוש («человек»), а בשר («плоть», «мясо») в основе этого построения. И цветение, и увядание (травы, цветка) – все происходит. «Точно так и народ» (בו אכן הצייר העם).

Возможно, в строках из Книги пророка Исаии отразились мифологические образы «плоть – трава» (בשר – הצייר) и «трава – народ» (в оригинале отсутствует сравнительный союз «как», возникший при переводе – העם – הצייר). «Плоть» тождественна «траве»; их сравнения еще не происходит – речь идет о процессе, предшествующем рождению метафоры (См.: Фрейденберг: 23).

В одном из так называемых царских псалмов – 72 (71) – молитве на восхождение Соломона, сына Давида, к власти – с травой сравниваются люди: «Да будет обилие пшеницы на земле; на верху гор да будут волноваться ее колосья, как Ливанский лес, и в городах *цвети* будут люди, как трава на земле» (ст. 16) (союз «как» уже существует – כעשב הארץ).

Здесь на первый план выходят признаки множественности, совокупности и красоты (процветания).

«В городах *цвети* будут люди, как трава на земле», по Ш. Р. Гиршу, в этом промышлы царя Давида: «Если в царствование Соломона исполнится все, что он завещает, город действительно будет таким, и жители его умножатся» (Гирш: 293).

И в псалме 102:12, и в псалме 103:15-16 значимо понятие времени. Но само отождествление «время – трава» происходит в псалме 90 (89) – «молитве Моисея, человека Божия»: «Потому что тысяча лет пред очами Твоими, как день вчерашний, когда он миновал, и как стража ночная. Ты уносишь их потоком, они проходят, как сон; поутру они, как трава, которая зеленеет: Поутру она цветет и зеленеет, а вечером подсекается и иссыхает» (ст. 4–5).

И снова перед нами трава, что цветет (יציץ), вянет и засыхает (ימולל ויבש).

В комментариях Малбима эти строфы получают следующее объяснение: «Наступающее утро, как и распускающееся растение <...>, напоминает о тысяче лет, которые прошли, как день вчерашний. И растение вянет и засыхает, и утро не существует

- [*Рофэ А.* Введение в поэзию песнопений и библейским книгам мудрости. Кармиэль, 2004] (иврит).
- Франк-Каменецкий – *Франк-Каменецкий И. Г.* Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и в гомеровских сравнениях (1929) // *Франк-Каменецкий И. Г.* Колесница Иеговы: Труды по библейской мифологии. М., 2004 (впервые опубликовано в 1929 г.).
- Фрейденберг – *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978.
- Avishur – אבישור. עיונים בשירת המזמורים העברית והאוגרית. ירושלים. [Y. Avishur. Studies in Hebrew and Ugaritic Psalms. Jerusalem, 1989] (иврит).
- Gerstenberger E. Psalms: Part 1: with an Introduction to Cultic Poetry // *The Forms of the Old Testament Literature.* 1991.
- Gillingham – *Gillingham S. E.* Theories about Parallelism and Hebrew Poetry // *Gillingham S. E.* The Poems and Psalms of the Hebrew Bible. N.-Y., 1994. P. 73–78.
- Goldingay – *Goldingay J.* Psalms. Baker Commentary of the Old Testament. Wisdom and Psalms. Volume 1. Psalms 1–41. Michigan, 2006.
- Gunkel – *The Psalms. A Form-Critical Introduction by Hermann Gunkel.* Philadelphia, 1969.
- Fabridge – *Fabridge M.H.* Studies in Biblical and Semitic Symbolism. N.-Y., 1923.
- Kraus II – *Kraus H-J.* Psalms 60–150. A Commentary. Mineapolis ...
- Menachem ha-Meiri – תהלים. חברו רבי ב"ר שלמה המאירי. ירושלים תרצ"ו – פירוש לספר
[Commentarius Libri Psalmorum quem composuit R. Menachem ha-Meiri. Jerusalem, 1936] (иврит).
- Pollak – פולאק. על הסתומות במזמור. פירוש על ספר תהלים מאת א. פולאק. [Al Hasetumot Bamizmor. Commentary on the Psalms by A. Pollak. Jerusalem, 1991] (иврит).
- Smith M. S. – *Smith M. S.* Psalms: The Divine Journey. N.-Y., 1987.
- Terrien – *The Psalms. Strophic Structure and Theological Commentary.* B. Eerdmans Publishing, 2003.

С. ИВАНОВА

Типология жеста: «захват запястья»

В произведениях древнего искусства нет случайных жестов и каждый жест говорит о многом, однако для нас некоторые из них остаются незамеченными. Так, при описании иконы Воскресения («Анастасис») иногда упоминается, что Христос «держит за руку Адама» или что Адам и Ева «вкладывают свои руки в его ладони» (рис. 1, мозаика монастыря Неа Мони, деталь). Но это не совсем так. Жест на иконе другой: Христос берет за руку Адама, однако не за ладонь, а чуть выше, за запястье.



Рис. 1

Композиция этой иконы может быть разной: Христос идет от Адама или к Адаму, прародители находятся по одну или по обе стороны от Христа, неодинаково и количество участников события, но при всей вариативности композиции и цветовой гаммы лишь один элемент остается полностью неизменным: это жест, которым Христос берет Адама за руку. На постоянство его появления на иконе «Анастасис» обратил внимание В. Лёшке в статье, опубликованной в Берлине (Loeschke, 1964). Статья осталась без внимания даже в европейской науке и абсолютно неизвестна у нас, между тем тема ее довольно важна.

Мы считаем уместным обратиться к этой теме, поскольку она специально не рассматривалась в отечественном искусствоведении, а также потому, что понимание этой иконы нами не совпадает с точкой зрения В. Лёшке.

Не только на иконе «Анастасис» жест $\chi\epsilon\acute{\iota}\rho\ \acute{\epsilon}\tau\acute{\iota}\ \kappa\acute{\alpha}\rho\tau\omega$ остается незамеченным. Хотя название его и в древнегреческом, и в современном греческом является фразеологизмом¹, оно не выделяется

¹ Уже в самом наличии фразеологизма мы видим лингвистическое свидетельство существования определенного культурного феномена.

в отдельную статью в словарях. В современном языке оно сохранилось в обозначении элемента танца. В древнегреческом значении его восстанавливается из определенных примеров. В Илиаде, в славословии Диомеду, как один из его подвигов упоминается:

Κύπριδα μὲν πρῶτα σῦεδὸν ὄτασε χεῖρ ἐπὶ καρπῷ

(Прежде богиню Киприду копьем поразил он в запястье)

(Илиада V: 458, пер. Н. И. Гнедича)

Это одна из важных характеристик Диомеда, именно она вслед за Гомером приводится Вергилием (Энеида XI: 277), затем Плутархом (Застольные беседы IX: 4, 2), становясь главным определением героя. Дело не только в том, что смертный ранил богиню; он ранил ее в запястье, лишив дееспособности. Нейрохирург доктор медицины Д. Сахлас в статье «Функциональная анатомия эры до Гиппократова: наблюдения над Илиадой Гомера», опубликованной в журнале Конгресса нейрохирургов (Sahlas, 2001: 1352–1357), делает вывод, что данный удар и во времена Гомера считался нейротравматическим и поэтому осмыслялся ритуально².

Отметим, на древних иконах Воскресения раны изображаются обязательно³ как свидетельство воскресения во плоти, и Христос ведет Адама раненой рукой (в западно- и восточнохристианской иконографии принято по-разному изображать Распятие: гвозди могут быть вбиты в ладони Христа или же в запястья, но, по данным Туринской плащаницы, при распятии гвозди вбивались именно в запястье)⁴. В этом контексте захват на иконе становится образом того, что в ранах Христа – «Адама исцеление».

Дальнейшее изучение показывает, что значение «захвата запястья» глубоко символично.

Само выражение χεῖρ ἐπὶ καρπῷ дословно можно перевести как «возложить руку на кисть руки»; здесь присутствует игра слов, поскольку καρπός означает прежде всего «плод» (коннотация «возложить руку на плод / добычу»).

² Как, например, в Иудее во времена Христа удар по правой щеке означал не столько силовое воздействие, сколько нанесение оскорбления (правша может с силой бить в левую щеку) (Мф. 5: 39).

³ На более поздних иконах раны могут отсутствовать.

⁴ Распятие, ставшее в римские времена позорной мучительной казнью для рабов, в Библии упоминается в отношении плененных царей (Книга Судей).

Социальная и физиологическая составляющие этого жеста связаны с тем, что он отличается от простого рукопожатия (*conjunctio manum*) неодинаковой активностью участников: один из них пассивен, или буквально «предан в руки» другому. Но никакое рукопожатие не сравнится с ним по надежности, и не случайно его используют в горных восхождениях; одновременно этот захват, давая доступ к нервным окончаниям кисти, является приемом рукопашного боя, что отражено уже в памятниках греческой архаики.

Социокультурное значение обычного рукопожатия сохранилось в общих чертах до настоящего времени: например, нам понятен образ на монетах Диоклетиана – руки, соединенные пожатием, – как знак «согласия императора с армией и флотом» (Абрамзон, 1995: 237). Символическое значение захвата запястья можно лишь реконструировать⁵.

Особое его значение поддерживается не только физиологической составляющей, но и психосоматическим образом человека в традиционной культуре: запястье осознается как маргинальная зона человеческого тела (в народных костюмах это еще и место, с которого начинается обнажение рук, то есть где заканчивается охранительная функция одежды). Именно поэтому устойчиво представление о том, что оно нуждается в особой защите: с ним связана традиция оберегов, функцию которых выполняют, например, ритуальные вышивки на манжетах, а также браслеты и пр.⁶

⁵ Так же, как и значение некоторых других жестов, понятных в эпоху раннего христианства, – например, жест начала речи (призыв к вниманию). Его мы видим на Бамбергском авории (IV в.) – ангел, благовествуя женам-мироносицам о Воскресении, протягивает правую руку с двумя вытянутыми пальцами (что означает «он говорит»). Этот жест на иконе Спасителя иногда истолковывался как благословение; в свое время к нему апеллировали старообрядцы, доказывая правильность «двуперстия», которое они ошибочно видели здесь.

⁶ Место «захвата запястья» в фольклорной традиции – например, в греческой свадьбе – будет рассмотрено ниже. Особое отношение к запястью поддерживается и другими фольклорными феноменами. Например, в европейской и русской традициях в кукольном народном перчаточном театре запястье человека становится шеей персонажа, в однотипном китайском – талией, «животом» – т. е. оно осознается как образ жизненно важных зон человеческого тела (указано А. Ф. Некрыловой).

Несмотря на важность этого захвата как силового приема, в изобразительном искусстве он представлен в первую очередь совсем не в батальных сценах: сохранилось достаточно свидетельств, чтобы говорить о совершенно ином универсальном его значении.



Рис. 2

В шумерском и аккадском искусстве захват используется в тех сценах, где жрецы и цари влекут избранных к божествам. Этот жест есть уже на памятниках середины III тыс. до н.э.; он довольно распространен с III династии Ура в старовавилонской глиптике⁷. В качестве примера приведем рельеф на цилиндрической печати «Жрец и женщины» (I половина III тыс. до н. э.) (рис. 2). Так влекут Зу на суд после

победы над ним: он украл Таблицы Судеб, сделав себя равным божествам, и его должны судить. На печати «Эа творит суд над Зу» (рис. 3) держащий Зу расположен у него за спиной и жест выглядит особым образом; можно предположить, это связано с тем, что Зу влекут силой, против его воли, а также с предрешенностью суда (Зу совершил проступок, должен быть осужден, и его приговаривают к смерти).



Рис. 3

С потусторонним миром «захват запястья» связан и в искусстве Древнего Египта: Анубис, приводя душу мертвого к весам, на которых взвешивается сердце, держит его именно таким образом. На известной фреске из усыпальницы в Долине Царей фараона Рамзеса I за оба запястья держат сразу Анубис и Хор (рис. 4). Хор так же, как и Анубис, в древнеегипетской мифологии связан с переходом душ умерших в царство мертвых и судом над ними.

⁷ Благодарю ведущего научного сотрудника Государственного Эрмитажа доктора исторических наук В. К. Афанасьеву за консультацию.



Рис. 4

В греческой античности этот жест получает более широкое распространение – он представлен и в картинах борьбы, спорта и танцев, но сохраняет особую сопричастность потустороннему миру. Он появляется, если изображается путешествие в царство мертвых: его используют греческие боги, отводящие души умерших в аид; так держит за руку людей Гермес, проводник душ в загробный мир. Свободный захват на рельефе «Гермес ведет Эвридику» (рис. 5) – типично классическое претворение жесткого и сильного жеста архаики (Орфей, спустившийся в аид за возлюбленной, нарушил запрет и обернулся перед выходом; несмотря на то, что фигуры возлюбленных склонены друг к другу, Эвридика, очевидно, во власти Гермеса). Так ведут боги своих любимцев на Олимп, даря смертным божественное бессмертие: Дионисий – Гефеста, Афина – Геракла (Британский музей).



Рис. 5

Χεῖρ ἐπὶ κάρπῳ появляется, когда происходит нарушение границы между «миром этим» и «миром тем»: за запястье хватает двух юношей существо «потустороннее», сирена (рельеф, Берлинский музей), увлекающая их в погибель.

В древнегреческой архаике жест связан с подчинением и подавлением воли. Отсутствуя на многих изображениях, связанных с войнами и сценами гибели, он появляется на похоронной вазе: так воин держит мать, убивая ее сына (Микены, Микенский археологический музей, VII в. до н. э.) (рис. 6).



Рис. 6

Χεῖρ ἐπὶ κάρπῳ осознавался знаковым не только при перехо-

де от жизни к смерти: этот жест играл важную роль в античной свадьбе (по исследованию росписи античных ваз). Он включен в описание свадьбы в регионе Беотии (Sabetai, 1998) (по данным росписи краснофигурной пиксии) и в районе Аттики VI–IV вв. до н. э. (Oakley, Sinos, 1993). В аттическом обряде соединение рук присутствует дважды: первый раз это рукопожатие отца невесты и его будущего зятя (жениха) на помолвке – некий равноправный жест договаривающихся сторон. Затем следует подготовительный этап, включающий омовение. На следующем, заключительном, этапе обряда жених берет невесту за запястье и ведет ее в свой дом (Ibidem: 32). Роспись, фиксирующая этот обычай, появляется как на чернофигурных, так и на более поздних краснофигурных вазах изучаемого региона.

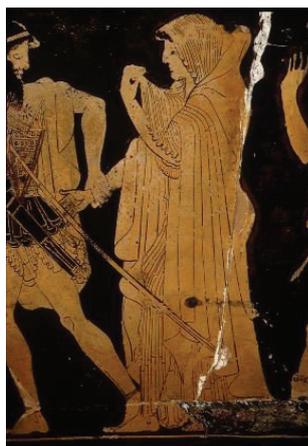


Рис. 7

За запястье уводят Брисеиду, отнятую у Ахилла (кратер V в. до н. э., Британский музей), хотя не предполагается ее брак с Агамемноном. В краснофигурном скифосе (Лувр, инв. G 146, ок. 480–470 до н. э.) этим жестом ведет Брисеиду уже сам Агамемнон: сохраняется смысл перехода в подчинение другому человеку (рис. 7).

В отношении свадебного обряда было высказано предположение, что «захват запястья» обязателен на свадьбе, поскольку мог быть связан с ритуальным насилием, с «похищением невесты» (Sabetai, 1998).

Однозначность такого предположения осложняется тем, что свадьба как обряд перехода (*rites de passage*) соотносится с обрядом похорон. Например, в исследованиях неоднократно проводится параллель между омовением в брачном ритуале и погребальным омовением; ритуальным оплакиванием невесты и оплакиванием покойника. Гермес является не только проводником душ в аид, царство мертвых, он изображается во главе брачной процессии (Oakley, Sinos, 1993: 31). На рельефе с Орфеем, Эвридикой и Гермесом мы видим разделение этих двух мотивов: невеста оказывается между женихом и вестником смерти.

Χεῖρ ἐπὶ κάρτω использован и в сюжете вызволения из аида, одновременно связанным с воссоединением мужа и жены: так Геракл ведет Алкесту (Foley, 2002: 310), согласившуюся умереть вместо своего супруга, и возвращает ее мужу (сюжет мифа, использованный Еврипидом). Как видим, в этих изображениях доминирует совсем не силовой элемент, а некая нарушающая обычные физические законы мистическая составляющая, связанная с роком (Эвридика) или сверхчеловеческой жертвенностью (Алкеста).



Рис. 8

Захват запястья сохраняет это свое значение и в христианском ритуале: он присутствует на иллюстрациях к Таинствам церкви. Так, благословляя брак, священник соединяет руки невесты и жениха в Реймском миссале (Лат. Q.v. I, 78. F. 66 v) (рис. 8). Подобная миниатюра есть в «Истории Святой Земли» Петра Комместора (РНБ. Фр. F.v. IV, 5. Т. 2). На листе 41 изображается бракосочетание сестры Балдуина IV Сибиллы и Ги де Лузиньяна: священник точно так же находится в середине и держит обоих за запястья.

Χεῖρ ἐπὶ κάρτω оказывается кардинально важным в изображениях, выражающих благоговение и любовь. Этот захват может быть жестом спасения в сюжете «возвращение домой». Например, на краснофигурном кратере в Британском музее (490–460 до н. э.) так из горящей Трои спасают Этру ее внуки Демофон и Акамант (рис. 9).



Рис. 9

Этра в центре композиции, она согбенна и беспомощна, симметрично по обе стороны от нее изображены ее внуки, доблестные воины в доспехах и шлемах; один из них, Демофон, держит ее за запястье, выводя из погибающего города. При этом в изображении несколькими приемами

подчеркивается уважение к Этре: Демофон, идя впереди, почтительно обращен к ней лицом; копья внуков сомкнуты у нее над головой, как при церемониальной защите.



Рис. 10

Спасая своего отца, царя Анхиса, вынося его из пленного гибнущего города, так же держит его Эней, хотя с функциональной точки зрения этот жест кажется почти избыточным (Эней несет отца на спине). В контексте избавления от гибели этот элемент сохраняется вплоть до эпохи Высокого Возрождения – мы видим его у Рафаэля (Станца Пожара, 1515) (рис. 10).

Так ведут детей – например, держа за запястье, Эней выводит своего сына



Рис. 11

Аскания из Трои (Tabula Iliaca, Ватикан, Палаццо Нуово, I в. до н. э.)⁸ – и здесь в этом жесте сохраняется значение спасения. В сюжетах, связанных с детьми, – в росписях ваз и на монетах (II в. до н. э., Британский музей) – «захват запястья» присутствует постоянно (рис. 11).

В отношении детей «захват запястья» мы находим и в византийском искусстве – так держат ребенка на иконе «Вход Господень в Иерусалим» (рельеф на слоновой кости, Берлин), в мозаиках Дафни. Он присутствует и в западноевропейских памятниках – например, на миниатюре «Исход из Египта» в Парижской псалтири (X в., Парижская национальная библиотека Gr. X) (рис. 12).



Рис. 12

Представляется важным, что все эти примеры связаны не только с мотивом «ребенок – взрослый», но и с мотивом перехода и границы (выход из поверженной Трои, вход в Иерусалим, вход в Землю Обетованную).

⁸ Благодарю профессора СПбГУ академика Н. Н. Казанского за консультацию по этому памятнику.

В. Лёшке напоминает о каноне скульптур «Пастырь добрый» (Христос в образе молодого юноши, несущего на плечах агнца). Это изображение было довольно распространено во времена первых христиан, являясь одновременно иллюстрацией слов Евангелия⁹ и прикровенной аллегорией эпохи гонений: агнец здесь означает заблудшую человеческую душу, которую Христос отыскивает и спасает, возлагая себе на плечи. Прообраз этого символа – античная статуя Гермеса Кривофора (Κριόφορος – «несущий барана»), причем она также связана с идеей избавления от гибели: Павсаний (II в. до н. э.) приводит легенду о спасении города от чумы: «Гермес отвратил от них моровую язву, обнеся вокруг их стен барана». Отметим, что именно на ранних скульптурах этот захват выражен наиболее ярко (например, Гермес Кривофор из музея Барраччо, V в. до н. э.) (рис. 13).



Рис. 13

В римскую эпоху жест «захват запястья» связан с верховной властью, но не с мистическим владычеством в потустороннем мире, а с властью императора; если же и актуализируется мотив перехода, то чаще всего он связан не с переходом в загробный мир, а с переходом из цивилизованного мира в варварские земли. Жест тиражируется на монетах, пропагандирующих преобразования в империи и завоевания варварских народов¹⁰.

Эти монеты можно разделить на несколько типов.

⁹ «Я есмь пастырь добрый: пастырь добрый полагает жизнь свою за овец. А наемник бежит, потому что наемник и не радит об овцах» (Ин. 10:11-13). Также упоминается в притче о заблудшей овце у Луки (Лк. 15:3-7) и у Матфея (Мф. 18:12-14).

¹⁰ Монета становится наиболее эффективным инструментом политической пропаганды. «Это декларативное средство обладало двумя исключительными качествами, которые отличали его от остальных, – оно легко тиражировалось и было чрезвычайно широко распространено в практическом обиходе, что делало его общедоступным» (Абрамзон, 1995: 9).

Первый – монеты с изображением императора и коленопреклоненной женщины, олицетворяющей город или провинцию, государство или всю ойкумену. А. Грабар указывает на данный нумизматический канон как на источник иконографии образа «Воскресение» (Grabar, 1961: 126). Однако, по наблюдению В. Лёшке, жест на этих монетах не всегда одинаков (Loeschke, 1964: 71. Anmerkung 10). Действительно, зачастую на них присутствует «захват запястья», означающий подчинение определенных земель Римской империи, солдаты которой воевали под девизом «Расширение или гибель». Иногда же на них можно разглядеть совершенно иной жест – просительный жест молящего: коленопреклоненная женщина хватается императора за локоть, или же коленопреклоненный молящий вкладывает свои ладони в руки императору.

Второй тип – римские монеты, выпускавшиеся в связи с переселением на новые земли (evacuatio), с изображением императора, который тянет за собой согбенного человека. Здесь захват запястья связан и с высшей властью, и с пересечением границы обжитого прежде мира.

Отметим, что в христианстве само слово χειραγωγή («вести за руку») приобретает новое значение – «руководить» (Вейсман, 1899: ст. 1341), что находит отражение в славянской лексической кальке, сохранившейся в русском языке.

«Захват запястья» присутствовал в ритуале крещения: так священник выводил крещаемого из купели – этот момент мог означать и смерть «ветхого Адама», и «рождение к новой жизни».

В единичных случаях χειρ ἐπὶ κάρπῳ, как и в дохристианскую эпоху, появляется в сценах праздников и хороводов, которые, видимо, трактуются уже иначе. Примером может служить фреска храма св. Мины в селе Монодендри (Греция, область Загория) (Σιλουανοῦ Πελονάκη, Αρχ. π., 2004) (рис. 14). В связи с этим особого внимания заслуживают ритуальные хороводы: судя по композиции рассматриваемой фрески, танец с χειρ ἐπὶ κάρπῳ имеет не совсем нейтральное значение. Фреска является иллюстрацией к сцене из Апокалипсиса: две группы мужчин и женщин расположены симметрично: справа мужчины рубятся мечами, слева женщины танцуют; между ними есть еще одна группа мужчин и женщин, которые молятся, воздевая руки. При таком расположении танцу-



Рис. 14

ющие и воюющие оказываются объединены – и обе группы противопоставлены молящимся¹¹.

Собственно в христианском искусстве до XIV в. символика этого жеста осознается весьма ясно: «захват запястья» появляется именно в тех изображениях, где речь идет о взаимоотношении Бога и человека. Он использован на фреске «Сотворение человека» (XII в., Прадо,); на мозаике «Господь ведет Адама в рай» (XII в., Сан Марко)¹².

Этот жест присутствует на изображениях чудес: «Христос воскрешает дочь Иаира» (рельеф на реликварии, IV в. Брешия, липсанотека), «Христос исцеляет слепорожденного» (Синопское Евангелие, VI в. BNF, Gr. 1286. Fol. 10 v) (рис. 15), «Христос исцеля-



Рис. 15

¹¹ Благодарю редакцию журнала *Εκκλησιαστική Παρέμβαση*, а также господина Гиоргоса Гиоргатоса за предоставленное изображение.

¹² В. Лёшке указывает также рельеф Джотто «Сотворение Евы» (Флоренция, Кампанилле), мозаику «Господь приводит Еву к Адаму» (Монреаль). См.: Loeschke W. *Ibidem*. S. 66.



Рис. 16

воскресший Христос берет за руку Фому, спасая его от неверия (сцена «Уверение Фомы», ампула Монца, VI в.)¹⁴.

В средневековых рукописях такой жест продолжает осознаваться как глубоко символический. Он присутствует в сцене Вознесения в Сакраментарии Дрогона (850–855) (Нессельштраус, 2000: 289). В миниатюре Апокалипсиса Беатуса (975) так Христос поднимает единственного спасенного человека, выводя его из чистилища в Царство Небесное (Нессельштраус: 206).

В «Схоластической истории» Петра Коместора (РНБ, Лат. Q.v.I.229, Франция, 1270–1285) в инициале S (Surrexit) в книге Исход показан Моисей, выводящий народ из Египта; Моисей идет по диагонали вверх, будто в гору, и ведет за собой группу людей, идущего за ним он держит за запястье.

В уникальной Библии Холькхэм, созданной в Англии (Лондон (?), 1337–1340) (Британская библиотека, Holkham MS, 666), из двухсот тридцати одной миниатюры захват запястья появляется лишь в четырех (рис. 17). В данном манускрипте «захват запястья» используется лишь в кардинально важные моменты, ключевые для жизни изображенных людей и для евангель-



Рис. 17

¹³ Welles, Bradford: 209.

¹⁴ Другие примеры см.: Loeschke, 66–67.

ской истории в целом. Во-первых, это сцена, когда апостол Петр из простого рыбака становится учеником Христа (верхняя миниатюра на F. 22 r). Подпись к миниатюре построена на противопоставлении слов «ловец» и «грешник» во французском диалекте, на котором написана эта Библия: «Как Христос после того, как Он сказал, что св. Петр будет *ловцом* людей и что Он хочет взять его с собой, св. Петр сказал: Но Господь, я *грешник*», – и таким образом актуализирует момент изменения, перехода в новое состояние. Второй раз этот жест мы находим на этом же развороте, в сцене Нагорной проповеди и избрания двенадцати апостолов (F. 23 v). Еще раз он использован на листе 34, в сценах спасения: в верхнем регистре Христос именно так изводит Адама из ада, а в нижнем регистре избавляет Иосифа и Никодима из заключения (в этой рукописи – первое деяние воскресшего Христа).

В. Лёшке высказывает предположение о том, что в христианскую эпоху такой жест связан с иконографией *Dextera Dei* («Десница Божия») – образом-символом, появившимся, возможно, под влиянием поэтики Ветхого Завета (Loeschke: 63–64). Довольно распространен этот символ как обозначение «гласа Божия», становясь своеобразным иероглифом слов «Сказал Господь». В. Лёшке указывает также его вариант, известный в иудейском эллинистическом искусстве как «Griff in den Haarschopf» (Loeschke: 64, 73).



Рис. 18

Чаще всего *Dextera Dei* расположена вверху иконы (например, образ «Крещение») или в угловой сегментной мандорле, сиянии света. В сценах Вознесения встречается и активное проявление действия, когда десница Отца возводит на небеса Сына. Причем в Бамбергском авории¹⁵, одном из древнейших изображений (ок. 400 г.), мы видим равноправное «*conjunctio manum*», выражающее равное достоинство Отца и Сына (рис. 18). Но в более поздних аналогичных изображениях и в этом сюжете также появля-

¹⁵ Мюнхен, Bayerischen Nationalmuseum. Inv. nr. MA 157.



Рис. 19

ется «захват запястья», как, например, на пластине из Эрмитажа (Германия, XI в.).

Согласно нашим исследованиям, необходимо различать образ Анастасис (православную икону Воскресения) и «Сошествие во ад» (западноевропейский образ «Descensus ad inferos», связанный с Апостольским Кредо и не подразумевающий Воскресение)¹⁶.

Изображения связаны с разными событиями евангельской истории; эти два образа появились в разных культурах (византийской и западноевропейской) и в разное время, но отличаются еще и чисто формально. Как было отмечено, на иконе «Воскресение» («Анастасис»), жест $\chi\epsilon\acute{\iota}\rho\ \acute{\epsilon}\lambda\acute{\iota}\ \kappa\acute{\alpha}\rho\pi\omicron$ является обязательным (рис. 20). В отличие от нее на изображениях «Сошествие во ад» (известных только в западноевропейском искусстве) это жест может иногда отсутствовать (фреска храма в Эструплунде¹⁷) (рис. 19).

На этих изображениях победа над адом еще не свершилась, и Христос только протягивает руку Адаму – спасение еще не произошло. В качестве отдельных примеров приведем рельеф капители храма Херефорд, XI–XII в.; рельеф на пластине Магдебургских врат Софии Новгородской, XII в.; миниатюру гомилий Иакова Коккиновафского, XII в.; фрески храмов в Герлев, 1425 г., в Эструплунде 1542 г. (Дания); рельеф алтаря Штосса в Кракове; картины Хайме Серра, Мантеньи; гравюру Брейгеля «Христос в преисподней». Напротив, в иконе Воскресения этот жест является обязательным.



Рис. 20

¹⁶ Подробнее см.: Иванова, 2009.

¹⁷ Благодарю докторанта Сорбонны А. Косташ-Бабсинши за предоставленную фотографию.



Рис. 21

Χεῖρ ἐπὶ κάρπῳ имеет символический смысл. При самой наглядности значение его поддерживается как физиологической составляющей, так и народными психосоматическими представлениями. Изначально этот жест связан с миром иным: так приводят души на суд в памятниках искусства Месопотамии и Древнего Египта. Он также означает переход из одного состояния в другое: от смерти – к жизни, от болезни – к здоровью; присутствует в сценах спасения (маргинальные ситуации, связанные с переходом из опасного пространства). В отличие от образа «Сошествие во ад», где еще не происходит спасения человечества, этот жест является центральным и смыслообразующим на иконе Воскресения: Христос одержал победу над смертью и адом и берет Адама за руку как власть имеющий, выводя его из «сени смертной» в жизнь вечную (рис. 21).



Рис. 22

С начала эпохи Возрождения можно отметить тенденцию к исчезновению жеста *χεῖρ ἐπὶ κάρπῳ* из произведений искусства. На фреске «Сотворение Адама» (1511) Сикстинской капеллы¹⁸ Микеланджело обозначает отношения Бога и человека иначе (рис. 22).

Приблизительно с XVII в. этот элемент перестает использоваться в перечисленных сюжетах. Например, Филипп де Шампань (1602–1674) изображает «Доброго пастыря», опуская этот захват: Христос левой рукой опирается на посох, правой придер-

¹⁸ По замечанию А. Степанова, «...руки Бога Отца и Адама и узкий, но не исчезающий зазор между ними – смысловой центр всего ансамбля росписей Сикстинской капеллы». А. Степанов: 140.

живая связанного (!) агнца, лежащего у Него на плечах. Хотя «захват запястья» сохраняет Э. Коро в картине «Орфей и Эвридика», другие западноевропейские художники уже не используют его при воплощении этого античного сюжета, столь популярного в Новое время. Жест утрачивается и в других изображениях на античные сюжеты – например, «Эней спасает отца».



В течение второй половины XIX в. происходят изменения в понимании иконы Анастасис, и это в первую очередь отражается в изображении жеста Христа.

Создается ряд образов, в которых икона переосмысливается в соответствии со своим новым наименованием (и, согласно названию, все происходит в преисподней)¹⁹. На эскизе А. Иванова (1845) вообще нет касания рук Христа и прародителей – и это единственный подобный образ в русском искусстве²⁰. На эскизе М. Нестерова к мозаике храма Спаса на Крови жест «захват запястья» заменяется на слабое рукопожатие (рис. 23).

Рис. 23

Радость надежды на исход в росписи Н. А. Кошелева выражается приветственным целованием: в порыве благодарности Адам наклоняется к руке Христа (1900, роспись церкви св. Александра



Рис. 24

Невского Императорского Палестинского общества в Иерусалиме). На эскизе В. М. Васнецова (1896) Адам также припадает к Христу, но вместо радости сквозит почти отчаянье: двумя руками обхватив Его руку, он стоит на коленях, прижавшись виском к Его локтю, что создает

¹⁹ О топосе иконы Анастасис см.: Иванова, 2010.

²⁰ М.-О. Лорке выделяет этот образ в отдельный тип; задуманный для храма Христа Спасителя, он никогда не был воплощен в монументальной форме. Эскиз хранится в Государственной Третьяковской галерее.

не свойственный иконе ракурс, когда Адам не смотрит на Спасителя – и, возможно, впервые сам держит Его за запястье (рис. 24).

Как видим, исчезновение «захвата запястья» из образного языка светского искусства было компенсировано иными средствами выразительности и в целом не отразилось на понимании изображаемого. При этом забвение его значения в иконописи сделало понимание образа и прочтение его истинного смысла невозможным.

Рукописи

Реймский миссал. РНБ, Лат. Q.v. I, 78.

История Святой Земли Петра Комместора. РНБ, Фр. F.v. IV, 5. Т. 2.

Библия Холькхэм: Holkham Bible. British Library, Holkham MS, 666.

Парижская псалтирь. Парижская национальная библиотека Gr. X.

Синопское Евангелие. Парижская национальная библиотека Gr. 1286.

Литература

Абрамзон, 1995 – *Абрамзон М. Г.* Монеты как средство пропаганды официальной политики Римской империи. М., 1995.

Иванова, 2009 – *Иванова С. В.* Иконография Пасхи: «Decensus ad inferos» или «Anastasis» // Вестник СПбГУ, 2009. Сер. 2. Вып. 3. С. 172–176.

Нессельштраус, 2000 – *Нессельштраус Ц. Г.* Искусство Раннего Средневековья. СПб., 2000.

Степанов, 2007 – *Степанов А.* Искусство эпохи Возрождения. Италия, XVI в. СПб., 2007.

Foley, 2002 – *Helene P. Foley.* Female Acts in Greek Tragedy. Princeton University Press, 2002.

Grabar, 1961 – *Grabar A.* Christian Iconography. A Study of its Origins. Princeton, 1961.

Loerke, 2003 – *Loerke M.-M.-O.* Hollenfahrt Christi und Anastasis. Dissertation. Regensburg, 2003.

Loeschke, 1964 – *Loeschke W.* Der Griff ans Handgelenk // Festschrift für Peter Metz. Berlin, 1964. S. 46–73.

Oakley, Sinos, 1993 – *Oakley J. H., Sinos R. H.* The Wedding in the Ancient Athens. University of Wisconsin Press, 1993.

Sabetai, 1998 – *Sabetai V.* Marriage Boiotian Style. Hesperia [электронный ресурс]. Vol. 67/ No. 3. P. 323–334.

Sachlas, 2001 – *Sachlas D. J. M.D., M.Sc.* Functional Neuroanatomy in the Pre-Hippocratic Era: Observations from the Iliad of Homer // Neurosur-

gery. The Official Journal of the Congress of Neurological Surgeons. Β/μ. 2001, June. Volume 48. Issue 6. P. 1352–1357.

Welles, Bradford – *Welles, Bradford*. The Excavations at Dura-Europos, Final Report. New York, 1967. Vol. 8.

Πεπονάκη, Αρχμ. π. Σίλουανού. ΤΑ ΧΟΡΙΚΑ ΣΤΗΝ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ // Εκκλησιαστική Παρέμβαση. 2004, Οκτώβριος.

И. СВЕТЛИКОВА

*«Единорог, прободающий рыцаря»:
из комментариев к «Петербургу» Андрея Белого*

По мнению комментаторов, герб Аблеуховых, на котором изображен «единорог, прободающий рыцаря», отсылает к одной из центральных тем романа, столкновению Востока и Запада¹. В самом деле, мы можем без натяжки истолковать изображение рыцаря как символ Запада. Сложнее обстоит дело с единорогом. Достаточных оснований для того, чтобы связывать образ единорога с Востоком, нет. Единственное, что оправдывает в данном случае подобное толкование, – тот факт, что происходящие в романе события представлены как следствие борьбы рас: то, что противостоит арийскому началу, которое есть в Аблеуховых и предположительно отражено в образе рыцаря, логично представить как семитическое начало, воплощенное в провокаторе Липпанченко и, таким образом, легко отождествляемое с единорогом. На протяжении всего романа мы сталкиваемся с простыми (по крайней мере, на первый взгляд) противопоставлениями: семитическое – арийское; абстрактное – живое; аполлиническое – дионисийское и т. д.² С этой точки зрения, напрашивается вывод: поскольку на гербе Аблеуховых изображено определенное «столкновение», оно укладывается в ту же бинарную модель. Однако это не так. В мемуарах Белого мы находим косвенное указание на источник, который подсказал Белому мотив единорога. Его значение оказывается другим.

Во втором томе мемуаров («Начало века») Белый упоминает о следующем инциденте, произошедшем на собрании спиритов и теософов у теософки А. С. Гончаровой:

¹ См.: *Гречишин С. С., Долгополов Л. К., Лавров А. В.* Примечания // *Белый А.* Петербург. СПб., 2004. С. 645. Ср.: *Пискунова С., Пискунов В.* Комментарии // *Белый А.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 626–627.

² См., в частности: *Блюмбаум А.* Аполлон и лягушка // *На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова.* М., 2009. С. 70–85.

Выступил Ланг [А.А. Ланг, спирит] <...> и... привел нас в смущение, ибо он рассказал, под флагом случившегося с ним, фантастический рассказ Конан Дойля; мне стало страшно за этого больного ребенка с черной бородой, когда он, выгибаясь, просил виновато поверить ему.

– Я вбежал в комнату, запер дверь; воплотившийся единорог, бегавший за мной, ее просадил рогом; и – развоплотился.

– Ну, а рог, остался в дверях? – хотелось спросить³.

Речь идет о рассказе Конан Дойля «Игра с огнем» (Playing with Fire, 1900). Его содержание таково. В мастерской художника проводится спиритический сеанс. Среди участников неожиданно появляется знаменитый французский «спирит, провидец и медиум». Он приходит с опозданием, когда свет уже погасили, и не видит картины, над которой художник работал в день сеанса. На ней изображена процессия геральдических животных, среди которых единорог, стоивший художнику особенно больших усилий. Не видя картины, французский спирит восклицает: «Единороги, единороги, повсюду единороги! Кто же это думал с таким напряжением о странных существах?»⁴. В ответ на вопрос художника, удивленного, как тому удалось угадать содержание картины, спирит объясняет:

– Ведь вы думали о единорогах, сидя в этой комнате?

– Разумеется.

– Но, друг мой, разве вы не знали, что мысли это те же существа. Когда вы создаете воображением какое-нибудь существо, вы создаете его на самом деле. Неужели вы не знали об этом? Я же вижу ваших единорогов потому, что могу видеть предметы не только телесными глазами.

– Неужели вы хотите сказать, что я могу создать своею мыслью существо, которое никогда прежде не существовало?

– Разумеется. Это основной факт природы, лежащий в основе всего мироздания. По этому самому и злые мысли представляют собою опасность. <...> Существа эти живут везде... Повсюду... Я не могу вам этого объяснить, я их вижу, но осязать не могу.

– А не можете ли вы показать нам этих единорогов?

³ Бельй А. Начало века. М., 1990. С. 70.

⁴ Дойль К. Полное собрание сочинений: В 22 кн. [СПб.], 1909. Кн. 3. С. 245.

– Для этого их надо материализовать. Пойдите-ка, это ведь идея! Мы можем сделать интересный опыт⁵.

Во время сеанса медиуму удается материализовать единорога: «На нас во мраке набросилось какое-то громадное животное»⁶. Участникам едва удается спастись.

