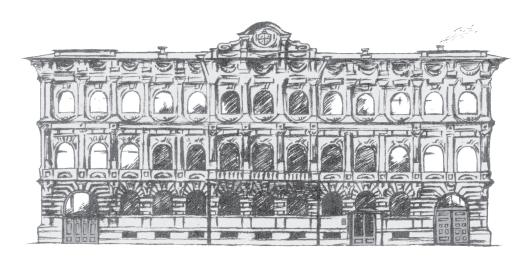
#### Министерство культуры Российской Федерации Российский институт истории искусств

# ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

Nº 1 (20) / 2018



Санкт-Петербург 2018

#### ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 1 (20). 2018

Журнал выходит четыре раза в год

ISSN 2221-8130

Учредитель и издатель:

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-43710 от 24 января 2011 г.

#### Редакционная коллегия:

Д. А. Шумилин — канд. иск., главный редактор М. В. Воинова — канд. иск., ответственный редактор С. В. Кучепатова — зам. главного редактора Ж. В. Киязева — доктор иск. Г. В. Ковалевский — канд. иск. Г. В. Копытова А. В. Королев — канд. филос. А. Б. Никаноров — канд. иск. Г. В. Петрова — канд. иск. А. В. Ромодин — канд. иск. А. Ю. Ряпосов — канд. иск. И. Д. Саблин — канд. иск. Дж. Тайлор — PhD, редактор английских текстов С. В. Хлыстунова — канд. иск.

#### Редакционный совет:

- $A.\,J.\,Kaзun$  доктор философских наук, профессор, и. о. директора Российского института истории искусств, председатель редакционного совета
- $\it H.\,\Gamma.\,$ Денисов доктор искусствоведения, Российский фонд фундаментальных исследований
- И. И. Евлампиев доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет
- C.~B.~Kекова доктор филологических наук, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
  - $A.\,U.\,K$ лимовицкий доктор искусствоведения, профессор, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова
- *И.В. Мациевский* доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств; Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
- У. Моргенштери доктор, профессор Венского университета музыки и исполнительских искусств (Австрия)
  - И. В. Палагута доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой искусствоведения Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица
    - Н. С. Серегина доктор искусствоведения, Российский институт истории искусств

 $\it \Gamma$ . В. Скотникова — доктор культурологии, профессор, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

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

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

Возрастные ограничения: 12+



## Содержание

Исследования
А. В. Наумов. Накануне исхода. Иностранные музыканты на службе Московской конторы Императорских театров во второй половине XIX — начале XX века
<i>Н. Н. Брагина.</i> Классический балет в истории культуры
Г. А. Жерновая. Чацкий в московских частных театрах 1880-х годов (М. Т. Иванов-Козельский, Н. П. Рощин-Инсаров, П. Ф. Солонин) 32
Ю. Е. Галанина. Режиссер Владимир Николаевич Соловьев:
Начало пути
технологии комбинированных съемок в отечественной
киносказке 1930—1940-х годов
М. И. Карпец. Инструментарий создания виртуальных ценностей: фонографическая метафора в художественном пространстве 90
 Юбилеи. Памятные даты
А. И. Демченко. Творчество С. В. Рахманинова в контексте
ведущих художественных направлений его времени.
К 145-летию со дня рождения
 Обзоры, рецензии, хроники
А. Л. Порфирьева. Рецензия на: Серегина Н. С. Интонация как ценность: протосмыслы. Древняя Русь. СПб.: Петрополис, Галарт, 2017. 420 с109
Ю. Е. Галанина. Рецензия на: Андрей Левинсон. Статьи о театре. 1913–1930 / Сост., автор предисловия и коммент., лит. ред. переводов С. Г. Сбоева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2018. 544 с., ил
А. Ю. Ряпосов. Рецензия на: Данилов С. С. Тысяча дней.
Воспоминания / Подгот. текста, введение, указатели Л. С. Даниловой. СПб.: Петрополис, 2015. 172 с., ил
А. В. Ромодин. Рецензия на: Межэтнические связи в фольклоре: Материалы V Международной школы молодых фольклористов /
Редсост. Н. Н. Глазунова. СПб.: РИИИ, 2016. 238 с119
С. В. Кучепатова. Конференция «Полевой сезон
фольклористов — 2016»
 Интервью
И. В. Мациевский. Музыка XXI века: от первого лица131
 Информация для авторов147

## Contents

	Research
	A. Naumov. On the Eve of the Exodus: Foreign Musicians at the Service of Moscow's Imperial Theatres in the Second Half of 19 and Early 20 Centuries
	N. Bragina. Classical Ballet in the History of Culture
	G. Zhernovaya. Chatskii in Moscow's Private Theatres of the 1880s
	(M. T. Ivanov-Kozelskii, N. P. Roshchin-Insarov, P. F. Solonin)
	S. Khlystunova. Folklore Motifs on the Soviet Screen:
	Technological-Optical Effects in the Fantasy Films of 30's — 40's in the USSR
	M. Karpets. The «Organum» for Virtual Values Formation:
	a Phonographic Metaphor upon the Creative Artistical Scene90
	Anniversaries and Important Dates
	A. Demchenko. The Work of S. V. Rakhmaninov in the Context
	of the Leading Artistic Trends of his Time.
	Towards the 145th Anniversary of his Birth
	Reviews and chronicles
	A. Porfirieva. A review of: Seregina N. Intonation as a Value: Protosenses. Ancient Russia. St Petersburg: Petropolis, Galart, 2017. 420 p109
	J. Galanina. A review of: Andrei Levinson. Articles on the Theatre.
	1913–1930 / Comp., the foreword and the index, literary ed. by G. Sboyeva. Moscow: Artist. Rezhisser. Theatre, 2018. 544 p., ill112
	A. Ryaposov. A review of: Danilov S. One Thousand Days. Memories /
	Ed., introduction, index by L. Danilova. St Petersburg: Petropolis, 2015.
	172 p., ill
	Materials from the V International School of Young Folklorists /
	Ed. by N. Glazunova. St Petersburg: RIHA, 2016. 238 p119
	S. Kuchepatova. Conference 'The Expeditionary Season of Folklorists — 2016'
	Jeason of Folkionsis — 2010
_	Interview
	I Matzievsky Music of the 21 Century: from the first Person 131

# ИССЛЕДОВАНИЯ

Nº 1 / 2018

УДК 78

# Накануне исхода. Иностранные музыканты на службе Московской конторы Императорских театров во второй половине XIX — начале XX века

НАУМОВ АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ

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

**NAUMOV ALEXANDER V.** 

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

E-mail: alvlnaumov@list.ru

Вопрос о присутствии иностранных музыкантов в России XIX века поднимался в отечественном музыкознании неоднократно, различными исследователями и по разным поводам. Некоторые персоналии — профессора консерваторий, дирижеры, организаторы и руководители творческих коллективов, сочинители или аранжировщики, музыковеды-текстологи, редакторы и пр. многажды попадали в поле зрения историков. Интерес к ним проявляли летописцы военной музыки и театрального искусства, составители энциклопедий и биографических словарей, издатели писем и дневников деятелей русской культуры соответствующего периода (см. список литературы в конце настоящей статьи). Фигуры менее значимые редко удостаивались большего, чем та или иная позиция при перечислении, пусть подчас и довольно протяженном, в тех же справочниках и указателях; тем не менее информация и о них в литературе имеется. Можно сказать, что проблема изучена достаточно широко и всеохватно, однако, как это часто бывает, и при таком положении дел остались моменты незатронутые, а на пристальный взгляд и вовсе ускользнувшие от внимания. Для автора настоящей статьи прикосновение к теме поначалу также было «косвенным», однако очень быстро исходный повод — интерес к исторической судьбе оркестра Малого театра — превратился в обстоятельство почти побочное. Новый исследовательский сюжет, столь же неисчерпаемый, сколь и кладезь материалов, его характеризующий, требовал выхода на свои собственные обстоятельства места и образа действия.

Чтобы не отказываться от первоначального намерения, прочертим границу объектных сфер до ее логического завершения. К середине XIX века Московская контора располагала четырьмя оркестровыми составами: оперными — «русским» и «итальянским» (упразднен вместе с труппой гастролеров

в 1882-м), балетным и «антрактовым» для аккомпанемента водевилям-опереттам, а также заполнения пауз между действиями, пока публика обогащает кассу буфета. Любого новичка-инструменталиста, попадавшего на службу, зачисляли на первый, испытательный год именно сюда. Никто не знал контингент московских оркестрантов так, как дирижеры Малого театра С. А. Кокорин (1867–1887), Фердинанд (Флориан) Богуслав (1887–1892) и Август Шульце (1892–1907). Оркестр драмы был самым низкооплачиваемым, люди в нем оседали случайные, царила «текучка», и, хотя базовый состав держался довольно крепко, о качестве игры много говорить не приходилось. Тем не менее и в этом «болоте» удавалось выделиться: нередко уже через два-три месяца хороших духовиков пересаживали в балет, а то и прямо в «привилегированную» оперу. Случалось противоположное: для проштрафившихся или не соответствующих по уровню мастерства возврат в Малый театр становился спасительной заменой увольнению.

Возможно, здесь заключена главная причина как позднего развития музыки в русской драме по сравнению с Европой, так и того, что вопрос об упразднении «антрактовой музыки» в конце концов был решен хирургически. С сезона 1908/09 года от нее полностью отказались, уволив пенсионеров и распределив немногих, кто хоть чего-нибудь стоил, по оставшимся оркестрам Дирекции<sup>1</sup>. Эта мера на десятилетие обескровила музыкальный быт образцовой сцены, обратив выдающихся композиторов эпохи к сотрудничеству с частными предприятиями — Московским художественным театром, театром А. С. Суворина, позднее Свободным, Камерным и др., где взамен «развлекательных» Band организовали ансамбли подлинных художников, со-творцов полифонического действа. В то же время возможность задействовать в работе большой (балетный) инструментальный состав открыла новую перспективу и для монументальных синтетических постановок на Императорских сценах, осуществленных в 1910-х годах Вс. Э. Мейерхольдом, А. А. Саниным и Ф. Ф. Комиссаржевским. Редкость подобных предприятий объяснялась обстоятельствами уже не творческими, а скорее материальными, но место в истории они заслужили бесспорно.

Новая эпоха началась с 1918 года: инструменталисты (12 человек) и хор (8, по два голоса на партию) были набраны заново из числа выпускников и преподавателей Московской консерватории. В описи фонда послереволюционного Малого театра<sup>2</sup> иностранных (австро-немецких) фамилий нет, как нет их и в списке оркестра Большого театра 1920–1930-х годов. Зато есть

<sup>1</sup> См.: Теляковский В. А. Дневник Директора Императорских театров. 1906—1909. Санкт-Петербург / Общ. ред. М. Г. Светаевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2011. С. 562 и др.; Наумов А. В. Он был театральный ударник... Памяти Станислава Недзейко // Музыкальная жизнь. 2014. № 4 (1138). С. 72-73.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 649. Оп. 3.

дела кларнетиста С. И. Бейлезона, альтиста В. В. Борисовского, скрипачей С. И. Фурера и Ю. И. Янкелевича. Мало кто из названных «звезд» академического искусства по окончании военного коммунизма задержался в драматическом театре, опять сыгравшем роль «шлюза» между прикладными и филармоническими жанрами. На смену им пришли другие, менее серьезные, но потребность в собственных музыкантах утрачена не была. Коллектив, возрожденный по воле советской власти, существует (один из немногих в своем роде) по сей день. Довольно о нем, это уже другая страница истории.

Комплекс личных дел музыкантов-инструменталистов в архивном фонде Московской дирекции Императорских театров<sup>1</sup>, который, в результате «смены сюжета», стал основным объектом нашего исследования, — это около 400 единиц хранения из 5000. Приблизительно 150 фамилий — иностранные, главным образом австро-немецкие. Приток «интервентов» в Москву не был так широк, как в Северную столицу, но он и не иссякал на протяжении двух с половиной столетий, то расширяясь, то суживая свое русло, часто в ответ на колебания политической конъюнктуры. Даже активное развитие в XIX веке профессионального музыкального образования, открытие Консерватории (1866) и Музыкально-драматического училища при Филармоническом обществе (1869) долгое время не могли компенсировать глобальной потребности в музыкантах высшего класса. Почти полностью укомплектовав отечественными кадрами струнные группы, императорские оркестры продолжали нуждаться в духовиках, особенно медных, а также в хороших солистах всех специальностей.

Примечателен в этом отношении документ последней крупной реформы театрального штата, список постоянного состава оркестра, напечатанный в сентябрьском номере «Журнала распоряжений» за 15 сентября 1906 года (он имеется во всех делах соответствующего времени). Согласно ему, Дирекция содержала единую группу струнных и два «разряда» духовых: более высокооплачиваемый (оркестр оперы и исполнители сольных фрагментов) и второй (оркестр балета, по необходимости, как уже упоминалось, занимаемый и в спектаклях драмы). Статистический итог таков: на 64 струнника (с арфой) иностранцев -16 (25%), из них 6 (9% общего числа, почти треть «диаспоры») — действительно великие музыканты старшего поколения. На 26 духовиков 1-го разряда иностранцев 14 (55%), на 19 из 2-го разряда - 10 (те же 55%); пенсионеров среди них нет (в ходе реформы произведено их сокращение). На протяжении последующих 10 лет пропорция постепенно, но не радикально трансформировалась в «русскую» пользу. Проблему «импортозамещения» пришлось решать со всей резкостью лишь осенью 1914 года, когда, с одной стороны, дальнейшие визиты иноземцев стали почти невозможны, а с другой — общественное мнение отторгло саму возможность их вступления

¹ РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3.

в штат «образцовых» учреждений национальной культуры<sup>1</sup>. К революционным годам доля иностранцев в оркестре не превышала 9% общего числа инструменталистов, и это были уже только дослуживавшие пенсионеры. После 1917-го тенденция «русификации» естественным образом упрочилась, но дать этому однозначную культурологическую оценку сложно, так же как и возникшему чуть позже «железному занавесу». Подтолкнув национальную школу, исторический перелом сузил возможности творческих контактов, ограничил стилевую палитру исполнительства.

До начала XX века не доверялось русским и управление музыкальной частью, как дирижерское, так и административно-хозяйственное. Должность инспектора оркестра последовательно занимали Ю. Г. Гербер (1862–1882), И. К. Альтани (1883–1898) и А. Ю. Симон (1899–1907), выходцы из консерваторий Австрии и Франции, со своими представлениями о дисциплине и творчестве, с несомненными национальными симпатиями и антипатиями. После прихода на ключевые должности отечественных музыкантов (дирижера — М. М. Ипполитова-Иванова и инспектора — Н. А. Федорова) положение иностранцев усложнилось. До прямой обструкции не доходило, но взаимная неприязнь становилась все более очевидной, рапорты начальству приобретали вид откровенных доносов (см. дела А. Е. Бергмана (ударные инструменты)<sup>2</sup>, К. Е. Де-Бура (валторна)<sup>3</sup>, Ф. Эккерта (валторна)<sup>4</sup> и др.), а столкновения, отражавшиеся в них, подчас демонстрировали полное забвение профессиональной этики (дело И. Недбаля (кларнет)<sup>5</sup>).

Перелистывая одну за другой папки архивных дел, перебирая однотипные конторские документы, начинаешь видеть за их монотонным множеством универсальный инвариант биографии всего последнего поколения музыкантов, занесенных на русскую службу под занавес XIX века. Принцип учета мельчайших обстоятельств частной жизни, вплоть до карантинов по детским болезням и фактов участия в суде присяжных, позволяет ныне реконструировать сам быт, довольно слабо отраженный в литературных источниках соответствующего времени. Детали примечательны, каждая, даже самая короткая, история может составить сюжет для небольшого рассказа (а то и повести), все вместе — энциклопедию судеб конца романтического столетия, но заключить их в рамки статьи нереально. Ценнее выделить общее, одновременно сравнивая данные о приезжих с аналогичными, относящимися к жизни «аборигенов».

<sup>1</sup> См.: Теляковский В. А. Дневник Директора Императорских театров. 1913–1917. Санкт-Петербург / Общ. ред. М. Г. Светаевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. С. 240 и др.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 349. Л. 55–56, 91–92.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 507. Л. 20.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. xp. 4188. Л. 88.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 2565.

Большая часть бумаг Московской конторы, оформившейся в своем окончательном качестве — «филиала», подчиненного Петербургу, в 1842-м, датируется концом 1850-х и более поздними годами. В архиве Большого театра (РГАЛИ. Ф. 648) имеются документы и более ранних лет, сравнение дает понять, что после отмены крепостного права делопроизводство значительно усложнилось и обогатилось. Возникло само бесценное для исследователя понятие «Личного дела о службе в Императорских театрах», сумма свидетельств о взаимоотношениях работника и работодателя, а шире — художника и власти. «Досье» на творческих и технических служителей Мельпомены иллюстрируют административный уклад тех лет с исчерпывающей полнотой. Не стоит здесь повторять ту многократно высказанную мысль, что в недрах Императорского закулисья дольше, нежели где-либо в Российской империи, сохранялись барские порядки, а участь актеров и служителей и после 1861 года узнаваемо напоминала холопское бесправие XVIII— начала XIX века<sup>1</sup>. Иностранцам приходилось сталкиваться с порядками, для Европы непривычными и немыслимыми.

Первое, что бросается в глаза, — отсутствие документа, озаглавленного словом «контракт». Подобная печатная грамота присутствует во всех делах русских артистов второй половины XIX века, имелась она и у тех, кто заступал на службу в дореформенные 1840–1850-е<sup>2</sup>. Поводом к его заключению (не всегда, к сожалению, действенным) являлось наличие диплома о профессиональном консерваторском образовании (см. дела А. К. Паули (скрипка)<sup>3</sup>, Н. Ямика  $(\phi$ лейта)<sup>4</sup> и др.). Самое важное, что регламентировалось контрактом, — обязанности музыканта перед Дирекцией, конкретный объем работы, выполняемой за назначаемое ему при приеме на работу годовое жалованье. В отсутствие такой бумаги никаких пределов не существовало, занятость в репетициях и спектаклях могла доходить до 16 часов в сутки, чреватое полным истощением (дело В. Оберберга<sup>5</sup>). Фактически оркестранты попадали на положение капельдинеров, уборщиков, истопников и прочего неквалифицированного персонала. В некоторых случаях документы даже не содержат информации о том, на каком инструменте играл человек: указано — «музыкант», и лишь иногда по косвенным данным можно догадаться, что именно имелось в виду (В. Мирчке<sup>6</sup>,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> См.: *Липаев И. В.* Оркестровые музыканты (Исторические и бытовые очерки). СПб.: Издание редакции Русской музыкальной газеты, 1904. С. 28.

 $<sup>^2~</sup>$  См.: *Наумов А. В.* Несколько страниц из личного дела Августа Кегеля, тромбониста, или еще раз о немцах в России // Вопросы музыкознания: теория, история, методика: Сборник статей. Вып. 7 / Ред.-сост. И. А. Немировская. М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2014. С. 132-136.

³ РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 2810. Л. 1.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 4246. Л. 7.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 2693. Л. 10.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 2415.

И. Палице<sup>1</sup>, И. Рамбоусек<sup>2</sup> и др.). Лишь единожды, да и то по инициативе самого артиста, добивавшегося прибавки к пенсии, приложен список *Solo*, исполненных за годы службы (дело А. Шефера (кларнет)<sup>3</sup>). Проблема большинства приезжих заключалась в том, что музыкантами они были по факту, но не по сертификату, а значит, для аристократов из театральной администрации мало чем отличались от дворовой прислуги.

Специальность приобреталась чаще всего на военной службе: вначале играли в полковых капеллах на родине (по обязательному призыву), затем, более или менее прилично овладев инструментом, подыскивали работу в «хорах» русских гвардейских полков. Некоторые доходили здесь до капельмейстерских должностей, начинали делать аранжировки и даже сочинять (Э. А. Канис (труба)⁴, Ф. Г. Путкамера (труба)⁵ и др.). Здесь же, как правило, переходили в русское подданство, автоматически зачисляясь в мещанское общество города, рядом с которым квартировало воинское подразделение. Немцы и австрияки приносили «билеты» из полицейских управлений Астрахани и Брянска, Вологды и Гомеля, в них представлена чуть ли не вся география империи. Среди прочего в удостоверениях личности прописывался возраст — около 30 лет. Редко более 40, никогда не моложе 28. Не всякий раз, но часто (за отсутствием фотографий) заполнялась и колонка «внешние приметы»: высокий рост, светлые волосы, темные брови, голубые глаза, удлиненное чистое лицо... Экстерьер императорского оркестра второй половины XIX столетия был более чем представителен, не то что в последующие годы!

Служба в войсковом оркестре того или иного ранга служила надежной рекомендацией, в 1882 году даже упразднили приемное прослушивание, оставив его для спорных ситуаций (дело Г. Фукса (контрабас)<sup>6</sup>). Играли два произведения — что-нибудь технически-инструктивное и кантиленную пьесу (см. дело О. Беслера (тромбон)<sup>7</sup>). Разницы между русскими и иностранными претендентами здесь не делалось, экзамен держали на равных.

Прослужившие год и оставленные на дальнейшую службу переходили из податного (мещанского) сословия в служилое, что предполагало серьезные налоговые льготы. Бюрократическая переписка занимала год, но свеч она стоила; следующим шагом было приобретение российского подданства, обеспечивающее, при выслуге необходимого 20-летия в театральном оркестре, пенсионное обеспечение до конца дней в объеме 75% последнего окла-

¹ РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 2778.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 3052.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 4088. Л. 28–30.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 1589.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 3001.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 3882. Л. 17.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. xp. 360. Л. 2.

да. Для тех, кто поступал на службу минуя армейский опыт, вся процедура проводилась через театральную администрацию в полном объеме, а еще потом приходилось писать прошения на Высочайшее имя о внесении в пенсионный стаж тех четырех-пяти лет, которые она занимала. Как правило, навстречу шли, хотя в Уложении 1859 года твердо говорилось, что не положено (дело О. Фурмана (флейта)<sup>1</sup>).

Принятием подданства ограничивались: православия театр, в отличие от других сфер государственной службы, не требовал. Выкрещивались единицы, в основном ради женитьбы на русских девицах, если родители невесты того настоятельно требовали (дело Р. Ф. Миллера²). Исключение составляли иудеи: до упразднения черты оседлости их вообще отказывались брать на постоянную службу (только вольный наём, вне штата). Самым ценным работникам предлагали выбор между обеспеченной старостью и религией предков. В большинстве случаев выбирали, как ни странно, первое. Попытка безуспешного сопротивления зафиксирована в деле варшавского скрипача И. Вахгальтера³, потратившего 11 лет на борьбу и уволенного в результате без пенсии, с грошовым единовременным пособием на бедность.

Почти никогда не требовалось музыкантам и владение русским языком да и грамотой как таковой. Личные подписи чаще всего выведены кривой латиницей. Вследствие этого обладателей наиболее распространенных фамилий (Мюллер, Брандт, Шеффер, Шмидт) в Конторе нередко путали — приписывали одним заслуги или просчеты других, назначали не по адресу награды и взыскания, просто раскладывали бумаги не в те папки, лишая прошения актуальности, а решения действенности.

В группе документов, характеризующих средневековый уклад Конторы, выделяются многочисленные рапорты об отлучках и возвращении из них. Никаких официальных перерывов (отпусков) служба не предполагала (оклад распределялся равномерно на 12 месяцев, вне зависимости от наличия или отсутствия работы), но многие иностранцы оставили на родине родителей, а те, кто постарше, и взрослых детей: каникулярные поездки за границу были необходимостью (дело Ф. Трньяка<sup>4</sup>). В основном их совершали чехи, подданные австрийской короны, они обычно приезжали, будучи уже женаты и имея крепкие семейные связи (дело А. Шульца<sup>5</sup>). Немцы — пруссаки, остзейцы, баварцы, саксонцы — предпочитали жениться на своих соотечественницах из числа давних переселенцев в Россию и по возможности более не пересекать русских рубежей, разве что ради похорон близких.

¹ РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 3883. Л. 34–37.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 2391. Л. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 601.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 3684.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 4157.

Не ездили и холостяки-одиночки, их особенно ценило начальство (Э. Брах<sup>1</sup>, И. Штадер<sup>2</sup>).

Прошения об отпускных поездках «в разные города России» чаще всего были связаны с лечением. Профессиональные заболевания легких и сердца, а также желудочно-кишечные расстройства составляли почти правило уже после десяти лет изнурительной службы в холодных, но пыльных и душных оркестровых ямах при коптящих свечах, зачастую без своевременных обеденных перерывов, на которые к тому же не всегда хватало средств. Дорогие курорты Кавказа были не по карману, их заменяли «бюджетные» минеральные воды Липецка (дело В. Вейнара (тромбон)<sup>3</sup>, Б. Родэ (валторна)<sup>4</sup> и др.). Тамошние врачи, преимущественно немцы или французы, приходя в ужас от состояния, в котором к ним поступали больные, охотно подписывали свидетельства, дававшие право на продление разрешенного двухмесячного отпуска, но сколько можно было таким образом выиграть? Десять дней, две недели, не более — болезнь начинала бить по карману. Спустя год те же самые пациенты возвращались с туберкулезом вместо пневмонии, онкологией вместо язвы желудка, обострениями ишемии («расширением сердца») на нервные расстройства и офтальмологические заболевания уже почти не обращали внимания, ими страдали поголовно (дела Р. Паша<sup>5</sup>, П. Фельдта<sup>6</sup>,  $\Gamma$ . Фрича<sup>7</sup> и др.).

Серьезная, тяжелая болезнь была настоящим несчастьем. Именно в такие моменты иностранцы в России должны были чувствовать себя понастоящему бесправными и покинутыми: помощи ждать им было совершенно неоткуда, кроме той же театральной Конторы. Дирекция выдавала незначительные суммы пособий, скаредно учитывая все полученное прежде и ставя в строку любое прегрешение. Особенно страшно выглядят подобные документы, когда они связаны с болезнями детей и буквально написаны кровью сердца (дело И. Фридриха (кларнет)<sup>8</sup>, И. Фромана (труба)<sup>9</sup> и др.). Подачки чаще всего запаздывали, рассмотрение занимало время, которого в распоряжении обезумевших родителей не было. Детская смертность всегда является одним из ликов нищеты. Иностранные музыканты в России были нищими, даже находясь на престижной Императорской службе.

¹ РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 475.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 4141.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 609.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 3092.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 2085.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 3815.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 3870.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 3869. Л. 34-41.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 3878.

«Проклятый вопрос» об оплате труда в этом контексте встает с особой остротой. Достоинством казенной службы в сравнении с любым частным предприятием была и осталась стабильность, немногим хватило дерзости отправиться по своей воле в свободное плавание, так что, зацепившись за твердый берег, терпели притеснения и невзгоды. До 1882 года служащим театрального оркестра назначалось содержание не более 500 рублей в год. Это мизер, но существовало известное «равенство в бедности»: солисты оперы и балета получали столько же или немногим больше. После коронации Александра III, с учетом скачка инфляции и новых условий общественной и профессиональной жизни, суммы в целом подняли, ввели дифференциацию по специальностям и квалификации. Обладатели консерваторских дипломов (русских или европейских) могли рассчитывать на 1200 рублей в год, остальные, в зависимости от мастерства, занятости, соблюдения дисциплины и пр., получали от 540 до 960 рублей серебром (в месяц, таким образом, выходило от 45 до 80 рублей). По штатам 1906 года прибавили еще немного, высшие ставки дошли до 2040 рублей у солистов-концертмейстеров групп и арфистов, но и разрыв между крайними суммами увеличился – бюджет не резиновый.

Цифры молчаливы, но, для сравнения, солисты Императорской оперы на рубеже веков получали при вступлении в труппу «стартовый» оклад 3000 рублей при максимуме 10 выступлений в месяц (оркестранты работали без выходных) и затем могли «расти» в зависимости от своей востребованности и популярности у публики. Крупнейшие «звезды» вроде Леонида Собинова или Матильды Кшесинской получали до 25 000 рублей в год, доходы Шаляпина приближались к 75 000. Не будем равнять с ними скромных служащих оркестровой ямы, однако даже такие мастера, как флейтист В. Кречмар или виолончелист В. Аспергер, получали в Большом театре в 10 раз меньше, дополняя доходные статьи за счет преподавания в консерватории и Филармоническом училище. Среднее единовременное пособие по болезни составляло 40–50 рублей, на лечение жен и детей выделяли в лучшем случае половину этой суммы, целиком покрывающей лишь визиты врача, без стоимости лекарств и дополнительных процедур.

Не удивительно, что оркестранты всячески стремились к подработкам вне театра, шли на ухищрения, чтобы высвободить хоть какое-то время. Штраф за прогул или опоздание мог составить до 20% месячного жалования; кроме того, любой инцидент вносился в «досье» и мог испортить «кредитную историю». Рисковали тем не менее многие, зная, что проступок постараются скрыть: кому-то помогут добрые отношения с инспектором, другой же кинет ему «на лапу» (оклад инспектора А. Ю. Симона на пике карьеры составлял 1800 рублей — меньше, чем у некоторых инструменталистов). Дело заминали, и так случалось не однажды.

Тем, кто провел на непрерывной службе 20 лет, назначалась пожизненная пенсия в зависимости от последнего оклада, получаемого не менее двух лет: 1140 рублей по высшему разряду, 750 по 2-му, 640 или 560 по еще более низким ставкам. При этом, если артист оставался нужен театру, он мог подать прошение о продлении службы с сохранением пенсиона. Тех, кто уходил по болезни, не дотянув положенного срока, как правило, не обижали, выделяя полную сумму. После кончины кормильца половину его пенсии получала вдова. Сложнее было, если музыкант скончался до наступления положенного срока выслуги, но и в таких ситуациях жену с детьми в беде не бросали, назначали крупную единовременную выплату — хоть что-то на первое время.

Денежные вопросы русских и иностранных музыкантов роднили, здесь они были почти в равных условиях. Разве что у местных расходы на проживание-пропитание меньше, а поддержка близких реальнее. Впрочем, к примеру, ремонт инструмента или покупка нового (в 1894 году обязали перейти на «Парижский строй» — такая бумага лежит во всех делах соответствующего периода) становились и для тех, и для других страшным ударом по бюджету, который тем не менее приходилось держать стойко. Ни один артист службы в связи с этим не оставил, надо так надо. И. В. Липаев открыто писал о бесправии и беспомощности деятелей искусства перед лицом чиновников, об их заброшенности в старости и болезни<sup>1</sup>. Сам он пытался бороться со всеми этими социальными язвами, учредил Союз взаимопомощи оркестровых музыкантов, многого реально на этом поприще добился, но за пределами Императорского ведомства. Правда, принимали в его Союз принципиально только русских. Иноземцев воспринимали как конкурентов и врагов.

Окончательно по национальному признаку разводила смерть. Все иноверцы погребались на кладбище Введенских гор, отдельно от православных. Скромные похороны обходились в 320–350 рублей, половину среднего годового содержания или целую вдовью пенсию за год (русских хоронили много дешевле). Большая часть музыкантских могил стерта с лица земли, о них некому стало заботиться после двух войн и целого ряда других катаклизмов, изуродовавших жизнь России, в которую когда-то массово приезжали на поиски лучшей жизни. Семьям тех, кто умер находясь на службе, Дирекция этот расход возмещала: архивные дела хранят счета погребальных контор (Г. Шнейдер $^2$ , Р. Шпарман $^3$  и др.). Остальным — нет.

Несмотря ни на что, домой, в Европу, вернулись лишь единицы. Нашли свое счастье или не выдержали испытательного года, дослужили до пенсии или сошли с дистанции после 10–12 лет мытарств, но почти все остались в

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Липаев И. В. Оркестровые музыканты. С. 14.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 4129. Л. 82–87.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. xp. 4135. Л. 48–50.

России, пристроились учителями музыки в Москве, рассеялись по провинции или осели все в тех же полковых оркестрах и школах при них, откуда в свое время вышли. Отъезд с русским паспортом больших благ не сулил, а начинать процедуру репатриации в германское или австрийское подданство без поддержки какого-нибудь ведомства — попросту нереально.

С началом Мировой войны осложнилась жизнь не только тех многих, кто навсегда связал свою судьбу с Россией, но и тех, кто ее покинул. Примером тому — биография виолончелиста И. Штадера<sup>1</sup>, оставшегося по осени 1914 года и без службы, и без пенсии (посольство, через которую она шла, закрылось) в традиционно-националистском Мюнхене. С 1908-го довольно благополучно играл в местном оркестре Союза музыкантов, но оказался более чужим среди своих, нежели в предыдущие десятилетия вне родины. Еще трагичнее сложилась судьба арфиста Г. Омэ<sup>2</sup>, встретившего войну в Австрии, где проводил отпуск у родителей, и навеки сгинувшего в лихолетье (розыски успеха не принесли).

Уродливость «крепостнической» модели взаимоотношений служащих с Дирекцией в военные годы вновь встала в полный рост. По закону члены семей театральных музыкантов русского подданства автоматически не получали, сведения о них вписывали в паспорта мужей и отцов, выдаваемые Дирекцией каждый раз по особому запросу. Сыновья освобождались от связей с театральной дирекцией лишь при достижении совершеннолетия, отслужив в армии; дочери — при выходе замуж (их переписывали в паспорта мужей, см. дело И. Недбаль<sup>3</sup>). Благодаря этой практике большинство конторских дел имеют крайней датой 1917 год, когда их инициальные персоны уже ушли из жизни, а сама организация фактически прекратила свое существование. Почти во всех таких «пролонгированных» историях присутствуют прошения о принятии в русское подданство, датированные началом 1915 года, когда жизнь «наследников» стала невыносима, ибо они, будучи уже призваны на фронт, автоматически попали в разряд военнопленных. Письма из окопов Подолии и Галиции, посвященные разрешению этой проблемы (дела К. Э. Пюрера<sup>4</sup>, П. Цозеля<sup>5</sup>, К. Г. Эзера<sup>6</sup>), стали содержанием последнего явления многоактной драмы иностранцев в России. Логически печально замкнулась летопись, в равной мере полная сбывшихся и обманутых упований и надежд, скрытых от постороннего глаза роскошной завесой великих художественных свершений.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 4141.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 2715.

³ РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 2565. Л. 1-4.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 3011. Л. 22-23.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 3944. Л. 62.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 4181. Л. 33.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Бобрик О. А.* Театр и война: из повседневной жизни музыкальных театров Москвы и Петрограда (1914—1917) // Келдышевские чтения 2006. К 95-летию со дня рождения И. В. Нестьева: Доклады, сообщения, статьи / Сост. Н. Г. Шахназарова. М.: ЛЕНАНД, 2008. С. 164—178.
- 2. *Картавенко С. В.* Николай Платонов, выдающийся флейтист и педагог // Музыка и время. 2007. № 1. С. 19-20.
- 3. *Липаев И. В.* Оркестровые музыканты (Исторические и бытовые очерки). СПб.: Издание редакции Русской музыкальной газеты, 1904. 312 с.
- 4. Ломтев Д. Г. Немецкие музыканты в России. М.: ПРЕСТ, 1999. 208 с.
- Московская консерватория. 1866—2016: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М.: Прогресс-традиция, 2016. 816 с.
- 6. *Наумов А. В.* Несколько страниц из личного дела Августа Кегеля, тромбониста, или еще раз о немцах в России // Вопросы музыкознания: теория, история, методика: Сборник статей. Вып. 7 / Ред.-сост. И. А. Немировская. М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2014. С. 132—136
- 7. *Наумов А. В.* Он был театральный ударник... Памяти Станислава Недзейко // Музыкальная жизнь. 2014. № 4 (1138). С. 72–73.
- 8. *Парфенова И. Н., Пешкова И. М.* Дягилев и музыка. Словарь. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. 432 с.
- 9. *Теляковский В. А.* Дневник Директора Императорских театров. 1906—1909. Санкт-Петербург / Общ. ред. М. Г. Светаевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2011. 928 с.
- Теляковский В. А. Дневник Директора Императорских театров. 1913–1917. Санкт-Петербург / Общ. ред. М. Г. Светаевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. 944 с.
- 11. *Черток М. Д.* Военная музыка России накануне Первой мировой войны. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2015. 960 с.

#### Аннотация

Представители Германии, Австрии, Италии и Франции на протяжении XIX века занимали видное место в творческой и административной жизни русских Императорских театров. Во многом благодаря им оказались возможны первые постановки опер и балетов русских композиторов, возникли предпосылки расцвета жанра музыки к драме, осуществилось знакомство отечественной публики с выдающимися творениями гениев зарубежного музыкального искусства. К концу столетия, вследствие развития консерваторского образования, значение иностранцев в оркестрах постепенно становилось все более скромным, однако количественно их присутствие почти не уменьшалось: в перечне штата Московской дирекции на 1906 год почти половину составляют нерусские фамилии. Заметно уже уступая отечественным музыкантам по уровню профессионализма (за исключением отдельных, наиболее известных и заметных в истории фигур, впоследствии профессоров консерватории и пр.), они тем не менее продолжали быть нужны на службе русскому театру. Рассмотрение служебных дел, хранящихся в РГАЛИ (фонды Московской Дирекции Императорских театров, Большого и Малого театра), примыкает к достаточно разработанной на данный момент в отечественном музыкознании теме «немцев в России», но придает ей новый, доселе не учтенный аспект, связанный с проблемой «второго ряда» в искусстве Новейшего времени.

#### Summary

Visitors from Germany, Austria, Italy and France occupied a prominent place in the creative and administrative life of Russian Imperial theaters during the 19 century. Thanks to these visitors, the first performances of operas and ballets by Russian composers came to fruition. Also the flourishing of the genre of music to the drama prepared with their participation and they marked a domestic familiarity for the public with the outstanding creations of foreign geniuses of musical art. By the end of the century, due to

#### А. В. НАУМОВ. НАКАНУНЕ ИСХОДА. ИНОСТРАННЫЕ МУЗЫКАНТЫ НА СЛУЖБЕ МОСКОВСКОЙ КОНТОРЫ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX — НАЧАЛЕ XX ВЕКА

the development of Conservatory education, the importance of foreigners in orchestras gradually became more modest, but their presence has not decreased. There are almost a half of non-Russian surnames in the list of staff at the Moscow Theatrical Directorate for 1906. Yet markedly inferior to domestic players with their professional qualification (with the exception of the most famous and notable figures in history, later Professors of the Conservatory, and others), they nevertheless continued to be needed in the service of the Russian theatre. This article consults the official files held in the Russian State Archive of Literature and Arts and is close in nature to previous musicological research on the topic 'Germans in Russia'. However this article provides a new interpretation, which links to the topic of 'second row' in the art of the new age.

- ✓ Ключевые слова: Дирекция Императорских театров, Большой театр, Малый театр, оркестр, иностранные музыканты.
- ✓ Key words: Moscow Imperial theatrical Directorate, Bol'shoi theatre, Malyi theatre, orchestra, foreign musician.

# Классический балет в истории культуры

УДК 792.8

БРАГИНА НАТАЛЬЯ НИКОЛАЕВНА

Доктор культурологии, профессор кафедры истории и теории музыки, Институт современного искусства (Москва)

BRAGINA NATALIA N.

Doctor of Culturology, Professor of the Department of History and Theory of Music, Institute of Contemporary Art (Moscow)

E-mail: nnbragina@yandex.ru

Классический балет из всех видов музыкально-сценического искусства выделяется как наиболее условный, абстрактный, возможно, наиболее эстетически совершенный. Цель балета как зрелища — демонстрация чистого пластического совершенства, для которого даже такие важнейшие составляющие этого синтетического искусства, как драматургическая основа, сценография, вплоть до святого и неприкосновенного — музыки, все-таки оказываются явлениями вторичными, сопровождающими, подчеркивающими и усиливающими эффект воздействия главного — совершенства позы и движения. Но почему это так? Какие культурные условия должны были сложиться в истории общества, чтобы породить этот действительно уникальный, несмотря на древность танца как такового, феномен — классический балет?

Рождение балета принято относить к эпохе итальянского Возрождения, когда в аристократической среде возникает общее стремление к эстетизации всех форм жизни. Тогда люди, обладающие не только природной грацией, но и умением владеть своим телом, что особенно обаятельно проявлялось в танце, стали вызывать восторг и уважение, буквально идеализировались, становясь объектом для подражания. Но это еще не был балет в классическом понимании, поскольку практически не отличался от бытового придворного танца, неотъемлемой составляющей образа жизни аристократии. Поэтому истинной родиной классического балета все-таки следует считать абсолютистскую Францию XVIII века, золотую эпоху «королясолнца» Людовика XIV.

Это совершенно особый период в развитии европейской цивилизации. История не знает времени, когда общество было бы столь радикально разделено на придворную элиту — и весь остальной народ, независимо от конкретного сословия и материального достатка. Король и его окружение воспринимались народом как каста небожителей, которая, в своей безграничной

милости, позволяет обычным людям созерцать себя, наблюдать за собою и восхищаться. В этом разделении ролей кроется, может быть, ключ к пониманию характера всей эпохи как эпохи театральности, где элита — актеры, а народ — публика, удел которой — рукоплескать и старательно подражать элите. Подражать чему? — облику и манере аристократов, и здесь обнаруживается вторая особенность абсолютистской культуры как культуры прежде всего пластической, жестовой. Известный немецкий историк культуры Эдуард Фукс описывает эпоху следующим образом: «Абсолютизм — грандиозная и единственная в своем роде обстановочная пьеса, и потому каждый, кто в ней участвует, обязан *позировать* (курсив мой. -H. E.), представительствовать. Кто этого не делал, сбивался с роли эпохи. А кто соблюдал эту роль, тот постоянно позировал и постоянно репетировал роль, или выпавшую на его долю, или же присвоенную себе. Кто позирует, тот должен уметь и контролировать себя»<sup>1</sup>. Вот именно так: не говорить, не писать или создавать что-либо — позировать! Вся культура абсолютизма проявляется через жест, она пластична онтологически, в отличие, например, от итальянской культуры, акустической по преимуществу, наследующей традицию античной риторики<sup>2</sup>. Язык тела во французской культуре легко подменяет непроизнесенное слово. Всякий жест: от взмаха веером, до ритуальных поклонов и искусства соблазнительно показать кружевной чулок из-под пышного кринолина — превращается в семиотический код, в язык, понятный посвященному, самодостаточный в своей коммуникативной функции. Не есть ли это уже балет, постоянно разыгрываемый на фоне декораций из зеркальных залов и регулярных садов?

А дальше все происходит по естественному закону доведения до совершенства, до идеальной формы, уже сложившейся традиции. Если королевский дворец — сцена, на которую с восторгом и благоговением взирает весь мир, то внутри дворца возникает своя сцена: маленькая и ослепительная в богатом своем убранстве, как драгоценная табакерка или ларчик для хранения сокровищ. Как дворец отделен от мира и возвышен над ним, так сцена приподнята над полом и отделена от иного жизненного пространства рампой и кулисами. Французский балет — порождение духа абсолютизма, осознающего свою элитарность и желающего демонстрировать миру воплощенную красоту, героику, одухотворенность своего существования, не имеющих ничего общего с реальной жизнью.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> *Фукс Э*. Иллюстрированная история нравов: Галантный век. М.: Республика, 1994. С. 65.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ведь не случайно даже первые итальянские оперы, придуманные интеллектуалами флорентийской Камераты, были сугубо речитативными, несмотря на богатейшие вокальные традиции итальянской народной музыки. Камерный стиль ранних итальянских опер направлен не на эмоциональную открытость народного пения, а на высокий слог поэзии, воспроизводящий, как считали авторы, искусство греческой трагедии, где музыка играла роль только усилителя смысла слова.

Сначала балетный спектакль был максимально приближен к привычному быту элиты: на сцене — те же костюмы, исполняются те же танцы, что и на придворных балах, даже участники те же (всем известно, что история сохранила прозвище Людовика XIV «король-солнце» по его роли в балете)¹. Но балет не стал бы столь значимым жанром музыкально-сценического искусства, если бы процесс его развития не отразил острой культурной интриги и не приобрел драматической направленности.

Внешне этот процесс выглядит очень естественно. Как уже говорилось, вначале тяжелые кринолины и высокие каблуки — атрибуты не только женского, но и мужского костюма — не позволяли развивать виртуозность танца. Да она и не была нужна в период гармонии и равновесия между дворцовым и сценическим балетом. Но со временем костюм стал облегчаться, становиться более удобным. Сначала — мужской, поэтому в старых балетах основной технический потенциал приходился на мужские партии, а потом и женский. Причем если взглянуть на эволюцию женского балетного костюма на протяжении примерно одного века, видно, что он эволюционировал радикальнее, чем мужской. Но разве не феминизировалась вся культура именно в этот период? Процесс облегчения и приспособления к танцу женского костюма: укорачивание юбки (Мари Камарго), замена корсета на тунику, а каблуков — на легкие сандалии (Мария Салле), наконец, появление пачки (Тальони) — соответствовал все большей раскованности и виртуозности женского танца. И если в тридцатые годы XVIII века Камарго повергла в экстаз публику исполнением кабриолей и антраша, которые раньше были принадлежностью сугубо мужского танца, то век спустя Тальони<sup>2</sup> встала на пуанты, и балерина визуально «возвысилась» над своим партнером. Завершающим аккордом в балетном женском костюме стала пачка: возник образ, ни с чем не сравнимый, не имеющий прототипов ни в народном, ни в историческом костюме, не объясняемый уже и утилитарными целями, а только — балетный, сценический, отличный от всего, что создала в области одежды человеческая цивилизация.

