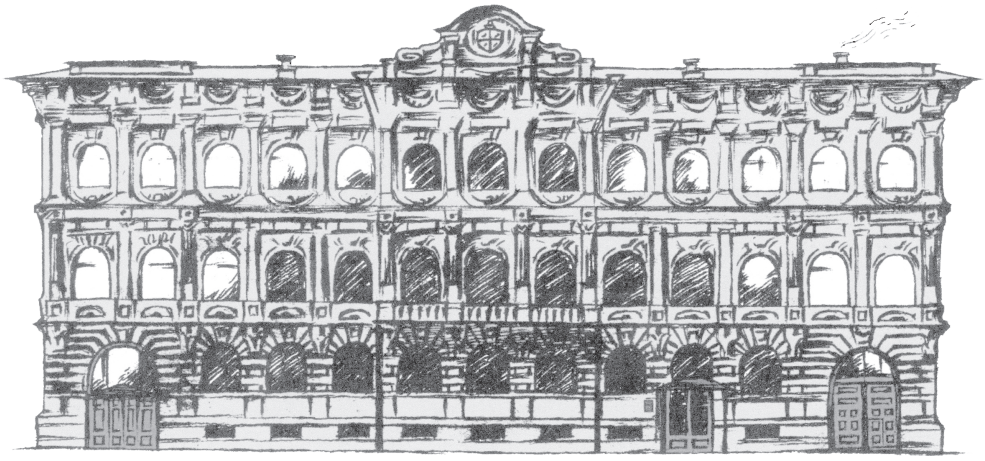
Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 3 (22) / 2018



Санкт-Петербург
2018

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 3 (22). 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
Р. Гилиз — редактор английских текстов
Ж. В. Князева — доктор иск.
Г. В. Ковалевский — канд. иск.
Г. В. Копытова
А. В. Королев — канд. филос.
А. Б. Никаноров — канд. иск.
Г. В. Петрова — канд. иск.
А. В. Ромодин — канд. иск.
А. Ю. Ряпосов — канд. иск.
И. Д. Саблин — канд. иск.
С. В. Хлыстунова — канд. иск.

Редакционный совет:

А. Л. Казин — доктор философских наук, профессор, и. о. директора Российского института истории искусств, председатель редакционного совета

Н. Г. Денисов — доктор искусствоведения, Российский фонд фундаментальных исследований

И. И. Евлампиев — доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет

С. В. Кекова — доктор филологических наук, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

А. И. Климовицкий — доктор искусствоведения, профессор, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

А. В. Крылова — доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

И. В. Мациевский — доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств; Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

У. Моргенштерн — 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

Г. 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+

delicious telecom
oyster

© Российский институт истории искусств, 2018

Содержание

Исследования

А. Л. Казин. Классика, модерн и постмодерн как ценностно-эстетические парадигмы цивилизации. К постановке проблемы 7

А. В. Королёв. Современное религиозное искусство в России. Вячеслав Чеботарь 12

Ж. В. Князева. Жак Гандшин и Макс Регер 23

Н. Ю. Альмеева. «Если вы человек с сердцем…» Вклад В. А. Мошкова в музыкальную тюркологию Волго-Уральского региона 32

А. Ф. Некрылова. Материалы и исследования В. А. Мошкова по народному театру 55

Л. Л. Ивашнёва. Модификации в сказке «Морока»: От версии к инверсии сюжета и образа 65

Юбилеи. Памятные даты (К 100-летию первых драматических произведений М. И. Цветаевой)

Д. Д. Кумукова. Драматургия М. И. Цветаевой: литература или театр? 85

Е. В. Волкова. Вербализация концептосферы пьесы М. И. Цветаевой «Фортуна» 96

М. Б. Семёнова. Незабываемое «Приключение» на курсе Петра Фоменко 104

А. А. Павленко. Первая постановка пьесы «Каменный ангел». Театр «Школа драматического искусства» 109

Н. А. Таршис. «Вариации на тему Казановы». Независимый театральный проект «Лестница», 2013 год 118

О. Е. Симонова-Партан. О театральной эстетике Марины Цветаевой 124

Юбилеи. Памятные даты (80 лет со дня смерти О. Мандельштама)

А. Л. Порфирьева. «Я видел озеро, стоящее отвесно…» 141

Обзоры, рецензии, хроники

Е. Н. Сырцова. Философия музыки в перспективе онтологии и сотериологии. [Рецензия на: *Клюев А. С.* Сумма музыки. СПб.: Алетейя, 2017. 608 с.] 153

А. Ю. Ряпосов. Рецензия на: *Титова Г. В.* О Мейерхольде и других. СПб.: РГИСИ, 2017. 424 с. 156

С. В. Кучепатова. Конференция «Полевой сезон фольклористов — 2017» 160

Документы и материалы

Н. С. Серёгина. Новые документы о тюремном заключении Председателя ГИИИ графа В. П. Зубова 169

Информация для авторов 182

Contents

Research

A. Kazin. The Classical, the Modern, and the Postmodern as Value-aesthetic Paradigms of Culture: Formulating the Problem 7

A. Korolev. Contemporary Religious Art in Russia: The Works of Vyacheslav Chebotar' 12

J. Kniazeva. Jacques Handschin and Max Reger 23

N. Almeeva. 'If you have a heart…': V. A. Moshkov's Contribution to the Study of Turkic Music of the Volga-Ural Region 32

A. Nekrylova. V. A. Moshkov's Research into Folk Theatre 55

L. Ivashnyova. Modifications in the Fairy Tale *Moroka*: From a 'Version' to an 'Inversion' of Plot and Form 65

Anniversaries and Important Dates (Towards the 100th Anniversary of M. Tsvetaeva's First Dramatic Works)

D. Kumukova. Marina Tsvetaeva's Dramas: Literature or Theatre? 85

E. Volkova. Articulating the Conceptual Framework of Marina Tsvetaeva's Play *Fortune* 96

M. Semenova. An Unforgettable Production of *The Adventure* on Pyotr Fomenko's Course..... 104

A. Pavlenko. The First Staging of *The Stone Angel* at The School of Dramatic Art 109

N. Tarshis. Variations on a Theme of Casanova; The Independent Theatre Project's *The Staircase (Lestnitsa)*, 2013. 118

O. Simonova-Partan. Marina Tsvetaeva's Theater Aesthetics..... 124

Anniversaries and Important Dates (80th anniversary of the death of O. Mandelstam)

A. Porfirieva. 'I Saw a Lake, and it was Standing Sheer…' 141

Reviews and chronicles

E. Sirtsova. The Philosophy of Music in the Future of Ontology and Soteriology: A Review of A. Klyuev's The Sum of Music (St Petersburg: Aleteya, 2017. 608 p.)..... 153