Герб Аблеуховых, ключевая деталь романа, в которой зашифрована причина описанных в нем событий, несомненно, был подсказан Белому этим (довольно слабым) рассказом Конан Дойля. Единорог у Конан Дойля одновременно и традиционное геральдическое животное (на картине художника), и опасное порождение мысли (воплотившейся во время сеанса). Напомним, что в главке «Странные свойства» происходящее в «Петербурге» объясняется следующим образом:

Мозговая игра носителя бриллиантовых знаков отличалась странными, весьма странными, чрезвычайно странными свойствами: черепная коробка его становилась чревом мысленных образов, воплощавшихся тотчас же в этот призрачный мир.

Приняв во внимание это странное, весьма странное, чрезвычайно странное обстоятельство, лучше бы Аполлон Аполлонович не откидывал от себя ни одной праздной мысли, продолжая и праздные мысли носить в своей голове: ибо каждая праздная мысль развивалась упорно в пространственно-временной образ, продолжая свои – теперь уже бесконтрольные – действия вне сенаторской головы.

Аполлон Аполлонович был в известном смысле как Зевс: из его головы вытекали боги, богини и гении.

Террорист Дудкин, готовящий убийство сенатора, был «один такой гений», который, «возникая как образ, забытийствовал далее прямо уже в желтоватых невских пространствах»⁷.

Таким образом, единорог, прободающий рыцаря, – это мысль, химера, обращенная против того, в чьей голове она возникла.

Террорист Дудкин, произведенный на свет мыслью Аблеухова, унаследовал «странные свойства» сенатора. Мысль Дудкина оживляет Медного всадника. Явление «Медного гостя», порож-

⁵ Дойль К. Полное собрание сочинений: В 22 кн. [СПб.], 1909. Кн. 3. С. 246.

⁶ Белый А. Петербург. Указ. изд. С. 253.

⁷ Там же. С. 34–35.

денного воображением Дудкина (по-видимому, не случайно читающего Конан Дойля)⁸, напоминает о сцене нападения единорога в «Игре с огнем»:

Александр Иванович Дудкин услышал странный грянувший звук; странный звук грянул снизу; и потом повторился (он стал повторяться) на лестнице: раздавался удар за ударом среди промежутков молчания. Будто кто-то с размаху на камень опрокидывал тяжеловесный, многопудовый металл; и удары металла, дробящие камень, раздавались все выше, раздавались все ближе. Александр Иванович понял, что какой-то громила расшибал внизу лестницу. <...>

И гремел удар за ударом; за ступенью там раздроблялась ступень; и вниз сыпались камни под ударами тяжелого шага: к темно-желтому чердаку, от площадки к площадке, шел упорно наверх металлический кто-то и грозный; на ступень со ступени теперь сотрясающим грохотом падало много тысяч пудов: обсыпались ступени; и – вот уже: с сотрясающим грохотом пролетела у двери площадка.

Раскололась и хрястнула дверь: треск стремительный, и – отлетела от петель <...> посередине ж дверного порога, из разорванных стен, пропускающих купоросного цвета пространства, – наклонивши венчанную, позеленевшую голову, простирая тяжелую позеленевшую руку, стояло громадное тело, горящее фосфором.

Это был – Медный Гость.

<...>

<...> на плечо дружелюбно упала дробящая камни рука и сломала ключицу, раскалялся докрасна.

<...>.

Металлический Гость, раскалившийся под луной тысячеградусным жаром, теперь сидел перед ним опаляющий, красно-багровый; вот он, весь прокалясь, ослепительно побелел и протек на склоненного Александра Ивановича пепелящим потоком <...>⁹.

У Конан Дойля нападение единорога описано так:

Мы пытались скрыться от чудовища. Вдруг я почувствовал, что мне на ногу наступила чья-то страшно тяжелая нога. Кости затрещали под этой тяжестью. <...> Мимо меня пронеслось тяжелое дышащее, фыркающее животное и ударилось чем-то в дубовую отделку стены. Я выскочил из темной комнаты, за мною выскочили все остальные и за-

⁸ См.: *Белый А.* Петербург. Указ. изд. С. 84.

⁹ Там же. С. 305–307.

хлопнули за собою дверь. Изнутри комнаты слышался оглушительный топот. Животное крушило все вокруг себя. <...> На нас глядели из мрака два странных огненных глаза, затем раздался топот копыт, и я едва-едва успел захлопнуть дверь. Послышался страшный удар – и дверь треснула сверху до низу. <...> Удар повторился и через расколотую дверь что-то просунулось. То был большой белый рог, который блестел при свете лампы. <...> Мы явственно слышали, как дверь студии разлетелась с оглушительным треском, а топот и фыркание послышалось гораздо ближе¹⁰.

Участников сеанса спасает только то, что единорог превращается в конце концов в «светлое облако», «луч странного света».

Мастерское описание явления «Медного гостя» в романе несравнимо с бесхитростным повествованием Конан Дойля. Однако смысл обеих сцен близок, и сходство отдельных деталей позволяет увидеть в бесконечно более сложной прозе Белого память о материализовавшемся у Конан Дойля единороге. Таким образом, лишний раз проявляется исключительно важное для романа сходство враждующих сторон¹¹. Дудкин – жертва тех же «странных свойств», от которых страдают Аблеуховы. На него нападает его собственная мысль, которая напоминает о нападении конан-дойлевского единорога, изображенного на гербе сенатора.

Французский спирит, объясняющий теоретическую подоплеку происходящего в рассказе Конан Дойля, опирается на теософскую литературу, которую хорошо знал Белый. Влияние теософии на «Петербург» проанализировано Марией Карлсон¹². Стоит лишь подчеркнуть, что описание «странных свойств» сенатора, варьирующее основные теософские тезисы, одновременно пародирует их. В приведенной выше цитате из главки «Странные свойства» совершенно отсутствует серьезность «спирита и медиума», хотя Белый излагает те же идеи и отводит им похожую

¹⁰ Дойль К. Игра с огнем. Указ. изд. С. 253–254.

¹¹ Говоря об «идеальной структуре первой версии «Петербурга», Омри Ронен указывает на «единство революционной разрушительности и правительственной охранительности, инертной динамики и зыбкой статики» (Ронен О. Пепел // Звезда. 2009. № 11. С. 219).

¹² См. прежде всего: Carlson M. Theosophy and History in Andrej Belyj's Petersburg: Life in the Astral City // Russian Literature. 2005. Vol. LVIII. P. 29–45.

функцию: они должны объяснить события романа. Конан Дойль, упоминаемый Дудкиным в разговоре с Аблеуховым-младшим с явным смущением («круг моих чтений для вас <...> дик») ¹³, в «Петербурге» фигурирует как бульварный писатель (с ним сравниваются газетные заметки о красном домино) ¹⁴. Тот факт, что в подтексте одной из важнейших деталей романа оказывается рассказ Конан Дойля, суммирующий используемые Белым теософские тезисы, усиливает впечатление пародии.

Белый почти наверняка читал рассказ «Игра с огнем» в переводе Николая Дмитриевича Облеухова, вышедший в третьей книге собрания сочинений Конан-Дойля в 1909 г. ¹⁵ Фамилия Облеухова, одного из заметных деятелей черносотенного союза «Михаила Архангела», подсказала Белому фамилию главного героя ¹⁶. Однако в сознании Белого должна была существовать не только связь Облеухова с ультраконсервативной идеологией, что нашло отражение в романе ¹⁷, но и с теософией. Теософские рассуждения о мысли, порождающей «странные привидения» (в переводе Облеухова название рассказа Конан Дойля превратилось в «Странное привидение», напоминающее о «странных свойствах» сенатора), оказались связанными с фамилией «Облеухов». Дав своим героям почти ту же фамилию и герб с единорогом, Белый помнил и о сюжете рассказа, переведенного Облеуховым, и о том, что этот «бульварный» рассказ излагал теософские идеи, которые интересовали его самого. В «Петербурге» Белый назвал себя Никольской Аблеуховым. Едва ли это имя не содержало намека на сходство прежних интеллектуальных увлечений Белого, пародируемых в романе, с бульварной литературой. Несмотря на то, что

¹³ *Белый А.* Петербург. Указ. изд. С. 84.

¹⁴ Там же. С. 57.

¹⁵ Перевод М. Н. Дубровиной («Игра с огнем») вышел позже, в № 79 «Художественной библиотеки», появление которого почти совпало с началом работы над «Петербургом».

¹⁶ См.: *Гречишин С. С., Долгополов Л. К., Лавров А. В.* Примечания. Указ. изд. С. 642–643; *Светликова И. Ю.* Московские пифагорейцы // Интеллектуальный язык эпохи. История идей, история слов. М., 2011. С. 117–141.

¹⁷ См.: *Светликова И. Ю.* Московские пифагорейцы. Указ. изд.

Аблеухов-младший – кантианец, а не теософ, «бульварные» коннотации его фамилии должны были бросать тень и на его философские занятия¹⁸.

¹⁸ Необходимо также заметить, что с темой единорога были связаны и две следующие детали: сходство провокатора Липпанченко, от которого исходит главная угроза для Аблеуховых, с носорогом (ему свойственно «носорожье упорство»; Андрей Белый. Петербург. Указ. изд. С. 274; он выглядит «совершеннейшим носорогом»: Там же. С. 382) и несколько раз упомянутая в связи с Аблеуховыми кожа «павшего носорога» (из нее сделан негритянский щит, висящий в их доме: Там же. С. 72, 395, 396; из нее же сделана записная книжка сенатора: Там же. С. 188). Существовало мнение, согласно которому толчком для легенд о единороге послужил носорог. Белый мог это знать благодаря книге зоолога С. А. Усова (1827–1886), которая была в библиотеке его отца, дружившего с Усовым (Усов С. Единороги [б. г., б. д.]. С. 11, 17). Усов пишет об индийском носороге как о прообразе единорога. Белый мог знать и о другой версии, популярной в XIX в., согласно которой единорогом был африканский носорог (см.: Faidutti V. Images et connaissance de la licorne (fin du Moyen Age – XIX^{eme} siècle). 1996. Т. 2. P. 277–278; см. также главу «Единорог и носорог» (La licorne et le rhinoceros: P. 205–250); <http://www.faidutti.com/unicorn/thesellicorne2.pdf>).

А. СТЕПАНОВ

Фонтаны Рима

Стиль требовал ропота и шума.

Генрих Вёльфлин

Главное украшение римских площадей – фонтаны. Большинство их создано в XVII столетии.

Городской источник того времени – не просто инженерное устройство, обеспечивавшее жизнеспособность города. Он эту функцию символизировал. Горожанам мало иметь потоки и резервуары – им нужны фонтаны, ибо фонтан – наглядный образ жизненной силы. Нет зрелища жизнерадостнее фонтана. Особенно в Средиземноморье, на сорок второй параллели, где летними днями воздух раскален, а весной бывает трудно дышать из-за сырости, доносящегося до Рима из Сахары. В такие дни площадь с фонтаном – оазис.

У фонтана вспоминались слова Христа: «А кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную»¹. Вспоминалось Откровение св. Иоанна: «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца»². Фонтан – метафора великодушия и щедрости пастыря, заботящегося о том, чтобы паства не страдала от жажды.

Фонтан космичен, ибо изображает живительную стихию воды в стихиях солнечного огня и воздуха, в соприкосновении со стихией земли, с камнем. Солнце воду сушит, воздух разносит брызги и водяную пыль, вода камень точит, камень струями правит, струи от зноя спасают, зной иссушает... Фонтан – образ вечного космического круговорота, напоминание о надчеловеческих силах земного бытия. Но поскольку нет вещества, которое стремилось бы вниз нагляднее, чем это делает вода, то бьющие вверх струи фонтанов – самый внятный и горделивый образ превосходства человеческой воли над силами природы.

Фонтаны Рима суть средоточия аллегорической изобразительности. Это главный вид городской монументальной скульптуры

барокко. «О фонтанах Рима можно было бы написать целую книгу. Они низвергаются шумящими каскадами с искусно расположенных скал, как фонтан Треви или большой фонтан Бернини на piazzetta Навона. Они спокойно падают отвесными водяными плоскостями, как Аква Паола на Яникуле. Одни из них высоко бросают вверх водяные столбы, разбивающиеся при падении в водяную пыль, образующую на солнце радугу. Другие бьют тонкой хрустальной струей и стекают вниз медленно, роня блестящие капли. Речные божества, маски, морские чудовища украшают их. Почерневшие мраморные тритоны трубят, надув щеки, в раковины, морские кони выгибают каменные спины, поросшие зеленым мхом, бронзовые юноши вытягивают руки в античной игре с бронзовыми черепаками и дельфинами. Здесь есть фонтаны, напоминающие капеллу, как фонтан у Понте Систо, или даже фасад церкви, как Аква Феличе, со статуей Моисея. Без фонтанов было бы мертвым все торжественное великолепие таких площадей, как piazzetta Сан Пьетро, piazzetta дель Пополо, piazzetta дель Квиринале. Четыре фонтана на людном перекрестке дали свое имя одной из главных улиц папского Рима. Этот Рим умел сделать игру вод лучшим своим украшением»³.

Аква Феличе⁴, Аква Вирго, Аква Паола – имена римских водопроводов. Аква Феличе питает фонтан Моисея, Кваттро Фонтане и фонтан Тритона. Аква Вирго несет воду – самую вкусную в Риме – фонтану Черепах, фонтану Баркачча и фонтану Треви. Аква Паола – одноименному фонтану на холме Джаниколо и фонтану Четырех рек. Это только знаменитейшие, а всего их в Риме насчитывается около четырехсот.

Двадцатиметровой высоты фонтан Моисея, специально для которого устроена площадь на бывшей strada Пиа, – главный терминал водопровода Аква Феличе (таково же его официальное наименование). Доменико Фонтана задумал его как «титულный лист» всего семейства фонтанов, которыми этот водопровод обогатил Рим⁵. Надпись на тяжеловесном аттике сообщает о великом деянии Сикста V, чьи эмблемы – львы с ветками груши, звезды и похожие на куличи горки-monticuli – видны под архитравом. Три арочные ниши в обрамлении ионического ордера – как бы кусок второго яруса Колизея. Аркады Колизея были украшены статуями. Так и здесь: в средней нише стоит изваянная Просперо Брешиано колоссальная, в три человеческих роста, статуя пыш-

но задрапированного толстого большеголового Моисея, похожего на старого Вакха⁶. В боковых нишах – рельефы: слева Джованни делла Порта представил евреев во главе с Моисеем, утоляющих жажду в пустыне⁷, справа Фламинио Вакка изобразил Гедеона с воинами, прошедшими испытание Яхве: они лакали «воду языком своим, как лакает пес»⁸. Вода обильными каскадами бьет из-под ниш, как из расщелин в скалах, и падает в три больших бассейна, охраняемых львами, из чьих пастьей тоже брызжут струи – для питья. Агтик увенчан пышным фронтоном, на котором Вакка изваял ангелов с гербом папы. На углах аттика водружены обелиски, а над фронтоном – *monticuli* под железным крестом. «В этой постройке чувствуется некая избыточная сила, заставляющая зрителя даже испытывать какое-то смутное беспокойство. Излишек энергии, массы, движения, ощущаемый здесь, спустя совсем немного времени станет постоянным спутником экспрессивных сооружений барокко»⁹.

На полпути от монастыря Санта Тринита деи Монти к базилике Санта Мариа Маджоре, там, где страда Феличе пересекает страда Пиа, встроены в срезы уличных углов четыре фонтана – Кваттро Фонтане. Каждый из них – как бы садовый грот с лежащей в нем крупной, вдвое больше человеческого роста, фигурой. Основания гротов – на линии горизонта прохожих. Внутри изображена рельефом растительность и кое-какая живность. Если отвлечься от архитектурного окружения и сосредоточиться только на этих скульптурных картинах, возникнет впечатление, будто фигуры распростерлись не на городском перекрестке, а на стыке аллей парка. Вода стекает в полуовальные чаши тонкими струйками как бы не по инженерному замыслу, а из-за природной влажности места.

Фонтан на углу церкви Сан Карло – аллегория Тибра. Тибр – мощный речной бог, лежащий под сенью дуба. Он держит рог изобилия вверх раструбом. Из пещеры выходит, озираясь, Капитолийская волчица. Говорят, что этот фонтан – намек на мечты Сикста V о том, чтобы морские суда швартовались у набережных Рима, а Ватикан стал островом.

На той же стороне виа дель Квиринале обитает в своем гроте под балконом палаццо дель Альбани (ныне палаццо Драго) тучное ленивое божество, которого одни называют Нилом, другие –

Анио, притоком Тибра со стороны Тиволи. Свой рог изобилия он держит горизонтально. К нему ластится лев, вышедший из тростников. Более всего этот бог похож на античную аллегория Нила. Если же это Анио, то по той причине, что от этой речки Сикст V мечтал прорыть канал для доставки в Рим строительного камня и дерева.

По диагонали через перекресток, на углу палаццо Галоппи, полулежит, облокотившись на маленького льва, фигура Юноны (или Силы?) с короной в руке. Она единственная из обитателей Кваттро Фонтане повернула голову к прохожим, измеряя их высокомерным взглядом. Грудь полуобнажена, поджатая нога соблазняет округлым коленом: эротика и нарушенный покой. Считается, что этот фонтан создан в напоминание о том, как нужна была сила молодому Феличе Перетти.

Со стороны палаццо Барберини расположен фонтан Дианы (или Верности?). Диана, напоминающая знаменитую античную статую спящей Ариадны, грезит, глядя в небо. Она опирается на *monticuli* Сикста V, из-под которых вытекает вода. Рядом лежит собака, не спускающая глаз с хозяйки. Полагают, что эта фигура олицетворяет верность Сикста двум единственно близким ему людям – Пию V и Доменико Фонтане¹⁰.

Если предположения о связи сюжетов Кваттро Фонтане с обстоятельствами личной жизни и преобразовательными идеями Сикста V верны, то не будет ошибкой видеть в них зашифрованный памятник ему. Но вряд ли этот шифр был доступен большинству паломников, ради которых, собственно, и были устроены эти фонтаны.

Что чувствовали эти благочестивые и зачастую неграмотные люди, черпая воду из чаш или поставляя под струи сосуды? Прежде всего – благодарность. Чувственность каменных тел, почти не скрываемых драпировками, воспринималась, вероятно, как знак их языческого происхождения. Что ж плохого в том, что идолы служат богоугодному делу? Но те немногие, кто догадывались или знали, что статуи новые, делали вывод, что по прошествии двадцати пяти лет после решений Тридентского собора Римская церковь смягчает требования к искусству. Для них Кваттро Фонтане – изысканное украшение города.

Впрочем, ни фонтан Моисея, ни Кваттро Фонтане еще не фонтаны в привычном нам смысле слова – со струями, выбрасыва-

емыми вверх. В течение долгого времени таких фонтанов в Риме не существовало. Водопровод – утилитарное устройство. Нелепо заставлять увертываться от падающих сверху струй людей, пришедших утолить жажду, запастись водой, постирать или напоить скот. В большинство римских водоемов вода лилась невысокими струями или каскадами. Если настоящий фонтан и воздвигали, как, например, на пьядца Сан Пьетро, то не для бытовых нужд, а для красоты: «С самой верхушки фонтана вода поднимается мощной массой в воздух, и тотчас же потоки ее низвергаются из чаши в бассейн с таким шумом, что вызывают величайшее восхищение. Еще великолепно эта масса воды, когда она сильным ветром выбрасывается за пределы бассейна, раздуваясь подобно туче, а в это время солнце играет в ней всеми цветами радуги: это зрелище поражает зрителя необычайно», – писал об этих водометах Карло Фонтана¹¹. Ради симметрии их могло быть даже два, и формами своими они были похожи на многократно увеличенные настольные украшения.

В римской традиции фонтан с фигурами – жанр садовой скульптуры. Чтобы лучше это почувствовать, надо представить их на фоне не мощеных в то время улиц и площадей. Переносом этого жанра в общественное пространство Рим обязан флорентийскому поэту Маффео Барберини, который в 1623 году стал папой Урбаном VIII¹². В 1642 году Урбану, чьими заботами был повышен напор воды в Аква Феличе, пришла в голову мысль украсить каменным фонтаном площадь, прилегающую к палаццо Барберини. В игривом расположении духа он поручил своему любимцу Джанлоренцо Бернини создать монументальную пародию на эпизод из «Метаморфоз» Овидия, в котором Тритон по приказу Нептуна прекращает всемирный потоп:

Моря недолог был гнев; сложив о трех зубьях оружие,
Воды владыка морской усмиряет и вставшего поверх
Волн голубого зовет Тритона, чьи отроду плечи
В алых ракушках, и дуть велит в трубицу морскую:
Этим он знак подает отозвать и потоки, и волны.
Выбрал из раковин тот пустую трубу завитую,
Что расширяется вверх от низа крученого; если
В море такую трубу на просторе наполнить дыханьем,
Голос достигнет берегов, где солнце встает и ложится.

И лишь коснулось трубы божество с бородой увлажненной,
Лишь громогласно она заиграла отбой по приказу,
Все услышали ее потоки, – земные, морские, –
Грозный приказ услышав, потоки ей все покорились.
Реки спадают, уже показались возникшие холмы;
Море опять в берегах и в руслах полные реки,
И выступает земля, с убываньем воды прибывая.
К вечеру долгого дня и лесов показались макушки
Голые, тина у них еще на ветвях оставалась.
Мир возродился земной¹³.

Бернини изобразил Тритона, который, выполняя приказ Нептуна, со всей мочи дует в раковину, но вместо звука извлекает струю, грозящую затопить если не весь мир, то, по меньшей мере, чашу в основании фонтана. Остановиться он не может, и вот трубит уже четвертый век подряд. Надо думать, Юпитер и Нептун относятся к самозабвенному усердию чудовища с юмором. Этот фонтан, самый жизнерадостный в Риме, – первый свободно стоящий публичный фонтан из созданных Бернини и, вместе с тем, первый, в котором нет архитектуры, если не считать таковой мраморный борт бассейна¹⁴.

Попробуем представить, как Иоганн-Иоахим Винкельман, приехав в Рим в ноябре 1755 года, впервые направляется на площадь Гримани¹⁵. Порывы ветра доносят водяную пыль от фонтана Тритона до страда Феличе. Апостол классицизма приближается к нелепому нагромождению разноприродных форм, с каждым шагом вырастающему на фоне низеньких строений, замыкающих площадь с востока¹⁶. Внизу растопырены перевернутые вниз головами пучеглазые чешуйчатые уроды, назвать которых дельфинами значило бы оскорбить природу. На них кое-как нахлобучена широкополая шляпа с рваными краями, которая при ближайшем рассмотрении оказывается гигантской раскрытой двустворчатой раковинной-«гребешком». То, что издали напоминало высунутую из-под панциря голову морской черепахи, оказывается папской тирарой, и теперь можно разглядеть, что к рыбьим хвостам прикреплены с лицевой и обратной сторон картуши с сидящими на них отвратительными жирными пчелами размером с человеческую голову каждая – эмблемы Барберини. Папские ключи обвиты рыбьими хвостами. На изломе створок гребешка вместо моллюска

сидит, поджав змеящиеся ноги, огромный, в два человеческих роста, тритон. Издали казалось, что вместо головы у него какой-то бугристый обрубок, на который он нахлобучил что-то вроде высокого тюрбана. Подойдя ближе, пораженный гость из Дрездена обнаруживает голову чудища: она так запрокинута, что на месте носа круглится кадык, а на месте лба у него – пряди мокрой бороды. То, что казалось тюрбаном, – спиралевидная раковина, которую тритон поднял раструбом вверх жестом исстрадавшегося от жажды человека, опрокидывающего в себя содержимое бурдюка. Увидев сбоку надутую щеку, Винкельман вспоминает Овидия.

Через несколько лет он напишет, что Бернини «грация никогда и во сне не снилась». Стремясь, прежде всего, к оригинальности и завоевав всеобщее одобрение, этот муж великого таланта и ума «возгордился, причем, не будучи в состоянии превзойти древние произведения и затмить их, он возымел намерение вступить на новый путь, который был ему облегчен дурным вкусом того времени и на котором он мог занять первое место среди художников новейшего времени, что ему и удалось. С того времени Грация от него совершенно отступилась, так как ей с ним было не по пути. Ибо он взял направление, противоположное древности. Образцы свои он стремился брать из обыденной природы»¹⁷.

Почему же ныне фонтан Тритона считается одним из прекраснейших в мире? Может быть, современный вкус дурен? Если и так, то наша ущербность иного рода, чем во времена Бернини: ведь современное искусство не похоже на барокко. Наверно, Тритон восхищает нас, потому что мы, в отличие от Винкельмана, видим в нем не самодостаточное произведение скульптуры и даже не то, что Генрих Вёльфлин, реабилитируя барокко, назвал «открытой» формой, – мы ищем не столько грации, сколько эффекта, повышающего жизненный тонус.

Что у другого скульптора осталось бы безжизненной химерой, составленной из органических и минеральных, рукотворных и природных, квазиестественных и откровенно вымышленных форм, Бернини преобразил в одушевленное существо, которое снизу доверху охвачено одним стремлением – быть источником и опорой для бьющей в зенит струи. Струя Тритона – жизненный нерв всего фонтана. Каким образом достиг Бернини этого чудесного одушевляющего эффекта?

То, что в мифе о Тритоне было слышимым, он заменил видимым – водяным столпом. Звучание, по природе не обладающее отчетливой пространственной формой, заменено ясной вертикалью. Вместе с тем верность мифу не утрачена, ибо звук «трубицы морской» не исчезает, но превращается в шипение, плеск, журчание, лепет; но и водяной столп не застывает чистым хрусталем – он трепещет в воздухе, сверкает, распадается отвесными струями, разбивается о тело божества миллионом брызг и капель, наполняет створки раковины и падает в чашу.

Скульптура живет как придаток к струе. Но это отношение обратимо: струя выталкивается из камня судорогой, бегущей снизу вверх от пастей дельфинов, заглатывающих воду, через сжатия и расширения силуэта, до устья «трубицы», образуя круговорот.

Раковина, на которой сидит Тритон, противодействует стремлению вверх, но тем самым только подчеркивает неодолимую мощь вертикали. Широко раскрытые створки подобны морской волне. Ниже (как бы под водой) – фантастические формы, выше (как бы на воздухе) – сверкающий на солнце торс молодого атлета.

Расставленные локти Тритона отражаются, как в зеркале воды, расширением тел дельфинов. Дельфиньи хвосты сжимаются – и, вторя им, ладони Тритона сжимают «трубицу». Симметричны друг другу дельфины, симметричны папские гербы, симметричны струи, которые переливаются через фестончатые края по диагоналям, не заслоняя эмблем Барберини.

Представьте себе фонтан Тритона сухим, обеззвученным экспонатом музея – и вы станете сторонниками Винкельмана. К счастью, Тритон по-прежнему веселит своей струей прохожих на пьядца Барберини, и Аква Феличе не иссякает. Бернини воплотил самую суть «фонтанности» – вот почему не так-то просто отвести от него глаза и уши.

Фонтан Тритона не только прекрасен. Образованных современников Урбана VIII и Бернини он привлекал игрой значений – *conchetto*. В их представлении Тритон не просто морское божество, но «бессмертие, достигнутое литературным трудом»; в сочетании с папским гербом он обещает немеркнущую славу Маффео Барберини как поэту. Дельфины – «высочайшее милосердие», а пчелы – «божественное провидение»; стало быть, фонтан Тритона – не только персональная аллюзия, но и политический символ

просвещенного папского правления под божественным покровительством¹⁸.

Пьяцца Гримани видна из окон палаццо Барберини. А пьяцца Навона – дворцовая площадь их злейших противников Памфили. Решив украсить ее большим фонтаном, Иннокентий X Памфили захотел увенчать фонтан изящным египетским обелиском, который лежал, разбитый на куски, на месте цирка Максенция близ Аппиевой дороги¹⁹. Был объявлен конкурс, в котором приняли участие все достойные упоминания архитекторы, кроме одного – Бернини. Иннокентий терпеть не мог своего предшественника Урбана, и этим воспользовались недоброжелатели Бернини, лишив его покровительства нового понтифика. Победа доставалась Борромини, который предложил идею фонтана, изображающего четыре реки. Тем временем невестка Иннокентия донна Олимпия Маидалькини (влияние ее на папу было столь сильно, что римляне прозвали ее «папессой») и ее муж князь Никколо Людовизи уговорили Бернини разработать свой проект. Его модель, изготовленную из серебра, поставили так, чтобы папа мимоходом заметил ее. Уловка удалась.

Увидев модель, Иннокентий потерял дар речи. Ему привиделся скалистый остров, пуп земли, откуда берут начало величайшие реки мира, персонифицированные статуями, и высящийся над всем этим обелиск, увенчанный геральдическим голубем Памфили, несущим в клюве веточку маслины. Иннокентий тотчас вспомнил, что «машину» для фейерверка, которую по традиции сооружали на пьяцца Навона в честь избрания новых пап, называли «Арарат». «...И помедлил еще семь дней других; и опять выпустил голубя из ковчега. Голубь возвратился к нему в вечернее время, и вот, свежий масличный лист во рту у него: и Ной узнал, что вода сошла с земли», – повествует книга Бытия. А ковчег стоял «на горах Араратских»²⁰. Этот Бернини снова ухитрился связать *conpetto* фонтана со всемирным потопом, но теперь не языческим, как сделал в угоду Барберини, а библейским, не оскорбляющим религиозных чувств Памфили. Фонтан станет напоминанием о начале истории, когда человечество еще не разделилось на народы, и, вместе с тем, указанием на миссию Святого престола Римской церкви – распространять католичество на все континенты, дабы воссоединить человечество в истинной

вере. Придя в себя, Иннокентий вымолвил: «Придется нам нанять Бернини... Единственный способ устоять перед его произведениями – не видеть их»²¹.

Спустя три года сооружение фонтана близилось к концу. Снедаемый нетерпением, Иннокентий явился на строительную площадку. Бернини попросил извинения за то, что вода еще не пущена. Но едва папа, дав благословение, повернулся, чтобы уйти, как бурные потоки с великим шумом полились со всех сторон. Иннокентий был в восторге²².

В день открытия фонтана, 12 июня 1651 года, из-под полотнищ, сброшенных на строительные леса, торчал только обелиск с голубем. Хотя римляне догадывались о том, что находится под обелиском, толком этого не знал никто. Народу, высыпавшему на улицы в ожидании торжества, оплаченного папой, раздавали оливковые ветви голубя Памфили. Улицы превратились в оливковые рощи, волнуемые порывами ветра. Праздник открыла Слава – роскошно одетая крылатая женщина. «Любо было смотреть, как она объезжала на подобной кораблю колеснице каждую улицу, каждый район, лежащий у подножия семи холмов Рима, то и дело трубя в медную трубу и призывая народ идти на знаменитую площадь». Следом ехала вторая колесница с женщиной, аллегорически представлявшей Любопытство. Она побуждала толпу стекаться на пьядца Навона. На площади шум и гам стоял невообразимый – но вдруг рухнули леса, и пораженная зрелищем всемирного потопа толпа на миг онемела от ужаса и восхищения, прежде чем разразиться восторженным ревом, заглушающим шум серебрящихся на солнце струй²³.

В принципе, лишь два типа сооружений могли удержать за собой роль центра на пьядца Навона, с ее дворцами и церквами, рынком и многолюдными шумными празднествами: либо крупная нерасчлененная масса²⁴, либо такое произведение, круговой осмотр которого дает калейдоскопическую смену впечатлений, похожее больше на цирковое представление, чем на произведение искусства, и настолько превосходящее среду разнообразием открывающихся ракурсов и картин, что всё окружающее кажется, по контрасту, почти строгим. Разумеется, Бернини – создатель «дурного» (по мнению Винкельмана) вкуса своего времени – предпочел второй вариант и тем самым обеспечил пьядца Навона

непреходящую славу одного из самых притягательных, никогда не пустующих мест Рима.

Это сложное сооружение, одновременно и серьезное, и помпезное, и забавное, явилось, как и фонтан Тритона, опытом перевода идиллического жанра приватной садовой водяной затей²⁵ в публичный регистр. Оба фонтана построены по одной схеме. Гора на пьестца Навона благодаря высоким сквозным гrotтам, пробитым параллельно сторонам площади, не опирается на землю всем основанием, а стоит на широко раздвинутых «ногах», утопающих и отражающихся в воде. В фонтане Тритона ту же роль исполняют дельфины. Скульптурные персонификации рек сидят на той же высоте, что и Тритон. Обелиск – замена струи Тритона.

Просторную эллиптическую чашу фонтана Четырех рек до краев наполняют широкие прозрачные, блистающие на солнце потоки, изливающиеся из щелей в горе. Четыре могучих великана суть божества Дуная, Нила, Ганга и Рио де ла Плата – величайших рек Европы, Африки, Азии и Америки, в которых можно видеть намек на райские реки. Великаны охраняют «ось мира»²⁶ – обелиск, прославляющий род Памфили. Дунай прикасается к гербу Иннокентия X в знак того, что он ближе всех к Святому престолу. Нил укрывает голову плащом, ибо тогда еще не был известен его исток. У Ганга в руке весло – атрибут судоходства. Рядом с Рио де ла Плата – россыпь монет, означающая сокровища Америки, но ужасная змея над этой фигурой предупреждает о риске, которому подвергают себя искатели счастья в Новом Свете²⁷. Впрочем, «причем здесь аллегория, если изображение так непосредственно и настойчиво отбивает желание обнаруживать скрытый смысл? Образы художника не только передают какое-то понятие, но и заключают в себе широту, ясность и универсальность видения. Можно даже не знать, что они означают, но нельзя не быть захваченным тем ощущением жизни, тем свободным движением в пространстве и восторгом перед миром, которые они передают»²⁸.

Среди низвергающихся потоков, скрываясь в расщелинах и под выступами скалы, играют друг с другом в прятки спасенные Ноем лев и конь; тут же и обитатели вод: крокодил, дракон, дельфин, морская змея. Статуи рек Бернини доверил помощникам, снабдив их терракотовыми моделями – *bozzetti*²⁹. Но «Апарат», пальму на его склоне, а также льва и коня маэстро высек на месте собственноручно.

Бернини не мог предвидеть, что *conchetto*, подаренный им Иннокентию X, настолько глубоко войдет в сознание понтифика, что на следующий год тот навсегда запретит на пьядца Навона все праздники³⁰, кроме одного, имитирующего во славу рода Памфили всемирный потоп. Отныне каждый август по субботам и воскресеньям окрестные улицы перекрывали, и площадь заливали водой. Устраивали «навмахии»³¹, или шествия с кораблями, которые двигались на колесах. По вечерам зрелище было феерическое: в «воздухе, напоенном зephyром», раззолоченные корпуса судов разрезали поверхность озера, в которой дробились свет факелов и иллюминация окрестных зданий.

В сотне шагов от виа дель Корсо, у подножия Квиринала, пешехода начинает привлекать нарастающий с каждым шагом низкий гул и шум. Внезапно открывается маленькая пьядца ди Треви, почти полностью занятая грандиознейшим из римских фонтанов:

Весть мощных вод и в веяньи прохлады
Послышится, и в их растущем реве.
Иди на гул: раздвинутся громады,
Сверкнет царица водометов, Треви³².

Фонтан Треви – конечный пункт водопровода Аква Вирго³³. Никола Сальви и Джузеппе Паннини создали здесь в 1732–1762 годах самую театрализованную площадь Рима³⁴. Подобие триумфальной арки, пристроенной к дворцу герцогов Поли, играет роль сценического задника. На пышном фасаде, вырастающем из скал и замыкающем площадь с севера, с утра до вечера под лучами солнца меняется рисунок теней. С трех других сторон спускаются к бассейну ступени и скамьи из травертина. На них всегда полно народа³⁵, созерцающего мистерию камня, воды и света – триумф Океана.

Языческий сценарий фонтана придумал полуслепой старец Климент XII Корсини, тонкий знаток античности. Мифический Океан – титан, сын Неба и Земли, божество реки, опоясывающей землю. От Океана берут начало все реки и морские течения; из него восходят и в него опускаются Солнце, Луна и звезды. Он знаменует собой границу между мирами жизни и смерти. Пользуясь благосклонностью олимпийских богов, но не участвуя в их суетных делах, Океан постоянно обитает в своем подводном дворце.

Опуститесь по каменным уступам к бассейну фонтана Треви – и вы перенесетесь к мифическому первоначалу бытия. Вверху Небо, а по ту сторону бассейна – первозданное нагромождение скал, допотопная Земля. Осознав свою причастность к мифу, вы переживете выход Океана из дворца как мистерию зарождения жизни.

Могучее мраморное тело титана светлеет на фоне просторной полукруглой ниши, словно на моментальном снимке, запечатлевшем его в движении. Секундой позже Океан, оттолкнувшись от края гигантской морской раковины³⁶, оказался бы в воздухе.левой рукой придерживая взвихренную драпировку, он правой, как полководец, бросающий войско в атаку, велит воде хлынуть на землю. Тритоны с гиппокампами рванулись вперед – и река, вырвавшись из-под раковины Океана, ширится вспененным каскадом, а ручьи пробиваются сквозь скалы, на которых появляется растительность, и все вместе они наполняют обширный бассейн.

Придите к фонтану Треви на рассвете, когда вода еще не включена. Пафос обитателей океана, предоставленных самим себе, может показаться чрезмерным или фальшивым, потому что их бурные движения не находят отклика в природе твердого материала, из которого они сделаны. Но вот вода пошла, ее напор и скорость растут. Теперь вы невольно сравниваете мнимое движение фигур не с неподвижностью их мрамора, а со стремительностью потоков. Благодаря этому фигуры, кажется, оживают. Фонтанная скульптура раскрывает свои возможности только вместе с водяными эффектами, ради которых она создана, – этот принцип знаком нам по фонтану Тритона. Начало мирового бытия преобразуется в дрящее настоящее, жизненность которого не теряет свежести и остроты, сколько бы раз ни возвращались вы к фонтану Треви. Вновь и вновь он вызывает в душе чувство благодарности сродни испытанному евреями Ветхого завета, когда Моисей ударом жезла спас их от гибели в безводной пустыне³⁷.

Примечания

¹ Ин. 4:14.

² Откр. 22:1.

³ Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 218–219.

⁴ Аква Феличе назван мирским именем возродившего этот водопровод Сикста V – Феличе Перетти.

⁵ Строили фонтан Моисея помощники Доменико – его брат Джованни и Маттео да Читта ди Каstellо.

⁶ Брешиано высекал статую из лежавшей глыбы травертина, не пользуясь моделью. Когда статую подняли, изменение ракурсов выявило ошибки. Статуя и ее автор стали мишенью непрерывных издевательств. Брешиано впал в меланхолию и вскоре умер (*Ostrow S. F. The Discourse of Failure in Seventeenth-Century Rome: Prospero Bresciano's Moses // The Art Bulletin. June 2006, Vol. LXXXVIII, Number 2*).

⁷ Исх. 17:6.

⁸ Суд. 7:5.

⁹ *Лисовский В.* Архитектура эпохи Возрождения. Италия. СПб., 2007. С. 512.

¹⁰ Доменико Фонтана – верный слуга и единомышленник Сикста V, бывший каменщик, которого Феличе Перетти, будучи еще кардиналом, приблизил к себе в качестве архитектора и инженера. Кваттро Фонтане не значатся в подробном перечне работ Доменико Фонтаны, составленном им самим. Работы по устройству фонтанов Тибра, Нила и Юноны оплачивал сеньор Муцио Матеи – инспектор в конгрегации водопроводов, мостов и улиц, который одновременно строил на этом перекрестке здание будущего палаццо Альбани. Сикст V поощрял его деятельность, но не был непосредственным заказчиком. Документация об исполнителях не сохранилась. Эти три фонтана завершены к 1589 году, не считая декора более позднего происхождения (<http://www.garden-fountains.com/articles/four-fountains-3.html>). Фонтан Дианы был превращен Пьетро да Кортоной в украшение ограды сада Барберини рядом с главным входом, располагавшимся тогда на страда Пиа. Он был закончен между 1665 и 1691 годами. Здание, построенное над ним в 1920-х годах, исказило его вид. Иконографическая схема Кваттро Фонтане – две реки и два бога – не имеет precedентов. Возможно, сначала хотели украсить перекресток олицетворениями рек четырех сторон света, но после сооружения фонтана Четырех рек на пьядца Навона программу изменили. Может быть, богиня фонтана на углу палаццо Галоппи – не Юнона, ибо у ее ног изображен не павлин (атрибут Юноны), а лебедь. Фонтан да Кортоня, возможно, изображает не Диану, а Ночь, так как в руке богини виден пучок головок мака (*Blunt A. Guide to Baroque Rome. London, 1982. P. 235*).