Можно ли объяснить эти прорывы только стремлением к удобству танца? Если мы рассматриваем классический балет как порождение имперского сознания, как выражение психологии аристократической элиты, то лег-

 $<sup>^1</sup>$  У историка балета Ф. Боссана читаем: «Именно на Большой Карусели 1662 года в некотором роде родился Король-Солнце. Имя ему дали не политика и не победы его армий, но конный балет» (цит. по: *Боссан* Ф. Людовик XIV — король-артист. М.: Аграф, 2002. С. 98).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Впрочем, некоторые свидетельства говорят о том, что танец на пуантах возник раньше, причем в России. Так, Ю. Бахрушин пишет: «Женский классический танец в этот период достиг большого расцвета. Решающим моментом в этом отношении была, вероятно, Данилова в балете "Зефир и Флора" в 1808 году (все первые изображения стояния на пальцах относятся именно к спектаклю "Зефир и Флора"») (Бахрушин Ю. История русского балета. М.: Советская Россия, 1965. С. 249).

ко увидеть, что, сформировавшись в недрах высокого абсолютизма, балет стал все больше расходиться со средой, его породившей. Империя ослабевает, обитатели общественного Олимпа все явственнее ощущают распад казавшихся незыблемыми устоев, чтобы после революции 1789 года раствориться в бунтующей народной толпе. В этой ситуации балет несет охранительную миссию традиции, оберегает дух элиты, что в пластическом выражении приобретает характер стремления максимально оторваться от земли, сделать тело невесомым, зависнуть в прыжке, свести до точки (пуанты) соприкосновение с почвой. Абстрактный эстетизм и виртуозность, символизирующая почти демоническое пренебрежение законами тяготения и инерции, становятся самоцелью балета. Ведь по существу, ему не нужно больше ничего. Условность классического балета распространяется и на область эмоций. Эротизм, присущий любому бытовому танцу, не столь важен в нем. Чувства передаются через жест в снятом, нивелированном виде, поскольку истинный стиль не допускает никакого эмоционального пережима, никакого видимого физиологизма, — только предельно эстетизированная поза. Даже любовь, имманентная принадлежность любого балетного сюжета, сублимирована и преображена в чистую, нарциссическую красоту благодаря эльфической бестелесности героини и женственной хрупкости ее партнера<sup>1</sup>. Так пол отступает перед эстетической абстракцией классического балета. Можно, конечно, вспомнить о скандальных реакциях на обнажение женских ножек в XVIII веке, но это — не более чем проявление обывательской культуры, табуирующей вид некоторых частей женского тела. Собственно к классическому танцу эти реакции имеют очень мало отношения.

Но чем дальше, тем чаще балет подвергается критике за бессодержательность, безыдейность, а порой и за историческую недостоверность постановок. Не учитывать эту критику невозможно уже потому, что она исходит от выдающихся деятелей культуры, а часто от самих балетмейстеров и танцовщиков. Так, великий Жан-Жорж Новерр писал: «Хорошо сочиненный балет есть живая картина страстей, нравов, обычаев, обрядов и костюмов всех народов, следовательно, он должен быть пантомимным во всех жанрах и говорить душе, обращаясь к глазам. Но если он лишен выразительности, потрясающих картин, сильных положений, то он становится холодным, од-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Показательна любовь классического балета к изображению духов природных стихий (элементалей): воздуха (сильфы), воды (ундины), огня (саламандры), но почти никогда — земли (гномы). Названия элементалям придумал в XVI веке Парацельс, он же описал некоторые свойства их внешности, очень созвучные балету. Так, элементали практически не имеют внешних половых различий. Например, сильфы и сильфиды — полупрозрачные существа с длинными волосами, в легких, развевающихся одеждах. Только цвет глаз сильфа — небесно-голубой, тогда как глаза сильфиды могут иметь любой цвет. Поэтому если не присматриваться внимательно, их легко перепутать.

нообразным зрелищем»<sup>1</sup>. Но Новерр прекрасно чувствует природу балета, и, хотя он вошел в историю именно как реформатор балета в сторону большей выразительности и драматизма, то есть в сторону «содержания» спектакля, он предостерегал от возможности утраты балетом своей специфики танца как такового, пластического зрелища, которое не должно быть перегружено ни пантомимой, ни тем более комментирующим словом: «Танцовщики перестали танцевать и вообразили себя пантомимами, как будто можно быть признанными таковыми, когда не обладаешь выразительностью, когда не умеешь живописать, когда грубый шарж совершенно искажает танец, ограничивается уродливыми кривляниями, когда маска бессмысленно гримасничает, когда, наконец, действие, которое должно сопровождаться и подкрепляться изяществом, превращается в ряд повторных эффектов, неприятных для зрителя, так как он сам страдает от тягостной и мучительной работы исполнителей»<sup>2</sup>.

От чего же предостерегает Новерр? Выразительность — да, но не подражание жизни на сцене, не грубое копирование земных страстей, а изящное преподнесение облагороженной иллюзии жизни. И совсем другого требует от балета конец XIX века. М. Фокин ядовито иронизирует над наивным эклектизмом ранних русских балетных постановок: «В своем стремлении добавить разнообразия спектаклю, они (авторы) пренебрегали единством стиля, полностью забыв о характере балета... На дне Нила в Древнем Египте Река Нева танцевала в костюме московского боярина... Мазурки и чардаши использовались почти во всех балетах»<sup>3</sup>. Нелепость подобных постановок вроде бы очевидна, все кричит об этом и должно вызывать смех и возмущение у любого, столкнувшегося с подобным явлением. Но неужели же официальные балетмейстеры Российского Императорского театра были столь бездарны, что не замечали кричащих несуразностей, а публика настолько неискушенной, что готова была воспринимать подобные курьезы? Или дело все-таки в другом? Время создания подобных балетов отошло в прошлое, и невнятна стала эстетика, создававшая иллюзию волшебного мира, где все соединено, где, как во сне, нет ни временных, ни национальных разделений, где нет нужды придерживаться исторических реалий, потому что все очищает и оправдывает танец, головокружительное фуэте балерины и зависаюший полет ее партнера.

Но в конце XIX века бестелесная волшебная игра приобретает болезненный, даже трагический оттенок: трудно хранить дух великой империи, когда никакой империи уже нет. (Не случайно в советское время именно

 $<sup>^{1}</sup>$  *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце. СПб.: Лань, Планета музыки, 2007. С. 153.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Там же. С. 190.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> *Fokine M.* Memoris of Ballet Master. London, 1961. Р. 109 (цит. по: *Боулт Дж.* Художники русского театра 1880–1930. М.: Искусство, 1990. С. 11).

классический балет будет визитной карточкой страны: это возрождение не формы, а великого имперского духа.) А в начале XX века балет требует не просто кардинальных реформ: новых форм он требует, иных, с другими культурными ориентирами и новой эстетикой. Так сцены завоевывает танец модерн.

Возникновение в XX веке принципиально новых балетных форм совершенно естественно. Весь XIX век экспериментировал с жанром классического балета, чтобы наконец количество реформ перешло в качество и система взорвалась. Принято говорить о «симфонизации» балета, об обогащении классических балетных па выразительной пантомимой, о демонстрации через танец подлинных страстей. Не об этом ли мечтал Новерр, сетуя в своих записках в XVIII веке на несовершенство классического балета? Вполне возможно, что и не об этом. Была другая культурно-историческая ситуация, и привычные слова несли, вероятно, иной, ныне забытый смысл. XIX век, ведущее художественное направление которого — романтизм, выпустил на волю дух субъективизма, возможность крайнего, ничем не ограниченного проявления творческой индивидуальности — и разрушил стиль, выражающийся в требовании чувства меры, самоограничения, чистоты формы. Романтизм отверг то, что прежде называли в духе времени «изяществом», «приятностью для глаз», «красивой манерой», и потребовал реальных эмоций: любви, ненависти, страдания, восторга. Танец, загнанный в рамки классических позиций, не мог в полной мере передать эту игру страстей. Из невербальных искусств только музыка была на это способна<sup>1</sup>, потому музыку романтики ставят в ряду искусств на первое место. Отсюда и симфонизация балета, кстати весьма условная и ограниченная, так как даже в таких «симфоничных» спектаклях, как балеты П. И. Чайковского или А. К. Глазунова, симфонизированные антракты, па-де-де и вариации соседствуют с длиннейшими традиционными сюитами, которые часто сокращаются при постановках или, напротив, дополняются вставными номерами. Но качественный скачок очевиден: музыка стала первична по отношению к танцу. Если в старых балетах полноправным автором был балетмейстер, который разрабатывал и весь сюжет, и последовательность и характер каждого номера, а задача композитора сводилась к тому, чтобы придать музыке максимальную дансантность для удобства исполнения задуманных номеров, то здесь уже хореограф должен пластически передать все нюансы музыкальной выразительности, особенно, конечно, в симфонизированных фраг-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Да и то не в полной мере: музыка в XIX веке еще практически не знала способов отражения грубых, пошлых, низменных сторон жизни, — это пришло только в XX веке. Поэтому всякий негатив приобретал в духе романтизма характер мефистофельско-демонический и наделялся своим специфическим обаянием, много превосходящим уже казавшиеся пресными сентиментально-идиллические или пафосно-героические образы.

ментах<sup>1</sup>. Последовательное (симфонизированное) развитие музыкального тематизма в балете, несомненно, придавало спектаклю драматизм, то есть, буквально, действенность. Внимание с собственно танца переключалось на переживания героев, на фабулу, событийность. Так постепенно разрушалась специфика «чистого» классического балета. Благодаря возрастанию роли пантомимических сцен, где сосредоточено действие, балет «приземляется» (пантомима не подразумевает ни пуант, ни прыжков, ни головокружительных поддержек), поскольку изображает уже не порхание саламандро-эльфических субстанций, а выражает вполне земные, человеческие эмоции. При этом романтический балет XIX века не разрывает еще окончательно связи с породившей его королевской изящной забавой. Однако были и другие факторы в эпохе романтизма, готовящие революционные перемены рубежа XIX-XX веков.

Дело в том, что XIX век таит в себе некое глубокое противоречие, хотя, возможно, оно кажется противоречием только на первый взгляд. Это век позитивистской науки, время, когда на веру принимается лишь то, что имеет экспериментальное, практическое подтверждение. Успехи науки столь блистательны, что, кажется, не за горами раскрытие глубочайших тайн мира, и никакой мистики, никаких интуитивных озарений, только непогрешимый опыт! Как будто в отместку за столь рациональный подход к мировым тайнам, искусство объявляет крестовый поход против разума, проповедуя спонтанность и непредсказуемость творческого процесса, непостижимость гениальности, а содержанием искусства избирает эмоциональную сферу во всех ее сложнейших градациях. Эмоциональная выразительность произведения искусства доводится до точки кипения: печаль трансформируется в душераздирающую трагедию, радость — в лучезарный экстаз. Но ведь необходимо научиться выражать столь сильные чувства — через слово ли, через музыкальную интонацию или через жест и мимику. А научиться можно, только рационализируя процесс творчества, то есть сознательно, позитивистски, вырабатывая тот комплекс приемов, который стал бы новой знаковой системой, информирующей о содержании художественного произведения. В русле этих теоретических изысканий находится деятельность

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Но как сильна инерция восприятия примата балетмейстера в создании спектакля, если уже в XX веке, описывая экспериментальные постановки С. П. Дягилева, Дж. Боулт называет скандально знаменитый «Стальной скок» балетом Леонида Мясина! «Балет Мясина "Стальной скок", поставленный в Париже в июне 1927 года на музыку Прокофьева (курсив мой. -H.  $\mathcal{E}$ .) и в оформлении Якулова, изображал новую, социалистическую Россию и воспевал завод и машину, с какой целью Якулов ввел механические движущиеся части вплоть до настоящих молотов. Естественно, Дягилев подвергся критике за эти "коммунистические тенденции", как это уже было в мае 1917 года, когда в заключительной сцене "Жар-птицы" появился развевающийся красный флаг, хотя ни Дягилев, ни Якулов, ни Мясин не интересовались политической стороной "Стального скока"» (Боулт Дж. Художники русского театра 1880–1930. С. 28–29).

Ф. Дельсарта и Э. Жака-Далькроза, которых считают отцами европейского танца модерн.

Ф. Дельсарт и Э. Жак-Далькроз представляли именно рациональный, позитивистский взгляд на творческий процесс, столь характерный для рубежа XIX–XX веков. Они создают СИСТЕМЫ обучения сценической пластике. Дельсарт стремился вернуть жесту первозданную выразительность, освободить его от условностей, выработанных системой классического балета. Он представляет подробные каталоги ВСЕХ вариантов поз, движений и мимики, соответствующих различным настроениям и психологическим состояниям, которые артист воплощает на сцене. Систематизируя жестовую культуру и связь жеста с эмоцией, Дельсарт фактически открывает универсальный сверхъязык, свободный от национальных и временных границ. В отличие от Дельсарта, Жак-Далькроз проповедует приоритет ритмической стороны музыки, считая, что тело танцовщика должно лишь создавать пластический контрапункт к музыкальному рисунку. Система ритмопластики Жак-Далькроза воспринималась особенно неоднозначно со стороны художников-интуитивистов, находивших ритмику сухой и скучной<sup>1</sup>. Тем не менее оба творческих принципа по своему времени воспринимались как революционные и потому имели много фанатичных сторонников. Искания Дельсарта и Далькроза оказались в высшей степени актуальными. Европа и Америка рукоплескали танцам Лой Фуллер и Айседоры Дункан в новой манере<sup>2</sup>. Повсюду возникали труппы «босоножек», танцующих «чистую» симфоническую и камерную музыку. Содержанием балета стала живая, визуализированная эмоция. Отпала нужда в классическом балетном костюме: поверх обтягивающих трико, имитирующих обнаженное тело — легкие бесформенные ткани, трансформирующиеся при малейшем движении. Это как первые одежды человека, изгнанного из рая: «И сделал Господь Бог Адаму и жене его одежды кожаные, и одел их» (Бытие, 3: 7), то есть, иначе, облек в плоть духовную сущность первых людей. Поэтому ткань, окружающая те-

¹ Например, двойственно относился к идеям Далькроза А. Н. Скрябин. Биограф Скрябина Л. Л. Сабанеев вспоминает: «Скрябин учел нечто "социально-значительное", что связывало полупедагогические, полухудожественные теории и практику Далькроза с его собственными мечтаниями о Мистерии. Эти грандиозные симфонии телодвижений его как-то сразу зажгли, и первое время он возымел большой интерес к Далькрозу, хотя... его теория с ее примитивными параллелизмами скоро его заставила разочароваться. Скрябин не только удручился тем примитивным параллелизмом, который хотел вводить Далькроз. Он протестовал против приурочения к сильным частям такта нисходящих жестов, называя это "идолопоклонством перед тактовой чертой". Но какое-то более органическое, более тонкое соответствие жестов и музыкальной ткани он признавал, чувствовал и даже как-то пытался обосновать» (Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. С. 128).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Как писал Максимилиан Волошин: «Айседора Дункан танцует все, что другие говорят, поют, пишут, играют, рисуют... Она танцует "Седьмую симфонию" Бетховена, "Лунную сонату", она танцует "Primavere" Боттичелли и стихи Горация» (цит. по: *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: В 2 т. М.: Захаров, 2005. Т. 1. С. 263).

ло балерины и отражающая игру света и формы, — это как бы мистическая аура, позволяющая увидеть движения души. Эмоциональная насыщенность симфонизированного чувственного танца восхищала современников, но балет утратил торжество классического па: зависающий прыжок и точнейшее приземление в точку, демонстрирующие такие высоты мастерства, которые дают власть над миром. И снова возникает мысль об изгнании из рая... «человеческое, слишком человеческое!».

Другая ветвь балета-модерн — поиск пути максимальной исторической и этнографической достоверности. Здесь тоже сказывается научный позитивизм в подходе к творческому процессу, но в сугубо гуманитарной сфере. И наши соотечественники имеют здесь явные приоритеты. Идея реализма как передачи «правды жизни» так прочно вошла в отечественный менталитет с XIX века, что после реалистической литературы («натуральная школа»), реалистической живописи («Передвижники»), реалистического театра (А. П. Чехов, М. Горький, К. С. Станиславский) очередь дошла и до балетного искусства. Уже не достоверной передачи эмоций через жест требовалось от балетного спектакля, но исторически точного костюма, имитации пластики, воссоздающей то египетскую фреску, то роспись античной вазы. Идея была грандиозной: возродить древний танец, от плясок гетер — до славянских земледельческих обрядов. Упор в поиске делался на имитацию этнического, народного танца.

Но возможно ли в принципе истинное возрождение народного танца? Ведь изначально танец — часть мистического ритуала, не просто синкретичный феномен, в котором пластика неотделима от магического слова и акустического сопровождения, но образ включенности человека в живой космический ритм. Сцена, разделяющая исполнителя и зрителя, расчленяет этот космос, и достичь гармонии в нем невозможно. Народный костюм, особенно ритуальный, праздничный, имитирует образ мирового древа, то есть каждой своей деталью несет информацию о космогонических представлениях древних. Как пишет исследователь русского народного костюма Н. М. Калашникова: «Системное изучение феномена "народная одежда" предполагает одновременное рассмотрение ее конструктивного, функционального и символического планов, что позволяет создать целостную модель, интегрирующую универсалии традиционной картины мира»<sup>1</sup>. Никакая стилизация не будет выполнять эту функцию, да и исполнять современный виртуозный танец в облачении, отвечающем всем требованиям ритуальной символики народного костюма, невозможно. Поэтому, говоря сегодня о народном сценическом танце, академическом в своей базовой установке, следует, очевидно, иметь в виду именно историческую стилизацию, берущую начало в эпоху модерна.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> *Калашникова Н. М.* Народный костюм (семиотические функции). М.: Сварог и К, 2002. C. 91.

Однако задача была исключительно плодотворной. Требовалось изменить весь классический рисунок танца. Ведь если, как мы говорили, классический танец устремлен вверх, к полету, к отрыву от земли, то народный имеет прямо противоположную направленность. Его задача — пробудить землю от зимнего сна, достучаться, установить контакт с душами погребенных предков. Отсюда такое значение приобретают в пластике народного танца вытаптывающие, стучащие фигуры, направленные вниз, к земле: притопы, дробушки, присядка и тому подобные, используемые во множестве в этническом танце любого народа. Головокружительная виртуозность, прыжки, вращения «жвавых», воинственных танцев — это образ разгула природных сил, причем именно включенность в этот процесс, а не созерцание его. В сценическом танце каждый такой элемент несет печать эстетизма благодаря тщательной отработке деталей и демонстрации мастерства исполнителя, в ритуально-обрядовом комплексе — это момент экстаза, полного раскрепощения и слияния со стихией¹.

Желание хореографов максимально приблизить народный сценический танец к его этническим истокам потребовало не только изучения старинных описаний и сохранившихся образцов визуальной культуры, но и погружения в синкретизм, присущий народному искусству. Впрочем, в эпоху историзма вернее говорить не о синкрете, а о синтезе, то есть о попытке воссоединить некогда автономизировавшиеся виды искусства, продемонстрировать их генетическую целостность. Не случайно к работе в театрах П. Б. Шереметева, М. К. Тенишевой, в труппу С. П. Дягилева привлекались не только выдающиеся композиторы и танцовщики, но и лучшие живописцы своего времени. Художник по костюмам, декоратор стал полноправным соавтором спектакля. Эксперименты в области «историзации» балета столь интересны и значимы, что мы до сих пор представляем себе костюм легендарной Шехерезады по эскизам Л. С. Бакста, а одеяние славянских язычников — по живописным фантазиям Н. К. Рериха. И половцы, видимо, должны бы-

¹ Остроумную зарисовку практики выступлений ансамбля народного танца дает художественный руководитель «Ансамбля русского танца и музыки "Барыня"» из Нью-Йорка Михаил Смирнов: «Отказ бас-балалаечника Леонида Брука и балалаечника Алексея Синявского запоминать наизусть произведение длиннее пятнадцати секунд и нежелание читать по нотам или играть под фонограмму вынуждает отлично тренированных танцовщиков коллектива на ходу строить сюжет номера и подделывать танец под неожиданные смены ритма и музыки в зависимости от настроения солиста или состояния басиста. Ни зритель, ни танцоры, ни художественный руководитель ансамбля никогда не знают, чем закончится танцевальный номер. В результате такого совместного творчества на сцене иногда получаются очень интересные и радующие глаз концепции. А иногда не получаются. А забитый хореографией русский народный танец тем временем возвращается к своим истокам — импровизации» (Смирнов М. Ансамбль «Барыня». URL: http://www.barynya.com/RussianDance/russian-dance-russian.htm (дата обращения: 12.02.2018); статья написана для журнала Американской ассоциации балалайки и домры).

ли славить хана в воинственных играх-танцах так, как это показано в опере А. П. Бородина. Так своеобразно проявил себя неистребимый дух условности балета как вида искусства: любые попытки подлинности исторических прочтений он преобразует в сказочно-эстетизированный текст, далекий от жизненных реалий.

И все же балет стал принципиально иным. Он получил то, о чем и не мечтал еще Новерр в эпоху молодости классического балета, — разнообразное содержание, неисчерпаемое количество новых тем, немыслимых прежде в балете: от воплощения на сцене адаптированных и приспособленных для созерцания в салоне языческих кровавых обрядов до пластической интерпретации работы гигантских современных механизмов — заводов и фабрик, где люди превращаются в шестеренки, поршни, маховики. Не прошел танец модерн и мимо экспрессионистских влияний. Ученица Р. Лабана Мэри Вигман «научила» показывать в балете не салонно-демонические, а мрачные и негативные образы и эмоции. Она не просто отказалась от пластики классического танца, но стала использовать такие движения и жесты, которые всегда считались некрасивыми и были немыслимы в классическом танце.

Но все эти искания отражают не этап даже, а переходный момент, период эксперимента. Танец модерн не имел бы жизнеспособности, точнее, не стал бы истинным балетом, если бы не воссоединился с классической основой, если бы не возник синтез, при котором совершенство классической техники обогащается всем спектром экспериментальных завоеваний. Новый синтез «выразительного танца» (термин Р. Лабана), классической техники, этнопластики и небалетной пантомимы оказался очень жизнеспособным. Этими идеями балет питается уже почти век — вплоть до сегодняшнего дня. Потенциал выразительных возможностей contemporary dance практически безграничен. Он перестал быть воплощенным образом элиты, зато освоил область юмора, пародии, гротеска, включил в себя элементы акробатики. Возможно ли делать прогнозы о будущем балета? Не больше, но и не меньше, чем вообще рассуждать о будущем. Эклектизм, который воспринимался в начале прошлого века как недостаток постановки, в эпоху постмодернизма стал основой мировоззрения и в области балета. Это дает возможность самой неожиданной и эффектной игры со стилями, провоцирует на новое, современное прочтение классических сюжетов, что, собственно, и является на сегодняшний день общей практикой. И, как во всех видах искусства, в балете фантазию художников просто порабощает возможность использования достижений современной техники. Использование игры света, движущихся массивов сцены, компьютерной графики, видео и тому подобных приемов позволяет делать все, на что раньше могло не хватить одного мастерства танцовщика. Иллюзия левитации, появление и исчезновение героя, игра с собственными отражениями, телесная трансформация — все это освоено современной сценой. Но заменит ли это фиксированный прыжок В. М. Чабукиани или неподражаемое движение одухотворенных рук М. М. Плисецкой? Архетип балета как выражение абстрактного, элитарного пластического эстетизма должен остаться хотя бы как «воспоминание о будущем».

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. Бахрушин Ю. История русского балета. М.: Советская Россия, 1965. 249 с.
- 2. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 2-х т. М.: Захаров, 2005. Т. 1. 1552 с. 912+640 с.
- 3.  $\mathit{Боссан}\ \Phi$ . Людовик XIV король-артист. М.: Аграф, 2002. 272 с.
- 4. Боулт Дж. Художники русского театра 1880–1930. М.: Искусство, 1990. 112 с.
- 5. *Калашникова Н. М.* Народный костюм (семиотические функции). М.: Сварог и К, 2002. 374 с
- 6. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. СПб.: Лань, Планета музыки, 2007. 382 с.
- 7. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-ХХІ, 2000. 400 с.
- 8. *Смирнов М.* Ансамбль «Барыня». URL: http://www.barynya.com/RussianDance/russiandance-russian.htm (дата обращения: 12.02.2018).
- 9. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Галантный век. М.: Республика, 1994. 478 с.

#### Аннотация

В статье речь идет о феномене классического балета. Рожденный в эпоху абсолютизма во Франции, классический балет рассматривается как порождение имперского сознания, как идея элитарного искусства, смысл которого — эстетическое совершенство позы и жеста. Эволюция балета, трансформация его в область модерна и contemporary dance связывается с изменением европейского сознания и социального устройства, в котором балет продолжает существовать.

#### Summary

In this article the phenomenon of classical ballet is analysed. It arose in an era of absolutism in France, as the product of imperial consciousness and the embodiment of the notion of elite art. The aesthetic perfection of pose and gesture was considered the main meaning behind ballet. The author analyses the relationship between the evolution of the ballet (more concretely, the process of its transformation into the modern ballet and later into the contemporary dance) and cardinal changes in European consciousness and social order that determine the social circumstances in which ballet continues to develop.

- ✓ Ключевые слова: балет, эстетизм, элитарное искусство, балетный костюм, эволюция жанра.
- ✓ *Key words*: ballet, aestheticism, elite art, ballet costume, evolution of the genre.

### Чацкий в московских частных театрах 1880-х годов (М. Т. Иванов-Козельский, Н. П. Рощин-Инсаров, П. Ф. Солонин)

УДК 792

#### ЖЕРНОВАЯ ГАЛИНА АЛЕКСАНДРОВНА

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

#### ZHERNOVAYA GALINA A.

PhD (History of Arts), Associate Professor, Professor, Kemerovo State University of Culture and Arts (Saint Petersburg)

E-mail: zhernovaya\_galina@mail.ru

Первый Чацкий русской сцены (1831) был сыгран романтическим актером-трагиком. Парадокс в том и состоял, что главную роль в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» играл первостепенный трагик — П. С. Мочалов. В Чацком он искал версию современника-декабриста, человека с передовыми европейскими взглядами и трагической судьбой. То был положительный герой эпохи 1830-х годов. Смена времен и общественных идеалов не мешали сценическому Чацкому, вышедшему из-под цензурных ограничений лишь в 1863 году, хранить верность своему первоначальному героическому облику. В нем виделся активный проповедник новых идей, обреченный на одиночество и непонимание. Не важно, какие именно были «идеи» (декабристские, славянофильские, западнические, революционно-демократические, народнические), важна была ситуация: одинокий провозвестник новой истины в окружении глумящихся над ним ретроградов. В 1880-е годы Чацкий, продолжая инерцию 1870-х, должен был стать «идейным» героем, рожденным народнической культурой. Однако разочарование в народнических идеалах привело общественную мысль к вариативности типа современного положительного героя, а грибоедовский Чацкий оказался сценическим плацдармом для испытания на прочность разнообразных идейно-эстетических концепций.

Цель предлагаемой статьи — представить наиболее значительные актерские версии роли Чацкого, сложившиеся на подмостках частных театров столиц и соперничавшие с версиями императорских актеров<sup>1</sup>. Не только представить, но и ввести в идейно-эстетический контекст «восьмидесятнической»

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> См.: Жерновая Г. А. Чацкий в Малом театре 1880-х годов (А. П. Ленский, Ф. П. Горев, А. И. Южин): к проблеме героя // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Вып. 10: Искусство регионов / Отв. ред. Н. Л. Прокопова. Кемерово: КемГУКИ, 2012. С. 121–142.

эпохи. Тем более что отмена театральной монополии в 1882 году позволила приглашать выдающихся актеров-гастролеров провинции в частные столичные труппы, привлекать к ним внимание публики и критики. Осуществление поставленной цели требует «реконструкции» актерских версий роли (в данном случае М. Т. Иванова-Козельского, Н. П. Рощина-Инсарова и П. Ф. Солонина) в их идейно-художественных составляющих. «Реконструкции» выполнены на основе столичных рецензий и мемуарных свидетельств. Цитируются воспоминания Н. П. Россова, Т. Н. Селиванова, П. А. Россиева, Н. Н. Синельникова, М. И. Велизарий, Н. А. Смирновой, Ю. М. Юрьева, М. Ф. Ленина, Л. М. Леонидова.

Сценическая история «Горя от ума» была в центре исследовательского внимания на протяжении всего ХХ века. К концу века (1987) О. М. Фельдман осуществил публикацию рецензий на постановки комедии в XIX и XX веках1. Автор предлагаемой статьи в своем исследовании опирается также на опыт и выводы О. М. Фельдмана и И. Ф. Петровской, разрабатывавших проблемы истории русского провинциального театра дореволюционного периода<sup>2</sup>. В шестом томе семитомной истории русского драматического театра раздел о провинциальном театре 1880-1890-х годов предварен актуальным для нашей статьи коллективным (Т. Н. Павлова, Е. Я. Дубнова и Г. А. Хайченко) исследованием частных, любительских и народных театров Москвы и Петербурга<sup>3</sup>. Автор монографии об актерском искусстве Павла Самойлова В. П. Якобсон предложил панораму концепций роли Чацкого в провинциальном театре конца XIX века. И знаменитые исполнители грибоедовского героя в 1880-е годы (в том числе М. Т. Иванов-Козельский, Н. П. Рощин-Инсаров и П. Ф. Солонин) рассмотрены в его работах как предшественники Чацкого — П. В. Самойлова $^4$ . Приняты во внимание и труды ученых первой половины XX века: книга М. М. Морозова об актере М. Т. Иванове-Козельском (1947) и исследование В. А. Филиппова о постановках «Горя от ума» в дореволюционном театре  $(1954)^5$ .

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> См.: «Горе от ума» на русской и советской сцене: свидетельства современников / Ред. и сост. О. М. Фельдман. М.: Искусство, 1987. 406 с.

 $<sup>^2</sup>$  См.: *Петровская И. Ф.* Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX века. Л.: Искусство, 1979. 247 с.; *Фельдман О. М.* Провинциальный театр // История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6: 1882—1897. М.: Искусство, 1982. С. 291—416.

 $<sup>^3</sup>$  См.: *Павлова Т. Н., Дубнова Е. Я., Хайченко Г. А.* Частные и любительские театры столиц. Народный театр // История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6: 1882—1897. М.: Искусство, 1982. С. 238—290.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> См.: *Якобсон В. П.* К сценической биографии Чацкого // Пьеса и спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1978. С. 17–30; *Якобсон В. П.* Павел Самойлов. Сценическая биография его героев. Л.: Искусство, 1987. 205 с.

 $<sup>^5\,</sup>$  См.: *Морозов М.* Митрофан Трофимович Иванов-Козельский // Морозов М. Избранное. М.: Искусство, 1979. С. 522–554; *Филиппов В. А.* «Горе от ума» А. С. Грибоедова на русской сцене. М.: Знание, 1954. 46 с.

К началу 1880-х годов времена антикрепостнических настроений, оформивших социальный протест Чацкого, остались в прошлом двадцатилетней давности. Новые оппозиционные идеологии находили свое выражение в герое Грибоедова не словесно (не «по букве»), а через воспроизведение на сцене типических черт их носителей, через взаимосвязь внешних характерно-бытовых проявлений и психологических подробностей внутренней жизни. А после поражения народовольцев, воспринятого русской интеллигенцией как личная драма, возникла невысказанная потребность не связывать более Чацкого с конкретной идейной доминантой текущего момента. Если раньше в Чацком ценили обличительную силу монологов, ораторскую мощь проповеди, то теперь на первый план вышли нравственно-психологические аспекты личности героя. Интересно проследить эволюцию образа Чацкого в творчестве актеров, освоивших роль в 1870-х годах, в период расцвета народнической «идеи», а затем вынужденных скорректировать версию в «восьмидесятническом» русле.

Таким актером был М. Т. Иванов-Козельский, впервые сыгравший Чацкого в Харькове в сезон 1873/74 года и предложивший окончательный вариант роли в 1886 году на гастролях в Русском частном театре Петербурга (антреприза В. А. Линской-Неметти, гастрольный репертуар включал, помимо Чацкого, Уриэля Акосту, Гамлета, Фердинанда, Франца Моора). Еще в сезон 1880/81 года, когда актер играл грибоедовского героя в московском Пушкинском театре А. А. Бренко, в Чацком Иванова-Козельского явственно звучали народнические ноты. Начало 1880-х годов в творческой биографии актера, как и его Чацкого, еще можно рассматривать в рамках народнической культуры. Но к 1886 году Чацкого как героя-народника уже нет. Творчество Иванова-Козельского в «восьмидесятническую» эпоху как бы вступает в новый этап, ставший, к сожалению, заключительным в его сценической деятельности. О. М. Фельдман предлагает сходную периодизацию творчества актера: «И Гамлет, и остальные гастрольные роли Иванова-Козельского окончательно сложатся в 80-е годы, во время его работы в Москве и последующих триумфов в провинции»<sup>1</sup>.

Еще в начале 1870-х годов, когда актер только приступал к работе над ролью, было очевидно, что по своим внешним данным он не соответствует Чацкому, по крайней мере привычным представлениям о нем. Чацкий Грибоедова — аристократ по рождению и воспитанию, причем аристократизм является сущностной чертой его характера. По театральной терминологии той поры, Чацкий — «фрачный» герой, требовавший от актера и умения носить фрак, и манер воспитанного в свете человека. Так вот «светские» элементы роли не давались молодому актеру. Нетрадиционный облик навязывал Чац-

Фельдман О. М. Провинциальный театр // История русского драматического театра: В 7 т. Т. 5: 1862–1881. М.: Искусство, 1980. С. 355.

кому другую социальную биографию. Выросший в демократической среде, попавший в актеры из военных писарей, Иванов-Козельский, по описанию актрисы М. И. Велизарий, игравшей с ним в Пушкинском театре, «был небольшого роста, с некрасивым и маловыразительным лицом. Вся сила его очарования была в голосе. Слезы, звучавшие в голосе Козельского, были так правдивы и так трогали самую разнородную публику, что целое поколение актеров подражало ему в очень многих деталях» 1. Но «слезы в голосе» — не самая необходимая деталь для роли Чацкого.

Актер, окруженный студенческой молодежью с передовыми взглядами, все же приступил к изучению роли, стремясь обнажить в ней не столько характер героя, сколько общественную тему. Об этом рассказал позднее Н. Н. Синельников: «Иванов защищал свое толкование, часто повторял слово "трибун"»<sup>2</sup>. Как отмечал Т. Н. Селиванов в очерке воспоминаний, актер был «олицетворением всего молодого, живого, передового, обиженного и страдающего»<sup>3</sup>. В книге М. М. Морозова приведено высказывание анонимного зрителя об общественном значении искусства Иванова-Козельского: «Сколько моральных и социальных вопросов возбуждала игра этого бесподобного артиста! Всем существом своим, в произносимых со сцены страстных, обличительных тирадах, стремился он к разрушению общественных язв»<sup>4</sup>. Однако даже в 1870-х годах в Чацком-Козельском обнаруживались нетрадиционные черты, и прежде всего обнаженное страдание. В 1880 году, когда его Чацкий сохранял еще облик борца за общественные идеалы и публичного оратора, рецензент киевской газеты «Заря» отмечал, что он «слишком выделял образ Чацкого-страдальца»<sup>5</sup>.

Актеры психологического натурализма, каковым и был Иванов-Козельский<sup>6</sup>, в большинстве своем стремились к полному отождествлению со своим персонажем, но отождествлялись не с характером действующего лица, а с его жизненной ситуацией, в которую бесстрашно ставили себя, ожидая, что роль «войдет» в них и начнет действовать самостоятельно. Тогда возникало впечатление совершенного совпадения актера с ролью, актер говорил и действовал не как бы, а в самом деле «от него», при этом предельно оставаясь «собой». Н. П. Россов называет такую ситуацию в отношениях акте-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы, Л.: Искусство, 1938. С. 32.

 $<sup>^2</sup>$  Синельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. Записки / Общ. ред. Д. А. Грудына. Харьков: Харьковский гос. театр русской драмы, 1935. С. 108.

 $<sup>^3</sup>$  *Селиванов Т. Н.* Воспоминания о М. Т. Иванове-Козельском // Театр и искусство. 1898. № 25. С. 459.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Цит. по: *Морозов М*. Митрофан Трофимович Иванов-Козельский. С. 531.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Цит. по: *Фельдман О. М.* Провинциальный театр. Т. 5. С. 355.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> См.: *Жерновая Г. А.* «Гамлет» в русском театре 1880-х годов // Спектакль в контексте истории / Отв. ред. Л. С. Данилова. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 112–126.

ра с ролью проявлением «нутра», хотя термин «нутро» на сегодня слишком многозначен, чтобы им можно было воспользоваться в исследовании. По Н. П. Россову, Иванов-Козельский «играл моментальными впечатлениями непосредственной натуры. Сущность "нутряной игры" заключается в том, что актер действует на зрителей аффектом, в который повергает его лично, как чувствующего человека, известное положение роли» Чаще всего актерское «нутро» противополагается «школе». Школа должна была научить актера последовательному психологическому процессу достижения полного единения с персонажем. Школа должна была обеспечить актера навыками выхода из ситуации роли и беспрепятственного отделения себя от персонажа после спектакля. Но подобной театральной школы не было, да и социальный статус великого актера не позволял ему получить необходимые профессиональное и гуманитарное образование. Перед нами случай актера-самоучки, который на практике нашел собственный путь «вхождения» в роль и «захвата» зрительской массы.

Собственная стезя в актерском искусстве пригодна лишь для того, кто на нее самостоятельно вышел, она не принимает последователей, не создает школы. Стезя Иванова-Козельского требовала от актера полной самоотдачи, почти самоуничтожения; на каждом спектакле предполагалась безжалостная трата физических и психических сил. Но при этом актер точно знал, что служит настоящему искусству: глубина его постижения «себя в роли» и «роли в себе» была недоступна тогдашней школе. Смысл пребывания на сцене состоял в том, чтобы в критический момент жизни героя поднять со «дна» своей души неподдельные чувства и обрушить на зрителей поток подлинных переживаний. Характерно, что самый момент отождествления актера с персонажем не фиксировался сознанием: все происходило как бы само собой, а могло и вовсе не произойти. У К. С. Станиславского в книге «Работа актера над ролью» есть примечательное высказывание: «Артист всегда действует на сцене от своего имени, перевоплощаясь и сродняясь с ролью незаметно для самого себя. И теперь, пока я еду на извозчике и хочу перевоплотиться в Чацкого, я должен прежде всего остаться самим собой»<sup>2</sup>.

Умение актера отождествить себя со сценическим персонажем, определяющее силу воздействия на зрителей, в то же время еще не является фактом эстетическим. Н. П. Россов писал, что впечатление от проявления такого актерского умения «может вызвать слезы, внушить ужас, но в характере слез и ужаса будет отсутствовать элемент художественный»<sup>3</sup>. С другой сто-

 $<sup>^1</sup>$  *Россов Н*. Мысли и воспоминания об Иванове-Козельском // Театр и искусство. 1898. № 5. С. 98-99.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 4: Работа актера над ролью. Материалы к книге. М.: Искусство, 1991. С. 146.

 $<sup>^3~</sup>Poccos~H.$  Мысли и воспоминания об Иванове-Козельском // Театр и искусство. 1898. № 5. С. 99.

роны, способность к такому отождествлению с героем навязывает сценическому образу посторонние для него индивидуальные черты и свойства актера. На это указывала Л. Я. Гуревич: «Проявления личного характера актера постоянно врываются в образ, намеченный драматургом, иногда ломая его, иногда давая ему внезапно такое истолкование, которое разногласит со смыслом и настроением драмы в ее целом»<sup>1</sup>. И такая «ломка» роли Чацкого и привычных представлений о нем отчетливо просматривается у Иванова-Козельского, причем вряд ли стоит объяснять это лишь моментами импровизационной непредсказуемости.

«Восьмидесятническая» концепция Иванова-Козельского уже не предполагала в грибоедовском герое трибуна-обличителя, в нем не было желчности и озлобленности. По словам петербургского рецензента, «в лице г. Иванова-Козельского Чацкий является резонером, не бичующим, а рассуждающим, местами чересчур мягко, с какою-то плаксивою ноткою в голосе»<sup>2</sup>. Полное отождествление актера с персонажем происходит чаще всего в одной сцене, и сцена эта должна быть заранее определена, потому что в момент ее сценической реализации актер пребывает в состоянии импровизации. Определение сцены полного отождествления с героем было актом не только сознательным, но и уже художественным. Главная эстетическая данность роли у актеров психологического натурализма — это ее замысел, основанный на выборе как сцены для импровизации, так и сцен, обеспечивающих психологическую подготовку к ней. Художественное мышление Иванова-Козельского было активным. Л. М. Леонидов отмечал действенную мысль Иванова-Козельского как преобладающую черту его артистической личности, указывая на «...мысль, сдерживающую темперамент, мысль, рождающую чувство, и чувство, рождающее мысль»<sup>3</sup>. Потрясением для актера и публики должен был стать, по замыслу, последний монолог Чацкого, а подступами к нему сцены третьего акта, с которого, по сути, и начиналась у Козельского роль, чтобы затем неудержимо продвигаться к финалу. Чацкого первого и второго актов предполагалось лишь психологически верно обозначить. Схему этого замысла можно найти на газетных страницах в рецензентском отчете об увиденном накануне спектакле: «Первый акт г. Иванов-Козельский провел слишком торопливо, второй — недостаточно желчно; в третьем он как бы вошел в роль и сцены с Софьею и Молчалиным провел прекрасно, заключительный монолог третьего действия передан г. Ивановым-Козельским с оду-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> *Пуревич Л. Я.* Творчество актера: О природе художественных переживаний актера на сцене: Опыт разрешения векового спора. М.: ГАХН, 1927. С. 41.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Театр и музыка // Новое время. 1886. 12 февр. № 3578.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> *Леонидов Л. М.* Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи и воспоминания о Л. М. Леонидове / Под ред. В. Я. Виленкина. М.: Искусство, 1960. С. 68.

шевлением. Самым лучшим местом роли оказался монолог четвертого действия, переданный умно и своеобразно»<sup>1</sup>.

В третьем акте Чацкий претерпевает череду неудач: до съезда гостей ему не удаются попытки поговорить с Софьей и Молчалиным — Софья смеется над ним, а Молчалин принимает позу наставника. На вечеринке Софья распространяет сплетню о сумасшествии Чацкого, а в финале акта герой по неведению подтверждает ее правоту: во время танцев он, не замечая, что его никто не слушает, с увлечением развивает мысль об исконном русском низкопоклонстве перед Западом (монолог о «французике из Бордо»). У Иванова-Козельского все эти эпизоды, наращивая силу смятения и отчаяния, вели героя к финальному монологу. В четвертом действии Чацкий постепенно осознает катастрофический масштаб ситуации, в которой он оказался. Спрятавшись в швейцарской под лестницей, чтобы избавиться от назойливой болтовни Репетилова, герой открывает, что гости обсуждают его безумие. Он становится случайным свидетелем разрыва отношений Софьи и Молчалина, ищущего благосклонности служанки. Ему предстоит узнать, что сплетня о его сумасшествии была изобретением Софьи. Поэтому финальный монолог в своей эмоциональной основе имел оскорбленность. Именно это чувство актеру удавалось поднять со «дна» души на поверхность, именно оно позволяло отождествиться с «фрачным» героем комедии Грибоедова. Любовь к Софье выдвигалась на первый план, потому что предательство героини и разочарование в ней бесконечно усиливали меру постигших его унижений: сознание одиночества и боль утраченных надежд брали верх. Рецензент «Петербургской газеты», требовавший от актера желчи, озлобленности, негодования, признавал эмоциональную силу его финального монолога: «Единственная сцена, которая действительно электрически подействовала на развитую часть публики, — это был конец последнего действия: знаменитый монолог, которым Чацкий громит Софью и Фамусова, был высказан горячо, с тяжелым, накипевшим чувством человека, глубоко оскорбленного»<sup>2</sup>.

В последнем монологе, по свидетельству Т. Н. Селиванова, актер «выражал так много душевной боли, желчи, разбитых надежд, что вам невольно, после его ухода, рисовался Чацкий в карете, рыдающий как ребенок»<sup>3</sup>. Рассказывая о первом этапе подготовки роли в начале 1870-х годов, Н. Н. Синельников для характеристики раннего замысла Чацкого приводит в книге слова Иванова-Козельского: «В этом месте сцена представляет собою кафедру, и автор устами актера громит общественный строй и все тогдашнее

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Театр и музыка.

 $<sup>^2</sup>$  Театральное эхо. «Горе от ума»: Бенефис г. Иванова-Козельского // Петербургская газета. 1886. 12 февр. № 42.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Селиванов Т. Н. Воспоминания о М. Т. Иванове-Козельском. С. 459.