A. Ryaposov. A review of: G. Titova's On Meyerhold and Others (St Petersburg: Russian State Institute of Performing Art, 2017. 424 p.) 156

S. Kuchepatova. Conference 'The Expeditionary Season of Folklorists — 2017' 160

Documents and materials

N. Seregina. New Documents Pertaining to the Imprisonment of Count V. Zubov, Director of the State Institute for the History of the Arts..... 169

ИССЛЕДОВАНИЯ

№ 3 / 2018

УДК
7.01

Классика, модерн и постмодерн как ценностно-эстетические парадигмы цивилизации. К постановке проблемы

КАЗИН АЛЕКСАНДР ЛЕОНИДОВИЧ
Доктор философских наук, профессор, исполняющий обязанности директора, Российский институт истории искусств; заведующий кафедрой искусствознания, факультет экранных искусств, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения (Санкт-Петербург)

KAZIN ALEXANDER L.
Doctor of Philosophy, Professor, Acting Director, Russian Institute of the History of Arts, Chief of the Department of Art History, Faculty of Screen Arts, St. Petersburg State Institute of Film and Television (Saint Petersburg)

E-mail: alkazin@yandex.ru

В настоящей краткой статье я хочу наметить некоторые общие принципы философско-эстетического подхода к пониманию искусства, которые представляются мне наиболее продуктивными в социально-культурной ситуации первой трети XXI века.

В 1910 году ведущий теоретик русского символизма Андрей Белый опубликовал статью «Смысл искусства»: «Что такое искусство? Легко ответить на этот вопрос. Или — почти невозможно. Определяли и будут определять искусство сотни блестящих умов. Перед нами — серия ответов на то, что такое искусство. <...> Неужели необходимо, во-первых, знать все метафизические, религиозные, научные взгляды на искусство, во-вторых, уметь критически отнестись к этим взглядам, в-третьих, исчислить все возможные способы располагать феномены искусства (методология); в-четвертых, быть специалистом во всех областях творчества? <...> И я, предъявляя вниманию читателей мою статью, нахожусь в неловком положении, потому что хотя я и многое читал, обо многом думал, кое в чем успел, однако не удовлетворяю и одной двадцатой требований, предъявленных мной теоретику»[1].

Со времени написания этой статьи прошло сто лет. Многократно увеличилось число методологий, с позиций которых отдельный теоретик (или группа теоретиков — «арт-сообщество») готов обсуждать ту или иную акцию или их совокупность. К примеру, структурализм под художественным событием понимает изменение границ эстетического поля (эстетической рамки). Современная критика постмодернистского типа искусством полагает все, к че-

[1] *Андрей Белый*. Символизм. М.: Мусагет, 1910. С. 78.

му по той или иной причине она относит предикат *художественный* («волшебство артизации»). В рамках такой процедуры картина или скульптура выставляется на выставке не потому, что *обладает* качеством (онтологией) художественности, — она *становится* художественным произведением («арт-объектом»), благодаря тому что выставляется на выставке. Ровно то же самое происходит с музыкальным, театральным или кинематографическим «объектом», начиная с пресловутого «Фонтана» Марселя Дюшана и кончая молчанием Джона Кейджа за концертным роялем. Аналогично обстоит дело с коммерческими, информационными или политическими практиками, которые пользуются средствами искусства, не имея к нему субстанционального отношения. Трактовка искусства, его природы и функций целиком зависит от методологии, в рамках которой произносится суждение об этом феномене.

В настоящей статье в качестве базового методологического принципа для определения *события искусства* предлагаются три основные парадигмы — *классика, модерн* и *постмодерн*. В каждой из этих эстетических систем событие искусства — артефакт — определяется принципиально иначе, чем в другой. Будучи одновременно искусствоведческими, эстетическими и культурологическими, указанные категории являются *ценностно-цивилизационными*. Иными словами, классика, модерн и постмодерн суть *базовые характеристики художественного события (образа, произведения),* без наличия которых разговор о нем становится бессмысленным. Вряд ли следует специально оговаривать, что классики, модерна и постмодерна как изолированных методов (направлений) творчества не существует, как не существует идеальной окружности или идеальной прямой. В реальном художественном процессе имеет место их неравномерное, иногда противоречивое, но постоянное взаимодействие, что не отменяет, а лишь подчеркивает фундаментальное регулятивное значение указанных принципов для искусства любой эпохи.

Классика

В наиболее общем плане под *классикой* обычно понимают совершенство в своем роде, но так как этих «родов» несчетное множество, то родо-видовая трактовка классики приложима к чему угодно — «классический авангард», «классический сюр» и т. д. В отличие от подобного подхода, где «все кошки серы», предлагаемая нами трактовка классического исходит от определенной традиции — прежде всего, от *фундаментальной религиозно-философской традиции,* унаследованной отечественной культурой от Византии и составляющей ее *онтологически-ценностное ядро* на всем протяжении ее истории, независимо от смены политико-экономических укладов. С такой точки зрения *классическое искусство — это всеобщее, данное в единичном, конечная модель бесконечного мира, символика Божественного присутствия,* будь то

«Пророк» А. Пушкина, «Всенощная» С. Рахманинова, «Не рыдай» Г. Свиридова или «Прощание с Матёрой» В. Распутина. Данная трактовка классики является достаточно широкой и вместе с тем ценностно-конкретной, что позволяет ей служить методологическим ключом при изучении наиболее значимых творений отечественного искусства.

Говоря более предметно, для изучения художественной *классики* — прежде всего отечественной — необходим ее сравнительный анализ в контексте восточнохристианской и западнохристианской цивилизации, восходящих к греко-православному и римско-католическому ценностному образцу. Материалом для такого анализа может служить ряд модельных (архетипических) образов словесного и изобразительного творчества, от сакральных храмовых композиций и «Троицы» Андрея Рублева до «Слова о законе и благодати» митрополита Иллариона. Продолжением указанного подхода в большом историческом времени является сопоставление идейно-смысловых позиций ключевых произведений отечественной литературы, музыки, театра, живописи, кино — в том числе имперского, советского и постсоветского периодов.