¹¹ *Fontana C. Il tempio Vaticano e la sua origine. Roma, 1694* (цит.: *Бринкман А. Э.* Площадь и монумент как проблема художественной формы. М., 2010. С. 125).

¹² Для предыстории появления фонтана Тритона в Риме немаловажно, что фонтаны с фигурами появились раньше на родине Урбана VIII –

во Флоренции. Таковы «Персей» Бенвенуто Челлини и два фонтана Нептуна: перед палаццо Веккьо работы Бартоломео Амманати и в садах Боболи работы Стольдо Лоренци. Кардинал Фердинандо де Медичи украсил свою римскую виллу на Пинчьо фонтаном «Меркурий» работы Джамболоньи.

¹³ *Овидий*. Метаморфозы. Кн. 1, С. 330–348. Пер. С. Шервинского.

¹⁴ Обветшавший бассейн заменил в 1690 году Карло Фонтана.

¹⁵ Ныне пьядца Барберини.

¹⁶ Теперь на месте этих строений высится 8-этажный отель «Бернини», но размеры площади остались прежними.

¹⁷ *Винкельман И.-И.* О грации в произведениях искусства // *Винкельман И.-И.* Избранные произведения и письма. М., 1996. С. 213, 214.

¹⁸ *Hibbard H. Bernini.* Harmondsworth, 1990. P. 112. Общий смысл принципиально не изменится, если увидеть в благонаравии дельфинов выражение общественного согласия; в двустворчатой раковине, из которой выливается вода, – силу благословения; в пчелах герба Барберини – образ неутомимой деятельности упорядоченного государства; а в образе Тритона, дующего в раковину, – прославление понтификата Урбана VIII (*Гезе У.* Скульптура эпохи барокко в Италии, Франции и Центральной Европе // *Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись.* Köln, 2000. С. 88).

¹⁹ В свое время этот обелиск привез в Рим Каракалла для храма Изиды.

²⁰ Быт. 8:4.

²¹ Шарль де Бросс в «Интимных письмах об Италии» (1739–1740) пересказал легендарную версию истории этого заказа: «Если люди говорят правду, то кавалер Бернини создал этот шедевр ради спасения собственной жизни. Ему вручили все чертежи церкви святого Петра, все чертежи и заметки Микеланджело и Браманте с тем, чтобы он закончил здание, заменив в плане греческий крест на латинский: словом, разрешили делать всё, что он захочет, но с одним условием – ничего не менять и не разрушать из того, что уже было построено. Когда милейшему Бернини вздумалось пробить одну из четырех знаменитых колонн, чтобы разместить небольшую лестницу, ведущую на кафедру, купол треснул. Пришлось скреплять его железным обручем. Это вовсе не шутка, обруч так и остался на этом месте, поскольку трещина дальше не пошла. К несчастью для кавалера, в заметках Микеланджело нашли указание не прикасаться *sub roena caritatis* [под страхом смертной казни (лат.). – *А. С.*] к четырем массивным колоннам, призванным удерживать чудовищный вес. Папа хотел повесить бедного Бернини, который искупил

свой грех, придумав фонтан для площади Навона» (Цит.: Досса Ф. Барокко. Архитектура между 1600 и 1750 годами. М., 2002. С. 136).

²² Hibbard H. Bernini. Harmondsworth, 1990. P. 120, 121.

²³ Bernal A. Copiosissimo Discorso della Fontana, e Guglia Eretta in Piazza Navona, per ordine della Santità di Nostro Signore Innocentio X dal Signor Cavalier Bernini Rome, 1651.

²⁴ «Барокко не так уж высоко ценит статую, чтобы сделать ее центром большого архитектурно организованным пространства: понадобились бы гигантские размеры, чтобы статуя господствовала над площадью, а не утопала в ней. На такой сомнительный путь барокко не становилось. Гигантская скульптура вообще была бы неуместна на площади перед каким-нибудь значительным фасадом: в своем воздействии здание и монумент мешали бы друг другу» (Бринкман А. Э. Площадь и монумент как проблема художественной формы. М., 2010. С. 123).

²⁵ «В деревенских усадьбах подобные группы скал были известны задолго до того, как Бернини решил соорудить на Piazza Navona свой монументальный образец этого стиля» (Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 1913. С. 160).

²⁶ Геэзе У. Скульптура эпохи барокко в Италии, Франции и Центральной Европе // Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись. Köln, 2000. С. 288.

²⁷ «Рио де ла Плата» по-испански – «Серебряная река». Амазонка тогда еще не была открыта.

²⁸ Арган Дж. К. История итальянского искусства. М., 1990. Т. 2. С. 152.

²⁹ Антонио Раджи высек фигуру Дуная, Джакомо Фанчелли – фигуру Нила, Клод Пуссен – фигуру Ганга, Франческо Баратта – фигуру Рио де ла Плата.

³⁰ Запрет был снят в 1866 году.

³¹ Навмахия – имитация морского боя (от греч. *naumachia* – морская битва). В Древнем Риме название зрелища, представлявшего морское сражение на залитой водой арене, или места, где оно происходило.

³² Иванов Вяч. Римские сонеты. № 8.

³³ Об этом напоминают рельефы по сторонам от арки фонтана: слева Джованни Гросси изобразил Агриппу, отдающего распоряжения на строительстве задуманного им акведука Аква Вирго («Вода девы»); справа (на рельефе второй половины XVIII века) видим девушку, указывающую истомленным жаждой римским воинам источник, давший начало этому акведуку.

³⁴ Название пьядца ди Треви происходит от *tre vie* – места соединения трех дорог. В 1629 году Урбан VIII, мечтая превзойти великоле-

пие фонтанов Аква Феличе и Аква Паола, велел Бернини перестроить существовавшее здесь простое сооружение для стирки белья. К 1643 году на расширенной площади появился новый бассейн, но далее ничего не предпринималось вплоть до 1704–1705 годов, когда Климент XI рассмотрел и отклонил проекты Николо Микетти и Филиппо Юварры, предлагавших поставить в центр фонтана только что раскопанную колонну Антонина Пия. В 1721 году интерес к фонтану проявил Иннокентий XIII Конти, чьей семье принадлежал примыкавший к бассейну дворец (ныне палаццо Поли). Но через два года он умер, и дело встало до 1732 года, когда Климент XII объявил конкурс, в котором участвовали Ванвителли, Браччи, Сальви, Маини и два француза: Ламбер Сижизбер Адам и Эдме Бушардон. Выбрав после долгих колебаний проект Сальви, папа немедленно приступил к строительству на деньги, вырученные от восстановленной им общественной лотереи. Поэтому фонтан Треви увенчан гербом Климента работы Паоло Бенальи. К 1740 году, когда Климент XII умер, фонтан пятидесятиметровой ширины был почти готов, но в эседре стояла гипсовая фигура Океана работы Джованни Батиста Майни, и скал под ней не было. Работы продолжались при Бенедикте XIV. На смену Сальви, который умер, если верить легенде, простудившись из-за холодной воды из фонтана, был назначен Паннини. В 1762 году, когда в эседру поставили мраморную статую Океана, высеченную Пьетро Браччи по модели Майни, а по сторонам – аллегорические фигуры Изобилия и Врачевания работы Филиппо делла Валле, Климент XIII освятил фонтан (*Blunt A. Guide to baroque Rome. London, 1982. P. 238, 240*).

³⁵ Фонтан Треви стал обязательным пунктом туристических маршрутов благодаря фильмам «Римские каникулы» Уильяма Уайлера (1953) и «Сладкая жизнь» Федерико Феллини (1960).

³⁶ Раковина выполнена в стиле рокайль, господствовавшем в то время во Франции, но в целом фонтан Треви – последнее великое произведение римского барокко.

³⁷ Менее правдоподобная, на наш взгляд, иконографическая версия фонтана Треви – «Укрошение вод» (http://en.wikipedia.org/wiki/Trevi_Fountain).

А. АНДРЕЕВ

*О двух тенденциях в развитии европейского игрового кино
1890–1900-х гг.: попытка исторической реконструкции*

О стилистике европейского кино 1890–1900-х гг. в отечественном киноведении написано мало. Обычно, касаясь этой темы, исследователи придерживаются тех общих характеристик, которые представлены в двух классических трудах, переведенных на русский язык, – «Всеобщей истории кино» Жоржа Садуля и «Истории киноискусства» Ежи Теплица. Помимо того, что в этих работах, написанных почти полвека назад, отсутствует подробный анализ стилистики кинопродукции, многие исторические факты, которыми оперируют Ж. Садуль и Е. Теплиц, на данный момент требуют пересмотра.

Новый взгляд на эту тему недавно был представлен в монографии В. Виноградова «Стилевые направления французского кинематографа» (2010). В ней автор пытается осмыслить стилистические особенности французской кинопродукции рубежа веков, опираясь на предложенную теоретиком Зигфридом Кракауэром идею двух основополагающих тенденций в развитии кино – «линии Люмьера» и «линии Мельеса». Анализируя раннее французское кино 1890-х гг., Виноградов пишет: «Люмьеровская линия (так ярко заявившая о себе) проходит свой цикл и уступает место другой, противоположной ей линии, которая в своем чистом виде продержится приблизительно тот же промежуток времени»¹. Коммерческую кинопродукцию 1900-х гг. В. Виноградов характеризует слиянием этих тенденций: «Для создания обновленной модели требовался синтез люмьеровской и мельесовской линий. Эта была третья модель репрезентации реальности, и успех сопутствовал тем, кто осуществил этот шаг, – Патэ и Гомон»².

Кракауэровская дихотомия «Люмьер–Мельес» – одно из наиболее популярных и цитируемых мест в кинотеории. Рассматри-

¹ Виноградов В. В. Стилевые направления французского кинематографа. М., 2010. С. 26.

² Там же. С. 35.

вая кино с точки зрения противоборства двух тенденций – реалистической, идущей от Луи Люмьера (объективная фиксация физической реальности), и «формотворческой», берущей начало в творчестве Жоржа Мельеса (создание иллюзорной реальности), теоретик отмечает, что неигровое кино по своей природе тяготеет к первой линии, а игровое – ко второй³. Тем не менее это не мешает Кракауэру находить в различных игровых картинах влияние не только «мельесовской», но и «люмьеровской линии». Последнее, по всей видимости, позволяет В. Виноградову применять теорию Кракауэра к игровому кино Франции 1890–1900-х гг.

Однако следует заметить, что выявленные Кракауэром тенденции носят не исторический, а сугубо теоретический характер и представляют ценность именно для кинотеории. С исторической же точки зрения считать Луи Люмьера основоположником традиции, имеющей какое-либо отношение к раннему игровому кино, сомнительно. Если Мельес, целенаправленно разрабатывая принципы постановочного фильма, действительно во многом определил развитие игрового кино 1900-х гг., то Люмьер сделал лишь единичные попытки в этом виде кинематографа, которые, несмотря на кратковременный успех, не способствовали появлению в нем какой-либо тенденции. Изначальное понимание кино как технического изобретения, способного демонстрировать на экране фотографически запечатленное движение объекта, заставляло Люмьера снимать преимущественно хроникальные и видовые фильмы, и скорое прекращение кинопроизводства (в 1898 г., по причине коммерческой несостоятельности) исключило для него возможность дальнейшего пересмотра взглядов на кинематограф. Таким образом, оперирование кракауэровской дихотомией «Люмьер–Мельес» в целях выявления тех или иных конкретных исторических реалий в данном случае является недопустимым.

Стремление исследователя искать «люмьеровскую линию» во французском игровом кино 1900-х гг., по всей видимости, объясняется тем, что в фильмах «Pathé» и «Gaumont» этого периода появляются натурные съемки; последнее действительно свидетельствует об обращении к иной кинематографической форме, нежели мельесовская. Однако механическое наложение кракауэ-

³ См.: Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 63.

ровской теории, подменяющее тщательный исторический анализ ситуации, приводит к тому, что натурная съемка рассматривается В. Виноградовым как спонтанное проявление «реалистической» тенденции, т. е. «влияния Люмьера». Таким образом, в рамках исторического анализа используется теоретическая цепочка выводов (натурная съемка – проявление «реалистической» тенденции), приводящая к утверждению ложного исторического факта (люмьеровское влияние). При этом также удивляет склонность исследователя рассматривать французское кино как национальную традицию, замкнутую на самой себе, ведь в 1900-е гг. мировой кинопрокат уже существовал, и натурные съемки могли быть результатом зарубежного влияния. Так или иначе, для прояснения этой ситуации требуется сугубо исторический анализ – не только одной французской кинематографии, но и всего киноконтекста того времени, и в первую очередь продукции стран, имевших влияние на мировой кинорынок.

Задачей данной статьи является попытка такого исторического экскурса, преследующая цель выявить реальные тенденции в развитии раннего европейского игрового кино с учетом ряда новых фактов, которые не были известны Ж. Садулю и Е. Теплицу. Определение характеристик этих тенденций позволит в дальнейшем обнаружить степень и характер их влияния на кинопродукцию 1900-х гг.; для этого в конце статьи прилагается краткий обзор продукции студии «Pathé» – наиболее показательной в отношении ассимилирования всех современных на тот момент явлений в мире кино.

Рубеж 1890–1900-х гг. характеризуется ростом популярности кино как новой разновидности индустрии развлечений. В 1897–1898 гг. начинается формирование коммерческого кинопроката: производители продают фильмы в балаганы, мюзик-холлы, цирки, игорные дома и другие увеселительные заведения. В Европе кино становится развлечением, популярным в основном среди представителей низшего класса; кино демонстрируется на ярмарках наряду с другими аттракционами, и поэтому впоследствии эпоха становления европейской кинопромышленности (1897–1908) получает название «ярмарочный период»⁴.

⁴ Теплиц Е. История киноискусства. 1895–1927. М., 1968. С. 40.

Залогом коммерциализации любого аттракциона является возможность систематического обновления его зрелищных качеств. К весне 1897 г., т. е. всего через полтора года после демонстрации первых кинопроекций в Европе, зрители начинают охладевать к однообразному репертуару братьев Люмьер и Томаса А. Эдисона, в основной своей массе сводящемуся к более или менее ярким примерам демонстрации движущегося изображения на экране. К середине 1897 г., с ростом «кризиса посещаемости», остро встает вопрос о будущем зарождающейся кинопромышленности, которое теперь целиком зависит уже не от самого факта демонстрации фильмов, а от их оригинальности.

По мере снижения интереса публики к кинохронике формируется игровое кино, которое к моменту появления первых проекций было представлено лишь редкими «жанровыми сценками» во Франции и Великобритании (у Л. Люмьера и Р. У. Пола), а также считанными опытами постановочного кино в США («Казнь Марии, королевы Шотландской», «Жанна д'Арк», 1895, реж. А. Кларк, «Edison»). Условием для дальнейшего развития игрового кино было повышение его зрелищной составляющей – в первую очередь разработки принципов постановочного фильма и обновления повествовательных приемов.

Анализируя европейскую кинопродукцию конца 1890-х гг., можно выделить две тенденции развития игрового кино, отличающиеся по изобразительным стилистическим и типу условности создаваемой на экране реальности. Степень влияния этих тенденций на коммерческую кинопродукцию 1900-х гг. позволяет рассматривать их в качестве двух основополагающих кинотрадиций «ярмарочного периода». Одна из них – «фильм-спектакль» – базировалась на концепции кино, предложенной Жоржем Мельесом. Вторая, возникшая в Великобритании, из-за стихийного характера развития и отсутствия подобной четкой концепции в своей основе не имеет пока общепринятого наименования (далее в тексте статьи она будет называться «английской»). Предложенный ниже анализ этих кинотрадиций позволит доказать их влияние на коммерческий кинематограф 1900-х гг.

«Фильм-спектакль» Жоржа Мельеса

Жорж Мельес традиционно считается создателем наиболее ранней концепции кино. Понимание фильма как экранного ана-

лога представления балаганного театра привело его к разработке принципов кинопостановки и способствовало возникновению первой стилистической традиции «ярмарочного периода» – «фильма-спектакля».

Обращение Мельеса к театральным формам неудивительно: в 26 лет он уже был директором и главным режиссером парижского театра фокусов «Робер-Удэн». Приобретя в 1896 г. киноаппарат и сняв несколько римейков люмьеровских фильмов, он вскоре отказывается от хроникальной регистрации движения. По легенде, это произошло после повторного открытия им приема «стоп-камера»⁵ на съемках картины «Площадь “Опера”» (1896, утеряна). Если в фильме «Казнь Марии, королевы Шотландской» этот прием позволял реалистично воспроизвести на экране казнь, то у Мельеса приостановка съемки привела к противоположному эффекту – «волшебному превращению» одних предметов в другие. Возможно, именно сходство этого кинотрюка с традиционными фокусами иллюзионистов натолкнуло Мельеса на понимание фильма как кинематографического аналога представления театра-иллюзион.

В конце 1896 г. Мельес решает снять на камеру несколько номеров из своей театральной программы, но сталкивается с проблемой недостатка света в помещении «Робер-Удэн», что приводит его к идее искусственного воссоздания сценических представлений за пределами театра. Мельес заставляет своих актеров играть роли так же, как на сцене; использует костюмы, декорации и макеты; рисует полосы света и тени на стенах, копируя эффекты театрального освещения. Кинематографический прием «стоп-камера» позволяет ему воспроизводить на экране трюки, аналогичные тем, которые он создавал в театре при помощи сценической машинерии. Эта попытка имитации театрального спектакля путем его искусственного воссоздания на съемочной площадке превращает уже ранние мельесовские фильмы (такие, как «Исчезновение дамы в театре “Робер-Удэн”», 1896) в подлинные образцы постановочного кино.

⁵ Стоп-камера (или «скрытый монтаж») – приостановка съемки, позволяющая незаметно для зрительского глаза подменить снимаемые объекты в рамках одного кадра. Впервые прием был использован А. Кларком в фильме «Казнь Марии, королевы Шотландской» (1895).

Разумеется, первенство Мельеса в этой области спорно. Как уже упоминалось, на год раньше в США Эдисон провел ряд аналогичных (правда, не столь успешных) попыток, а во Франции параллельно с Мельесом к постановочному кино обратилась Алиса Ги, представив в своем дебютном фильме экранизацию популярного сюжета почтовой открытки («Капустная фея, или Деторождение», 1896). Однако в обоих случаях опыты носили точечный характер и не имели продолжения. Именно Мельес, последовательно развивавший свою концепцию фильма, стал создателем традиции постановочного кино.

Главная отличительная особенность Мельеса заключается в осмыслении фильма как кинематографического аналога спектакля, что приводит к идее создания иллюзии театрального представления на экране. Условность кинореальности в фильмах Мельеса чрезвычайно близка той условности, которая имела место быть в театральных представлениях балаганного театра рубежа XIX–XX вв.⁶ Пространство мельесовского кадра является аналогом пространства театральной сцены – дощатый пол, разрисованные задники и даже элементы портала. Если у Эдисона в его многочисленных экранизациях эстрадных номеров действие происходило на условном черном фоне и поэтому всегда приобретало абстрактный характер, то Мельес уже точно воспроизводит предметную обстановку театральной сцены, а черный бархатный фон использует исключительно в тех случаях, когда это необходимо и в театре, – для того, чтобы визуально скрыть от зрителя фигуру актера, одетого в черное трико.

Иллюзия спектакля в этих фильмах возникает также благодаря типично театральным мизансценам и манере актерской игры. Как исполнитель главных ролей в своих фильмах Мельес-актер демонстрирует образ театрального иллюзиониста: он одет в традиционные костюмы фокусников рубежа XIX–XX вв. (включая стилизованные костюмы восточных факиров и Мефистофеля),

⁶ Существует множество трактовок экранной реальности в фильмах Мельеса. Наиболее последовательную (с точки зрения автора данной статьи) «театральную» трактовку предлагает ряд историков кино, таких как Жорж Садуль (Всеобщая история кино: В 6 т. М., 1958) и Жан Митри (Histoire du cinéma: 5 volumes. Paris, 1967–1980).

жестикуляцией и мимикой обращается к зрителю, раскланивается в начале и конце каждого своего кинопредставления.

Характерно, что Мельес разрабатывает и чисто кинематографические приемы воплощения идеи «фильма-спектакля». Первым осмыслив параллель между объективом кинокамеры и глазом зрителя, он всегда использует только одну точку съемки, аналогичную точке зрения «зрителя, сидящего в центре партера»⁷, и поэтому сознательно избегает крупных планов и свободных ракурсов, снимая действие фронтально и на общем плане.

Необходимо при этом заметить, что сам Мельес, ориентированный в первую очередь на разработку принципов постановочного кино, распространял идею экранной иллюзии театрального спектакля лишь на те картины, которые являлись кинематографическими аналогами представлений театра «Робер-Удэн». В ранних кинопостановках он разрабатывал в основном жанр трюкового фильма, в рамках которого эта идея и проводилась. Однако известно, что Мельес также является основоположником жанра инсценированной (или «реконструированной») хроники, где средствами постановочного кино имитируется хроникальная съемка исторического события. Ему же принадлежит и один из ранних образцов «гривуазной сценки» («После бала», 1897) – полупорнографического жанра, воссоздающего средствами кинопостановки бытовые пикантные ситуации. Оба этих киножанра, получивших распространение на рубеже 1890–1900-х гг., являются яркими примерами постановочного мышления в раннем кинематографе, но они предполагают павильонную имитацию именно реальных событий и поэтому не имеют ничего общего с идеей экранной иллюзии сценического представления.

Однако известно, что первые инсценированные хроники Мельеса были по большей части экранизациями живописных полотен («Последние патроны», 1897) и газетных рисунков («Дело Дрейфуса», 1899) и поэтому не могут считаться попытками воспроизведения реальных событий. В том, что касается гривуазной сценки «После бала», неизвестно, на какие формы (вероятно, сценические) ориентировался Мельес, однако неестественность происходящего отчетливо выдает песок, заменяющий воду, в кув-

⁷ См.: *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. М., 1958. Т. 1. С. 306.

шине, из которого служанка «поливает» обнаженную даму. Так или иначе, в обоих случаях строгое соблюдение Мельесом формы «фильма-спектакля» (решительный отказ от натур, нарочито искусственные декорации, общий план и единая точка съемки) неизменно приводит к тому, что кинореальность приобретает такой же нарочито искусственный характер стилизации, как и в театрализованных трюковых фильмах.

Форма «фильма-спектакля» была изначально разработана Мельесом для экранизаций сценических представлений и поэтому выглядит наиболее органично при его обращении именно к театральной стилизации. С 1899 г. Мельес начинает выпускать большие фильмы с применением монтажа. Экранизируя классические литературные сюжеты, он закладывает основы ряда будущих киножанров – фильма-сказки («Золушка», 1899; «Рождественский сон», 1900; «Синяя Борода», 1901), кинофантастики («Путешествие на Луну», 1902; «Путешествие через невозможное», 1904), исторических и религиозно-мифологических сцен («Жанна д'Арк», 1900; «Вечный жид», 1904). Однако, несмотря на то, что эти сюжетные фильмы базируются на различном по своей жанровой природе литературном материале, в современном киноведении их принято объединять в категорию «кинофеерии», поскольку при их постановке Мельес стремился к созданию кинематографических аналогов образцов соответствующего театрального жанра⁸. В этих картинах можно найти практически все стилистические и структурные элементы сценической феерии рубежа XIX–XX в. (статичные композиции из танцовщиц, вставные ревью, финальные балеты и т. п.)⁹, и сама условность кинореальности в них пока не выходит за рамки условности театрального представления.

Следуя своей концепции «фильма-спектакля», в кинофеериях Мельес крайне осторожно применял новейшие разработки в области киноязыка. Так, поддавшись общей моде, в ряде филь-

⁸ В XVIII–XIX вв. феериями назывались оперно-балетные постановки, в которых применялись постановочные эффекты для показа фантастических и волшебных сцен. Подробнее см.: Театральная энциклопедия: В 5 т. М., 1961–1967. Т. 5. С. 438.

⁹ См.: *Katherine Singer Kováčz. Georges Méliès and the féerie // Film before Griffith* (edited by John L. Fell). Berkeley, 1984.

мов он пробовал использовать наплыв для плавного перехода от одной сцены к другой (например, в «Золушке»), но довольно быстро от него отказался – вероятно, из-за того, что этот прием разрушал форму «фильма-спектакля». Некоторые приемы не противоречили этой форме, что позволяло Мельесу вставлять их в фильмы без ущерба для «театральной» концепции – например, нетрюковое использование стоп-камеры (в «Жанне д’Арк», где сам автор фильма исполняет несколько ролей; в ряде случаев этот прием используется незаметно – для сокращения экранного времени, пока вышедший из кадра Мельес меняет одежду и грим, чтобы появиться в том же кадре уже в другой роли).

Последовательно придерживаясь формы «фильма-спектакля», Мельес отказывается от натуральных съемок и монтажных экспериментов. Смена планов в его кинофеериях происходит только из-за необходимости перестановки декораций и является эквивалентом смены сцен или актов в спектакле, причем каждая такая «сцена-план» строго подчинена закону единства времени, места и действия. Крайне редко Мельес отходит от этого правила, показывая одно действие несколькими планами (правда, с обязательной сменой декораций) – например, в «Путешествии на Луну». Отказавшись и от использования крупного плана как элемента киноповествования, Мельес почти всегда оставляет пространство кадра стилизованным под театральную сцену (за исключением единственного и нехарактерного для него применения глубокой мизансцены в фильме «Жанна д’Арк»). Очевидный консерватизм Мельеса в период новых открытий в киноязыке привел к тому, что сохраненная им в чистоте концепция «фильма-спектакля» превратилась в оригинальную кинотрадицию, имевшую ряд узнаваемых стилистических черт.

Английская кинотрадиция

Кино Великобритании рубежа 1890–1900-х гг. – явление хаотичное и с трудом поддающееся классификации, так как деятельность английских кинематографистов в этот период не была сконцентрирована ни в столице, ни в каком-либо другом регионе страны. Эта децентрализованность производства наделила раннее английское кино полулюбительским характером: бывшие фотографы открывали небольшие кинопредприятия в разных графствах, зачастую не зная о существовании друг друга и де-

лая одновременно одни и те же открытия. Таким образом, если основанная Мельесом традиция носила ярко концептуальный характер, то английская традиция складывалась стихийно и несогласованно в творчестве разных кинематографистов, и только ряд общих для их фильмов стилистических признаков позволяют с некоторыми поправками говорить о феномене «школы английского кино»¹⁰.

Во второй половине 1890-х гг. в Великобритании на основе хроникальной жанровой сценки постепенно формируется игровое кино (во избежание напрашивающейся ассоциации с «линией Люмьера» следует добавить, что английский вариант жанровой сценки был разработан Робертом У. Полом), в 1900-е гг. это приводит к формированию второй после «фильма-спектакля» значительной кинотрадиции «ярмарочного периода».

Английское игровое кино начала 1900-х гг. имеет ряд характерных особенностей. В отличие от братьев Люмьер англичане активно привносят в форму жанровой сценки элементы постановочного кино: снимая на натуре, они вслед за Мельесом используют спецэффекты, костюмы и декорации. Однако сами натурные съемки исключают идею живописной или театральной стилизации кинопространства. Так, в инсценированных хрониках, снятых на природе, возникает иллюзия воспроизведения реальной действительности и разыгранные актерами события приобретают характер документально запечатленных фактов. Поэтому именно английские образцы инсценированной хроники, с их претензией на визуальную неотличимость от хроники настоящей, можно считать первыми чистыми образцами этого жанра.

Английские драматические и комедийные сцены впервые в истории игрового кино демонстрируют тип условности экранной

¹⁰ Иногда особо выделяют «брайтонскую школу», объединявшую кинематографистов фотоклуба города Брайтон (Дж. Уильямсон, Дж. А. Смит); главные конкуренты лондонцев Роберта У. Пола и Сесила М. Хепурта, они снимали на киноаппарат, разработанный местным изобретателем Уильямом Фриз-Грином, и отличались особой склонностью к экспериментаторству. Подробнее см.: *Roberta Pearson. Early Cinema // The Oxford History of World Cinema* (edited by Geoffrey Nowell-Smith). Oxford University Press, 1997. P. 16.

реальности, имеющий сугубо кинематографическую природу. Присутствие природы в кадре автоматически придает любым событиям в фильме достоверный, подлинный характер, заставляя зрителя поверить в реальность происходящего на экране. При этом если в английских драмах, имеющих неприменную социальную и / или криминальную окраску, показываются события, возможные в реальной действительности, то в комедийных сценах, отмеченных обращением кинематографистов к национальной традиции нонсенса и черного юмора, зритель вынужден поверить в вымышленную реальность. Демонстрируемые хроникально, в подчеркнуто реалистичной, не стилизованной под театральное представление, обстановке, мельесовские трюки придают умозрительным словесным образам английского юмора конкретность образов визуальных («Взрыв автомобиля», 1900, реж. С. М. Хепуорт; «Экстраординарный инцидент с кэбом», 1903, реж. Р. У. Пол; «Алиса в стране чудес», 1903, реж. С. М. Хепуорт и П. Стоу; «Невзгоды Мэри Джейн», 1903, реж. Дж. А. Смит).

Судя по всему, именно съемка на натуре позволила английским кинематографистам использовать множество новых кинематографических приемов, отвергнутых Мельесом из-за их несовместимости с концепцией «фильма-спектакля». Так, отсутствие необходимости театральной стилизации пространства кадра и передачи «точки зрения зрителя, сидящего в центре партера», привело их к многочисленным разработкам в области монтажа и крупного плана. Признанные последующими поколениями как этапные для развития киноязыка, эти приемы могли восприниматься аудиторией 1900-х гг. в первую очередь как оригинальные стилистические особенности «английской школы».

Наиболее известные эксперименты с монтажным повествованием проводил Джеймс Уильямсон, которого сегодня принято считать основоположником параллельного монтажа¹¹. В процессе анализа его фильмов обнаруживается ошибочность такой точки зрения: хотя Уильямсон свободно перемещает экранное действие из одного места в другое (что действительно потенциально дает возможность работы с параллельным монтажом), в его фильмах

¹¹ Параллельный монтаж – последовательное чередование на экране фрагментов двух или более действий, происходящих одновременно в разных местах, но связанных единой целью и / или причиной.

все же наблюдается не параллельность, а последовательность событий, происходящих в разных местах.

Принцип чередования на экране нескольких мест действия, а также еще одно открытие – обратная точка съемки¹² обнаруживаются в инсценированной хронике Уильямсона «Нападение на миссию в Китае» (1900, частично утеряна). Первый кадр фильма показывает китайских повстанцев-«боксеров», прорывающихся через ворота миссии; второй изображает миссионеров во дворе и начало схватки с «боксерами». В третьем плане, снятом так же, как и первый, за воротами миссии, но с обратной точки, показаны спешащие на помощь английские солдаты. В четвертом плане, который мизансценически повторяет второй, демонстрируется победа над повстанцами во дворе. Подобная монтажная разработка, основанная на идее возврата к уже показанному ранее месту действия, встречается и в ряде других английских постановок 1900-х гг. – например, в первых кадрах криминальной драмы «Ограбление среди бела дня» (1903, реж. Ф. С. Моттершоу), а также в более поздней приключенческой ленте «Спасенная Ровером» (1905, реж. С. М. Хепуорт и Л. Фитцхэмон).

Неоднократно варьируемые в различных фильмах, приемы обратной точки съемки и чередования различных мест действия в 1900-е гг. становятся важными стилистическими признаками «английской школы». Разрушая форму «фильма-спектакля», эти приемы формируют особый, чисто кинематографический тип экранной реальности. Если мельесовское единство точки съемки и места действия создавало у зрителя ощущение, что он наблюдает экранное действие со стороны, «из партера», то английские монтажные приемы уже позволяют ему почувствовать себя непосредственным участником экранных событий, оказаться «внутри» реальности фильма.

Развивая принцип перенесения экранного действия с одного места на другое, Уильямсон первым открывает мотив погони, также позволявший преодолеть пространственную ограниченность экранного действия. Его комедийная сценка «Держите вора!» (1901), состоявшая из трех планов, стала началом целой серии

¹² Обратная точка съемки – положение киноаппарата во время съемки противоположной части пространства, снимавшегося в предыдущем кадре.

фильмов с этим мотивом. Наиболее разработанный вариант «кинопогони» (7 монтажных планов) представлен в криминальной драме «Отчаянная схватка с браконьерами» (1903, реж. У. Хаггар), отмеченной рядом новых монтажных экспериментов: обратная точка съемки здесь выступает уже в качестве основного повествовательного приема, а монтажный переход от кадра к кадру последовательно осуществляется по принципу «восьмерки»¹³, что позволяет в отличие от фильма Уильямсона соблюдать единое направление движения объектов в соседних кадрах.

Помимо монтажа «английская школа» прославилась экспериментами в области крупного плана. Вопреки Мельесу, использовавшему укрупнение исключительно в качестве спецэффекта для создания трюка с «увеличением» предмета, английский кинематографист Джордж Альберт Смит применяет его уже как средство экранного воплощения субъективного видения персонажа и как элемент киноповествования. В «Бабушкиной лупе»¹⁴ укрупнение использовано для передачи «субъективного взгляда»: на общем плане бабушка и внук рассматривают различные предметы через увеличительное стекло, а монтажные вставки крупных планов демонстрируют зрителю эти предметы такими, какими их видят персонажи фильма, – в увеличенном виде. Чтобы подчеркнуть эффект субъективного видения, Смит обрамляет изображение, снятое крупным планом, черной круглой рамкой-каше, имитирующей форму лупы.

В том же году Смит снимает комедийную сценку «Что видно через телескоп», в которой старик наблюдает в подзорную трубу за действиями остановившейся вдали молодой пары. Кроме аналогичного визуального воплощения субъективного взгляда здесь

¹³ «Восьмерка» – такое использование обратной точки съемки, при котором камера во время перестановки для следующего кадра не пересекает траекторию движения персонажа на съемочной площадке (или «линию взаимодействия» двух персонажей – при съемке диалога), что дает возможность соблюдать единое направление движения в соседних кадрах.

¹⁴ Некоторые современные историки оспаривают авторство Смита, приписывая эту картину другому английскому режиссеру-экспериментатору Артуру Мелбурну-Куперу (см.: *Gray F. Smith versus Melbourne-Cooper: History and Counter-history // Film History. Vol. 11. 1999. № 3. P. 246–261*).

намечается также повествовательная функция крупного плана – детализация действия, необходимая для адекватного восприятия сюжета¹⁵: без крупного плана зритель не смог бы понять, что именно привлекло старика в остановившейся вдаль паре. Уже в следующем фильме Смита «Маленькие доктора» (1900, утерян¹⁶) полный отказ от идеи передачи субъективного взгляда приводит к тому, что у крупного плана остается только одна функция – детализация экранного действия (в данном случае – кормление котенка лекарством).

Итогом осмысления Смитом крупного плана как повествовательного средства считается его комедийная сценка «Томми и мышь в художественной школе» (1902), где смена планов разной крупности становится уже важнейшим фактором развития сюжета, так как реализует причинно-следственную связь между происходящими событиями. В первом кадре фильма на общем плане показан урок рисования в классе художественной школы. Затем на крупном плане – голова мыши, вылезавшей из дырки в полу. Третий кадр демонстрирует панику школьниц, убийство мыши натурщиком и чествование героя-избавителя. Монтаж крупного плана мыши и общего плана школьниц по принципу «причина – следствие» здесь является попыткой использовать смену планов разной крупности для осуществления кинорассказа.

Все вышеперечисленные кинематографические приемы (чередование на экране различных мест действия, обратная точка съемки, «восьмерка», крупный план как способ передачи субъективного видения персонажа и как повествовательное средство) на протяжении 1900-х гг. неоднократно варьировались в английской кинопродукции, создавая в фильмах новый тип условности экранной реальности, противоположный мельесовскому «театральному» типу. При этом если деятельность самих английских кинематографистов, возможно, и была направлена на освоение киноязыка, то когда речь заходит о влиянии традиции «английской школы» на кинематограф «ярмарочного периода», прису-

¹⁵ См.: *Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960. London, 1988. P. 198–199.*

¹⁶ Сохранился авторимейк этой картины – «Больной котенок», снятый Смитом в 1903 г.

щая ей экспериментальность может рассматриваться скорее как специфическая стилевая особенность. Так или иначе, заимствование английских открытий студией «Pathé» в 1900-е гг. было продиктовано в первую очередь коммерческими, а не художественными соображениями – необходимостью использовать модные стилистические приемы для повышения популярности кинопродукции.

Краткий обзор кинопродукции «Pathé» 1900-х гг.

Успех фильмов Мельеса и английских режиссеров-экспериментаторов, вернувших интерес зрителей к кинематографу как новой разновидности ярмарочного аттракциона, способствовал активному росту кинопромышленности в Европе на рубеже 1890–1900-х гг. В этот период на европейском рынке господствует французское кино, представленное в первую очередь продукцией фирмы «Pathé». Разработанные ее основателем Шарлем Патэ принципы организации мощного кинопроизводства становятся классической моделью развития киноиндустрии – образцом, на который ориентируются все европейские фирмы.

Патэ подошел к кинопроизводству с позиции предпринимателя, с самого начала сделав ставку на повышение не столько качества, сколько количества фильмов. Его стремление обеспечить репертуаром различные группы зрительской аудитории требовало большого разнообразия кинопродукции¹⁷, и уже в 1890-е гг. он организует массовое производство фильмов всех жанровых типов, известных на тот момент. На протяжении 1900-х гг. каталоги студии «Pathé» последовательно отражают этапы формирования, дифференциации и развития жанровых форм «ярмарочного периода».

Естественно, при подобном конвейерном подходе разработка новых приемов отошла на второй план; Патэ активно заимствовал и тиражировал всё, что было изобретено до него, благо

¹⁷ Подробнее о цепочке классического пути становления кинопромышленности (ориентация на различные вкусы аудитории → разветвление кинопродукции на жанры → увеличение объема продукции → горизонтальное расширение производства) см.: *Садуть Ж.* Всеобщая история кино. Т. 1.

хаотичная и неконтролируемая ярмарочная перепродажа способствовала распространению практики свободного обращения с фильмами. Активное использование в фильмах «Pathé» открытий других кинематографистов было продиктовано исключительно коммерческими соображениями: Шарль Патэ ориентировался именно на популярные формы кино. Если поначалу продукция «Pathé» почти целиком состояла из точных копий картин братьев Люмьер, то уже к началу 1900-х гг., с повышением интереса зрителей к игровому кино, режиссеры студии начинают обращаться к мельесовской и английской кинотрадициям, автоматически популяризируя концепцию «фильма-спектакля» и экспериментальные разработки англичан.

Для кинопродукции «Pathé» начала 1900-х гг. характерно следование в основном форме «фильма-спектакля», хотя практика беспорядочного плагиата уже тогда способствовала эклектичному использованию других известных на тот момент открытий. Обращение к одному из сюжетов экспозиции парижского музея восковых фигур Гревен в первой крупной драме «Pathé» «История одного преступления» (1901, реж. Ф. Зекка) роднит этот фильм с экранизациями живописных произведений у Мельеса (хотя в каталогах студии жанрово картина определена уже «по-английски» – «драма»¹⁸). Вслед за Мельесом Зекка стремится к стилизации кинопространства (правда, не под живопись, а под скульптурные композиции) и в целом соблюдает пригодную для этого форму «фильма-спектакля», что, впрочем, не мешает ему в ряде случаев добавлять приемы, чуждые мельесовской традиции. Например, прием стоп-камера здесь используется «по-американски» – для правдоподобного отсечения головы, так же, как в фильме «Казнь Марии, королевы Шотландской».