общество»<sup>1</sup>. А к середине 1880-х годов актер подчеркивает в своем герое плачущего ребенка, одинокого, обиженного миром. Такая эволюция сценического образа поддерживалась в первую очередь душевным состоянием самого актера, который постепенно приближался к бездне психического расстройства. Однако в новой интерпретации Чацкого проявляли себя и общественно-политические мотивы. Эпоха реакции и крах народнической «идеи» воспринимались «восьмидесятнической» интеллигенцией как тотальная катастрофа. От обесценивания жизни в результате исчезновения скрепляющего смысла (религия уже не имела основополагающего значения) страдал и несгибаемый вождь революционно-демократических сил той поры М. Е. Салтыков-Щедрин, который в письме к Н. А. Белоголовому от 23 октября 1882 года признавался в утрате позитивной настроенности: «Не понимаю, как можно в таком положении не понимать, что жизнь есть бремя и больше ничего. Даже любопытства нет»<sup>2</sup>. А в «Письмах к тетеньке» (1882) эта лично выстраданная писателем мысль о жизни-бремени, получив афористическую отточенность выражения, входит уже в словесную ткань художественного произведения: «В этом-то и заключается горечь современного положения, что жить обязательно. А как жить — ответа на этот вопрос ниоткуда нет» $^3$ .

Пессимизм и отчаяние в 1880-х годах приобрели общественно-политический статус, но при этом не потеряли своего исконного общечеловеческого содержания. И актер Иванов-Козельский, утративший веру в идеалы борцов за народное счастье, наполнил отчаяние Чацкого неподдельной личной болью, сохранив право грибоедовского героя выступать со сцены от лица передовых современников. Многие «пессимисты» видели в русской действительности 1880-х годов отражение кризисного состояния мира, патологию времени. С. Я. Надсон в одном из писем размышляет: «А знаете что: ведь вы, наверное, пытаетесь чем-нибудь объяснить эту одолевшую хандру, — службой, что ли, или другими неудачами. Не объясняйте ее ничем, иначе вы ошибетесь; это — просто в воздухе и в эпохе, и будет все хуже и хуже...»<sup>4</sup>

Артистическая индивидуальность Иванова-Козельского, по свидетельству Н. П. Россова, «давала материал главным образом лишь для современных людей»<sup>5</sup>. И хотя его репертуар включал пьесы европейских классиков, актерские версии предполагали не воспроизведение традиционных представлений о героях, а современные переосмысления типов: он «сочиняет лич-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Синельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. Записки. С. 108.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений: В 20 т. Т. 19. Кн. 2: Письма (1881–1884). М.: Художественная литература, 1977. С. 138.

 $<sup>^3</sup>$  *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений: В 20 т. Т. 14. М.: Художественная литература, 1972. С. 325.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Надсон С. Я. Проза. Дневники. Письма. СПб.: Типография М. А. Александрова, 1912. С. 587.

 $<sup>^5~</sup>$  *Россов Н.* Мысли и воспоминания об Иванове-Козельском // Театр и искусство. 1898. № 8. С. 160.

ность от себя», по слову рецензента провинциальной газеты (1892)¹. Однако интерпретации Иванова-Козельского, несмотря на очевидное несоответствие авторскому замыслу и исполнительскому канону предшественников, оставались предельно убедительными. Об этом говорил Н. П. Россов: «Козельскому верили, что он именно то лицо, какое изображает на сцене. Как он это делал — нельзя объяснить»². Момент отождествления великого актера с персонажем пытался позднее если не объяснить, то хотя бы описать П. А. Россиев: «Когда на сцене Иванов-Козельский забывал все, слившись с ролью, ничто внешнее не могло отвлечь его от нее. Кого он изображал, тем уже и считал себя; как поющий соловей, закрыв глаза, не видит ничего вокруг себя, так Иванов-Козельский, казалось, не видел зрителей; он вошел в роль, он уже не он»³.

Актер психологического натурализма Иванов-Козельский, в отличие от актеров-реалистов, не создавал характеры персонажей, не стремился к типизации. Его герои — не социально-психологические типы, а олицетворенные эмоции, переживаемые актером вместе со своими современниками. И. Ф. Петровская, пристально изучавшая творчество актера, отмечала: «Менее всего Иванов-Козельский был занят социально-бытовой характеристикой сценических персонажей. Во всех ролях он искал человека определенного психического склада. Этот человек почти всегда являлся родственным современному российскому интеллигенту из числа страдающих и ищущих» 1. При этом нельзя не согласиться и с доводом В. П. Якобсона о том, что «мотивы проповедничества, обличительные ноты не были чужды творчеству Козельского. Но это еще не полностью характеризует актера» 5.

Амплуа «героя-неврастеника», явившееся в русском театре в 1890-е годы, формировалось под неоспоримым влиянием Иванова-Козельского. Традиционный «герой» боролся со злом окружающей его жизни. В «герое-неврастенике» обозначились признаки внутреннего разлада, несовпадения с самим собой: желание жить по правде и раздражение от неизбежности лжи. Негодование такого «героя» не переходило в протест. Преобладали чувства недовольства собой, тоски, уныния, угнетенности, нерешительности, отчаяния. Все эти «неврастенические» проявления уже присутствовали у Иванова-Козельского, хотя и не осознавались еще как особая линия в актерском искусстве. Скорее, в них виделось индивидуальное своеобразие актера, искусство

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Цит. по: Якобсон В. П. К сценической биографии Чацкого. С. 21.

 $<sup>^2</sup>$  *Россов Н*. Мысли и воспоминания об Иванове-Козельском // Театр и искусство. 1898. № 7. С. 142.

 $<sup>^3</sup>$  *Россиев П. А.* Около театра (Листки из записной книжки) // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. V. C. 131.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> *Петровская И. Ф.* Театр и зритель провинциальной России. С. 212.

<sup>5</sup> Якобсон В. П. К сценической биографии Чацкого. С. 22.

которого сопрягалось с творчеством писателей и поэтов «восьмидесятнической» эпохи: Вс. Гаршина, Н. Минского, С. Надсона, о которых позднее вспоминал В. В. Вересаев: «Общее у них у всех — и общее со всеми нами — было: властная требовательность совести, полное отсутствие сколько-нибудь осознанных путей и глубочайшее отчаяние» 1. Современники Иванова-Козельского, утратившие веру и неспособные преодолеть душевную смуту, были благодарны актеру за сочувствие и героизацию их страданий. «Толпа была потрясена, она плакала, она не знала, чем выразить свой восторг поднявшему ее над миром артисту, и выражала единственным способом, каким умеет выражать свои чувства толпа: стихийным ревом» 2.

Молодой актер театра Корша *Н. П. Рощин-Инсаров* приступил к изучению, как тогда говорили, роли Чацкого в том же 1886 году, в котором Иванов-Козельский играл на гастролях в Петербурге свою окончательную, «восьмидесятническую», версию грибоедовского героя. Дворянин, в недавнем прошлом гусарский офицер, двадцатипятилетний актер был принят в труппу московского частного театра на амплуа «героя-любовника», хотя имел успех и в ролях «фатов». В репертуаре Рощина-Инсарова Чацкий соседствовал с Кречинским. Однако, играя «фатов», он не лишал их подлинного чувства, пусть мимолетного, но притягательного. Хроникер журнала «Театр и искусство» (1899), сравнивая «фатов» Рощина-Инсарова с «фатами» В. П. Далматова, отмечал: «Фаты покойного Рощина были того же разряда, что донжуаны Байрона. В них была страсть, правда, легкая, моментальная, вспыхивающая, как зарница, бравшая целую жизнь, дарившая одними днями, но все-таки увлекательная и на минуту искренняя и беззаветная»<sup>3</sup>.

Амплуа «героя-любовника» предполагало в актере не только располагающую внешность и умение «переживать» на сцене страстные чувства, но также и способность вводить в характер влюбленного героя некоторые черты собственной личности. Удел и судьба актеров на амплуа «героя» — в той или иной мере ставить «себя» в предлагаемые обстоятельства роли, а их актерское «счастье» — в совпадении индивидуальных черт с характерными особенностями людей своего поколения. Рощин-Инсаров не случайно стал позднее выдающимся истолкователем роли чеховского Иванова: герой драмы, запечатлевший в себе «восьмидесятническую» эпоху, нашел воплощение в актере, сформированном этой эпохой. В. М. Дорошевич сказал о Рощине-Инсарове: «Он был поэтом рыхлого, слабого, русского человека» И эта характеристика объединяла актера с интеллигентной массой того времени.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> *Вересаев В. В.* Воспоминания. Т. 2: В студенческие годы. М., 1935. URL: http://az.lib. ru/w/weresaew\_w\_w/ (дата обращения: 15.01.2018).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Яблоновский С. О театре. М.: Типография товарищества И. Д. Сытина, 1909. С. 286.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Цит. по: Якобсон В. П. К сценической биографии Чацкого. С. 24.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Дорошевич В. М. Рассказы и очерки. М.: Московский рабочий, 1966. С. 109.

Рощин-Инсаров, казалось, был предназначен для ролей светских молодых людей. По воспоминаниям Ю. М. Юрьева, «он имел прекрасные манеры, умел носить фрак, что по тому времени было у нас довольно редким явлением, как бывший военный, он совершенно свободно чувствовал себя в мундире»<sup>1</sup>.

Актер психологического реализма Рощин-Инсаров формулировал свое эстетическое кредо просто и однозначно: жизненная правда. У В. М. Дорошевича зафиксировано принципиальное высказывание актера: «Я, брат, могу играть только таких людей, каких я видел. А каких на свете не бывает, я играть не могу!» По мнению артиста, «на свете не бывает» Гамлета, Уриэля Акосты, то есть героев шекспировского и романтического репертуара, имевших тогда повсеместное распространение и наибольший успех. Центральным моментом реалистического театра является актерское перевоплощение. Актер создает характер другого человека, иную, чем он сам, социально-психологическую реальность, стараясь при этом сохранить связи героя с породившей его жизнью. Однако в случае с Чацким задачи актера были предельно усложнены. В театре Корша комедию Грибоедова ставили как исторический спектакль из преддекабристской поры. Для спектакля создавались новые декорации, костюмы были выполнены по рисункам модных журналов 1820-х годов (режиссер — М. В. Аграмов, художник — А. С. Янов).

У Чацкого Рощина-Инсарова не было убеждений зрелого человека: просто юноша, не знающий жизни, а его монологи — плоды мимолетных, почти случайных реакций на внешние раздражители, ведь жизнь повернута к нему не самыми привлекательными сторонами. Однако в будущем впечатления и наблюдения героя могут оформиться в определенную систему взглядов. Некоторые критики были против такого «снижения» общественной значимости текстов грибоедовского героя. По мнению рецензента «Петербургского листка», Рощин-Инсаров «изобразил Чацкого чуть не мальчиком, отняв тем у этого горячего резонера всякий импонирующий характер»<sup>3</sup>.

Юность («чрезмерная моложавость»), однако, способствовала «переживанию» влюбленности героя в Софью, что и выдвигалось актером на первый план. Его чувство к ней было сильным, страстным и по-юношески беззаветным. По свидетельству М. И. Велизарий, «Чацкий—Рощин был уверен в Софье, с которой он провел свое детство. Он считал Софью выше окружающих и, ослепленный любовью, думал, что она понимает его, что она также презирает пошлость окружающих ее»<sup>4</sup>. Всякий влюбленный впервые по наивности и неведению полон иллюзий и обманчивых представлений, у Чацкого—Рощина они были обыкновенны.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> *Юрьев Ю*. Записки / Ред. Е. Кузнецов. Л.; М.: Искусство, 1948. С. 82.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Дорошевич В. М. Рассказы и очерки. С. 108.

³ Театральный курьер // Петербургский листок. 1887. 28 июня. № 172.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы. С. 106.

А финал четвертого действия — это момент утраты иллюзий и несбывшихся надежд. Чацкий Рощина-Инсарова взрослел на глазах зрителей, духовно вырастал, что описано в книге М. И. Велизарий: «А его монолог в последнем акте, его фраза: "Мечтанья с глаз долой, и спала пелена!" Чувствовалось, что все мечты о Софье, о счастливой любви, — все исчезло, пелена сброшена, глаза открыты на всю гнусность окружающего»<sup>1</sup>. У Рощина-Инсарова это был заключительный этап духовного становления Чацкого: происходило рождение личности. Жизненные невзгоды не сломили героя, он удержался на ногах. В нем проявились ум и внутренняя стойкость человека, познавшего горечь разочарований, посмотревшего в лицо неприкрашенной реальности. По характеристике актрисы Н. А. Смирновой, Чацкий Рощина-Инсарова был «некрасивый, с глухим голосом, но обаятельный и элегантный, необыкновенно умный и злой, полный сарказма и горечи, когда узнает о вероломстве Софьи»<sup>2</sup>. Герой Рощина-Инсарова в финале обретал те черты, которыми предшественники актера наделяли Чацкого с первого появления на сцене: желчностью, злой иронией и насмешками над окружающими. По М. И. Велизарий, «его разочарование в Софье было передано Рощиным-Инсаровым изумительно. И, насколько я помню, только им одним»<sup>3</sup>. Воспоминания актера М. Ф. Ленина лишний раз подтверждают уже приведенные мемуарные свидетельства, хотя он не акцентирует момент эволюции образа: «Чацкий Н. П. Рощина-Инсарова был умен, мужествен, но неразделенная, отвергнутая любовь рождала в нем вспышки гнева, негодования. Он был несчастен, как человек, оскорбленный в лучших чувствах»<sup>4</sup>. М. И. Велизарий указала на трагическую модель развития образа у Рощина-Инсарова: его Чацкий совершал единственную ошибку, которая вела его к катастрофе. Умный Чацкий Рощина-Инсарова «ошибся только в Софье, все остальное было продиктовано разочарованием в любимой девушке, любимом человеке»<sup>5</sup>. Действие комедии Грибоедова начинается и завершается в течение суток, но актеру удалось показать духовное развитие героя. В. П. Якобсон в ходе своего исследования приходит к выводу, что «Рощин первым из актеров представил образ Чацкого в движении, в процессе формирования личности, преодолев статическое понимание роли»<sup>6</sup>.

В статье 1915 года Н. П. Россов, размышляя об особенностях дарования Рощина-Инсарова, подчеркнул в актере «громадный труд над собой и врожденный сценический ум»<sup>7</sup>. То был ум актера-реалиста, умевшего, «пережи-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы. С. 106.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Смирнова Н. А. Воспоминания / Под ред. П. А. Маркова. М.: ВТО, 1947. С. 176.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы. С. 107.

 $<sup>^4</sup>$  *Ленин М.* Пятьдесят лет в театре: Театральные мемуары. М.: ВТО, 1957. С. 17.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы. С. 106.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Якобсон В. П. К сценической биографии Чацкого. С. 25.

<sup>7</sup> Россов Н. Старый спор // Театр и искусство. 1915. № 2. С. 31.

вая», сценически воссоздать в персонаже целостность психологического процесса, логически выверенного и последовательного в своем развитии. Рощин-Инсаров сознательно конструировал поведение и поступки изображаемого лица, тем самым отдаляя себя от него. А. В. Амфитеатров обнаружил в актерской природе Рощина-Инсарова и стихию «нутра», и сдерживающую ее сознательность: «В покойном Рощине-Инсарове то и дорого было, что, обладая огромным запасом "нутра", он не доверялся этой стихийной силе слепо и безрассудно, но надевал на нее узду строгого, вдумчивого анализа, даже странного на первый взгляд в этом безалаберном человеке»<sup>1</sup>.

Искусство Рощина-Инсарова предполагало отточенность психологических реакций и мотивировок. Поэтому, по мнению М. И. Велизарий, «только в исполнении Рощина становилось понятно, почему у Чацкого вырывается порою в отдельных фразах "вся желчь" его и "вся досада"»<sup>2</sup>. Ею же подробно описана психология «выхода» Чацкого на монолог «А судьи кто?», не имевшего у Рощина-Инсарова обличительного пафоса. «Его Чацкий любит Софью. Сцена с Фамусовым и Скалозубом: Чацкому надоело слушать их глупости — он, взяв шляпу, шел к двери и за своей спиной слышал фразу Фамусова: "Иль у кого племянница есть, дочь..." Рощин резко поворачивается. Насторожился. Мелькнула мысль: Фамусов хочет отдать любимую им девушку этому идиоту Скалозубу. Кладет шляпу. Идет на авансцену. Чувствуется, что он закипает негодованием. И фраза "А судьи кто?" и весь монолог Чацкого становятся совсем понятными в устах негодующего Чацкого. Никакого резонерства и празднословия. Он весь наполнен чувством протеста глубоко любящего человека»<sup>3</sup>.

Аполитические настроения «восьмидесятников» проявились в театре повышенным вниманием к проблемам любви и семьи. И в Чацком Рощина-Инсарова страдания любви преобладали над пафосом ниспровергателя жизненных устоев. В трактовке актера «подкупала яркая передача влюбленности Чацкого в Софью», как отмечал М. Ф. Ленин<sup>4</sup>. Проблематика любви и семьи, однако, не имела уже к тому времени традиционного православно-религиозного аспекта. Время требовало либерально-гуманистических подходов к изображению любви в искусстве. А в «Горе от ума» действенный каркас общественно-политической комедии строился на отношениях Чацкого не с Фамусовым, а с Софьей. И Рошин-Инсаров не только пошел по пути углубления «любовного» конфликта, но создал оригинальную реалистическую концепцию роли. Режиссер М. В. Аграмов отнес время действия своего спектакля к эпохе формирования декабристской идеологии в передовых

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Old Gentleman [Амфитеатров А. В.]. Листки // Новое время. 1899. 13 янв.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы. С. 106.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Там же. С. 105-106.

 $<sup>^4</sup>$  *Ленин М.* Пятьдесят лет в театре. С. 17.

кругах дворянской молодежи. Концепция Рощина-Инсарова была всечеловечна и приложима к разным периодам русской истории. Комедия о любви завершалась для главного героя не свадьбой, а утратой иллюзий. Чацкий Рощина-Инсарова не пугал публику разночинскими манерами или народническим индивидуализмом. Актер прослеживал путь дворянского юноши, который ведет его к осознанию необходимости общественного служения. Современники признавали, что Рощин-Инсаров был лучшим Чацким 1880-х годов. И в первую очередь потому, что не был ограничен какой-либо конкретной освободительной доктриной.

В спектакле театра Корша на роль Чацкого были приглашены два актера, игравшие по очереди. Ю. М. Юрьев оставил развернутую характеристику дарования второго из них  $-\Pi$ .  $\Phi$ . Солонина и был уверен, что не Чацким определяется значимость его сценической карьеры. Мало того, он полагал, что Солонин к Чацкому вовсе не подходит: «Самые его данные противились этой роли. Но какой же, в самом деле, Чацкий с волжским говорком, с открытым произношением, "белыми звуками" гласных?! Да и все линии его фигуры и манера управлять ею, — все это никак не укладывалось в рамки старого барского фамусовского дома»<sup>1</sup>. В труппе Корша Солонин, как и Н. П. Рощин-Инсаров, занимал амплуа «героя-любовника», хотя самые заметные его сценические создания принадлежали бытовой драме. Его даже называли «рубашечным героем», а в перечне лучших ролей современники указывали персонажей пьес А. Н. Островского: Рабачева («Светит, да не греет»), Белугина («Женитьба Белугина») и Жадова («Доходное место»). К роли Чацкого это имело малое отношение, за исключением разве последнего, самим драматургом ориентированного на сопоставления с героем Грибоедова. Чацкий Солонина воспринимался в публике и критике как вариант его же Жадова. На несоответствие внешности актера «светским» персонажам рецензенты указывали еще до появления Чацкого в его репертуаре. По мнению одного из них (1884), нельзя было не заметить, что «г. Солонин лишен всяких манер, движения его были угловаты, он неумело держит себя в так называемых "фрачных ролях"...»<sup>2</sup>. Однако Солонин сыграл Чацкого, имел успех и заставлял публику, по словам Ю. М. Юрьева, «забывать несоответствие своих данных с ролью, увлекая и темпераментом, и правильно переданным содержанием»<sup>3</sup>.

Чацкий Солонина был «идейным» героем в том смысле, в каком Чацкий М. Т. Иванова-Козельского или Н. П. Рощина-Инсарова уже не был «идейным» героем. В жизни русских интеллигентов 1880-х годов, страдающих от

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> *Юрьев Ю*. Записки. С. 80.

 $<sup>^2</sup>$  Цит. по: *Павлова Т. Н., Дубнова Е. Я., Хайченко Г. А.* Частные и любительские театры столиц. Народный театр. С. 245.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> *Юрьев Ю*. Записки. С. 80.

невозможности безраздельно посвятить себя служению «идее», этаких чеховских Ивановых, всегда возникал оппонент в лице разночинца-демократа доктора Львова, если продолжить аналогию с драмой Чехова. После ухода с политической арены революционного крыла народников усилилось и получило широкое распространение движение либеральных народников, сомкнувшееся, с одной стороны, с либерализмом западнического происхождения, а с другой — с демократическими традициями «шестидесятников». Поэтому, помимо студенческой аудитории, у Солонина—Чацкого была своя сочувствующая публика, готовая отстаивать освободительную идею вопреки всему и в любом ее проявлении — от программной защиты народных интересов революционеров-демократов до народнической практики «малых дел».

И Солонин-Чацкий выходил на сцену, чтобы публично выразить негодование по поводу существующих социально-нравственных отношений в обществе. Его поведение вписывалось в разночинский кодекс «честного человека». Актер воспроизводил «идейность» героя как знаковую черту времени. Его можно было по внешности принять за домашнего учителя в фамусовском доме или, как отмечал Б. В. Варнеке, он «смахивал на радикального земского врача»<sup>1</sup>. В целом же, по рецензии Н. М. Городецкого, Чацкий Солонина выглядел «каким-то забитым, приниженным, как бы обиженным судьбою человеком»<sup>2</sup>. С. В. Флеров, не принявший демократизированного облика грибоедовского героя, писал о Солонине: «Поколению его товарищей закрыты роли светских молодых людей. В нашей новейшей драматической литературе совсем исчез этот тип, а вместе с упразднением его исчезли и исполнители на эти роли. Явились "честные" молодые люди. Было решено, что "честным" человеком может быть лишь тот, кто скрывает душевные сокровища, "честные идеи" и "честные убеждения" под сколь возможно грубою оболочкою» (курсив автора. —  $\Gamma$ . Ж.)<sup>3</sup>.

Однако «грубая оболочка» Солонина—Чацкого не мешала ему иметь успех у публики, ценившей в нем одержимость общественными «заботами» и умевшей установить ассоциативные связи между грибоедовским героем и текущей современностью. Главным в Чацком—Солонине был обличительный пафос. Как вспоминала актриса Малого театра Н. А. Смирнова, он «громил окружавшую его ложь, пошлость и подхалимство»<sup>4</sup>. В рецензии «Русского

 $<sup>^1~</sup>$  Цит. по: *Павлова Т. Н., Дубнова Е. Я., Хайченко Г. А.* Частные и любительские театры столиц. Народный театр. С. 247.

 $<sup>^2~</sup>$  *Н. Г. [Городецкий Н. М.].* «Горе от ума» на сцене театра г. Корша // Русские ведомости. 1886. 24 окт.

 $<sup>^3~</sup>$  *С. Васильев [Флеров С. В.].* Театральная хроника. VI // Московские ведомости. 1886. 27 окт

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Смирнова Н. А. Воспоминания. С. 176.

курьера» на бенефисный спектакль Солонина подчеркивалась опять же критическая настроенность Чацкого к окружающему миру: «Сам бенефициант г. Солонин провел свою роль очень недурно, а в тех местах, где у Чацкого вырывается глубокое негодование перед вопиющим безобразием современного ему общественного строя, он был прямо-таки хорош»<sup>1</sup>.

Не сохранились свидетельства об отношениях Чацкого—Солонина с Софьей. Возможно, потому, что для актера смысл роли заключался в эмоциях протеста и негодования, апогеем которых становился финальный монолог. Тем более что у Чацкого—Солонина не могло быть конфликта с фамусовским миром, как «со своим»: разночинец Чацкий вел сражение с чуждым ему дворянским миром. Ю. М. Юрьев назвал две вершины солонинской интерпретации Чацкого: монологи третьего и четвертого актов<sup>2</sup>.

Характеризуя актерское дарование Солонина, Ю. М. Юрьев сопоставлял его с талантом П. С. Мочалова. Речь шла не о романтизме или «нутре», а о сходстве биографий и сильном темпераменте при неослабевающей способности передавать психологические оттенки: «Несомненно, в нем было чтото от Мочалова. Типичный русский самородок, мало, если хотите, тронутый культурой, он своим художественным чутьем, интуитивно, умел постигать тончайшие психологические изгибы. Когда же ему приходилось передавать бурные моменты роли, то вы так и чувствовали, что внутри его все клокочет и стремится вырваться на волю. Успехом он пользовался громадным»<sup>3</sup>.

Три актерские версии роли Чацкого в московских частных театрах (М. Т. Иванова-Козельского, Н. П. Рощина-Инсарова и П. Ф. Солонина) позволяют проследить процесс деидеологизации грибоедовского образа в 1880-е годы. Налицо отказ от сопоставлений Чацкого с народнической «идеей». Самый «идейный» Чацкий — у Солонина, но и он представительствует от разночинско-демократической культуры, ставшей своеобразным обозначением «идейности» в эпоху политической реакции. Иванов-Козельский акцентирует «восьмидесятнический» пессимизм «идейного» героя, его обреченность и одиночество. Уход в личную жизнь (любовь к Софье) не спасает его, а лишь усугубляет отчаяние. Полностью лишен «идеи» Чацкий Рощина-Инсарова, действующий как бы в контексте вековой русской истории, но он готовится вступить на путь общественной борьбы. Разочарование в любви, составившее содержание его версии, не обессилило героя, а обнаружило в нем потенции духовного развития. Актеры провинции и частных театров столиц разделяли с императорскими актерами труд по освоению социальнонравственной проблематики современности, а нередко и корректировали их.

 $<sup>^1</sup>$  *Ph [Филиппов С. Н.].* Театр и музыка. Театр Корша // Русский курьер. 1886. 19 окт. № 288.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> См.: *Юрьев Ю*. Записки. С. 80.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Там же. С. 77.

### ЛИТЕРАТУРА

- 1. Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы. Л.: Искусство, 1938. 316 с.
- 2. *Вересаев В. В.* Воспоминания. Т. 2: В студенческие годы. М., 1935. URL: http://az.lib.ru/w/weresaew w w/ (дата обращения: 15.01.2018).
- 3. «Горе от ума» на русской и советской сцене: свидетельства современников / Ред. и сост. О. М. Фельдман. М.: Искусство, 1987. 406 с.
- 4. *Пуревич Л. Я.* Творчество актера: О природе художественных переживаний актера на сцене: Опыт разрешения векового спора. М.: ГАХН, 1927. 62 с.
- 5. Дорошевич В. М. Рассказы и очерки. М.: Московский рабочий, 1966. 488 с.
- Жерновая Г. А. «Гамлет» в русском театре 1880-х годов // Спектакль в контексте истории / Отв. ред. Л. С. Данилова. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 112–126.
- 7. Жерновая Г. А. Чацкий в Малом театре 1880-х годов (А. П. Ленский, Ф. П. Горев, А. И. Южин): к проблеме героя // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Вып. 10: Искусство регионов / Отв. ред. Н. Л. Прокопова. Кемерово: КемГУКИ, 2012. С. 121–142.
- 8. Ленин М. Пятьдесят лет в театре: Театральные мемуары. М.: ВТО, 1957. 188 с.
- 9. *Леонидов Л. М.* Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи и воспоминания о Л. М. Леонидове / Под ред. В. Я. Виленкина. М.: Искусство, 1960. 756 с.
- Морозов М. Митрофан Трофимович Иванов-Козельский // Морозов М. Избранное. М.: Искусство, 1979. С. 522–554.
- Н. Г. [Городецкий Н. М.]. «Горе от ума» на сцене театра г. Корша // Русские ведомости. 1886. 24 окт.
- 12. Надсон С. Я. Проза. Дневники. Письма. СПб.: Типография М. А. Александрова, 1912. 642 с.
- Павлова Т. Н., Дубнова Е. Я., Хайченко Г. А. Частные и любительские театры столиц. Народный театр // История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6: 1882–1897. М.: Искусство, 1982. С. 238–290.
- 14. *Петровская И. Ф.* Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX века. Л.: Искусство, 1979. 247 с.
- 15. *Россиев П. А.* Около театра (Листки из записной книжки) // Ежегодник императорских театров, 1909. Вып. V. C. 128–132.
- Россов Н. Мысли и воспоминания об Иванове-Козельском // Театр и искусство. 1898.
   № 5. С. 98–99; № 7. С. 140–142; № 8. С. 160–161.
- 17. *Россов Н*. Старый спор // Театр и искусство. 1915.  $\mathbb{N}_{2}$  2. С. 30–31.
- 18. С. Васильев [Флеров С. В.]. Театральная хроника. VI // Московские ведомости. 1886. 27 окт.
- 19. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 14. М.: Художественная литература, 1972. 704 с.
- Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 19. Кн. 2: Письма (1881–1884).
   М.: Художественная литература, 1977. 353 с.
- 21. *Селиванов Т. Н.* Воспоминания о М. Т. Иванове-Козельском // Театр и искусство. 1898. № 25. С 459–460.
- 22. *Синельников Н. Н.* Шестьдесят лет на сцене. Записки / Общ. ред. Д. А. Грудына. Харьков: Харьковский гос. театр русской драмы, 1935. 347 с.
- 23. *Смирнова Н. А.* Воспоминания / Под ред. П. А. Маркова. М.: ВТО, 1947. 440 с. (Мемуары театральных деятелей).
- 24. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 4: Работа актера над ролью. Материалы к книге / Сост. И. Н. Виноградская. М.: Искусство, 1991. 399 с.
- 25. Театр и музыка // Новое время. 1886. 12 февр. № 3578.
- 26. Театральное эхо. «Горе от ума»: Бенефис г. Иванова-Козельского // Петербургская газета. 1886. 12 февр. № 42.
- 27. Театральный курьер // Петербургский листок. 1887. 28 июня. № 172.
- 28.  $\Phi$ ельдман О. М. Провинциальный театр // История русского драматического театра: В 7 т. Т. 5: 1862—1881. М.: Искусство, 1980. С. 259—388.

- 29.  $\Phi$ ельдман О. М. Провинциальный театр // История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6: 1882—1897. М.: Искусство, 1982. С. 291—416.
- 30. Филиппов В. А. «Горе от ума» А. С. Грибоедова на русской сцене. М.: Знание, 1954. 46 с.
- 31. Юрьев Ю. Записки / Ред. Е. Кузнецов. Л.; М.: Искусство, 1948. 719 с.
- 32. Яблоновский С. О театре. М.: Типография товарищества И. Д. Сытина, 1909. 287 с.
- 33. Якобсон В. П. К сценической биографии Чацкого // Пьеса и спектакль / Отв. ред. А. З. Юфит; Ред.-сост. Е. С. Калмановский. Л.: ЛГИТМиК, 1978. С. 17–30.
- Якобсон В. П. Павел Самойлов. Сценическая биография его героев. Л.: Искусство, 1987.
   205 с.
- 35. Old Gentleman [Амфитеатров А. В.]. Листки // Новое время. 1899. 13 янв.
- 36. Рһ [Филиппов С. Н.]. Театр и музыка. Театр Корша // Русский курьер. 1886. 19 окт. № 288.

#### Аннотация

В статье «реконструированы» три наиболее значительные актерские версии роли Чацкого («Горе от ума» Грибоедова), представленные в столичных частных театрах 1880-х годов и вписавшиеся в нравственно-политический контекст времени. Рассмотрены работы актеров двух театральных направлений — психологического натурализма и психологического реализма.

### Summary

The three most considerable actors' versions of the role of Chatskii ('Woe from Wit' by Griboedov) — presented in the capital's private theatres of the 1880s, which have fitted into a moral and political context of time, — are 'reconstructed' in this article. It examines the work of actors in two theatrical directions — psychological naturalism and psychological realism.

- ✓ Ключевые слова: психологический натурализм, психологический реализм, «герой-любовник», «герой-неврастеник», М. Т. Иванов-Козельский, Н. П. Рощин-Инсаров, П. Ф. Солонин.
- ✓ Key words: psychological naturalism, psychological realism, role, 'hero lover', 'hero neurasthenic', M. T. Ivanov-Kozelskii, N. P. Roshchin-Insarov, P. F. Solonin.

# Режиссер Владимир Николаевич Соловьев: Начало пути

УДК 792

ГАЛАНИНА ЮЛИЯ ЕВГЕНЬЕВНА

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

GALANINA JULIYA E.

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

E-mail: galanina julia@mail.ru

В истории русского и советского театра 1910–1930-х годов значительное место принадлежит заслуженному деятелю искусств Владимиру Николаевичу Соловьеву (18881–1941), режиссеру, актеру театра и кино, историку и теоретику театра, театральному критику, педагогу и драматургу, ученику и соратнику В. Э. Мейерхольда. Как режиссер он осуществил около ста заметных постановок в таких театрах Петрограда-Ленинграда, как Академический театр драмы (бывший Александринский театр), Государственный академический театр оперы и балета, Малый оперный театр, Большой драматический театр, Театр народной комедии, Молодой театр, Театр им. Ленинского комсомола и др., а также принимал участие в подготовке массовых представлений на открытом воздухе. Свои театральные обзоры и рецензии он печатал в ведущих изданиях своего времени: в газетах и журналах «Аполлон», «Студия», «Новая студия», «Любовь к трем апельсинам», «Жизнь искусства», «Рабочий и театр», «Красная газета» и пр. Соловьев стоял у истоков зарождения театроведения, разрабатывая его принципы с 1910-х годов, а в период формирования ее основ в Российском (Государственном) институте истории искусств в 1920–1929 годы занимая одну из ведущих должностей — ученого секретаря разряда (отдела) истории театра института. С 1913 года он активно занимался преподавательской деятельностью в Студии Мейерхольда на Бородинской, на Курсах мастерства сценических постановок, в Школе актерского мастерства, в Институте (позднее — Техникуме) сценических искусств, в Студии Академического театра драмы и пр. По машинописным копиям его неопубликованного труда «Основы режиссуры» училось несколько поколений студентов Ленинградского театрального института. Среди его учеников

 $<sup>^1</sup>$  Дата рождения уточнена на основе метрической выписки из студенческого дела В. Н. Соловьева (ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 46668. Л. 28-28 об.).

большое число знаменитых деятелей театра — А. И. Райкин, Б. А. Смирнов, Н. К. Черкасов, В. И. Честноков, Б. И. Равенских, Ю. С. Лавров, Е. М. Медведева и др., занявших ведущее место в театральной жизни XX века.

Столь глубокие связи Соловьева со сценическим искусством зарождались в раннем возрасте. Он был незаконнорожденным сыном помощницы костюмерши балетной труппы императорских театров Веры Семеновны Соловьевой и делопроизводителя монтировочной части императорских театров Николая Григорьевича Тарасова<sup>2</sup>.

В сохранившемся наброске воспоминаний Соловьев писал: «Я родился в театральной семье, в доме Дирекции императорских театров, на Театральной улице, которая сейчас переименована в улицу Зодчего Росси»<sup>3</sup>.

Одним из ярких впечатлений детства был подаренный отцом макет театрального зала<sup>4</sup>, в котором можно было менять декорации, вставляя вырезанные фотографии из старых выпусков «Ежегодника императорских театров».

Рано лишившийся отца, с детских лет он много времени проводил в театре, первое посещение которого относил к 1893 году, году кончины Н. Г. Тарасова, когда на пятом году жизни увидел на вечернем спектакле в Маринском театре балет «Царь Кандавл»<sup>5</sup>. После другого спектакля — «Недоросль» Д. И. Фонвизина в Александринском театре — в памяти у ребенка, легко переставлявшего задники на сцене своего игрушечного театра, запомнилось «разочарование от единства декорации, сохранившейся в течение всего действия»<sup>6</sup>.

 $<sup>^1</sup>$  Вера Семеновна Соловьева (1850? — 1920?) с 1877 года принята на службу в Дирекцию императорских театров помощницей костюмера (см. формулярный список 1897 года: СПбГМТиМИ. КП 7730/4. ОРУ 3370). В 1917 году служила старшим костюмером Суворинского театра.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> См. заключение о смерти Н. Г. Тарасова, хранящееся в архиве Соловьева (СПбГМТиМИ. КП 7730/8. ОРУ 3374). Николай Григорьевич Тарасов (1836—1893) учился в Технологическом институте, который был вынужден оставить из-за слабого здоровья, после чего в 1855 году поступил на службу в Дирекцию императорских театров помощником гардеробмейстера, затем — столоначальником монтировочного отделения, «был Всемилостивейше пожалован бриллиантовым перстнем и серебряною медалью для ношения на шее на Станиславской ленте» (Б. п. [Некролог Н. Г. Тарасова] // Ежегодник императорских театров. Сезон 1892—1893. СПб.: Изд. Дирекции императорских театров, 1894. С. 523).

 $<sup>^3</sup>$  *Соловьев В. Н.* Записная книжка 1937 года (СПбГМТиМИ. ГИК 11291/31. ОРУ 10794. Л. 2).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Соловьев В. Н. Детские впечатления (СПбГМТиМИ. ГИК 11291/5. ОРУ 10799. Л. 4); также: Стенографический отчет заседания Ученого совета Ленинградского отделения Государственного музея, посвященного 75-летию В. Н. Соловьева. 22 мая 1963 (СПбГМТиМИ. Без инвентарного номера. Л. 6).

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Балет «Царь Кандавл» А. де Сен-Жоржа и М. М. Петипа, музыка Ц. Пуни (1893).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Соловьев В. Н. Детские впечатления. Л. 1.

Ранние театральные впечатления складывались из детских утренников в Мариинском и Александринском театрах, рождественских, масленичных и пасхальных народных развлечений и балаганов на Царицыном лугу и Семеновском плацу<sup>1</sup>, в которых часто разыгрывались арлекинады, посещений цирка, где особенно нравились клоуны<sup>2</sup>.

Позднее он писал о своем детстве: «Я воспитываюсь двумя женщинами<sup>3</sup>: обе служат в театральной дирекции. Разговоры постоянные дома о театре. Все время я слышу имена: Мравина<sup>4</sup>, Медея Фигнер (Н. Н.<sup>5</sup>) и др. Театральные интриги»<sup>6</sup>.

С 1898 года начались постоянные посещения Александринского театра, французских спектаклей в Михайловском театре, Театра В. Ф. Комиссаржевской в Пассаже<sup>7</sup>.

Близко знавший Соловьева А. Г. Мовшензон<sup>8</sup> вспоминал рассказы его о детстве: «Очень рано он начал любительствовать. В 10 лет он играл Андрия в "Тарасе Бульбе". В 1903 г., когда ему было 15 лет, он жил летом в Попов-ке<sup>9</sup> и увлекался театром. В той же даче жил режиссер Прохоров<sup>10</sup>, и в театре

 $<sup>^1</sup>$  Соловьев В. Н. [План автобиографии, записанный А. Г. Мовшензоном] (СПбГМТиМИ. ГИК 7730/50. ОРУ 3411. Л. 1).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Соловьев В. Н. Детские впечатления. Л. 2.

 $<sup>^3\,</sup>$  Имеются в виду мать и тетушка Соловьева, костюмерша балетной труппы императорских театров.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> *Евгения Константиновна Мравина* (наст. фам. Мравинская, 1864–1914) — артистка оперы (сопрано), с 1886 по 1898 год в труппе Мариинского театра.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> *Фигнер Медея Ивановна* (1859–1952) — артистка оперы (драматическое сопрано), итальянка по происхождению, с 1887–1912 годов — солистка оперной труппы петербургских императорских театров, с 1889-го — жена Николая Николаевича Фигнера (1857–1918), артиста оперы, солиста Мариинского театра в 1887–1907 годах.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Соловьев В. Н. Детские впечатления. Л. 1.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Соловьев В. Н. Детство (СПбГМТиМИ, ГИК 11291/6, ОРУ 10800, Л. 1).

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Александр Григорьевич Мовшензон (Мовшенсон, 1895–1965) — театровед, переводчик, педагог. На вечере памяти Соловьева он рассказывал: «За несколько месяцев до войны и за несколько месяцев до его кончины, когда я уговаривал его написать свою автобиографию, он говорил — зачем это? Если хотите уточнить что-то, так я расскажу. И у меня остались странички с моими записями и план его автобиографии. Остался экземпляр, переписанный на машинке. Другой экземпляр я вернул ему» (Соловьев В. Н. [План автобиографии, записанный А. Г. Мовшензоном]. Л. 5–6).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Поповка — железнодорожная станция вблизи Петербурга (ныне поселок Красный Бор Тосненского района Ленинградской области), быстро развивающаяся в 1900-х годах дачная местность для людей среднего достатка. В 1903 году состоялось открытие театра в Поповке (директор В. А. Храмцовский) (Биржевые ведомости. 1903. 25 июня). Вслед за этим сценические площадки появились и в близлежащих поселках — в Подобедовке, Самопомощь и др.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Возможно, имеется в виду Яков Васильевич Прохоров, режиссер театра Храмцовского в Поповке (см.: *Соловьев В. Н.* [План автобиографии, записанный А. Г. Мовшензоном]. Л. 1).

в Поповке Владимир Николаевич играл мальчика в пьесе Немировича<sup>1</sup> и Трике в "Онегине". <...>

В 1907 г. он познакомился с деятелем театра Николаем Александровичем Поповым<sup>2</sup>. Его он считал своим учителем<sup>3</sup>. Попов в 1908 г. держал антрепризу в Поповке<sup>4</sup>, и Владимир Николаевич служил у него помощником режиссера»<sup>5</sup>.

Соловьев рано стал завсегдатаем театров, смотрел спектакли из-за кулис, из оркестровой ямы, с колосников, из служебных лож, посещал репетиции, пробовал свои силы на актерском поприще.

Первая сохранившаяся в архиве Соловьева программа спектакля с его участием относится к 1904 году — в пьесе М. А. Лохвицкой «На пути к востоку» в зале Тенишевского училища 16-летний любитель исполнил роль невольника<sup>6</sup>.

В годы обучения в 12-й петербургской гимназии (1897–1906) он сблизился со своим одноклассником Николаем Шаповаленко<sup>7</sup>, сыном актера Александринского театра Николая Петровича Шаповаленко<sup>8</sup>, служившего на императорской сцене с 1880 года. Приятель Соловьева происходил из потомственной актерской семьи<sup>9</sup>. Его отец был одним из ярчайших коми-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Очевидно, мальчик Мишутка из прислуги князя Старочеркасского в пьесе Вл. И. Немировича-Данченко «В мечтах» (1902).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Николай Александрович Попов (1871–1949) — актер, режиссер, драматург, театральный деятель. Ученик Станиславского (с 1894 года в Обществе искусства и литературы). С 1902 по 1907 год (с перерывом) — режиссер театра Василеостровского общества народных развлечений. Режиссер театра В. Ф. Комиссаржевской с 1904 по 1906 год, покинувший этот пост по ее требованию в связи с назначением Мейерхольда режиссером этого театра. В 1901−1910 годах занимал должность главного режиссера киевского Театра Соловцова. В 1907−1910 и 1929−1934 годах — в московском Малом театре, в 1919−1920 и 1926−1927 годах — в Большом театре.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Следует учесть, что приводимая запись относится к юности Соловьева и датируется 1941 годом. В 1910-х годах он был тесно связан с Мейерхольдом и прошел школу Мастера, отразившуюся на всей его дальнейшей деятельности.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Н. А. Попов также был антрепренером театра в Поповке в 1911–1915 годах.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> *Соловьев В. Н.* [План автобиографии, записанный А. Г. Мовшензоном]. Л. 7.

 $<sup>^6</sup>$  Спектакль состоялся 10 апреля 1904 года (СПбГМТиМИ. ГИК 11287/236. ОРУ 10569. Л. 6).

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Николай Николаевич Шаповаленко (1887–1957) в 1906 году поступил на естественное отделение физико-математического факультета Петербургского университета, в 1907-м продолжил образование в Политехническом институте (см. студенческое дело Петербургского университета: ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 45545).

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Николай Петрович Шаповаленко (Болотников, 1860–1923) — по окончании Петербургского театрального училища (1880) актер Александринского театра, прослуживший на императорской, а позднее государственной сцене 43 года (1880–1923).

 $<sup>^9</sup>$  Дед соученика Соловьева — П. П. Шаповаленко, по сцене Болотников, был актером, потом суфлером, мать — А. Д. Болотникова успешно проявила себя в амплуа «комическая старуха», выступала с К. А. Варламовым, М. М. Петипа и др. известными актерами.

ков Александринского театра<sup>1</sup>, а также с успехом пел, танцевал в водевилях и опереттах<sup>2</sup>. Актер приглашал сына и его друзей в театр на репетиции; возможно, именно он пробудил в Соловьеве интерес к комедийному жанру. Его сын, соученик Соловьева, впоследствии прославился как автор исторических пьес, шедших в 1920-х годах на сценах Москвы и других городов<sup>3</sup>.