Модерн

Второе понятие, привлекаемое в качестве эвристического инструмента и вместе с тем оппозиционное относительно классики, — это *модерн*. Снова подчеркнем, что дело идет не об отдельных художественных школах (в этом случае более уместен термин «модернизм»), а о целостных художественно-культурных и мировоззренческих системах[1]. В данной перспективе модерн предстает как *антропоцентрическая* норма искусства, переносящая — вопреки теоцентрической классике — смысловой центр культуры на *человека (автора)*. Зародившись в Европе в эпоху Возрождения, Реформации и Просвещения, модерн как установка творческого сознания достиг своего апогея в начале XX века в лице так называемого «авангарда» (в том числе в России) и завершился, по существу, во второй половине прошлого столетия, после двух мировых войн, причиной которых во многом послужил он сам. На этом уровне необходим анализ первичных установок модернистского проекта в Европе, начиная с итальянского и северного Ренессанса, а затем — через фаустовскую парадигму — установок Ницше и его последователей. Сравнительной

[1] Именно аксиологической системности не хватает авторам огромной по материалу коллективной монографии «Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм» — Хэлу Фостеру, Розалинде Краусс, Ив-Алену Буа, Бенджамину Х. Д. Бухло, Дэвиду Джослиту (русский перевод: М.: Ад Маргинем, 2015), относящим к искусству, по сути, всю мировую изобразительную практику после 1900 года. Достаточно заметить, что уже на первых страницах книги в качестве иллюстрации «психоаналитического» творчества приводится нарочитая порнография.

параллелью со стороны отечественной культуры служит творчество русских символистов (прежде всего А. Блока и Андрея Белого), а также авангардистов В. Маяковского, К. Малевича, Вс. Мейерхольда, С. Эйзенштейна — художественных вдохновителей и выразителей интернационал-коммунизма.

Постмодерн

Наконец, третья позиция эстетического сознания и художественно-культурной практики — это *постмодерн, игроцентричная версия* искусства, его направленность на самое себя. В культурологическом смысле постмодерн — это художественная «целесообразность без цели», «игра стеклянных бус», не зависящая от конечного результата и не ищущая его. Пользуясь средствами как традиционных, так и новейших «технических» муз (виртуальная реальность, «симулякр»), постмодерн не создает самодостаточного художественного произведения, обходясь коммуникацией по его поводу. Как раз этой цели служат многочисленные инсталляции, перформансы, конкурсы и фестивали, конвертирующие упомянутую коммуникацию в капитал — итоговую оценку того или иного проекта в условиях массового информационного общества и спекулятивного арт-рынка.

В отличие от модерна и тем более от классики, постмодерн ничего не утверждает и никого не сбрасывает со своего парохода. Художественная практика постмодерна стала ныне универсальной идеологией «конца истории» (Ф. Фукуяма). В качестве материала для его исследования могут быть использованы тексты зарубежных и отечественных теоретиков постмодерна (Ж. Делёз, Ж. Бодрийяр, В. Подорога, В. Савчук, А. Секацкий), а также его практиков (Г. Гессе, поздний В. Набоков, Р. В. Фассбиндер, П. Гринуэй, К. Тарантино, В. Ерофеев, В. Сорокин, П. Крусанов, Р. Нугманов и др.). На этой основе следует рассматривать ведущую концептуальную практику конца XX — начала XXI столетия — электронное форматирование массового художественного сознания («медиакратия»), универсальное компьютерное шоу, продуцирующее свою этику и эстетику. Французский мыслитель Ги Дебор назвал это «обществом спектакля», где любая драма, от театральной до военной, стилизуется как материал для зрелища, со всеми вытекающим отсюда ценностно-цивилизационными последствиями.

Таким образом, событие искусства — это символический экзистенциальный выбор человека. Выбирая (выделяя, маркируя) художественное событие как таковое, читатель/зритель/слушатель выбирает свой (в конечном счете религиозный) идеал. Таково основание художественно-культурной концепции, различающей принципы *искусства, постискусства* и *не-искусства*, фактически отождествляемые западной рационалистической цивилизацией. Своеобразие русской культуры в этом плане заключается в активном со-

стязательном взаимодействии классических, модернистских и постмодернистских проектов, конкурирующих друг с другом, от исхода чего зависит не только наше будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андрей Белый*. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. 633 с.
2. *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д.* Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Пер. с англ. М.: Ад Маргинем, 2015. 816 с.

Аннотация

В настоящей статье предлагаются три основные парадигмы искусства — классика, модерн и постмодерн. Классическое искусство — это всеобщее, данное в единичном, конечная модель бесконечного мира, символика Божественного присутствия, будь то «Пророк» Пушкина, «Всенощная» Рахманинова или «Прощание с Матёрой» Распутина. В данной перспективе модерн предстает как антропоцентрическая норма искусства, переносящая — вопреки теоцентрической классике — смысловой центр культуры на человека (автора). Наконец, третья позиция эстетического сознания и художественно-культурной практики — это постмодерн, игроцентричная версия искусства, его направленность на самое себя.

Summary

This article suggests three fundamental paradigms of art: the classical, the modern, and the postmodern. Classical art is universal, encapsulating the infinite world within a finite model, and symbolizing a divine presence, as is the case with Aleksandr Pushkin's *Prophet*, Sergei Rakhmaninov's *All-Night Vigil* or Valentin Rasputin's *Farewell to Matyora*. The modern, in contrast to the theocentric orientation of the classical, is here considered as being normatively anthropocentric, transferring the central locus of culture onto the person (author). Finally, the third position of aesthetic consciousness and artistic and cultural practice is the postmodern, game-centric version of art, its focus turned towards itself.

✓ *Ключевые слова:* Искусство, культура, религия, классика, модерн, постмодерн.

✓ *Key words:* art, culture, religion, classical, modern, postmodern.

Современное религиозное искусство в России. Вячеслав Чеботарь

УДК 7.03

КОРОЛЁВ АЛЕКСАНДР ВАЛЕРЬЕВИЧ
Кандидат философских наук, старший научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

KOROLEV ALEXANDER V.
PhD (Philosophy), Senior Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: ak7419@mail.ru

1. Типы: модернистский, археологический, классический

Во времена Перестройки, когда советская культура необратимо рушилась, а на освободившемся месте начинались поиски новых идей и совершались попытки возвращения старых, возникло современное российское религиозное искусство. Его появление было закономерно: после падения репрессивного по отношению к религии советского режима для людей самых разных социальных, идейных и эстетических складов открылась возможность/потребность высказывания на религиозную тему в форме художественного объекта. Опять же, это были годы, когда в Россию в качестве важнейшей общественной и культурной нормы возвращалось христианство, и вопрос о его новом визуальном образе встал сам собой. И хотя в истории искусства последних десятилетий есть произведения, связанные с исламом и буддизмом, — когда речь идет о современном религиозном искусстве в России, то обыкновенно имеют в виду только то, что касается христианства.

Процесс формирования нового российского религиозного искусства оказался бурным, пестрым и стихийным. Здесь было все — от богоискательства в духе русского литературного XIX века до чистой прагматики коммерческого искусства, от попыток возврата к раннехристианскому идеалу до византийских и имперских стилизаций, от наивной самодеятельности до искушенного профессионализма. Обилие образцов объясняется тем, что впервые за свою историю обращение искусства к религиозной теме не было в той или иной степени ограничено. Ранее всегда имелась некая форма «цензуры» — в виде освященного традицией канона или политически сформулированного запрета. Теперь никакой цензуры не стало и каждый мог видеть свой предмет так, как ему это угодно. Если говорить о результатах это-

го процесса, то, к сожалению, судя по ним, свобода далеко не всегда является гарантией высоких художественных достижений. Большая часть того, что сегодня считается религиозным искусством, имеет очень сомнительный художественный уровень. Что касается самого интересного, того, что всерьез претендует на право называться высоким искусством, то среди этого круга выделяются три типа: модернистский, археологический и классический. Эти названия условны, но они вполне могут быть пригодны для общей характеристики ситуации.