Влияние «английской школы» на продукцию «Pathé» обнаруживается достаточно рано. Уже гривуазная сценка 1901 г. «Через замочную скважину» (реж. Ф. Зекка) целиком построена на открытиях Дж. А. Смита: каше в форме отверстия для ключа позволяет зрителю увидеть происходящие в номерах отеля пикантные сцены глазами подглядывающего в замочные скважины

¹⁸ См.: La firme Pathé frères. 1896–1914 (édité par Michel Marie et Laurent Le Forestier). Paris, Association Française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2004. P. 242.

коридорного. Укрупнение и каше для передачи субъективного взгляда и одновременно для детализации действия (т. е. так же, как в фильме Смита «Что видно через телескоп») присутствуют в инсценированной хронике «Революция в России» (1905, реж. Л. Нонге).

Во второй половине 1900-х гг. влияние «английской школы» на продукцию «Pathé» стремительно растет. Так, съемка крупным планом для детализации экранного действия становится одним из наиболее распространенных приемов в картинах самых разных жанров: от экранизаций эстрадных номеров («Свинья-танцор», 1907, автор неизвестен) до комедий («Да здравствует холостяцкая жизнь», 1908, реж. М. Линдер). Особенно ярко «английский стиль» проявился, когда заимствованные из Великобритании и стремительно набиравшие во Франции популярность комедии с погонями открыли режиссерам «Pathé» кинематографические преимущества натурной съемки, дававшей возможность бесконечного варьирования приемов монтажного повествования. Поэтому неудивительно, что именно в продукции «Pathé» предложенный англичанами принцип возврата к уже показанному месту действия был доработан до классического параллельного монтажа («Я пойду за хлебом», 1906, автор неизвестен; «Неуправляемая лошадь», 1908, реж. Л. Ганье; «Врач из замка», 1908, автор неизвестен).

Во второй половине 1900-х гг. массовое распространение английских открытий в области монтажа не мешало режиссерам «Pathé» по-прежнему обращаться к мельесовским спецэффектам для создания экранных трюков. Ярким примером такой эклектики в рамках одного фильма является комедия погонь «Пробежка сержантов по городу» (1907, реж. Ф. Зекка), где чередование приемов Мельеса и «английской школы» сопровождается грубым переходом от одной изобразительной стилистики к другой. Основные сцены погони полицейских за собакой-воровкой сняты на натуре (с более или менее прилежным использованием «восьмерки»), но примерно в середине фильма автор неожиданно добавляет сцену с классическим мельесовским трюком «взбегания по стене», осуществимым только в павильонных условиях (с помощью вертикальной съемки). Таким образом, вставляя в свой натуральный «английский» фильм сцену, целиком выполненную в

павильонной традиции «фильма-спектакля», Зекка сталкивает два совершенно не совместимых типа условности экранной реальности. Последнее свидетельствует лишь о том, что на студии «Pathé» элементы мельесовской и английской традиций воспринимались в первую очередь как модные приемы, совмещение которых, по мнению производителей, могло повысить коммерческий потенциал фильма.

К концу 1900-х гг. натурные съемки активно применяются не только в уличных комедиях погонь, но и в тех жанрах, которые на «Pathé» изначально ассоциировались с мельесовской традицией, что способствует постепенному отказу от формы «фильма-спектакля». Если «История одного преступления» (1901) была еще целиком снята в павильоне с последовательным соблюдением принципа соответствия каждой сцены одному монтажному плану, то уже в драме «Ревность и сумасшествие» (1907, реж. Ф. Зекка) обилие натуральных съемок и параллельный монтаж позволяют избавиться от архаичной мельесовской формы. Этот фильм является ярким примером того, как безоговорочное следование английской традиции усиливает зрелищную составляющую социальной драмы, что в свою очередь способствует насыщению этого жанра натуралистическими и мелодраматическими эффектами.

Обильное использование натуральных съемок приводит к отмиранию формы «фильма-спектакля» и ее базовой идеи – экранной иллюзии театрального представления. Ко второй половине 1900-х гг. жанровые формы достигают такой стадии развития, при которой обретают собственные типы условности, что постепенно отменяет необходимость подчеркивать имитацию сценического представления. В визуальном ряде фильмов «Pathé» конца 1900-х гг. наблюдается формирование уже чисто кинематографической экранной реальности, тип условности которой определяется теперь специфическими особенностями различных киножанров.

Театральные по своему происхождению трюковой фильм и кинофеерия оставались единственными жанрами, изначально предполагавшими имитацию сценического представления. Тем не менее уже с середины 1900-х гг. их формы начинают видоизменяться под влиянием «английской школы». Ведущий постановщик трюковых фильмов и кинофеерий на «Pathé» Сегундо де Шомон часто применяет укрупнение для детального показа ми-

ниатюрных трюков («Метемпсихоз», 1907; «Красный призрак», 1907), чередование различных мест действия, параллельный монтаж, а также изобретенную им самим технику трэвеллинга¹⁹ (его операторская работа в фильмах «Курица, несущая золотые яйца», 1905, реж. Г. Велль; «Шкатулка раджи», 1906, реж. Г. Велль; «Аладин, или Волшебная лампа», 1906, реж. А. Капеллани). В конце 1900-х гг. активное использование де Шомоном анимации, создающей совершенно особый тип условности экранной реальности, также способствует освобождению этих жанров от условности театральной.

В поздних трюковых фильмах де Шомона, сделанных на «Pathé», наблюдается смещение акцента с демонстрации трюка на тщательно разработанную сюжетную основу. Сами трюки при этом не исчезают, но и не являются теперь самоцелью – они используются для развития комедийных и приключенческих сюжетов, что автоматически приводит к слиянию трюкового фильма с этими жанровыми формами («Неуловимый вор», 1908 (?), реж. С. де Шомон (?); «Вор не боится препятствий», 1909, реж. С. де Шомон).

Что касается кинофеерии, то путь ее жанровой трансформации, как мы помним, был намечен еще в тот момент, когда Мельес начал обращаться к экранизациям различного сюжетного материала. По мере постепенного освобождения этого жанра от формы «фильма-спектакля» под влиянием «английского стиля» изначально намеченная Мельесом сюжетная классификация способствовала постепенному разветвлению кинофеерии на ряд других жанровых форм постановочного кино. Поэтому поздние кинофеерии де Шомона, снятые на натуре и практически лишенные признаков мельесовской традиции, уже правомерно рассматривать как более или менее чистые образцы фильма-сказки («Легенда о призраке», 1908; «Золотой паук», 1908) или кинофантастики («Путешествие на Юпитер», 1909).

¹⁹ Трэвеллинг (от англ. «путешествующий», «передвигающийся») – съемка с движения. Характерная особенность этого приема заключается в том, что угол между оптической осью объектива и плоскостью объекта остается неизменным. Последнее создает у зрителя иллюзию передвижения (а значит, присутствия) в кинопространстве.

В середине 1900-х гг. кинофеерия рождает еще один значительный жанр – религиозно-мифологические сцены. Его первым образцом в продукции «Pathé» становится картина «Жизнь и страсти Иисуса Христа» (1902–1905, реж. Ф. Зекка и Л. Нонге) – самая монументальная кинопостановка 1900-х гг. (в сохранившейся версии фильм состоит из 35 сцен и более 40 монтажных планов). Несмотря на то, что по своей общей структуре «Страсти» еще близки мельесовскому «фильму-спектаклю», во многих сценах здесь уже заметны попытки его преодоления: натурные съемки способствуют разрушению иллюзии театрального представления, а мельесовские спецэффекты применяются для экранного воплощения исключительно тех фантастических событий, которые определены самой жанровой спецификой религиозно-мифологических сцен (явления ангелов, воскрешения и т. д.).

Даже беглый обзор жанровой продукции «Pathé» 1900-х гг. позволяет выявить ту значимую роль, которую сыграли мельесовская и английская традиции в процессе развития коммерческой продукции «ярмарочного периода». Поэтому в качестве заключения, не прибегая к теоретическим обобщениям, следует сделать ряд выводов сугубо исторического характера.

Форма «фильма-спектакля» открыла кинематографистам принципы постановочного кино, научила режиссеров осмысленно работать с мизансценой и декорациями, а также стала первой в истории концепцией фильма, согласно которой экранная реальность трактовалась как кинематографический аналог сценического представления (в ряде случаев имели место стилизации под живописные картины, журнальную графику, скульптурные композиции).

Преобладание во второй половине 1900-х гг. английской традиции впоследствии привело к важнейшему для истории кино переосмыслению характера условности экранного мира. Параллельный монтаж, укрупнение в повествовательных целях, натурная съемка формировали на экране сугубо кинематографическую реальность, тип условности которой определялся специфическими особенностями различных жанровых форм. Помимо этого освоение английских открытий способствовало разработке чисто кинематографических выразительных средств, что в дальнейшем открывало возможность для осмысления кино как нового вида искусства, обладающего собственным художественным языком.

А. ГУСЕВ

*Киногения натурального:
Заметки о кинематографе Жана Виго*

Вместо вступления

Нелегко сыскать другого режиссера, о котором было бы написано так много и сказано так мало. Жану Виго посвящены монографии и диссертации, его именем названы престижные премии и лица, его «Аталанта» входит чуть ли не во все списки «лучших фильмов всех времен и народов»¹. Влияние Виго на последующие поколения кинематографистов громадно: дым «Аталанты» заполняет «Набережную туманов» Карне, среди мальчишек из «Ноля за поведение» тридцать лет спустя окажется Антуан Дуанель, а еще через десять лет – Мик Трэвис; под занавес столетия Жюльетта, невеста хозяина «Аталанты», прямоком переплывет в «Подполье» Кустурицы. Что же касается большинства текстов о Виго, то при их чтении, как правило, создается впечатление, что главной мотивировкой авторов послужила необходимость хоть как-то объяснить это влияние – или по крайней мере ему соответствовать.

Большинство этих текстов являет собой некое наукообразное кружение вокруг пресловутого «поэтического реализма» – термина впечатляюще удобного, но не становящегося от этого более вразумительным. Одни авторы почти полностью отказываются от попыток «встроить» кинопоэтику Виго в современный ей контекст и ограничиваются весьма поэтически написанными панегириками; другие ищут «родственников» Виго по методу, который в нынешнюю эпоху можно обозначить как «метод тэгов»: Виго/Бунюэль (тэг: сюрреализм), Виго/Вертов (тэг: Кауфман), Виго/Дюлак («они были друзьями») и т. п. Все эти «взаимоотно-

¹ В частности, 30 лучших фильмов по оценке ЮНЕСКО (1992), 12 лучших фильмов по оценке «Cahiers du cinéma» (1958, девятое место), 10 лучших фильмов по оценке «Sight and Sound» (1962, десятое место), приз Лэнгдона на фестивале в Брюсселе (1958, первое место).

шения», зачастую хитроумно и даже широко обоснованные, при всей строгости, грешат одним – отсутствием правдоподобия.

В настоящей работе мы не тщимся распутать этот клубок взаимных стилистических пересечений и вывести некую абсолютную схему контекста кинематографа Виго. Фамилии тех или иных кинематографистов будут возникать в дальнейшем тексте лишь в качестве *вариантов*, показавшихся нам возможными и правдоподобными, но отнюдь не влекущими (по меньшей мере, *необязательно* влекущими) за собой далеко идущие теоретические последствия. С другой стороны, при всём личном восхищении творчеством Виго, не всё в нем кажется нам безупречным (хотя всё – мотивированным или хотя бы мотивируемым). Самое простое – назвать Виго «прирожденным кинематографистом» (как Эли Фор²), а «Аталанту» – «идеальным фильмом» (как Анри Ланглуа³); много труднее объяснить, что же именно эти прекрасные слова означают. Ответу на этот вопрос мы и посвящаем настоящую работу.

1. Видовой фильм: «По поводу Ниццы»

В 1920 г. профессор искусствоведения Тюбингенского университета Конрад фон Ланге опубликовал книгу «Кино сегодня и в будущем»⁴, в которой задал основной вектор размышлений о киногении⁵, составивших главную заботу кинотеоретиков начинавшегося десятилетия. Данный фон Ланге ответ на основной вопрос М. Ямпольский резюмирует так: «Задача кинематогра-

² Цит. по: *Amengual B. Jean Vigo // Dans: Dictionnaire du cinéma. Sous la direction de Jean Loup Passet. Paris, 1991. P. 685.*

³ Цит. по фильму: «Гражданин Ланглуа» (*Citizen Langlois*). 1994. Производство «Les Films d'Ici» (Франция). Реж. Эдгардо Козарински.

⁴ *Von Lange K. Das Kino in Gegenwart und Zukunft. Stuttgart, 1920.*

⁵ Существует известная терминологическая путаница между «киногенией» и «фотогенией»; первый термин точен, второй относится к теоретической традиции эпохи Виго (в конце концов Деллюк, вводящий в устойчивый теоретический обиход понятие киногении, использует для этого термин «фотогения кино»). Мы используем первый, употребляя второй лишь при цитировании; в любом случае, термин «фотогения» в его точном смысле (т. е. способность вызывать эстетический эффект на фотографии) использоваться не будет.

фа – это „простая регистрация действительности как она есть”. В таком контексте естественна характерная для Ланге апологетика видовых лент. Здесь вмешательство человека минимально, и природа предстает в ее подлинном виде. <...> Ланге предлагает кинематографистам концентрироваться на таких явлениях природы, которые максимально полно выражают себя в отчетливости движений и ритме. Поэтому теоретик предлагает по преимуществу снимать волны на море, ритмично работающего человека, спортсменов, движения животных, галоп лошадей и т. д.»⁶.

При всём многообразии трактовок понятия киногении «предложения» Ланге его преемниками-теоретиками оспорены не были (в отличие от выводов). Киногеничность ритмических движений была отмечена чуть ли не во всех кинотеоретических трудах 1920-х гг. (в том числе у Деллюка, с работами которого Виго был знаком); и мы привели в пример именно теорию фон Ланге лишь потому, что сам его перечень «киногеничных объектов» поразительно схож с отбором и способом кинематографической подачи объектов в фильме Виго «По поводу Ниццы». Это не означает, что Виго руководствовался в своих взглядах на материю кино теорией фон Ланге, – вероятнее всего, он даже не ведал о ней; но зато это, безусловно, означает, что в своей работе (по крайней мере, над этим фильмом) он руководствовался в первую очередь *идеей*⁷ о *необходимой киногеничности снимаемых объектов*⁸. Сам по себе этот факт, мягко говоря, не слишком замечателен: идеями киногении были тогда буквально одержимы чуть ли не все ведущие европейские режиссеры; и если бы стилистика фильма Виго ограничивалась преимущественным показом ритмических процессов, то он ничем не выделялся бы из конструктивистской до-

⁶ Ямпольский М. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии // Приложение к журналу «Киноведческие записки». Серия «Из истории киномысли». М., 1993. С. 171–172.

⁷ Возможно, это и не идея, а «врожденное эстетическое чутье гения» или что-нибудь в этом роде. Не относясь к поклонникам подобных формулировок, мы, тем не менее, настаиваем на рациональности отбора.

⁸ То, что представления Виго совпали с какой-либо конкретной из многочисленных теорий фото(кино)гении, во-первых, неудивительно, во-вторых, малоинтересно.

кументалистики того времени (Руттман, Рихтер, Вертов). Что же все-таки отличает «По поводу Ниццы» от «Симфонии большого города», «Гонимой симфонии» или «Симфонии Донбасса»?

Прежде всего – это не симфония. Для видового фильма рубежа немой и звуковой эпох «симфония» – полноправный поджанр, вполне отделившийся уже от своего музыкального «родителя» благодаря усилиям теоретиков и практиков, перерезавших эту сковывающую самостоятельное развитие пуповину. «Берлин» Вальтера Руттмана, «Только часы» Альберто Кавальканти, «Виды Остенде» Анри Сторка, «Монпарнас» Эжена Деслава – город, взятый как материал и трактованный как новый, механический организм, имеющий свой собственный квазибиологический цикл, стал для фильмов того времени своеобразным гарантом «киносимфонизма» (так, появление в первых кадрах ландшафта Дикого Запада на протяжении полувека безошибочно предвещало жанровую схему вестерна). Но как ни велико искушение узреть симфонизм в любом коротко смонтированном и политематичном фильме (особенно видовом), приходится признать, что фильму Виго для такой характеристики не хватает ни четкой сквозной идеи, ни музыкальной выверенности ритмического контрапункта, ни даже просто элементарной полноты тематического охвата.

Фильм «По поводу Ниццы» – это именно разговор «по поводу», серия нарочито случайных эскизов; и судя уже по названию, он не то что «не дотягивается» до монументально-симфонического жанра, а прямо противопоставляет себя последнему⁹. Виго демонстративно (на наш вкус, иногда излишне) наводняет свой фильм совершенно другими приемами – и тем самым начинает собственную «киногеническую революцию», ибо большинство из них изобретает сам.

Основным приемом конструктивистской документалистики был ритмичный короткий монтаж ритмических же процессов. Теоретическая база здесь проста: если четкий ритм киногеничен а priori, то фильм, построенный на таком приеме, киногеничен вдвойне. Виго же в своем фильме словно задается вопросом о *причинах* киногеничности ритма. Если кинематограф есть «простая

⁹ Жанр «à propos» («по поводу») во французской словесности действительно существует как «вольное раздумье» пишущего для газеты эссеиста-колумниста.

регистрация действительности» (а это убеждение лежит в основе самого жанра видового фильма), то ведь *действительность-то, как правило, ритмична*; и Эпштейна недаром упрекали в том, что он сильно сузил понятие фотогении: ритмичных процессов и впрямь не так много¹⁰, и если в игровом кино их можно смоделировать, в кино видовом приходится довольствоваться теми немногими, которые даются природой (морской прибой, бег животных) или же сконструированными человеком механизмами. Таким образом, на первый взгляд, образуется некий парадокс: 1) кино регистрирует действительность; 2) киногоенично то, что в действительности почти не встречается. Иначе говоря, *киногоенично то, что «спорит», конфликтует с природой кинематографа*.

Способ, которым Виго разрешает этот парадокс, прямо противоположен предложенному Конрадом фон Ланге. Последний был изложен М. Ямпольским так: «Механизм превращения природного в художественное <...> может быть описан как результат *противопоставления* абсолютного натурализма фотографического движения и его ритмичности. Тотальная спонтанность, “флагрантность”, как выражается теоретик, здесь является как раз тем натуралистическим *фоном*, который как бы *отчуждает* ритмичность, переводит ее в зону “иллюзионной силы”»¹¹ (курсив наш. –

¹⁰ В статье «Чувство 1^{bis}» Эпштейн пытался доказать обратное, опираясь на опыты американского физиолога Уолтера Мура Колмена, которые якобы «показывают, что в определенные моменты все движения (перемещение, дыхание, жевание и т. д.) группы самых различных особей, куда могут входить люди и животные, не будучи синхронными, следуют определенному ритму, определенной частоте как постоянной, так и сменяющейся в простых музыкальных соотношениях. Так, однажды в то время как львы, тигры, медведи и антилопы зоопарка в Риджент-парке двигались или жевали в ритме 88 движений в минуту, солдаты шли по газону со скоростью 88 шагов в минуту, леопарды и пумы – со скоростью 132 шага, т. е. в отношении 3/2, до – соль, дети бежали со скоростью 166 шагов, т. е. в отношении 3/4, до – фа. Таким образом, здесь есть некое благозвучие, оркестровка, консонанс, чьи причины по меньшей мере неясны» (*Epstein J. Ecrits sur le cinéma. Vol. 1. Paris, 1974*). Позволим себе выразить некий скептицизм по отношению к этим опытам – при всем обаянии изложения.

¹¹ *Ямпольский М.* Видимый мир. Указ. изд. С. 172.

А. Г.). В практическом выражении этот тезис означает следующее: чем менее натуралистичен способ кинопоказа, тем киногеничнее результат – за счет *неизменно абсолютного* натурализма фона, соответственно, все более отчуждающего этот способ. Виго же, если угодно, передвигает средний элемент в исходном тройном соотношении «природа кинематографа / киноформа / снимаемый объект» в другую сторону: вместо того, чтобы увеличить «эстетически продуктивный» разрыв между формой и содержанием, он увеличивает разрыв между формой и природой искусства, т. е. *мотивировкой* формы¹². И если идея такого сдвига – заслуга Виго как киномыслителя, то мастерство Виго как кинорежиссера – в той полноте уровней, на которых он проводит этот сдвиг (попросту говоря – увеличивает число формальных конфликтов) в своем фильме.

Начнем с ритмики монтажа. Говоря об отсутствии в фильме Виго ритмически-музыкальной выверенности, мы вовсе не имели в виду, что он смонтирован полностью аритмично; мы лишь подразумеваем, что ритм нестабилен (и с точки зрения классического симфонизма, и с точки зрения все же стабильно синкопированного джаза). Во всех конструктивистских симфониях его эволюция была как бы изначально заданной величиной, он усиливался или ослабевал в зависимости от положения в единой линии развития фильмической партитуры; объекты не диктовали ритм той или иной монтажной фразы, а – самое большее – «подбирались» в нее в зависимости от ее ритма¹³. Более смягченный вариант предложен Анри Сторком в «Образах Остенде», когда объекты типологизировались в зависимости от своего ритмического потенциала и в соответствии с этим распределялись по различным главам фильма (стремление к типологизации киногений вообще является

¹² Стоит заметить, что понятие «киногеничности» объекта, т. е. его ритмичности, в фильме остается; можно расценить это как атавизм, можно – как сознательное усложнение динамики внутри описанной тройственной теоретической структуры.

¹³ Здесь был свой материал для эстетической игры и свое «удовольствие» от нее – например, когда медленнодвигающийся объект (скажем, потягивающийся или медленно переводящий взгляд человек) резко, отрывисто, как бы с натугой встраивался внутрь коротко смонтированной фразы.

ключевым теоретическим принципом для бельгийского авангарда). У Виго же все ритмическое строение полностью подчинено каждому конкретному объекту; поэтому ритмику фильма в целом описать невозможно – в отрыве от материала, *в абстрактном выражении* она попросту не имеет никакой эстетической ценности, тем самым она *немузыкальна*.

Виго коротко монтирует быстрые объекты – игру в шары, теннисистов, парусники, гоночные автомобили; медленнее – идущих по набережной людей, еще медленнее – людей, сидящих и читающих газеты или обедающих¹⁴. Совершенно замечателен – и по остроте ощущения заявленного приема, и по кинематографической иронии – «абсолютно медленный», т. е. статичный случай: людей, загорающих в своих шезлонгах (очевидно «медленный» процесс), Виго монтирует наплывами (как крайне медленная форма монтажа)¹⁵. Причем последовательность этих объектов, как мы уже говорили, в соответствии с заявленным Виго жанром газетного очерка нарочито случайна, нерегулярна – если и не тематически, то уж во всяком случае по ритму.

Другой проводимый Виго конфликт между киноформой и природой кино за счет сближения киноформы и регистрируемой действительности носит характер *геометрический*. Весь конструктивистский кинематограф (как и вообще весь кинематограф, основанный на понятии «киногения») построен на геометрии ломаных линий, прихотливо пересекающих прямоугольник экрана. Даже манифест французского конструктивизма – «Колесо» Абеля Ганса – содержит едва ли не больше ломаных линий, чем тяго-

¹⁴ Виго даже не «возмещает», как это обычно принято, бóльшую длину плана его большей же крупностью. Для современного зрителя это особенно заметно в кадре с прокаженным, близким по эмоциональному заряду к начальному кадру фильма А. Пелешяна «Мы» (в котором эта пропорция соблюдена с модернистской демонстративностью): попросту говоря, после просмотра фильма Пелешяна кадр Виго хочется укрупнить.

¹⁵ Ближе к концу фильма, уже задав этот прием, Виго сам же и остраивает его с удвоенной иронией: крупный план с чистильщиком обуви, натирающим чьи-то ботинки, через наплыв сменяется таким же планом, на котором теми же щетками натираются уже голые ноги (читай: «полностью стертые ботинки»).

теющих к образованию круга плавных; колеса в нем окружены линиями рельсов и паровозных шатунов, отчасти срезаны нижней линией вагона. Бешенство внутрикадрового ритма создается в фильме Ганса не столько вращающимися колесами, сколько вращающимися колесами шатунами, прихотливо взаимно пересекающимися линиями путей и мелькающими вдоль путей столбами и заборами.

Единственный фильм французского авангарда, целиком построенный на форме круга, – это единственная кинорежиссерская работа Марселя Дюшана с исключительно выразительным (и также «закругленным» в анаграмму, почти палиндром) названием «Anémic cinéma», т. е. «Анемичное кино»¹⁶; уже в «Только часах» Альберто Кавальканти круг часов и города *образуется* по ходу фильма, как его *образный* итог в ходе длительного наблюдения за движением прямых стрелок циферблата и обитателей города по его прямым улицам. С чисто геометрической точки зрения можно сказать, что ломаные линии контрастируют с прямоугольником экрана (пересекая или заполняя его) эффектнее и ярче, потому что, по сути, контраста нет: прямоугольник – это тоже всего лишь замкнутая ломаная линия; а контраст между кругом и прямоугольником настолько велик¹⁷, что почти не ощущается.

Если вспомнить теперь, что *прямые линии в природе не встречаются*, то легко понять, почему плавные линии – и по большей части именно круг – являются сквозным геометрическим мотивом в фильме «По поводу Ниццы». После первого же кадра (кругообразной вспышки салюта) Виго задает главную тему фильма – тему рулетки.

Не вдаваясь подробно в символику круга, заметим все же, что рулетка как нельзя лучше символизирует «манифест» Виго – слу-

¹⁶ Название не соответствует нормам французской грамматики – ради эффекта анаграммы. Можно отметить, что само понятие «анаграмма» также аналогично (в области формальной поэтики) геометрии круга.

¹⁷ Этот контраст велик по двум причинам: во-первых, круг и прямоугольник представляют собой два разных типа линий: плавная и ломаная; во-вторых, круг есть предельная форма прямоугольника (т. е. прямоугольник с количеством углов, стремящимся к бесконечности), а потому контраст здесь велик неизмеримо, иначе говоря – бесконечно.

чайность (и «заметки по поводу», и «спонтанность регистрируемой действительности») в противовес выверенности (и «симфонизм», и «монтажный диктат режиссера»). Здесь же становится понятным и «выбор природы» – Ницца как культурное понятие, укоренившееся в сознании зрителя вместе с пластом кодифицированных значений, более того – как абсолютное, полное, *символическое* выражение этих значений: это *курорт* (читай: символ курорта), место, оторванное от размеренных ритмов городской жизни (т. е. от «симфонии большого города»), в котором люди отдыхают (т. е. пребывают в своем максимально «натуральном» состоянии), играют (т. е. отдаются случайности), заводят «курортные романы» и т. п. Весь этот символический пласт значений поддержан с самого начала пусть и плохо вербализуемым, но вполне понятным, чисто кинематографическим образом-символом в том же первом эпизоде фильма: новоприбывшие, сошедшие с поезда и стоящие у *прямой линии* рельсов, и лопатка крупье, загребаящая их на *круг* рулетки. Интенсивно накапливая круговые формы в начале фильма (верхушки пальм, снятые почти вертикально с нижнего ракурса; столики в ресторане), Виго затем, естественно, переключается на другие, менее определенные геометрические формы (ведь сосредоточенность лишь на кругах также являлась бы своего рода выверенностью и видом режиссерского диктата). Лишь в самый «классически киногеничный» (т. е. самый «прямолинейный») эпизод фильма он вновь – почти назойливо – вводит мотив круга: спортсмены играют только с мячами (теннис через крупные и сверхкрупные планы мячей монтируется с игрой в шары), автомобильные гонки сняты на крутом повороте, а в кадры парусной регаты дважды вводится крупный план круглого буйка.

Характерно, что прямые линии в фильме все же появляются – в конце, в сцене военного парада. Зная и последующие фильмы Виго, и его личную биографию, точнее говоря, учитывая его тотальный анархизм, легко понять эмоциональный подтекст этой сцены; но даже если исходить исключительно из внутреннего строения фильма, символика четко организованного парада вполне читаема: вслед за ним следует апокалиптический финал, в котором уже «идеально» конструктивистские кадры с фабричными

трубами¹⁸ чередуются со старухами, кладбищем, разрытой могилой и заволакиваются в конце концов дымом и огнем. Конечно, этот финал по смыслу намного сложнее, чем эсхатологическая филиппика в адрес «прямых линий» (что бы эти линии ни символизировали); здесь мы лишь отмечаем безупречность проведения режиссером сквозного мотива геометрического контраста между плавным (жизненным) и жестким (без-, внежизненным).

Наконец, третье проведение базового стилистического конфликта носит более эпизодический, но и более экстремальный и потому символический характер. Движение камеры в видовых фильмах до Виго – в связи со всеми указанными факторами: приматом прямых линий и четкого ритма (как объектов, так и киноформы) – было сравнительно однообразным; камера либо была статичной, либо же двигалась прямолинейно (в зависимости от режиссерской задачи – более или менее ритмически): панорамы, трэвеллинги, наезды. Иначе говоря, как и в прошлых случаях, движение камеры диктовалось предварительно поставленной, эстетически предпосланной задачей (сюжет, режиссура, формальная завершенность), а не «природными», естественными свойствами снимаемого объекта.

В фильме «По поводу Ниццы» камера Бориса Кауфмана трижды – исключительно тщательно – повторяет траекторией своего движения снимаемые контуры: крыш домов, паруса и – почти невероятная откровенность приема (особенно если учесть очевидную техническую сложность точного выполнения) – *аркады*¹⁹.

¹⁸ Садуль, видимо, интерпретировал фабричные трубы в финале как фаллические символы. (Мы искренне пытались отыскать в других эпизодах фильма то, что Садуль назвал «наивной сексуальной символикой» фильма [Садуль Ж. История киноискусства. М., 1957. С. 263], однако так и не смогли ее обнаружить нигде, кроме разве что этого финального эпизода.) Садулю скорее бы уж было впору трактовать финал в любезном ему стиле марксистского киноведения – как предвестие гибели старого мира (кладбище, поломанная маска, престарелые аристократки) под давлением мира рабочих (смеющиеся пролетарии; работающие на полную мощность – судя по количеству дыма, идущего из труб, – фабрики и заводы). Конечно, эта трактовка все равно была бы неверной, зато хотя бы мало-мальски правдоподобной.

¹⁹ Заметим, что контуры всех трех объектов плавные.

Можно иронизировать над архаической наивностью технических приемов Виго; после базеновской «Онтологии фотографического образа» понятно, что кинокамере не нужно столь буквально идентифицироваться с реальностью, для того чтобы зарегистрировать ее. С технической точки зрения фильм «По поводу Ниццы», несомненно, устарел; с технической – но не с принципиальной. Своим дебютным фильмом Виго дает, если угодно, *символ документалистики* (которому, конечно, так же мало места в практике, как и любому символу): камера должна не навязывать реальности свой рационально предпосланный взгляд, но воспринимать и даже перенимать саму фактуру последней, ее *очертания*. Реальность менее прямолинейна, более прихотлива, чем любые умственные послы; кинематографу (как режиссеру и как любому человеку) необходимо отказаться от себя, чтобы постичь окружающее.

Фильм Виго – манифест *смирения киноформы*; не экран должен кадрировать реальность, а контуры реальности – изнутри раздвигать его, в буквальном смысле разламывать его рамки, всё увеличивая таким образом – *до бесконечности* – количество углов, пока ломаные линии не превратятся в плавные, угольник – в круг, а кино – в жизнь.

2. Игровой фильм «Ноль за поведение» и «Аталанта»²⁰

Итак, реальность киноголична потому, что конфликтует с природой кинематографа, и постольку, поскольку кинематограф отказывается при ее «регистрации» от своих свойств во имя максимально пристального взглядывания в нее. Этот постулат, лежащий в основе стилистики фильма «По поводу Ниццы», по-своему безукоризнен в области документалистики, но порождает очевидные трудности в области игрового кино; и главной из этих трудностей становится *проблема актера*.

В самом деле, вещь, даже встроенная в сюжетный контекст игрового фильма и тем самым нагруженная дополнительными рационально просчитанными значениями, все же обретает последние более в восприятии зрителя, нежели во время регистрации кинокамерой. Напротив, актер изменяет свой облик (мимику,

²⁰ В данной работе использована версия «Аталанты», выпущенная в 1990 г. синематекой Gaumont.

походку, способ речи, а также саму внешность – с помощью грима) в соответствии со снимаемым фильмом уже перед камерой; и если камера вглядывается в него как в часть реальности, все эти изменения (читай: изменения реальности) практически неизбежно выглядят как фальшь.

Известно, какими методами эта проблема решалась различными кинематографистами позже: как правило, с помощью непрофессиональных актеров, «играющих» самое себя или же «не играющих» вовсе, – т. е., попросту говоря, с помощью ввода в «актерскую сферу» игрового кино тех или иных элементов документалистики. С другой стороны, актеры немого кино старались найти особый метод «киногеничной» актерской игры. Логика нахождения этого метода была, как правило (за редкими исключениями вроде теорий Вегенера или Эпштейна, лежавшими в стороне от магистрального процесса методологических поисков), довольно проста: если более всего киногеничны ритмические процессы и движения, то в основу актерской игры также необходимо должен быть положен четкий ритм. Понятно, что при таком подходе реальность актера как человека всячески затушевывается; так, в частности, возникает понятие киномаски, которое легло в основу «комической», а также родственное ему представление о кинокукле, онтологически освоенное экспрессионистами, а синтаксически – кинематографом Любича. Актер превращался в идеально отлаженный механизм, аналогичный фабричным агрегатам и столь же киногеничный.

С точки зрения *проблемы актерской киногении*, первый игровой фильм Виго «Ноль за поведение» интересен сразу в нескольких направлениях. Во-первых, Виго решает эту проблему *двумя* способами: образы взрослых решены как киномаски, а детей режиссер раздобыл в бедных парижских кварталах. Во-вторых, это разделение работает как перевод на стилистический уровень сюжетной идеологии фильма: дети естественны, реальны, а взрослые подчинены надуманным (с точки зрения анархиста Виго) принципам, плотно *замаскировывающим* их истинные лица, они являются винтиками общественного механизма²¹. Здесь мы вновь

²¹ Особенно интересна трактовка молодого учителя Юге, поддерживающего детей и критикуемого взрослыми. С одной стороны, его играет профессиональный театральный актер Жан Дасте; кроме того, в одном

сталкиваемся с той же социальной трактовкой киногения, что и в фильме «По поводу Ниццы»: классическая конструктивистская киногения немого кинематографа возводит в абсолют понятие механистической выверенности, в основе которого лежит, с одной стороны, режиссерский диктат (читай: над естественным), а с другой – четкая структура буржуазно-промышленного общества, стабильность которого обеспечивается бесперебойным ритмом работы фабрик и заводов; это же общество способствует *обезличиванию* своих членов. Напротив, предложенная Виго «киногения натурального», основанная на максимально пристальном взглядывании в конкретику реальности²², ведет к нестабильности ритма (ибо жизнь, как говорил горинский герой, «не складывается в схему»), примату индивидуального над общим и естественного над рационально выстроенным, иначе говоря, к распаду любой формы общества (вообще любой формы).

Но есть еще и «в-третьих», и это «в-третьих» заключается в том, что сам Виго, несмотря на проведенное им «стилистическое

из эпизодов фильма он подражает Чарли Чаплину, образ которого после «Механического балета» Фернана Леже стал воплощением стиля «актерского конструктивизма». С другой стороны, ироническая откровенность стилевой цитаты (прием цитаты, апелляции к уже бывшему, автоматически означает законченность цитированного) как бы отчуждает сам этот стиль. Говоря сюжетно, понятие маски (т. е. – обратно – социальной принадлежности) является для Юге не более чем игрой.

²² В 1927 г. Марсель Дефосс высказал предположение (в качестве «ответной реплики» на многочисленные попытки теоретиков составить своеобразные «каталоги» фотогеничных и нефотогеничных реальных объектов), что фотогения того или иного объекта не есть величина постоянная; по мере того, как этот объект осваивается кинематографом, он становится фотогеничным; иначе говоря, кинематограф по мере своей эволюции фотогенизирует реальность. (См.: Из истории французской киномысли. Немое кино (1911–1933) // Сост. М. Ямпольский. М., 1988.) Радикальный эксперимент Виго можно расценить в этом контексте как провозглашение принципиальной априорной фотогеничности натурального: не кинематограф наделяет «специальными качествами» реальные объекты, а сами реальные объекты этими своими изначальными качествами обучают кинематограф себе. Попросту говоря, кинематограф развивается постольку, поскольку он обнаруживает фотогеничность реальности.

столкновение» способов киногоеничной актерской игры, на наш взгляд, как будто все же окончательно не «доверяет» ни одному из них. Возникает впечатление, что это придуманное им столкновение ощущается им самим именно как *придуманное* и потому до конца не восстанавливающее нарушенный понятием игрового кино баланс между вещами и людьми. Двойственность способов актерского существования заявлена в фильме Виго вполне отчетливо; но при этом ни потенциал каждого из этих способов, ни тем паче потенциал от их столкновения не реализуется даже вполнину²³; практически это означает, что несмотря на «натуральность» непрофессионалов-детей, камера Виго *не* вглядывается в них, и несмотря на «масочность» профессионалов-взрослых, механистичность этих масок не получает довлеющего стилистического характера (кроме разве что директора-карлика). В зрительской памяти остаются не столько лица первых и ритмика вторых, сколько образность (читай: киногоеничность) окружающего их вещного антуража: занавеска, за которой спит надзиратель, белые ряды кроватей в темной общей спальне и, конечно же, «подушечная битва».

Именно последний эпизод вскрывает главную отличительную особенность понимания Виго *киногении вещи* в игровом кино. Многие из приемов, пригодных в документалистике, здесь неприменимы: исчезает спонтанность снимаемых объектов – значит, теряет свою основную смысловую мотивировку нестабильность монтажного ритма; появляется фабула, которая (особенно в звуковом кино) опирается в первую очередь на актеров («сомнительно» киногоеничных) – значит, резко ограничивается «внимание» камеры к вещам (по крайней мере, оно уже не может носить тот характер самодовлеющего формального эксперимента, как в случае с повтором контуров отдельного объекта). Что же остается?

Напомним: по Виго, киногоенично то, что воплощает суть объекта в противоположность сути кинематографа, а обоснование возможности киногении заключается в натуральности объекта, противопоставленной технико-рациональной природе кино;

²³ Возможное практическое (т. е. внеэстетическое) объяснение этому – неизбежная трудность полной и точной реализации заявленного стилистического приема на лично близком автору материале; как известно, «Ноль за поведение» основан на детских воспоминаниях Виго.

конфликтное напряжение между частями этой оппозиции и создает эстетический эффект. Кинематограф, как время, выраженное в формах пространства, основано на помещении в рамки четкого ритма (24 кадра в секунду) и четырехугольного экрана снимаемой природы – внеритмичной и основанной на плавных линиях. В человеческом сознании ритм создает ощущение времени (благодаря фундаментальной символике часов), поэтому аритмичное воспринимается как вневременное, а прямоугольник²⁴ создает ощущение конечного, замкнутого пространства, поэтому круг (простейшая плавная линия) воспринимается как символ вечного движения и ассоциируется с бесконечностью (см. прим. 17).

Обобщая, можно сказать, что киногения есть результат конфликта между ограничивающей условностью искусства и безграничной безусловностью описываемой искусством природы²⁵, между человеческим и природным, между временным и вечным, между ограниченным и бесконечным. В фильме «Две или три вещи, которые я знаю о ней» Годар сформулирует это в виде следующей максимы: «Мертвые вещи всегда живы, живые люди зачастую уже мертвы». Другими словами, вещь киногенична потому, что потенциально *вечна*, и настолько, насколько автономна от человека.