Со временем в 12-й петербургской гимназии образовалась группа учеников, увлеченных театром и мечтавших о сцене. Эта любовь к театру объединила людей, принадлежавших к разным сословным группам. Один из друзей будущего режиссера — Сергей Кудырский<sup>4</sup> был сыном действительного статского советника, чиновника особых поручений Министерства торговли и промышленности, другой — Сергей Саббатовский — сын надворного советника, служащего Государственного контроля, третий — Александр Краковский<sup>6</sup>, родился в семье ремесленника. Связи бывших однокашников с гимназией и участие в любительских спектаклях продолжались и после ее окончания $^{7}$ .

Окончив гимназию с серебряной медалью и получив право на бесплатное продолжение образования, в 1906 году Соловьев поступил на славяно-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Ходотов считал этого актера лучшим исполнителем роли Аркашки Счастливцева в «Лесе» Островского ( $Xo\partial omos\ H.\ H.\ Близкое$  — далекое. Л.; М.: Искусство, 1962. С. 232).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> В пору своей творческой зрелости, в 1920 году, Соловьев посвятил статью сорокалетнему сценическому юбилею Н. П. Шаповаленко (Соловьев Вл. Юбилей Н. П. Шаповаленко. Хвала актеру // Жизнь искусства. 1920. 16 янв. № 424. С. 1).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Исторические пьесы Н. Н. Шаповаленко, главным образом мелодрамы («1881 год», «Георгий Гапон», «Чернь», «Христофор Колумб», «Радищев» и др.), ставились в 1924, 1925, 1927 годах в театре Московского губернского совета профсоюзов (позднее — театр Моссовета) и на других сценах.

<sup>4</sup> Сергей Романович Кудырский, одноклассник Соловьева, с 1906 года учился на юридическом факультете Петербургского университета (см. студенческое дело: ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. № 45951).

<sup>5</sup> Сергей Владимирович Саббатовский, соученик Соловьева по гимназии, с 1906 по 1908 год — студент естественного отделения физико-математического факультета Петербургского университета (см. студенческое дело: ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 47598).

<sup>6</sup> Александр Матвеевич Краковский, одноклассник Соловьева, в 1906 году поступил на естественное отделение физико-математического факультета университета, на котором числился до 1908 года, с 1910 по 1915 год — на юридическом факультете (см. студенческое дело: ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 57656).

Сохранилась «программа литературно-музыкального вечера настоящих и бывших учеников XII гимназии 3 марта 1907 года». Вечер открывался декламацией Соловьева («Боги Греции» Ф. Шиллера). Также он исполнил роли Вестника и Слуги в трагедии Софокла «Эдип-царь» (СПбГМТиМИ. ГИК 11287/236. ОРУ 10569. Л. 6). 23 января 1910 года в спектакле-концерте в пользу недостаточных студентов, окончивших 5-ю и 12-ю гимназии, состоявшемся в Концертном зале Заславского на ул. Гоголя, 20, Соловьев выступил как постановщик комедии Чехова «Юбилей» (СПбГМТиМИ. ГИК 11287/236 а-ф. ОРУ 10569. Л. 10).

русское отделение историко-филологического факультета Петербургского университета<sup>1</sup>.

В эти годы он по-прежнему часто посещал театры. Продолжилась и его актерская деятельность, наиболее активная в летние месяцы, которые он проводил в Поповке<sup>2</sup>. Более всего его интересовали комедии, пьесы развлекательного репертуара.

Характерно, что в эти годы молодого театрала, тесно связанного с казенными театрами, не привлекали пьесы символистского репертуара, модернистские постановки. В списке из 46 спектаклей, которые видел Соловьев в 1906–1907 годах<sup>3</sup>, не упоминается ни одна режиссерская работа В. Э. Мейерхольда в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской улице, а симпатии знакомого к этому театру его удивляют<sup>4</sup>.

Студент-филолог стремился найти линию соприкосновения академических штудий с живым театральным искусством. Считая, что «Островский устарел», он увлекался творчеством Чехова, даже в какой-то момент собирался посвятить свое зачетное сочинение его драматургии.

В записных книжках Соловьева упоминания посещений театров перемежаются с записями о занятиях в библиотеках, фамилиями университетских преподавателей.

Постепенно определяется направление учебных занятий Соловьева — XVIII век. В семинаре у В. В. Сиповского<sup>5</sup> им был составлен «список театральных пьес XVIII века»<sup>6</sup>. Именно этот профессор был автором первой исследовательской работы об итальянских комедиантах при дворе императрицы Анны Иоанновны<sup>7</sup>, в которой привел сведения о сценариях XVIII века, восходящих к сюжетам итальянской комедии масок. В своей работе Сипов-

<sup>1</sup> Ссылку на студенческое дело Соловьева см. в сноске 1 на с. 50.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> В 1907 году в Поповке и близлежащих театрах он сыграл роли Жевакина в «Женитьбе» Н. В. Гоголя, Шипучина в комедии А. П. Чехова «Юбилей», Шаврова в пьесе В. А. Тихонова «Через край», и Гвоздева в «Шашках» Н. Криницкого (Н. И. Тимковского). 15 августа 1907 года там же был поставлен сочиненный Соловьевым драматический этюд в 1 действии «Осенью».

 $<sup>^3</sup>$  Соловьев В. Н. Записная книжка 1907 года (СПбГМТиМИ. ГИК 11291/12. ОРУ 10775. Л. 71 об. -72 об.).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Соловьев В. Н. Записная книжка 1907 года. Л. 12.

 $<sup>^5</sup>$  Василий Васильевич Сиповский (1872—1930) — филолог, историк русской литературы XVIII—XIX веков. С 1902 по 1919 год — приват-доцент, с 1922 по 1930 год — профессор Петербургского университета. С 1910 по 1917 год преподавал на Высших женских курсах.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Соловьев В. Н. Доклад в ГАИС «Из истории работы над commedia dell'arte в русском театре эпохи империализма, в частности в студии Мейерхольда». 1 февраля 1934 г. (СПбГМТиМИ. КП 7730/44. ОРУ 3405. Л. 4). См. также: Соловьев В. Н. Письма Шляпкину И. А. 27 марта 1909 — 14 марта 1913 (РГАЛИ. Ф. 1296 (И. А. Шляпкин). Оп. 1. Ед. хр. 136. Л. 1).

 $<sup>^7</sup>$  *Сиповский В. В.* Итальянский театр в С.-Петербурге при Анне Иоанновне // Русская старина. 1900. № 6. С. 593–611.

ский впервые использовал обнаруженный им в собрании библиотеки императорской Академии наук уникальный сборник либретто итальянских комедий 1733–1735 годов<sup>1</sup>. В этом томе не было титульного листа с общим заглавием, отсутствовала сплошная нумерация страниц. Это был конволют, объединивший под одной обложкой либретто нескольких десятков итальянских комедий и интермедий на музыке. В тридцатые годы XVIII века они были отпечатаны в типографии Академии наук отдельными небольшими тетрадками в 10–15 страниц. Для библиотеки императорской Академии наук их собрали вместе и переплели в академической переплетной мастерской. Такой же том был составлен из тех же сценариев, напечатанных на немецком языке<sup>2</sup>. Однако Сиповский не дал подробного описания использованного им источника и не указал на его местонахождение. Впоследствии, в 1917 году, сценарии из этого тома были изданы академиком В. Н. Перетцем<sup>3</sup>.

Несмотря на тесную связь с Сиповским, наиболее близкие отношения у Соловьева сложились с другим университетским профессором, под руководством которого он писал свое выпускное сочинение, — с Ильей Александровичем Шляпкиным<sup>4</sup>. Страстный любитель книги, Шляпкин обладал уникальной библиотекой, дополненной старинными предметами быта и более напоминающей оживший музей прошлых эпох. Позднее в некрологе Шляпкина Соловьев вспоминал таинственный «кабинет доктора Фауста», где у его учителя хранились старопечатные книги, гостиную, обставленную в стиле XVIII века, украшенную изящной люстрой с восковыми свечами и старинным клавесином. Спальня, убранная в стиле XVII века, была увенчана изображением солнечной системы и знаков зодиака на потолке. Все помещения были наполнены тематически сгруппированным собранием книг. Большой раздел библиотеки составляли книги о театре, среди которых было около пятисот русских пьес XVIII века<sup>5</sup>.

 $<sup>^{1}</sup>$  Комедии 1733—1735 годов. Б. г. Б. м. Шифр русского отделения БАН — IV6 4276. Современный шифр — конв./271.

 $<sup>^{2}</sup>$  Шифр конволюта на немецком языке — соч. 7735. q/4935. R.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Перети В. Н. Италианские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733-1735 гг. Тексты. Пг.: Тип. Имп. Акад. наук, 1917. 489 с.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> *Илья Александрович Шляпкин* (1858—1918) — историк литературы, книговед. С 1888 года преподавал историю русской литературы в Петербургском университете (1888-1901 - приват-доцент, 1901–1918 — профессор). Ввел в научный оборот многие памятники древнерусской письменности, литературные произведения классиков русской литературы, сохранившиеся в рукописях. Автор исследований по истории книгопечатания в России.

<sup>5</sup> В написанном Соловьевым некрологе Шляпкина бывший ученик не только охарактеризовал творческую деятельность ученого, но и описал его как яркую личность, с глубоким проникновением рассказав о посещениях его дома, об уникальной библиотеке, насчитывающей около 40 000 томов (Соловьев В. Н. Памяти И. А. Шляпкина // Сборник Историко-театральной секции Театрального отдела Наркомпроса. Т. 1. Пг., 1918. С. 1–16).

В театрализованной обстановке дома отразилась творческая личность Шляпкина, присущий ему артистизм, безусловно притягательный для его ученика. Раскрывшаяся в доме профессора сокровищница пробудила у Соловьева интерес к книге, вылившийся позднее в формирование собственной чрезвычайно ценной библиотеки. Возможно, именно ценитель книги Шляпкин привлек внимание своего ученика к хранящемуся в библиотеке Академии наук сборнику итальянских комедий 1733–1735 годов, использованному в статье Сиповского. Обратившись к этому собранию комедий, Соловьев оценил его значение. Не случайно позднее он охарактеризовал эту книгу как «одну из линий, "откуда пошла соmmedia dell'arte на Руси"»<sup>1</sup>. Так Соловьев еще в студенческие годы открыл интересную для себя область, которой стала итальянская комедия масок, сюжеты представлений и сценическая практика ее актеров, отразившаяся в выступлениях итальянских актеров при дворе императрицы Анны Иоанновны.

В конце мая 1912 года Соловьев представил Шляпкину зачетное сочинение «Материалы для истории итальянского театра в царствование императрицы Анны Иоанновны»<sup>2</sup>. Спектакли этого времени Соловьев называл «последними отзвуками умирающей commedia dell'arte»<sup>3</sup>. В Россию герои итальянской комедии масок пришли в XVIII веке в видоизмененном варианте, отразившем влияние французского площадного театра. Так, один из главных героев — Арлекин из неповоротливого и наивного простака превратился в изящного и ловкого слугу-проныру, получившего к тому же способность творить волшебство, связанного с инфернальными силами, так же как и Смеральдина. В то же время именно эта героиня в процессе эволюции образа постепенно приближалась к типу французской субретки.

В своей работе Соловьев дал характеристику театра в царствование Анны Иоанновны как связующего звена между старинными русскими спектак-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Из архива В. Н. Соловьева / Подгот. Л. П. Бастракова и О. М. Фельдман // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. Мейерхольд и другие. Документы и материалы / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 241.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Соловьев В. Н. Материалы для истории итальянского театра в царствование императрицы Анны Иоанновны (СПбГМТиМИ. ГИК 11287/58. ОРУ 10397). Черновики и подготовительные материалы Соловьева к его дипломной работе сохранились также в архиве И. А. Шляпкина в ИРЛИ (Ф. 341. Оп. 2. Ед. хр. 141).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Соловьев В. Н. Материалы для истории итальянского театра в царствование императрицы Анны Иоанновны. Л. 2. См.: Миклашевский К. La Commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. М.: Navona, 2017. 332 с.; Молодиова М. М. Комедия дель арте в театральной мысли XX века // Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914—1916: В 2 т. / Сост. и отв. ред. Л. С. Овэс. Т. 1. СПб.: РИИИ, 2014. С. 24—42. Возникшая в Италии в середине XVI века комедия дель арте широко распространилась в странах Европы. Достигнув наибольшей популярности во Франции середины XVII века, она претерпела значительные изменения, отразившиеся на традиционных типах ее героев и других характерных чертах.

лями Петровской эпохи, театром царевны Натальи Алексеевны и любительскими спектаклями Шляхетного корпуса и передавшего последующим поколениям сценическую технику и практику прошлого. Он особо подчеркнул импровизированный («импровизованный», по его выражению) характер представлений, вследствие чего сохранившиеся сценарии являлись лишь сюжетной схемой, фабулой, по которой создавался новый текст, не закрепленный в письменных источниках, то есть не связанный с литературой, что было очень важно при сложившемся представлении о театре как одной из областей истории литературы.

На основании анализа сохранившихся в академическом томе сценариев Соловьев пришел к заключению, что их главными действующими лицами в представлениях XVIII века являлись Арлекин и Смеральдина, на которых держится движение интриги и которым удается благополучно преодолевать все препятствия на своем пути. Также в число центральных персонажей итальянских комедий он включил слугу Бригелла, стариков Панталона и Доктора и две пары влюбленных. Главное внимание студент-филолог сосредоточил на сохранившихся итальянских драматических произведениях. В зачетном сочинении он изложил краткое содержание всех 39 сценариев, входивших в академический сборник, дополнив его еще пятью либретто, обнаруженными в других источниках.

22 марта 1910 года Соловьев выступил в Неофилологическом обществе при университете с докладом «Арлекин и Смеральдина: Из истории итальянского театра в России в эпоху Анны Иоанновны» Для увлеченного театром автора неожиданным оказалось «пренебрежительное отношение» маститых филологов к художественной ценности представленного Соловьевым материала, увидевших в них лишь слабое подобие литературных произведений и заявивших докладчику: «мы удивляемся, зачем тратить столько времени и внимания на произведения, которые не имеют таких особых историко-литературных достоинств» Выступление Соловьева вызвало замечания слушателей, отметивших, что «докладчик не вполне выяснил себе историю происхождения и развития фигуры Арлекина» и «оставил без внимания вопрос о непосредственных источниках итальянских комедий», из чего следовало, что французское влияние на итальянскую комедию масок слушателями не было воспринято или не было донесено выступавшим. Кроме того, отмечалось, что докладчик «совершенно не затронул важного и любопытного вопроса о

 $<sup>^1</sup>$  См. отчет: Записки Неофилологического общества при Императорском Санкт-Петербургском университете. Вып. 5 / Под ред. Д. К. Петрова, К. Ф. Тиандера. СПб.: Типолитография А. Э. Винеке, 1911. С. 245–246.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Соловьев В. Н. Доклад в ГАИС «Из истории работы над commedia dell'arte в русском театре эпохи империализма, в частности в студии Мейерхольда». Л. 4−5. Непосредственно после доклада Соловьев отметил: «Возражал мне сильно Д. К. Петров, защищал Ф. И. Браун» (Соловьев В. Н. Записная книжка. 1910 г. (СПбГМТИиМИ. ОРУ 10771. ГИК 11291/8. Л. 20−20 об.)).

(возможном) влиянии этих итальянских комедий на развитие и усовершенствование сценической техники русского театра»<sup>1</sup>. Можно предположить, что именно это последнее замечание способствовало переходу молодого исследователя от литературных тем к изучению собственно сценических аспектов в комедии масок.

Раскрывшаяся ценность итальянских сценариев побудила Соловьева обратиться к В. Э. Мейерхольду, за несколько лет до этого представившему современное звучание голосов старинных героев комедии дель арте — Арлекина, Пьеро и Коломбины в постановке «Балаганчика» А. Блока (1906) и начавшему осенью 1910 года эксперименты по возрождению приемов итальянской комедии масок на сцене «Дома Интермедий» («Шарф Коломбины» А. Шницлера).

26 октября 1910 года он отправил режиссеру свое первое письмо из последующей многолетней и весьма обширной переписки:

### Многоуважаемый

### Всеволод Эмильевич

Н. П. Шаповаленко говорил мне, что вы спрашивали мой адрес и говорили с ним обо мне. Мне кажется, что я как человек занимающийся commedia dell'arte и знакомый с комическим репертуаром XVIII в. мог бы быть полезным для «Дома Интермедий». Не будете вы так добры ответить на мое письмо.

Уважа<ющий> Вас Вл. Ник. Соловьев Адрес: Б. Ружейная 1/11 кв. 21

26. окт. 10 г.<sup>3</sup>

Отзыв Мейерхольда на это письмо неизвестен, можно допустить, что оно осталось без ответа. Но, безусловно, это было началом сближения Соловьева с Мейерхольдом.

К осени-зиме этого же года относится и рождение интереснейшего замысла — студенческого любительского представления «Арлекин в вифлиотеке<sup>4</sup>», в возникновении которого Соловьеву принадлежала ведущая роль.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Записки Неофилологического общества при Императорском Санкт-Петербургском университете. Вып. 5. С. 245–246.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Театр «Дом Интермедий» под руководством Мейерхольда впервые показал свой первый цикл спектаклей 12 октября 1910 года, 5 ноября прекратил представления из-за конфликта с антрепренерами, был вновь открыт 3 декабря показом второго цикла спектаклей, 30 января 1911 года сезон был закрыт. Организаторы и актеры театра пытались реанимировать его деятельность, 4 мая состоялся спектакль для гастролировавших в Петербурге актеров Московского Художественного театра, 3–6 октября в Москве в помещении Литературно-художественного кружка состоялись гастрольные выступления театра.

³ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2381. Л. 1.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Греческий вариант слова «библиотека», распространенный в России XVIII века.

Сведения о подготовке этого спектакля сохранились в его записной книжке за 1910 год<sup>1</sup>, но, судя по тому, что этот текст написан по новой орфографии, его следует отнести к более позднему времени.

В начале 1910 года Соловьевым была сочинена «подражательная» пьеса, стилизованная под итальянскую комедию, — «Черт в зеленом»<sup>2</sup>, впервые упомянутая в записи 9 января 1910 года<sup>3</sup>.

Весной 1910 года у Соловьева завязались дружеские отношения с соучеником по университету Михаилом Леонидовичем Лозинским<sup>4</sup>, впоследствии прославившимся своими переводами «Божественной комедии» Данте, «Гамлета» Шекспира и других произведений мировой классики. Как записал Соловьев, «в частной беседе с Лозинским (в один из долгих зимних вечеров) возникает мысль об устройстве вечера в библиотеке»<sup>5</sup>.

К осени 1910 года относится сближение Соловьева еще с двумя студентами-филологами — с Константином Андреевичем Вогаком<sup>6</sup>, также учеником И. А. Шляпкина, и с Борисом Сергеевичем Мосоловым<sup>7</sup>, членом кружка ро-

 $<sup>^{1}</sup>$  Соловьев В. Н. Записная книжка 1910 г. Л. 41 об. — 43.

 $<sup>^2</sup>$  Черт в зеленом, или Услуга за услугу. Злоключения Арлекиновы. Итальянская комедия в 2 актах Вольмара Люсциниуса (Вл. Н. Соловьева), представленная в 1658 году на ярмарке в предместьи Сен-Жермен подмастерьями булочного цеха // Новая Студия. 1912. 12 окт. № 6. С. 1–7.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Соловьев В. Н. Записная книжка. 1910 г. Л. З. В записи о вечере «Арлекин в вифлиотеке» упоминается: «"Черт в зеленом" по составленному плану написан в одну ночь» (Там же. Л. 41 об.)

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Михаил Леонидович Лозинский (1886–1955) окончил юридический факультет Петер-бургского университета, на котором учился с 1904 по 1909 год, затем, в 1914 году, — славянорусское отделение историко-филологического факультета (студенческое дело: ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. № 55539). В записной книжке 1910 года Соловьева «начало дружбы с Лозинским» отнесено к 17 октября (*Соловьев В. Н.* Записная книжка. 1910 г. Л. 43 об.).

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Соловьев В. Н. Записная книжка. 1910 г. Л. 41 об.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Константин Андреевич Вогак (1887–1938) — историк литературы, поэт, драматург, режиссер. По окончании петербургской 8-й гимназии был принят в 1905 году на физико-математический факультет Петербургского университета, выступал с научными докладами в Физическом кружке университета (1909), перевелся на историко-филологический факультет (1909–1914). В 1913 году вошел в первый Цех поэтов. В 1913–1915 годах — сотрудник Студии Мейерхольда на Бородинской и член редакции журнала «Любовь к трем апельсинам», соавтор Мейерхольда и Соловьева при сочинении дивертисмента «Любовь к трем апельсинам», автор статей и других работ в этом журнале. Увлеченность итальянской комедией масок отразилась в написанной Вогаком комедии «Арлекин в странах Гиперборейских» (СПбГМТиМИ. ГИК 11287/78. ОРУ 10411). Преподавал древние языки в петербургских учебных заведениях. После Октябрьского переворота оказался на территории Финляндии. Похоронен в Ницце.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Борис Сергеевич Мосолов (1886—1941) — филолог, искусствовед, актер, режиссер. В 1905 году поступил на естественный разряд физико-математического факультета Петербургского университета, в январе 1907 года зачислен на историко-филологический факультет, который окончил в 1911 году (см. студенческое дело: ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 44134). В 1910-х годах — секретарь журнала «Старые годы». Сослуживец Соловьева по бегам, где часто подрабатывали студенты.

мано-германистов под руководством Д. К. Петрова<sup>1</sup>, участником мейерхольдовской постановки 1909 года на Башне Вяч. Иванова и «секретарем» Мейерхольда в 1910–1911 годах<sup>2</sup>.

Задуманный любителями спектакль был самым непосредственным образом связан с университетскими занятиями Соловьева. Предполагалось построить его как рассказ «старого профессора» (подразумевался И. А. Шляпкин), пригласившего к себе гостей на чтение находившегося в его руках «уникума» — академического издания итальянских комедий 1733-1735 годов, за которым должно было последовать «оживление фигур из рассказа старого профессора» и предполагалось разыграть две интермедии, переведенные В. К. Тредиаковским — «Подрятчик оперы в островы канарийские» и «Влюбившийся в самого себя, или Нарцисс» 4. В первой из них в комических тонах описывается приглашение певицы антрепренером в оперную труппу. Герои объясняются в подчеркнуто любезных и изысканных тонах, не скупясь на лесть и преувеличенные комплименты, за которыми скрыты расчетливость, корыстолюбие и стремление выторговать как можно более привилегий. Сюжет этот был вполне актуален и в XX веке, мало отличаясь от подобных сцен в XVIII веке (по рассказам матери и тетки Соловьев был, вероятно, хорошо осведомлен о таких переговорах).

Герой второй интермедии — Дом<sup>5</sup> Табарен был очарован собственной служанкой Сцинтиллиной (тип Смеральдины), которая пытается обманом присвоить его богатство. Однако, действуя хитростью, он добивается ее покорности и расположения.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Дмитрий Константинович Петров (1872—1925) — историк литературы, медиевист, специализировался в области романских литератур (преимущественно испанской), с 1899 года — приват-доцент, с 1908-го — экстраординарный профессор Петербургского университета. В 1909 году под его руководством был создан кружок романо-германистов при университете, в который входили В. А. Пестовский (Пяст), Б. С. Мосолов, Б. М. Эйхенбаум, В. М. и М. А. Жирмунские, А. А. Гвоздев, К. В. Мочульский, Б. А. Кржевский и др.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896—1939 / Сост. В. П. Коршунова, М. М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1976. С. 137, 384. В 1911 году Мосолов подобрал материал для статьи Мейерхольда «Русские драматурги» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 423), в 1913-м помогал режиссеру в изучении материалов к постановке «Маскарада» М. Ю. Лермонтова: совместно с Н. Н. Врангелем издал книгу «Лермонтов — художник. Обзор художественных работ Лермонтова. Иллюстрированные издания Лермонтова» (СПб., 1913).

 $<sup>^3</sup>$  Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914—1916: В 2 т. / Сост. и отв. ред. Л. С. Овэс. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 1. С. 120—130.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам». Т. 2. С. 55–65.

 $<sup>^{5}</sup>$  То же, что и Дон, почтительное обращение к мужчине, образовано от *лат.* dominus — «господин».

По замыслу устроителей вечера, музыку к интермедии должен был сочинить близкий к Мейерхольду поэт-символист М. А. Кузмин<sup>1</sup>. Учившийся в 1890-х годах в Петербургской консерватории у Н. А. Римского-Корсакова, в 1900-е годы он получил известность как композитор, написавший музыку к нескольким постановкам этого режиссера<sup>2</sup>, и как исполнитель песенок на собственные тексты. По свидетельству В. Н. Соловьева, Кузмин «приходил» к студентам и обещал не только сочинить музыку ко всему спектаклю, но и выступить в роли «Подрятчика оперы».

Одновременно с этим один из участников готовящегося спектакля, Иван Стравинский<sup>3</sup>, также учившийся в 12-й гимназии, двумя классами позже Соловьева, привел своего родственника — молодого композитора Игоря Стравинского, в прошлом студента<sup>4</sup>, уже прославившегося автора балета «Жарптица»<sup>5</sup>, премьера которого незадолго до этого состоялась в Париже в дягилевской антрепризе, и готового тем не менее написать необходимые музыкальные номера к студенческому спектаклю. Инициатор и режиссер постановки Соловьев, рассчитывавший через Кузмина установить связь с Мейерхольдом, предложение Стравинского отклонил, в чем впоследствии глубоко раскаивался, вспоминая об этом, как о «постыднейшем факте» своей биографии<sup>6</sup>.

Участниками готовящейся постановки должны были стать товарищи и знакомые Соловьева и Лозинского. Так, роль певицы Дорины, приглашаемой Ниббием «в островы канарийские», должна была исполнить Татьяна Борисовна Шапирова — ставшая в 1911 году женой М. Л. Лозинского<sup>7</sup>. На роль Ниббия, как уже указывалось, был намечен М. А. Кузмин.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Михаил Алексеевич Кузмин (1872–1936) — поэт, прозаик, драматург, критик, композитор, переводчик. Автор музыки к постановкам Мейерхольдом «Балаганчика» А. Блока (1906, 1914) и «Шута Тантриса» Э. Хардта (1910), «Красный кабачок» Ю. Беляева (1911). Кузмин принимал участие во многих театральных начинаниях, связанных с Мейерхольдом (Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской, «Лукоморье», «Дом Интермедий», «Башенный театр» и др.). Мейерхольд был сорежиссером в постановке балета Кузмина «Выбор невесты» (1910).

 $<sup>^{2}\;</sup>$  «Балаганчик» А. Блока, «Шут Тантрис» Э. Хардта, «Красный кабачок» Ю. Беляева.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Иван Стравинский должен был закончить 12-ю гимназию в 1908 году, но по болезни был оставлен на второй год (см.: 12-я гимназия. Переписка и сведения о преподавателях и учениках и список лиц, получивших аттестат зрелости. 1908 (ЦГИА СПб.  $\Phi$ . 139. Оп. 1. Ед. хр. 11296. Л. 6 об., 54).

 $<sup>^4~{</sup>m B}$  1900—1905 годах И. Ф. Стравинский обучался на юридическом факультете Петербургского университета.

 $<sup>^5</sup>$  Премьера оперы И. Ф. Стравинского «Жар-птица» с успехом прошла 25 июня 1910 года в Париже на сцене театра «Grande Opera».

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Соловьев В. Н. Доклад в ГАИС «Из истории работы над commedia dell'arte в русском театре эпохи империализма, в частности в студии Мейерхольда». 1 февраля 1934. Л. 6.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Татьяна Борисовна Шапирова (в замуж. Лозинская, 1885–1955), историк, краевед, близкий друг и помощник Н. П. Анциферова. В 1909 году окончила Высшие женские курсы по группе всеобщей истории.

Во второй комедии при распределении ролей у Соловьева возникли осложнения с подбором актера на роль Дома Табарена. Возможно, исполнителем этой роли в «интермедии на музыке» мог быть упомянутый Соловьевым в связи с этой постановкой М. Н. Каракаш, также студент историкофилологического факультета, вступивший в начале 1910-х годов в оперную труппу императорских театров. Возможно, именно его, обладавшего необходимыми вокальными данными, предполагалось ввести на роль Дома Табарена.

Роль его партнерши — служанки Сцинтиллины — должна была исполнить ученица Высших женских курсов Вера Алексеевна Лебедева<sup>4</sup>.

Приведенные Соловьевым сведения о спектакле студентов-любителей позволяют дополнить материалы из архива М. Л. Лозинского, хранящегося у И. В. Платоновой-Лозинской<sup>5</sup>. Переписка Лозинского с братом Г. Л. Лозинским уточняет хронологические рамки подготовки вечера «Арлекин в вифлиотеке»: декабрь 1910 — январь 1911 года<sup>6</sup>. Кроме этого, сохранивши-

Интермедия на музыке — поздний вариант «итальянской комедии», в диалог которой включены сольные арии и дуэты — исторически предшествовала возникновению итальянской оперы.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Из архива В. Н. Соловьева. С. 241.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Михаил Николаевич Каракаш (1887–1937) — артист оперы (баритон). В 1907 году поступил на юридический факультет Петербургского университета, в 1908-м перешел на историко-филологический факультет, на котором числился до весеннего полугодия 1912 года (см. его студенческое дело: ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп 3. Ед. хр. 65641). Был причастен к организованному Мейерхольдом в декабре 1908 года театру «Лукоморье» (Из архива В. Н. Соловьева. С. 241). С 1908 по 1910 год обучался пению у профессора Петербургской консерватории С. И. Габеля. В 1911 году дебютировал в Мариинском театре и был принят в труппу императорских театров (РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Ед. хр. 456). С 1921 года в эмиграции.

<sup>4</sup> Сведения о данном лице не обнаружены.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Выражаю глубочайшую признательность И. В. Платоновой-Лозинской и А. Г. Мецу за предоставленные сведения из готовящихся к публикации материалов архива М. Л. Лозинского.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Первое упоминание о нем встречается в письме 9 декабря 1910 года: «У группы любителей словесных тонкостей возникла мысль в конце января устроить зрелище в нашей библиотеке на Николаевской. Старый профессор будет встречать гостей в своей библиотеке, уставленной столами с книгами и альбомами, занимать их беседой и силой своего красноречия оживит перед ними образы прошлого. Перед взорами профессора пройдут 2 старинных интермедии на музыке, поставленные при дворе Анны Иоанновны, в переводе Тредиаковского, текст которых сохранился в unicum в находящемся в библиотеке в Академии наук: 1. "Подрятчик оперы в островы канарийские" и 2. "Влюбленный в себя самого или Нарцисс". И, наконец, написанная на старый лад моим приятелем Владим. Никол. Соловьевым comedia del'arte "Чорт в зеленом, услуга за услугу, похождения Арлекиновы". К затее привлечен, между прочим, Мих. Кузмин, Всеволод Воинов пишет удивительные декорации и рисует очаровательные костюмы. Происходят интересные и веселые собрания. Я играю Нотария в "Черте". Текст интермедий очаровательно нелеп». 7 января 1911 года Лозинский сообщал о репетиции интермедии «Подрятчик оперы в островы канарийские». 19 января 1911 года он писал брату, что вечер «отложен на неопределенное время».

еся в этом архиве записи помогают расширить круг участников готовящегося представления. Так, в первой интермедии, согласно записям из архива Лозинского, главную роль певицы Дорины должна была исполнить княгиня Т. Цулукидзе<sup>1</sup>. Т. Б. Шапирова же, как и К. А. Нилус<sup>2</sup>, предполагались на роли служанок без речей (очевидно, этот перечень исполнителей относится к раннему распределению ролей) и Михаил Воинов<sup>3</sup> — на роль портного.

Во второй интермедии роли без речей — слуг главного героя — предназначались для Д. Кузьмина-Караваева и А. Шапирова, а безмолвного возлюбленного Сцинтиллины Луцинда должен был изобразить А. Краковский.

В третьей пьесе, сочиненной Соловьевым арлекинаде «Черт в зеленом», разыгрывается традиционный сценарий итальянской комедии масок<sup>6</sup>: отец Панталон пытается разлучить молодых влюбленных и выдать свою дочь замуж за богатого старика Доктора. Однако помощь влюбленным оказывает не слуга Арлекин, роль которого в пьесе Соловьева оказывается пассивной, а изгнанный из ада Черт, которому для возвращения необходимо совершить доброе дело. Этот герой был привнесен в итальянскую комедию как наследие инфернальных сил французского Средневековья.

Комедийный сюжет с участием «черта в зеленом» был известен в России как старинная цирковая пантомима<sup>7</sup>, и в 1920 году история черта, соединяющего, вопреки воле отца, сердца молодых влюбленных, легла в основу со-

<sup>1</sup> Сведения об этом лице не обнаружены.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Возможно, дочь Александра Михайловича Нилуса, директора Санкт-Петербургского художественно-драматического общества.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Михаил Владимирович Воинов (1889—1957) — младший из братьев Воиновых, экономист, эмигрировал через Польшу и Германию в Уругвай, вел переговоры о возвращении в Россию, скончался при невыясненных обстоятельствах накануне планируемого переезда в Советский Союз

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Очевидно, Дмитрий Владимирович Кузьмин-Караваев (1886—1959) — юрист, религиозный деятель, один из руководителей Цеха поэтов, сын известного юриста и общественного деятеля, депутата Государственной думы 1-го и 2-го созыва (1906—1907) Владимира Дмитриевича Кузьмина-Караваева (1859—1927). Д. В. Кузьмин-Караваев по окончании 2-й гимназии в 1904 году (одновременно с М. Л. Лозинским) поступил на юридический факультет Петербургского университета (студ. дело: ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 42090), с февраля 1910 года — муж Елизаветы Юрьевны Пиленко (в монашестве матери Марии, 1891—1945).

 $<sup>^{5}</sup>$  Александр Борисович Шапиров — титулярный советник, служащий Государственной канцелярии.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ссылка Соловьева в заглавии комедии на ее постановку в 1658 году на ярмарке в парижском предместье Сен-Жермен была откровенной мистификацией, так как сведений о ярмарочных представлениях этого времени не сохранилось. Пользуюсь случаем выразить искреннюю благодарность Анастасии Владимировне Сахновской-Панкеевой за помощь в разрешении этого вопроса.

 $<sup>^7</sup>$  См.: Александров А. С. На афише — жокеи-наездники под управлением Александра Сержа // Советский цирк. 1918—1938: Сборник. / Под общ. ред. Евг. Кузнецова. Л.; М.: Искусство, 1938. С. 96–98.

чиненной С. Э. Радловым пьесы «Султан и черт», шедшей с большим успехом в петроградском Театре народной комедии в период сотрудничества в нем Соловьева<sup>1</sup>.

В студенческой постановке предполагалось следующее распределение ролей: мужские роли — Панталона, Одоардо и Клерка — должны были сыграть гимназические товарищи автора — Сергей Кудырский, Александр Краковский и Сергей Саббатовский. В роли Арлекина, согласно сведениям Соловьева, предполагалось выступить студенту естественного факультета Ярославу Воинову<sup>2</sup> (по записи Лозинского — его брату Святославу Воинову<sup>3</sup>). Из семи братьев Воиновых, выходцев из творчески одаренной семьи, оставившей след в истории<sup>4</sup>, активно включились в подготовку спектакля пятеро: кроме упомянутых Михаила, Ярослава и Святослава, старший брат — художник Всеволод Воинов<sup>5</sup> готовил сценическое оформление спектакля, а третий по старшинству — Игорь<sup>6</sup> был также назван Соловьевым среди участников постановки. Нотария, составлявшего брачный договор, естественно,

 $<sup>^1</sup>$  См.: Соловьев В. Н. «Султан и черт» (Театр народной комедии) // Жизнь искусства. 1920. 23 марта. № 406. С. 1.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Воинов Ярослав Владимирович (1887–1950) — с 1906 года на естественном факультете Петербургского университета. Находясь на военной службе, после революции остался на территории Эстонии. Активно сотрудничал в эмигрантской прессе, сотрудник редакций нескольких газет. В 1928 году эмигрировал в Южную Америку.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Святослав Владимирович Воинов (1890 — ок. 1921) — художник, служил в казачьих войсках, работал декоратором в детском театре С. Я. Маршака в Краснодаре, арестован, погиб на Соловках.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Отец Я. В. Воинова — Владимир Михайлович Воинов, потомственный дворянин из рода казаков войска Донского, был управляющим делами великого князя Павла Александровича. Его дети: братья Всеволод, Ростислав, Игорь, Ярослав, Михаил, Святослав, Олег и их сестры Ольга, Екатерина, Татьяна.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Всеволод Владимирович Воинов (1880–1945) — художник, автор трудов по вопросам изобразительного искусства. В 1901 году поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, но в том же году перешел на отделение естественных наук физико-математического факультета, которое окончил в 1904-м (государственные экзамены сдал в 1908 году). Прослушал двухгодичный курс в петербургском Археологическом институте. Занимался в Школе Общества поощрения художеств под руководством В. И. Денисова. Исполнил эскизы декораций и костюмов для трех пьес представления «Арлекин в вифлиотеке». Позже вместе с В. И. Денисовым работал над оформлением опер «Садко», «Борис Годунов», «Гензель и Гретель» в Театре музыкальной драмы. Служил в Эрмитаже (1910–1922), затем в Государственном Русском музее (1922–1932).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Игорь Владимирович Воинов (1885—1942?) — поэт, писатель. С 1906 года учился на юридическом факультете Петербургского университета. Исполнял эпизодические роли в Театре В. Ф. Комиссаржевской в постановках Мейерхольда (Повала в «Вечной сказке» С. Пшибышевского и Флейта в «Жизни человека» Л. Андреева). Был личным секретарем великого князя Дмитрия Павловича, сына великого князя Павла Александровича. Эмигрировал в Финляндию, затем с братом Олегом выехал в Варшаву, затем в Берлин и Париж, где был редактором эмигрантской газеты «Возрождение». Автор искусствоведческой работы о Б. М. Кустодиеве.

должен был представлять на сцене окончивший юридический факультет М. Л. Лозинский. Константин Вогак готовил роль Черта. В записях Лозинского исполнителем роли Доктора назван Б. Мосолов, также упоминались имена Михаила Николаевича (Константиновича?) Александрова-Дольника и М. Воинова.

Наконец, на единственную женскую роль — Дианы, возлюбленной молодого Одоардо, согласно записям Соловьева, была намечена «Е. Марк. (мой роман)» (возможно, имелась в виду Евгения Максимилиановна Шедлинг<sup>1</sup>, участвовавшая в 1910 году в нескольких спектаклях вместе с Соловьевым, которой он, согласно записной книжке 1910 года, оказывал особое внимание).

Сам Соловьев, придумавший построение всего сценического действия, должен был сыграть в своей пьесе роль Автора, читавшего пролог и эпилог комедии. Согласно записи из архива Лозинского, Соловьев также должен был исполнить роль Профессора, представлявшего зрителям уникальный том итальянских комедий.

Для спектакля предполагалось использовать костюмы недолговечного театра «Стиль»<sup>2</sup>, сделавшего попытку возродить стиль прошедших эпох, но костюмы оказались к этому времени проданными. Кое-что удалось собрать в небольших частных костюмерных мастерских. Удивил всех К. Вогак, использовавший в качестве костюма Черта перекрашенную в зеленый цвет исподнюю лечебную фуфайку, изобретенную доктором Г. Иегером. Подготовленные Вс. Воиновым эскизы костюмов к постановке были опубликованы в 1912 году<sup>3</sup>.

Показать спектакль зрителям предполагалось в просторной квартире Лозинских<sup>4</sup> на Николаевской ул. (ныне ул. Марата), 68, кв. 6.

Подготовка вечера шла очень напряженно. Безусловно, главный организатор задуманного спектакля, студент-филолог, понимал свои постановочные задачи крайне поверхностно, в сохранившейся записи нет никаких

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Вероятно, дочь Максимилиана Юльевича Шедлинга, историка развития почты и электрического телеграфа, заведующего музеем и редактора почтово-телеграфного журнала при Главном управлении почт и телеграфа. В 1935—1941 годах Е. М. Шедлинг состояла в штате Библиотеки Академии наук (см. Архив СПб. отделения РАН. Ф. 158. Оп. 007. Ед. хр. 291, 828).

 $<sup>^2</sup>$  Театр «Стиль», стремившийся представить на сцене стили разных эпох, давал спектакли на сцене Екатерининского театра в феврале 1909 года (см.: Театр и искусство. 1909. 11 янв. № 2. С. 27; 18 янв. № 3. С. 51).

 $<sup>^3\,</sup>$  См. публикацию пьесы Соловьева «Черт в зеленом» (Новая Студия. 1912. 12 окт. № 6. С. 1–7).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Соловьев В. Н. Доклад в ГАИС «Из истории работы над commedia dell'arte в русском театре эпохи империализма, в частности в студии Мейерхольда». Л. 5–5 об. Имеется в виду квартира отца Лозинского.

упоминаний о предполагаемой сценической интерпретации текста, о постановочных приемах и пр. Он стремился, прежде всего, представить найденные сценарии.

В то же время, по свидетельству Соловьева, на спектакле сказывалось влияние постановок Мейерхольда: «Дон Жуан» и первого спектакля «Дома Интермедий». Как и в мольеровском спектакле Мейерхольда, у Соловьева было предусмотрено участие «слуг сцены» в интермедиях, они должны были зажигать свечи и выполнять другие действия. С «Домом Интермедий» связывало обращение к интермедии как драматической форме. Также в готовящемся студенческом спектакле предполагалось введение прологов, предваряющих основное действие: рассказ профессора о книге, открывающий вечер, и представление Автором пьесы «Черт в зеленом». Также использование во второй интермедии тарабарского «турецкого» языка напоминало «английский» язык комедии «Блэк энд уайт» «Дома Интермедий».

Соловьев вспоминал, что в процессе подготовки спектакля через Б. С. Мосолова была установлена связь с Мейерхольдом, который «дал нам свое отеческое благословение и обещал приехать, когда мы сами скомпануем спектакль»<sup>1</sup>, чтобы придать ему «формальное завершение»<sup>2</sup>. Однако режиссер был целиком поглощен в это время работой в императорских театрах и руководством «Домом Интермедий». Согласно записям Соловьева, «Мейерхольд не приезжает. Веду репетиции один я. Скандалы и склоки. Бр<атья> Воиновы хотят ставить интермедий [Так!]. Бурные и долгие заседания у Миши [М. Л. Лозинского]»<sup>3</sup>.

В архиве Лозинского сохранилась запись «Пунктов к докладу 13/26 января 1911», в которых говорится о «недостатках заседания 11-го [января]»<sup>4</sup>, необходимости навести «порядок», предлагаются «строгая форма заседаний (парламентская, протоколы)», составление «плана сцены» и «реестра имущества». Там же приводится новый состав Комитета, который возглавил председатель Лозинский, а Соловьев, не обладавший организаторскими способностями, должен был выполнять обязанности товарища председателя и режиссера. «По режиссерской части» предлагалось назначить «по од-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Соловьев В. Н. Доклад в ГАИС «Из истории работы над commedia dell'arte в русском театре эпохи империализма, в частности в студии Мейерхольда». Л. 6.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Из архива В. Н. Соловьева. С. 241.

 $<sup>^3</sup>$  Соловьев В. Н. Записная книжка 1910 г. Л. 42 об.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> В дневнике Кузмина к организационным собраниям студенческого кружка следует отнести запись 11 января 1911 года: «Вечером был на репетиции. Там очень милые молодые люди. Волковы [надо читать: Воиновы. — Ю. Г.] (особенно Михаил) и вообще поклонения. Всев<олод Эмильевич Мейерхольд> не был, конечно. Когда разбирали, кого звать на 2-й вечер, нашлось очень много inséparables [неразлучных]. Засиделись, играя "Куранты"» (Кузмин М. Дневник 1908—1915 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. С. 252).

ному режиссеру на пьесу», составить «расписание репетиций» и «заставить выучить роли». Предлагалось ввести «взаимоотчетность режиссера и декоратора» и установить «срок изготовления проектов и декор<аций>» и пр.

Приведенные выдержки из документа свидетельствуют о неразберихе, царившей при подготовке спектакля, и о попытках юриста-распорядителя Лозинского твердой рукой внести упорядоченность в его деятельность. Характерно, что Соловьев, изучавший итальянские сценарии, составивший план представления и сочинивший для него стилизованную пьесу «Черт в зеленом», оказался «на вторых ролях» — впоследствии, уже в зрелую пору его режиссерской деятельности, это положение вещей (вторая роль в соавторстве с другими режиссерами, вечная роль Сирано де Бержерака) отразится на его творческой практике, хотя современники настаивали на несправедливости подобного положения<sup>1</sup>.

Готовившийся студенческий спектакль не состоялся. Несмотря на огромное желание воплотить в жизнь этот замысел, организаторам вечера не хватало театрального опыта, сказывалось и отсутствие денег. Формальной причиной несостоявшегося спектакля стала болезнь (скарлатина) исполнительницы роли Сцинтиллины — В. А. Лебедевой (Соловьев в записи о спектакле выразил предположение, что болезнь носила дипломатический характер)<sup>2</sup>.

Однако неудача не заставила смириться Соловьева, планы которого год спустя в видоизмененной форме были воплощены в большом историческом празднике «Оживление старины» в зале Дворянского собрания.