Модернистский тип соединяет дух иконописи с традициями русского авангарда революционной и дореволюционной фазы. Наиболее заметная фигура здесь — Глеб Богомолов, чья выразительная живопись, через Владимира Стерлигова восходящая к отечественному экспрессионизму и супрематизму, выглядит очень убедительно. В своих лучших работах Богомолов чем-то похож на религиозные картины Натальи Гончаровой, хотя по сравнению с ней он слишком манерен и чрезмерно эстетичен. Религиозный мотив в его картинах кажется чем-то абстрактным, формальным, если не сказать поверхностным. В известном смысле это восполняется живописными достоинствами его работ, однако если оценивать их в рамках понятия религиозного искусства, то формализация религиозных идей не может быть оценена некритично. Да, у этой формализации есть некоторое авторское оправдание: недаром сам Богомолов не считал необходимым подчеркивать, что его искусство имеет отношение к религии. Но поскольку эстетическая модель, созданная им, так или иначе восходит к иконе, к ее образному языку, ее формам, игнорировать эту связь невозможно. Но язык иконы — это не только набор формальных приемов, который можно «перекодировать» в чисто эстетических целях. Подобное обращение превратило бы икону в карикатуру, а икономорфные картины Богомолова кажутся серьезными, претендующими на смысловую глубину образами. У них есть религиозный подтекст, но по сравнению со своей предшественницей, иконой, он слишком одномерен.

Археологический тип религиозного искусства, так же как модернистский, связан с древней иконописью, но его связь еще более тесна, так как он предлагает не его современную переработку (вариации на тему), а последовательное возрождение. В наиболее совершенной художественной форме реализовать археологическую программу удалось архимандриту Зинону. Его иконы не кажутся ни ремесленной работой, ни подделкой под старину, имитацией византийского канона. Хотя они выглядят строго каноничными, в них есть место для той степени своеобразия, которое позволяет не путать их с творениями иконописцев других эпох. Они прямо свидетельствуют о перспективах возрождения искусства иконы, но нельзя не признать, что среди других художников, занимающихся последовательным возрождением канонов византийской и древнерусской иконописи, пример отца Зинона скорее исклю-

чение. В большинстве случаев, когда речь идет о современной иконе, обсуждать ее в связи с интересами истории искусства не представляется возможным. Это ординарные вещи, сделанные не по канону, а скорее по шаблону, что вовсе не предполагает художественной оценки.

Что касается третьего, основного (наиболее распространенного) типа, то к нему относятся те художники, кто взялся за создание религиозного образа на основе советской школы академической живописи. Учитывая связь этой школы с классическим искусством (в самом широком понимании этого слова) и для отличия от модернистского и археологического направления этот тип может быть описан как классический. «Классических» религиозных картин с самого начала было больше всего, хотя их авторы, как правило, относились к религиозной теме только как к одной из многих. Это были представители советского профессионального искусства, получившие художественное образование в высших и средних государственных школах. Крах советской художественной системы, в которую первоначально они были интегрированы, потребовал от них поиска нового материала для своего творчества, и религиозная тема стала одной из приоритетных. Во-первых, она наконец-то перестала быть запретной, а во-вторых, она была внутренне тесно связана с традициями того искусства, принципы которого они исторически исповедовали.

Как оказалось, эффект перехода от советской художественной традиции к темам и идеям религиозного искусства мог быть очень сильным. Уже в первые годы Перестройки Илья Глазунов показал, насколько далеко можно зайти, соединяя принципы советского искусства и религиозную тему. Сегодня продолжателем этой линии среди первых должен быть назван Вячеслав Чеботарь. Пройдя советскую школу и добившись известного успеха на ее поприще, он во времена Перестройки занялся религиозной темой и реализовал себя в ней с большим размахом. У него есть религиозная живопись, скульптура и даже архитектурные проекты; некоторые его работы имели широкий общественный резонанс, так что для многих представление о современном религиозном искусстве ограничивается знакомством с работами Чеботаря. С точки зрения стиля, идейной и медийной концепции его полотна — образец того, что можно назвать сегодня современным религиозным искусством в России.

2. Искусство с религиозной идеологией

На что похоже основанное на классике новое религиозное искусство? Если говорить лично о Чеботаре, то его работы сильно напоминают картины ленинградских художников, прошедших школу мастерской монументальной живописи Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина в 1970-е — 1980-е годы, особенно тех, кто решался работать «с большой

темой». Композиционное мышление, живописные приемы, рисунок в его религиозных картинах принципиально не отличаются ни от его собственных ранних вещей советского периода, ни вообще от стиля упомянутой школы. Если говорить о конкретных примерах сходства, то здесь главными образцами будут Андрей Андреевич Мыльников и Евсей Евсеевич Моисеенко. Что касается жанровых, сюжетных и иконографических схем, то в них имеет место прямое обращение к старинному религиозному искусству. Как старинный художник, Чеботарь изображает мистические видения, распятия, пишет святые места и портреты священнослужителей. Однако работы такого типа нельзя перепутать ни с советской живописью, ни тем более со старинным искусством. Очевидно, идея создания религиозного искусства на основе советской модели живописи дает совершенно специфический результат, который, в свою очередь, можно описать как *искусство с религиозной идеологией*.

Идеология всегда работает с абсолютными истинами. При этом она обычно сначала производится в виде текстов и символических структур, а затем транслируется при помощи средств массовой информации. Если говорить о творчестве Чеботаря последних десятилетий, то оно «работает» как своеобразная идеологическая машина. В центре всего — проект «Сверхкартины», идея некоего абсолютного универсального искусства, которое охватывает все сферы существования и отвечает на все вопросы. Художник Чеботарь ведет активную общественную жизнь (о нем есть десятки публикаций большей частью в нехудожественных информационных изданиях). Любая его творческая деятельность сопровождается активной информационной поддержкой и порождает массу текстов. Чеботарь часто публично высказывается о своем искусстве и своих идеях, а также всегда стремится превратить свои выставки в события большого общественного значения.