Таким образом, чтобы киногенично показать вещь, нужно акцентировать ее «вечность», ее выключенность из окружающего антропоморфного, ритмического временного потока, практически говоря – максимально *замедлить* (опять же в противоположность конструктивистской эстетике). В сцене «подушечной битвы» Виго не просто использует сильно замедленную съемку; сама эта сцена является трансформированной (с точки зрения темпа), полемической цитатой из «Наполеона»²⁶, где Ганс, напротив, использует слегка убыстренную съемку, усиленную «полимонтаж-

²⁴ Строго говоря, любой многоугольник с количеством углов, воспринимаемым «на глаз» (т. е. не более восьми).

²⁵ Здесь второе обоснование непрофессионального актера как киногеничного: непрофессиональный актер безымянен, это «человек вообще», т. е. некая типичная часть окружающего мира.

²⁶ По нашему ощущению, эффект цитаты усугубляется внешним (или, по крайней мере, фактурным) сходством между мальчиками, исполняющими роли Наполеона в детстве у Ганса и Табара у Виго.

ным» дроблением экрана сначала на четыре, а потом на девять частей. Уже сама откровенность противопоставления свидетельствует о фундаментальности значения, придаваемого Виго своему стилистическому приему.

Прежде чем перейти к «Аталанте», необходимо сделать важное предуведомление. Игровой фильм, в отличие от видового, избирает посредником зрительской рецепции фабулу, стилизованную под жизнеподобие драматургию, в присутствии которой конструктивные особенности фильма воспринимаются в худшем случае как антураж, в лучшем – как ключ к отгадке, герменевтический код интерпретации, вторичный символический пласт дискурса. Путь развития видового фильма от первого кадра к последнему прихотлив и непредсказуем, как реальность, являющаяся единственным фильмическим материалом, а форма, вступая во взаимодействие с континуальностью этого материала, образует единственную драматургию фильма. В игровом же фильме функцию драматургической организации принимает на себя сюжет,двигающийся от одного поворотного события к другому, – т. е., в математических терминах, обладающий меньшей, нежели континуум, плотностью. Например, «развязка», которую в видовом фильме можно определить лишь *post factum*, в игровом фильме *предчувствуется* заранее как выбор одного из нескольких возможных, принципиально предсказуемых вариантов, определенных предшествующим движением сюжета; и конкретика этого выбора трактуется зрителем как режиссерский меседж, осуществленная автором трактовка его же собственного высказывания. Поэтому разбор игрового фильма с точки зрения формальных приемов неизбежно влечет за собой анализ символических функций и дискурсивность изложения, как правило, совершенно необязательные при работе с видовым фильмом.

«Ноль за поведение» представляет в фильмографии Виго случай переходный, драматургия в нем предельно разбалансирована, с трудом поддается членению на события и отнюдь не определяет развязки, и потому при его анализе смены интонации избежать было легко. В случае «Аталанты» – невозможно. Впрочем, поручкой тому и сама свершившаяся эволюция приемов, найденных Виго в «Ноле за поведение», – не только простая, но и поучительная.

Прежде всего, главным героем фильма становится *вещь* (т. е. баржа «Аталанта»); вообще, вещи, антураж, реквизит, па-

вильонные декорации и натурный ландшафт начинают играть в фильме (в том числе в его сюжете) определяющую роль. Соответственно этому в «Аталанте» исчезает решение проблемы актера, найденное в фильме «Ноль за поведение»: всех героев, вне зависимости от их сюжетных функций, играют профессиональные актеры. Можно, конечно, трактовать это исчезновение и в связи с большей психологической сложностью, и в связи с частичной неудачей (т. е. неполнотой реализации) приема, примененного Виго в его предыдущем фильме. Интереснее, однако, логическое *следствие* этого исчезновения (которое, впрочем, возможно, является и его причиной). «Исчезнувший» прием подразумевал, что образ, созданный непрофессиональным актером, в силу «натуральности» последнего ближе (по сути и / или эстетически) к природе, чем образ, созданный профессионалом, который природе противопоставлен. Использование в «Аталанте» *исключительно* профессиональных актеров означает, таким образом, *тотальную* отделенность, отчужденность человека от окружающей его природы²⁷. Почти полвека спустя это же представление о взаимоотношениях между человеком и вещным миром будет подхвачено и выражено в кинематографе Дарио Ардженто (что характерно, также объявляющего себя анархистом²⁸). Естественно, что у специализирующегося на жанре «хоррор» Ардженто остромеланхолический, щемящий, рвущий душу трагизм Виго сменится трагизмом жестким и яростным; вещи у Ардженто не просто отделены от окруженного ими человека, они атакуют его; намеченный Виго конфликт у Ардженто реализуется с демонстративной мощью²⁹.

²⁷ Это логическое следствие, точно предвещающее идеологию появившегося десятилетие спустя экзистенциализма, нашло свое выражение в идеальном по пластике кинообразе: невеста, идущая по палубе «Аталанты» на фоне другой дымящей баржи, проплывающей в противоположном направлении.

²⁸ Джованнини Ф. Азбука страха: Дарио Ардженто от А до Z // Сеанс. № 14. СПб., 1997. С. 54.

²⁹ М. Трофименков описывал эту реализацию так: «Разбитое оконное стекло, сонный лифт, перила лестницы, обрушившаяся люстра – сходят с ума, терзают плоть, оборачиваются волчьими ямами и капканами» (Трофименков М. Там, где страх имеет тело // Сеанс. № 14. СПб., 1997. С. 58).

Конечно, Виго и Ардженто – далеко не единственные кинопредставители экзистенциализма; но именно у них, как мало у кого другого, последний порождается пристальным, чуть ли не патологическим вниманием к *вещам*³⁰ (ср., например, эпизод в каморке папаши Жюля в «Аталанте» и целиком вещную монтажную фразу с куклой в «Темно-красном» Ардженто)³¹.

Итак, можно сказать, что в «Аталанте» Виго декларирует своеобразный «киногенический приоритет» вещей перед людьми; вообще говоря, сама баржа «Аталанта» (*давшая заглавие фильму в целом*), с ее капитаном папашей Жюлем, которого можно просторечно охарактеризовать как барахольщика, легко интерпретируется как метафора склада вещей, а все мелодраматические перипетии фабулы – как результат *затерянности* героев на этом складе (при поэтапном рассмотрении сюжета хорошо видно, что причиной *каждого* рокового поворота в жизни героев является вмешательство в нее какого-либо предмета). Рассмотрим теперь несколько нюансов в режиссуре Виго, связанных с тем его приемом, который мы назвали «киногения вещи».

Во-первых, в «Аталанте» (в отличие от предыдущих фильмов) Виго начинает осмысленно использовать категорию «крупность плана». Из нескольких возможных примеров приведем один, самый характерный, – знаменитый эпизод, в котором Жюльетта открывает шкафчик в каморке папаши Жюля и видит банку с заспиртованными отрубленными руками. Этот довольно сюрреалистический образ можно трактовать как нехитрую метафору несоединимости человеческого и вещного: «руки» здесь работают как метафора человеческой подвижности, а «заспиртованность» – как метафора вечной неизменности («чтобы сохранить

³⁰ Мы говорим здесь, разумеется, об особом роде внимания; например, многие монтажные фразы «Октября» С. Эйзенштейна также целиком построены на работе с вещами, но Эйзенштейн выстраивает их как ему угодно, диктуя им нужное ему положение и организуя «балет вещей», в то время как Виго и Ардженто лишь тщательно всматриваются в них, не желая (или не решаясь) что-либо диктовать им.

³¹ Более того, отдельные сопоставления в их творчестве дают возможность говорить о прямом влиянии Виго на Ардженто; так, сцена со спящим за занавеской надзирателем в фильме «Ноль за поведение» процитирована в аналогичной по пластике сцене в фильме Ардженто «*Suspiria*».

навсегда»). Именно шоковая сюрреалистичность и производит (и на зрителей, и на Жюльетту) нужный Виго эмоциональный эффект сочетания несочетаемого. Заметим, однако, что сам по себе этот эффект еще не содержит приоритета одного перед другим; он поддержан именно крупностью плана (банка на первом плане, лицо Жюльетты – на втором), причем поддержан тем более интенсивно, что, строго говоря, кинематографически такой ракурс неверен (зрителю не с чем идентифицировать взгляд камеры)³²; как и всегда в искусстве, здесь нарушение эстетических стандартов призвано акцентировать зрительское внимание на смысле этого нарушения.

Во-вторых, помимо временной категории (вещное как вечное) Виго использует – кажется, единожды – категорию пространственную (вещное как безграничное). Мы имеем в виду план с японским веером, на фоне которого беседуют папаша Жюль и Жюльетта: веер здесь (кадрированием особо подчеркнута округлость его верхней части) занимает *весь экран*. В фильме «Ноль за поведение» такое кадрирование уже встречалось – в плане с гигантской занавеской надзирателя; но там размер был реальным (а не определенным кинематографической подачей) размером вещи и потому «работал» ослабленно. В кадре же из «Атланты» и очевидная умышленность композиции, и некоторая ее, если можно так выразиться, «невероятность» (веер, вообще говоря, не ассоциируется с чем-то, могущим заполнить весь экран) также направлены на выражение пресловутого приоритета.

Наконец, в-третьих: если в фильме «Ноль за поведение» главными героями были люди, а конфликт создавался на стилистическом уровне между способами актерской игры, то в «Атланте» сюжетобразующий конфликт создается между способами существования вещей. В фильме есть два центра предельной концентрации предметов: многократно упомянутая уже каморка папаша Жюля и имущество коммивояжера-фокусника, который является основным катализатором драматических событий фильма. Эти два центра противопоставлены и на содержательном уровне: предметы папаша Жюля не имеют стоимости, их ценность определяется их *биографией*; предметы коммивояжера, естественно,

³² Понятно, что этой «неверности» легко можно было бы избежать, например планом сбоку, также выдвигающим банку на первый план.

имеют цену (*конечную*) и только поэтому и появляются – и на уровне стилистики: предметы папаши Жюля стоят неподвижно, занимают отведенное им (хочется сказать «почетное») место; предметы коммивояжера появляются и исчезают (ритмически – *sic!*) и не имеют индивидуальности; первые предметы *запоминаются* (банка с руками, веер, наваха, граммофон), они *конкретны*; вторые – нет³³. Эти два центра (точнее, персонажи – их владельцы) точно локализованы (режиссером / сюжетом): место папаши Жюля – весь мир (кстати говоря, круглый); место коммивояжера – Город (большой город)³⁴.

Подведем итоги. Переход от видового фильма к игровому сопровождается у Виго поисками приемов, призванных адекватно восполнить неизбежную при этом переходе потерю достоверности киноизображения и тем самым (для Виго) потерю киногеничности. Эти поиски приводят к нарушению баланса в паре «люди / вещи», поддержанному социальными (вернее, асоциальными) взглядами режиссера как в их сюжетно-тематическом выражении, так и в эстетико-теоретическом. В свою очередь, это нарушение, наличествующее в фильме «Ноль за поведение» лишь на стилистическом уровне, в «Аталанте» резко нарастает, приобретает характер четко определенного тезиса и не только становится формообразующим элементом, но и ложится в основу тематики фильма и, как следствие, его сюжетной структуры.

Что в исходном переходе послужило причиной, а что – следствием, мы определить не беремся. Можно предположить, что

³³ Даже ключевой для фабулы платок оставляется камерой Виго почти совершенно «без внимания».

³⁴ В эпизоде одиноких странствий Жюльетты по Парижу появляется аналог чемодана коммивояжера – витрина ювелирного магазина, в которой предметы также аналогичны друг другу (в отличие от максимально различных предметов папаши Жюля) и, кроме того, – как и принято в витринах, – размещены равномерно (т. е. ритмически). Возможно, с этой же точки зрения (только максимально обобщенной) можно трактовать один из самых сложных эпизодов фильма: на спящих и тоскующих во сне разлучившихся супругов падает одинаковая сетчатая тень. Равномерность (т. е. опять же пластическая ритмичность) распределения точек, составляющих узлы ромбовидного узора на этой сетке, при такой трактовке интерпретируется как разделившая супругов ритмичность (читай: ритм города, с его равномерно-обезличенными предметами).

внезапное столкновение с проблемой актера при переходе Виго в игровое кино явилось первым толчком к пониманию приоритета естественной вещи перед преходяще-суетным человеком (и, в конце концов, его, приоритета, многоуровневому выражению в «Аталанте»); можно, напротив, предположить, что как раз необходимость выразить приоритет естественного перед социально ориентированным и заставила Виго сменить видовое кино на игровое.

На самом деле вариантов причинно-следственной схемы этого перехода намного больше: к примеру, здесь и совпавший с последним по времени приход «говорящего» кино (речь как преимущественная, *выделяющая* характеристика человека), и дефинитивная выстроенность сюжета (которая неизбежно – с точки зрения морали стиля – должна повлечь за собой драматизм, выражающий *кризис человеческого*³⁵), и т. д. Как бы то ни было, творчество Виго описывает своеобразную параболу, и конец пути – «Аталанта» является точной параллелью начала пути – «По поводу Ниццы»; параллели же, как известно, во всем сходны и нигде не сходятся. В обоих фильмах провозглашается, что киногенично лишь натуральное (т. е., говоря в терминах кинотипологии, *документальное*); и если «По поводу Ниццы» сказано выше, что это квинтэссенция видовой документалистики, следовательно, символ киногении, самого *киноискусства*, как его понимает Виго, то «Аталанта» становится *символом конфликта между искусством и его жанром*³⁶. Энергичный эсхатологический финал «По поводу Ниццы», в котором в концентрированной форме намечен прообраз основного конфликта «Аталанты», через пять лет как бы деконцентрируется, заполняя собой на всех уровнях всё пространство фильма.

³⁵ Другими словами, пресловутая условность, разделяющая героев «Аталанты», – это не только условность социально-городской жизни, но и условность игрового сюжета, как бы мешающая свободному чувственному существованию героев («сценарный диктат»). Социальная критика Виго оборачивается и сознательной самокритикой (социальность игрового кино в противоположность асоциальной объективности документалистики), а потому критический заряд усиливается.

³⁶ В случае фильма «По поводу Ниццы» плюс на плюс дает плюс, в случае «Аталанты» плюс на минус дает минус.

А. НИКАНОРОВ

*Звучание московских колоколов в слуховых записях
А. Д. Кастальского, П. Ф. Гедике, К. К. Сараджева*

Как известно, звуковысотная множественность и вариантность звучания колоколов, обусловленная их физической и акустической природой, имеет еще большую подвижность ощущений при их слуховом восприятии и тем более оценке качества звучания в процессе графической фиксации с помощью нотной записи (нотации)¹. Ограниченность традиционной нотной записи (невозможность отражения в ней процесса развития звука во времени, ориентация на равномерно-темперированную шкалу с наименьшим шагом в полутон), как и вообще необходимость расширения употребительной системы тонов, еще в начале XX в. была замечена многими композиторами и исследователями, в первую очередь этномузыкологами. Это потребовало создания целого ряда дополнительных обозначений и различных усовершенствований, широко применяемых в настоящее время и в творчестве, и в музыкологии². Однако для фиксации звучания колокола подобные системы записи не применялись раньше и почти не применяются сейчас. Одни ученые отказывались от фиксации звуковысотной составляющей колокольного звучания и сосредотачивались лишь на фиксации ритма, как, например, С. Г. Рыбаков³. Другие продолжали записывать колокола посредством традиционной нотации, не обращая внимания на условность и заведомое несовершенство результата. Даже К. К. Сараджев, по мнению которого общепринятая нотолинейная система непригодна для передачи звучания колоколов, был вынужден ею пользоваться. Известно, правда, что некоторые колокола звонарь пробовал изображать в виде так называемых *звуковых деревьев*⁴ — своеобразных нотных чертежей, фиксировавших все нюансы звучания, но, к сожалению, эти записи пока обнаружить не удалось. Остается лишь догадываться, почему К. К. Сараджевым более четырехсот звуковых спектров колоколов Москвы, Подмосковья и других городов были записаны абсолютно традиционным спо-

собом, при том что он обладал сверхчувствительным слухом, что подтверждалось авторитетными музыкантами, а также акустическими исследованиями⁵. Несмотря на заведомую неточность этих записей, спектры К. К. Сараджева безусловно отражают его личное (субъективное) восприятие звуковысотности значительной части лучших российских колоколов.

Ранее публиковавшийся нами нотный материал⁶, представляющий как неизвестные записи звуковых спектров, выполненные звонарем в 1920-х гг., так и варианты нотаций звучания больших колоколов, обнаруженные в различных рукописях музыканта, позволяют утверждать, что для К. К. Сараджева звук колокола не был неизменной, навсегда заданной суммой тонов. Разночтения наблюдаются двух видов: 1) записи спектров отличаются общим высотным положением, они полностью сдвинуты (транспонированы) относительно друг друга на какой-то интервал, но число тонов и интервальное соотношение между ними остается неизменным; 2) количество тонов и соотношение их отличны друг от друга, но основа звукоряда сохраняется, что не позволяет трактовать записи как совершенно различные⁷.

Несмотря на вариативность записей, основополагающие соотношения интервалов в спектрах всегда сохраняются, обнаруживая ту самую индивидуальность, о которой писал сам звонарь. В связи с этим стоит напомнить об опыте Л. Д. Благовещенской, попытавшейся установить по записям К. К. Сараджева «колокольный консонанс» – типовые созвучия среди первых трех тонов спектров, характеризующие специфику звучания колокола. Разумеется, не могло быть абсолютно одинаковых звуко сочетаний для всех спектров, записанных К. К. Сараджевым. Л. Д. Благовещенская выявила семь видов: «В эти созвучия входят характерные для спектра колокола интервалы (квинта, кварта, тритон и малая септима), которые имеют самостоятельное значение в обертоновых рядах»⁸. Далее автор отмечает, что роль терции в сравнении с остальными интервалами невелика и в проанализированных ею спектрах московских колоколов между двумя первыми тонами чаще всего встречается квинта, на втором месте – кварта и на третьем – тритоны (больше – увеличенная кварта, меньше – уменьшенная квинта) и малая септима⁹. В связи с этим значительный интерес представляют записи, выполненные двумя

исследователями русских колоколов – современниками К. К. Сараджева А. Д. Кастальским и П. Ф. Гедике.

Александр Дмитриевич Кастальский (1856–1926) – композитор и хоровой дирижер, ученик С. И. Танеева и П. И. Чайковского – преподавал в Синодальном училище, руководил его хором, а позднее работал в Московской консерватории¹⁰. Будучи членом Музыкально-этнографической комиссии, проявлял научный интерес не только к церковному пению, но и к народно-песенной культуре, написал ряд исследований о русском музыкальном фольклоре¹¹. Записи колокольных звонов, сохранившиеся в рукописях А. Д. Кастальского, широко использовались им в собственных музыкальных произведениях (опера «Клара Милич», «Народные празднования на Руси» и др.). Некоторое внимание колокольному звону А. Д. Кастальский уделил и в своей научно-литературной деятельности¹². В рукописи А. Д. Кастальского зафиксированы нотации 45 московских колоколов¹³. Это колокола церкви Спаса на Сретенке (Спасо-Преображенская церковь в Пушкинском районе), колокольные наборы храма Христа Спасителя, Новодевичьего, Андроникова, Сретенского монастырей и др. Текст написан синим карандашом на нотной бумаге размером 34,5x26 см в 12 строк. Судя по типографской пометке внизу листа 7 «(№ 3) Музсектор Гиза...», рукопись можно датировать не ранее 1922 г., так как Музсектор был образован именно в этом году¹⁴. В подписях указаны названия храмов и вес крупных колоколов (эти данные не всегда точны).

Павел Федорович Гедике (12 января 1879–?) – звонарь Сретенского монастыря, брат известного композитора, педагога и органиста Александра Федоровича Гедике, а также двоюродный брат композитора Н. К. Метнера¹⁵. Сведений о П. Ф. Гедике сохранилось крайне мало¹⁶. В некоторых публикациях по этой причине его иногда путают с К. К. Сараджевым¹⁷. И Гедике, и Сарджев использовали отдельные традиционные приемы и наработки старых московских звонарей, что отличало их от современных им звонивших церковнослужителей. П. Ф. Гедике был известен в Москве как звонарь-виртуоз, исполнявший на колоколах не только традиционные звоны, но и фрагменты музыкальных произведений. Не случайно живший в Америке композитор и исследователь традиционной музыки А. Д. Сван, консультируя в 1930 г.

руководителей Гарвардского университета по поводу приобретения набора колоколов из Данилова монастыря, вспомнил о кузене Метнера, т. е. о П. Ф. Гедике как о знатоке колоколов и исполнителе на карильоне, хотя в Москве карильона в то время не существовало.

А. Д. Сван писал: «Я попробую узнать побольше у Метнера, чей кузен – один из известных московских карильонистов, или у Рахманинова»¹⁸. Использование А. Д. Сваном этого термина по отношению к П. Ф. Гедике вполне закономерно. По воспоминаниям старых москвичей, в частности звонаря Новодевичьего монастыря Владимира Ивановича Машкова (1907–2001), на звоны П. Ф. Гедике съезжались многие любители и знатоки музыки¹⁹. Краткое описание его манеры звона сохранилось в записке о колокольных звонах Е. Н. Лебедевой (1864–1955), описавшей колокольню Сретенского монастыря 16 июня 1928 г., незадолго до ее закрытия и разрушения: «Весь комплект больших колоколов и мелкого звона представляет редкий образец колокольного оркестра, на котором, при виртуозной технике П. Ф. Гедике, возможно разрабатывать любую музыкальную тему, даже финал IX симфонии Бетховена, фрагменты которой ясно можно услышать в альтовых голосах трезвона, производимого одним звонарем Гедике, имеющим в обеих руках пучки веревок от мелкого звона, а под ногами – доски, к которым приведены веревки от языков больших колоколов. Звукоряды колоколов установлены П. Ф. Гедике, который говорит, что из его колокольного оркестра нельзя изъять ни одного колокола. Это было бы равносильно тому, что из рояля изъять несколько клавиш»²⁰. Тем не менее «светский» и «музыкальный» характер звонов П. Ф. Гедике, возможно, в приведенной цитате несколько преувеличен, чтобы снять акцент преследуемой тогда церковности.

Судя по воспоминаниям священника и известного писателя Сергея Дурылина²¹, П. Ф. Гедике, несмотря на его немецкое происхождение, был истинно верующим православным человеком. С. Н. Дурылин не отмечает в его звонах ничего чуждого русской церковной традиции, подчеркивая лишь большое исполнительское мастерство и своеобразие личности самого звонаря.

Записи звукорядов, выполненных П. Ф. Гедике, в основном совпадают с нотациями А. Д. Кастальского, за исключением ко-

локола в одиннадцать пудов, который не упоминается в рукописи Е. Н. Лебедевой. Поскольку установить авторство пока не представляется возможным, в нашей публикации звучание колоколов Сретенского монастыря обозначено двумя фамилиями «П. Ф. Гедике – А. Д. Кастальский».

Сравнивая эти и другие материалы с нотациями К. К. Сараджева, обратим внимание на следующую закономерность: звучания крупных колоколов по количеству тонов приближаются к нотациям К. К. Сараджева, но совпадение тонов происходит далеко не всегда. Неоднозначность восприятия колокольного звука способствует вариативности их нотации. Вводимый нами в научный оборот материал расширяет представление о восприятии звука колокола музыкальным слухом и сможет стать основой для дальнейших музыкально-психологических и акустических исследований.

*Из воспоминаний С. Н. Дурылина
о звонаре Павле Федоровиче Гедике [1928 г.]**

Москва? <...> с ее неисчерпаемым богатством колоколов и звонов – всех ладов – от торжественного призывного зова Ивана Великого до тихого почти шепота какой-нибудь старой шатровой колоколенки в Замоскворечье, – создавала людей, которые весь смысл своей жизни, все ее дело, наконец, самих себя – находили в звоне и колоколах.

Я знал и многие в Москве знали одного такого человека. Это Павел Федорович Гедике.

Его отец – Ф. К. Гедике²² – был профессор Московской консерватории, композитор, пианист и органист, первый учитель Н. Метнера; родной брат – один из известнейших со-

* Автограф хранится в РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Д. 217. Опубликовано: Дурылин С. Н. Москва / Публикация М. А. Рашковской // Встречи с прошлым. М., 2000. Вып. 9. С. 183–188.

временных композиторов, также профессор консерватории, А. Ф. Гедике²³; сестра – камерная певица; двоюродный брат – сам Н. К. Метнер²⁴. А сам П. Ф. Гедике – звонарь на колокольне Сретенского монастыря на Б[ольшой] Лубянке.

Когда, бывало, на улице остановишься с ним, а мимо пройдет знакомый, не знающий Павла Федоровича, неизбежен впоследствии вопрос: «С каким это странным субъектом вы разговаривали на улице?» И это была еще осторожная формулировка вопроса; пожалуй, точнее его можно бы даже формулировать: «С каким это оборванцем» <...>. Маленького роста, взлохмаченный, густо заросший черною, с проседью бородою, в рваном, почему-то всегда ватном, зимою и летом, пальто, «в пуху», с наческами ваты на порыжелом, позеленелом сукне в пятнах, в какой-нибудь давным-давно инвалидной шляпе, в нечищенных рыжих штиблетах, над которыми болталась бахрама брюк, – звонарь Сретенского монастыря производил впечатление действительно оборванца.

А между тем этот оборванец вырос в чинной музыкальной строгой семье, и музыкальных данных – наследственных в этой замечательной семье – у него было не меньше, чем у других ее членов. Он мог бы легко и успешно идти той же почтенной и прямой музыкальной дорогой, которой – с разными талантами и успехом, но с одинаковым правом и честью – шли его дед, отец, брат, сестра, двоюродные братья. С этой музыкальной дороги он свернул на другую – музыкальную же, но совершенно необычную и никем не признанную. Этот мальчик, выросший в неправославной, хоть издавна московской семье, у которого отец был лютеранин, а мать – католичка, влюбился с детства в московский колокольный звон, заслушивался его часами, стал его мастером, художником, творцом <...> Обладатель совершенного слуха и совершенно исключительных, по признанию его брата-композитора, музыкальных способностей, он взошел с ними, иноверец, на московскую колокольню: там он нашел тот музыкальный инструмент, которому отдал всю свою жизнь: колокола.

Я не знаю в точности, как это случилось, но православные колокола привели его к православному храму и православной вере. Он принял православие. Но этого мало сказать: он

принял весь русский оттенок этой веры. Кровь веры заструилась в его жилах. Отец его был органистом во французской церкви; брат-композитор игрывал там на органе и наследовал от отца любовь к этому музыкальному голосу католичества и протестантства: сделался лучшим органистом России, профессором органа, автором композиций для него. Павел же Федорович не только ушел от этого инструмента, но и от храма, от веры, которых он является глашатаем. Колокола московских церквей назвонили ему лучше всяких проповедей ту веру, которую вестил их звон. П. Ф. Гедике стал одним из православнейших людей Москвы. Глядя на него, беседуя с ним, я вспоминал, что подвижник, подвизавшийся самым национальным русским подвигом – юродством, блаженный Прокопий Устюжский²⁵ – был родом «немчин». Что-то от юродивого – в его простоте, чистоте, «нищете душевной» и «нищете телесной» было и в Павле Федоровиче, – даже и в его одежде, и в отношении к ней. До смерти своих родителей (уже после революции 1917 г.) он жил с ними; после их смерти жил у брата-композитора.

Звонарь Сретенского монастыря, он ничего не получал за звон, и в глазах хозяйственных и плутоватых Варлаамов и Мисаилов Сретенского монастыря (Пименов там в эти годы не было) он был чем-то средним между юродивым и шутом гороховым. Содержали его родные. «Колокола» не кормили его, а ни от чего другого он кормиться не хотел, отдав им всю жизнь свою и талант. Отец и мать, а впоследствии брат, непрестанно одевали его, следили за тем, чтобы он был чисто, и прилично, и тепло одет, – но эта «чистая одежда», только что обновленная иждивением родных, очень скоро «исчезала» на нем: непостижимо быстро ветшала или заменялась другой, отнюдь не «чистой, приличной и теплой». Как это случалось – никто не знал, и с течением времени у родных выработалось отношение к этому как к неизбежному: за обновлением следовало ветшание и исчезновение. Вот почему иначе, как в виде «странного субъекта», а грубее и такое – полуоборванца, нельзя было встретить Павла Федоровича на улице. Если в глазах сретенских монахов была юродством и «шутогороховством» его служба безвозмездным звонарем на колокольне их монастыря, то в глазах общих знакомых и в

глазах отца, матери и брата было полубезумием и болезнью, несчастьем семьи то, что прекрасный музыкант с большими природными данными губил себя на колокольне. Об этом не говорилось, – и вообще избегалось говорить о Павле Федоровиче, – но чувствовалось, что это – несчастье семьи.

Для самого же Павла Федоровича его бескорыстное, [нрзб.], юродивое, на суд других, звонарство было несомненным счастьем. Вероятно, он был бы прекрасным органистом*, но себя нашел он только в колоколах. Его единственный, уготованный ему инструмент, на котором одним призван он был творить, находился на колокольне Сретенского монастыря, – и что ему, истинному художнику, было за дело до того, что этот инструмент не давал ни славы, ни денег, ни консерваторского признания, ни газетных отзывов, – ничего из того, что дают фортепиано, скрипка, оркестр! Он остался верен своему инструменту навсегда.

Он творил на нем чудеса. Старая Москва колоколов и церковного звона нашла в нем своего последнего художника. Лермонтов, Хомяков, Чехов слушали московский звон, любили его, ощущали чудо его красоты («чудесный звон!»), благодарно вспоминали его. Но они не взошли на колокольню и не стали, – конечно, и не могли стать, – художниками звона. П. Ф. Гедике, с детства заслушавшись московского звона, взошел на колокольню и стал художником звона. Для этого нужна была огромная, самоотверженная любовь, – ибо, повторяю, любовь эта не могла рассчитывать ни на какое утешительное воздаяние, – ни на что, кроме насмешек, осуждения, подозрения в ненормальности. «Звонарь!» Это какое-то последнее, смешное, полупьяное существо с отмороженным носом и корявыми пальцами. «Звонарь» – должность, которую может занять всякий, кто ни на что другое не способен. Смешнее же всего было, что на эту должность – угрожавшую спившимся псаломщикам, слепым послушникам и церковным сторожам – напросился лютеранин – сын и брат профессоров консерватории! Конечно, это могло быть только из юродства или из болезни. Таково было общее решение. П[авел] Ф[едорович] подчинился этому, но еще более своему решению.

* Он замечательно играл на других инструментах и поражал всех (прим. С. Н. Дурьлина).

«У него удивительный слух, – рассказывал про него его брат-композитор. – В праздничный день, когда звучат тысячи колоколов, брат безошибочно выделяет звон любой церкви. Узнает звук любимых колоколов. Это много. Это значит в море, в прибое различить гул каждой волны, высоту ее звука».

Две зимы я, живя близко от Сретенского монастыря, слушал и будничный, и праздничный звон Павла Федоровича.

Колокола Сретенского монастыря не представляли ничего особого: хорошие московские колокола, какие висели на десятках московских колоколен. Но Павел Федорович так их «обзвонил, настроил, спаял в звоне», – что они представлялись особым музыкальным инструментом, единым по строю, – с благороднейшей тончайшей звучностью. Звучность эта напоминала знаменитую ростовскую звучность – древних звонов звонницы Успенского собора. На этом инструменте, заключенном в восьмиугольную башню – в невысокую колокольню (в 2 яруса всего), – Павел Федорович создавал что-то свое, необыкновенно прекрасное, чего нельзя передать в слове. Я про себя называл это «Звон колоколов в подводном граде Китеже»: как будто в воздух проникает он через чистый хрусталь воды, – и оттого в нем слышится что-то серебряное, тонкозвучное, преображенное, как будто языки колоколов касаются не медных, а тонких фарфоровых стенок. Но этот подводный звон несся сверху, с неба, – и нес православную древнерусскую молитву. По строю, по ладу это был настоящий православный звон, – мало того: московский звон. То, что было лучшего и прекрасного в обычном, исторически сложившемся московском звоне, как через очистительную стихию воды, прошло через чистую, глубокую душу этого лютеранина-музыканта и понеслось в Москву чудесным православным звоном с древней Сретенской колокольни.

Шли годы. Сретенский монастырь переживал разные перемены в своем существовании. Прекращены были крестные ходы в него на Владимирскую, некогда собиравшие туда множество народа. Монахи его окончательно вступили на дорогу Варлаамов и Мисаилов. Водворился в нем запрещенный в священнослужении архиерей²⁶. Народ перестал ходить в его храм. А Гедике все звонил и звонил, все радовал и радовал своим звоном. И было грустно думать, что этот китежский звон сзывает к службе запрещенного в служении архиерея-самозванца, окруженного сослужащими

Варлаамами и Мисаилами, в глазах которых их звонарь – шут гороховый. Когда П[авла] Ф[едорови]ча спрашивали, почему он не уйдет в другую церковь, он отвечал: «Я звоню Богоматери». Что могли значить эти самозванцы и Мисаилы для его серебряной, металлической хвалы Пречистой? Он по-прежнему всходил на колокольню и слал умиряющие, умиленные призывы колоколов, полные высокой и строгой красоты, и вместе – «милости мира».

Слушать его звон сходились любители со всей Москвы. Бывало, в час благовеста ко всенощной проходишь мимо Сретенского монастыря и там и тут замечаешь людей, остановившихся на шумном тротуаре и внимающих звону. Поят, остановленные этой властной красотой звона, послушают – пойдут дальше, вновь остановятся: слушают – и, поймав себя на том, что, не веря в Бога, а веря в суету дня и дел его, заслушались церковного звона, махнут рукой и решительно сольются с движущейся толпой улицы.

В храмовые праздники других церквей Павла Федоровича приглашали звонить. Он не отказывался и звонил безвозмездно, налаживая звон на чужих колокольнях, сглаживая разнозвон колоколов, добиваясь красоты звучания. Когда ему нельзя было идти в чужой приход из-за звона на Сретенской колокольне, он заходил на приходской праздник позже, но всегда в храмовый праздник там или тут его можно было встретить в церкви, не за обедней, так за всенощной, а то и просто во внебогослужебное время <...> Из всех московских звонарей только имя Гедике было широко известно в верующей Москве. Это был народный художник Божию милостию.

В 1928 г. был нарушен музыкальный инструмент этого художника: снесена с лица земли древняя колокольня Сретенского монастыря*.

Нашел ли он себе другой инструмент и исполняет ли он на нем свои композиции, я не знаю. Но захотелось воспоминанием о нем закончить страницы, посвященные Москве колоколов и

* «Снос колокольни и трапезной быв[шего] Сретенского монастыря даст возможность выровнять направление улицы в наиболее стесненном участке ее». – «Почему сносятся некоторые церкви. Беседа с зам. предс. Моссовета тов. [П.] Волковым. «Известия». 1928. № 145 от 24/V1. [С. 4] (Прим. С. Н. Дурьлина).

церковного звона. В нем, повторяю, эта Москва нашла своего последнего художника, своего рыцаря без страха и упрека, верного до конца.

В московский чудесный звон, каким заслушивался Чехов, вливалось смиренное и высокое искусство этого самоотверженного художника, подвижника колоколен. В искусство это вложена была целая жизнь – и высокая душа.

[Томск. 1928]. 29. IX с[тарого] с[тиля]

Примечания

¹ См.: *Никаноров А. Б.* Экспериментальное исследование звуковысотности старых русских колоколов // *Инструментоведение: Молодая наука: Сборник тезисов докладов Международной конференции «Интермодальное пространство в инструментальной культуре»*. СПб., 1998. С. 52–54; *Никаноров А. Б.* Звуковой феномен русского колокола // *Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: Проблемы артикуляции: Рефераты докладов и материалы Международной инструментоведческой конференции*. СПб., 2008. С. 29–31.

² См.: *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 99–103, 232–235; *Мацевский И. В.* Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки // *Традиционное и современное народное музыкальное искусство*. М., 1976. С. 5–56 (Труды государственного музыкального педагогического института им. Гнесиных; Вып. 29).

³ См.: *Рыбаков С. Г.* Церковный звон в России. СПб., 1896. С. 64–67.

⁴ См.: *Цветаева А. И., Сараджев Н. К.* Мастер волшебного звона. М., 1988. С. 73.

⁵ См.: *Цветаева А. И., Сараджев Н. К.* Мастер волшебного звона. М., 1988. С. 19.

⁶ См.: *Никаноров А. Б., Сараджев Н. К.* Голоса русских колоколов (из рукописного наследия Константина Константиновича Сараджева) // *Голос в культуре*. СПб., 2010. Вып. 2: Личность. Жест. Звукотворчество. С. 34–77.

⁷ Там же. С. 60–63.

⁸ *Благовещенская Л. Д.* Некоторые особенности специфики звучания и восприятия колокольного звона // *Колокола. История и современность*. 1990. М., 1993. С. 30.

⁹ Там же. С. 30–31.

¹⁰ См.: *Зверева С.* Александр Кастальский: Идеи, творчество, судьба. М., 1999. 240 с.

¹¹ При жизни А. Д. Кастальского вышла из печати лишь одна книга: *Кастальский А. Д.* Особенности народно-русской музыкальной системы. М.; Пг., 1923. 58 с. (2-е изд.: М., 1961. 91 с.). Его капитальный труд о многоголосии в народной музыке был опубликован лишь в 1948 г.: *Кастальский А. Д.*: Основы народного многоголосия. М.; Л., 1948. 883 с. Многие научные сочинения А. Д. Кастальского о церковной и народной музыке до сих пор остаются не опубликованными (см.: Путеводитель по фондам отдела архивно-рукописных материалов / Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки / Сост., вступит. статья, научная и общая ред. Т. Г. Келдыш. М., 1997. Вып. 1: Ф. 1–70. С. 51–54; Ф. 12 (А. Д. Кастальский).

¹² См.: *Кастальский А. Д.* Церковный звон. Рукопись. РГАЛИ. Ф. 999. Оп. 1. Д. 1. Л. 14–16; *Кастальский А. Д.* Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1961. С. 85–87.

¹³ Отдел архивно-рукописных материалов Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки (далее – ГЦММК). Ф. 162. Д. 104. Л. 7–7 об.

¹⁴ См.: *Ямпольский И. М.* Издательства музыкальные // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Т. 2. Стб. 496.

¹⁵ См.: *Метнер Н. К.* Письма / Сост. З. А. Апетян. М., 1973. С. 87, 319, 335.

¹⁶ В обширном фонде А. Ф. Гедике (ГЦММК. Ф. 47) имеются лишь три единицы хранения, относящиеся к П. Ф. Гедике. К сожалению, они дают скудную информацию о его жизни и музыкальной деятельности. Это «Метрическая выпись о рождении П. Ф. Гедике...», выданная 4 сентября 1895 г., когда ему было 16 лет (ГЦММК. Ф. 47. Д. 2626. 2 л.); фото-портрет (без даты), сделанный примерно в том же возрасте в московской фотомастерской М. Грибова (ГЦММК. Ф. 47. Д. 2625); «Материалы о колокольном звоне и рисунки разных колоколов» (б. д.) (ГЦММК. Ф. 47. Д. 2627. 8 л.). Последняя единица хранения представляет собой разрозненные тексты и карандашные рисунки, записи о весе колоколов, в том числе «Указания для звона и порядок всенощной службы Св. Страстей Христовых в Успенской в Печатниках (12 Евангелий) церкви» (л. 7).

¹⁷ См.: *Козлов В.* 1927 год. Первый штурм московской старины // Архитектура и строительство Москвы. 1990. № 11. С. 24–27.