Замысел студенческого спектакля не мог оставить равнодушным и Мейерхольда, издавна испытывавшего тяготение к студенческой молодежи, не забывшего о своем обучении в 1895—1896 годах на юридическом факультете Московского университета. Он участвовал в деятельности петербургского студенческого «Кружка молодых», членами которого были А. А. Блок, В. Н. Недоброво, С. М. Городецкий, Б. С. Мосолов, В. А. Пяст и др. В 1906 году он вошел в члены его правления для организации инсценированных «вечеров искусств», знакомящих публику с новой поэзией и музыкой<sup>3</sup>. Вечера кружка имели громкий резонанс в печати. Именно в университете в декабре

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Так, М. О. Янковский писал: «Известно, сколько было поставлено достаточно нашумевших спектаклей в достаточно известных театрах, где его фамилия была второй, хотя мы прекрасно понимали, что все самое острое — хотя бы и самое спорное — принадлежало как раз ему. Если в эклектических спектаклях появлялись элементы подлинного стиля, было ясно, что именно он внес их в спектакль, но при всем этом он всегда оставался вторым» (Янковский М. О. О моем друге // Соловьев В. Н. Сборник документов и материалов. [1970-е гг.] (КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 294)).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Соловьев В. Н. Записная книжка 1910 г. Л. 42.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> *Галанина Ю. Е.* Блок и «вечера искусств» // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Вып. IV. Музей-квартира А. Блока: Материалы научных конференций. СПб.: Музей истории С.-Петербурга, 1999. 171–194.

1906 года после поступления в театр В. Ф. Комиссаржевской, Мейерхольд впервые публично выступал с рассказом о своих творческих принципах<sup>1</sup>.

Историк театра В. Н. Всеволодский-Гернгросс писал о том, что в Петер-бургском университете «усилиями ряда профессоров — особенно Д. К. Петрова, И. А. Шляпкина, В. В. Сиповского и др. — культивировался вкус к изучению театра с исторической точки зрения; состоявшееся объединение молодежи с Мейерхольдом окрылило ее и обогатило последнего; в частности, благодаря В. Н. Соловьеву Мейерхольд увлекся стилем итальянской народной комедии»<sup>2</sup>.

В архиве Соловьева сохранился план «Вечера в покоях Старого дома у императрицы Анны»<sup>3</sup>, готовившегося к постановке на большой театральной сцене и, как и прежде, начинавшегося с рассказа профессора об уникальном собрании итальянских комедий. В его программу также входили итальянская комедия «Подрятчик оперы в островы канарийские» и «интермедия на музыке» «Влюбившийся в самого себя, или Нарцисс», но пьеса Соловьева «Черт в зеленом» была заменена комедиями XVIII века из академического сборника — «Четыре арлекина» и «Газета, или Ведомости» 5. Представлению интермедий предшествовал напоминающий о мейерхольдовском «Дон Жуане» «выход "капельдинеров", предлагающих публике программы вечера» и «выход капельмейстера итальянской капеллы и суфлера за ширмочку». Там же сообщались краткие сведения о сценическом оформлении этой части представления: «Представление "италианских комедий" происходит в декоративно-архитектурном портале. Местом действия служит перемена аксессуаров: так, улица изображается при помощи двух ширм домов; "камера" (комната) при помощи стола и стульев. <...> Представление "интермедии" в общих чертах таково же, как и "италианских комедий", только фоном для них служат "панно"».

Во втором наброске тема рассказа о библиотечном «уникуме» отсутствовала, представление строилось как «большой праздник, данный Анной Иоанновной в Летнем саду» с использованием «иллуминации», фонтанов и бассейнов из вин и прохладительных напитков. Собственно представление должно было происходить на двух сценических площадках: «в Летнем доме», где предполагалось поставить итальянскую комедию в трех актах «За-

¹ Речь. 1906. 10 дек. № 239. С. 5; Петербургская газета. 1906. 9 дек.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> *Всеволодский (Гернгросс) В. Н.* История русского театра: В 2 т. Т. 2. Л.; М.: Теа-кино-печать, 1929. С. 253.

 $<sup>^3</sup>$  План этих представлений хранится в составе выпускной университетской работы будущего режиссера: *Соловьев В. Н.* Материалы для истории итальянского театра в царствование императрицы Анны Иоанновны. Л. 1-5.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Перетц В. Н. Италианские комедии и интермедии... С. 99–106.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Там же. С. 49–57.

бавы на воде и на поле»<sup>1</sup>, и на открытой эстраде в саду — интермедии на музыке «Муж ревнивый» и «Посадский дворянин» 3. В программе праздника значился выход любимца императрицы «премьер-дурака» Педрило<sup>4</sup>, окруженного свитой, его шутки с публикой<sup>5</sup>, «кукольный театр немца Иоганна Фохта<sup>6</sup>», танцы, поставленные балетмейстером Фоссано<sup>7</sup>, выступления карликов и китайский театр теней. Замысел этого исторического спектакля также не был реализован.

Но он нашел безусловное отражение в пышном художественном празднестве в честь 200-летия со дня рождения М. В. Ломоносова. Этот вечер под названием «Оживленная старина» был организован артисткой императорской драматической труппы М. А. Ведринской, женой Н. А. Попова, и состоялся в столичном зале Дворянского собрания 8 ноября 1911 года. Можно предположить, что именно по предложению Соловьева он строился как «Праздник времени императрицы Елизаветы», в семье некоего «хозяина-мецената», на котором присутствовала его семья и множество приглашенных «разного состояния и разного возраста, щеголихи, петиметры, поэты, актеры, певцы и танцоры, шуты, слуги и служанки» (в этих ролях выступили ведущие актеры петербургских театров), исполнялись различные музыкальные, балетные, оперные и драматические номера — тексты нескольких из них в стилизованной манере были написаны Соловьевым. Но самым важным для студентатеатрала было включение в программу торжественного вечера придуманной им пантомимы «Арлекин, ходатай свадеб», как и его пьеса «Черт в зеленом», использовавшей традиционный сюжет итальянской комедии масок.

Соловьев вспоминал: «<...> Н. А. Попов <...> в день празднования двухсотлетия рождения Ломоносова решил устроить в теперешней Ак<адемической> Филармонии<sup>8</sup> спектакль, посвященный истории театра

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> *Перети В. Н.* Италианские комедии и интермедии... С. 311–318.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Там же. С. 237-346.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Там же. С. 217–226.

 $<sup>^4</sup>$  *Педрило* (наст имя Пьетро Адамо Мира) — организатор третьей труппы итальянских актеров, гастролировавшей в 1735-1738 годах, актер и музыкант. Впервые в Россию приехал в 1733 году. См.: Умные, острые, забавные и смешные анекдоты Адамки Педрило, бывшего шутом при дворе императрицы Анны Иоанновны во время регентства Бирона: В 2 ч. М.: В. Алексеев, 1836. 90 с.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> В XX веке блестящим мастером вести диалоги с публикой был К. Н. Варламов (см. описание его выхода в роли Сганареля в «Дон Жуане» Мейерхольда: Ходотов Н. Н. Близкое далекое. С. 251).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Возможно, имеется в виду кукольный театр Иогана Зигмунда, с 1733 года по приглашению Анны Иоанновны выступавший в России и получивший с 1742 года «исключительную привилегию» на показ кукольных спектаклей.

 $<sup>^{7}</sup>$  Антонио Ринальди, прозванный Фоссано (ит.: «веретено», ок. 1715 — после 1759), итальянский хореограф, работавший в России при Анне Иоанновне.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Ранее — зал Дворянского собрания.

того времени, [и] предложить мне написать текст. Я написал текст, основываясь на тех материалах, которые извлек из собрания сцен — "Анна Иоанновна". Эти сцены, режиссерски разработанные мною, были озаглавлены "Арлекин — ходатай свадеб"».

Вполне естественно возник вопрос — кто же сценически будет осуществлять эту постановку. И здесь Н. А. Попов и я остановились на В. Э. Мейерхольде, как на единственном режиссере того времени, которому были ясны эти задачи и который чувствовал этот стиль и характер»<sup>1</sup>.

Пантомима была поставлена Мейерхольдом в содружестве с Соловьевым и исполнялась «членами кружка "Дом Интермедий"»<sup>2</sup>.

В течение 1911/12 года спектакль не менее семи раз повторялся на разных площадках<sup>3</sup>, но особое значение имела постановка в квартире Федора Сологуба 7 апреля 1912 года, об особенностях которой рассказывал Соловьев: «Не знаю сейчас почему, но тех костюмов, которые мы обычно имели, не оказалось, и тогда решено было нарядить актеров во фраки, а дам в бальные платья, дав им кое-какие атрибуты итальянской импровизованной комедии<sup>4</sup>». Этот вариант арлекинады, сыгранный в современных костюмах с мелким реквизитом (палочка Арлекина, маски, бубен), указывающим на принадлежность к традиционным героям и обладающим игровой функциональностью, определил важный элемент режиссерской системы Мейерхольда — «игру вещей в театре»<sup>5</sup>. По воспоминаниям Соловьева, на этом спектакле присутствовали артисты Московского Художественного театра, среди которых был Е. Б. Вахтангов. Мемуарист высказал предположение, что спектакль 1912 года имел «какое-то косвенное влияние» на будущего постановщика «Принцессы Турандот», продемонстрировавшего веселую игру с самыми обыденными предметами, помогающими раскрытию сценическо-

С осени 1913 года началась деятельность Соловьева в Студии на Бородинской, где Мейерхольд доверил недавнему студенту вести собственный класс,

 $<sup>^1</sup>$  Соловьев В. Н. Доклад «Творческий путь режиссера». 23 мая 1933 (СПбГМТиМИ. КП 7730/39. ОРУ 3400. Л. 2–3).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> См. программу (СПбГМТиМИ. ГИК 11287/236 а-ф. ОРУ 10569. Л. 9).

³ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2768. Л. 4.

 $<sup>^4</sup>$  РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2768. Л. 4. Этот же спектакль упомянут Мейерхольдом в книге «О театре» (1913): *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891—1917 / Сост. А. В. Февральского. М.: Искусство, 1968. С. 254.

 $<sup>^5</sup>$  См.: Соловьев В. Н. Игра вещей в театре. Из театрализованного доклада, прочитанного на открытом заседании Отдела Истории и Теории Театра Г. И. И. И. от 20 декабря 1925 г. // О театре. Вып. 1. Л.: Academia, 1926. С. 51–59.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Соловьев В. Н. Доклад «Творческий путь режиссера». 23 мая 1933. Л. 2–3.

Также см.: В. Н. Соловьев. Доклад в ГАИС «Из истории работы над commedia dell'arte в русском театре эпохи империализма, в частности в студии Мейерхольда». Л. 7–8.

посвященный приемам сценической техники commedia dell'arte<sup>1</sup>. Здесь были разработаны многие сценические приемы, отразившиеся в знаменитых спектаклях Мейерхольда 1920-х годов. Это был период наиболее тесного сотрудничества Соловьева с режиссером-реформатором, продолжавшийся, кроме студии, на редакционных собраниях журнала «Любовь к трем апельсинам». Интенсивная работа увлекала и поглощала все время. В 1915 году Соловьев собирался держать государственные экзамены, но сведения об их сдаче отсутствуют. Вероятно, времени на экзамены просто не хватало.

Увлеченность В. Н. Соловьева итальянской комедией масок, историческое изучение и осмысление старинной сценической техники и постановочных методов, студенческие опыты возрождения театральных традиций прошедших эпох нашли отражение в художественной жизни начала XX века. Следствием этого стала разработка таких театральных понятий, как традиционализм, внимание к форме театрального действа, использование сценического наследия итальянского, испанского, японского и др. театров. Влияние академической науки<sup>2</sup> на процесс творчества в искусстве сцены вело к «постижению спектакля как собственно театрального произведения»<sup>3</sup>, к определению самостоятельной специфики сценического искусства как области искусства и формированию принципов зарождающейся науки о театре, в становлении которой Соловьеву принадлежало одно из значительных мест<sup>4</sup>.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГАИС — Государственная академия искусствознания.

ГИК — Главная инвентарная книга Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.

ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом).

КП — Книга поступлений Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.

ОРУ — Фонд «Рукописи и документы» Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

<sup>1</sup> См.: Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам». Т. 2. С. 528 (именной указатель).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> См.; *Депретто К*. Петербургский университет и Серебряный век // Санкт-Петербург: окно в Россию. 1900–1935. Материалы международной научной конференции. Париж, 6-8 марта 1997. СПб.: Феникс, 1997. С. 85-99.

*Молодиова М. М.* Комедия дель арте в театральной мысли XX века. С. 24.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> См.: Галанина Ю. Е. Владимир Николаевич Соловьев: К истории становления науки о театре // Временник Зубовского института. Вып. 9: Зубовский институт: времена, поколения, судьбы. СПб.: РИИИ, 2012. С. 41-57.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

СПбГМТиМИ — Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Александров А. С.* На афише жокеи-наездники под управлением Александра Сержа // Советский цирк. 1918–1938: Сборник. / Под общ. ред. Евг. Кузнецова. Л.; М.: Искусство, 1938. С. 96–98.
- 2. Б. п. [Некролог Н. Г. Тарасова] // Ежегодник императорских театров. Сезон 1892–1893. СПб.: Изд. Дирекции императорских театров, 1894. С. 523.
- 3. Биржевые ведомости. 1903. 25 июня.
- 4. *Врангель Н. Н., Мосолов Б. С.* Лермонтов художник. Обзор художественных работ Лермонтова. Иллюстрированные издания Лермонтова. [Статьи]. СПб.: Тип. Имп. Акад. наvk, 1913. 20 с.
- 5. Всеволодский (Гернгросс) В. Н. История русского театра: В 2 т. Т. 2. Л.; М.: Теа-кино-печать. 1929. 508 с.
- 6. *Галанина Ю. Е.* Блок и «вечера искусств» // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Вып. IV. Музей-квартира А. Блока: Материалы научных конференций. СПб.: Музей истории С.-Петербурга, 1999. 171–194.
- 7. *Галанина Ю. Е.* Владимир Николаевич Соловьев: К истории становления науки о театре // Временник Зубовского института. Вып. 9: Зубовский институт: времена, поколения, судьбы. СПб.: РИИИ, 2012. С. 41–57.
- 8. *Депретто К*. Петербургский университет и Серебряный век // Санкт-Петербург: окно в Россию. 1900—1935. Материалы международной научной конференции. Париж, 6–8 марта 1997. СПб.: Феникс, 1997. С. 85–99.
- 9. Записки Неофилологического общества при Императорском Санкт-Петербургском университете. Вып. 5 / Под ред. Д. К. Петрова, К. Ф. Тиандера. СПб.: Типо-литография А. Э. Винеке, 1911. С. 245–246.
- Из архива В. Н. Соловьева / Подгот. Л. П. Бастракова и О. М. Фельдман // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. Мейерхольд и другие. Документы и материалы / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 233–250.
- 11. *Кузмин М.* Дневник 1908—1915 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. 864 с.
- 12. *Мейерхольд В. Э.* Переписка. 1896—1939 / Сост. В. П. Коршунова, М. М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1976. 464 с.
- 13. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891–1917 / Сост. А. В. Февральского. М.: Искусство, 1968. 352 с.
- 14. *Миклашевский К.* La Commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. М.: Navona, 2017. 332 с.
- 15. *Молодцова М. М.* Комедия дель арте в театральной мысли XX века // Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: В 2 т. / Сост. и отв. ред. Л. С. Овэс. Т. 1. СПб.: РИИИ, 2014. С. 24–42.
- Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: В 2 т. / Сост. и отв. ред. Л. С. Овэс. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 1. 448 с.; Т. 2. 554 с.
- 17. *Перетц В. Н.* Италианские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735 гг. Тексты. Пг.: Тип. Имп. Акад. наук, 1917. 489 с.
- 18. Петербургская газета. 1906. 9 дек.

- 19. Речь. 1906. 10 дек. № 239. С. 5.
- 20. *Сиповский В. В.* Итальянский театр в С.-Петербурге при Анне Иоанновне // Русская старина. 1900. № 6. С. 593–611.
- 21. *Соловьев В. Н.* Игра вещей в театре. Из театрализованного доклада, прочитанного на открытом заседании Отдела Истории и Теории Театра Г. И. И. И. от 20 декабря 1925 г. // О театре. Вып. 1. Л.: Academia, 1926. С. 51–59.
- 22. Соловьев В. Н. Памяти И. А. Шляпкина // Сборник Историко-театральной секции Театрального отдела Наркомпроса. Т. 1. Пг., 1918. С. 1–16.
- Соловьев В. Н. «Султан и черт» (Театр народной комедии) // Жизнь искусства. 1920.
   23 марта. № 406. С. 1.
- Соловьев Вл. Юбилей Н. П. Шаповаленко. Хвала актеру // Жизнь искусства. 1920. 16 янв. № 424. С. 1.
- 25. Театр и искусство. 1909. 11 янв. № 2. С. 27; 18 янв. № 3. С. 51.
- Умные, острые, забавные и смешные анекдоты Адамки Педрило, бывшего шутом при дворе императрицы Анны Иоанновны во время регентства Бирона: В 2 ч. М.: В. Алексеев, 1836. 90 с.
- 27. Ходотов Н. Н. Близкое далекое. Л.; М.: Искусство, 1962. 328 с.
- 28. Черт в зеленом, или Услуга за услугу. Злоключения Арлекиновы. Итальянская комедия в 2 актах Вольмара Люсциниуса (Вл. Н. Соловьева), представленная в 1658 году на ярмарке в предместьи Сен-Жермен подмастерьями булочного цеха // Новая Студия. 1912. 12 окт. № 6. С. 1–7.

#### Аннотация

Статья посвящена раннему периоду сотрудничества режиссера В. Н. Соловьева с В. Э. Мейерхольдом, отражающему процесс вовлечения студенческой молодежи в становление «нового» искусства начала XX века. К замыслу задуманного петербургскими студентами-филологами любительского представления под руководством Мейерхольда оказались причастны выдающиеся деятели художественной жизни этого времени — И. Ф. Стравинский, М. А. Кузмин, В. В. Воинов, М. Н. Каракаш, М. Л. Лозинский, К. А. Вогак, Б. С. Мосолов и др.

#### Summary

The article is dedicated to the early period of cooperation between the director V. Solov'ev and V. Meierkhol'd. It describes the process of involving young students in early twentieth-century new art establishment. I. Stravinskii, M. Kuzmin, V. Voinov, M. Karakash, M. Lozinskii, K. Vogak, B. Mosolov and other famous artistic people were involved in the amateur performances created by young St Petersburg philologists, headed by V. Meyerhold.

- Ключевые слова: любительский театр, Петербургский университет, филологи, традиционализм, commedia dell'arte, В. Э. Мейерхольд, В. Н. Соловьев, И. Ф. Стравинский, М. А. Кузмин, В. В. Воинов, М. Н. Каракаш, М. Л. Лозинский.
- ✓ Key words: amateur theatre, St Petersburg University, philologists, traditionalism, commedia dell'arte, V. Meierkhol'd, V. Solov'ev, I. F. Stravinskii, M. Kuzmin, V. Voinov, M. Karakash, M. Lozinskii.

УДК 791.43

### Фольклорные мотивы на советском экране: технологии комбинированных съемок в отечественной киносказке 1930-1940-х годов

#### ХЛЫСТУНОВА СВЕТЛАНА ВИКТОРОВНА

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

#### KHLYSTUNOVA SVETLANA V.

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

E-mail: s.khlystunova@gmai.com

Уже с первых лет развития национальной кинематографии отечественные постановщики проявляли живейший интерес к русской народной песенной и устной традиции, фольклорному наследию русского народа и народов, населяющих территорию Российской империи. Недаром первой русской игровой картиной принято считать перенос на экран популярной песни про Стеньку Разина («Понизовая вольница», 1908). У этого были свои объективные причины. С одной стороны, развитие национального кино требовало сюжетов из русской жизни. С другой — грамотно выстраивать рассказ истории в кино еще не научились, поэтому единственным выходом было начать экранизировать те сюжеты, которые не требовали специального объяснения для зрителя: народные песни, хрестоматийную классику русской литературы. «Живые» картины, возникающие на экране перед зрителями тех лет, не передавали ни сюжета, ни образного строя литературного первоисточника, а лишь воспроизводили отдельные, изобразительно наиболее выигрышные эпизоды и сцены. Это еще не были экранизации в современном понимании. Да тогда и само слово «экранизация» еще не было общераспространенным, гораздо чаще говорили: «сцены», «картины», «иллюстрации», «эпизоды».

Очень часто кинематографистов привлекали сюжеты русской литературы, затрагивающие фольклорный пласт. На экран переносились сюжеты Н. В. Гоголя, основанные на малороссийском фольклоре: «Вий» (1909, реж. Василий Гончаров), «Майская ночь, или Утопленница» (1910, реж. Василий Гончаров), «Ночь перед Рождеством» (1913, реж. Владислав Старевич); произведения А. С. Пушкина: «Русалка» (1910, реж. Василий Гончаров), «Сказка о рыбаке и рыбке» (1913, реж. Петр Чардынин), «Сказка о спящей царевне и семи богатырях» (1914, реж. Петр Чардынин), «Руслан и Людмила» (1914, реж. Владислав Старевич).

Правда, стоит отметить, что картины 1909—1910 годов создавались не по произведениям классиков русской литературы, а по оперным либретто на сюжеты этих произведений, а фильмы-сказки более позднего периода «предназначались не для "первых экранов", то есть буржуазной публики дорогих кинотеатров, а для "вторых экранов", то есть для демократического зрителя и специальной детской аудитории»<sup>1</sup>. Можно сказать, что фольклорные сюжеты достаточно долго в отечественном кино на первый план не выходили. Возможно, сказывались определенные технологические ограничения, не позволявшие воссоздать на экране все многоцветие фантазии, свойственное сказочным сюжетам. Искусство комбинированных съемок еще не позволяло убедительно воплотить на экране знакомые всем с детства образы. Так, золотая рыбка в картине Петра Чардынина «Сказка о рыбаке и рыбке» очень сильно отдавала бутафорией и больше была похожа на морского монстра, чем на волшебное существо, исполняющее желания, в связи с чем несколько «выпадала» из ткани картины.

В двадцатые годы, уже в Советской России, о сказках и фольклорных сюжетах забыли, так как кинематографистов гораздо больше волновало строительство нового советского кинематографа, который решительно отвергал наследие предыдущего периода. А в историях для «фильмы» (как тогда называли картины) советских новаторов больше интересовали вопросы формирования нового общества, строительство мира без капитализма, рефлексия по поводу ушедшего в прошлое строя и непримиримая борьба с врагами, не приемлющими произошедших в стране изменений. Не до фольклора было.

А вот в тридцатые годы советский экран заново начинает осваивать сказочные миры русского фольклора. И берется за это серьезно. В конце тридцатых годов на экраны выходит сразу несколько лент, которые демонстрируют удивительное проникновение в сюжет и атмосферу сказочных произведений, как созданных народным гением, так и переработанных русскими писателями. Речь идет о лентах Александра Poy<sup>2</sup> «По щучьему веленью»

¹ Гинзбург Е. Кинематограф дореволюционной России. М.: Аграф, 2007. С. 169.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Роу Александр Артурович (08.03.1906–28.12.1973) — советский кинорежиссер. Народный артист РСФСР. Родился в семье ирландского инженера и гречанки. После окончания семилетки поступил в Промышленно-экономический техникум, из которого перевелся в Киношколу им. Б. В. Чайковского, которую окончил в 1930 году. Учился в Драматическом техникуме им. М. Н. Ермоловой (окончил в 1934 году). В кино с 1930 года (киностудия «Межрабпромфильм»). Работал ассистентом у Якова Протазанова на таких картинах, как «Марионетки» (1934) и «Бесприданница» (1936). Снял 16 фильмов-сказок: «По щучьему веленью» (1938), «Василиса Прекрасная» (1939), «Конек-Горбунок» (1941), «Кащей Бессмертный» (1944, автор сценария), «Майская ночь, или Утопленница» (1952), «Тайна горного озера» (1954), «Драгоценный подарок» (1956), «Новые похождения кота в сапогах» (1956), «Марья-искусница» (1959), «Хрустальный башмачок» (1960, с Р. Захаровым; автор сценария), «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1961, автор сценария), «Королевство кривых зеркал» (1963), «Морозко» (1964, Гран-при XXVI Венецианского кинофестиваля), «Огонь, вода и медные трубы» (1967), «Варвара-краса, длинная коса» (1969, автор сценария), «Золотые рога» (1972, автор сценария). Последний фильм Роу — «Финист — Ясный Сокол» (1975, автор сценария) заканчивал Геннадий Васильев.

(1938) и «Василиса Прекрасная» (1939), картине Ивана Никитченко¹ и Виктора Невежина «Руслан и Людмила» (1938), а также ленте Александра Роу, которая была снята в годы Великой Отечественной войны, — «Кащей Бессмертный» (1944). В этих лентах блестяще демонстрируются возможности отечественных комбинированных съемок, без которых невозможно было бы воплотить на экране удивительные сказочные миры, созданные как народной фантазией, так и гением великого русского поэта.

В тридцатые годы комбинированные съемки (КМБ) в кинематографе нашей страны использовались при решении задач, которые было невозможно осуществить при использовании обычных приемов съемок. КМБ позволяли воссоздать на экране сцены, работа над которыми была сопряжена с опасностью для исполнителей, которые были нецелесообразны по экономическим причинам или были сложно осуществимы в силу отдельных организационных моментов. Вот как писал о сферах использования комбинированных съемок Александр Птушко<sup>2</sup>: «Режиссер должен лишь помнить, как действуют комбинированные съемки и какие можно возлагать на них надежды... <...> комбинированные съемки нужны. Эти комбинированные съемки дают возмож-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Никитченко Иван Семенович (07.01.1902—25.11.1958) — советский оператор комбинированных съемок, изобретатель, художник, режиссер. В кино с 1927 года. Работал на студиях «Совкино», «Госкинопромгрузия», «Мосфильм», «Техфильм», Ташкентской, Киевской и Бакинской студиях. С 1951 года работал на студии «Союздетфильм». Брат В. С. Никитченко. Лауреат (вместе с братом) Сталинской премии второй степени (1949) за внедрение в кинематограф «метода оптических перекладок» («Молодая гвардия», 1948; «Третий удар», 1949). Разработчик метода «автоматической перекладки» («Мамлюк», 1958). Вместе с братом, В. С. Никитченко, работал над такими лентами, как: «Сорок сердец» (1931), «Горизонт» (1932), «Настенька Устинова» (1934), «Карьера Рудди» (1934), «Руслан и Людмила» (1938, сценарист и режиссер, вместе с В. П. Невежиным), «Молодая гвардия» (1948), «Третий удар» (1948), «Огни Баку» (1950), «Это начиналось так» (1956), «Мамлюк» (1958).

 $<sup>^2</sup>$  Птушко Александр Лукич (19.04.1900-06.03.1973) — советский кинорежиссер, конструктор кукол, художник-декоратор, аниматор. Народный артист СССР (1969). Лауреат Государственной премии СССР (1946). Учился в Московском институте народного хозяйства. С 1927 года в кино (конструктор кукол, режиссер объемных и графических мультфильмов). Работал на студии «Совкино» («Мосфильм»). В 1932 году снял первый звуковой объемный фильм «Властелин быта». Возглавлял мастерскую объемной мультипликации и комбинированных фильмов (до 1936-го — художественно-производственное объединение) на киностудии «Мосфильм». Активно осваивал цветное кино, применял сменные скульптурные маски кукол, мастер комбинированных съемок. Оператор, руководитель и педагог курсов мультипликаторов-кукловодов и скульпторов-фазовщиков при «Мосфильме» (1936). В годы войны работал на Центральной объединенной киностудии художественных фильмов (Алма-Ата). В 1944-1945 годах директор киностудии «Союздетфильм», художественный руководитель, постановщик. Автор и соавтор книг: «Специальные способы киносъемки» (1930), «Мультипликационные фильмы» (1931), «Комбинированные и трюковые киносъемки» (1941). Режиссер таких лент, как: «Золотой ключик» (1939), «Каменный цветок» (1946), «Три встречи» (1948), «Садко» (1952), «Илья Муромец» (1956), «Сампо» (1958), «Алые паруса» (1961), «Сказка о потерянном времени» (1964), «Сказка о царе Салтане» (1966), «Руслан и Людмила» (1972).

ность осуществить на экране все то, что не может дать нормальная съемка, и все, что может замыслить мозг в самом широком смысле этого слова. Самые необычные, грандиозные, фантастические задачи — будь то извержение вулкана, будь то землетрясение, или люди с горошинку, или великаны — легко осуществляются методом комбинированных съемок без излишних затрат, материала и денег и без того, чтобы подвергать актеров физическому риску»<sup>1</sup>.

В нашей стране долгое время именно комбинированные съемки отвечали за создание сцен, которые невозможно было снять при помощи обычных способов. Из-за трудоемкости ряда приемов отечественные кинематографисты не злоупотребляли возможностями оптических трюков, а применяли их только там, где без них невозможно было достигнуть желаемого результата. Сказочные сюжеты как раз таковыми и были, тут уж точно было не обойтись без работы художников и операторов комбинированных съемок.

Картина «По щучьему веленью» (1938) была снята на студии «Союздетфильм» (впоследствии Киностудия им. М. Горького), уникальном объединении, которое создавало кинопродукцию исключительно для детской аудитории. Такого еще в мире не было! Это была дебютная лента Александра Роу, который с 1930 года работал ассистентом режиссера и зарекомендовал себя при постановке целого ряда картин, включая ленты Якова Протазанова «Марионетки» (1934) и «Бесприданница» (1936).

Уже первая самостоятельная работа как режиссера-постановщика сразу наметила основную тему творчества Роу — создание сказочных лент, рассчитанных в первую очередь на детскую и юношескую аудиторию, но интересных и более возрастному зрителю.

С самых начальных титров режиссер погружает зрителя в сказочную реальность. В этой ленте и в своих последующих картинах Роу «изобретает ясный и лаконичный кинематографический принцип, отделяющий сказочную реальность от "жизни", — это принцип "двойного обрамления"»<sup>2</sup>, когда начало и конец рассказываемой истории четко обозначены либо специальными титрами «В некотором царстве...» («По щучьему веленью», 1938; «Кащей Бессмертный», 1944), либо планом сказительницы, которая открывает и закрывает окошко в сказку («Морозко», 1964; «Варвара-краса, длинная коса», 1969).

В своей картине Роу продемонстрировал, что при помощи относительно несложных приемов комбинированной съемки можно воссоздать атмосферу сказки со всеми ее превращениями, чудесами и обязательными волшебными существами. Известная каждому с детских лент история о деревенском парне Емеле, который поймал щуку, да пожалел и выпустил обратно к «малым деткам», за что и был вознагражден возможностью исполнения жела-

 $<sup>^1</sup>$  *Птушко А. Л.* Трюковые и комбинированные съемки // Искусство кино. 1997. № 3. С. 126.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Сиривля Н. «Кащей Бессмертный» и «Нибелунги» // Искусство кино. 1997. № 3. С. 104.

ний, была рассказана со всей возможной дотошностью и подробностью. И в воссоздании этих подробностей Роу виртуозно пользовался имеющимися на тот момент приемами — «обратной киносъемкой»<sup>1</sup>, «наплывом»<sup>2</sup>, «замедленной киносъемкой»<sup>3</sup>, «стоп-кадром» и многими другими. Все эти приемы использовались строго «к месту», для воссоздания сказочной атмосферы и рассказа истории, характеристики персонажей. Например, для решения проблемы выезда самоходной печи из избы, а также в сценах, где Емеля (Петр Савин) вместе с царевной Несмеяной (Софья Терентьева) покидает царский дворец, использовалась «двойная экспозиция» и «вытеснение», которые позволяли печи исчезнуть и возникнуть за пределами помещения. В народной сказке не уточнялось, как именно печь из дома «выбиралась» и обратно въезжала, поэтому авторы фильма использовали решение, которое позволяло без лишних затрат и не разрушая сказочную атмосферу показать чудесные появления и исчезновения заколдованной печки.

При помощи приема «стоп-камера» создается сцена, где Емеля дарит своей матери новую одежду. При съемке этой сцены камеру останавливали, переодевали Марию Кравчуновскую, игравшую роль матери Емели, в новое платье, с возвышения, находящегося вне поля зрения камеры, сбрасывали на актрису большую шубу и в этот момент возобновляли съемку. В резуль-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Обратная киносъемка — съемка, при которой направление движения пленки осуществляется в аппарате снизу вверх, в отличие от обычного прямого хода пленки сверху вниз. Такая съемка делает изображение обратным, поскольку кадры, снятые с началом движения, проходят через кадровое окно кинопроектора в последнюю очередь.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Наплыв — соединение двух снятых на кинопленке сцен фильма, при котором изображение первой сцены плавно переходит в изображение второй сцены. При проекции наплыва зритель видит на экране одновременно обе сцены, но при этом яркость изображения первой сцены постепенно снижается, и по мере его исчезновения на экране так же постепенно высветляется, как бы наплывая на него, изображение следующей сцены.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Замедленная киносъемка — съемка с частотой смены кадров, меньшей чем нормальная (меньше чем 24 кадр/с, в немом кино — 16 кадр/с). При демонстрации с нормальной частотой фильма, снятого замедленной киносъемкой, на экране возникает эффект ускорения движения. Широко применяется при научных исследованиях, при съемке медленных процессов, динамика течения которых обычно не заметна на глаз. Кадры, на которых показан процесс распускания почек, цветов, прорастания зерен и т. д., снимаются обычно методом замедленной киносъемки. Часто используется также в комических и приключенческих фильмах.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Стоп-камера — прием киносъемки, применяемый для создания в фильме эффектов внезапного превращения, появления или исчезновения объекта изображения и т. п. По команде режиссера «Стоп!» киноаппарат останавливается, все действующие лица при этом «замирают» и производятся необходимые подмены, после чего съемку по команде «Мотор!» возобновляют. Так, на человеке может оказаться другой костюм, кошка превратится в собаку, тыква — в карету и т. п. С помощью «стоп-камеры» снимают не только «фокусы», но и реалистические сцены, когда действия актеров сопряжены с опасностью для их жизни. При монтаже фильма кадры, в которых актеры оставались неподвижными, вырезают, в результате при демонстрации фильма зритель видит на экране непрерывное действие, в ходе которого совершаются неожиданные превращения и различные трюки.

тате зритель видел настоящее чудо — на бедную крестьянку в буквальном смысле слова сваливалась роскошная одежда. Сцена получилась трогательная и смешная.

Метод «обратной киносъемки» помогал показать реакцию обитателей деревни Емели на появление царского войска во главе с генералом Ать-Два (Лев Потемкин). От этих «стражей порядка» даже гуси разбегаются, пятясь задом. Использование «обратной киносъемки» позволило очень емко охарактеризовать взаимоотношение власти и народа, когда даже деревенская живность предпочитает представителям власти на глаза не попадаться. Но, помимо этих эпизодов, обратная киносъемка в картине применялась и для решения технических задач передвижения предметов под воздействием волшебства. Сами предметы двигали при помощи невидимых нитей и тросов, но, чтобы зритель не увидел этих приспособлений, снимали подобные сцены (ведра с водой, которые «идут домой сами», самоходные сани, передвижения печи) обратной киносъемкой, так как подобный подход дает возможность отвлечь внимание зрителя от того места, где собственно трюк и производится.

Еще один пример использования комбинированной съемки для решения организационных задач — сцена, где Емеля просит превратить зиму в лето. Причиной столь радикальной смены времени года стало таяние снега и невозможность снимать в погодных условиях, предусмотренных сценарием. Пришлось при помощи «дорисовки изображения» скорректировать время года и «подстроиться» под изменившуюся погоду. Для создания этого удивительного превращения использовался рисунок и достаточно простой прием трюковой съемки — «наплыв». Был снят летний пейзаж. С этого кадра был напечатан большой слайд, на основе которого художник создал картину, повторяющую все элементы кадра, но уже в зимних условиях. Картина с пейзажем ставилась перед камерой с такой точностью, чтобы все неподвижные элементы сцены совпадали с элементами летнего «негатива», который был вставлен в фильмовый канал съемочной камеры. Камера производила съемку нескольких кадров зимнего рисованного пейзажа, потом «обтюратор съемочной камеры закрывался, затем на эту же негативную пленку из затемнения печатался контратип с лавандового позитива летнего пейзажа. На экране зимний пейзаж постепенно заменяется летним, деревья покрываются листвой, заснеженное пространство превращается в озеро с бликующи-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Дорисовка — метод, состоящий в замене части снимаемой декорации или натуры рисунком. Дорисовка применяется в тех случаях, когда актерская сцена занимает лишь часть кадра. Различают одновременную (прямую) и последующую дорисовку. При одновременной дорисовке перспективно совмещают декорацию или натуру с рисунком, выполненным краской на большом стекле, установленном перед камерой. При последующей дорисовке объект и рисунок снимают по отдельности, применяя две или более экспозиции. Отдельные части кадра соединяют между собой так, чтобы зритель увидел на экране единое изображение.

ми волнами. Здесь статичность зимнего рисунка оправдана самим смыслом кадра, показывающим пробуждение природы весной»<sup>1</sup>.

Замедленная киносъемка помогла воспроизвести «танцы» царского войска, которое под воздействием волшебства Емели не могло устоять на месте и, вместо того чтобы препроводить Емелю в царские хоромы, пустилось откалывать коленца.

Этот же прием дал возможность «увеличить» скорость передвижения печи во время съемки сцен погони. При использовании съемки с меньшим количеством кадров в секунду отснятый таким образом эпизод при проекции с обычной скоростью дает на экране эффект ускоренного движения. В ряде эпизодов погони за печью, чтобы подчеркнуть эффект скорости, использовалась «рирпроекция»<sup>2</sup>. Проецирование на просветный экран кадров с быстро движущимся фоном (стремительно мелькающие деревья) позволило снять музыкальный номер с песней Емели и царевны Несмеяны, которые удирают от царской стражи на печи.

За все эти кинематографические чудеса в фильме отвечал оператор Иван Горчилин. Но, помимо сказочного пространства, построением которого занимался оператор-постановщик, в сказке обитают и сказочные персонажи, созданием которых руководил гример Анатолий Иванов. В картине использован довольно характерный прием — положительные герои (простой деревенский люд, Емеля и его мать, капризная, но привлекательная царевна Несмеяна) имеют вполне обычный внешний вид. А вот представители противоположной стороны — царь-самодур и его свита — обладают довольно утрированным внешним видом, который «с головой выдает» их внутреннюю сущность. При работе над гримом царя Гороха (Георгий Милляр) и его ближайшего окружения художник-гример Анатолий Иванов использовал характерный грим, который предполагает преувеличение отдельных деталей внешнего облика персонажа, давая возможность выделить отдельные черты его характера. Накладные пластические детали придавали внешнему облику этих героев карикатурный вид, что подчеркивалось и игрой актеров.

Не обошлось в фильме и без волшебных существ: щуки и медведей. Но если щука на съемках была вполне обыкновенная, которую «заставляли» разговаривать при помощи манипуляций со скоростью съемки, то медведя-помощника играл актер в специальном костюме. Этот прием станет очень востребованным в творчестве Роу (подобных «медведей» можно увидеть в «Василисе Прекрасной», 1939; «Кащее Бессмертном», 1944; «Морозко», 1964).

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> *Горбачев Б.* Техника комбинированных съемок. М.: Искусство, 1958. С. 30.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> *Рирпроекция* — метод комбинированной киносъемки, заключающийся в том, что объект съемки располагается перед экраном, на который проецируется (с обратной стороны) заранее снятое изображение, служащее фоном для снимаемой сцены.

Пародийная сказка Александра Роу пришлась по душе и детям, и взрослым. Молодой постановщик доказал свою профессиональную пригодность как самостоятельный мастер с самобытным стилем и явной любовью к русскому фольклору и сумел показать, что всевозможные волшебные превращения и сказочные чудеса, которые до этого фильма воспроизводились на экране при помощи мультипликации (рисованной или кукольной), возможно создавать непосредственно с актерами и полноразмерными декорациями, то есть «вживую». Следующая картина Роу — «Василиса Прекрасная» — подтвердила этот факт.

В «Василисе Прекрасной» Роу продолжает использовать уже проверенные методы комбинированных съемок, но создает с их помощью гораздо более сложные и густонаселенные экранные пространства. Если в картине «По щучьему веленью» съемки велись на натуре, из-за чего пришлось даже прибегнуть к использованию «дорисовки изображения», когда изменились погодные условия, то в «Василисе Прекрасной» натурные съемки были предусмотрены только для показа «русской стороны». «Тридесятое царство», где «правят бал» Баба Яга и Змей Горыныч, воспроизводилось в павильоне, — что позволило добиться интересных эффектов при помощи использования полномасштабных декораций (в том числе и движущихся), миниатюр и дорисовки изображения.

Некоторые из находок предыдущей ленты были продемонстрированы и во второй картине режиссера. Так, при «торжественном» въезде невест старших сыновей старика в деревеньку от дворянки и купчихи пятятся коровы, так же как пятились гуси от царского войска в ленте «По щучьему веленью». Применение «обратной киносъемки» дает возможность показать отношение деревенских к столь явной демонстрации своего превосходства со стороны новоприбывших.

Так же как и в картине «По щучьему веленью», в «Василисе Прекрасной» «обратная киносъемка» используется и для решения других задач, например — показа рабочего старания Василисы (Валентина Сорогожская), у которой снопы сами в стожки собираются, или демонстрации волшебных сил Бабы Яги (Георгий Милляр¹), которая приходит и уходит из своей избушки через трубу. Актера снимали съезжающим по специальному желобу, оформленному как печь, а на экране создавалось впечатление, что Баба Яга садится в печь и вылетает через дымоход.

При помощи «двойной экспозиции» и «наплыва» создавались всевозможные превращения и прочие чудеса: Василиса Прекрасная превращается из лягушки в девицу-красавицу, Баба Яга устанавливает гигантский забор из кольев вокруг своей избы, дабы жених не смог добраться до невесты; появление и исчезновение карликов, демонстрирующих Василисе богатства Змея Горыныча; исчезновение волшебных запоров на входе в Царство Змея Горыныча и многое другое.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> В этой ленте постоянный актер Александра Роу исполнил сразу три роли — гуслярасказителя, Бабы Яги и старика-отца. Впоследствии это стало традицией, и в 16 лентах Александра Роу Георгий Милляр сыграл 30 ролей.

Как и в предыдущей картине, в ленте «Василиса Прекрасная» присутствуют волшебные создания, но их гораздо больше и они существенно сложнее. В первую очередь, это сам Змей Горыныч — сложное бутафорское трехголовое чудовище, которое могло изрыгать дым и воду из пасти, двигать лапами и хвостом. Змей не был столь сложным инженерным сооружением, как знаменитый дракон Фафнир из «Нибелунгов» Фрица Ланга, но при помощи монтажа режиссеру и постановщику комбинированных кадров Владимиру Никитченко<sup>1</sup> удалось сделать сцены битвы Ивана (Сергей Столяров) с чудищем вполне убедительными и зрелищными. Помимо Змея Горыныча, в фильме присутствуют и другие достаточно сложные куклы: гигантский паук, сторожащий меч-кладенец, и сама лягушка. Отечественные механические существа были довольно большого размера, что позволяло спрятать внутри необходимые приспособления, при помощи которых они приводились в движение, но свою роль в картине они сыграли великолепно. А вот медведь-помощник создавался с использованием уже зарекомендовавшего себя способа — актера в костюме косолапого. И присутствие рядом с исполнителем пары реальных медвежат придавало медвежьему костюму необходимую основательность и правдоподобие.

Отдельно стоит остановиться на гриме Владимира Яковлева<sup>2</sup>, который был разработан для Георгия Милляра в роли Бабы Яги. Пластические накладные детали делали актера совершенно неузнаваемым, что и было необходи-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Никитченко Владимир Семенович (1908—?) — советский оператор комбинированных съемок, изобретатель, художник, режиссер. Брат И. С. Никитченко. В кино с 1928 года. Работал на студии «Межрабпромфильм», «Госкинопромгрузия», «Мосфильм». Лауреат Сталинской премии второй степени (1949) за внедрение в кинематограф «метода оптических перекладок» («Молодая гвардия», 1948; «Третий удар», 1949). Разработчик метода «автоматической перекладки» («Мамлюк», 1958). С начала тридцатых годов сотрудничал с А. Л. Птушко («Приключения Братишкина»). Вместе с братом, И. С. Никитченко, работал над такими картинами, как: «Сорок сердец» (1931), «Горизонт» (1932), «Настенька Устинова» (1934), «Карьера Рудди» (1934), «Молодая гвардия» (1948), «Третий удар» (1948), «Огни Баку» (1950), «Это начиналось так» (1956), «Мамлюк» (1958). Принимал участие в создании комбинированных съемок в фильмах: «Руслан и Людмила» (1938, вместе с А. О. Никулиным, И. Меденом), «Василиса Прекрасная» (1939), «Конек-Горбунок» (1941), «Принц и нищий» (1942, вместе с С. В. Козловским, III. Мирзояном), «Кащей Бессмертный» (1944), «Синегория» (1946), «Майская ночь, или Утопленница» (1952), «Случай в тайге» (1953, с А. П. Клопотовским), «Море студеное» (1954), «Человек с планеты Земля» (1958), «Марья-искусница» (1959, с А. П. Клопотовским), «Им покоряется небо» (1963), «Тропы Алтая» (1963), «Первый снег» (1964), «Обыкновенное чудо» (1964), «Верность матери» (1965).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Яковлев Владимир Георгиевич (1899–2000) — советский художник-гример. Заслуженный работник культуры РСФСР (1967), лауреат Сталинской премии первой степени (1950). Работал над такими лентами, как: «Рельсы гудят» (1929), «Путевка в жизнь» (1931), «Мертвый дом» (1932), «Великий утешитель» (1933), «Гобсек» (1937), «Доктор Айболит» (1938), «Яков Свердлов» (1940), «Лермонтов» (1943), «Клятва» (1946), «Падение Берлина» (1949), «Незабываемый» (1951), «Верные друзья» (1954), «Урок истории» (1956), «Рассказы о Ленине» (1958), «Пять дней, пять ночей» (1960), «Суд сумасшедших» (1962), «Сотрудник ЧК» (1964), «Ленин в Польше» (1965), «Освобождение» (1968–1971), «Агония» (1974), «Солдаты свободы» (1977).