Если говорить о работах Чеботаря на религиозную тему, то в них эта идеологическая машина разворачивается на полную мощь. Например, несколько лет назад Чеботарь устроил выставку, получившую название «Гроб Господень. История написания одной картины»[1]. На ней был представлен полиптих, на отдельных частях которого художник изобразил различные места и предметы, находящиеся внутри храма Гроба Господня. Главная идейная составляющая замысла состояла в том, что для работы над проектом художник получил право писать непосредственно в храме. Первый показ полиптиха состоялся в Александровском подворье Императорского православного палестинского общества в Иерусалиме (в 2013 году). На следующем показе, который прошел в Балтийском медиацентре в Санкт-Петербурге, также была представлена книга Чеботаря «Как я писал „Гроб Господень“» (СПб.: Изд-во Александро-Невской лавры, 2013).

[1] Выставка проходила 4—30 июня 2013 года в Балтийском медиацентре в Санкт-Петербурге.

3. Полиптих «Гроб Господень»

Как сочетаются религия и идеология? Если судить по таким произведениям, как данный полиптих, то крайне плохо. Сравнивая картины Чеботаря с доступными изображениями внутреннего пространства храма Гроба Господня, мы видим, что художник достоверно передает многие детали, подробности. Ясно, что в этом ему помогают хорошо знакомые советской стилистической модели принципы пленэрных реализма и импрессионизма. Например, в центральной части, которая называется «Гроб Господень. Голгофа», он очень правдоподобно изобразил древний деисис и небольшой иконостас в массивном серебряном окладе, которые в действительности находятся над Гробом Господним. Однако целое у Чеботаря совершенно непохоже на оригинал. Изменились пропорции, масштабы предметов, направления основных линий. Получилось некое ни на что не похожее, фантастическое, театрализованное пространство, в образе которого прямая достоверность сочетается с откровенной фантазией. Что означает этот кентавр реального и выдуманного? Если принять во внимание, что художник использовал уникальную возможность писать непосредственно в святом месте, то от него мы были бы вправе требовать того, что называется подлинностью, аутентичностью, или, говоря более близким религии языком, того, ради чего паломники отправляются в Святую землю. Однако общее впечатление от его образов оказывается чисто декоративным, не имеющим ничего общего с идеей подлинности.

Левая часть полиптиха включает картину, которая называется «Воскресший Христос у Кувуклии». История религиозного искусства не знает такого сюжета, что, скорее всего, означает, что такой «темы» нет ни в патристике, ни в церковном предании. Возникает вопрос, может ли художник так вольно обращаться с идеями, именами, смыслами, имеющими для религии столь высокое значение, и придумывать для них свои собственные контексты? Как понять идею изображения воскресшего Христа у Кувуклии? В традиции есть тема появления ангела святым женам у Гроба Господня, что имеет, как известно, огромный смысл. Но о чем рассказывает такого рода композиция?

Центральная часть живописного цикла представляет собой изображение молящегося монаха, к которому из-под сеней храма с двух сторон спускаются ангелы. Такой тип изображения в религиозном искусстве называется сценой с чудом или просто чудом, но особенностью данного изображения является очевидная анонимность происходящего. Нам совершенно непонятно, какое именно событие имел в виду художник. В старинном искусстве такого рода ситуация невозможна. Там не бывает анонимных чудес. Если в иконе или религиозной картине изображено чудо, значит о нем сохранилось воспоминание, свидетельством чего и служит данная икона или картина. Мы можем не понимать смысла изображения, но те, кто его создал, точно его знали. Он

и был, собственно, предметом веры. Анонимность изображенного Чеботарем чуда явно указывает на то, что он его просто выдумал, но разве религия позволяет выдумывать чудеса? Она призывает нас в них верить, но никак не выдумывать. Разумеется, если допустить, что это всего лишь картины, фантазии художника, то вопрос снимется сам собой, однако недаром художник всеми силами хочет дать понять, что его искусство имеет отношение к религии и к церкви. Это значит, что его искусство должно отвечать их духу, но такие вещи, как фантазии на тему чудес (иначе говоря, право на мифотворчество), глубоко чужды христианству.

4. Идеология, религия, искусство

Что происходит с религиозным образом у Чеботаря? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно в первую очередь разобраться с тем, как вообще соотносятся искусство, идеология и религия. Как известно, религия и искусство прекрасно сочетаются друг с другом. В суммарном отношении бóльшая часть самого лучшего, что было сделано в архитектуре, живописи и скульптуре, имело самое тесное отношение к религии. Если говорить об идеологии, то и она вполне совместима с искусством. В СССР искусство было теснейшим образом связано с идеологией и достигло впечатляющих художественных высот (достаточно вспомнить имена Веры Мухиной или Александра Дейнеки). Но сочетание искусства, религии и идеологии обнаруживает в себе такие противоречия, которые невозможно преодолеть ни в одном произведении искусства. Религиозная тема всегда касается вопросов веры, но вера и идеология не сочетаются друг с другом. Если идеологический элемент проникает в религиозный образ, он вытесняет веру, оставляя одну *благочестивую видимость*. Именно это мы и видим в работах Чеботаря. Действительно, на первый взгляд у него здесь на каждом шагу мы видим триумф веры. В монументальных формах показаны исполненные сакрального смысла внутренние пространства храма Гроба Господня, изображены чудеса, даны изображения святых символов и предметов. Однако все эти моменты являются признаками того, что на самом деле в этом замысле отсутствует. Самого главного, чего требует вера, *тождества* реального и идеального, здесь нет.

Религиозный образ всегда имеет дело с высшими материями, при этом он дает им форму, делает их реальными. Таким образом, он устанавливает отношения между миром реального и идеального, земного и сверхъестественного. Так было в старинном религиозном искусстве, так остается и сейчас, но в старинном искусстве отношение реального и идеального в своем абсолюте рассматривалось как тождество. Например, когда Джотто показывает стигматизацию святого Франциска, он изображает то, что для него, как и для других флорентийцев XIII века, действительно *было*. Поэтому в его фре-

сках, повествующих о чудесах, произошедших с Франциском, план реальный и план сверхъестественный не отличаются друг от друга. Идеология также всегда имеет дело и с реальным планом, и с идеальным (то, что в советские годы, например, называлось базисом и надстройкой), однако она никогда не отождествляет их, как вера, а только комбинирует. Так происходит потому, что идеология сама всегда знает, что одно не равно другому, единственное, чего она добивается, — убедить в этом других.

Если верить доступным описаниям того опыта работы в храме Гроба Господня, который имел художник, ему все время мешали посетители. Действительно, сегодня толпу паломников часто трудно отличить от обыкновенных туристов, однако никто из них не попал в «кадр». Вместо них художник пишет волшебное пустое пространство, которое он на самом деле не видел. Художник взял только часть реальности, но это и есть принцип идеологии, который делает невозможным тождество реального и идеального. Поэтому чудеса получаются фиктивными, а священные предметы превращаются в симулякры. Сколь критически ни смотри фрески Джотто, отделить идеальное от реального вряд ли кому-то будет по силам. Если же взять работу, подобную полиптиху Чеботаря, такое расслоение формы на две составляющие не составит труда.