¹⁸ Цит. по: *Симонова И. А.* «Вечерний звон, вечерний звон». К возвращению первого даниловского колокола в Москву // Москва. 2008. № 3. С. 190.

¹⁹ Информация записана автором статьи от В. И. Машкова 22 апреля 1984 г. в Москве, на колокольне Новодевичьего монастыря.

²⁰ *Лебедева Е. Н.* Обследование колоколов Сретенского монастыря июня 16 1928 [г.]. ГЦММК. Ф. 162. Д. 261. Л. 1 об.

²¹ Дурьлин Сергей Николаевич (1877–1954) – историк литературы и театра, археолог, этнограф, священник, поэт, мемуарист, автор статей и монографий. Записки (воспоминания) С. Н. Дурьлина о Москве опубликованы сотрудницей РГАЛИ М. А. Рашковской (Встречи с прошлым. М., 2000. Вып. 9. С. 134–190).

²² Гедике Федор Карлович (настоящее имя – Фридрих-Александр-Пауль) родился и умер в Москве (1830–1916) – органист и пианист. Служил органистом во Французской церкви св. Людовика в Москве, с 1880 по 1916 г. преподавал фортепиано в Московской консерватории. Автор органических и хоровых сочинений (Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1973. Т. 1. Стб. 947).

²³ Гедике Александр Федорович (1877–1957) – русский советский органист, композитор и педагог. Народный артист РСФСР, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории. Сын Ф. К. Гедике (Там же. Стб. 946–947).

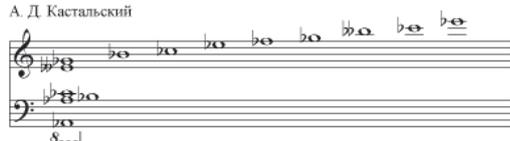
²⁴ Метнер Николай Карлович (1880–1951) – русский композитор и пианист, двоюродный брат А. Ф. Гедике и П. Ф. Гедике (Там же. М., 1976. Т. 3. Стб. 564).

²⁵ Прокопий Устюжский – святой чудотворец, блаженный. Родился в Любеке, по происхождению – немец, любекский ганзейский купец. По прибытии около 1243 г. в Новгород перешел из католичества в православие. Жил при Варлаамо-Хутынском монастыре, а затем перебрался в Великий Устюг, где прослыл прозорливцем и стал юродивым. Умер 8 июля 1303 г. Канонизирован в 1547 г. на поместном соборе Русской православной церкви (См.: Житие святого праведного Прокопия Христа ради юродивого Устюжского чудотворца. М., 2003).

²⁶ Имеется в виду епископ Антонин (Грановский Александр Андреевич, 1865–1927). За введение «литургических новшеств» в 1921 г. он был запрещен в священнослужении Патриархом Тихоном. Антонин (Грановский) был одним из лидеров обновленческого движения. В 1922 г. служил по четвергам и пятницам в Сретенском монастыре (*Рашковская М. А.* Примечание № 29 к тексту С. Н. Дурьлина // Встречи с прошлым... С. 190); *Паламарчук П. Г.* Сорок сороков: Краткая иллюстрированная история всех московских храмов: В 4 т. М., 1992. Т. 1. С. 185–186; *Православная энциклопедия.* М., 2008. Т. 2. С. 682).

1. Колокольня Ивана Великого в Московском Кремле. Большой Успенский колокол

А. Д. Кастальский



К. К. Сараджев [1 - I]



2. Храм Христа Спасителя. Большой колокол (I)

Большой колокол весом 1654 п.

А. Д. Кастальский



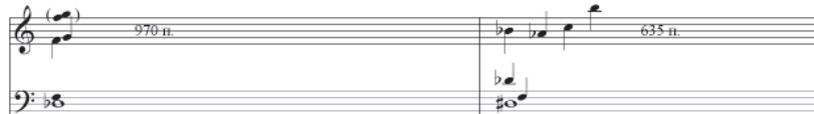
К. К. Сараджев [2 - I]



3. Храм Христа Спасителя. Большие колокола (II, III)

II

А. Д. Кастальский



III

К. К. Сараджев [2 - II]



4. Храм Христа Спасителя. Большие колокола (IV, V, VI) и «мелкий звон»

IV
А. Д. Кастальский

325 п. 200 п. 100 п.

V VI

К. К. Сараджев [2 -IV]

Мелкий звон

А. Д. Кастальский

5. Спасо-Андроников монастырь. Большой колокол

А. Д. Кастальский

900 п.

К. К. Сараджев [7]

6. Новодевичий монастырь. Большие колокола (I, II, III)

I II III
А. Д. Кастальский

508 п. 300 п. 200 п.

К. К. Сараджев [29]

**7. Звенигородский Савин-Сторожевский монастырь.
Большой колокол**

А. Д. Кастальский

К. К. Сараджев [36]

8а. Сретенский монастырь. Большой колокол (I)

I Большой колокол 195 п.

П. Ф. Гедике, А. Д. Кастальский

К. К. Сараджев [39]

**8в. Сретенский монастырь.
Большие колокола (II, III, I, V), малые колокола и колокол 11 п.**

II III IV V
П. Ф. Гедике, А. Д. Кастальский

VI

А. Д. Кастальский

9. Церковь Спаса-Преображения в Пушкарях

А. Д. Кастальский

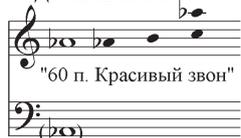


К. К. Сараджев [223]



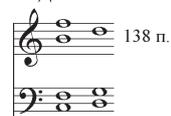
10. Церковь Положения ризы Пресвятой Богородицы во Влахерне, в селе Леоново на реке Язуе

А. Д. Кастальский



11. Церковь Гребневской Божией матери на Лубянской площади

А. Д. Кастальский



К. К. Сараджев [102]



Комментарии

Для настоящей публикации произведена некоторая перегруппировка нотаций колоколов относительно того, как они расположены в рукописях. Это преследовало две цели: сравнение записей П. Ф. Гедике и А. Д. Кастальского с имеющимися аналогичными записями К. К. Сараджева; упорядочение нотации колоколов соответственно иерархии соборов, монастырей, приходских церквей.

К. К. Сараджев фиксировал в «Списках...» преимущественно крупные (благовестные) колокола. У П. Ф. Гедике и А. Д. Кастальского имеются данные о звучании и некоторых средних и малых колоколов, что, несомненно, расширяет представление о наборах отдельных колоколен. Примечания авторов к нотному тексту (вес, датировка, имена и фамилии мастеров, а также оценка звучания) расшифрованы и приводятся нами в комментариях к каждому нотному примеру вслед за наименованием храма, монастыря и колокола. Эти сведения далеко не всегда безупречны. Вслед за авторскими примечаниями сообщаются более точные исторические и топографические сведения из других письменных источников, а в некоторых случаях и результаты натурных исследований автора публикации. Если имеется аналогичная запись звучания колокола, выполненная К. К. Сараджевым, она приводится в нотном примере, а в комментарии оговорено соответствие или несоответствие ее публикуемым записям. В нотациях К. К. Сараджева в квадратных скобках арабскими цифрами указан порядковый номер по «Списку индивидуальностей больших колоколов...»¹ В конце каждого комментария сообщены минимально необходимые исторические факты о храме (монастыре) или колокольне.

Список письменных источников

Александровский – Александровский М. Указатель московских церквей / Московское городское отделение Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры; ред. С. В. Королев. М., 1996. [Дополненное издание М., 1915.]

Истомин – Истомин Г. И. Ивановская колокольня в Москве. 2-е изд., испр. и доп. М., 1893.

¹ О Списках К. К. Сараджева см.: *Никаноров А. Б., Сараджев Н. К.* Голоса русских колоколов (из рукописного наследия Константина Константиновича Сараджева) // *Голос в культуре: Личность. Жест. Звукотворчество.* СПб., 2010. Вып. 2. С. 34–77.

Иосиф – Иосиф, иеромонах. Московский Сретенский монастырь. М., 1911.

Козлов – Козлов В. Ф. Исчезнувшая Москва: Хроника разрушений. Год 1928-й // Архитектура и строительство Москвы. 1990. № 12. С. 25–27.

Кондрашина – Кондрашина В. А. Герб Звенигорода и Большой Благовестный колокол Саввино-Сторожевского монастыря [Буклет]. Звенигород, 2002.

Кондрашина, Шапкина – Кондрашина В. А., Шапкина Т. Б. Большой колокол Саввино-Сторожевского монастыря как научно-технический памятник // Памятники науки и техники. 1981. М., 1981. С. 80–104.

Коновалов, Виденеева – Коновалов И. В., Виденеева А. Е. К истории отливки Большого Успенского колокола Московского Кремля в 1818 г. // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского богословского университета: Материалы 2002. М., 2002. С. 107–114.

Красовский – Красовский И. С. Архитектурный ансамбль Спасо-Андроникова монастыря. М., 2005.

Мартынов – Мартынов А. А. Московские колокола // Русский архив. 1896. № 4. С. 555–561.

Мостовский – Мостовский М. С. Историческое описание Храма во имя Христа Спасителя. М., 1883.

Сергий – Сергий (Спаский И. А.) Историческое описание Московского Спасо-Андроникова монастыря. М., 1865.

Сорок сороков – Паламарчук П. Г. Сорок сороков: Краткая иллюстрированная история всех московских храмов. М., 1992–1995. Т. 1–4.

Цветева, Сараджев – Цветева А. И., Сараджев Н. К. Мастер волшебного звона. М., 1988.

1. Колокольня Ивана Великого в Московском Кремле. Большой Успенский колокол «Иван Великий на *la*-бемоль [ля-бемоль] таким же строением» (*Кастальский*. Л. 7). Имеется в виду Большой Успенский колокол, находящийся в Успенской звоннице – центральной части архитектурного ансамбля колокольни Ивана Великого Московского Кремля. Нотировка в рукописи помещена рядом с записью большого колокола Храма Христа Спасителя. У А. Д. Кастальского обе они различаются почти по всем тонам лишь на полутон, на что он обращает внимание в цитированном комментарии. В звуковых спектрах, зафиксированных К. К. Сараджевым (1-И), такая аналогия не наблюдается (ср. пример 2), как, впрочем, отсутствует общность и с записью А. Д. Кастальского. С последней более сходна нотация виолончелиста А. А. Борисяка (всего четыре тона: As, es, as, a), хранящаяся в собрании Е. Н. Лебедевой (ОР ГЦММК. Ф. 162. Д. 202. Л. 8; опубликовано без ссылки на источник в издании: *Цветева, Сараджев*. С. 84). Среди звучащих колоколов

Большой Успенский в настоящее время является самым тяжелым. Его вес в надписи не указан; считается около 4000 пудов. Колокол не взвешивался, но, по расчетам при его отливке, он должен был иметь 3904 п. 9 ф. (*Коновалов, Виденеева*. С. 110). На колоколе указано, что он отлит 22 июля 1817 г. в Москве на заводе купца 2-й гильдии Михаила Гаврилова Богданова мастерами Яковом Завьяловым и Руссиновым (*Истомин*. С. 25–26), однако, по документальным источникам, дата и год отливки устанавливается как 5 апреля 1818 г. (*Коновалов, Виденеева*. С. 111). Колокольня Ивана Великого – архитектурный комплекс взаимосвязанных подколокольных сооружений, находящихся на соборной площади Московского Кремля. Он включает собственно колокольню (Ивановский столб с надстройкой Бориса Годунова), Успенскую звонницу, Филаретову пристройку и Семисотенную пристройку. На ней, несмотря на ряд значительных утрат, находится одно из лучших собраний церковных колоколов XVI–XIX вв. в России. В советское время, с 1918 г., звон на колокольне Ивана Великого не производился и был возрожден только в 1992 г. на Пасху (25 / 26 апреля) ансамблем звонарей под руководством Игоря Васильевича Коновалова. Им и его помощниками звоны производятся в Московском Кремле и в настоящее время (<http://www.zvon.ru/zvon5.view3.html>; <http://www.zvon.ru/zvon7.view3.page2.html>).

2. Храм Христа Спасителя. Большой колокол (I). «Колокола Храма Спасителя. Большой колокол весом 1654 п.» (*Кастальский*. Л. 7). Этот колокол, называвшийся «Торжественный», имел вес 1654 п. 20 ф. Отлил его мастер Ксенофонт Веревкин в 1877 г. на заводе Н. Д. Финляндского в Москве (*Мостовский*. С. 159–160). Данный колокол, как и весь набор, кроме одного малого колокола, не сохранился. С записью К. К. Сараджева (2-I) имеются совпадения по нижнему тону и по отдельным обертонам. Храм Христа Спасителя (собор Рождества Христова на Волхонке в Москве) построен в память о войне 1812 г. по проекту архитектора К. А. Тона, освящен в 1883 г. В 1931 г. полностью уничтожен (взорван и разобран). Заново отстроен на том же месте в 1994–1997 гг.

3. Храм Христа Спасителя. Большие колокола (II, III). «970 п., 635 п.» (*Кастальский*. Л. 7). Колокола назывались Праздничный (Воскресный), вес 970 п., и Полиелейный, вес 635 п. (*Мостовский*. С. 160). Вес Полиелейного в книге Н. И. Оловянишникова, во всех ее изданиях включая комментированные (М., 2003; М., 2010), дается не 635 п., а 435 п. У Праздничного колокола в нотации А. Д. Кастальского с записью К. К. Сараджева (2-II) полностью совпадают нижний и следующий за ним тоны, а два верхних – лишь приблизительно. В случае со вторым колоколом совпадений практически нет (2-III).

4. **Храм Христа Спасителя. Большие колокола (IV, V, VI) и «мелкий звон».** «325 п., 200 п., 100 п. Мелкий звон» (*Кастальский*. Л. 7). 17 средних и малых колоколов («Мелкий звон») нотированы лишь одиночными нотами. Каким именно весовым характеристикам они соответствуют, в рукописи не указано. Большие колокола: Будничный – 323 п. и два без названия: 205 п. и 115 п. При отливке набора на заводе Н. Д. Финляндского в Москве средних и малых колоколов было восемь. Они имели следующий вес: 51 п. 25 ф.; 28 п.; 14 п. 10 ф.; 6 п. 5 ф.; 3 п.; 2 п.; 35 ф.; 24 ф. (*Мостовский*, С. 160–161). Время появления на колокольне Храма Христа Спасителя и вес еще девяти колоколов неизвестны. Запись звучания Будничного колокола (323 п.) с нотацией К. К. Сараджева (2-IV) совпадений не имеет. Остальные колокола записаны только А. Д. Кастальским.

5. **Спасо-Андроников монастырь. Большой колокол.** «Андрониев монастырь в Рогожск[ой]. 900 п.» (*Кастальский*. Л. 7). Колокольня и колокола Спасо-Андроникова монастыря в Рогожской слободе не сохранились (*Красовский И. С. С.* 126). Судя по описанию 1865 г., большой колокол весом 915 п. 34 ф. был перелит в 1815 г. из старого мастером Яковом Завьяловым на заводе московского купца Михаила Богданова (*Сергий*. С. 81) с нотацией К. К. Сараджева (7) имеются лишь приблизительные совпадения. Монастырь основан в 1360 г. Находится в Москве, на левом берегу реки Яузы, на Андроньевской площади. Закрыт в 1920-х гг. В 1930 г. взорвана колокольня. По инициативе академика И. Э. Грабаря в послевоенное время после длительной реставрации был превращен в Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева, который остается в нем и в настоящее время. С 1989 г. в Спасо-Андрониковом монастыре ведутся богослужения (*Сорок сороков*. Т. 1 С. 319–323).

6. **Новодевичий монастырь. Большие колокола (I, II, III).** «Девичий мон[астырь] 508 п.» «Девич[ий] 300 п.; 200 п.» «Мелочь по гамме в Ми маж[ор] в 2 октавы» (*Кастальский*. Л. 7). У малых колоколов («мелочь») указана только начальная нота – ми первой октавы. Хотя в рукописи А. Д. Кастальского не сказано, что это именно Новодевичий монастырь (к 1917 г. в Москве было около десяти женских монастырей), вес больших колоколов не позволяет сомневаться, что имелся в виду **Богородице-Смоленский монастырь** против Воробьевых гор, на берегу Москвы-реки у Девичьего поля. Главный благовестник весит 555 п., отлит Федором Моториным 3 августа 7192 (1684) г. Второй колокол, Воскресный, около 250 п., отлит в декабре 7195 (1686) г. Михаилом Лодыгиным. Третий, Вседневный, в 7159 (1650) г. лит Никифором Барановым (РГИА. Ф. 834. Оп. 3. Д. 2791. Л. 192–192 об.; осмотр колоколов авто-

ром статьи в 1980-х гг.; фотоматериалы И. В. Коновалова). С записью К. К. Сараджева (29) совпадений в нотациях большого благовестного колокола (I) практически нет. Монастырь основан в 1524 г., ныне существующая колокольня выстроена в 1690 г. Закрыт в 1922 г., с 1934 г. – филиал Государственного исторического музея. В 1945 г. в Успенском трапезном храме были разрешены общественные богослужения (*Сорок сороков*. Т. 1. С. 226–243). Возобновлен монастырь в 1994 г. Колокольня монастыря и большая часть колоколов сохранились. В послевоенное время на них производился церковный звон. С 1967 г. до конца 1990-х гг. здесь звонил один из лучших московских звонарей Владимир Иванович Машков (1907–2001).

7. Звенигородский Саввино-Сторожевский монастырь. Большой колокол. «2000 п. Звенигород Саввин мон[астырь]» (*Кастальский*. Л. 7 об.). Колокол был отлит для монастыря мастером Александром Григорьевым в 1667 / 1668 г. по приказу царя Алексея Михайловича. Судя по надписи, он имел вес 2125 п. 30 гривенок. Колокол обладал особым качеством звука, формы и декора и являлся одним из шедевров русского колоколотейного ремесла. Он стал прообразом для изображения в нижнем поле исторического герба города Звенигорода, утвержденного 20 декабря 1781 г., и последующих его модификаций. Колокол не сохранился, разбит в октябре 1941 г. (*Кондрашина, Шапкина*. С. 82; *Кондрашина*). Совпадений с нотацией К. К. Сараджева (36) практически нет. Монастырь находится под Звенигородом (50 км от Москвы), основан в 1398 г. Закрыт в 1919 г. Возрожден с 1995 г. (Сайт Саввино-Сторожевского монастыря: <http://www.savvastor.ru/pages/2.html>).

8а. Сретенский монастырь. Большой колокол (I). «Сретенский мон[астырь] Большой коло[кол] 195 п. Конст[антин] Слизов 1745 г.» (*Кастальский*. Л. 7 об.). Нотация полностью совпадает с записью П. Ф. Гедике. Колокол весил 195 п. 10 ф., отлил его мастер Константин Михайлов, сын Слизов (*Мартынов*. С. 555–556 *Иосиф*. С. 17). Со звуковым спектром, зафиксированным К. К. Саджевым (39), совпадает только нижний тон. Колокол не сохранился. Монастырь закрыт в 1925 г. Большая часть зданий вскоре была уничтожена; одной из первых в 1928 г. разобрана колокольня (*Козлов*. С. 25, 27)². В 1991 г. сохранившийся собор Влади-

² В книге П. Г. Паламарчука «Сорок сороков» (М., 1992. Т. 1. С. 186) ошибочно указан 1927 г., что не подтверждается ссылкой, сделанной автором на другую статью В. Ф. Козлова (Исчезнувшая Москва: 1927 год. Первый штурм московской старины // Архитектура и строительство Москвы. 1990. № 11. С. 24–27).

мирской иконы Божией Матери возвращен верующим как приходский храм. В 1993 г. открыто подворье Свято-Успенского Псково-Печерского монастыря, которое в 1995 г. преобразовано в Сретенский ставропигиальный мужской монастырь. Его современный адрес: Москва, Большая Лубянка, 19, стр. 1 (<http://www.patriarchia.ru/db/text/250117.html>).

8в. Сретенский монастырь. Большие колокола (II, III, I, V), малые и колокол 11 п. Колокола: II: «106 п., 1796 г.»; III: «52 п.»; IV: «19 п.»; V: «15 п.»; VI: «11 п.»; «Мелкие колокола» (*Кастальский*. Л. 7 об.). Вес колокола III, записанный первоначально карандашом, – «50 п.», исправлен чернилами на «52 п.». Нотная запись полностью совпадает с записью П. Ф. Гедике, за исключением колокола в 11 п., сведения о котором имеются только в рукописи А. Д. Кастальского (Л. 7 об.). В рукописях К. К. Сараджева аналогичные записи отсутствуют. Колокола не сохранились.

9. Церковь Спаса-Преображения в Пушкирях. «Спас на Сретенке 420 п.» (*Кастальский*. Л. 7 об.). Церковь находилась по адресу: ул. Сретенка, [20], между Малым Головиным и Просвирниным (Просвириным) переулками (*Александровский*. № 121), закрыта в начале 1930-х гг. и к 1935 г. полностью уничтожена, на ее месте вскоре было выстроено здание школы (Сорок сороков. Т. 2. С. 466; <http://www.610.it-is-simple.ru/history.html>). Колокола, и в том числе благовестник, утрачены. С записью К. К. Сараджева (223) приблизительно совпадает только нижний тон, нотированный им в отличие от А. Д. Кастальского как фа-бемоль, а не ми большой октавы.

10. Церковь Положения ризы Пресвятой Богородицы во Влахерне, в селе Леоново на реке Яузе. «Леоново за Алексеевским селом 60 п.», «60 п. красивый звон» (*Кастальский*. Л. 7). Старый набор колоколов, и в том числе благовестник, утрачены. В списках К. К. Сараджева отсутствует. Храм сохранился, действующий. Его современный адрес: Москва, ул. Докукина, 15 (*Александровский*, № Д-44; Сорок сороков. Т. 3. С. 67; <http://www.hram-leonovo.ru>).

11. Церковь Гребневской Божией матери на Лубянской площади. «Гребенск[ая] Б[ожия] М[атерь] 138 п.» (*Кастальский*. Л. 7 об.). Главный храмовый престол – Успения Пресвятой Богородицы (*Александровский*. № 26). Церковь закрыта в 1933 г., постепенно разобрана (1927–1935). Находилась на ул. Мясницкой – угол Лубянского проезда (Лубянский пр. перед д. 3, угол Мясницкой) (Сорок сороков. Т. 2. С. 257; Сайт храма: <http://www.temples.ru/card.php?ID=1886>). Вероятно, колокола, и в том числе благовестник, утрачены. С нотацией К. К. Сараджева (102) приблизительно совпадают лишь отдельные обертоны.

Ю. ГАЛАНИНА

Переписка В. Э. Мейерхольда с бароном Н. В. Дризенем

Отношения В. Э. Мейерхольда с принадлежавшим к придворным бюрократическим кругам бароном Николаем Васильевичем Дризенем (фон дер Остен-Дризен, 1868–1935), цензором драматических произведений и редактором «Ежегодника императорских театров» (далее – ЕИТ), едва ли могли быть дружественными. Их знакомство относится, вероятно, к 1907 г., периоду создания Старинного театра, одним из организаторов которого был Дризен.

К этому времени барон всесторонне проявил себя как театральный деятель, историк русского театра, автор рассказов, пьес и литературных эссе. По линии отца он происходил из обрусевшего прусского дворянского рода, мать была потомственной дворянкой, приписанной к Тверской губернии. Родившись в Москве, он в 1879–1897 гг. жил в Петербурге, окончил Александровский кадетский корпус, некоторое время слушал лекции на историко-филологическом факультете Петербургского университета. Увлеченный с юности литературой и театром, Дризен активно включился в художественную жизнь столицы, посещал знаменитые кружки и салоны. С 1880-х гг. в различных изданиях печатались его рассказы и драматические произведения.

1897–1904 гг. Дризен провел в Рязани, где служил чиновником особых поручений при губернаторе. После отставки в 1898 г., в 1898–1901 гг., заведовал театром Рязанского общества народных развлечений, где также выступал как актер и режиссер.

В начале 1890-х гг. он занялся изучением документов по истории российской сцены; в 1905 г. издал книгу «Материалы к истории русского театра», получившую признание как первое исследование по истории драматической цензуры и любительского театра.

По возвращении в Петербург, с 1908 г. Дризен состоял на службе в Главном управлении по делам печати, в 1909 г. был назначен цензором драматических произведений и оставался в этой должности до 1917 г. Многолетняя работа в архивах послужила

написанию капитального труда «Драматическая цензура двух эпох. 1825–1881» (Пг., 1917).

С 1909 по 1915 г. он возглавлял редакцию ЕИТ. В 1916 г. выпустил книгу «Сорок лет театра. Воспоминания. 1875–1915» (Пг.). В 1919 г. эмигрировал. В эти годы опубликовал огромное число мемуарных очерков и эссе о театральной и художественной жизни Петербурга. Умер в Париже¹.

В петербургской театральной среде барон Дризен, безусловно, был чрезвычайно своеобразной личностью. «Чиновник с головы до ног, аристократ с придворным званием и человек салона», произведенный в 1912 г. в придворный чин камергера, «упрямый и методичный за своим цензурным столом, часто ревниво перечеркивавший целые страницы, отражавшие игру свободолобивога ума», он был страстным любителем театра, ради которого подчас жертвовал своими служебными обязанностями, закрывая глаза на некоторые «вольности», допущенные знакомыми писателями и театральными деятелями. «Его постоянно тянуло к артистической художественной богеме, и временами он бывал простым и вполне доступным. Но когда чиновник в нем брал верх, тот же Дризен великолепно превращался в некое подобие истукана»².

Как театральный деятель он получил известность со времени создания в Петербурге (совместно с Н. Н. Евреиновым) Старинного театра, открывшегося 7 декабря 1907 г., дававшего спектакли в сезон 1907/1908 гг., и возобновившего свою деятельность в 1911/1912 гг. По свидетельству Э. А. Старка, «идея этого театра принадлежала Евреинову, но заслуга проведения в жизнь – всецело Дризену как человеку, безусловно одаренному организаторскими способностями <...>»³. В Старинном театре Дризен выступил и как постановщик пьесы Кальдерона «Чистилища св. Патрика»⁴.

Однако увлечение старинными театральными формами, свойственное и Дризену, и Мейерхольду, не привело к их сближению. В статье 1908 г. «“Старинный театр” в С.-Петербурге (первый пе-

¹ См.: Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 1992. Т. 2. С. 182–183.

² Мгебров А. А. Жизнь в театре: В. 2 т. М.; Л., 1932. Т. 2. С. 49.

³ Там же. С. 48.

⁴ По характеристике А. Мгеброва, «Дризен, в сущности, был никакой режиссер: не он вел актера, а актер вел его» (Там же. С. 54).

риод)», опубликованной в книге «О театре» (1913), Мейерхольд, приветствуя попытку «освежить творческие силы современных театров образцами <...> старых сцен», критиковал строителей Старинного театра за то, что, взявшись возродить старые пьесы, они пренебрегли изучением утраченных особенностей устройства сцены и соответствующей этому актерской техники⁵.

Сближение режиссера и придворного чиновника, отмеченное началом их переписки, относится ко времени поступления Мейерхольда на службу в императорские театры (осень 1908 г.), когда после ухода из театра В. Ф. Комиссаржевской перед Мейерхольдом встала проблема упрочения положения, привлечения в свои ряды «генералов» от искусства. Именно в это время Дризен, готовясь к редактированию ЕИТ, еще до официального вступления в должность пригласил Мейерхольда в постоянные сотрудники издания и стремился получить для печати его статьи, считая, что работы режиссера-новатора оживят издание Дирекции императорских театров и помогут преобразовать его в солидный театрально-литературный журнал⁶. При Дризене в ЕИТ стали печататься «статьи по истории и теории драматического искусства, музыки, балета, отчеты о новых книгах, посвященных разным отраслям театрального дела, и т. д.», кроме того, прежние бесстрастные «обозрения» спектаклей, лишённые оценок, сменились критическими отчетами о премьерах. Немалый инте-

⁵ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. 1891–1917. М., 1968. С. 189–191.

⁶ В редакционной статье, открывавшей первый редактируемый Дризенем выпуск, говорилось об изменениях в издании: «Журнал будет издаваться книжками в 10–12 печатных листов, <...> с иллюстрациями вне текста. Вместо одного выпуска в год с тремя приложениями, “Ежегодник” будет выходить семь-восемь раз (в нын<ешнем> году – семь), применительно к сезону императорских театров. Что касается литературного содержания, то, оставаясь по-прежнему точной летописью императорских театров, “Ежегодник” нового типа уделит значительное внимание частным и заграничным театрам, поскольку таковые отвечают художественным требованиям сценического искусства». В обновленное издание предполагалось включать «статьи литературного характера, относящиеся преимущественно до некоторых постановок императорских театров или выдающихся моментов театров частных» (ЕИТ. 1909. № 1. С. <I>).

рес должны были представлять характеристики новых постановок, сделанные самими режиссерами и включающие подробные объяснения декораций, планов расстановки мебели, бутафории и т. д., – эти намерения были осуществлены лишь частично (в том числе Мейерхольдом). В эти годы в ЕИТ были опубликованы переписка и воспоминания театральных деятелей, незавершенная хроника петербургских театров с 1881 по 1886 г., составленная П. Н. Столпянским, тексты новых драматических произведений и ряд других ценнейших материалов по истории театра. В 1915 г. издание было «временно приостановлено», но далее не возобновлялось⁷.

Редакция ЕИТ, подчинявшаяся Министерству императорского двора, состояла из театралов старшего поколения (Ф. Д. Батюшков, Н. А. Котляревский, А. Ф. Кони, В. Ф. Боцяновский, П. И. Вейнберг и др.), не разделявших революционные взгляды Мейерхольда, подобно премьерам императорского Александринского театра, воспринявшим приход в театр режиссера с большой настороженностью и неприязнью. Сотрудничество Мейерхольда в этом издании ограничилось публикацией единственной статьи о постановке «Тристана и Изольды» и адресованного ему письма А. П. Чехова⁸.

Тем не менее Дризен, который успел поучаствовать в театральных опытах Мейерхольда (осенью 1908 г. режиссер привлек его к проекту создания театра-кабаре «Лукоморье»⁹), понимал, что

⁷ См.: Морозов П. О. Ежегодник императорских театров (1890–1914) // ЕИТ. 1915. <СПб., 1915>. Вып. 1. С. 1–11; Дризен Н. В. Ежегодник императорских театров // Возрождение (Париж). 1931. 5 марта. См. также современные исследования: Королев Д. Г. Дирекция императорских театров в роли издателя // Невский архив: Историко-краеведческий сборник. М.; СПб., 1995. <Вып.> II. С. 370–397; Королев Д. Г. Очерки по истории издания и распространения театральной книги в России XIX – начала XX веков. СПб., 1999.

⁸ Неизданное письмо А. П. Чехова к В. Э. Мейерхольду; <П.> Мейерхольд В. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 г. // Ежегодник императорских театров. 1909. <СПб., 1909>. Вып. V. С. 10–35.

⁹ См.: Галанина Ю. Мейерхольд в «Лукоморье» // Мейерхольд и другие: Документы и материалы. Мейерхольдовский сборник. М., 2000. Вып. 2. С. 259, 266, 276.

решение назревших проблем театра, их обсуждение невозможно без такой яркой, ищущей новые пути фигуры, как Мейерхольд. Когда с осени 1909 г. на своей квартире¹⁰ барон начал устраивать публичные беседы («среды»)¹¹, посвященные проблемам театра, он позаботился о том, чтобы привлечь к ним Мейерхольда.

К этому времени в Петербурге остро ощущалась потребность в публичных собеседованиях по проблемам, имеющим общекультурное значение. В 1906 г. в театре В. Ф. Комиссаржевской состоялись три первых встречи деятелей театра с представителями «нового искусства» (1906), в которых организующую роль играл Мейерхольд. В 1905–1907 гг. прошли два сезона многолюдных собраний на «Башне» Вяч. Иванова (1906–1907)¹², где широко обсуждались злободневные философские, литературные и художественные вопросы. По характеристике В. В. Розанова (В. Варварина), Дризен задумал «нечто в роде свободной театральной академии» с участием «деятелей театра и представителей литературы для обсуждения разных тем, связанных со сценою, ее жизнью, ее настоящим и будущим¹³»¹⁴. На устраиваемых Дри-

¹⁰ В эти годы Дризен жил на Большой Московской улице в доме 8.

¹¹ См.: *Конечный А. М.* Блок и театрально-литературные беседы («среды») Н. В. Дризена // *Мир Блока. Блоковский сборник. Ученые записки Тартуского Государственного университета.* Тарту, 1985. Вып. 657. С. 74–87.

¹² Характерно, что встречи у Дризена, происходившие по средам, продолжили традицию собраний у Вяч. Иванова, устроители которых старались придерживаться одного и того же фиксированного дня недели – среды.

¹³ Незадолго до открытия собраний, 20 ноября 1909 г., Дризен делился своими планами с А. Ф. Кони: «<...> Начиная со среды 25-го числа, приблизительно через две недели, предполагается собираться у меня, поговорить о задачах издания (ЕИТ. – Ю. Г.) и дальнейшего его направления. Вы знаете сами, что сейчас волнует всех театралов, что вызывает бесконечные споры и разногласия. Есть масса вопросов, кот<орые> необходимо выдвинуть на первую очередь, обсуждая их совершенно спокойно, академически. По моему мнению, лучшая форма для этого беседа на какую-нибудь тему, непосредственно примыкающую к таким вопросам» (ИРЛИ. Ф. 134. Оп. 3. Ед. хр. 568. Л. 6–6 об.).

¹⁴ *Варварин В.* <Розанов В. В.> В театральном мире (К гастролям Московского Художественного театра в Петербурге) // *Русское слово.* 1910. 8 мая. № 104. С. 1; 14 мая. № 109. С. 5.

зеном «беседах» раз в две недели по средам собиралось подчас свыше пятидесяти человек. В собраниях участвовали: Ф. Д. Батюшков, А. А. Блок, М. А. Волошин, Л. Я. Гуревич, Н. Н. Евреинов, А. Ф. Кони, С. К. Маковский, Вл. И. Немирович-Данченко, Ю. Э. Озаровский, К. С. Станиславский, Ф. Сологуб и др. Бесменным председателем был П. О. Морозов, руководивший приемами и подводивший итог выступлениям. В доме на Большой Московской улице также прошли вечера произведений А. Т. Гречанинова и С. С. Прокофьева, состоялось первое исполнение «Сорочинской ярмарки» М. П. Мусоргского¹⁵, чтение Вл. И. Немировичем-Данченко неопубликованной и нигде еще не шедшей пьесы Л. Н. Толстого «Живой труп», здесь же во время Великого поста устраивались театральные капустники.

С осени 1910 г. Дризеню был заказан специальный альбом «Наши среды», в нем оставляли свои записи посетители собраний, выступавшие на вечерах и присутствовавшие на докладах. Записи в альбоме позволяют достаточно подробно восстановить хронологию происходивших собеседований, их темы и имена докладчиков.

Значительно сложнее обстоит дело с выяснением программы выступлений, состоявшихся в первый «сезон» – с весны 1909 до осени 1910 г. Переписка Мейерхольда с Дризеню позволяет не только уточнить темы некоторых «неучтенных» ранних собраний, но и проследить, как в полемике с другими докладчиками отражалась и формировалась независимая позиция режиссера.

«Собеседования» открылись в среду, 25 ноября 1909 г.¹⁶ Всего, по свидетельству В. В. Розанова, за первый сезон состоялось около десяти встреч¹⁷.

Мейерхольд не был постоянным посетителем вечеров Дризеню. Согласно сохранившимся в архиве режиссера заметкам, известно, что он присутствовал 7 января 1910 г. на докладе

¹⁵ См. *Дризен Н. В.* Старый Петербург: Литературные кружки // Возрождение. 1935. 15 февраля. № 544. С. 5.

¹⁶ На заседании, посвященном теме «Литература и театр», выступили Л. Я. Гуревич и Н. Н. Евреинов (см.: РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 273).

¹⁷ См.: *Варварин В.* <Розанов В. В.> В театральном мире (К гастролям Московского Художественного театра в Петербурге).

С. М. Городецкого¹⁸ «Начало трагедии». Выступавший говорил о свойственной современникам «жажде грозных ощущений», которую необходимо направить по правильному руслу: обратившись к драматургии символистов, увести от лиризма к осознанию трагизма жизни¹⁹. В заметках Мейерхольда «методы у декадентов» охарактеризованы как «не воплотимое на сцене». Режиссер противопоставлял им театр ужасов Grand Guignol, кабаре и балаган²⁰.

17 февраля Мейерхольд посетил «среду» Дризена, на которой выступал С. К. Маковский²¹, говоривший о противоречии между подвижным телом актера и безжизненной искусственностью декораций. Разрешение этой проблемы докладчик видел в «необходимости приблизить фон к живому человеку», в усовершенствовании декоративного оформления путем соединения функций художника и электротехника, использования «световых проекций», способных видоизменяться и передвигаться. В тезисах «возражения» Маковскому Мейерхольд дал иное решение поставленной задачи, заключающееся, с одной стороны, во введении вслед за Э. Г. Крэгом архитектурных элементов как пространственного решения спектакля, с другой – в распростране-

¹⁸ Сергей Митрофанович Городецкий (1884–1967) – поэт, прозаик, переводчик. В раннем творчестве был близок к кругам писателей-символистов, в 1913 г. вошел в «Цех поэтов». В 1908 г. впервые выступил как драматург. Автор стихотворных текстов (февраль 1909 г.) в переведенной Мейерхольдом старинной японской трагедии «Теракойя» («Деревенская школа»).

¹⁹ Годом позже, когда в феврале 1911 г. Городецкий выступал у Дризена с докладом «Об упадке драматизма в современной драме», он подвергся резкой критике присутствовавших. Н. Н. Евреинов, в частности, заявил: «Докладчик не знает ни сцены, ни ее талантов и в то же время решается выступить с резкой критикой русского театра» (*Конечный А. М.* Блок и театральные-литературные беседы («среды») Н. В. Дризена. Указ. изд. С. 85).

²⁰ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 8–10 об.

²¹ Сергей Константинович Маковский (1877–1962), поэт, редактор журналов «Старые годы» (1907–1917) и «Аполлон» (1909–1917), автор мемуаров и постоянный посетитель «сред» Дризена со времени их возникновения.

нии приемов условности на «живого человека»: в «стилизации» актера, введении масок, «утрировке грима», использовании приемов японского театра и др.²²

Вслед за этим, 3 марта 1910 г., состоялось единственное анонсированное выступление Мейерхольда у Дризена – на диспуте о кинематографе, в котором его оппонентом был Н. Н. Евреинов²³.

Речь Мейерхольда не содержала развернутого изложения мыслей о кинематографе, который в то время был еще вне сферы его интересов. Значение этого выступления в другом – режиссер декларировал собственные взгляды на положение современного театра.

После дебюта в пьесе К. Гамсуна «У царских врат» 30 сентября 1908 г. Мейерхольд был на полтора года отлучен от постановки драматических спектаклей Дирекцией императорских театров. Это время не прошло даром: режиссер готовил почву к демонстрации своих художественных методов на Александринской сцене. Близилась премьера «Шута Тантриса» Э. Хардта (9 марта 1910 г.), складывалась образная система мольеровского «Дон Жуана» (премьера 9 ноября 1910 г.). Неудовлетворенный сценической практикой Александринского театра, показывающего жизнь «без смелых устремлений в бездну человеческих страстей, без мощных гимнов, рождающихся в небе, чтобы пленить надеждой тоскующую землю»²⁴, причину успеха нарождающегося кинематографа Мейерхольд видел в тяготении к той же натуралистической повседневности, «фотографированию жизни»²⁵. По мнению режиссера, эта «квазиестественность» находится за рамками искусства, так как из нее изгнан «самый существенный» «элемент»

²² РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 5–7.