мо, так как Милляр играл в фильме не только Бабу Ягу. И если роль одного из гусляров, появляющихся в начале ленты, была крошечная, то старик-отец являлся одной из ключевых фигур первой половины картины, и зритель не должен был опознать в Бабе Яге отца Ивана. Александр Роу перепробовал на роль Бабы Яги всех характерных актрис, включая Фаину Раневскую. Но было решено, что «мужчина в юбке — страшнее» 1. Решение сработало! Но на долю и актера, и художника-гримера выпала тяжелая работа. Для создания грима Бабы Яги использовался «пластический грим», который позволяет существенно изменять очертания лица исполнителя за счет накладных элементов, которые крепятся на лице актера. Для образа Бабы Яги придумали выступающую вперед челюсть с торчащими зубами, крючковатый нос и выступающие надбровные дуги, «украшенные» кустистыми бровями. Накладные элементы в то время создавались из довольно плотных и тяжелых материалов и при наклеивании на лицо исполнителя существенно сужали возможности его мимики. Поэтому Милляр должен был найти другие пути для характеристики своей героини — через движение, пластику, так как его мимика была практически не видна, за исключением движения глаз, что старались подчеркивать при помощи направленного освещения. Представительница нечистой силы получилась столь харизматичной и устрашающей, что за Георгием Милляром надолго закрепилось подобное амплуа. Бабу Ягу Милляр сыграл и в других фильмах Роу («Морозко», 1964; «Огонь, вода и медные трубы», 1967; «Золотые рога», 1972). Был Кащеем Бессмертным («Кащей Бессмертный», 1944; «Огонь, вода и медные трубы», 1967) и подводным Чудо-Юдом («Варвара-краса, длинная коса», 1969). Его впоследствии так и называли: «самая обаятельная нечистая сила». И для всех этих ролей использовались различные гримерные ухищрения, помогающие актеру воплотить на экране правдоподобных обитателей фольклорной вселенной.

Работа художника-гримера ленты, Владимира Яковлева позволила не только Георгию Милляру исполнить в ленте целых три роли, но и дала возможность еще одному из исполнителей выступить совершенно в другом амплуа. Гример сумел создать два совершенно разных образа для Льва Потемкина, сыгравшего в картине среднего сына старика — Агафона, ленивого, любящего покушать недотёпистого толстяка. Но Потемкин исполнил и другую роль, эпизодическую, но запоминавшуюся — сурового кузнеца, тертого жизнью мужика, от которого Иван получает мудрый совет, который поможет ему победить Змея Горыныча.

Комбинированными съемками в ленте Роу «Василиса Прекрасная» занимался Владимир Никитченко, который годом ранее помогал своему бра-

 $<sup>^{1}</sup>$  Бакылы  $\Phi$ . Этого гения советского кино любили все дети, несмотря на то, что он был и Бабой Ягой, и Кащеем Бессмертным. URL: http://vesti.az/news/250985#ad-image-0 (дата обращения: 25.12.2017).

ту — Ивану Никитченко воплотить в жизнь пушкинский текст знаменитой поэмы «Руслан и Людмила».

В отличие от картин Александра Роу, в ленте Ивана Никитченко и Виктора Невежина упор был сделан на отдельные сцены, так как режиссеры и не пытались вместить в рамки одной картины весь текст пушкинской поэмы. Зрителю предлагали самые зрелищные эпизоды: похищение Людмилы, поединок Руслана с Головой, исследование Людмилой дворцов Черномора, сражение Руслана с Черномором и т. п. Основное внимание уделялось визуализации отдельных сцен, а не связному рассказу. Подразумевалось, что зритель прекрасно знаком с бессмертными строками великого поэта и все недостающее «достроит» в собственной голове. Но если как цельное художественное произведение «Руслан и Людмила» (1938) вызывало закономерную критику, то с точки зрения комбинированных съемок картина была выше всяких похвал. Авторы сумели продемонстрировать практически все возможности, доступные комбинированным съемкам на тот момент.

В сцене сражения Руслана (Сергей Столяров) с чудовищным драконом использовалась покадровая съемка<sup>1</sup>, макеты<sup>2</sup> и метод рирпроекции. Работа над сценой была разбита на несколько этапов. Первый этап — создание миниатюрных декораций сказочного леса и анимация дракона. Сам «гигантский» дракон представлял из себя куклу размером около 60 см<sup>3</sup>, которую «оживляли» при помощи покадровой съемки, меняя ее положение в кадре из расчета 24 изменения положения в пространстве на 1 секунду движения.

Так, в сцене, где Руслан встречается в чистом поле с Мертвой головой, использовался метод перспективного совмещения, который позволил показать на экране разницу размеров объектов, которой не было в действительности. Вот как описывает секрет этого трюка Григорий Айзенберг в своей книге «Чудеса кино»: «По полю, на расстоянии нескольких десятков метров от аппарата, ехал на коне Руслан, а актер, изображавший мертвую голову, находился всего в метре от аппарата. Для того чтобы создать впечатление, будто "голова" и Руслан находятся в одной плоскости, перед аппаратом был установлен столик с прорезью для головы артиста. Вся поверхность столика была усыпана землей такого же цвета, как и поле, но гораздо более мелкой фактуры. Благодаря этому поверхность столика как бы переходила

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Покадровая съемка/мультсъемка — киносъемка, при которой камера работает как фотокамера, фиксируя единичные снимки каждой фазы движения модели. При проекции отснятого материала с нормальной скоростью создается иллюзия плавного движения неодушевленных предметов.

 $<sup>^2</sup>$  *Макет* — в кино уменьшенная в масштабе объемная миниатюра, снимаемая вместо соответствующего объекта в его натуральную величину.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> *Птушко А. Л.* «Чудеса» кино (Наши достижения в области трюковых и комбинированных киносъемок): Стенограмма публичной лекции, прочитанной в Центральном лектории Общества в Москве. М.: [Б. и.], 1949. С. 18.

в поле, по которому к мертвой голове подъезжает на коне Руслан»<sup>1</sup>. Не менее интересные приемы использовались для создания чертогов Черномора, в которых оказывается плененная Людмила. Для показа на экране загадочного великолепия дворца и садов волшебника использовалась «дорисовка изображения» и создание миниатюрных декораций, которые на экране выглядели полноразмерными. Особую гордость создателей составляли фонтаны в садах Черномора. Но они же стоили разработчикам достаточно сильной головной боли. Несмотря на то что миниатюра была создана водонепроницаемой, съемки сцен, где сады как бы размываются водой, постоянно приводили к протечкам и затоплению помещений, находившихся под павильоном, в котором проходили съемки. «Особенно много забот принесли сады Черномора, которые должны были разрушаться каскадами воды. Были придуманы особые устройства, с помощью которых вода фонтанировала вверх и как бы размывала сад. Это приспособление стоило массу труда, но дело закончилось победой художников, хотя вся костюмерная, находившаяся под этим сооружением, была залита водой»<sup>2</sup>.

Настоящей энциклопедией возможностей отечественных специальных эффектов может служить картина Александра Роу «Кащей Бессмертный» (1944) — волшебная сказка о любви к Родной Земле.

Картина Александра Роу, которая снималась в годы войны на Алтае и в Таджикистане, а на экраны вышла 9 мая 1945 года, является настоящим справочником по возможностям, которыми обладали создатели отечественных спецэффектов в этот период.

«Метод перспективного совмещения» использовался в сценах, где Никита Кожемяка узнает о произошедшем в его родном селе от крохотного старичка-лесовичка, который «сам с перст, борода семь верст». В этих сценах зритель видит обоих героев одновременно и разница в их росте для него абсолютно очевидна. Старичка в шапке-мухоморе сыграл Георгий Милляр, в этой картине исполнивший еще и главную роль — ворога Земли Русской Кащея Бессмертного. Поэтому в титрах его фамилия как исполнителя роли лесовичка не указана. Образ Кащея — удача гримеров фильма, которые сумели подчеркнуть в том числе собственную болезненную худобу Милляра и создать настолько впечатляющий внешний облик главного злодея фильма, что от него лошади шарахались в буквальном смысле этого слова. Для съемок

 $<sup>^1</sup>$  Айзенберг Г. Чудеса кино. М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1962. С. 53.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Донец Л. «Великий комбинатор» // Советский экран. 1956. № 17. С. 16.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Перспективное совмещение — метод комбинированной макетной киносъемки. Основан на соединении в кадре изображений объектов, различных по масштабу и пространственному положению, для создания иллюзии реальной перспективы. Позволяет изображать, например, человека великаном или карликом, меняя относительные масштабы декораций.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Актер только-только оправился от тяжелой болезни и был ужасающе худ (весил 46 килограммов).

финальной битвы Кащея с Никитой Кожемякой (Сергей Столяров), где оба участника сидят верхом на богатырских конях, лошадь Кащея пришлось заменить. Животное испугалось внешнего вида Милляра в гриме и алом плаще и категорически не желало подпускать его к себе. Новому коню, «во избежание» повторения излишне нервной реакции, надели шоры, которые снимали лишь тогда, когда Кащей был уже в седле.

В сценах нападения войска Кащеева на Русь широко использовались макеты, которые приходилось сжигать в кадре таким образом, чтобы зритель не догадался об их истинном размере. Но не для всех сцен подходила миниатюрная пиротехника. Нужен был и полноразмерный огонь, который охватывал бы все поле. Для того чтобы снять эти сцены, режиссеру Александру Роу пришлось запрашивать специальное разрешение от Совнаркома, иначе подобное кощунство могли посчитать за злонамеренное вредительство, ведь страна еще воевала!

Миниатюры, используемые в фильме, в сочетании с «дорисовкой изображения», помогли воплотить в реальность не только пасторальные виды сельской слободы, в которой ждет жениха прекрасная Марья Моревна (Галина Григорьева) и ее же уничтожаемые огнем остовы, но и восточный город, в котором Никита Кожемяка обзаводится другом и соратником Булатом-Балагуром (Александр Ширшов), и, самое главное — чертоги Кащея, «вырубленные» в скале.

Фантазии постановщиков, придумавших эти стилизованные, но завораживающие миниатюры, могли бы позавидовать создатели фильмов жанра фэнтези, который начнет бурно развиваться в следующие десятилетия в США благодаря творческим находкам мастера покадровой съемки Рэя Херрихаузена.

Помимо миниатюр и гримерных находок, в ленте много интересных сцен, которые придумали и воплотили «в жизнь» художники комбинированных съемок братья Никитченко. При помощи зеркала они сумели создать «хрустальный гроб», в котором лежит плененная Кащеем Марья Моревна. Режиссер хотел, чтобы и сама девушка, лежащая в своей хрустальной темнице, выглядела полупрозрачной. Решение было найдено при помощи приема, вошедшего в историю кино под названием «эффект Шюфтана». Именем знаменитого немецкого оператора, работавшего над «Метрополисом» (1927) Фрица Ланга, был назван прием, который позволял при помощи зеркал соединять актерские сцены и миниатюрные декорации. Использование зеркала с частично стертой амальгамой давало возможность увеличивать миниатюры до размера полномасштабных декораций и серьезно экономить бюджет постановки.

«Зеркала всегда занимали видное место при создании всевозможных трюков и визуальных иллюзий. В театре при помощи зеркала, прозрачного с одной стороны, получали эффект появления полупрозрачного призрака. Зеркало ставилось прозрачной поверхностью к зрителю под углом 45 градусов.

В зеркальной стороне зеркала отражался актер, стоящий за кулисами, а зритель мог видеть его изображение на другой стороне. При использовании этого приема очень важно правильно поставить свет — освещение может как «выдать, так и скрыть наличие стекла» 1. Макет расположен сбоку от камеры и отражается в зеркале. Камера «видит» отражение макета. «В том месте, где в отражение необходимо "поместить" актера, амальгама счищается, и через стекло виден исполнитель, стоящий вдали на специальном возвышении. В поле зрения камеры отражение декорации и видимый через стекло актер соединяются в одно целое»<sup>2</sup>. Данный метод предполагает и другой вариант использования. Под углом 45 градусов перед камерой устанавливается стекло, через которое виден макет. В том месте, где должна быть помещена актерская сцена, на стекло наклеивается зеркальный скотч, в котором отражается актер, стоящий сбоку от камеры<sup>3</sup>.

Отечественные постановщики также смогли применить особенности зеркал для создания интереснейшей сцены. Вот как описывает создание этого трюка в своей научно-популярной книге «Чудеса кино» Григорий Айзенберг «Режиссер хотел, чтобы Марья Царевна, лежащая в хрустальном гробу, выглядела полупрозрачной. Прямо перед съемочной камерой был поставлен "хрустальный" гроб на фоне декорации; актриса... находилась сбоку, вне декорации. Фон сзади нее и помост, на котором она лежала, был закрыт черным бархатом. Перед объективом кинокамеры ставилось полупрозрачное зеркало, которое позволило видеть декорацию и гроб и одновременно отражало Марью Царевну, как бы лежащую в гробу» 4. В «Кащее Бессмертном» постановщики комбинированных съемок вернулись к истокам «метода Шюфтана», который использовался на протяжении десятилетий для создания в театре эффектов появления призраков и других потусторонних явлений. В сказочной вселенной Александра Роу широко известный оптический прием дополнял искусно сконструированный фольклорный мир фильма.

Таким образом, советские мастера комбинированных съемок демонстрировали не только владение зарубежными техниками, позволяющими создавать комбинированные изображения, но и блестяще умели объединять эти техники со своими авторскими наработками, создавая на экране миры и персонажей, которые и по сей день удивляют своей индивидуальностью и мастерством исполнения.

<sup>1</sup> Хлыстунова С. В. Специальные эффекты в зарубежном кинематографе: этапы истории. СПб.: РИИИ, 2012. С. 50.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Там же.

 $<sup>^{3}\;</sup>$  Этот прием блестяще использовал Альфред Хичкок в финале своей первой звуковой ленты «Шантаж» (1929), когда было необходимо перенести действие в интерьер Британского музея, а разрешения на съемки получить не удалось. Применение зеркала позволило вместо макета использовать фотографию.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Айзенберг Г. Чудеса кино. М., 1962. С. 51–52.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. Айзенберг Г. Чудеса кино. М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1962. 112 с., 15 л. ил.
- 2. *Бакылы Ф.* Этого гения советского кино любили все дети, несмотря на то, что он был и Бабой Ягой, и Кащеем Бессмертным. URL: http://vesti.az/news/250985#ad-image-0 (дата обращения: 25.12.2017).
- 3. Гинзбург Е. Кинематограф дореволюционной России. М.: Аграф, 2007. 490 с.
- 4. Горбачев Б. Техника комбинированных съемок. М.: Искусство, 1958. 278 с., 24 л. ил.
- 5. *Донец Л.* «Великий комбинатор» // Советский экран. 1956. № 17. С. 16.
- Никитченко В. С., Никитченко И. С. Почему забыто искусство комбинированных съемок // Искусство кино. 1956. № 8. С. 29–32.
- Птушко А. Л. Трюковые и комбинированные съемки // Искусство кино. 1997. № 3. С. 123– 135.
- 8. *Птушко А. Л.* «Чудеса» кино (Наши достижения в области трюковых и комбинированных киносъемок): Стенограмма публичной лекции, прочитанной в Центральном лектории Общества в Москве. М.: [Б. и.], 1949. 24 с., ил. (Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний).
- Сиривля Н. «Кащей Бессмертный» и «Нибелунги» // Искусство кино. 1997. № 3. С. 100– 104
- Хлыстунова С. В. Специальные эффекты в зарубежном кинематографе: этапы истории. СПб.: РИИИ, 2012. 288 с.

#### Аннотация

В статье рассказывается о советских фильмах-сказках, снятых в 1930—1940-е годы Александром Роу, Иваном Никитченко и Виктором Невежиным, рассматриваются приемы создания комбинированных кадров, позволивших воспроизвести на экране пространство отечественного фольклорного творчества. Описываются авторские техники братьев Никитченко, находки в области специального грима.

#### Summary

This article explores Soviet fantasies films that were produced in the 1930s-40s by Alexander Rou, Ivan Nikitchenko and Viktor Nevezhin. It examines the methods of creating combined frames, which enabled the reproduction on screen of the space of domestic folklore creativity. This article examines the filmic techniques of the brothers Nikitchenko and describes their special kind of 'make-up'.

- ✓ Ключевые слова: Александр Роу, Иван Никитченко, Виктор Невежин, Владимир Яковлев, история специальных эффектов, комбинированные съемки, киносказка, экранизации русского фольклора, история комбинированных съемок, специальный грим.
- Key words: Alexander Rou, Ivan Nikitchenko, Vladimir Nikitchenko, Viktor Nevejin, Vladimir Yakovlev, history of the special effects, optical effects, fantasy of the cinema, history of the optical effects, special makeup.

## Инструментарий создания виртуальных ценностей: фонографическая метафора в художественном пространстве

УДК 78

#### КАРПЕЦ МАКСИМ ИВАНОВИЧ

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Российский институт истории искусств; член-корреспондент Международной Академии информатизации (ООН) (Санкт-Петербург)

#### KARPETS MAXIM I.

PhD (History of Arts), Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts; correspondent member of International Informatization Academy (UN) (Saint Petersburg)

E-mail: mcarpets@mail.ru

Виртуальность — один из примеров терминологии тезауруса новой эпохи, эдакое модное определение, употребляющееся сегодня повсеместно по отношению ко множеству явлений, зачастую разной природы. Исследователями и философами данный термин рассматривается либо как метафора, либо как синоним к понятиям: «воображаемая реальность»<sup>1</sup>, «киберпространство». В этом контексте виртуальность может выступать как новая онтологическая гипотеза художественной реальности. Однако именно метафорический аспект этого феномена представляет для нас особый интерес.

Метафора есть суть слово или выражение, употребляемое в переносном значении. В основе его лежит сравнение неназванной сущности с какой-либо другой на основании их общих признаков. Метафора в музыкальном искусстве есть эстетическая самоцель, своей новой природой вытесняющая исходное, первоначальное значение. Присутствие метафоры в художественном пространстве — как части общей парадигмы понимания феноменологии творческой реальности — являет собой действенную семантическую единицу, своего рода синтаксический акцент в структуре ее ткани. Смысл ее в том, чтобы усилить эмоциональную выразительность общей текстологии художественной формы. На концептуальном же уровне сущность ее символики можно интерпретировать как источник процессов смыслопорождения и формирования универсалий.

Процесс трансформации культурно-социальной реальности в постоянно изменчивую, нестабильную, порой мнимую, ускользающую форму су-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> *Бычков В. В., Маньковская Н. Б.* Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М.: ИФ РАН, 2006. С. 32-61.

ществования актуализировал появление, укрепление и возрастание в сознании художника, как и в общественном сознании, роли различного рода образов реальности, замещающих собою саму реальность. В результате художественные процессы в широком спектре творческих направлений стали приобретать черты, определение сущности которых приводит нас к введению в творческую практику понятия виртуальной реальности, предполагающей взаимодействие и оперирование художника не с конкретными семантическими элементами, к примеру, музыкальной текстологии, а с симуляциями последних, своего рода виртуальными метафорами. Вполне осознавая всю терминологическую размытость и широчайший спектр трактовок дефиниции «виртуальность», все же позволим себе в частных целях упрощения применить такой обобщающий термин, ибо в широком общественном сознании последний давно уже ассоциируется с основными базисными образами тех явлений современной музыкальной практики, которые, так или иначе соприкасаясь с электронными аудиотехнологиями, используют последние в качестве основного инструментария собственной реализации. Данный фактор, являясь одним из фундаментальных аспектов эстетической символики Нового времени как в области органологии, так и в музыкальном искусстве в целом, в сущности, очерчивает собой конечную точку эволюции творческой модели в художественном процессе современности.

Рассматривая природу виртуальности в контексте аудиального искусства, можно выявить два полярных подхода. Они с разных ракурсов, один — по формальным, другой — по сущностным признакам, описывают данное явление. При этом оба в своей бинарной природе основаны на принципе противопоставления. С одной стороны, эфемерностям бесконечно малых, нестабильных величин, имеющих бесконечно малые периоды своего существования как в структурных, так и в качественных единицах, противопоставляется стабильность пространственно-временных свойств и значений семантических элементов традиционной аудиальной эстетики. Другой подход предлагает противопоставление практике использования компьютерных симуляций, иллюзорности образа фонографических сущностей, объектов, создаваемых средствами компьютерного синтеза, - «живой» реальности «материальных» объектов традиционной аудиальной практики. Абстрактность символических уровней семантических формул музыкальной культуры постулирует генезис аудиального художественного пространства как имманентно виртуальной сферы. Соответственно, элементы музыкального текста, являя собою древнейшие формы замещения «реальных», «живых» психических феноменов, переживаний<sup>1</sup>, выступают в роли главного инструмента виртуализации ху-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> *Мациевский И. В.* Интонация, контонация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // Музыка народов мира. Проблемы изучения: Материалы Международной научной конференции. М.: Московская консерватория, 2008. Вып. 1. С. 9–56.

дожественного пространства. Это обстоятельство в свое время дало основание Ю. М. Лотману писать о виртуальности, открытости, незаконченности, невоплощенности творческого образа в сознании человека, имеющего дело с каким-либо художественным текстом<sup>1</sup>. Сегодня же этот контекст расширяется также за счет виртуализации, конкретных форм представления имманентных музыкальных идей в конкретном тембре, высотности, динамике, агогике, свойствах конкретного акустического пространства, то есть как в структурных, так и в качественных свойствах аудиальной среды, с помощью техники замещения их виртуальными символическими абстракциями. Макроалгоритм художественного процесса репродуцирует самого себя, свои же собственные формы существования посредством воссоздания уже сложившихся в практике архетипов, но на принципиально иных, виртуальных уровнях их реализации. При этом виртуализация пространства аудиального искусства разворачивается как в форме электронного замещения ключевых компонентов фактуры текста на их виртуальные аналоги, метафоры, так и в виде симуляции самих художественных объектов, практик, стилей<sup>2</sup>. Общее представление о феномене замещения семантики реальности аудиального пространства его виртуальными образами позволяет взглянуть на проблему с иного, более «ВЫСОКОГО» ракурса: не компьютеризация инструментария виртуализирует ткань художественного пространства, но виртуализация самого искусства в феноменологическом значении природы данного процесса порождает идеологию компьютеризации творческих техник и средств. Во многом эти процессы, имеющие место в художественном пространстве, инспирируются как стремлениями компенсировать с помощью компьютерных симуляций процесс стагнации, деградации структуры дуализма социально-художественной реальности, так и центробежными силами инфляционной трансгрессии семантических и онтологических свойств фонографического текста, имеющей природой экспансию новых его форм. Программный инструментарий синтеза, акустической обработки сигнала, секвенсинга являют сегодня собой комплексный инструментарий моделирования виртуальных ценностей, художественной парадигмы новой природы. При этом тезис об индивидуальной автономии художника в условиях нового инструментария также нашел весьма последовательное отражение в структуре виртуальных ценностей<sup>3</sup>. Сам тер-

 $<sup>^1</sup>$  *Лотман Ю. М.* О природе искусства // Социология искусства: Хрестоматия / Отв. ред. Т. А. Клявина, В. С. Жидков. СПб.: Искусство, 2005. С. 480.

 $<sup>^2</sup>$  *Карпец М. И.* Грани генезиса электронной революции в музыкальном искусстве // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании: Материалы всероссийской научно-практической конференции (27 марта 2010 г.). СПб.: СПбГУП, 2010. С. 57.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> *Карпец М. И.* К вопросу о фонографической аутентичности композиций электронной музыки // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технологіі: Материалы пятой научно-творческой конференции молодых ученых (10–11 октября 2011 г.). Киев.: Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств; Институт искусств, 2011. С. 214.

мин «виртуальные ценности» рассматривается с точки зрения феноменологии явлений, которые не просто актуализируются посредством так называемой «виртуальной реальности», но являются базовыми для природы ее сущностного содержания, порождаемого взаимодействиями в виртуальной среде, отражают ценностную структуру художественного пространства современного медиаландшафта как особой имманентно виртуальной категории.

Информация, будучи семантическим элементом феномена виртуальных ценностей, является также базовым элементом новой художественной парадигмы, неотъемлемым аспектом онтологии новой аудиальной культуры, символизирует при этом существенную модуляцию структуры ценностей современного художественного пространства<sup>1</sup>. Однако, несмотря на то что роль информационной многоплановости в архитектонике художественного текста виртуального медиаландшафта существенно возросла, творческая ценность конкретных ее элементов заметно снизилась за счет увеличения массивов данных и повышения эстетических запросов к художественному качеству текстологии новой фонографии. В то же время очевидна тенденция девальвации ценности информации, составляющей синтетическую ткань нового художественного текста в результате экспоненциального развития технологий виртуальной реальности.

Развитие науки и искусств в значительной степени повлияло на наше представление об окружающем мире, сформировало новый, в том числе и виртуальный, инструментарий для его постижения. Музыкальное искусство при этом, эволюционируя в своих формах, также предложило свои инструменты его представления. Столкновение и соотношения этих парадигм в формировании художественного ландшафта сегодняшнего дня, однако, вовсе не беспрецедентно, но имеет глубокую историю. От Пифагора до сегодняшних теорий и реалий в области музыкальной акустики, психоакустики, музыкального анализа — все это подпитывалось вдохновением, исходящим из самой имманентной природы музыкального искусства. Тенденции виртуализации аудиального пространства могут быть рассмотрены нами здесь как специфическая характеристика художественного ландшафта в своей эволюции, постепенно отходящего от таких исходных, присущих ему изначально базовых ценностей, как упорядоченность всей системы, имманентность средств и механизмов ее функционирования, идеи беспредпосылочной данности самого феномена художественного творчества. Развитие системы, с потерей упорядоченности, естественным образом рождает необходимость появления, становления и развития экстраполярной силы для преодоления энтропии и удержания линейности развития. Насущные потребности музыкального искусства во многом вдохновили и очертили формы существова-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> *Карпец М. И.* Интерактивность как доминанта современной электроакустической музыки // Этническая традиция в современной музыкальной культуре. К 80-летию Альгирдаса Вижинтаса: Материалы международного симпозиума. СПб.: РИИИ, 2010. С. 117–120.

ния и развития технологий виртуальной реальности. Сегодня изыскания в области цифровых технологий, инспирируемые и двигаемые потенциалом научной, интеллектуальной работы, создают фундамент для формулирования тезауруса и расширения синтаксиса в глобальном масштабе художественной сферы. Этот процесс уже значительно изменил статус фонографии медиаландшафта современности, привел к появлению принципиально новых форм и видов искусства В результате преобразование самого алгоритма эстетизации так называемой «объективной реальности» с помощью нового виртуального инструментария привело к постепенному отходу от постулата беспредпосылочной данности художественного акта, необходимости его «легализации» посредством экстраполярной трактовки последнего, появлению в качестве научного инструментария заимствованных из технологических сфер идей формирования систем интердисциплинарных концепций, к появлению и утверждению в системе искусств самого инструмента интердисциплинарности как феномена, претендующего на статус нового скрепляющего вектора развития, — той силы, что может представить механизмы преодоления энтропии и удержания линейности развития всей системы. При этом, однако, лишь благодаря мощным интеграционным процессам в искусстве и науке, в силу социальных изменений и запросов в общественном сознании, стало возможным появление, становление и успешное освоение художниками электронных аудиотехнологий, являющихся инструментарием высочайшего интеллектуального уровня сложности. Стала возможной творческая реализация художественных задач с их помощью.

Поскольку искусство, художественное творчество не есть лишь результат, но также, как известно, и процесс<sup>2</sup>, статус этого процесса, учитывая сегодняшний уровень эстетизации виртуальности, становления феноменологии виртуальных ценностей, интердисциплинарных метафор, позволяет нам охарактеризовать этот процесс термином глобальной трансгрессии художественной сферы, быть может даже — процессом смены парадигм. Тенденции конвергенции виртуальных и реальных ценностей художественного пространства реализуют собой парадигму его так называемой «расширенной реальности». При этом виртуальные ценности постепенно трансформируются из-за активного влияния реальных. Конвергенция реального и виртуального меняет аксиологию всего художественного ландшафта современности, порождая предпосылки появления на основе виртуальных ценностей ценности нового интегрального типа.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Карпец М. И. Метаморфозы концептуальной и перцептуальной модели тембра в пространстве современной аудиальной культуры // Вестник культуры и искусств. 2017. № 1 (49). C. 93-101.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Карпец М. И. Перформанс как воплощение природы интерактивных форм музыкальной композиции // IV Санкт-Петербургский Международный форум культуры (СПб., РИИИ, 2015). СПб.: РИИИ, 2015. С. 30-31.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Бычков В. В., Маньковская Н. Б.* Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М.: ИФ РАН, 2006. С. 32–61.
- 2. *Карпец М. И.* Грани генезиса электронной революции в музыкальном искусстве // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании: Материалы всероссийской научно-практической конференции (27 марта 2010 г.). СПб.: СПбГУП, 2010. С. 57.
- 3. *Карпец М. И*. Интерактивность как доминанта современной электроакустической музыки // Этническая традиция в современной музыкальной культуре. К 80-летию Альгирдаса Вижинтаса: Материалы международного симпозиума. СПб.: РИИИ, 2010. С. 117–120.
- Карпец М. И. К вопросу о фонографической аутентичности композиций электронной музыки // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технологіі: Материалы пятой научно-творческой конференции молодых ученых (10–11 октября 2011 г.). Киев.: Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств; Институт искусств, 2011. С. 214.
- Карпец М. И. Метаморфозы концептуальной и перцептуальной модели тембра в пространстве современной аудиальной культуры // Вестник культуры и искусств. 2017. № 1 (49). С. 93–101.
- 6. *Карпец М. И.* Перформанс как воплощение природы интерактивных форм музыкальной композиции // IV Санкт-Петербургский Международный форум культуры (СПб., РИИИ, 2015). СПб.: РИИИ, 2015. С. 30–31.
- 7. *Лотман Ю. М.* О природе искусства // Социология искусства: Хрестоматия / Отв. ред. Т. А. Клявина, В. С. Жидков. СПб.: Искусство, 2005. С. 479–485.
- 8. *Мациевский И. В.* Интонация, контонация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // Музыка народов мира. Проблемы изучения: Материалы Международной научной конференции. М.: Московская консерватория, 2008. Вып. 1. С. 9–56.

#### Аннотация

Развитие науки и искусств в значительной степени повлияло на наше представление об окружающем мире, сформировало новый, в том числе и виртуальный, инструментарий для его постижения. В данном контексте виртуальность могла бы выступать как новая онтологическая гипотеза художественной реальности. При этом тенденции виртуализации художественного аудиального пространства могут быть рассмотрены нами как специфическая характеристика художественного ландшафта в своей эволюции, постепенно отходящего от таких исходных, присущих ему изначально базовых ценностей, как упорядоченность всей системы, имманентность средств и механизмов ее функционирования, идеи беспредпосылочной данности самого феномена художественного творчества.

#### Summary

The progression of science and the arts nowadays has been largely influenced our understanding of the universum around us, and been formed a novel instrumentarium, including a virtual 'organum' for its comprehension. In this context, virtuality could act as a new ontological hypothesis of artistic reality. Moreover, the tendencies of virtualization of artistic phonographic contexture can be considered as a specific characteristic of an aesthetical landscape, which in its evolution, gradually departing from such original basic values inherent in it as the orderliness of the whole system, the immanence of the means and mechanisms for its functioning, the idea of the presuppositional unpreconditional givenness of artistic creativity as a phenomenon itself.

- ✓ Ключевые слова: Инструментарий создания виртуальных ценностей, фонографическая метафора в художественном пространстве.
- ✓ Key words: The 'organum' for virtual values formation, a phonographic metaphor upon the creative artistical scene.

## ЮБИЛЕИ. ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

Nº 1 / 2018

УДК 78.01

# Творчество С. В. Рахманинова в контексте ведущих художественных направлений его времени. К 145-летию со дня рождения

#### ДЕМЧЕНКО АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ

Доктор искусствоведения, профессор, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова; Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского; ведущий научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований (Саратов)

#### **DEMCHENKO ALEXANDER I.**

Doctor of Musicology, Professor, Saratov State Conservatory; Saratov State University, Leading Researcher and Head of the Center for Integrated Artistic Research (Saratov)

E-mail: alexdem43@mail.ru

При всей индивидуальной неповторимости художественной манеры Сергей Васильевич Рахманинов многократно вступал в более или менее тесное соприкосновение с различными стилевыми направлениями своего времени. Проследим эти контакты его творчества в поэтапной эволюции от опусов начала 1890-х к произведениям 1930-х годов.

Начнем с того, что в исследовательской литературе не раз высказывалась мысль о явственных перекличках «Алеко» с оперным веризмом. Нелишне напомнить датировку первых опытов в этом направлении на итальянской почве: «Сельская честь» П. Масканьи — 1889 год, «Паяцы» Р. Леонкавалло — 1892-й, «Манон Леско» Дж. Пуччини — 1893-й.

Таким образом, опера Рахманинова, написанная в 1892 году, позволяет говорить о созвучии творческих устремлений и общих веяниях эпохи. К тому же следует упомянуть тот факт, что В. Немирович-Данченко был в восторге от «Сельской чести» и свое либретто «Алеко» делал в немалой степени под влиянием ее драматургии.

Как и в операх итальянских веристов, здесь на первый план выдвигается драма ревности. Открытая эмоциональность, повышенная напряженность чувств, накал которых неизбежно приводит к фатальному исходу, сопровождается вспышками необузданной страсти (начиная со второго эпизода Интродукции и далее — в кульминации рассказа Старого цыгана и в отклике Алеко на это повествование). Веристские элементы особенно ощутимы в случаях вкусовых издержек, которых не удалось избежать молодому

композитору: пафос страдальчества, мелодраматический нажим, нота надрыва.

То, что веристское наклонение в его русском варианте не было случайным для Рахманинова, доказывается появлением немалого числа романсов с теми же стилистическими признаками, а в ряде случаев и с аналогичными художественными издержками («О нет, молю, не уходи», «Всё отнял у меня», «Я опять одинок», «Ночь», «Отрывок из Мюссе» и др.).

Эмоция, заложенная в словах «О, как мне тяжко!» (романс «Давно в любви»), находит себя в различных смысловых ракурсах: дисгармония жизни души, муки одиночества, горечь покинутости, ощущение обреченности, что подчас выливается в крик боли и взрыв отчаяния.

Возвращаясь к операм Рахманинова, обнаруживаем, что отмеченная выше повышенная напряженность и обнаженность чувств, а также нервная взбудораженность, болевые ощущения, атмосфера терзаний, страхов, тревог посвоему корреспондировали ранним веяниям экспрессионизма — именно в таком ключе развивались отдельные линии современного Рахманинову творчества Г. Малера и Р. Штрауса.

Соприкосновения с экспрессионизмом ощутимы в экстатических вспышках неистовых страстей «Алеко». Еще заметнее эти соприкосновения во «Франческе да Римини», где общий гнетущий дух выливается в эмоциональные метания и разорванность речи Ланчотто («поток сознания»), а также в эмоциональную атмосферу тех сцен, которые воспринимаются как кошмарный сон, и особенно в живописание картин ада и мук грешников, когда несущийся сквозь людские вопли и стенания фатально-инфернальный смерч предает все гибели и разрушению (Пролог и Эпилог оперы).

В «Скупом рыцаре» экспрессионистские веяния отчетливо заявляют о себе в сумрачно-тягостной атмосфере, внутренне не просто напряженной, а нервозно-взбудораженной, с прорывами вздыбленно-взвихренного тонуса и в «жути» отдельных моментов (2-я картина — «В подвале»).

И опять-таки, как это говорилось по поводу перекличек музыки Рахманинова с веризмом, следует подчеркнуть, что черты экспрессионистской эстетики имели место и за пределами его опер. Так, в вокальном творчестве одним из самых сильных образцов рахманиновского экспрессионизма можно считать романс «Как мне больно».

Уникальным примером использования соответствующей стилистики является «Кольцо» (1906), где, казалось бы, невозможно было даже предположить нечто подобное, поскольку речь идет о сочинении фольклорной направленности, хотя исходный импульс мог быть задан столь же неожиданной поэтической канвой А. Кольцова, передающей свободным стихом ситуацию заклинательной ворожбы.

В согласии с фольклорным наклонением текста, композитор строит здесь вокальную линию преимущественно на натурально-ладовой диатонике, однако при этом ему удается передать в музыке сложнейшее психологическое состояние, связанное с наплывами тревог, страхов, кошмаров, так что без малейших колебаний приходится говорить о признаках экспрессионизма. Нагнетание зыбкой, расплывчатой мистической атмосферы основано в партии фортепиано на нервной вибрации терцовых ходов. Заклинательное начало со всей явственностью обнажается в произнесении заклятья: «Загорись, разгорись, роковой огонь! Распаяй, растопи чисто золото!» — которое воспроизводится закличками на опять-таки терцовом возгласе с сильными акцентами.

И, завершая обзор оперного наследия Рахманинова, необходимо отметить, что он по-своему откликнулся на экспериментальные устремления времени, связанные с разработкой жанра одноактной оперы.

Подытоживая эволюцию русской камерной оперы («Каменный гость» А. Даргомыжского, ряд опусов Ц. Кюи, «Моцарт и Сальери» Н. Римского-Корсакова), Рахманинов стремится к лаконизму и конденсированности действия, к его сквозному развитию, использует для характеристики главных героев форму развернутой монологической сцены, позволяющей раскрыть их сложный внутренний мир, что делает эти произведения психологическими драмами. Вдобавок ко всему от оперы к опере нарастает значимость симфонического начала, что своего максимума достигает в «Скупом рыцаре», где центр тяжести перенесен на непрерывный ток оркестрового развития, смысл которого «поясняется» репликами вокальной декламации.

Приверженность композитора к одноактной камерной опере подтвердилась историей создания его последнего опуса в данном жанре — «Монна Ванна» (1906). На этот раз была задумана трехактная композиция, но удалось закончить в клавире только 1-е действие. При всей добротности выполнения автор оказался в путах многословия, причем с явным оттенком дидактичности. Вероятно, именно эта, несвойственная композитору, манера заставила его отказаться от продолжения работы.

\* \* \*

В русле столь свойственной выдающемуся композитору пейзажной образности сложилось то особое художественное явление, которое можно обозначить как рахманиновский импрессионизм.

Его своеобразие состоит прежде всего в том, что, в отличие, к примеру, от самоценной значимости ландшафта в импрессионизме Дебюсси тех же лет, подобные зарисовки Рахманинова наполнены исключительной трепетностью, неотрывной от взволнованной эмоциональности человека, остро и тонко чувствующего жизнь природы, ее красоту.

Столь ярко выраженная «человечность» пейзажа дополнительно подчеркнута тем, что даже мажорные страницы творчества композитора обычно подернуты дымкой грустной меланхолии. И, воссоздавая жизнь этой «очеловеченной» природы, композитор менее всего был озабочен проблемами колорита и звуковой роскоши, — напротив, в ее облике всемерно акцентируются черты неброской, чистой, целомудренной красоты (допустим, в прелюдиях Es-dur, G-dur, gis-moll).

Черты импрессионистской звукописи обнаруживаются в рахманиновской музыке уже с начала 1890-х годов (в том числе в симфонической поэме «Утёс»). С наибольшей отчетливостью на данном этапе они представлены в Сюите № 1 для двух фортепиано и опере «Алеко».

В первом из этих произведений листианская техника инструментального письма преобразована в импрессионистскую «сонорику», где, помимо всевозможных претворений колокольности, ставшей важнейшим стилистическим знаком рахманиновского творчества, воспроизводятся разного рода имитации «натуры» (журчание воды, птичьи фиоритуры и т. д.).

В «Алеко» импрессионистский флёр дает знать о себе совершенно иначе. Свое законченное выражение он находит в Интермеццо (№ 11 с его реминисценцией в оркестровом вступлении к № 13). Картина южной ночи, знойная нега, всплески гедонистической услады переданы с максимально возможной пышной роскошью красок инструментальной палитры. И стоит заметить, что в некотором роде Рахманинов предвосхищает здесь чувственную звукопись «Испанской рапсодии» М. Равеля.

В последующей эволюции приметы рахманиновского импрессионизма в достаточном обилии представлены в романсах (к примеру, «Утро», «Мелодия», «Фонтан», «Сей день, я помню», «Всё хочет петь» и т. д.), в фортепианных прелюдиях (D-dur, Es-dur и es-moll, F-dur, G-dur, gis-moll и др.) и этюдах-картинах (C-dur и g-moll op. 33 № 2 и № 8, a-moll op. 39 № 2 и т. п.). Перечислив ряд образцов, попытаемся суммировать свойственные им качества соответствующей звукописи.

Спектр средств гармонии мог простираться у Рахманинова от прозрачной утонченно-изысканной палитры до красочных гирлянд мягко диссонирующей аккордики и сложных напластований, расцвечиваемых большетерцовыми сопоставлениями. Характерно, что мажор у него в таких случаях отнюдь не лучезарный, а матовый, меланхоличный, с довольно густыми тенями (сказывается столь свойственное композитору элегическое наклонение).

Широкая шкала звукоизобразительности обеспечивается многообразием приемов фактурного изложения: колыхание и трепетная вибрация звуковой ткани, фигурационное кружево, изысканная мелизматика, искусное плетение линий правой и левой рук, всевозможные варианты пианистического туше. В воссозданной таким путем музыке природы можно услышать струение и журчание воды, весеннюю капель, шелест листвы, голоса птиц, их щебет и гомон, а также почувствовать движение воздуха, блики и переливы солнечного света.

И очень важно, что все эти «впечатления» и «настроения» были неповторимо рахманиновскими. Обычно их отличает родниковая чистота, в них просматривается небесная синь-лазурь и очень часто слышится «грусть полей». Потому-то он, как музыкант-живописец, предпочитает «хрусталь» тончайшей интонационно-гармонической нюансировки, нежную прозрачность акварельных красок и мягкой пастели. И всегда его пейзажи остаются лирически прочувствованными, что сообщает им неизбывное поэтическое очарование.

\* \* \*

В творчестве зарубежного периода, помимо таких хрестоматийно известных шедевров, как «Рапсодия на тему Паганини» и «Симфонические танцы», Рахманинов явился автором еще двух «кристаллов» художественной выразительности. Это были «Три русские песни» и «Вариации на тему Корелли» — оба произведения открывали новые грани в творчестве композитора, связанные с важнейшими направлениями в музыкальном искусстве XX века.

«Три русские песни» для хора и оркестра (1926) стали в высшей степени оригинальной страницей рахманиновского творчества. Это одно из немногих произведений композитора, в котором он прибегает к подлинному фольклорному материалу.

Обрядовая «Через речку, речку», рекрутская лирическая «Ах ты, Ванька» и плясовая «Белолицы, румяницы вы мои» в сумме своей дают не только три разнохарактерные зарисовки народной жизни, но и три разные грани национального характера.

Построение цикла и по фактуре, и по смыслу репрезентирует песню «мужскую» (мужские голоса), «женскую» (только женские) и «сводную, общую» (смешанный хор). За этим прочитывается сюжет: издалека возвращается муж удалой, женщина горюет о своей доле, грядет момент расправы ревнивца над ней.

«Три русские песни» можно попытаться вписать в русло фольклоризма начала XX века, представив их в качестве одного из итогов этого, может быть самого мощного, направления в музыкальном искусстве того времени. Однако творческий подход Рахманинова настолько своеобразен и необычен, что его шедевр воспринимается скорее как прогноз на далекую перспективу с предвосхищениями «новой фольклорной волны» второй половины столетия, ближе всего к Г. Свиридову времен «Курских песен» (1963).

В любом случае перед нами образец поразительной свободы взаимоотношений композитора с фольклорной моделью. При всей корректности подхода к народно-песенному материалу, Рахманинов работает с ним как с собствен-

ным, ему принадлежащим. Это начинается с вариантного развертывания мелодической основы, попевочная структура которой не только растягивается или сжимается, но при необходимости допускается и вычленение ее отдельных звеньев.

Однако главный путь «авторизации» фольклорных прототипов пролегает по линии развития оркестровой фактуры. Это ни в коем случае не сопровождение, это совершенно автономный пласт музыкальной ткани, выделяя который, композитор сознательно ограничил возможности хора одноголосием. Оркестровый массив насыщает целое ритмической пульсацией, множеством образных граней и оттенков, в том числе подавая через тембры и звукоизобразительные детали целый ряд знаковых штрихов русского национального бытия.