Если верить истории искусства, то религиозный образ всегда связан с идеей сакрального. Только так он может претендовать на обладание трансцендентной силой. Очевидно, нацеленность на это есть и в работах Богомолова, и в иконах отца Зинона, — и на этом пути им удалось многого добиться. Чеботарь также нацеливает свои поиски в этом направлении. Недаром он изображает не просто значимую христианскую святыню, но главную. Ничего более сакрального для христианина, чем *Гроб Господень*, невозможно представить. При этом он пишет ее с натуры, усиливая эффект светом, фигурами ангелов и мотивом молитвы. Однако, несмотря на все усилия, никаких следов сакрального обнаружить здесь невозможно. Пример живописи Чеботаря показывает, что присутствие идеологии уничтожает всякую возможность образования таких связей. Она заменяет их.

5. Новое религиозное искусство в России и его советское прошлое

Обнаружив в работах Чеботаря признаки идеологии, мы могли бы сразу решить, что он сам лично во всем виноват, что это его индивидуальные цели и устремления привели к такому результату и т. д., однако на самом деле проблема идеологичности современного российского религиозного искусства имеет системный характер, более того, исторически системный характер. Если говорить о Чеботаре, то в его случае многое связано с той художествен-

ной школой, к которой он принадлежит. Стоит напомнить, что в поздние советские годы эта школа существовала в двух вариантах. По французскому образцу — как в Москве, и по болонскому — как в Ленинграде. В Москве важнее были свежие идеи и возможность договорится с властью, во фрондирующем Ленинграде всему этому была противопоставлена идея личного мастерства, самой исполнительской виртуозности. Недаром ведущие художники этой школы в 1970-е — Б. Угаров, Е. Моисеенко, А. Мыльников — были настоящими виртуозами кисти. Для них и их учеников, к числу которых принадлежит Чеботарь, главной задачей было высокохудожественно решить любую тему, так что важнейшим критерием оценки было качество исполнения. Интересовало не *что*, а *как*. Например, когда ведущий учитель Чеботаря, известный советских живописец Борис Угаров брался за тему из жизни советской деревни, он делал это почти так же тонко и живописно, как великолепный пейзажный Валентин Серов. Это было своеобразное преодоление идеологии на эстетическом уровне.

Ленинградская школа научилась возвышать идеологическую тему до художественного образа, но характерно, что сам предмет изначально мыслился ею всегда идеологически (вполне логично в условиях советской культуры). Если бы Чеботарь вслед за Угаровым тоже продолжал заниматься советскими темами (труд, спорт, война, материнство), — никакой проблемы не возникло бы, но религиозная тема — не просто тема. Можно поэтизировать сермягу и приукрашивать заведомую ложь, но нельзя тем же способом создать религиозный образ. Это не композиция с фигурами в храмовом пространстве, не красивый пейзаж с церковью и не портрет священника. Можно сколько угодно писать картины на евангельские сюжеты, подражая старым мастерам, использовать самые изощренные художественные приемы, но религиозный образ из этого все равно не получится.

6. Новое религиозное искусство в России в истории отечественного искусства

В основе советской школы живописи лежал в высшей степени *профанный* (профессиональный, имеющий форму ученического навыка, изучаемый на уроках в классах и т. д.) художественный принцип. С его помощью в конце концов можно было научиться превращать идеологический образ в эстетический, что и показывает своей историей ленинградская школа живописи. Пример художника Чеботаря красноречиво свидетельствует, что создание сакрального образа на такой профанной основе — дело чрезвычайно трудное. Выше было сказано, что проблема создания религиозного образа имеет системный характер. Речь шла об истории отечественного искусства, в которой есть другие примеры того, как, отталкиваясь от близкой по духу академиче-

ской живописной традиции, художники обращались к религиозной теме и тоже терпели грандиозные неудачи. Например, великий русский художник Александр Иванов. Он более двадцати лет решал подобную задачу, беспрестанно работая над своим знаменитым полотном «Явление Христа народу». Как известно, он остался недоволен результатом, взялся за новый замысел (так называемые «Библейские эскизы»), но и его дальше набросков развить не сумел, хотя тоже успел поработать над ним не один год. Оказалось, академическая традиция и идея религиозного образа настолько трудно совместимые вещи, что их удачный синтез не по плечу даже таким выдающимся художникам русского XIX века, как Александр Иванов.

Стоит обратить внимание на многочисленные приметы сходства того, что делает Чеботарь сегодня, с тем, что в первой половине XIX века делал Иванов. У Чеботаря в центре всего — глобальный проект Сверхкартины, Иванов — и в случае с «Явлением», и в случае с проектом «Библейских эскизов» — собирался сделать нечто сверхъестественное, грандиозное. По плану «Библейских эскизов» Иванов собирался построить некое здание храмового типа, стены которого буду покрыты росписями, излагающими некие правильные представления о Священном Писании. У Чеботаря частью проекта Сверхкартины является некий синтез архитектуры и живописи, также имеющий отношение к религии и вместе с тем выглядящий как некое «авторское» прочтение идей этой религии. У Иванова Священное Писание должно было быть изложено согласно положениям ученой диссертации немецкого гегельянца Фридриха Штрауса, у Чеботаря, если судить по его публикациям, есть собственная философия, но и там, и здесь — основной предмет — истина, Бог, Христос. Также сходства добавляет фактор времени. Иванов работал над своими проектами десятилетиями. Чеботарь начал свое дело по реализации Сверхкартины давно и продолжает этим заниматься с выдающимся упорством.

Однако отличия между этими двумя попытками перейти от академической модели к настоящему религиозному искусству тоже есть. Да, Александр Иванов с самого начала говорил, что задумал грандиозное дело. Однако в процессе работы он всегда демонстрировал критическое мышление. Он был вечно недоволен собой и своим трудом и, надо сказать, правильно понимал суть проблемы. Речь шла о создании на основе русского академизма художественного образа, отвечающего религиозным запросам человека середины XIX века. Задача поистине нерешаемая. В ситуации Чеботаря трудностей не меньше, но, если ознакомиться с тем, что известно об этом художнике в средствах массовой информации, создается впечатление, что, на его взгляд, с проектом все в полном порядке; он продвигается вперед и полностью удовлетворяет автора. Учитывая те трудности, которыми должен быть отмечен путь превращения советской модели искусства в нечто ей противоположное, такое мнение кажется опрометчивым. С другой стороны, при-

мер Иванова показывает, насколько осторожным должен быть художник, соединяя искусство и собственное богоискательство. Иванов был замечательным художником, но такая практика буквально завела его в тупик. Так было с большой картиной — за двадцать лет напряженной работы только один крупный результат. Так было с проектом эскизов — никто бы не позволил ему развернуть монументальную панораму образов, дающих совершенно неприемлемый для христианских стран образ Спасителя. По отдельным фрагментам проекта Сверхкартины видно, что здесь есть место для личного богоискательства. Обилие отсылок к творчеству Микеланджело говорит о том, что речь идет о каком-то универсальном, в духе итальянского Ренессанса, образе Бога. Недаром, как и Микеланджело, Чеботарь совмещает работу в архитектуре, скульптуре и живописи. Но Микеланджело был передовым человеком эпохи, по убеждению многих — первым. Он создал эту универсалию, но сегодня, очевидно, ее место скорее в музее, в истории искусства, а не в храме и не в вопросах веры, особенно в том виде, в каком они встают перед нашим временем.