²³ Содержание выступления Мейерхольда реконструировал В. В. Забродин. См.: *Забродин В. В.* «Балаган лучше кинематографа»: Комментарии к первому выступлению В. Э. Мейерхольда о кино // *Киноведческие записки*. 2006. № 80. С. 110–119. См. также.: *Тименчик Р., Цивьян Ю.* Кино и театр: Диспуты 10-х годов. Глава из книги // *Киноведческие записки*. 1996. № 30. С. 57–59.

²⁴ *Бразоль Б.* Александринский театр // *Театр и искусство*. 1910. 14 марта. № 10. С. 231.

²⁵ «...Недаром, – отмечал он, – фотография называлась “объективом”. В ней нет места для субъективности».

искусства – «миф», «загадочная сказка бытия», в ней «отсутствует творец, отсутствует активное вмешательство автора».

Продолжая ранее затронутые в докладах у Дризена темы, Мейерхольд в речи на диспуте называл главным средством преодоления кризиса театра не реформирование сценического оформления, как Маковский, и не введение в репертуар произведений символистов, как Городецкий, а применение к современному театру «принципа балагана» – приемов динамичного народного театра с исторически сложившейся и хорошо разработанной традиционной внешней техникой актерского поведения на сцене. По его мнению, именно это внесет в театр живой дух, который заменит механическое копирование реальности обращением к вечному, общечеловеческому. Эти идеи получили развитие в дальнейшей деятельности Мейерхольда и наиболее ярко отразились в его программной статье 1912 г. «Балаган»²⁶.

Призыв к ориентации на низовые народные зрелища, протест против устоявшихся традиционных взглядов не могли вызвать сочувствия в театральных кругах, близких к Дирекции императорских театров. Вероятно, у Дризена Мейерхольд чувствовал себя значительно более чужеродным элементом, чем на вечерах у модернистов – Ф. Сологуба или Вяч. Иванова. Не случайно в дризенском альбоме «Наши среды» не осталось записей режиссера. Единственный автограф – подпись, свидетельствующая о его присутствии на одном из собеседований²⁷.

Обострение отношений между режиссером и редактором ЕИТ усилилось в конце 1910 г. и было связано с выступлениями на «средах» бывшего директора императорских театров С. М. Волконского, считавшего состоявшиеся у Дризена доклады сугубо теоретическими, оторванными от реальной практики театра²⁸. Тема его первого выступления, посвященного приемам сценической

²⁶ См.: Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. 1891–1917. Указ. изд. С. 207–229.

²⁷ Относится к докладу С. М. Волконского 13 октября 1910 г. «Об искусстве актера» (Наши среды // ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 363. Л. 8 об.).

²⁸ См. запись С. М. Волконского, сделанную после вечера у Н. В. Дризена 28 апреля 1910 г., на котором присутствовали К. С. Станиславский и В. Н. Немирович-Данченко (Волконский С. М. Письма Н. В. Дризену. 1909–1915 // ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 121. Л. 29–30).

техники, первоначально была задана самим устройте-лем «сред»²⁹ и вылилась в речь Волконского 13 октября 1910 г. «Об искусстве актера»³⁰, на которой присутствовал Мейерхольд. Если в этом выступлении ни разу не было названо имя режиссера и тема лишь косвенно касалась его деятельности, то выступление бывшего директора императорских театров на среде 25 ноября 1910 г. «Обстановка или актер?»³¹ было непосредственно направлено против Мейерхольда. Доклад Волконского был посвящен сопоставлению двух спектаклей последнего времени: «Братьев Карамазовых» (по роману Ф. М. Достоевского) в Московском Художественном театре и «Дон Жуана» Мольера в постановке Мейерхольда на Александринской сцене и направлен против петербургского спектакля, в котором он увидел «искусственность вместо искусства»³². В протокольной записи выступления значилось: «Доклад князя С. М. Волконского коснулся двух выдающихся событий нашей театральной жизни: постановок “Братьев Карамазовых” в Москве и “Дон Жуана” в С.-Петербурге. Из “Карамазовых” докладчику удалось видеть всего одну лишь сцену в Мокром. Невозможно описать впечатление от этой сцены, когда в одно мгновение переживается вечность. Не то в “Дон Жуане”. Там нет никаких переживаний, а видно лишь торжество обстановки над человеком. За исключением исполнителя роли Сганареля, который хотя и не приблизился к типу Мольера, но тем не менее сумел овладеть зрителями силой своего большого таланта, а также артистов, игравших Диманша и Пьеро»³³, автор в остальном резко критикует

²⁹ 17 мая 1910 г. в письме к Дризену Волконский писал о своей подготовке к выступлению как о «заказанной» Дризену «работе» (Там же. Л. 7).

³⁰ Доклад был повторен десять раз в различных аудиториях Петербурга и Москвы. Текст выступления в 1911 г. напечатан в журнале «Аполлон» (№ 1, 2) и вошел в книгу: *Волконский С. М. Человек на сцене*. СПб., 1912. С. 9–68. См. отклики: *Негорев Н. Человек на сцене // Театр и искусство*. 1911. № 48. С. 931–933; *Беспятов Е. Книга дилетанта («Человек на сцене» кн. С. Волконского) // Театр и искусство*. 1911. № 49. С. 956–957.

³¹ См. статью Волконского «“Дон Жуан” и “Мокрое”»: По поводу двух постановок» (*Волконский С. М. Человек на сцене*. Указ. изд. С. 69–85).

³² Там же. С. 79.

³³ В роли Сганареля выступил К. А. Варламов, Диманша играл С. В. Брагин, Пьеро – Ю. Э. Озаровский.

спектакль, в котором комедия обратилась в балет, и притом еще балет без психологии. Артисты, по его мнению, не доросли до обстановки, с такой роскошью и красотой созданной режиссером и декоратором. Отнимите обстановку – и от пьесы того автора, произведение которого приносит чисто умственные наслаждения, ничего не останется. В артистах не было видно “человека”, и становилось стыдно за красоту, среди которой они играли. В “Мокром” же из “не драмы”, безо всякой обстановки, артисты создали глубокую трагедию, с самой тончайшей разработкой русской души, ее света и потемков. Художественный театр показал торжество артиста над обстановкой. Александринский зрительными впечатлениями задавил слуховые. Мольеровского текста не было, а была типическая актерская читка, со всей ее расцветкой и ложными эффектами. “Дайте нам ясное, понятное, простое слово. Его нет. Избавьте нас от вечного усилия в театре. Мы готовы слушать, но устали вслушиваться”³⁴.

Характерно, что отмеченный критикой апломб³⁵ высказываний Волконского, направленных против Мейерхольда, впоследствии обернулся и против Дризена, вызвав его раздражение³⁶.

Отношение редактора ЕИТ к режиссеру-новатору ярко демонстрирует сохранившийся в его архиве черновой вариант статьи о Мейерхольде и «мейерхольдовщине», написанной в связи с выходом книги режиссера «О театре» (на обложке – 1913, вышла в конце 1912 г.). В этой статье, написанной с большим пристрасти-

³⁴ Волконский С. М. «Обстановка или актер». Протокольная запись обсуждения доклада на средах Дризена. 25 ноября 1910 // ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 366. Л. 1–2. Следует отметить, что московскую переделку романа Достоевского Мейерхольд оценил как «кощунство» не только по отношению к произведению Достоевского, но и «в отношении к идее истинной мистерии» (Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. 1891–1917. Указ. изд. С. 208).

³⁵ В хронике газеты «Санкт-Петербургские театральные ведомости» об одном из повторных выступлений Волконского с докладом, впервые прочитанным у Дризена, сообщалось, что он держался «с той самоуверенностью, которая ярко говорила о давно испытанном успехе» его острот и рассказов о театральном курьезах (1910. 27 октября. № 58. С. 1).

³⁶ См.: Дризен Н. В. Старый Петербург: Литературные кружки // Возрождение (Париж). 1935. № 544. 15 февраля. С. 5.

ем, Дризен в целом негативно оценивает театральную деятельность Мейерхольда. Он пренебрежительно отзывается об опытах Студии на Поварской, отрицательно относится к его деятельности в театре В. Ф. Комиссаржевской. Постановки на императорской сцене также вызвали его критику. По мнению Дризена, Мейерхольд «засушил» «Тристана и Изольду» Р. Вагнера, «не понял <...> духа эпохи» в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского и лишил оперу Х.-В. Глюка «Орфей» характерных особенностей, свойственных творчеству композитора. Редактор ЕИТ расценил постановку «Шута Тантриса» Э. Хардта как уступки натуралистическому театру. Пренебрежительно отозвавшись о новаторском сценическом решении «Дон Жуана», он отказал мейерхольдовской трактовке в самостоятельности, увидел в ней всего лишь художественную реставрацию представления эпохи Людовика XIV, напоминающую спектакли Старинного театра. Критические замечания были высказаны и по поводу постановки «Заложников жизни» Ф. Сологуба. Из всех работ Мейерхольда Дризен с оговорками признал лишь «Шарф Коломбины» в Доме интермедий, «Сестру Беатрису» и «Жизнь Человека» в театре Комиссаржевской. Негативно оценив деятельность Мейерхольда как теоретика театра, он утверждал, что тот прививает современной сцене ненужные, забытые приемы. Знаменательны заключительные слова статьи: «Сколько на это потрачено бумаги и как это мало касается живого дела! <...> Сколько потуги на оригинальность, на самобытность и как мало средств на это!»³⁷

Неприятие Дризенем сценической практики Мейерхольда вылилось в личную неприязнь к режиссеру, в подозрения, что он препятствует деятельности редактора ЕИТ. 20 ноября 1914 г., рассказывая активному участнику «сред» и сотруднику ЕИТ С. Л. Бертенсону о предвестиях прекращения печатания издания, Дризен писал: «Конечно, у Теляковского много доводов против издания (*недаром* работала компания Мейерхольда, Головина и К°) <...>»³⁸. Естественно, Мейерхольд не мог не быть осведомлен

³⁷ Дризен Н. В. <О Мейерхольде и Мейерхольдовщине>. Статья. Черновой автограф. <1910-е гг.> // РО РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 28. Л. 20.

³⁸ Дризен Н. В. Письма С. Л. Бертенсону // ИРЛИ. Ф. 468 Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 8 об.-9.

об отношении к нему Дризена. Их переписка, начало которой связано с надеждами на обновление издания Дирекции императорских театров, оборвалась незадолго до премьеры «Дон Жуана», новаторство которой для кругов, близких к Дирекции, оказалось слишком дерзким нарушением традиций.

Переписка В. Э. Мейерхольда и Н. В. Дризена публикуется по автографам, хранящимся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки в Петербурге в фонде Н. В. Дризена (Ф. 263. Ед. хр. 204 – девять писем Мейерхольда (1908–1910); письма от 23 января, 8 марта и 12 мая 1909 г. опубликованы: *Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. М., 1976. С. 124–125*) и в Российском государственном архиве литературы и искусства в Москве (Ф. 998 (Мейерхольд). Оп. 1. Ед. хр. 1524 – десять писем Дризена к Мейерхольду, 1908–1910).

Тексты воспроизводятся в соответствии с современными нормами орфографии и пунктуации, но с сохранением специфических особенностей, характеризующих индивидуальный стиль корреспондентов. Редакторские конъектуры обозначаются угловыми скобками (< >).

За пределами переписки остался ряд сюжетов из истории взаимоотношений Мейерхольда и Дризена, не нашедших отражения в письмах: обсуждение в конце 1912 г. постановки Мейерхольдом пьесы Ф. Сологуба «Заложники жизни»³⁹, участие в третейском суде между организаторами Старинного театра⁴⁰, сыгравшее не последнюю роль в расхождении Дризена с Мейерхольдом.

³⁹ ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 363. Л. 16, 50–52.

⁴⁰ В третейском суде из-за права собственности на имущество и декорации Старинного театра между Дризенем, с одной стороны, и Евреиновым и Н. И. Бутковской, с другой, состоявшемся в начале 1912 г., Мейерхольд участвовал в качестве одного из членов суда со стороны Евреинова (см.: *Обозрение театров. 1912. 20 января. № 1638. С. 13*); *Евреинов Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало»*. М., 1998. С. 192.

1

Н. В. Дризен – В. Э. Мейерхольду
20 октября 1908 г., Царское село

Царское село,
Бульварная, 9

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич.

Маленькая компания, в том числе Н. Н. Евреинов¹ и А. Н. Бенуа², собираются ко мне в ближайшее воскресенье обедать в 6 ч., буду страшно рад Вас видеть. Надеюсь, без отказа.

Преданный *Н. Дризен*³

¹ Дризен познакомился с Евреиновым в 1906 г. на юбилее журнала «Театр и искусство». Позднее режиссер вспоминал: «Просидев часа три за столом, мы так сошлись во взглядах на драматическое искусство, что основали вскоре проектированный мною “Старинный театр”» (*Евреинов Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало»*. М., 1998. С. 13). В начале 1910 г. Дризен поддерживал Евреинова в его намерении поступить режиссером на императорскую сцену (см. письмо Евреинова к Дризену от 3 января 1910 г. – ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 153. Л. 20–21).

² Сближение Дризена с А. Н. Бенуа относится, по-видимому, ко времени первого цикла спектаклей «Старинного театра», для которого Бенуа создал эскизы занавеса и костюмов. См. его воспоминания об участии в подготовке спектаклей «Старинного театра»: *Бенуа А. Н. Мои воспоминания*: В 5 кн. М., 1990. Книги четвертая, пятая. С. 474–475.

³ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1524. Л. 1.

2

Н. В. Дризен – В. Э. Мейерхольду
16 декабря 1908 г., Петербург

16/XII. 908
Фонтанка, 85

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич.

Вы, вероятно, слышали, что предположено мне поручить ведение «Ежегодника Императорских Театров»¹. Программа, пока еще не утвержденная окончательно, но одобренная Дирекцией, имеет в виду совершенно изменить физиономию этого журнала. С одной стороны, он должен отражать не только деятельность Императорских Театров, но и деятельность теа-

тров частных, поскольку они являются выразителями чистого искусства. Кроме того, «Ежегодник» нового типа будет выходить восемь раз в году, применительно к театр<альному> сезону, что может сделать его более жизненным органом, отвечающим насущной потребности данной минуты.

Знаю, как близко стоите Вы ко всем вопросам сценического искусства, освещая его с точек зрения наиболее оригинальных и интересных, я пользуюсь случаем пригласить Вас в постоянные сотрудники «Ежегодника», причем сейчас же просить Вас принять участие в ближайших книжках журнала.

Дело в том, что в январе текущего сезона идет под Вашим руководством «Тристан» Вагнера². Предполагая иллюстрировать этот момент эскизами декорации и костюмов худ<ожника> Шервашидзе³, редакция журнала желала бы познакомить своих читателей с теми принципами, которые положили Вы в основу постановки. Не могли бы Вы это сделать, рассчитывая приблизительно на $\frac{1}{2}$ -1 печ<атный> лист? Будем Вам очень признательны. Кроме того было бы в<есьма> важно поместить в журнале (в прикладном отделе) эскизы по монтировочной части, выработанной Вами *mise en scène* и т. д. Если Вам нужны какие-нибудь дополнительные разъяснения, равно как условия гонорара, я всегда к Вашим услугам; можно переговорить по телефону, утром в 10 ч. и вечером в 6 по № 240-90, днем от 12 до 2 по № 63-50.

В ожидании Вашего ответа, искренно жму Вашу руку

Бар. Н. Дризен.

Первая книжка с материалами о «Тристане» должна выйти 15 февраля⁴.

¹ ЕИТ начал выходить с 1892 г., редактором первых выпусков был А. Е. Молчанов, затем его сменил С. П. Дягилев (1899–1900), после него редакцию возглавил Л. А. Гельмерсен (1900–1902), его работу продолжил П. П. Гнедич (1903–1908). В конце 1908 г. редактором ЕИТ был назначен Н. В. Дризен. В феврале 1909 г. в «Обзрении театров» сообщалось: «Барон Н. В. Дризен, по нашим сведениям, на днях будет утвержден редактором “Ежегодника императорских театров”» (<Б. п.> Хроника // Обозрение театров. 1909. 24 февраля. № 666. С. 9).

² Мейерхольд начал работу в Александринском театре с 1 сентября 1908 г. Помимо драматических спектаклей ему поручалось и режисси-

рование музыкальных постановок (*Волков Н.* Мейерхольд. Т. II. 1908–1917. М.; Л. С. 13–14). Им были осуществлены постановки «Тристана и Изольды» Р. Вагнера, «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского, «Орфея» Х.-В. Глюка, «Электры» Р. Штрауса, «Секрета Сусанны» Э. Вольфа-Феррари (на вечере Л. Я. Липковской), балета «Арагонская хота» на музыку М. И. Глинки, опер «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, «Соловей» И. Ф. Стравинского, «Фенелла» Д. Обера.

8 января в «Обзрении театров» сообщалось: «Первое представление “Тристана и Изольды” в Мариинском театре состоится 20 января» (<Б. п. > Хроника. // Обзрение театров. 1909. 8 января. № 627. С. 4). В действительности премьера оперы Вагнера в постановке Мейерхольда прошла лишь 30 октября 1909 г. В связи с этим статья Мейерхольда о постановке «Тристана и Изольды» была опубликована в пятом выпуске ЕИТ.

³ Александр Константинович Шервашидзе (Чачба, 1867–1968) – живописец и театральный художник. Входил в состав организаторов театра «Лукоморье»; в Мариинском театре оформил постановки Мейерхольда: «Тристан и Изольда», «Тяжба» Н. Гоголя, «Шут Тантрис» Э. Хардта и др.

⁴ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1524. Л. 2–3.

3

В. Э. Мейерхольд – Н. В. Дризену

17 декабря 1908

17–XII–08.

Многоуважаемый

Николай Васильевич,

тронут Вашим вниманием. С глубокой благодарностью принимаю Ваше любезное предложение. Позвольте быть у Вас, чтобы в подробностях поговорить об этом интересном деле. В какие часы дня я мог бы застать Вас? Шлю сердечный привет.

Уваж<ающий> Вас

Вс. Мейерхольд¹.

¹ ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 204. Л. 1–2.

4

В. Э. Мейерхольд – Н. В. Дризену.
11 января 1909

11–1–09

Многоуважаемый

Николай Васильевич,

«Тристан и Изольда» откладывается до осени¹. Не находите ли Вы, что и литературные работы², относящиеся к постановке названной драмы Вагнера, придется перенести в осенние книги Вами редактируемого «Ежегодника». По крайней мере моей статье, тесно связанной с постановкой, было бы это крайне невыгодно, если бы она была прочитана на полгода раньше постановки. Ходатайствую за помещение всех работ о «Тристане» и Вагнере в одну из осенних книг «Ежегодника». Надеюсь, что коллеги мои по работе для первой книжки, узнав об отложении «Тристана» до осени, присоединятся к моему ходатайству. Жду Вашего решающего голоса. Привет! С Новым годом!

Уваж<ающий> Вас

Вс. Мейерхольд.

Ул. Жуковского, 11³.

¹ О причинах переноса постановки «Тристана и Изольды» см. письмо Мейерхольда к Л. Я. Гуревич 18 января 1909 г. (*Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. С. 123*).

² В ЕИТ были опубликованы и другие работы, посвященные постановке «Тристана и Изольды»: *Коптяев А.* Вагнер в эпоху «Тристана» // ЕИТ. 1909. Вып. V. С. 36–56. *Смирнов А. А.* Эпоха и стиль в постановке «Тристана и Изольды» // Там же. С. 93–98.

³ ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 204. Л. 3–4.

5

Н. В. Дризен – В. Э. Мейерхольду
13 января 1909 г., Петербург

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич.

Ясно, если «Тр<стан> и Из<ольда>» нынче не идет, вам незачем торопиться. Отложим дело до осенней книжки. В таком духе я уже сообщил извинение и А. П. Копт<я>еву¹. Жаль. Я очень рассчитывал на эти статьи.

Жму Вашу руку

*Н. Дризен*²

13/1–909 г.

¹ Александр Петрович Коптяев (1868–1941) – музыкальный критик, переводчик и композитор, издатель журнала «Вестник театра и музыки», постоянный сотрудник газеты «Биржевые ведомости». Помимо его статьи о «Тристане» в ЕИТ была опубликована его же газетная рецензия на постановку: *Коптяев А. Возобновленный «Тристан» // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1909. 1 ноября. № 11393. С. 6. См. републикацию: Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918. М., 1997. С. 175–178.*

² РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1524. Л. 4. В верхнем левом углу рукой Мейерхольда помета: «К архиву».

6

В. Э. Мейерхольд – Н. В. Дризену
23 января 1909 г., Петербург

23 янв. 09.

Многоуважаемый

Николай Васильевич,

шутя за время болезни (я целую неделю лежал в постели, болея инфлюэнцией) я переделал рассказ Банга¹ в пьесу², а театр Казанского³, *не шутя* решает ее ставить⁴. Так как пьеса готовится к Масленой неделе, буду Вам весьма признателен, если Вы можете мне в том, чтобы цензурный комитет (или Вы, если Вы будете ее цензуровать) просмотрел ее *вне очереди*. Буду Вам весьма-весьма признателен.

Театр Казанского попал в полосу «безрепертуарья». Сборы падают. Он почему-то сильно рассчитывает, что мой пустячок сделает ему сборы. Но я хлопочу, конечно, не для Казанского, а для актеров, которые у него служат и не получают жалованья. Среди них у меня много знакомых, которые и передают мне о безвыходном положении театра, а, следовательно, и их самих.

Крепко жму руку.

Уважающий Вас Вс. Мейерхольд⁵.

¹ Герман Банг (1857–1912) – датский писатель, критик и театральный деятель. В юности выступал как актер, позднее был режиссером в театрах Франции, Германии и Дании.

² *Мейерхольд В. Э. Короли воздуха и дама из ложи. Мелодрама для театров типа парижского Grand Guignol по рассказу датчанина Германа Банга «Die vier Teufel». М., 1909. Два цензурных экземпляра пьесы с подписанным Дризенем разрешением к постановке хранятся в С.-Петербургской*

театральной библиотеке (Отдел рукописей и редких книг. № 35657 – разрешение к постановке от 1 мая 1909 г. и № 69637 – цензурное разрешение 28 января 1909 г.).

³ Литейный театр В. А. Казанского («театр сильных ощущений», ориентированный на постановки парижского театра Grand Guignol) открылся 4 января 1909 г. Главный режиссер Казанский, ответственный режиссер П. П. Ивановский, среди актеров близкие Мейерхольду: М. А. Бецкий и Е. А. Нелидова.

⁴ 20 января 1909 г. Мейерхольд писал Л. Я. Гуревич: «Смешная новость: Мейерхольд, болея инфлюэнцей, на конкурс с одним товарищем написал (специально для театров типа Grand Guignol) мелодраму «Дама из ложи» – свободная композиция на рассказ датчанина Германа Банга. А театр Казанского будет ставить ее. – Ах, как хотел бы я прочитать Вам этот пустячок. Дня через три мне вернут ее из переписки. Вышло очень трогательно и эффектно. Три очень коротких акта, которые пойдут без перерыва» (*Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. С. 123*). Премьера постановки состоялась в Литейном театре 19 февраля 1909 г. См.: *Тучинская А.* Унылая зима и театр сильных ощущений: Антреприза Казанского, 1909 // *Театр. 2001. № 2. С. 118–123.*

⁵ *Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. С. 124.*

7

В. Э. Мейерхольд – Н. В. Дризену
29 января 1909 г., Петербург

29–I–09.

Многоуважаемый
Николай Васильевич,

Режиссер театра Grand Guignol Павел Петрович Ивановский¹ – мой друг просит меня, зная мое знакомство с Вами, походить перед Вами в следующем: в цензуре лежит пьеса «Гадалка с Востока», пьеса в двух картинах Николаева². Не найдете ли возможным поторопить процензувание названной пьесы, приписав вместо строчки «пьеса в двух картинах» строчку «петербургская драма в двух картинах»?

Ох, как мне стыдно, что я беспокою Вас. Вперед благодарю.

Уваж<ающий> Вас

Вс. Мейерхольд.

P. S. Пьеса эта стоит уже в масл<енничном?> репертуаре и на нее уже продаются билеты. Пьеса несомненно благополучно пройдет цензуру³.

¹ Павел Петрович Ивановский (1866–1929) – режиссер. Служил в Петербурге и в провинции. Знакомство с Мейерхольдом относится к началу 1900-х гг. Весной 1910 г. был приглашен главным режиссером в Королевский народный театр г. Софии.

² Цензурный экземпляр «петербургской драмы в двух картинах» Николаева «Гадалка с Востока» хранится в С.-Петербургской театральной библиотеке (№ 55290, к представлению дозволена 31 января 1909 г., за цензора драматических произведений подписана Дризенем). Премьера состоялась 5 февраля 1909 г.

³ На полях приписано: «Пишу в театре». ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 204. Л. 7–7 об.

8

Н. В. Дризен – В. Э. Мейерхольду
3 марта 1909 г., Петербург

З/ПШ – 909

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич.

Я тщетно ловил Вас после окончания спектакля в Александр<инском> т<еатре>. Так и не удалось переговорить. Между тем мне хотелось предложить Вам написать след<ующую> статью: как по Вашему нужно сейчас ставить Гоголя?¹ Несомненно, что взявшись поставить «Тяжбу»², Вы имеете готовый ответ по общему вопросу? А это любопытно!

Жму руку
Н. Дризен³

¹ В связи с исполняющимся 20 марта 1909 г. 100-летием со дня рождения Н. В. Гоголя во втором выпуске ЕИТ за 1909 г. значительная часть тома была посвящена юбилею писателя. Опубликованы статьи: *Арабаджин К. И.* Гоголь как драматург; *Гуревич Л. Я.* Взгляды Гоголя на искусство актера и режиссера; *Немирович-Данченко Вл. И.* Тайны сценического обаяния Гоголя; *Дризен Н. В.* Гоголь и драматическая цензура (ЕИТ. 1909. Вып. 2. <СПб. 1909>. С. 1–42).

² «Тяжба» Н. В. Гоголя (переработка одной из сцен первого акта «Владимира 3-й степени») поставлена Мейерхольдом 19 марта 1909 г. в Александринском театре в составе второго из двух сборных юбилейных гоголевских спектаклей (в первый спектакль входили: отрывок «Собачкин» и комедия «Женитьба» в постановке М. Е. Дарского, во второй кроме «Тяжбы» – «Игроки» (реж. А. И. Долинов), «Утро делового человека» и «Лакейская»). По характеристике Н. Волкова, для Мейерхольда это

был «первый режиссерский подход к гоголевскому театру, но на этот раз дело ограничилось только монтировочными задачами. Для выработки приемов игры у него не было ни времени, ни репетиций» (*Волков Н. Мейерхольд. 1908–1917. Т. II. С. 56*). В высказываниях Мейерхольда этой поры отразилось стремление «реставрировать» Гоголя, дать его произведения в «освещении лучей своей эпохи» (см.: *Мейерхольд В. Э. Из писем о театре: Большие театры. I. Императорские в столице // Золотое Руно. 1908. № 7–9. С. 106–109; Волков Н. Мейерхольд. 1908–1917. Т. II. С. 20*). В то же время он видел в творчестве Гоголя черты, открывающие новые пути современному театру. В статье «Русские драматурги» Мейерхольд связывает Гоголя с «театром гротеска, преображающего всякий “тип” в трагикомическую гримасу в духе то Леонардо да Винчи, то Гойи» (*Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. 1891–1917. С. 184*). В записях 1908 г. Мейерхольд отмечал: «Мережковский в проникновенной статье “Гоголь и Черт” дает в руки актеров такую оригинальную характеристику образов “Ревизора”, что старым актерам легко внести коррективы в трактовку гоголевских персонажей» (Там же. 173) – имеется в виду исследование Д. С. Мережковского «Гоголь», в 1903 г. печатавшееся в журнале «Новый путь», в 1909 изданное в Петербурге под этим же заглавием, а в 1906 вышедшее в Москве отдельной книгой под названием «Гоголь и Черт», в котором Мережковский пишет о стремлении Гоголя «черта выставить дураком», чтобы после его сочинения «насмеялся вволю человек над чертом», так как «единственный предмет гоголевского творчества и есть черт именно в этом смысле, то есть, как явление “бессмертной пошлости людской”» <...>» (*Мережковский Д. С. Полное собрание сочинений. М., 1914. Т. 15. С. 187*). В 1915 г. Мейерхольд писал о первенстве Гоголя в передаче «театральности гротеска» (*Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. 1891–1917. С. 302*).

³ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1524. Л. 5.

9

В. Э. Мейерхольд – Н. В. Дризену
8 марта 1909 г.

8–III–09

Глубокоуважаемый Николай Васильевич,

Очень-очень извиняюсь, что на любезное Ваше письмо не тотчас ответил, отвечаю теперь только. Собирался лично заехать к Вам, а дела мешали.

Постараюсь исполнить просьбу Вашу, но знайте, что это обещание условное. Привезу что-нибудь – хорошо, не привезу – не

сердитесь. Я очень занят постановкой «Орфея»¹ в Мариинском театре, некогда засесть за письменный стол. Все же буду стараться.

Позвольте от всей души поблагодарить за память обо мне и за то, что вы любезно зовете меня в «Ежемесячник», которому желаю много-много успехов. Счастливого пути!

Преданный Вам Вс. Мейерхольд²

¹ См. сообщения о подготовке в начале 1909 г. постановки оперы Х.-В. Глюка «Орфей и Эвридика»: Обозрение театров. 1909. 25 января. № 643. С. 9; 24 февраля. № 666. С. 9 и др. Премьера оперы в постановке Мейерхольда состоялась лишь 21 декабря 1911 г. (Художник А. Головин, балетмейстер М. Фокин). См.: *Волков Н.* Мейерхольд. Т. II. 1908–1917. С. 205–214.

² *Мейерхольд В. Э.* Переписка. 1896–1939. С. 124–125.

10

Н. В. Дризен – В. Э. Мейерхольду

2 апреля 1909 г., Петербург

2 апреля 1909 г.

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич.

Вновь надоедаю Вам со статьей. В каком она периоде? Я жду. Скажите мне категорически, могу ли я на нее рассчитывать в 15-х числах этого месяца.

Ваш *Н. Дризен*¹

¹ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1524. Л. 6 (на бланке редактора ЕИТ).

11

В. Э. Мейерхольд – Н. В. Дризену

12 мая 1909 г., Чаадаевка

12 мая 09

Многоуважаемый, добрейший Николай Васильевич,

я заболел и по предписанию врача должен был уехать из Петербурга раньше, чем предполагал. Статья моя о Гоголе опять осталась незаконченной. Без занятий в Публичной библиотеке мне не кончить ее (я живу теперь в деревне).

Прошу Вас разрешить мне дебютировать в Вашем почтенном, глубоко симпатичном мне органе со статьей о «Тристане». Уж Вы не сердитесь на меня, дорогой Николай Васильевич.

Мой адрес: почт<овая> ст<анция> Чаадаевка Саратовской губ<ернии>. Очень прошу Вас сделать распоряжение о высылке первых книг сюда мне. Я подписался через подписной лист, находившийся в Александринском театре.

Крепко жму руку и еще раз молю не сердиться.

Ваш Вс. Мейерхольд¹.

¹ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. С. 125.

12

Н. В. Дризен – В. Э. Мейерхольду

25 октября 1909 г., Петербург

25 октября 1909 г.

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич.

Посылаю Вам записку метранпажа Красноперова¹. Будьте добры и от руки нарисуйте треугольник², а типография Вильборга³ воспроизведет по нему клише. Так будет правильнее.

Ваш Н. Дризен⁴

¹ К письму приложена записка В. Красноперова на бланке «Типографии Императорских театров»: «Милостивый государь Николай Васильевич, спешу уведомить Вас, что я переговорил с Сергеем Александровичем относительно чертежа <приводится чертеж. – Ю. Г.>, он сказал, что у нас нет никого, кто бы мог перерисовать, почему он покорнейше и просит, чтобы Вы передали это кому-нибудь сами. Ваш покорный слуга В. Красноперов. 24 / X 909» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1524. Л. 8).

² Речь идет о передаче графических схем, включенных в статью Мейерхольда «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 года» в пятом выпуске ЕИТ (с. 17). В этом же номере в качестве художественных приложений были помещены выполненные А. К. Шервашидзе эскизы костюмов к опере Вагнера «Тристан и Изольда» в постановке Мейерхольда: костюм Изольды (I акт), костюм рыцаря (I акт), костюм придворного (II акт), костюм молодой девушки (I акт), костюм оруженосца (II акт) и костюм матроса (II акт).

³ В 1902 г. образована как типография товарищества Р. Голике и А. Вильборга, выпускающая дорогостоящие высокохудожественные издания (в том числе печатала ЕИТ). В 1917 г. национализирована, позднее известна под названием Типография им. Ивана Федорова.

⁴ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1524. Л. 7 (на бланке редактора ЕИТ).

13

В. Э. Мейерхольд – Н. В. Дризену
25 октября 1909 г., Петербург

25–X–09.

Многоуважаемый
Николай Васильевич,
на другой половине этого письма см. чертеж. Буквы должны
быть не факсимиле, конечно, а печатными («нейтральными»).
Очень прошу прислать *вторую корректуру* вместе с чертежом.
А образец немецкого оригинала? Его типография повторит без
клише? Очень прошу не затерять страницы немецкого оригинала.
Скажите, пожалуйста, чтобы эти страницы прислали мне вместе
с корректурой.

Уваж<ающий> Вас
Вс. Мейерхольд¹.

¹ ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 204. Л. 11.

14

Н. В. Дризен – В. Э. Мейерхольду
7 января 1910 г., Петербург

Барон Н. В. Дризен просит Вас пожаловать к нему на литера-
турную беседу, имеющую быть 7 января в 9 ч. вечера (Б. Москов-
ская, 8). Тема беседы: *Сообщение Сергея Митрофановича Горо-
децкого «Начало трагедии»*¹.

¹ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1524. Л. 9 (выделенное курсивом вписано
от руки в типографский бланк-приглашение).

15

Н. В. Дризен – В. Э. Мейерхольду
13 февраля 1910 г., Петербург

13 февр. 1910 г.

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич.
Сегодня оттиски Вашей статьи будут Вам отосланы¹. Что ка-
сается до письма Чехова², то я предпочитаю отдать его Вам лично
в среду 17 (реферат Маковского). Так будет спокойнее. Посылаю
Вам книгу «Искусство актера» Коклена старшего³. Дайте о ней
отзыв и возвратите самую книгу. Она не моя, а Гидони⁴.

Жму Вашу руку
Н. Дризен⁵

¹ О выходе из печати пятого выпуска ЕИТ с публикацией статьи Мейерхольда о «Тристане и Изольде» 5 февраля 1910 г. в ежедневнике «Обозрение театров» сообщалось: «Вчера вышел № 5 “Ежегодник императорских театров” под ред. барона Н. В. Дризен. Как всегда изящно изданный, последний выпуск уже производит впечатление и живой книги, а не архивной» (Обозрение театров. 1910. № 983. 5 февраля. С. 8).

² Опубликованное в пятом выпуске ЕИТ одновременно со статьей Мейерхольда «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 года» обращенное к Мейерхольду письмо А. П. Чехова написано в начале октября 1899 г. в связи с постановкой «Одиноких» Г. Гауптмана на сцене Московского Художественного театра и содержало чеховскую трактовку роли Иоганнеса, в которой выступил Мейерхольд (см.: Мейерхольд В. Э. Наследие. <Кн.> 1. М., 1998. С. 305–306).

³ Бенуа-Константин Коклен (Коклен-старший, 1841–1909) – французский драматический актер, один из ярчайших мастеров «искусства представления». Обладал высокой сценической культурой, виртуозным искусством речевой характеристики, мастерством внешнего перевоплощения и способностью острой индивидуализации образа. В своих теоретических работах «Искусство и театр» (1880) и «Искусство актера» (1886) выступал против искусства «школы переживания», критиковал сценический натурализм. Гастролировал в России (1889, 1902 и др.). Кончина Коклена 27 января 1909 г. имела резонанс в России (см., например: Русское слово. 1909. 28 января. № 146). Мейерхольд присутствовал на спектаклях Коклена в 1902 г. в Милане (В. Э. Мейерхольд. Наследие <Кн. 1>. С. 475–476).

⁴ Александр Иосифович Гидони (1885 – после 1932) – драматург, критик, театрал, помощник присяжного поверенного.

⁵ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1524. Л. 10.

16

Н. В. Дризен – В. Э. Мейерхольду
22 февраля 1910 г., Петербург

22 февр. 1910 г.

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Хотя Вы и не дали мне определенного ответа относительно лекций в Обществе народных университетов¹, тем не менее я хочу думать, что Вы примете в них участие. Поэтому мы уже назначили и день, когда состоится первая лекция, – 15 марта, на 3-й неделе Великого поста. Читаете Вы и Измайлов² на одну и ту же тему, а именно «Умер ли быт?»³ Пожалуйста, не отказывай-

тес. Читать-то всего 1–1½ часа. Одновременно напоминаю Вам о предстоящем 3 марта собрании н<ашего> кружка⁴. Вам необходимо повидаться с Евреиновым⁵ и совместно изложить тезисы доклада. Я их жду самое позднее в пятницу на нын<ешней> неделе.

Ваш по-прежнему

Н. Дризен

Р. С. Доклад Ваш в Об-ве нар<одных> ун<иверситетов> <неразборчиво одно слово> в «Ежегод<нике> им<ператорских> театров»⁶.

¹ Петербургское общество народных университетов основано в 1906 г., его театральная секция образовалась 22 октября 1908 г. 5 февраля 1910 г. в «Обзрении театров» сообщалось: «Состоялось заседание театральной секции общества народных университетов, на котором обсуждался вопрос об устройстве целого ряда лекций по вопросу о театре. Особо избранной комиссии поручено выработать программу лекций и наметить лекторов» (<Б. п.> Хроника // Обзрение театров. 1919. № 983. 5 февраля. С. 9).

² Александр Алексеевич Измайлов (1873–1921) – поэт, прозаик, драматург и критик, с 1898 по 1916 г. вел театральную часть в газете «Биржевые ведомости».

³ Тема «Умер ли быт?» широко обсуждалась в театральной печати 1900-х гг. Начало дискуссии в 1902 г. положила направленная против натурализма в постановках МХТ статья В. Я. Брюсова «Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра)». (Мир искусства. 1902. № 4. С. 67–74).

⁴ Сохранилась повестка с приглашением к Дризену на эту встречу: «Барон Н. В. Дризен просит Вас пожаловать к нему на литературную беседу, имеющую быть в среду 3-го марта в 8 1/2 часов вечера (Б. Московская улица, д. 8).

Тема беседы: диалог Н. Н. Евреинова и В. Э. Мейерхольда о кинематографе и его роли в искусстве» (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 242. Л. 1).

⁵ Об участии в диалоге Евреинова, защищавшего кинематограф как способ сохранения в истории внешних проявлений актерского исполнения роли, см.: *Тименчик Р., Цивьян Ю.* Кино и театр: Диспуты 10-х годов. Глава из книги // Киноведческие записки. № 30. С. 57–59.

⁶ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1524. Л. 11 (на бланке редакции ЕИТ).

В. Э. Мейерхольд – Н. В. Дризену
24 февраля 1910 г., Петербург

24 – II – 1910.

Многоуважаемый
 Николай Васильевич,
 лучше сделать это теперь, чем тогда, когда будет уж поздно и так же неизбежно, как и теперь.

15 марта я не могу выступить с докладом на тему «Умер ли быт»¹. Я очень-очень-очень занят. Не сердитесь, барон. Поверьте мне, что не в силах, только потому приношу Вам неприятность, быть может.

С Евреиновым условились свидеться в субботу.

Ваш

Вс. Мейерхольд.

К Вам, на Ваши литерат<урно>-театральные беседы давно мечтают попасть: жена моя – Ольга Михайловна² и Константин Александрович Сюннерберг³ (Клинский пр., 27)⁴. Я боялся предложить этих лиц Вашему вниманию, т. к. Ваше гостеприимство и без того не знает границ⁵.