Особенно ощутима значимость «авторских комментариев», привносимых через оркестровую партию, в плане психологизации народно-песенного материала. То посредством исключительно чутких звуковых намеков, то на основе «густого» эмоционально-экспрессивного настоя передаются сложные амбивалентные состояния внутреннего напряжения и настороженности, томительного ожидания и тяжелых предчувствий.

Этому сопутствует затемненный, почти сумрачный колорит. Так, в завершающем номере сквозь внешний покров разбитного гулянья высвечивается мысль о горькой женской доле, что в конце подчеркнуто замедлением темпа, снятием плясовой фактуры и раздумчивым произнесением последних фраз: «Право слово, хочет он меня побить, / Я ж не знаю и не ведаю, за что».

«Три русские песни» формально можно причислить к жанру фольклорной обработки. На самом деле это ярко новаторская разработка народно-песенного материала с прорывом в его совершенно новое звукоощущение. Причем при всей интенсивности авторских привнесений удержана безупречная органика воссоздания национального духа, а глубина его постижения во многом базируется именно на этих привнесениях.

На волне возвращения к традициям в мировой музыке рубежа 1930-х годов в качестве ведущего художественного направления выдвинулся неоклассицизм. Рахманинов деятельно откликнулся на его веяния созданием в первой половине этого десятилетия двух очень близких между собой вещей, выполненных, в сущности, по одной композиционной модели. Это были «Вариации на тему Корелли» и «Рапсодия на тему Паганини».

В обоих случаях он воспользовался формой вариаций как важным устоем многовековой истории музыкального искусства. К тому же Рахманинов обращается здесь к темам, которые не раз использовались в классические времена: старинная португало-испанская мелодия «La Folia» (ее, помимо А. Корелли, использовали в своих сочинениях Д. Скарлатти, И. С. Бах, Ф. Э. Бах, А. Гретри, Л. Керубини, Ф. Крейслер и ряд других композиторов) и 24-й каприс Н.Паганини, также неоднократно служивший темой вариации (например, у Ф. Листа, Й. Брамса, В. Лютославского).

Добавим к сказанному и такую деталь: у рассматриваемых опусов в творчестве Рахманинова имелся далекий «предыкт», где их очертания были намечены технически и даже стилистически, — это фортепианные «Вариации на тему Шопена» (1902).

Своеобразие его неоклассицизма состояло в подчеркнутой классичности. Но это ни в коем случае не стилизация и это качественно модернизированная классика, что сказывается в остроте ритма, гармонии и артикуляции, а также в жесткости тона, внутренней нервности, в динамичном тонусе и холодке *ratio*, идущем от мирочувствия «прагматической» эпохи.

Кроме того, современное наклонение обоих вариационных циклов Рахманинова в ряде случаев оттеняется подключением специфики джазового музицирования (VIII из «Вариаций на тему Корелли», IX, X и XVI вариации в «Рапсодии на тему Паганини»).

«Вариации на тему Корелли» для фортепиано (1931) близки романтической традиции, в том числе типу шумановских свободных вариаций. Этому сближению способствовал характер самой темы, притягивающей своей глубиной и проникновенностью.

От романтической эпохи наследована и адаптированная к современности метаморфоза фортепианного стиля brillante со свойственным ему изысканным шармом и блестящим артистизмом. Причем нельзя не отметить потрясающее мастерство, с которым композитор изобретает из краткого тематического зерна и щедро преподносит россыпи все новых и новых образно-смысловых граней.

В остальном это произведение можно рассматривать как подготовительный этюд к «Рапсодии на тему Паганини», как ее «двойник». Здесь были намечены соответствующие контуры импульсивно-динамичного жизнеощущения с безусловной доминантой оптимистического тонуса, апробированы приемы варьирования исходной темы и ее фактурно-ритмической разработки, найдены очертания развернутой трехчастной композиции, где вариации деятельно-двигательного характера сосредоточены в крайних разделах, а лирические отступления в среднем.

Резюмируя сказанное, можно утверждать, что «классик» и «романтик», каким обычно представляется нам Сергей Васильевич Рахманинов, на самом деле находился в очень активном диалоге с такими стилевыми направлениями эпохи 1890—1930-х годов, как веризм, импрессионизм, экспрессионизм, фольклоризм, неоклассицизм, а также тяготение к экспериментальным формам художественного высказывания, и дал каждому из этих направлений весьма индивидуальную трактовку.

#### Аннотация

Рахманинов многократно вступал в более или менее тесное соприкосновение с различными стилевыми направлениями своего времени. Это начиналось с явственных перекличек «Алеко» с оперным веризмом, и естественность веристского наклонения подтверждается появлением немалого числа романсов с теми же стилистическими признаками. Присущая операм Рахманинова повышенная напряженность и обнаженность чувств, а также нервная взбудораженность, атмосфера терзаний, страхов, тревог по-своему корреспондировали ранним веяниям экспрессионизма (отдельные эпизоды «Франчески да Римини» и «Скупого рыцаря», а также некоторые романсы). Кроме того, касаясь оперного наследия Рахманинова, необходимо отметить, что он по-своему откликнулся на экспериментальные устремления времени, связанные с разработкой жанра одноактной оперы. В русле столь свойственной выдающемуся композитору пейзажной образности сложилось особое художественное явление, которое можно обозначить как рахманиновский импрессионизм. «Три русские песни» для хора и оркестра стали оригинальной страницей фольклоризма начала XX века. Наконец, в «Вариациях на тему Корелли» и «Рапсодии на тему Паганини» композитор дал свою версию неоклассицизма. Следовательно, есть все основания утверждать, что Рахманинов находился в активном диалоге с рядом стилевых направлений 1890—1930-х годов.

#### **Summary**

Rakhmaninov repeatedly engaged in more or less close contact with the various stylistic trends of his time. It begins with a distinct roll-call to 'Aleko' opera verismo, and the naturalness of the veristic inclination is confirmed by the appearance of the number of romances with the same stylistic features. Rakhmaninov's operas are heightened by tension and the nakedness of feelings, as well as nervous excitement, an atmosphere of anguish and fear, and the anxieties in their own way corresponded to the early influences of expressionism (some episodes of 'Francesca da Rimini' and 'The Miserly Knight', as well as individual songs). In addition, regarding Rakhmaninov's opera heritage, it should be noted that he responded in his own way to the experimental aspirations of the time, associated with the development of the genre of one-act opera. In line with the landscape imagery so characteristic of the outstanding composer, a special artistic phenomenon has emerged that can be described as Rakhmaninov's impressionism. For instance, 'Three Russian Songs' for the choir and orchestra became the original page of folklorism for the early twentieth century. Finally, in the 'Variations on the Theme of Corelli' and 'Rhapsody on the Theme of Paganini', the composer gave his version of neoclassicism. Therefore, there is every reason to believe that Rakhmaninov was in active dialogue with a number of styles during the 1890–1930s.

- Ключевые слова: творчество Рахманинова, соприкосновения с рядом стилевых направлений, веризм, экспрессионизм, экспериментальные устремления, импрессионизм, фольклоризм, неоклассицизм.
- Key words: Rakhmaninov's creativity, contacts with a number of stylistic directions, verism, expressionism, experimental aspirations, impressionism, folklorism, neoclassicism.

# ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, ХРОНИКИ

Nº 1 / 2018

УДК 78

### Рецензия на:

Серегина Н. С. Интонация как ценность: протосмыслы. Древняя Русь. СПб.: Петрополис, Галарт, 2017. 420 с.

#### ПОРФИРЬЕВА АННА ЛЕОНИДОВНА

Музыковед, кандидат искусствоведения, заведующая сектором музыки, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

#### PORFIRIEVA ANNA L.

Musicologist, PhD (History of Arts), Chief of the Department of Music, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: porfira@yandex.ru

Новая книга Натальи Семеновны Серегиной — явление совершенно необычное в круге литературы, посвященной древнерусской музыке. Вопервых, автор не стал ограничивать себя академическими проблемами текстологии, кодикологии, расшифровки, датировки рукописей и пр. С высоты своего многолетнего научного опыта Наталья Семеновна показывает общую картину средневековой духовной жизни, воплощенной в разных формах искусства, прорисовывая варьирующиеся образы, попадающие в зоны притяжения фундаментальных противоположений: божественное —

бесовское, христианское — языческое, животворящее — тленное. Повествование состоит из достаточно самостоятельных очерков, каждый из которых посвящен определенному памятнику или жанру с точки зрения его музыкальной звуковой составляющей. Важность слуховых образов, трактованных в самом широком культурносмысловом поле, позволяет извлекать новые и новые смыслы из давно изучаемых текстов, а принцип своего рода «синтетического анализирования» естественным образом ведет к аналогиям с произведениями современного искусства, раскрывая и в них новые зоны смыслов.

Во-вторых, аналитические «рассказы» складываются в стройную компо-



зицию, поэтапно раскрывающую суть того гармонического целостного образа мироздания, которым начинается разговор «О ценностной системе музыкальной культуры Древней Руси».

В-третьих, пребывая в системе дуальных оппозиций, Наталья Семеновна очень убедительно показывает, что никаких примитивных форм отношения к многообразным и прекрасным музыкально звучащим явлениям не существовало. Вроде бы «оглашенные» инструменты играли большую роль в гимнографии, а трогательная повесть о прощенном и излеченном от хуления скоморохе, изображенная на Мелётинской фреске, при внимательном вглядывании обнаруживает почитание героя в образе великого мелурга. Глава, посвященная скомороху («О чем гудел Мелётовский скоморох»), служит смысловым мостом, переводящим от «Ангельского пения» к «Символике музыкальных инструментов». В данной главе путем виртуозного семантического анализа и сопоставления различных изображений и свидетельств наиболее наглядно проявляется стиль авторского мышления: удерживая в сознании целое, мерцающее разнообразными значениями, через более внятную трактовку отдельных корнесловий идти к отдаленным, но очень важным смыслам, попутно находя объяснения таким, например, деталям, как необычная шапка или форма скоморошьего гудка. В результате читатель получает инъекцию любви и восхищения, переполняющих автора, погруженного в толкование изумительного по лепоте текста древнерусской культуры как духовного целого. Ее импульсы, ощутимые в искусстве Нового времени, иногда позволяют совершенно по-новому пережить некоторые его аспекты. Так, глава «Бесовская музыка (Киево-Печерский патерик)» выруливает на значение Христа в поэме А. Блока «Двенадцать» (параграф «"В белом венчике из роз..." Загадка "Двенадцати"»). Прямая аналогия с искушениями пещерных затворников пугающе наглядна.

Композиция книги, которую не обинуясь можно назвать симфонической, развивается crescendo к трем заключительным главам: «Звучащий мир "Слова о полку Игореве"», «Каяние» и «Покаянные стихи: эволюция жанра». Тема каяния возникает в анализе «Слова», где значительное место уделено языческим аспектам волхвования Бояна — «велесова внука». Каяние, как выясняется из многих контекстов, помимо утвердившихся в словарях значений, являет собой также голошение, плач по живым, направленный на магическое исцеление от ран и исправление зла. От этого корня происходит мистическая река Каяла — кровавый поток, льющийся с поля битвы, граница, отделяющая мертвых от выживших. Вспоминая различные способы «воскрешения музыкой», Наталья Семеновна показывает, что в конкретном музыкальном жанре — стихах покаянных — можно наблюдать некую интонационную парадигму, окрашивающую и старинные, и современные ее воплощения. Каяние как излечение греха, духовный рост и приобщение к божественному уни-

версуму получило развитие в произведениях Г. В. Свиридова, А. Г. Шнитке, В. А. Гаврилина, Р. К. Щедрина. Заканчивая прекрасной цитатой из В. Астафьева, Наталья Семеновна дает слово не музыковеду, не меломану, а человеку, ставшему символом тех самых надежд и стремлений, которые являются главной темой ее книги.

### Рецензия на:

УДК 792

Андрей Левинсон. Статьи о театре. 1913-1930 / Сост., автор предисловия и коммент., лит. ред. переводов С. Г. Сбоева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2018. 544 с., ил.

#### ГАЛАНИНА ЮЛИЯ ЕВГЕНЬЕВНА

Старший научный сотрудник,

Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

#### **GALANINA JULIYA E.**

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

E-mail: galanina\_julia@mail.ru

Вышедшее из печати исследование «Андрей Левинсон. Статьи о театре. 1913–1930», подготовленное старшим научным сотрудником Российского института истории искусств Светланой Георгиевной Сбоевой и посвященное драматическому театру и театральным художникам, продолжает важную и ответственную для нашего института тему «Сотрудники РИИИ в культу-

Получивший блестящее образование, окончив в Петербурге немецкую Петришуле и специализируясь в области романской литературы на историко-филологическом факультете Петербургского университета, Андрей



Яковлевич Левинсон (1887–1933) вырос и сформировался как ученый на пересечении национальных культур. Он свободно владел основными европейскими языками, читал на диалектах, обладал знаниями в области исторической лингвистики. Этим объясняются многогранность его исследовательской и критической деятельности, его авторитет в разных странах мира. Левинсон являлся известнейшим балетным критиком и первым теоретиком искусства балета в России и Франции, тонким исследователем литературы и изобразительного искусства, выступал как переводчик, как киновед, читал лекшии в Петроградском университете, Российском институте истории искусств, Сорбонне, Театре Елисейских Полей, на радио...

С начала 1910-х годов он печатал свои театральные рецензии и научные статьи в крупнейших русских изданиях: «Ежегоднике императорских театров», журналах «Столица и усадьба», «Аполлон» и приложении к нему «Русская художественная летопись», «Маски», «Летопись», публиковался в газетах «Речь» и «Жизнь искусства».

С лета 1920 года А. Я. Левинсон входил в первый состав профессоров только что образованного факультета истории театра РИИИ по кафедре истории нового театра. В стенах Зубовского института читал курсы лекций и вел семинары по темам: «Романтическая сцена во Франции (литературные формы, теория, постановки и пр.)», «История балета как сценического жанра в связи с историей театрального жанра». Одновременно стал преподавателем организованного в то же время факультета истории словесных искусств, где вел курс «Французская стилистика XIX века».

С 1921 года, вынужденный эмигрировать, он жил в Париже, где вскоре занял видное положение во французской прессе. Его статьи, напечатанные в иностранных изданиях, за редким исключением, впервые представлены С. Г. Сбоевой на русском языке, что является безусловным и ценнейшим вкладом в отечественное театроведение.

Книга «Андрей Левинсон. Статьи о театре» раскрывает своеобразие творческого наследия этого критика и ученого, рассказывает о его творческом пути, обращает внимание на комплексный подход и художественные особенности его критических статей и научных исследований. Публикацию работ дополняют Приложения (некрологи), Комментарии и библиографические отсылки, Указатели имен и произведений. Очень важны и новые для нас сведения о тех изданиях, в которых публиковались его труды. Подготовка к печати наследства ученого такого личностного и профессионального уровня была связана с долгими биобиблиографическими поисками и успешно преодоленными лингвистическими трудностями.

Работы Левинсона о театре — составившие дневник художественных событий 1910—1920-х годов, основанные на историко-аналитическом подходе, объективном изложении и единой системе точных театральных понятий, свободные и ясные по мысли, каждый раз новые по форме — представляют их автора как ученого академического типа. Так, фундаментальная статья 1916 года «Русские художники-декораторы» — первое обобщение достигнутого художниками в сфере театра — начинается с анализа четырехвековой истории сценической декорации (от эпохи Высокого Возрождения в Италии), с рассмотрения театральных работ Рафаэля и декораторов Бальдассаре Перуцци, Себастьяно Серлио, Фернандо Бабиены, Йозефа Фуртенбаха, Джакомо Торелли, Жана Берена, гравера Джованни Баттиста Пиранези и многих других. Затем следует переход к декорационному искусству русского театра с его плеядой мастеров (конец XIX — начало XX века). Естественно, что такая тема, как вклад охарактеризованных и упомянутых авто-

ром художников в мировую историю сценографии, требовала подробнейших разъяснений, с чем успешно справилась С. Г. Сбоева. Подготовленные ею комментарии к очень разным статьям занимают большую часть книги, однако не «засушивают» текст, не отталкивают читателя, а, наоборот, притягивают его внимание изложением новых сведений о затронутой автором проблеме, постановке или о названном имени (немалое число имен малоизвестны либо неизвестны). Многие комментарии представляют и осваивают материал и в историческом, и в теоретическом аспекте. Некоторые вносят освежающую атмосферу в академизм той или иной статьи А. Я. Левинсона, расцвечивают ее, как книжные иллюстрации, вполне соответствующие стилю критика и ни в коем случае не требующие сокращения.

Написанные прекрасным литературным языком тексты составителя вводят современного читателя в эпоху первой трети XX века и, что особенно ценно, сопровождая отзывы А. Я. Левинсона о зарубежных гастролях московских театров (вторая половина подборки), помогают понять тонкости восприятия советского театра человеком, оказавшимся в эмиграции. Комментарии расширяют и, при крайне редкой необходимости, исправляют неточности в текстах А. Я. Левинсона со всей деликатностью и уважением к их автору.

В комментариях к отзыву о первой постановке «Мистерии-буфф» В. В. Маяковского — вероятно, единственной аналитической работе о спектакле Маяковского и В. Э. Мейерхольда — собраны данные о восприятии этой пьесы широким зрителем и советскими критиками. Благодаря первоисточникам восстанавливается картина, меняющая представление об этом театральном произведении.

Находясь в эмиграции, А. Я. Левинсон с большим вниманием относился к гастролям советских театров. Его интерес привлекли Московский Камерный театр А. Я. Таирова, «Принцесса Турандот» Е. Б. Вахтангова, театр-студия «Габима» и ГОСЕТ (Московский государственный еврейский театр), современная жизнь традиций итальянской комедии масок и японского театра Кабуки.

Изучение творчества петербургского—петроградского историка театра, теоретика и критика А. Я. Левинсона, продолжившего свою деятельность в эмиграции и ставшего во Франции «культовой фигурой» (С. Лифарь), позволяет в книге, подготовленной С. Г. Сбоевой, выстроить интересную теорию: ученые, вышедшие из стен Института истории искусств, восприняли работу в нем как уникальную, объединяющую разные специализации школу. В дальнейшем разбросанные судьбой по свету Я. Н. Блох, С. К. Боянус, В. В. Вейдле, М. Л. Гофман, Ф. Ф. Зелинский, В. П. Зубов, И. И. Лапшин, А. Я. Левинсон, Г. Л. Лозинский, К. М. Миклашевский, В. Н. Ракинт, М. И. Ростовцев, С. Р. Эрнст и многие другие продолжали изучать мировое и русское искусство, переводить литературные произведения. Пересекаясь между собой, договаривая за рубежами России то, чего нельзя было сказать на родине, они вступали в творческие связи с исследователями литературы и искусства разных стран и обогащали художественный мир теми методами, которые были разработаны в Зубовском институте. В научных публикациях сотрудников института (некоторые из них цитируются в комментариях) РИИИ выступает как Academia, не исчерпывающаяся проектами знаменитого издательства, а великое, сохраняющее дух платоновского круга объединение специалистов, созданное с целью разработать глобальные, всеобъемлющие основы и современные проблемы художественного творчества.

Левинсон-эмигрант предстает в выпущенной издательством «Артист. Режиссер. Театр» книге С. Г. Сбоевой человеком, который смог сквозь мрачную завесу свидетельств и слухов, доносящихся с родины, различить то новое, принципиально важное для будущего сценического искусства, что показали русским зрителям, живущим за границей, и французам гастролирующие советские театры. При любых обстоятельствах, как и на родине, он не отступал от собственных принципов, был способен сделать оппонентов своими сторонниками. Он, несомненно, содействовал развитию созидательных связей между людьми и странами.

Вместе с тем в спектаклях 1928 и 1930 годов А. Я. Левинсон распознал рамки советских запретов, все более ограничивающих свободу творчества в России. Оценки московских постановок, данные чутким критиком, стали более сдержанными: он ощутил давление власти на театры, выравнивание, ориентацию на одно, единственно верное направление в искусстве. Всегда независимый, «прямой», А. Я. Левинсон в конце 1920-х предостерегал сценическое искусство от опасных склонностей: объявлял театр Старого света, прежде всего Франции, хранителем огромного богатства прошлого, стоящим на месте, тогда как «американский пионер, русский революционер создают крылья, несущие их к театру будущего» чересчур быстро.

Подготовленная С. Г. Сбоевой на высоком научном уровне публикация статей А. Я. Левинсона с комментариями станет важным источником для более глубокого и точного осмысления театрального процесса 1910–1920-х годов, а также разрабатываемых нашим институтом тем «История Российского института истории искусств» и «Русское зарубежье».

### Рецензия на:

УДК 792

Данилов С. С. Тысяча дней. Воспоминания / Подгот. текста, введение, указатели Л. С. Даниловой. СПб.: Петрополис, 2015. 172 с., ил.

#### РЯПОСОВ АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

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

#### RYAPOSOV ALEXANDER Y.

PhD (History of Arts), Senior Researcher, Chief of the Source criticism Department, Russian Institute for the History of the Art (Saint Petersburg)

E-mail: a-ryaposov@yandex.ru

Автор данной книги, доктор искусствоведения, профессор Сергей Сергеевич Данилов (23.05 (05.06).1901, Санкт-Петербург — 31.12.1959, Ленинград) — выдающийся ученый, один из наиболее ярких представителей ленинградской театроведческой школы, педагог высшей школы, театральный деятель. В возрасте двадцати двух лет Данилов поступил на Высшие курсы по подготовке научных сотрудников в Государственном институте истории искусств (в настоящее время Российский институт истории искусств). Судьба так распорядилась, что с этим институтом Данилов оказался свя-



зан на всю жизнь: учился в аспирантуре, работал научным сотрудником, заведовал сектором театра. Значительная часть жизни Данилова была отдана преподаванию, прежде всего — в высшей школе: в 1939 году он защитил кандидатскую диссертацию по теме «Н. В. Гоголь и театр»; с 1940 года заведовал кафедрой истории и теории русского дореволюционного и советского театра в Ленинградском театральном институте (в настоящее время Российский государственный институт сценических искусств — РГИСИ), с 1944 года заведовал здесь же кафедрой русского искусства; в 1946 году защитил докторскую диссертацию по теме «История русского драматического театра».

Данилов — один из основоположников источниковедения театра, его важнейшие работы: «"Ревизор" на сцене» (Л., 1933; 2-е, испр. и доп. изд.: Л., 1934), «"Женитьба" на сцене» (Л., 1934) и «Гоголь и театр» (Л., 1936); «Русский театр в художественной литературе» (М., 1939); «Горький и театр» (Л.; М., 1958). Многие десятилетия студенты театрального института пользовались написанными Даниловым учебниками «Русский драматический театр XIX века. Т. 1. Первая половина XIX века» (Л.; М., 1957) и «Русский драматический театр XIX века. Т. 2. Вторая половина XIX века» (Л., 1974; книга написана совместно с М. Г. Португаловой и вышла из печати посмертно).

С. С. Данилов был связан тесными дружескими отношениями с К. Н. Державиным, С. С. Мокульским, М. О. Янковским и другими крупнейшими фигурами ленинградской науки о театре; среди его учеников достаточно назвать А. Я. Альтшуллера, Л. И. Гительмана, В. А. Сахновского-Панкеева, А. З. Юфита и др. Помимо преподавания и научной деятельности, Данилов активно участвовал в практической театральной работе: с 1933 по 1936 год был помощником заведующего репертуарно-методологической частью Ленинградского государственного театра драмы (в настоящее время — Александринский театр), в 1939–1940 годах заведовал литературной частью Большого драматического театра, с 1941 по 1945 год заведовал литературной частью Ленинградского государственного академического театра (ГАТОБ) им. С. М. Кирова (в настоящее время Мариинский театр). Именно как сотрудник ГАТОБ Данилов и его семья отправились вместе с коллективом театра в эвакуацию в город Молотов (в настоящее время Пермь). Книга «Тысяча дней» — воспоминания Данилова о времени вынужденного пребывания вне родного города.

В книге отражена и творческая деятельность Данилова в эвакуации, и картины повседневной жизни людей, которых война вырвала из привычной обстановки и забросила на тысячи километров от дома. Проводы на вокзале, восемь суток в пути под угрозой бомбардировок с воздуха. Сложности эвакуационного быта. Пребывание в квартире Александра Сергеевича Лебедева, главного терапевта города Молотов, доброжелательность и гостеприимство семьи Лебедевых к подселенной семье эвакуированных. Подготовка спектаклей на новом месте и открытие Ленинградским государственным академическим театром оперы и балета им. С. М. Кирова первого эвакуационного сезона. Приезд К. Н. Державина и известия о бедствиях, переживаемых родным городом, о горестных людских потерях. Работа театра над новыми постановками: опера Г. К. Фарди «Щорс» (премьера состоялась в 1938 году в Ленинграде, вторая редакция была показана в городе Молотов в 1942 году), опера М. В. Коваля «Емельян Пугачев» (по либретто В. В. Каменского, премьера состоялась в городе Молотов в 1942 году), балет А. И Хачатуряна «Гаянэ» (на либретто К. Н. Державина, первое представление прошло в городе Молотов в 1942 году) и др. Организация концертных и литературных вечеров. Чтение лекций по истории русской драматургии и русского театра в Педагогическом институте и работа над учебником по истории русского театра. Сборы домой, прощание с городом Молотов, возвращение в Ленинград и подготовка ГАТОБ им. С. М. Кирова к работе в родном городе. Вот данные пунктиром основные темы воспоминаний С. С. Данилова.

Книга «Тысяча дней» представляет собой очень личностный документ — документ о времени и о людях этого времени, на судьбы которых выпали небывалые испытания и тяжелейшие невзгоды, хотя, казалось бы, речь в воспоминаниях не идет о боях и военных подвигах. Но победа в Великой Отечественной войне ковалась не только на фронтах или в цехах оборонных заводов. Все, кто в эти страдные годы честно и достойно делали свое дело, вносили и внесли свой, пусть и скромный, вклад в Победу.

Книгу воспоминаний Сергея Сергеевича Данилова подготовила к печати его дочь, Людмила Сергеевна Данилова (род. 1933), которая продолжила дело отца как историк русской драматургии и русского театра и как сотрудник РИИИ. Стоит обратить внимание на образцово разработанный научный аппарат книги: Л. С. Данилова написала вступительную статью к книге «Тысяча дней», подробно прокомментировала текст своего отца, сопроводила его воспоминания подборкой иллюстраций из домашнего архива (здесь можно увидеть фотографии Данилова-гимназиста и Данилова-студента; фотографии жены — Александры Николаевны Даниловой и восьмилетней дочери Тюли, как звал ее отец, то есть — Людмилы Сергеевны Даниловой; несколько фотографий Данилова на отдыхе — летом на даче под Киевом, зимой на катке, на рыбалке под Лугой; и др.), наконец, снабдила развернутым Указателем имен, в котором приводятся полностью фамилии, имена и отчества всех упомянутых в книге лиц и годы их жизни, что в сегодняшней издательской практике встречается нечасто. «Тысяча дней», таким образом, еще и память о той источниковедческой школе, что была заложена Сергеем Сергеевичем Даниловым.

УДК 394.94

### Рецензия на:

Межэтнические связи в фольклоре: Материалы V Международной школы молодых фольклористов / Ред.-сост. Н. Н. Глазунова. СПб.: РИИИ, 2016. 238 с.

#### РОМОДИН АЛЕКСАНДР ВАДИМОВИЧ

Этномузыковед, кандидат искусствоведения, заведующий сектором фольклора, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

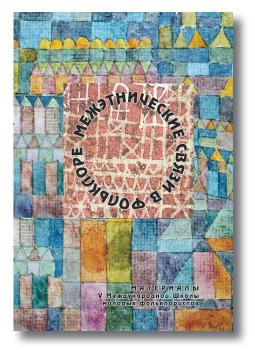
#### ROMODIN ALEXANDER V.

Ethnomusicologist, PhD (History of Arts), Senior Researcher, Chief of the Folklore Department, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: a\_romodin@mail.ru

Сборник «Межэтнические связи в фольклоре», составленный Н. Н. Глазуновой, продолжает серию сборников, отражающих результаты Школы молодых фольклористов. Эта Школа, впервые проведенная в 2003 году, имеет свою предысторию. В 1973 году сектором фольклора были начаты Конференции молодых фольклористов, посвященные памяти безвременно ушедшего из жизни сотрудника сектора Александра Александровича Горковенко. Проходившие ежегодно, эти конференции послужили своего ро-

да стартовой площадкой для многих начинающих исследователей, ставших впоследствии известными учеными в разных областях науки. Славную традицию подхватили организованные Н. Н. Глазуновой Школы молодых фольклористов. Две кардинальные цели преследовались и конференциями, и школами, одновременно подразумевая основные концептуальные идеи сектора фольклора: 1) междисциплинарность исследований, предопределяемая содержательной многозначностью этнологии, с ее филологической, этномузыковедческой, этнохореологической, этнотеатроведческой, этнографической, антропологической ветвями; 2) принципиальное изучение разных этнокультурных традиций, в их своеобразии и взаимодействии. Не стала ис-



ключением и проведенная в 2013 году V Школа молодых фольклористов, посвященная межэтническим связям в традиционной культуре. Как известно, фольклор — явление международное. Не существует абсолютно независимых, изолированных традиций, народов, языков. Общее может проявляться на разных уровнях, отражающих различные историко-культурные периоды. Могут присутствовать и генетические, и типологические связи как между отдельными явлениями, так и целыми культурами. Стадиальное изучение сопутствует актуальному исследованию. Многоплановостью задач объясняется разнонаправленность тем и в докладах на Школе, и в составленном по ее результатам сборнике. В подготовленной к печати книге выступают авторы, представляющие разные этнологические области: этномузыковедение, этнолингвистику, этнографию, антропологию.

Сборник содержит два раздела. В первый из них вошли лекции ученых, приглашенных на Школу. Эти лекции и составили начальную часть книги, в свою очередь предваренную небольшим эссе И. И. Земцовского. В его работе представлено концептуальное понимание ученым проблемы межэтнических связей в фольклоре, с возвращением к некоторым своим прошлым статьям с целью их анализа на новом научном уровне, с одновременным приглашением начинающих исследователей к диалогу. Все материалы первого раздела сборника представляют собой развернутые тексты, отображающие плоды многолетних теоретических изысканий авторов по проблематике, избранной ими для лекций. Статья Э. Е. Алексеева содержит глубокие раздумья ученого по поводу переинтонирования фольклорных песенных образцов при смене их этнической принадлежности по прошествии определенного времени. Лекция И. В. Мациевского затрагивает глобальные проблемы исторической стадиальности народной музыкальной инструментальной культуры в связи с этническими — генетическими, типологическими — разнообразными факторами и аспектами бесписьменной традиции: типами инструментария, способами изготовления инструментов, особенностями исполнительства на них, функционированием, формообразованием и т. п. В своей лекции С. А. Мызников анализирует финно-угорские субстратные следы в русском языке, приводит огромное количество примеров финно-угорских заимствований в русских диалектах Севера и Северо-Запада России. В. А. Лапиным также затрагивается проблематика Северо-Запада, но уже на уровне музыкально-фольклорного ландшафта, содержащего сложные диахронические перекрещивания в различных этнических традициях. А. В. Ромодин предлагает использовать культурно-антропологические методы в исследованиях многостороннего взаимодействия музыкантов, представляющих разные национальные культуры. Значительная познавательная ценность заложена в лекции О. М. Фишман, последовательно, на обширном материале раскрывающей методологию этнографического изучения народной традиции. Привлекается разнообразная отечественная и зарубежная литература по проблемам коммуникации собирателя и исполнителя, рассмотрения этапов, целей экспедиционной, постэкспедиционной работы, этики полевого исследования и т. п. В лекции Н. Ю. Альмеевой выявляется сложнейшая проблема взаимодействия традиционных культур в таком насыщенном разными этносами регионе, как Поволжье. А. С. Ларионова сообщает о многочисленных связях, существующих в фольклорно-обрядовом материале якутов и живущих рядом с ними народов: эвенков, эвенов, долган, чукчей, юкагиров. Во всех публикуемых лекциях неизбежно присутствуют элементы обзорности, автокомпилятивности, но, как мы уже отмечали, имеются в них и свойства той глубокой исследовательской самостоятельности, весомости, которые и обнаруживают, составляют настоящую науку.

Второй раздел сборника органично вытекает из первого. Главная его ценность состоит, прежде всего, в обращении авторов к взаимодействию одновременно многих этносов. Так, в статье А. Ф. Усмановой показан целый спектр этнокультурных связей в фольклоре тюркских народов, живущих в Астраханской области: татар, ногайцев, казахов, туркмен. Статья Т. А. Мачкасовой раскрывает взаимодействие фольклорных традиций уральских казаков и соседних с ними этносов: башкир, казахов, татар, туркмен, киргизов, калмыков, чувашей. Присутствующие у разных народов соотнесенности в различных жанрах фольклора выявляются в статьях Г. В. Тавлай (белорусы и поляки, литовцы), В. Г. Болдыревой (русские и удмурты), Л. Х. Алламуратовой (башкиры и казахи). В статье С. В. Кучепатовой анализируются выраженные, в частности, в фольклоре представления о цыганах у отдельных народов Европы. Статья М. Курбанова и К. Ёлбасарова повествует об эпической туркменской традиции, имеющей многоэтничные корни и разветвления. Представленные статьи содержат главным образом реферативные, обзорные черты. Основное их достоинство заключается, однако, в обнародовании обширного многонационального материала. Отдельные работы оказываются между тем вполне оригинальными исследованиями. Так, статья Г. В. Тавлай представляет собой анализ черт сходства белорусско-польско-литовских обрядовых образов (например, Козла), с привлечением сведений из далеких (европейских, азиатских) культур. В других статьях реферативность как свойство изложения уравновешивается широтой подачи материала.

В целом конструкция сборника выглядит ясной, завершенной. Имеются две отчетливые части книги. Совершенно понятна ее идея, концепция. Велик образовательный потенциал сборника. Обращенные к молодым ученым работы и выстроены во многом по лекционному, обзорному принципу, и несут внушительное количество информации, в том числе уникальной. Действительно, с таким объемом материала, глубиной проблематики будет интересно познакомиться любым, в особенности же начинающим, исследователям.

Заложенное в сборник гуманное просветительское начало проступает со всей очевидностью. Уважение к любым культурам, народам, вне зависимости от их происхождения, местоположения, должно быть нравственным и творческим императивом для каждого из нас. Сборник, подготовленный сектором фольклора, послужит и научным, и образовательным целям.

УДК 398

# Конференция «Полевой сезон фольклористов — 2016»

**КУЧЕПАТОВА СТАНИСЛАВА ВАЛЕРЬЕВНА**Научный сотрудник, Российский институт
истории искусств (Санкт-Петербург)

#### **KUCHEPATOVA STANISLAVA V.**

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

E-mail: stkuchepatova@mail.ru

27–28 февраля 2017 года в Российском институте истории искусств (СПб.) прошла ежегодная научная конференция «Полевой сезон фольклористов — 2016» В ходе конференции фольклористы имели возможность показать экспедиционный материал, собранный за прошедший сезон.

В 2016 году крупная экспедиция СПбГК была направлена в разные районы Кировской области, а также в соседний с Кировской областью Прилузский район Республики Коми. Г. В. Лобкова (ФЭЦ СПбГК) представила результаты экспедиционной работы в Прилузском районе. В республике приложено немало усилий, чтобы сохранить язык, обряды, праздники, центры народной культуры. В селе Чёрныш сохраняется традиция игры на многоствольной флейте (чипсаны). Коллектив «Чёрнышские чипсанистки» начал концертную деятельность еще в 1950-е годы. В каталоге Центра русского фольклора есть записи чипсанисток села Чёрныш 1960-х, 1970-х, 1990-х годов, что позволяет дать оценку современного состояния традиции и сравнить с более ранними записями. Это не наигрыш, сопровождающий пляску (хотя есть записи, когда женщины пляшут; но они сами объясняют, что эти танцевальные движения они придумали, «чтобы было красиво»). Песенных аналогов этих наигрышей не существует, это чисто инструментальная музыка. По воспоминаниям Е. А. Сердитовой, руководителя коллектива, когда шли с сенокоса, жители деревни слышали, что они идут, «по звуку чипса́ново». Они именно шли, дополнительных хореографических элементов не было. Игра на чипсанах исключительно ансамблевая игра. Характерные исполнительские приемы игры на чипсанах: «Катание» («ислодлом») — это глиссан-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Как всегда, она была организована сектором фольклора Российского института истории искусств, Фольклорно-этнографическим центром им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Союзом композиторов Санкт-Петербурга.

до по всем трубочкам, звукоподражания «Сорока» — «трещит, как сорока», «Кукушка». Строй чипсанов очень подвижен. Настраивают инструмент по традиции на две дудочки — двузвучиями. Исполнение наигрышей основано на принципе дуоритмии — два ритма в наложении дополняют друг друг га. В настоящее время исполняют также авторские произведения на коми языке в сопровождении чипсанов. В ходе экспедиции были записаны оплакивание невесты на коми языке без чипсанов, «Посиделочная» и др., пляска круговая с пением частушек.

Некоторые результаты экспедиционной работы в Прилузском районе Республики Коми представила также И. В. Светличная (ФЭЦ СПбГК). В селе Мутница был записан свадебный плач (причитание матери по дочери). В похоронном ритуале (когда покойник лежит дома и когда опускают гроб в могилу) исполнялась молитва «Святый Боже, святый крепкий». С 1995 года при доме культуры в селе Мутница существует фольклорный коллектив «Ичмоньяс». От него были записаны лирическая песня «Полюшко наше, поле чистое», инструментальные наигрыши с частушками, наигрыши «Барыня», «Русского». Записаны танцы, в том числе «Коми тропа» (проходная), «Солнечный лик». Зафиксировано название обряда одевания головного убора замужней — «головень, головеч, головенич».

Об итогах экспедиции в Мурашинский район Кировской области рассказала А. В. Полякова (ФЭЦ СПбГК). В Мурашинском районе сейчас два административных центра — Мурашинское сельское поселение и Мурашинское городское поселение — и семь населенных пунктов. Население здесь съезжее, в том числе из других областей. Иногда эти поселки недолговечные, поскольку там занимались лесозаготовками (например, поселок Новое создан в конце 1950-х годов, на данный момент в нем осталось только два жилых дома из ста). В ходе экспедиции встретились с 22 исполнителями. Был записан детский материнский фольклор (пестушки), игры в куклы, зарисовки традиционной жизни из детства, рассказы и былички. Неплохо сохранились здесь и лечебные практики (лечить испуг, уроки, грыжи, лечение скота). Записаны заговоры в грозу, от испуга, репортаж о гаданиях. Хуже всего сохранился свадебный обряд. Свадьбу играли по-простому, в основном это был пир (из-за большой бедности после войны). По календарю и похоронно-поминальной обрядности материалов больше. От гармониста (1959 г. р., уроженец Костромской области) записаны наигрыши «Барыня», «Прохожая», «Серберьянка». Также было сделано два выезда в Опаринский район Кировской области. В нем работали с исполнителями из Костромской области, с которой Опаринский район граничит.

М. Н. Власова (ИРЛИ РАН, Пушкинский Дом) рассказала о хозяйственно-промысловом и праздничном календаре поморской деревни Сёмжи Мезенского района Архангельской области, родины писателя В. С. Маслова. Первые упоминания о селении относятся к 1743–1744 годам. В середине XIX века в Сёмже было 15 дворов, к концу XIX века уже 27 дворов. В 1847 году построена Никольская церковь. Основными занятиями жителей были лесные расчистки, охота, рыболовство. Был развит зверобойный промысел (морской заяц), держали коров, овец, оленей. Сажали ячмень (это единственная вызревающая здесь зерновая культура), картофель. Ловили сельдь, семгу, навагу. В календаре были известны ивановские, ильинские, спасовские подходы семги (25 августа — 10 сентября), когда она должна особенно хорошо ловиться.

Д. В. Изотов и М. Н. Шейченко (ФЭЦ СПбГК) представили лирические песни оренбургских казаков по материалам экспедиции в Кизильский район Челябинской области. Эта территория входила в состав Оренбургского казачьего войска. В 1730–1760-е годы была создана старая линия укреплений, в нее входили старинные крепости Кизильская, Грязная, Полоцкая. В 1830-е годы, чтобы спрямить границу, была построена новая линия — от Орска к Троицку. Станицы назывались сначала по номерам, потом по названиям битв, в которых участвовали казаки. Помимо служилых людей, там селились люди из разных регионов. Так, в Кацбахском до сих пор сохранился окающий говор, в Браиловке — акающий, что связано с историей заселения. Общим в станицах становится пласт общеказачьих песен (часто литературных), романсы. А разделяют их собственно традиционные лирические песни, которые поются только в одном селе (в соседних станицах эти песни не поются). Были продемонстрированы песни, специфичные для села Кизильское: «За Ураимушкой огонек горит» (баллада о татарском полоне), «Из тех лесов Балканских». В поселке Полоцкое, тоже расположенном на старой линии, записана песня «Молодость моя молодецкая», бытующая только в этом селе. Ансамблевого пения сейчас зафиксировать не удалось. Есть не только казачьи, но и целинные поселения, которые были основаны в 1950–1960-х годах, есть белорусские переселенцы. В поселке Кацбахский, на новой линии, зафиксированы песни «Шлях-дороженьки», «Мальчишечка-бедняжечка», в поселке Браиловский — «Снежки белые пушистые», «Из-за лесу лесу темного».

К. А. Крылов (ФЭЦ СПбГК) рассказал о свадебных песнях Кизильского района Челябинской области. Коренные жители Кизильского района — казахи и башкиры. В середине XIX века здесь строится пограничная линия оренбургских казаков и местность заселяется казаками, украинцами, мордвой, калмыками. За это время здесь успела сложиться своя традиция. Участники экспедиции 2016 года записывали в казачьих поселках и в поселках, образованных в начале XX века. Была поставлена задача — записать и сравнить с записями В. М. Щурова, который собирал фольклор в казачьих поселениях, основанных в XIX и XX веках. Были продемонстрированы записи песен «Перепёлочка чиста рябыя» (исполнялась при шествии с веником), «Воротички открывалися», «Как у дуба и у дубчика», «Вдоль по улице ме-

телица метет», реконструкция обряда заплетания косы (с песней «Затрубила трубынька рано по росе»). Невесту сажали за стол и пели: «Уж ты мать моя, мамынька», «Как подули ветры буйные» (на тот же напев). Если невеста сирота, то ей исполнялся особый текст: «Ты река, моя реченька». «Уж ты ёлычка-сосёнычка» исполнялась невесте-сироте, когда ее благословляют. Записан также напев дружке «Ой, стой, дружка, не гнися».

Г. Ялмурзин (СПбГИК) показал образцы башкирской протяжной песни, записанные в Абзелиловском районе Башкирии. Было записано более 60 песен и инструментальных наигрышей от 13 информаторов. Также была представлена песня «Река Уил», с наигрышем на курае, в исполнении Абдуллы Султанова (1928 г. р.), народного артиста, самого титулованного в республике певца. Это песня армейской службы и военных походов. Была показана запись песни «Уил река», сделанная в 2008 году в деревне Утяганово Абзелиловского района, от женщины 1930 г. р. В заключение Г. Ялмурзин сам исполнил эту же песню в сопровождении курая.

Н. Ю. Альмеева (РИИИ) представила песенную традицию татар-кряшен деревни Назаровка (Урдалы авылы) Клявлинского района Самарской области. Это единственная кряшенская деревня в Самарской области. Там же широко расселены чуваши и мордва. Кряшены здесь — переселенцы из Сарманского района Татарстана. Основали деревню в XVII веке три брата, бежавшие от какого-то налога, который они не платили. Деревня названа по имени старшего брата — Назара. Женщины деревни собрались в единый коллектив, ансамбль «Натукай» (от имени Натук — Наташа). На Пасху поют «Христос воскрес», «Святый Боже». Престольный праздник в Назаровке — Покров, на него едят барана, пекут блины, устраивают поминки. На Масленицу собираются на гостевание, в деревню съезжаются все родственники. Празднуют Троицу — варят кашу дождя, кормят иву. Удалось записать гостевой напев, свадебный напев, напев Троицы, гостевой прощальный напев, песни «Маруся, Маруся», «Плясовая», «Натукай».

Также Н. Ю. Альмеева показала видеозаписи с Первого республиканского фестиваля православного пения татар-кряшен «Вербицы сад» («Бәрмәнчек бакчасы»), проходившего на острове-граде Свияжск (Зеленодольский район Татарстана). Фестиваль прошел 10 сентября 2016 года и был приурочен к 180-летию со дня рождения кряшенского просветителя Василия Тимофеева — священника, педагога, заведующего Центральной крещено-татарской школой. Были продемонстрированы песнопения и обряды, приуроченные к Пасхе, — тропарь «Христос воскресе из мертвых», а также обряд, когда сажают ребенка на подушку и он чирикает — чтобы было много кур.