Что касается нашего времени, его «духа», то Чеботарю этого явно не хватает. Его искусство кажется слишком отвлеченным. В нем очень много от Микеланджело, от института имени Репина 1970-х, но очень мало от той эпохи, которой оно принадлежит. Но и Микеланджело, и Моисеенко с Мыльниковым отразили в своем искусстве свое время — их образы крепко связаны со своей эпохой, чего нельзя сказать о религиозном искусстве Чеботаря.

Религиозные картины Чеботаря — пример неудачной попытки создания нового религиозного искусства. Однако эта неудача не должна аннулировать саму идею такого искусства. Если в каких-то сферах сегодня и может существовать религиозное искусство, то это те, что имеют отношение к профессиональной школе и ее традициям. Таким образом, сам опыт Чеботаря не следует признавать неудачей. Это действие в нужном направлении, потому что запрос на религиозное искусство существует. Чтобы признать это, достаточно оценить тот резонанс, который имеют художественные проекты Чеботаря. Другое дело, как правильно ответить на данный запрос. История искусства не оставляет сомнений, что это очень сложно сделать.

Аннотация

Со времен перестройки на отечественной художественной сцене есть такое явление, как религиозное искусство. Оторванное от собственной традиции десятилетиями советского эксперимента, оно ищет себя на разных маршрутах прошлого и настоящего, выбирая подходящий язык, соответствующий метод. Среди наиболее ярких художников нового российского религиозного искусства должен быть назван Вячеслав Чеботарь. В его руках религиозная тема приобрела действительно впечатляющий масштаб, обратив на себя внимание и публики, и критики. Однако, если оценивать результат его усилий в рамках истории искусства, он немедленно вызовет целый ряд эстетических, философских и даже теософских вопросов, рассмотрению которых и посвящена данная статья.

Summary

Since the years of Perestroika, religious art has become a phenomenon in the Russian art scene. Isolated from its own tradition during the decades of the Soviet experiment, religious art is seeking to express itself both in terms of its past and its present, choosing a suitable language and an appropriate method. Vyacheslav Chebotar' must be ranked as one of the brightest artists of this new Russian religious art. In his hands, religious themes have acquired a remarkable significance, drawing attention from both the public and the critics. However, an evaluation of Chebotar's works from an art-historical perspective immediately raises a number of questions pertaining to aesthetics, philosophy, and even theology, which this article will address.

✓ *Ключевые слова:* российское религиозное искусство, современное христианское искусство, идеология, Вячеслав Чеботарь.

✓ *Key words:* Russian religious art, ideology, post-soviet art, contemporary Russian art, Vyacheslav Chebotar'.

УДК
78.071

Жак Гандшин и Макс Регер[1]

КНЯЗЕВА ЖАННА ВИКТОРОВНА
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

KNIAZEVA JEANNA V.
Doctor of Musicology, Leading Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: janna.kniazeva@mail.ru

Жак Гандшин (Хандшин; Jacques Handschin; 1886, Москва — 1955, Базель) — российско-швейцарский органист и ученый-музыковед. Основной объем своего научного наследия[2] Гандшин создал в Швейцарии после 1920 года. Здесь он написал свои основные научные труды (по музыкальной медиевистике, психологии восприятия звука и истории музыки), а с 1935 по 1955 год возглавлял музыковедческий семинар Базельского университета, став на этом посту преемником знаменитого Карла Нефа.

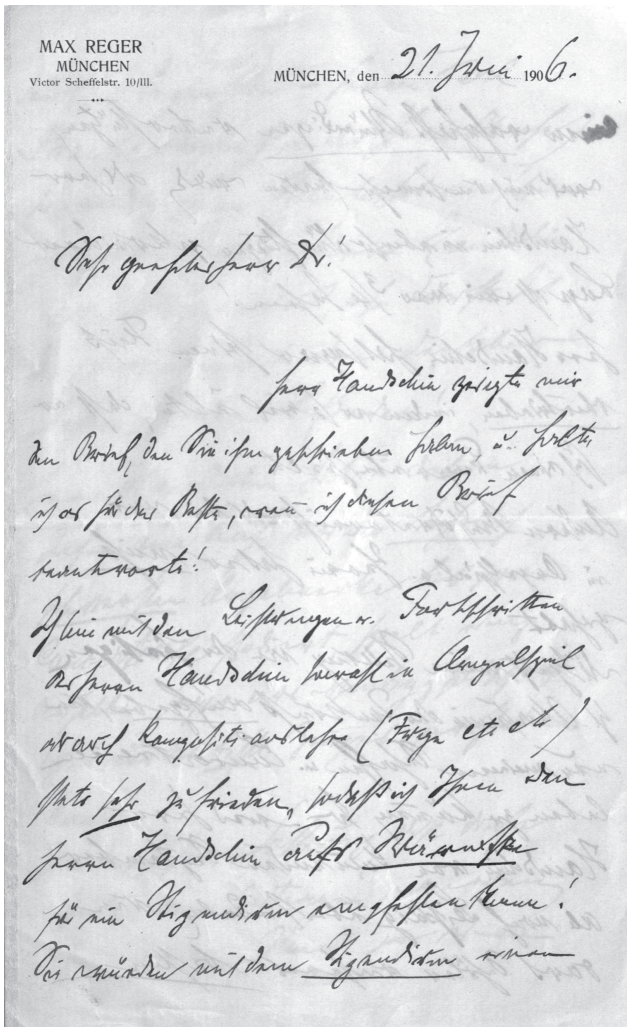
Однако юность Гандшин провел в России, где родился, вырос и одиннадцать лет — с 1909 по 1920 год — руководил органным классом Петербургской консерватории. Исследования показали[3], что Гандшин, музыкант, ставший затем крупным ученым, в чем-то так и остался убежденным музыкантом-

---

[1] Данная статья представляет собой полный текст исследования, представленного в виде доклада в Лейпциге, на международной конференции к 100-летию кончины Макса Регера: Max Reger — ein nationaler oder ein universaler Komponist? Zum 100. Todestag des Komponisten (Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 11. bis 14. Mai 2016 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig).