¹ В отчете Театральной секции Петербургского общества народных университетов за 1908–1913 гг. отсутствует упоминание выступлений на тему «Умер ли быт?» (см.: Сведения о деятельности Театральной секции С.-Петербургского общества народных университетов со времени ее основания (22 окт<ября>1908 г.) по 1 янв<аря> 1913 г. СПб., 1913 // ИРЛИ. Ф. 135. Ед. хр. 853.

² Ольга Михайловна Мейерхольд (урожд. Мунт, 1874–1940) – первая жена Мейерхольда.

³ Константин Александрович Сюннерберг (псевд. Эрберг, 1871–1942) – критик, поэт и переводчик.

⁴ Согласно альбому Дризена «Наши среды», О. М. Мейерхольд и К. А. Сюннерберг присутствовали на «среде» 13 октября 1910 г. (ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 363. Л. 8 об.–9).

⁵ ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 204. Л. 12–13 об.

18

Н. В. Дризен – В. Э. Мейерхольду
2 мая 1910 г., Петербург

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич.

В среду 5-го вечером в 9 ч. собираются у меня поговорить относительно программы будущих собраний н<ашего> кружка (с осени н<ынешнего> года). Надеюсь обязательно на Ваше присутствие.

Жму руку
Н. Дризен¹

¹ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1524. Л. 12 (на бланке редакции ЕИТ).

19

В. Э. Мейерхольд – Н. В. Дризену
Без даты < 30 сентября 1910 >

Многоуважаемый

Николай Васильевич,

посылаю Вам оттиск моей статьи как *последнюю* корректуру.

Большое спасибо за вчерашний вечер¹.

Очень прошу Вас позвать на 2-й вечер² Георгия Ивановича Чулкова (Пушкинская, 18, кв. 50).

Между прочим, прочли Вы пьесу Чулкова³? Известите его, пожалуйста. Он заедет к Вам в редакцию «Ежегодника», и Вы скажете ему, что исправить⁴. Жму руку.

Ваш Вс. Мейерхольд⁵.

¹ Речь идет о первой после летнего перерыва «беседе» у Дризена 29 сентября 1910 г., посвященной «мистериям страстей господних» в немецком селении Обераммергау, устраиваемым местными крестьянами каждые десять лет. В альбоме «Наши среды» сохранились записи выступавших у Дризена Е. М. Беспятова, А. И. Гидони и Т. Л. Щепкиной-Куперник, резко разошедшихся в оценке инсценировки средневековых религиозных сцен. Беспятов назвал представления «большим, серьезным искусством театра», проникнутым «святым трепетом и благоговейным отношением к своему делу», где «нет пошлости, манерности, надуманности и литературщины»; их главное достоинство он видел в том, что «Обераммергау – не Средние века <...>, не мистерия». Ему возражал Гидони, назвавший немецкие представления «игрой», «подчищенными, исправленными и “сообразованными с духом современности” отголосками на-

родного творчества средних времен». По мнению Щепкиной-Куперник, проникновение в «мир идеального» на представлениях мистерий зависит прежде всего от состояния «собственной души» зрителей (ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 363. Л. 3–4). Свое мнение о возрожденных мистериях Дризен высказал в пространном описании увиденных им представлений, опубликованном в ЕИТ (Обераммергау в 1910 г. I. *Мельников Н. К. (Сибиряк)*. История. II. *Дризен Н. В.*, барон. Впечатления // ЕИТ. 1910. Вып. VI. С. 110–148).

Продолжением дризеновской «среды» стали состоявшиеся 12 октября 1910 г. в зале Заславского лекции Щепкиной-Куперник и Дризена, посвященные той же теме. В противоположность своей оппонентке, видевшей в немецких представлениях «одухотворенный энтузиазм, священную веру», Дризен заявил о своем разочаровании инсценированными мистериями, которые перестали быть подвижничеством, превратились в спектакль, «дающий населению огромный многомиллионный заработок» (*И. В. Обераммергау в 1910 году // Санкт-Петербургские театральные ведомости*. 1910. 14 октября. № 45. С. 2–3).

² Второй вечер, посвященный докладу С. М. Волконского «Об искусстве актера», состоялся 13 октября 1910 г. В письме Дризену Волконский представил программу своего выступления: «Расцвет или кризис? Реализм или условность? Школа или талант? Технические приемы. О жесте. Жест и слово. Жест и мысль. О трех родах жеста. “Я его ударил”. Об излишней сообразительности. Факт и отношение к факту. Жест и символ. “Я его ударил, а он меня”. Жест и ирония. Жест и взгляд. Верх и низ в жесте. Педагогика и жест. Жест и красота. Полнота и сила. О “мелочах”. О голосе. О паузах до и после. О кульминационной точке в периодах. Интонирование прилагательных. О грехах произношения. О выборе соответственной речи. Искусство и жизнь. Грехи бессознательные и сознательные. Сословные типы. Женщина света и золотая молодежь. Декламация, красота и реализм. О диалоге. Сходство с жизнью и несходство с жизнью» (ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 121. Л. 21–22). Среди присутствовавших на вечере – В. Э. и О. М. Мейерхольд, Г. И. Чулков, А. А. Блок, Н. А. Котляревский, С. А. Ауслендер, М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, К. М. Миклашевский, К. И. Арабажин, Н. Н. Врангель и другие. В альбоме «Наши среды» в этот день сделана запись кн. С. М. Волконского по теме доклада (ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 366. Л. 5–7).

³ Речь идет о пьесе Г. И. Чулкова на библейские темы «Адония» (см.: *Чулков Г.* Сочинения. СПб., 1910. Т. 4. С. 159–229). В начале 1910 г. в прессе сообщалось: «Георгий Чулков прочел на днях некоторым литераторам и художникам свою новую лирическую трагедию “Адония”, не-

давно пропущенную театральной цензурой» (Обозрение театров. 1910. 29 января. № 977. С. 11; см. также: Там же. 8 февраля. № 986. С. 8).

⁴ 7 января 1910 г. Чулков писал Дризену: «Я сделал в моей драме, согласно Вашему указанию, два существенных изменения: во-первых, изменил библейские имена – Давид теперь у меня превратился в Товит, Соломон – в Симеона; во-вторых, я удалил царя Товит со сцены, спрятав его за целомудренной завесой. Эти две жертвенные раны <роли?>, надеюсь, спасают мою пьесу. Больше я, кажется, ничего не могу в ней изменить. Очень прошу Вас, барон, о безусловном разрешении» (Чулков Г. И. Письма (5) бар. Н. В. Дризену 1910, 1915–1916 // ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 312. Л. 1).

⁵ ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 204. Л. 14–14 об.

Г. ПЕТРОВА

*Граф А. Д. Шереметев –
«музыкальный спортсмен in persona»
(К истории русских концертных предпринимателей
рубежа XIX–XX столетий)*

К концертным предприятиям нового толка, обеспечившим небывалый взлет концертной жизни в Петербурге и его пригородах в начале XX столетия, принято относить прежде всего частные антрепризы пианиста и дирижера А. Зилоти и контрабасиста и дирижера С. Кусевицкого. Анализируя концертную ситуацию, сложившуюся в Петербурге в первой четверти XX в., Н. Финдейзен фиксирует заметный перелом: «Концерты Зилоти явились необходимым противовесом к падавшим в то время концертам [Императорского Русского] Музыкального общества»¹. Циклы Зилоти заявили о себе в 1903 г. Антреприза Кусевицкого известна в Петербурге лишь с 1909 г.

Общедоступные концерты графа А. Д. Шереметева появились в 1898 г.; с 1910 г. осуществляло свою обширную просветительскую деятельность Музыкально-историческое общество им. графа А. Д. Шереметева.

Если обратиться к материалам «Русской музыкальной газеты» и *Sankt-Petersburger Zeitung* как к документальным источникам хроники музыкальных событий, можно заметить, что в количественном отношении «общедоступные концерты графа Шереметева» едва ли не доминировали на общем фоне концертной практики в Петербурге начала XX в.

Зилоти и Кусевицкий – признанные историей выдающиеся музыкальные деятели новой формации. Имя же графа Шереметева, напротив, кажется не слишком популярным в музыковедческой (шире – музыкальной) литературе и малоизвестным широкому кругу любителей музыки, между тем как заслуги его перед музыкальной историей Петербурга очевидны.

¹ Русская музыкальная газета (далее – РМГ). 1913. № 6. Стб. 146–149.

Шереметев заложил традицию общедоступных народных концертов², осуществил первую постановку вагнеровской мистерии «Парсифаль» в Петербурге – замысел, который он вынашивал долгие годы. В исследовательской литературе, мемуарах, однако, мы не найдем однозначного отношения к А. Д. Шереметеву.

Критическая позиция, иногда в своей критике преувеличенная, закрепилась во многом благодаря дирижеру А. Б. Хессину, которого Шереметев в 1910 г. пригласил к руководству оркестром. В книге, озаглавленной «Из моих воспоминаний», графу Шереметеву и его делу Хессин посвятил немало язвительных строчек.

Музыкальная деятельность Шереметева, начавшаяся в 1895 году, оставалась без заметного прогресса, так как он всегда смотрел на нее как на забаву, на развлечение, тешившее его барское самолюбие и тщеславие.

Начав эту деятельность бесплатными симфоническими концертами, Шереметев не сумел поднять их художественное значение до уровня серьезного музыкального учреждения, да он к этому и не стремился. Позднее под влиянием нескольких музыкантов: А. К. Глазунова, Н. Ф. Соловьева, артистки И. П. Тобук-Черкасс, М. Гольденблюма и др. – он попытался придать своим концертам более выдержанный характер, хотя в программах продолжали царить прежняя неразбериха и хаотичность, а дух дилетантизма из них не скоро испарился <...> Он исполнял в своих концертах любые программы, музыку любых направлений и стилей, лишь бы она сулила ему какие-либо внешние эффекты и шумные хлопki публики...³

Повествование, выдержанное в таком духе, сводящее все начинания Шереметева «к вульгарной любительщине», озадачивает неадекватностью оценки; концентрация незаслуженных обвинений пародийна⁴.

² Среди предшественников Шереметева следует отметить учредителей Русского музыкального общества В. А. Кологривова и А. Г. Рубинштейна.

³ Хессин А. Б. Из моих воспоминаний. М., 1959. С. 196–197.

⁴ Сравним с другим высказыванием: «Как дирижер, граф выступал почти в каждом концерте, скрываясь либо под тремя звездочками, либо совершенно не обозначая [в программе] своего участия. Эта характерная для него скромность не только не умаляла его значения как дирижера, но создала ему исключительную популярность...» (Итоги музыкально-художественной деятельности Графа А. Д. Шереметева. Составил Я. К-нь. СПб., 1910. С. 5).

Надо ли говорить о том, что Хессин получил от Шереметева готовое концертное учреждение, к тому времени имеющее не только хорошую репутацию, но и большой симфонический оркестр, смешанный хор и двойной квартет солистов-вокалистов – ресурсы, фактически немыслимые для любого концертного предприятия того времени. Отметим столь малоизвестный факт, что продолжительное время шереметевский оркестр оставался единственным профессиональным коллективом, не считая оркестра Мариинского театра, с которым, в частности, выступал и А. Зилоти.

Еще один отклик в ряду негативных. Он принадлежит композитору и педагогу Язепсу Витолу, в 1897–1914 гг. сотрудничавшему с *Sankt-Petersburger Zeitung* в качестве музыкального рецензента.

Не стал бы упоминать о придворном оркестре (дирижер Гуго Варлих), если бы с ним иногда не выступала оригинальная личность: шталмейстер граф Шереметев. Дилетант – музыкальный спортсмен *in persona* (в лице важной персоны. – *Г. П.*), он имел обыкновение дирижировать не во фраке, а в блестящем придворном мундире, в высоких сапогах-ботфортах. Этого тоже было бы недостаточно, чтобы говорить о собирателе серебряных венков, если бы одна его работа не поднялась над будничным уровнем. Шереметев исполнил в Петербурге «Парсифаль» Вагнера – дерзкое начинание...⁵

Критик, которого трудно обвинить в пристрастности суждений, негодует по поводу внешнего (действительно, вполне нестандартного) вида графа, впрочем, уклоняясь от объяснения, какая манера исполнения могла за этим скрываться. Капельмейстерская (с негативным оттенком, которого это определение было лишено в первой половине XIX столетия)? Напыщенная? Солдафонская?

Во времена, когда музыкальная критика обретала статус профессионализма, а образцом искусства дирижирования служил А. Никиш, ботфорты в облачении дирижера вряд ли могли быть одобрены рецензентами. Но, несмотря на суровой приговор:

⁵ *Витол Я.* Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1969. С. 95–96. Первое исполнение в рамках симфонических вечеров состоялось в феврале–марте 1906 г.; сценическое представление – 3 января 1914 г.

«музыкальный спортсмен in persona», – отзыв Витола содержит важную позитивную информацию, которую трудно скомпрометировать, – сообщение о петербургской премьере «Парсифаля» на сцене Народного дома императора Николая II 3 января 1914 г.⁶ Хотя сам факт посягательства дирижера-дилетанта на вагнеровскую мистерию академическими кругами воспринимался, разумеется, как дерзость.

В большинстве прижизненных источников деятельность А. Д. Шереметева оценивается объективно. Акценты при перечислении его заслуг расставляются по-разному: «начальник придворной певческой капеллы, общественный деятель, знаток пожарного дела, свиты Его Величества генерал-майор»⁷; «организатор популярных симфонических концертов, генерал-майор свиты Его Величества»⁸. Биография «Свиты Его И. В. генерала-майора, начальника придворной певческой капеллы, почетного председателя Музыкально-исторического общества им. графа А. Д. Шереметева, председателя Совета пожарной дружины им. Петра Великого, общественного деятеля графа А. Д. Шереметева» представлена в одном из авторитетнейших органов печати – иллюстрированном вестнике культуры (1914. Вып. 3), в рубрике «Инициаторы, деятели учреждений и новаторы в сфере свободных искусств». Именно таким – новатором в сфере искусств – воспринимался современниками граф А. Д. Шереметев.

Приведем основные биографические сведения⁹: праправнук сподвижника императора Петра I, фельдмаршала графа Бориса Петровича, граф Александр Дмитриевич, родился 27 февраля 1859 г. в Петербурге (по другим сведениям, в Москве)¹⁰. Окончил

⁶ См.: *Малкиель М.* Парсифаль в Петербурге // Рихард Вагнер и русская культура. Журнал любителей искусства. 1997. № 2–3. С. 20–26.

⁷ Шереметев граф, Александр Дмитриевич // *Афанасьев Н. И.* Современники: Альбом биографий СПб., 1910. Т. 2. С. 462.

⁸ Итоги музыкально-художественной деятельности графа А. Д. Шереметева / Составил Я. К-нь. СПб., 1910. С. 1.

⁹ Сведения приводятся по: Шереметев граф, Александр Дмитриевич // *Афанасьев Н. И.* Современники. Указ. изд. С. 462–463.

¹⁰ Согласно музыкальной энциклопедии, А. Д. Шереметев родился (по уточненным сведениям) в Москве. Источник, по которому эти сведения были уточнены, не приводится.

по I разряду Пажеского Его величества корпус, служил в Кавалергардском полку до 1884 г. В послужном списке: на протяжении десяти лет был адъютантом главнокомандующего войсками гвардии и Петербургского военного округа великого князя Владимира Александровича.

В 1894 г. он оставляет военную службу, предпочтя ей деятельность музыкальную. Подобный поворот в карьере многих русских музыкальных деятелей – не редкость: сравним, к примеру, биографии капельмейстера барона Ф. А. Раля¹¹ и Н. А. Римского-Корсакова (разумеется, они несопоставимы по дарованию и вкладу в русскую музыкальную культуру).

Увлечение музыкой и театром – характерная особенность рода графов Шереметевых. Еще во второй половине XVIII в. при графе Петре Борисовиче существовал знаменитый хор певчих под управлением Степана Дегтярева. Заслуженной славой пользовался хор отца Александра Дмитриевича, графа Дмитрия Николаевича Шереметева, под управлением Г. Я. Ломакина¹². Музыка Александр Дмитриевич обучался у первых лиц: уроки фортепиано брал у профессора Ф. О. Лешетицкого, вокала – у солиста Мариинского театра М. А. Мельникова; у профессора В. В. Вурма учился игре на корнет-а-пистоне.

Согласно Афанасьеву и Кауфману, в 1882 г. Шереметев формирует духовой оркестр, в 1884-м – церковный хор, которым ко времени выхода графа в отставку, в 1894 г., управлял известный хоровой дирижер и композитор А. А. Архангельский¹³. По дру-

¹¹ Ф. А. Раль в 1842 г. был приглашен М. И. Глинкой к участию в аранжировке военной музыки в опере «Руслан и Людмила».

¹² Хор сформировался в Петербурге около 1820-х гг. «Прочную и образцовую организацию этому хору дал известный в то время учитель пения А. Сапиенца, дававший уроки в самых аристократических домах столицы. Заметим, что Сапиенце обязан своим музыкальным образованием и известный Ломакин» (*Михневич В.* Очерк истории музыки в России в культурно-бытовом отношении. СПб., 1879. С. 307). Сапиенца был также учителем пения графа Д. Н. Шереметева. Ломакин Г. Я. (1812–1885) – дирижер, педагог, композитор, музыкальный просветитель. Родился в семье крепостного графов Шереметевых.

¹³ См.: *Афанасьев Н. И.* Современники. Указ. изд. С. 463.

гим источникам¹⁴, граф образовал военно-пожарный оркестр в 1894 г. Оркестр дал несколько бесплатных публичных концертов под управлением Гуго Варлиха¹⁵ в имении графа Ульянка, расположенном на 12-й версте Петергофского шоссе. В 1897 г. оркестр возглавил М. В. Владимиров¹⁶.

В 1898 г. (11 января) Александр Дмитриевич устраивает первый народный концерт в Петербурге – в Александровском зале городской Думы, вмещающей около 1000 человек, при участии своего оркестра и хора. «Цены были назначены минимальные – от 20 копеек и не выше рубля»¹⁷. Особого внимания заслуживает феномен публики – своеобразной, совершенно не похожей на публику обычных концертов. «В первых рядах можно было встретить еще офицеров, учителей и т. п., но подавляющая часть публики состояла из лиц, для которых обычные концерты недоступны, и по дороговизне цен, и по программе: сестру милосердия, приказчика, военного писаря, солдата, мелкого торговца, рабочего, простолюдина и даже женщин с грудными ребятами»¹⁸. Репертуар состоял из произведений русских композиторов. Газета «Новое время» так отзывалась о концерте:

В целом в этом оркестре кроме естественной меди духовых и медных есть необходимая мягкость, большая подвижность, которой даже и не ожидаешь от духового оркестра. В программе первого концерта приняли участие отличный молодой баритон г. Николаев и г-жа Чубинская, обладательница меццо-сопрано. Она, толково фразируя, спела балладу из «Рогнеды», песню «Леля» («Снегурочка») и песенку из «Руслана». В программе находился и кружок балалаек. Вероятно, этот кружок был

¹⁴ РМГ. 1896. Т. 3. Стб. 1094.

¹⁵ Г. Варлих – первый дирижер Придворного оркестра.

¹⁶ М. В. Владимиров (1870–1932) – дирижер, композитор, педагог. В 1882 г. поступил в СПб. консерваторию, в класс проф. Шуберта (гобой). В 1889 г. по окончании Консерватории получил звание свободного художника, но продолжал занятия по теории музыки с проф. Соловьевым. С 1892 г. был вторым дирижером в антрепризе Зазулина, в Панаевском театре. В 1894–1897 гг. служил капельмейстером в 148-м пехотном Каспийском полку в Кронштадте.

¹⁷ Итоги музыкально-художественной деятельности графа А. Д. Шереметева. С. 9.

¹⁸ Там же.

случайным элементом, потому что без него, собственно говоря, должны бы обходиться концерты, рассчитанные на серьезное искусство¹⁹.

Постепенно и общество, и пресса предъявляли к концертам Шереметева все большие художественные требования, и простолюдин – русский рабочий человек – слушатель концертов Шереметева «остался в незначительном числе»²⁰. В 1900 г. духовой оркестр был преобразован в симфонический. 5 ноября этого года, в воскресенье, был объявлен первый общедоступный симфонический концерт со вновь сформированным составом: 10 первых скрипок, 8 вторых, 6 альтов, 4 виолончели, 4 контрабаса, арфа, 3 флейты и флейта-пикколо, 2 гобоя, 1 английский рожок, 2 кларнета, 1 бас-кларнет, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 2 корнет-а-пистона, 3 тромбона, туба, ударные инструменты, пианист. Во главе оркестра, как и прежде, стоял М. Владимиров.

Русская музыкальная газета сообщала, что обновленный оркестр «состоит из 60 членов (в будущем году Шереметев предполагает увеличить), причем имеет хороших солистов, и, по-видимому, все пулты занимают молодые свежие силы – музыканты, окончившие здешние и заграничные консерватории (бывшие воспитанники петербургской, московской, магдебургской, брюссельской, дрезденской, берлинской, лейпцигской и др. школ)»²¹. В программе среди других произведений прозвучали симфония Шуберта h-moll, отрывки из оперы Серова «Юдифь». Пресса отмечала также, что с преобразованием оркестра графа Шереметева концерты эти оживились и приняли еще более «серьезную физиономию»²².

Подчеркнем, что Владимиров с указанным составом оркестра выступал на протяжении трех сезонов (1901, 1903 и 1904)

¹⁹ Новое время. 1898. № 7858. 12 янв.

²⁰ См.: Итоги музыкально-художественной деятельности графа А. Д. Шереметева. С. 14.

²¹ РМГ. 1900. № 46. Стб. 1116.

²² РМГ. 1900. № 48. Стб. 1181. Таким образом, первый «простонародный» период, связанный с духовым составом оркестра (с 1 по 38 концерты), сменил так называемый народный, с опорой на симфонический оркестр, хор и солистов (концерты от 39 до 150). См.: Итоги музыкально-художественной деятельности графа А. Д. Шереметева. С. 15.

в летних концертах в Сестрорецке²³. Летние концерты в то время не были рассчитаны на облегченный или «запасной» состав исполнителей, вопреки их, казалось бы, променадному назначению. Этот факт весьма примечателен с точки зрения изучения концертной практики.

Особого внимания заслуживает первый сезон шереметевского оркестра в Сестрорецке, когда пресса заявила об «опасной конкуренции Павловскому вокзалу». Русская музыкальная газета, освещавшая летние концерты в рубрике «Концерты в Павловске и Сестрорецке», так и написала:

Опасным конкурентом Павловску являются также ежедневные концерты в Сестрорецком курорте, начавшиеся 1 мая и идущие под управлением Владимирова. Сестрорецк – самая модная летняя местность петербуржцев, с прекрасным курзалом, превосходным морским видом. В настоящем году в курзале, отличающемся прекрасной акустикой, приглашен играть оркестр графа Шереметева, дополненный известными солистами. Дирижер оркестра Владимирова устраивает в течение лета (по средам) вечера симфонической музыки – 8 исторических концертов, посвященных русским авторам²⁴.

Журнал «Музыкально-театральный современник» зафиксировал завидную атмосферу концертов:

Открытие музыкального сезона в Сестрорецком курорте привлекло довольно много публики; в зале, однако, оставалось ее очень мало, несмотря на интересную программу и хорошее выполнение последней оркестром графа А. Д. Шереметева, под управлением М. В. Владимирова. Роскошный вид на широко расстилающееся море, чудная погода, закат солнца, полный поэзии, – все манило вон из зала на веранду, на свежий ароматный воздух... Сезон обещает быть интересным: по средам, с 15 мая, начнутся симфонические вечера, причем в шести из них в исторически последовательном порядке будут исполняться произведения русских авторов 19-го столетия...²⁵

Любопытно, что в анонсах на концерты в Сестрорецком курзале кроме перечня произведений и исполнителей сообщалось

²³ Среди предшественников Владимирова в Сестрорецке дирижеры Р. Эйленберг и Р. Сал.

²⁴ РМГ. 1901. № 19–20. Стб. 522.

²⁵ Музыкально-театральный современник. 1901. № 21. 13 мая. С. 3.

также о том, что «желающим попасть к началу следует выехать с поездом, отправляющимся из Петербурга в 6 час. 15 мин. вечера»²⁶.

Начало русским историческим концертам было положено 30 мая и 6 июня. Любопытно, что первый концерт был посвящен «дилетантическому направлению» в русской музыке, как было сказано в программе; второй – эпохе Глинки, под которой организаторами подразумевались имена Глинки и Даргомыжского. «Первый вечер дал своеобразную картину безыскусственного творчества наших старых – и уже значительно устаревших – композиторов, исключая только обрусевшего итальянца Кавоса»²⁷. Прозвучали: попуриобразная увертюра «Громобой» (1858) А. Н. Верстовского, гимн «Боже царя храни» (1833) и увертюра к опере «Ундина» А. Ф. Львова, вновь инструментованная М. А. Балакиревым, романсы и песни Д. Кашина, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева, А. А. Алябьева в исполнении Н. Кедрова. В концерте приняли участие скрипач Н. Манасевич²⁸, исполнивший популярный в свое время «Souvenir de Moscou» Г. Венявского (обработка фантазии А. Варламова на тему «Не шей ты мне, матушка»), и виолончелист Бендер²⁹ с «Малороссийской думкой» В. Кажинского. Первый вечер завершился двумя частями юношеской симфонии Глинки – d-moll (написана в Новоспасском в 1824 г., отредактирована Владимиром), до сих пор не исполнявшейся.

Прежде всего речь идет о композиторах и дирижерах, чьи имена в изобилии встречались на афишах концертов первой половины XIX столетия. Некоторые из них новой публике начала XX в. были практически неизвестны. Например, упомянутый Виктор Кажинский (1817–1867) – композитор, пианист, дирижер, в 1840-е гг. совершивший, по выражению В. В. Стасова, «пере-

²⁶ Музыкально-театральный современник. 1901. № 21. 13 мая. С. 12.

²⁷ РМГ. 1901. № 23–24. Стб. 618.

²⁸ Николай Тобиевич Манасевич (1882–1932), ученик Л. Ауэра, альтист и скрипач Придворного оркестра, профессор Ленинградской консерватории.

²⁹ Вероятно, Бендер принадлежал к династии известных музыкантов, служивших в Дирекции Императорских театров начиная с 1810-х гг.

ворот» в оркестре Александринского театра, которым он долгие годы руководил.

Такая ретроспективная программа на фоне всеобщего увлечения достижениями современной музыки выглядела, по крайней мере, оригинально. Добавим также, что вклад «наших старых» композиторов и капельмейстеров, в перечне которых и «обрусевший» К. А. Кавос (отнюдь не случайно!), на современном этапе изучения истории отечественной музыки выглядит куда более весомым, чем прежде³⁰. Второй вечер, обращенный к именам М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского, содержал отрывки из «Руслана и Людмилы» и «Камаринскую», «Чухонскую фантазию», «Казачка» и романсы. Последующие концерты, как можно судить, были составлены по монографическому типу. В концерте, посвященном Чайковскому, исполнялась Первая симфония «Зимние грезы». Солистом был знаменитый Л. Собинов. Имевший шумный успех у публики, артист вызвал неодобрение прессы: «Он выступил с такой запетой вещью, как ария Ленского»³¹.

В разделе «Хроника концертной жизни» также читаем:

Русские симфонические концерты идут своим чередом. В субботу 7 июля состоялся бенефис оркестра, привлечший массу публики <...> Здесь должно отметить, что оркестр гр. Шереметева, играющий в сестрорецком курзале, доказал, что работает много и серьезно, а потому достиг серьезных результатов – отличной сыгранности, хороших нюансов в исполнении. Кстати, мы можем здесь опровергнуть слух, на основании письма гр. Шереметева, будто последний распускает свой оркестр и намерен продолжать в будущем сезоне воскресные общедоступные концерты. Как мы слышали, напротив, оркестр будет еще увеличен и переселится из Ульяновки (где он жил в имении графа под Петербургом и где происходили репетиции) в столицу³².

1 и 8 августа состоялись концерты, посвященные произведениям А. К. Глазунова, А. С. Аренского, А. К. Лядова, В. С. Калинникова и Г. Э. Конюса. Последний концерт в русской исторической серии не был удостоен похвалы рецензентов, поскольку

³⁰ См.: *Giust A.* «Ivan Susanin» di Catterino Cavos. Torino, 2011.

³¹ РМГ. 1901. № 29–30. Стб. 711.

³² Там же. (Слух, тем не менее, оказался верным: в 1902 г. оркестр принял участие в общедоступных концертах.)

программа его была обращена к «нынешним мелкотравчатым композиторам и дилетантам (что называется, всем сестрам по серьгам)»³³. По-видимому, времена, когда петербургская публика, по словам Я. Витола, «проявляла необъяснимый интерес к малоценным музыкальным мероприятиям», все-таки канули в прошлое.

Заметим характерную тогда, но сегодня совершенно утраченную особенность: летние музыкальные сезоны, с их превосходными оркестрами, знаменитыми солистами, достигали такой поразительной интенсивности, что в какой-то мере были способны затмить своей популярностью музыкальные собрания иных времен года.

Н. Финдейзен писал:

Ныне у нас лицедействуют четыре летних симфонических оркестра – павловский, ораниенбаумский, сестрорецкий и зоологический. Раз в неделю, а павловский и сестрорецкий оркестры – два раза, они исполняли серьезные симфонические программы. Вечера с такими программами совпадали только в ораниенбаумском и зоологическом садах (по четвергам). В Павловске же и Сестрорецке они расходились между собою и с названными садами; оказывается, что летом петербуржец – любитель симфонической музыки – мог бы ею наслаждаться все дни, кроме воскресенья и понедельника. В течение же 8 зимних месяцев ему предлагаются всего 10 концертов русского музыкального об-ва, 3–4 беляевских вечера и около 12 дневных Шереметевских концертов. Если прибавить к ним 4–5 случайных вечеров, вроде консерваторских учебных, благотворительных в пользу Красного Креста, то в общем итоге за 8 месяцев зимнего сезона получится едва 35 симфонических концертов, между тем как в течение 4 месяцев летнего сезона имеется более 80!³⁴

В последующие годы симфонические концерты (по средам) в Сестрорецке, по отзывам прессы, не вызывали «такого шума», но продолжали «привлекать публику более или менее интересной программой». Первый вечер сезона 1903 г. (по случаю 90-летия со дня рождения и 20-летия со дня кончины Р. Вагнера) включал увертюры к операм «Риенци», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Мей-

³³ РМГ. 1901. № 29–30. С. 777.

³⁴ Музыкально-театральный современник. 1901. № 37. С. 3–4.

стерзингеры», «Парсифаль», «Полет Валькирий» и другие фрагменты. В программе второго концерта (2 июня) прозвучали Третья симфония П. И. Чайковского, «Король Лир» Г. Берлиоза, «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, «Кавказские эскизы» М. М. Ипполитова-Иванова, увертюра «Леонора» № 3 Л. В. Бетховена, «Прелюды» Ф. Листа, Вторая симфония П. Шенка.

О концерте, объявленном 26 июня 1903 г., критика заметила: «Интерес в первом симфоническом вечере в Сестрорецком курорте сосредоточился в отношении новизны – Es-dur симфонии А. И. Вышнеградского, в художественном отношении – в прекрасной увертюре “Саунтала” [К.] Гольдмарка, поэме “Фазтон” Сен-Санса и “Моцартиане” Чайковского»³⁵. В программу 9-го и 10-го симфонических вечеров (16 и 23 июля) Владимиров включил F-dur симфонию «В лесу» Й. И. Раффа, принадлежащую к числу обязательного летнего репертуара, Третью симфонию П. Шенка (под управлением автора), увертюру «Кориолан» Л. В. Бетховена, серенаду Ф.-Р. Фолькмана, «Франческу» П. И. Чайковского и другие пьесы.

26 июля состоялся бенефис оркестра с участием известных солистов. В концерте, собравшем много публики, кроме h-moll симфонии Ф. Шуберта, прозвучали «Испанское каприччио» Н. А. Римского-Корсакова и «Музыкальная табакерка» А. К. Лядова.

Насколько можно судить по отзывам периодической печати, в сезон 1904 г. концерты в Сестрорецке уже не могли соперничать с музыкальными начинаниями в Павловске, среди которых выделялись не только субботние композиторские вечера, но и гастролы выдающихся зарубежных дирижеров, например Э. Колонна³⁶.

Общедоступные концерты Шереметева сыграли огромную роль в популяризации музыки высокого класса в Петербурге и его окрестностях. Не случайно они напоминали современникам популярные концерты Жуля Этьена Паделу в Париже³⁷, так мно-

³⁵ РМГ. 1903. № 21–22. Стб. 546.

³⁶ Э. Колонн (1838–1910) (Colonne) – французский дирижер, скрипач, один из основателей общества «Национальные концерты» (1873), с 1874 г. – «Концерты Шатле».

³⁷ О концертах Ж. Э. Паделу в Париже см.: The Concert Tradition: From the Middle Ages to the 20. Century Percy Marshall Young. L., 1965. P. 236.

го значившие для развития французского общества. Если Паделу пользовался ежегодными субсидиями от французского правительства (в размере 25 тыс. франков), то концертное предприятие Шереметева опиралось на его собственные вложения (в размере от 150 до 200 тысяч рублей в год).

Шереметев немало способствовал пропаганде духовной кантатно-ораториальной музыки, пик популярности которой, приходившийся на первую половину XIX столетия, постепенно угасал. (Судя по всему, Шереметевым овладела мысль исполнить вершинные творения мастеров: от мастеров – представителей немецкой традиции XVII века – к опытам духовной музыки, воплощенной русскими композиторами.) В концертах были исполнены «Семь слов Спасителя на кресте» Г. Шютца, «Hohe Messe» (h-moll) И. С. Баха, Торжественная Месса (D-dur) Л. ван Бетховена, «Te Deum» Г. Берлиоза, «Te Deum» А. Брукнера, «Немецкий Реквием» Й. Брамса, оратории «Огненный крест» М. Бруха, «Заповеди блаженства» С. Франка, кантата «Иоанн Дамаскин» С. И. Танеева. Многие произведения исполнялись впервые.

15 февраля 1916 г. «труженики оркестра и хора гр. Шереметева» впервые за много лет получили бенефис в Михайловском театре. Была исполнена опера «Франческа да Римини» С. Рахманинова, известная ранее петербургской публике только по фрагментам. Дирижировал граф Шереметев. Как сообщали «Биржевые ведомости», исполнение иллюстрировалось световыми картинками по рисункам Г. Доре и сопровождалось световыми эффектами. В концертном отделении, предшествовавшем исполнению оперы, под управлением М. В. Владимирова прозвучали увертюра П. И. Чайковского «Ромео и Джульетта» и фортепианный концерт b-moll (солировал А. Зилоти). «Дирижеры и г. Зилоти получили от бенефициантов ящики, украшенные лентами, с подарками для отсылки в действующую армию»³⁸.

Последний концерт оркестра и хора состоялся 12 февраля 1917 г. в Михайловском театре. Исполнялся фортепианный концерт А. К. Глазунова f-moll под управлением автора, его же Восьмой симфонией дирижировал Владимиров; кантата М. А. Бала-

³⁸ Биржевые ведомости. 1916. 17 февраля.

кирева для сопрано, смешанного хора и оркестра прошла под руководством А. Д. Шереметева.

По словам Н. И. Афанасьева, именно «концерты гр. Шереметева *породили* (курсив мой. – Г. П.) концерты Зилоти, затем общедоступные симфонические концерты Русского музыкального общества, концерты, лекции и другие учреждения, стремящиеся популяризировать искусство»³⁹. Возможен и такой, несколько непривычный для нас взгляд, но исторически достоверный и предельно определяющий общественную значимость концертов Шереметева.

Вряд ли личность графа А. Д. Шереметева сегодня полностью разгадана. Практически ничего неизвестно о жизни Шереметева в период эмиграции (с февраля 1917 г.). Материалы, позволяющие в какой-то мере воссоздать деятельность Шереметева в Петербурге, показывают, что это был разносторонний человек⁴⁰, талантливый импресарио, склонный к постоянным преобразованиям, к поискам новых форм. Поэтому его концертное предприятие заметно прогрессировало: от общедоступности – в самом буквальном значении слова – до предельной рафинированности (в рамках Музыкально-исторического общества).

В отделе рукописей РНБ хранится копия письма, адресованного дирекцией РМО гр. А. Д. Шереметеву от 4 апреля 1905 г.:

Милостивый государь граф Александр Дмитриевич. Дирекция СПб. отделения РМО вменяет себе в приятную обязанность сообщить, что оно, по желанию Вашего сиятельства, с полной готовностью предоставляет капельмейстеру Вашего оркестра г. Владимирову пользоваться нотами библиотеки общества для ежедневных концертов в течение предстоящего летнего сезона в Павловске. Вместе с тем, Дирекция благодарит Вас за любезное предложение предоставить Дирекции пользоваться нотами из библиотеки Вашего Сиятельства⁴¹.

Вызывает большой интерес архив Музыкально-исторического общества (имени графа Шереметева), в котором хранятся мно-

³⁹ Афанасьев Н. И. Шереметев, граф, Александр Дмитриевич. С. 464.

⁴⁰ О пристрастиях и увлечениях графа в какой-то мере позволяет судить Каталог библиотеки графа А. Д. Шереметева. Русский отдел. СПб., 1895.

⁴¹ ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. 3016.

гочисленные программы лекций и концертов по всеобщей истории музыки, вечеров и спектаклей, интересные проекты и отчеты (укажем, например, на инициативу, связанную со сбором средств на создание памятника П. И. Чайковскому, и провозглашенный обществом «культ Чайковского»)⁴². Лекции Общества всегда сопровождалась музыкальными иллюстрациями и гравюрами композиторов; программы концертов – ссылками на новейшую иностранную литературу⁴³.

Русский меценат и музыкальный деятель граф А. Д. Шереметев умер 18 мая 1931 года в городе Сент-Женевьев-де-Буа, близ Парижа.

Изучая документы Музыкально-исторического общества, можно заключить, что концертное предприятие Шереметева не только не уступало начинаниям антрепризы Зилоти, но в каких-то свершениях находилось в авангарде музыкальной жизни первой четверти XX столетия⁴⁴.

⁴² ОР РНБ. Ф. 615. Привалов Н. И. Оп. 1. Ед. 1284. Шереметев А. Д. Программы концертов и вечеров Музыкально-исторического общества имени графа А. Д. Шереметева. 1912–1913 гг. На л. 1 портрет М. П. Тобук-Черкасс (Афанасьевой), на л. 2. изображение печати Общества. (По инициативе Шереметева в Петербурге были установлены мемориальные доски А. Даргомыжскому, М. Балакиреву, А. Серову и М. Мусоргскому.)

⁴³ В программе, адресованной исполнению «Парсифаля», название оперы сопровождалось ремаркой Вагнера, разъясняющей жанр оперы *Bühnenweihfestspiel* (букв. «Торжественная сценическая мистерия»).

⁴⁴ В состав Общества в качестве музыкальных критиков входили также А. П. Коптяев, проф. Н. Ф. Соловьев. См.: ОР РНБ. Ф. 615. Привалов Н. И. Оп. 1. Ед. 1284.

Об авторах

Андреев Андрей Игоревич – младший научный сотрудник сектора кино и телевидения

Галанина Юлия Евгеньевна – старший научный сотрудник сектора источниковедения

Гусев Алексей Викторович – младший научный сотрудник сектора кино и телевидения

Земцовский Изалий Иосифович – доктор искусствоведения (Беркли, Калифорния)

Зислин Юдифь Мейеровна – старший редактор редакционно-издательского отдела

Иванова Светлана Валерьевна – кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник сектора фольклора

Никаноров Александр Борисович – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения

Петрова Галина Владимировна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки

Порфирьева Анна Леонидовна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующая сектором музыки

Светликова Илона Юрьевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора актуальных проблем художественной культуры

Степанов Александр Викторович – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора изобразительного искусства