М. А. Кузнецова, О. Рыбакова, О. Щукина, Е. Медянцева (СПбГИК) рассказали о бытовании календарных песен в Пинском районе Брестской области Беларуси. В деревне Теребень был записан обряд вождения ку́ста в исполнении ансамбля «Церабяначка». В первый день Троицы кусту — моло-

дую девушку (чаще сироту) наряжают зелеными ветками и обходят дворы, поют кустовые песни. Ареал бытования обряда совпадает с ареалом исторической Пинщины (Белоруссия и Украина). Был показан фрагмент обряда разряжения куста. В селе За́лузье Жабинковского района удалось сделать реконструкцию жнивного обряда. Фрагмент жнивного обряда был записан от ансамбля «Чабатухи» села Стошаны Пинского района.

И. Б. Теплова (ФЭЦ СПбГК) представила материал по церковной и народной традиции празднования Марии Ассунты (Успения Богородицы, 15 августа) в Северной Италии, в местности Резия (граничит с Австрией и Словенией). Празднование начинается в храме Марии Ассунты (Santa Maria Assunta di Resia) — покровительницы Резии. Сначала проходит месса, затем статую Марии Ассунты выносят из церкви. Во время шествия поют; затем делается остановка для проповеди священника, поются песнопения, потом возвращаются в церковь. Проводится месса, трапеза и затем праздничная часть. Вспоминают ушедших ремесленников (точильщиков ножей). В конце дня устраиваются танцы.

#### Аннотация

Обзор докладов научной конференции «Полевой сезон фольклористов — 2016» (Санкт-Петербург, РИИИ, 27—28 февраля 2017 года) о результатах фольклорных экспедиций 2016 года.

#### Summary

Review of the academic conference 'The Expeditionary Season of Folklorists -2016' (Saint Petersburg, RIHA, February 27–28, 2017) on the results of folklore expeditions 2016.

- ✓ Ключевые слова: научная конференция, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербургская государственная консерватория, фольклорные экспедиции.
- Key words: scientific conference, Russian Institute for the History of the Arts, The Rimskii-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, folklore expeditions.

# ИНТЕРВЬЮ

Nº 1 / 2018

# Музыка XXI века: от первого лица

МАЦИЕВСКИЙ ИГОРЬ ВЛАДИМИРОВИЧ

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств; Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (Санкт-Петербург)

#### MATZIEVSKY IHOR V.

Doctor of Musicology, Professor, Head of the Organology Department, Russian Institute for the History of the Arts; A. K. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory (Saint Petersburg)

E-mail: ihormcw@mail.ru

Композиторское творчество Игоря Владимировича Мациевского (род. 1941) — представителя львовско-петербургской композиторской школы, ученика А. Солтыса и О. Евлахова — в последние годы стало объектом особого исследовательского внимания<sup>1</sup>, думается, по нескольким причинам. Сочетая в себе выдающийся исследовательский опыт ученого-этноорганолога, знатока многих традиционных музыкальных культур балто-славянского, финноугорского и тюркского пространств, И. Мациевский воплощает в своем композиторском творчестве многие глубинные, сакральные модели и структуры музыкального мышления, сложившиеся в этих традициях, и одновременно, обладая талантом педагога, открывает для своих учеников-композиторов безграничные возможности этнической музыки. По сути, Игорь Владимирович знаток множества звуковых миров, — являясь «своим среди чужих», разбирается в нюансах и различиях воплощенных в звуках разных картинах мира, мироощущениях, восприятиях пространства и времени настолько, что он оказывается способным «открыть» и помочь осознать самоценность культуры человеку, представителю этой же культуры. Поэтому не случайно Игорь Владимирович — желанный гость на фестивалях, мастер-классах, лекциях в Литве, Польше, Украине, Белоруссии, Казахстане и др., его выбирают послом и защитником ценностей своих традиций. Так, в 2017 году по просьбе Правительства Казахстана И. В. Мациевский выступил в составе казахской делегации на конференции в ЮНЕСКО, посвященной развитию культуры Казахстана. В преподавании композиции студентам кафедры финно-угорских народов Петрозаводской консерватории, прибывшим из разных республик и регионов России, маэстро видит миссию сохранения традиционной куль-

 $<sup>^1\,</sup>$  В их числе исследователи — А. Алптова, О. Колганова, В. Петров, М. Тимофеева, Г. Тавлай, А. Тимошенко и др.



туры через выявление ее не поверхностных, иногда сокрытых самобытных черт и трансляцию ее ценностей через индивидуальные композиторские концепции. Вклад Игоря Мациевского в формирование современных композиторских школ России, Польши, Казахстана, Украины сложно переоценить.

Композиторское наследие И. В. Мациевского многогранно и насчитывает несколько десятков сочинений различных жанров, среди которых — кантатно-ораториальные, камерно-вокальные и хоровые произведения (в том числе циклы) на канонические богослужебные тексты («Белорусская месса», «Гимн Святому Духу» для солистов, хора и симфонического оркестра; хоровой цикл «Духовные песнопения») и тексты русских, украинских, белорусских и польских поэтов (вокальные циклы на стихи М. Богдановича, Т. Шевченко, Т. Ружевича, Я. Бжехвы, В. Броневского, М. Волошина, В. Гиппиуса, Т. Шевченко, А. Олеся, Б.-И. Антонича, И. Драча; кантаты на стихи Г. Сапгира, А. Кондратьева, П. Тычины, оратория «Памяти Леси Украинки»). В числе крупных симфонических сочинений — симфония-концерт «Аз и Я» (по мотивам книги казахского писателя и поэта О. Сулейменова), концерт для оркестра народных инструментов «Перепутаница», Концерт для скрипки с оркестром, Концерт для трех фортепиано, симфонические поэмы «Воспоминания», «Памяти мастера»; кантата-балет «Лесная фантазия» и камерная опера «Вертеп». И. В. Мациевский — автор многочисленных камерно-инструментальных сочинений для разных составов. В их числе: сонатный диптих «Вступление в Апокалипсис» для виолончели соло, Соната для виолончели и фортепиано, сонаты для скрипки соло, для фортепиано, для скрипки и фортепиано; фортепианные циклы «12 теней петербургских» и «По шляхетским мотивам», струнные квартеты и трио, квинтет для духовых инструментов, произведения для скрипки, виолончели, валторны, трубы, фортепиано, арфы.

Значимая часть творческого наследия — музыка к кинофильмам в содружестве с такими режиссерами, как А. Каневский и С. Овчаров. Композитор создал уникальные звуковые полотна к фильмам С. Овчарова «Левша», «Барабаниада», «Небывальщина», «Нескладуха», в которых получают второе рождение русские традиции инструментального музицирования. Жанровые реминисценции, тембры народных инструментов, поэтика игры, потешности, скоморошества, лирики, народных гуляний, солдатской песни и марша — все живет в красочной и одновременно утонченно-дифференцированной партитуре, которая существует как единое целое в этом «русском» киноцикле. В числе особых «этнических» опусов И. Мациевского и поэма «Prisiminimai» для бирбине и оркестра скудучяй и скрабалай, посвященная коллеге и большому другу, выдающемуся литовскому этномузыковеду Альгирдасу Вижинтасу.

В отражении этнической тематики восприятие композитора безошибочно избирает наиболее волнующие, пронзительные, живые явления, отражающие глубинные параметры культуры, которые питают ее бытие. И. Мациевский в своих сочинениях интерпретирует звучание традиционных инструментов как некую ось, на которой обращаются в циклическом потоке архаические ритмо-интонации, тембро-гармонические созвучия и которая способна претерпеть метаморфозы современной композиторской техники, оставаясь при этом ярко этнически узнаваемой. Композитор сохраняет суть традиционной игры, природу традиционного ансамблевого музицирования и себя в нем, постигает идущие к нему знаки и символы окружающего пространства, чтобы через звуковые образы воспринять символы творения мира и достичь гармонии со всем сущим. В публикуемом здесь интервью — размышления композитора о природе и тайне творчества, месте художника в современном мире и судьбе искусства.

— В исследовании феномена композиторского творчества одним из наиболее интересных аспектов является процесс формирования композитора. Расскажите, пожалуйста, о годах вашей учебы, о начальном периоде творческой биографии.

 $<sup>^1\:</sup>$  Беседа с Игорем Владимировичем Мациевским состоялась 23 марта 2015 года в Российском институте истории искусств в рамках научного семинара «Музыка XXI века. От первого лица» (http://artcenter.ru/muzyka-xxi-veka-ot-pervogo-lica-seminar-i-igor-macievskij/). Автор и ведущий семинара — Д. А. Шумилин. Материал к публикации подготовлен А. А. Тимошенко (при участии П. Марченко). Автор вступительной статьи — А. А. Тимошенко.

— Я учился в музыкальной школе в городе Ивано-Франковске, сначала в классе фортепиано. Но поначалу как-то было неинтересно, хотя вела меня очень хороший педагог, и, в общем, хорошо учила. Научили чему-то... Но мне ужасно скучно было бесконечно повторять отдельные места, зазубривать текст «от сель до сель», а как только выучил — играть одно и то же из урока в урок. Гораздо увлекательнее было подбирать, импровизировать, уходить хоть чуть-чуть «в сторонку» от нотного текста. С этого и начал. Затем пошли мои первые законченные пьесы.

Параллельно с музыкальной была, естественно, и общеобразовательная школа. И вот там, уже в моих старших классах, решили организовать оркестр народных инструментов. Что-то в этом плане я уже «соображал» — мой школьный друг учился играть на четырехструнной домре и показывал мне ее возможности, поэтому я начал писать для оркестра небольшие пьесы.

К пятому классу у меня наступил кризис в фортепианном обучении: настолько не было желания зубрить и даже ходить с нотной папкой. А вот в футбол очень хотелось играть. И получалось вроде неплохо — левым полусредним нападающим (10-м номером). Ребята-одноклассники говорили: «Слушай, что ты тратишь время с этой музыкой?..» И я бросил музыкальную школу. Отец ругал, к роялю не подпускал, не разрешал «бренчать». Мама очень переживала — преподавала в этой же школе фортепиано и сольфеджио. Но вот бабушка купила мне виолончель. И познакомили меня с замечательным педагогом, музыкантом-творцом Иваном Юлиановичем Фицаловичем<sup>1</sup>. Он был артистом квартета филармонии, писал музыку. И вновь я оказался в первом классе, но теперь уже виолончельном. Учился я весьма успешно, делал несколько программ в год, перескакивая классы — из первого в третий, из третьего — в пятый и т. д. Ну и — фортепиано параллельно. Так что овладевал двумя инструментами, не считая домр всех диапазонов в общеобразовательной школе.

В консерваторию я уже поступал на композиторское отделение. Львовская консерватория и класс профессора Адама Солтыса<sup>2</sup> в то время были на очень высоком уровне. Стал лауреатом Республиканского конкурса студентов-композиторов Украины. Дипломной работой была оратория. Потом была ассистентура-стажировка на кафедре композиции — уже в Ленинградской консерватории. Моим творческим руководителем был профессор Орест

 $<sup>^1</sup>$  *Иван Юлианович Фицалович* — ныне здравствующий виолончелист и композитор, в то время — артист Ивано-Франковской филармонии.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Адам Мечиславович Солтыс (1890–1968) — польский и украинский композитор и дирижер, ученик Георга Шумана по Берлинской музыкальной академии, сын Мечислава Солтыса, ученика К. Сен-Санса, ректора Львовской консерватории; в 1930–1939 годы — ректор Львовской консерватории, в советское время — профессор кафедр композиции и дирижирования, первый исполнитель наиболее известных сочинений К. Шимановского.

Александрович Евлахов<sup>1</sup> — ученик Д. Шостаковича. Дмитрий Дмитриевич тогда начал болеть и больше в Ленинград не мог приезжать. У нас с ним состоялся только один урок. Но одну вещь, которую он мне поведал, я студентам порой и сейчас пересказываю.

Дмитрий Дмитриевич спрашивает:

- Какая самая главная задача у композитора? Самая важная линия?
- Гармония?
- Hе-а.
- Мелодия, форма, оркестровка?
- He-а. Самое главное, молодой человек, для композитора вычеркивать! Я опешил:
- Что вычеркивать?
- Bce!
- А если хорошо?
- Вычеркивать!
- А если очень хорошо?
- Вычеркивать!
- А если без этого жить нельзя?
- Оставить!

Первый урок и последний. Потом, правда, мы еще встречались в Москве...

- А какие музыкальные ориентиры у вас были в молодости? Какие композиторы, течения и стили увлекали? Стремились ли вы работать в какомто определенном стиле, развивать его?
- Вы знаете, это очень сложный вопрос. Самыми любимыми моими композиторами не пугайтесь (!) до сегодняшнего времени остаются Йозеф Гайдн и Петр Ильич Чайковский. У Чайковского поет каждый голос оркестра. Квартеты, симфонии, хоры Гайдна необыкновенно светлы и структурно совершенны. Но и я не конструирую музыку, не исхожу из той или иной структурной задачи. Просто сочиняю. Вообще, трудно все это объяснить. Для меня, знаете, всегда важно выразить мысль или чувство, образ, которые долго искал, ощущал внутренне, но слов не находил... Когда спрашивали П. И. Чайковского: «Как вы музыку пишите? Как складываете ее?» он отвечал: «Как Бог на душу положит!..» Это притом, что П. И. Чайковский был и крупным исследователем музыки, создателем научных трудов, учебников, выдающихся критических работ.

Но это — разные вещи... Здесь, как мы знаем, автономно работают две половины мозга, сознания, творческого самовыражения — рациональное и интуитивное, что ли. И я тоже — пишу по наитию, вдохновению; затем лишь совершенствую, доделываю или «вычеркиваю»... Многие из композиторов

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Орест Александрович Евлахов (1912–1973) — русский советский композитор, много лет руководивший кафедрой композиции Ленинградской консерватории.

ХХ века мне близки. Скажем, Бела Барток. Да и другие, весьма разные. Совершенно разные...

- Во многих ваших произведениях прослеживается автобиографичность. Насколько события вашей жизни влияют на музыку? Или же творчество для вас — совершенно отрешенная от «земного бытия» сфера?
- Сложные вопросы... Даже не знаю, как сказать. Вероятно, как-то влияли. Наверное... Ну вот, например, я познакомился с певицей Ольгой Фабульян<sup>1</sup> и сочинил вокальный цикл. Для нее сочинил. Потом было немало других его исполнителей, но писал я этот цикл для нее. Самое интересное она об этом не знала многие годы. Елена Васильева<sup>2</sup> открыла мне Максимилиана Волошина, и цикл «Прежние песни» на слова этого гениального поэта посвящен ей.

Когда я учился, был у меня близкий друг — скрипач Богдан Каськив<sup>3</sup>. Както он меня попросил сочинить для него что-нибудь. До того мы с ним много разобрали скрипичных произведений XX века: я все же на композиторском учился и в вопросах музыкальной формы и современной стилистики у нас были лучше представления, чем у исполнителей. Он у меня спрашивал: что вот это, как вот то?.. Мы с ним переиграли тогда почти всего Шимановского<sup>4</sup>. Сначала «Мифы»<sup>5</sup>, потом другие произведения, концерты — много разной музыки. Это сыграло, конечно, немалую роль в том, что я впоследствии писал много скрипичной музыки. Более того — свою дочь отдал учиться играть на скрипке, а потом уже и для нее писал<sup>6</sup>. Так что, конечно, какие-то жизненные ситуации, безусловно, влияют. Например, мне нравилось петь в хоре консерватории, в то время у нас были потрясающие хоровые дирижеры — М. Василевич, Е. Вахняк. Уже в Ленинграде с удовольствием ходил на репетиции хора А. В. Михайлова, сейчас постоянно сотрудничаю с В. С. Копыловой-Панченко. И естественно, у меня много хоровой музыки. Влияет то, что сам чувствуешь.

 $<sup>^{1}</sup>$  *Ольга Фабульян* — певица и музыкальный продюсер, в настоящее время живет в Берлине.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Елена Евгеньевна Васильева — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного института культуры.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Богдан Каськив — скрипач, ныне профессор, заведующий кафедрой Львовской национальной музыкальной академии им. М. В. Лысенко.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Кароль Мацей Корвин Шимановский (1882–1937) — крупнейший польский композитор ХХ века.

 $<sup>^{5}</sup>$  « $Mu\phi$ ы» — цикл для скрипки и фортепиано К. Шимановского.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Виктория Игоревна Мациевская — скрипачка и этноинструментовед, лауреат международных конкурсов, кандидат искусствоведения. Для нее был написан ряд детских сочинений, среди которых «Маленький триптих», состоящий из нескольких пьес: 1) «Колыбельная сказка» (на открытых струнах), 2) «Шествие гиппопотамов» (с использованием одного прижатого пальца левой руки и пиццикато), 3) «Вальс белых ромашек» (с применением двух пальцев и элементами двухголосия).

#### — В вашем цикле «Двенадцать теней» 1 есть автобиографичность?

— Если про «Тени» говорить, то... да, наверное, что-то как-то сказывалось. Я любил и сейчас люблю ходить по Петербургу, бродить по его улицам. И вот как-то представились... какие-то образы, тени былого: по этим улицам ведь и прежде ходили какие-то люди, а в этом районе был Кадетский корпус, а здесь, на Малой Охте (я жил там долгое время), когда-то была деревня Яблоновка, я застал ее остатки... У меня было ощущение, что те, кто был здесь, жил, что-то делал и все то, что происходило, не ушло совсем, — я ощущаю: что-то осталось... И я назвал это «тенями». Они самые разные: могут быть из XVIII века, а могут оставаться из недавних времен (одна из пьес цикла называется «Вальс снесенных домов»)...

# — Очевидно, Петербург как культурный феномен на «генетическом» уровне проник в вашу музыку...

— Вы знаете, хоть моя генетика восходит к другим краям, Петербург в нашей семье всегда занимал существенное место. Я точно знал, куда еду учиться. В Петербурге у Л. Николаева обучался пианист С. Хазановский — педагог моей матери, у скрипача В. Шера в консерватории — мой дядя, в Военно-медицинской академии — отец. Да и сейчас в числе ее профессоров — ученики отца... Петербург всегда оставался существенным вектором в моем воспитании. Ну и конечно, его музеи, театры... И город я по рассказам хорошо знал. Поэтому, когда приехал на учебу, почти никого не спрашивал, куда и как идти, — знал, где что находится.

# — Что для вас значит «петербургская композиторская школа»? Как вы считаете, можно ли в контексте истории музыки говорить о петербургском композиторском стиле?

— Это сложнее. Вы знаете, хоть П. И. Чайковский бо́льшую часть своей творческой жизни был связан с Москвой, мне кажется, что он все-таки не случайно закончил консерваторию, а до того — училище правоведения в Петербурге. Родители не случайно направили его именно сюда. Я побывал и на его родине, в Удмуртии, в его замечательном доме-музее<sup>2</sup>; понимаю и то, почему он так тяготел к Каменке, к Украине — родине его предков, некогда высланных оттуда на Урал. Все это, как известно, отразилось в его романсах, операх, симфониях. Все далекое оказывается таким близким... Хотя его [Чайковского] музыковеды обычно относят к московской школе, при всех уральских, украинских, подмосковных да и других интонациях я слышу в нем и Петербург. Что же касается тех, кого мы, безусловно, относим к петербургской школе, пожалуй, для меня здесь ближе всех М. Мусоргский, И. Стравинский, Д. Шостакович (несмотря на их русско-белорусскую, белорусско-польскую, украинскую или этнически пограничную генетику).

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Фортепианный цикл И. В. Мациевского «Недавнее и далекое (12 теней петербургских)» (1-е изд. Тернополь, 2001).

 $<sup>^{2}</sup>$  Дом-музей П. И. Чайковского в Воткинске.

- Были в истории композиторы, которые ценили только собственную музыку, не признавая достижения других. Если в вашем случае это не так, какие бы имена вы назвали из своих современников, которые вам близки?
- Могу точно сказать, что у меня никогда не было чувства ревности или зависти к кому-либо. Абсолютно исключено... Если я что-то слышал или видел, что мне нравилось, либо читаю, что мне нравится, я счастлив, что ктото сделал хорошую вещь и она мне по душе. У меня вот этого нет — неприятия какого-то. Мне нравится музыка тонкая и яркая, театральная и интимная. Близки Б. Барток, О. Мессиан, Б. Тищенко, Э. Денисов, К. Пендерецкий, В. Лютославский, В. Биберган, С. Осколков... Много вокруг очень интересного.
- Вы доктор искусствоведения, хорошо известный в мире инструментовед, создатель научной школы. Ваше творчество, на мой взгляд, вбирает в себя многое из того, что вы наработали как исследователь в сфере этномузыкологии, инструментоведения, сравнительного искусствознания. Расскажите, пожалуйста, как эти два начала — творческое и исследовательское — развивались и сосуществовали в вас на протяжении жизни?
- Конечно, мое детство, воспитание, окружение повлияли на формирование каких-то впечатлений, приоритетов, того, что нравилось, близко и т. д. Безусловно. Отец любил импровизировать на фортепиано, да и на всем, что было вокруг, мог изготовить дудочку и сыграть на ней, извлекал осмысленные мелодии из любой травинки или стебля. Я тоже пробовал. И рисовал, даже ходил в художественную студию. Это все было частью моей жизни. Но когда я учился в консерватории, к науке об этнической музыке меня подтолкнуло скорее вот такое, совершенно неожиданное, событие.

У меня, видимо, в характере что-то было эдакое, спортивное, упрямое... Кстати, я забыл вам сказать, когда вы спрашивали: одним из моих желаний в детстве, в четвертом-пятом классах, было учиться в Нахимовском училище, изучать морские дела и все, что с этим связано. Но зрение мое оказалось неподходящим. Отец сказал: «Не поедешь. Из-за зрения не примут все равно». Но я изучил все, что было возможно по морскому делу: и азбуку Морзе, и сигналы-жесты, виды кораблей и даже военно-морские звания и их отражение на погонах. Занимался борьбой, футболом. Любил спорить, а за справедливость и в драку лез.

И вот когда я учился на третьем курсе композиторского отделения и много чего уже было написано, был и лауреатом конкурсов, появился в консерватории (из Закарпатья приехал, а до того — из Праги) Владимир Леонидович Гошовский<sup>1</sup>. Это был очень интересный человек. Такой весь подтянутый,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> *Владимир Леонидович Гошовский* (1922–1996) — украинский этномузыковед, педагог, исследователь славянской музыки.

подвижный, пружинистый, он очень напоминал популярного в те времена чешского киноактера и певца Вальдемара Матушку<sup>1</sup>. Может, помните? Видели, вероятно, его в совершенно замечательном фильме «Призрак замка Моррисвиль»<sup>2</sup>: он там поет с гитарой, она потом превращается в автомат, который стреляет. За Гошовским потянулась вся консерватория: ходили за ним, как птенцы за курицей. Он преподавал фольклор, записывал закарпатские песни, издавал сборники, очень много чего сделал серьезного в науке. Фольклором заинтересовались не только композиторы, музыковеды, народники, но и хоровики, даже пианисты и вокалисты. Я тоже оказался в их числе, стал посещать фольклорный кружок, слушал песни, доклады, которые делали студенты. Слушал, слушал, слушал, но сам ничего не делал, а он и не предлагал ничего.

А потом (прошло где-то полгода или даже больше) он мне как-то говорит: «Знаешь, что, — говорит, — тут у нас в архиве нашли очень интересные записи одного гуцульского скрипача. Ты же из Прикарпатья?» — «Да, и что?» — «Так вот, может, ты расшифровал бы, что это такое. Ну, как диктант — записать нотами». Ну, думаю: скрипач, — технику инструмента знаю хорошо; со слухом тоже в порядке — попробуем... Прихожу в консерваторию, Гошовский включает магнитофон. Вот, говорит, ручка: «Повернешь вправо, будет звучать. Влево — вернешься к нужному месту для повтора». Ладно. Пришел в кабинет, сажусь, начинаю расшифровывать. Боже мой, куда он меня ввергнул! Это была запись гуцульского скрипача-виртуоза И. Галамасюка, ученика великого Могура<sup>3</sup>. Сложнейшие пассажи, мелизматика, ритмизованные вибрато, четверть-тоны и более дробная микроальтерация; скрипач носился по всему диапазону — что-то немыслимое! Мучаюсь, тяжело; делаю, можно сказать, со сверхусилиями. Приходит через несколько дней Гошовский: «Ну что? — иронично смотрит на меня. — Что-нибудь расшифровал?» — «Да, — говорю, — немножко сделал». — «Ну, ну, давай, давай!..» — с полным скептицизмом и недоверием: мол, ничего у него (то есть у меня!?.) не получится!.. Но не отступаю. Через какое-то время снова приходит. Сижу, работаю: нет, не сдамся! «Ну, сколько сделал?» — «Сорок тактов». Произведение было около четырехсот тактов — развернутая поэма. Еще через несколько дней спрашивает: «Сколько сделал?» — Я говорю: «Семьдесят». — «Ну ладно! Значит, так: тут еще одна ручка есть. Ее повернешь, и пойдет все со скоростью в два раза медленней, но октавой ниже». Можете представить, куда я его послал (про себя, конечно)!.. После того уже было нечего делать, к тому же я уже вошел в стиль музыки. Когда все

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Вальдемар Матушка (1932–2009) — чехословацкий певец, музыкант и артист.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> «Призрак замка Моррисвиль» (1966). Киностудия «Баррандов» (Прага).

 $<sup>^3</sup>$  Василь Могур — крупнейший традиционный скрипач-импровизатор и создатель собственных композиций, глава верховинской школы традиционных музыкантов Прикарпатья.

завершил, он говорит: «Ну, хорошо, молодец! — проверил все. — Теперь попробуй проанализировать!»

Чего я только там не нашел: и двойную фугу, и сонату с тремя партиями, и вообще — все существующие музыкальные формы (третий курс композиторского ведь закончил, кое-чего знал...). Но все не то. И тогда, чтобы что-то понять, я вспомнил, что учился еще в художественной школе, и стал рисовать близкие темы разными оттенками одного цвета: голубое — синее, розовое — красное и т. п. И когда я нарисовал такую огромную картину, понял, какая там форма. Форма, конечно, особая. Увлекся этим делом. Потом даже выступил сначала на вузовской, а затем и республиканской студенческой конференции в Киеве.

Позже, уже в Ленинграде, в моей новой музыке стало и это отражаться. Но захотелось узнать и о самой культуре больше, само это искусство меня заинтересовало — как таковое. Показал Оресту Александровичу Евлахову некоторые свои соображения. Он говорит: «Да, это интересно. Надо что-то делать и в этом направлении».

И я поступил (продолжая параллельно обучение на кафедре композиции) в наш нынешний институт<sup>1</sup>, во вторую аспирантуру, уже собственно научную. И стало это искусство темой моей кандидатской диссертации: «Гуцульские скрипичные композиции»<sup>2</sup>. Ездил много, записывал, и в моей музыке это отразилось, безусловно.

- Черпаете источник вдохновения в фольклоре?..
- Очень люблю Карпаты. Нигде я себя не чувствую так, как там. Да и брынзы, кислого молока, сала, кукурузной каши вкуснее, чем в Карпатах, нигде не пробовал. Купался в разных морях: нигде такого удовольствия, как в реке Черный Черемош, никогда не испытывал, разве что когда брожу порой по Токсовскому предгорью или погружаюсь в воды Хеппо-Ярви на Карельском перешейке. Что-то там особенное происходит, какое-то духовнофизическое очищение, нечто необъяснимое. Живое оно какое-то, чистое. Да. Интересная вещь: уникальное явление, не разрушенная веками живая традиция в центре Европы: в Раховском районе Закарпатской области установлено место, где находится вымеренный географический центр Европы!.. До сегодняшнего дня здесь все живет и функционирует: хоть сейчас поезжай и записывай, пожалуйста! Совершаются традиционные обряды, играют, поют, танцуют...
- В ваших музыкальных произведениях нередко присутствуют шумовые эффекты. Это влияние фольклора или соответствующие идеи приходят к вам из иного источника?

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Тогда Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова (ЛГИТМиК).

 $<sup>^2\;</sup>$  Кандидатская диссертация «Гуцульские скрипичные композиции» защищена И. В. Мациевским в 1970 году.

— Я вообще просто, без всякой цели люблю играть на разных инструментах, в том числе на фортепиано, струнных, духовых, и мне кажется, что очень многое в этих инструментах заложено их создателями того, что композиторы еще не услышали. И я нахожу, играя, какие-то неизвестные мне ранее звуки, тембры, сочетания, которые меня волнуют, вызывают ассоциации с природой, голосами окружающего или вымышленного мира. Мне интересны эти звуки, тембры и их сочетания. Наверно, отсюда и — инструментоведение. И сонористика — так называется творческое направление XX-XXI веков, когда используются звуковые пласты не традиционно гармонического плана, берущиеся на клавишах и не на клавишах — прямо на струнах, на деке или корпусе инструмента, с помощью особых, нетрадиционных приемов, способов звукоизвлечения. Я считаю, что много еще открытий предстоит сделать композиторам. Хотя не знаю... Вот мы как раз слушали [«12 теней»]; здесь как бы и своего рода ностальгия по прошлым временам, и по местам, когда люди напрямую (без микрофонов и интернета) общались друг с другом, сидели рядом, музицировали, играли, наслаждались самим состоянием сотворчества, даже независимо от того, что получается. Во время вступительного слова на одном из наших авторских концертов в Санкт-Петербургском Доме композиторов мой добрый коллега — хороший композитор и пианист Сергей Осколков<sup>1</sup> — сказал: это — последние из могикан!.. И правда. Масскультура, усиление животного, механического, усредненного начала столь мощны, что, кажется: вскоре чистая, утонченная, интеллектуальная, рафинированная, чувственная музыка уже не понадобится. Вместо нее — некий аудиокомплекс для обезличенной массы; все очень примитивно — на две четверти с усиленным ударом на два. Что мы должны сегодня противопоставить этому? Серьезный вопрос!...

# — Сейчас этномузыка в какой-то степени начинает завоевывать эстраду...

— Да, с одной стороны, она завоевывает эстраду, это правда. Но происходит это тоже в безумно упрощенном, схематизированном виде. Этномузыка на эстраде так же искажена, как и классическая музыка европейская, крайне схематизирована. Берется мелодия, бесконечно повторяется без каких-либо изменений и колебаний, упрощается до предела, никаких тонкостей не остается; зато добавляется бесконечно знакомый всем (!) топорный ритмический стереотип — и получается эдакий фон, главенствующий над собственно музыкой. Это не лучший вариант. Этническая музыка — такая же тонкая, такая же рафинированная, как и академическая, лишь построена во многом по иным (порой еще не познанным) системам.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Сергей Александрович Осколков (род. 1952) — петербургский композитор, профессор, заведующий кафедрой звукорежиссуры Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.

Я помню, как замечательный гуцульский музыкант, один из основополагающих героев моих исследований, Василь Могур, как-то прослушав запись моего Второго струнного квартета, сказал: «Ничего подобного я не слыхал, но это — наша музыка!..» А ведь там была и серийная техника, и сонористика, и все прочее...

Главное даже не в отдельных стилистических приемах, а в погружении в какие-то формы и представления о мире — вот что, думаю, самое главное!..  ${\rm M}$  в этнической музыке — то же самое. Не по языку, разумеется, такое же, а по существу. Представления о мире, о чувствах, о человеческих сопереживаниях. И в ней — такая же высокая культура, лишь другим языком, другими средствами выраженная.

- И тем не менее очевидна проблема: носители внеевропейских культурных традиций используют европейскую систему, в результате теряется что-то национальное. Какие возможности и пути вы видите для соответствующих композиторских школ?
- Думаю, что существует один из путей, но это не мое открытие. Об этом Б. Барток много рассуждал. Когда я со своими студентами-композиторами занимаюсь, говорю: если хотите, чтобы услышали вас, вашу душу, старайтесь найти и язык свой! А как его искать? через что? Будете только изобретать на рояле или компьютере? Примерно — то же самое вместе с другими и изобретете!.. Сколько уже было таких «классных» концертов, где одного автора от другого не отличить!.. Нет, нужно найти какой-то свой круг, свое поле. И там — найти свое, именно тебе близкое. И тогда ты сможешь выразить свои мысли своим языком, своим способом.
- Вы вдохновитель и руководитель научного проекта РИИИ, который называется «Сравнительное искусствознание». Как вы пришли к этой идее? Что такое сравнительное искусствознание?
- Серьезный вопрос. Во-первых, все художественные культуры вышли из первородного синкретизма обрядового искусства и исторически связаны между собой. Во-вторых, они постоянно сосуществуют в нашем мире. Вот сейчас мы слушали музыку, находимся в прекрасном зале в стиле рококо Института истории искусств, и это на нас разве не воздействует? Вышли отсюда, видим Исаакиевский собор. Идем в театр, смотрим фильм, посещаем выставки художников. Все взаимосвязано. Другое дело, что изучаются они — разные виды искусств — раздельно, в отчленении друг от друга. Возьмем программу архитектурного факультета: рисунок, графика, история, теория архитектуры. Программу консерватории, других музыкальных учебных заведений: сольфеджио, гармония, история музыки и т. д., то есть изучаем и музыку саму по себе, и архитектуру саму по себе; и подобно — на факультетах живописи, скульптуры и т. д. А искусства-то между собой взаимосвязаны, воздействует друг на друга, уже не говоря о том, что много существует и искусств синтетических! Когда уже писал для театра или музы-

ку кино сочинял, работал с режиссерами — Сергеем Овчаровым¹ (несколько музыкальных фильмов мы сделали с ним), затем с Адольфом Каневским² (в Минске) и др., — понял, что каждый из художников мыслит своим языком и друг друга порой не понимают. Мне повезло: я учился в художественной школе (С. Овчаров — в музыкальной; А. Каневский всю жизнь был связан с хореографией, его жена — балерина и педагог-хореограф). В консерватории меня привлек театр (у нас была замечательный педагог английского языка Р. Зоривчак³; я сыграл в ее студенческих спектаклях на английском языке роли Гамлета и Манфреда). Театр и кино — это очень близко. Но близки между собой и другие, даже временные и пространственные, визуальные и аудиальные; не случайно ведь древние говорили: архитектура — застывшая музыка; музыка — ожившая архитектура …

Связи искусств на самом деле сильны и многообразны. И изучать их надо не только в плане общей тематики и литературных первоистоков, но и в структурном контексте. Пространственные и временные искусства тесно взаимосвязаны. Мы музыку воспринимаем во времени, но обладаем памятью и, благодаря памяти, можем представить произведение в его целостности. И наоборот, чтобы архитектурное произведение увидеть целиком, надо его обойти, нужно время. Поэтому мы и начали в РИИИ такой исследовательский проект — «Сравнительное искусствознание». Сравнение искусств на всех — содержательных и структурных — уровнях.

- Подобные идеи вы излагаете в вашем трехтомнике «В пространстве музыки»<sup>4</sup>. Любой музыковед, в связи с вышесказанным, сразу вспомнит Генриха Орлова и его «Древо музыки»<sup>5</sup>...
- Конечно, конечно. В значительной степени Генрих Александрович и на меня повлиял (его, как и И. Земцовского, Г. Благодатова, Е. Гиппиуса, считаю в числе своих учителей в науке). Было интересно с ним и непосредственно общаться. Давал я ему все свои работы читать и даже рецензировать еще с первого курса аспирантуры РИИИ, хотя все меня останавливали: «Ты что, с ума сошел? Он же громит всех докторов, профессоров, а тут какой-то аспи-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Сергей Михайлович Овчаров (род. 1955) — кинорежиссер, сценарист, профессор Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения. В числе лучших работ, сделанных с ним: «Небывальщина», «Левша», «Фараон», «Сказ о Федоте-стрельце», «Russian dreams».

 $<sup>^2</sup>$  Адольф Иосифович Каневский (1932—1995) — кинорежиссер студии «Беларусьфильм». Совместно с И. В. Мациевским сделаны лучшие его музыкальные фильмы — «Такая судьба», «Прощанье», «Данчик», «Древо вечности».

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> *Роксолана Петровна Зоривчак* (род. 1934) — доктор филологических наук, профессор Львовского национального университета им. И. Франко; тогда — преподаватель Консерватории.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> *Мациевский И. В.* В пространстве музыки. Т. 1, СПб.: РИИИ, 2011. 203 с.; Т. 2. СПб.: РИИИ, 2013. 295 с.; Т. 3 (в печати).

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Орлов Г. А. Древо музыки. СПб.: Советский композитор; Вашингтон: Frager, 1992. 408 с.

рантишка несчастный!..» Я говорю: «А что мне бояться?..» И так вплоть до защиты диссертации. Он был первым официальным оппонентом моей кандидатской работы<sup>1</sup>. И так случилось, он не успел дописать отзыв, добавлял, ориентировался прямо на защите. Пришлось и мне ориентироваться на ходу... Понервничал, конечно, не на все ответил, но не жалею. Ну и потом, конечно, мы с ним много контактировали во все времена, и он, конечно, — одна из существенных фигур в моей жизни.

- Вопрос к вам как музыковеду. Как бы вы бы оценили современное состояние композиторской музыкальной культуры и перспективу ее развития? Началось новое тысячелетие... Что будет с классической музыкой?...
- Ситуация очень сложная. Вот вы спрашивали, проявляются ли какието жизненные переживания в начале творческой жизни? Влияют ли они на то, что делаешь сейчас? Конечно влияют! И сегодня развиваться композитору очень трудно. Еще труднее, чем в другие времена. Масскультура была, разумеется, всегда, но она не была такой мощной и интенсивной, как сейчас. Когда отовсюду: из телевизора, интернета гремят упрощенные стандарты, пронизывая все насквозь. И направлены прежде всего на тех, у кого одна извилина, да и та выпрямлена. Но, увы: это влияет и на всех других, ведь сказывается на слуховом восприятии. Очень страшно. Поэтому С. Осколков и отметил с грустью: последние из могикан...

И все же хочется верить, что единицы эти еще есть. Единицы, мыслящие не тривиально, не перпендикулярно. Именно они, глубоко познавая прежнее, изобретая новое, создавая науку, могут спасти мир. И им нужно — индивидуальное искусство... А другого выхода нет. Это относится не только к композиторам, это касается, конечно, и художников, и ученых всех профилей, и всех-всех. Можно ли воспитать индивидуальное мышление путем ответа на тесты: да или нет? Так или не так? К сожалению, людей сейчас учат не познавать, не мыслить, а искать быстрый готовый ответ, чтобы получить соответствующий балл. Это очень страшно. Это вопрос художникам, политикам, ученым, педагогам, и не только — людям, связанным с высоким искусством... Это касается всего.

Нужно все делать до последних минут, пока ты живешь. Знаете, как врач: даже когда больной безнадежен (а наше общество очень больное), он все равно делает все возможное, чтобы спасти больного, все — до последнего момента. И вот я думаю, что все композиторы, художники, писатели, ученые, учителя, все, все, кто не раздавлен стереотипом массовой культуры, пытаются спасти вот эту массу, чтобы оно, человечество, ожило и жило... Если оно превратится в цех неких усредненных роботов, вот тогда и будет Апокалипсис. В одном из моих авторских концертов в Малом зале Филармонии прозвучала Вторая соната из Диптиха для виолончели соло «Вступление в Апока-

¹ См. сноску 2 на с. 140.

липсис» (2007) в исполнении живущего сейчас в Германии замечательного виолончелиста Кирилла Тимофеева. Так что уже в какой-то мере мы вступили в Апокалипсис. События последнего времени везде — тоже об этом говорят... Спасут мир единицы. *Они* должны спасти и массу!..

- Каково ваше отношение к опытам минималистов? Видите ли перспективу развития данного направления?
- Да. Минимализм обращает внимание на детали, тонкости, на какое-то выявление живого. То, что является живым в нетонущей массе, поэтому его лучшие проявления, безусловно, нужны. Через него, возможно, скорее смогут прийти к жизни и искусству даже основательно «оглушенные» масскультурой слои общества.
  - А что вы скажете о таком направлении, как «новая простота»?
- Ну, здесь я не могу сейчас как-нибудь определенно высказаться; этим вопросом специально не занимался. Тут два момента. Один это когда перед нами такая как бы гайдновская, гениальная простота когда из множества вариантов находится идеальный, который кажется простым, но за ним стоит огромнейшее поле вариантов и раздумий!.. Другой (бывает ведь и так): возникла первая попавшаяся мысль, она тоже проста, банальна и, кажется, всем доступна... И еще, вы знаете, у нас иногда размышляют на тему: индивидуумы и массы. Я тут вспомнил, не удивляйтесь, фигуру, которую не принято величать, кроме как ругательно, В. И. Ленина, который высказал такую мысль, говоря о высокой литературе и необразованной массе: литератор не должен опускаться до уровня необразованного читателя, но должен поднимать его до высочайших достижений литературы. Вот, мне кажется, где путь тех, кто «все-таки круче!», кто хочет, чтобы жило человечество, чтоб рождались великие мысли, возникали тонкие ощущения, чтобы люди чувствовали многообразие мира и других людей.
- Какой вы представляете музыку будущего? Как известно, в середине XIX века очень популярны были идеи Рихарда Вагнера, изложенные им, в частности, в «Das kuntstwerk der Zukunft» («Произведение искусства будущего»). В наше время композиторы предлагают свои оригинальные варианты ответа на данный вопрос...
- В XIX веке ведь тоже было разное. Вагнер это одно; одновременно с Вагнером был Брамс это другое, очень другое. Что произошло, кто оказался в будущем: Вагнер или Брамс? С одной стороны, да: Вагнер, Рихард Штраус, Арнольд Шёнберг и далее. А что, разве Брамс нет, что ли? И Б. Барток, И. Стравинский, новая французская волна и т. д. Разное вполне сосуществует, и слава богу! И тогда так было, и сейчас. Наверное, люди должны быть разными. Если все люди одинаковы все, конец, роботизация и смерть. Выдающиеся физики говорят: если есть разное, если есть критическая масса, есть движение. Если ее нет, ничего не будет. Значит, должно быть обязательно разное. Люди должны быть разными.

Правда, разное может вступить в бой и будет друг друга уничтожать это тоже плохо. Но если разные будут сотрудничать, обмениваться открытиями, взаимно обогащать друг друга, создавать разные букеты, то будет в мире гармония и красота. Потому что если везде будет только одно поле, пусть даже хорошее, но одно — с одним видом цветков, даже с таким замечательным, как ромашка, уже не говоря о свекольном поле, если все одинаково — это смерть. Нужно разное. И биологи об этом говорят. Наверное, если состоится будущее у нашего человечества (хочется верить и надеяться!), это — будущее и разных форм и направлений. Во-первых, и сами люди-то разные: и по внешнему виду, гороскопу, группе крови, психологии, — и это хорошо. И природа дает нам такое основание — очень разная везде природа, леса и реки разные. Вот тут у нас на Северо-Западе два больших озера — Ладожское и Онежское. Ладожское — южнее, а вот нет там места, где можно искупаться, холодная там красота. Онежское севернее, но - в любом месте — купайся почти в любое время года. Загадка! Почему так получилось? Наука ищет ответы. Подобное и в других местах...

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Мациевский И. В.* В пространстве музыки. Т. 1, СПб.: РИИИ, 2011. 203 с.; Т. 2. СПб.: РИИИ, 2013. 295 с.; Т. 3 (в печати).
- 2. *Орлов Г. А.* Древо музыки. СПб.: Советский композитор; Вашингтон: Frager, 1992. 408 с.

#### Аннотапия

В интервью с композитором и этномузыковедом, профессором, доктором искусствоведения Игорем Мациевским обсуждаются вопросы становления композитора, взаимодействия научного и художественного мышления, природы художественного процесса. Отдельное внимание уделено проблеме влияния на композиторское творчество мира этнической музыки. Композитор делится своими воспоминаниями о выдающихся современниках, у которых ему приходилось учиться и с кем работать — Д. Шостакович, А. Солтыс, О. Евлахов, В. Гошовский, Е. Гиппиус, И. Земцовский, В. Могур, режиссеры А. Каневский, С. Овчаров и др.

#### Summary

The article is written in the form of a dialogue with the composer and ethnomusicologist, professor, doctor of arts, Ihor Matzievsky. We consider questions surrounding becoming a composer, the interaction of academic and artistic thinking, and the nature of the artistic process. Special attention is paid to the influence of world music on the composer's creativity. The composer shares his memories of outstanding contemporaries, from whom he had to study and with whom he worked, such as: D. Shostakovich, A. Soltys, O. Evlakhov, V. Goshovskii, E. Gippius, I. Zemtsovskii, V. Mogur, directors A. Kanevskii, S. Ovcharov and others.

- ✓ Ключевые слова: Игорь Мациевский, композиторская музыка XX−XI веков, этнические традиции, научное и художественное мышление.
- ✓ Key words: Ihor Matzievsky, composers' music of the 20–21 centuries, ethnic traditions, academic and artistic thinking.

## Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение \*.doc, \*.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5—1,0 п. л. (20 000—40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение \*.tiff или \*.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5—2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-состави-

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Oгаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: http:// hymn.artcenter.ru/book/1 (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

#### ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 1 (20). 2018

Дизайн и верстка А. В. Келле-Пелле Дизайн обложки А. М. Тюмеров

**Адрес редакции:** 190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5 Тел.: (812)314-41-36 E-mail: vremennik.riii@artcenter.ru www.artcenter.ru

Подписано к печати 25.04.2018 г. Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Петербург». Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 15. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии «Турусел»

© Российский институт истории искусств, 2018