[2] Библиографию трудов Гандшина см.: *Stroux Ch.* Jacques Handschin: Index scriptorium // In memoriam Jacques Handschin / Hg. von H. Anglès, G. Birkner u. a. Strasbourg: P. H. Heitz, 1962. S. 2—26. Работы (критические статьи) российского периода, дополняющие этот список, см.: *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland. Die neu aufgefundenen Texte. Basel: Schwabe-Verlag, 2011. S. 251—930.

[3] Современная гандшиниана представлена на русском, немецком и английском языках. Ее обзор дан в статье: *Князева Ж. В.* Жак Гандшин в поисках своей науки. Письма Карлу Крумбахеру // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 1 (24). 110—123. Из новейших публикаций назову следующие: *Князева Ж. В.* К истории нескольких несостоявшихся защит в Базеле. Из переписки Жака Гандшина с Густавом Ризом, Карлом-Алланом Мобергом, Хайнрихом Бесселером // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 2 (33). С. 66–81; *Князева Ж. В.* Новые документы к истории международного музыковедческого конгресса 1939 г. в Нью-Йорке. Из переписки ученых // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 3 (34). С. 144–155; *Kniazeva J.* Jacques Handschin, Musicology and the IMS in the 1920s to 1940s // The History of the International Musicological Society / Ed. by D. Baumann and D. Fabris. Kassel-Basel: Bärenreiter Verlag, 2017. P. 25—32. В настоящее время в сотрудничестве РИИИ (Санкт-Петербург) и Базельской Schola Cantorum готовится к изданию коллективная монография (на русском и немецком языках) «Жак Гандшин и музыковедение XXI века».


MAX REGER
MÜNCHEN
Victor Scheffelstr. 10/III.

MÜNCHEN, den 21. Juni 1906.

Ил. 1. *Рекомендательное письмо, данное Ж. Гандшину М. Регером. 1906. Библиотека Базельского университета*

практиком. А как таковой он сформировался под самым непосредственным влиянием Макса Регера, учеником которого был в Мюнхенской музыкальной академии в первые годы XX столетия. Каково было это влияние и как оно определило дальнейший путь и научные работы Гандшина?

В 1905 году девятнадцатилетний Жак Гандшин — сын состоятельного швейцарского коммерсанта, работавшего в Москве, — приехал сначала в Базель, а затем в Мюнхен, дабы в западных университетах изучать науки, которые призваны были (как мечтали его состоятельные родители) способствовать его последующей деятельности предпринимателя и экономиста, наслед-

ника процветающего бизнеса отца. Однако юного Жака коммерция вовсе не привлекала. Он все более склонялся к музыке, а еще точнее — к органу, которым увлекся еще в пору своего московского детства. С этими мыслями он пришел к Максу Регеру.

Переписка Регера этих лет[1] показывает, что композитор очень тепло отнесся к своему московскому ученику: он высоко оценил исполнительский дар Жака и окружил его прямо-таки трогательной заботой. Что же касается юного Гандшина, то для него встреча и обучение у великого Регера, доброе отношение последнего явились своего рода потрясением: ведь он впервые изучал манившее его с детства дело — органное искусство — под руководством музыканта такого масштаба. Именно в классе Регера и при его поддержке Жак утвердился в желании стать органистом. Регер поддержал молодого музыканта и в последовавший затем трудный период, когда родители, возмущенные отказом сына исполнить их волю, лишили его наследства, как и вообще любой финансовой поддержки. Жак впал тогда в нищету. А Регер добился небольшой стипендии для него в академии и затем передал органное образование Жака в руки своего друга, великого органиста Карла Штраубе (следя за тем, чтобы Штраубе по достоинству ценил талант Гандшина)[2].

Гандшин отплатил Регеру глубочайшей признательностью. До конца своих дней он считал себя именно и прежде всего его учеником[3].

В 1907 году Гандшин вернулся в Россию и в начале 1909 года выиграл конкурс на замещение открывшейся тогда вакансии руководителя органного класса Петербургской консерватории. Это был класс знаменитого Людвига Гомилиуса (скончавшегося в декабре 1908 года). А Гандшин в этот период еще очень юн, ему едва исполнилось 23 года. Конечно, он великолепно играл на органе, — однако и данная ему Регером рекомендация, думается, тоже сыграла свою роль в таком решении руководства Петербургской консерватории[4].

---

[1] Max Reger: Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters / Hg. von S. Popp und S. Shigihara. Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag, 1995. 707 S.

[2] Подробнее о взаимоотношениях Регера — Гандшина — Штраубе см.: *Князева Ж. В.* Жак Гандшин и русская музыкальная культура первой четверти XX века. Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. СПб.: РИИИ, 2012. С. 48—54 (Опубликовано: *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland. Die neu aufgefundenen Texte. S. 42—48).

[3] Отмечу, что Гандшин учился у Регера в Мюнхене не только органу, но еще и композиции. Обнаруженные не столь давно (в архиве ученого, хранящемся в Вюрцбурге) юношеские сочинения Гандшина (расшифрованные, но пока не опубликованные) несут на себе явную печать этого ученичества.

[4] Это рекомендательное письмо Регера было, по-видимому, вложено в личное дело Жака Гандшина — преподавателя (а с 1915 года профессора) Петербургской консерватории — и, вероятно, погибло вместе с ним после отъезда Гандшина из Советской России. Однако, как показали недавние изыскания в архивах Базеля, Регер написал для Гандшина не единственное рекомендательное письмо: еще один документ такого рода сохранился в Библиотеке Базельского университета (ил. 1).

Итак, в 1909 году Гандшин перебирается в Петербург. Он позиционирует себя здесь как ученик Регера. Но композитор (посетивший город в 1906 году) к этому моменту уже почти забыт на берегах Невы и в целом не слишком любим здесь. Гандшин берет на себя миссию пропаганды его творчества.

В эти годы Гандшин — органист. Он много концертирует, играет не только в Петербурге, но и в Москве, Курске, Одессе. Буквально во всех его сольных концертах звучит музыка Регера. Его регеровский репертуар включает Фантазию BACH, Basso ostinato, Вариации на хорал «Alle Menschen müssen sterben»; в 1911 году Гандшин принимает участие в исполнении Псалма № 100 для смешанного хора, оркестра и органа[1].

Однако Гандшин пропагандирует музыку Регера не только исполнением, но и словом. В 1910 году Гандшин начинает сотрудничество в музыкальной редакции немецкоязычной газеты «St. Petersburger Zeitung» (SPbZ). Эта ежедневная общеполитическая газета была крупнейшим немецкоязычным периодическим изданием Петербурга. Она имела рубрику «Theater und Musik» (выходившую почти в каждом номере) и публиковала материалы по концертно-театральной жизни российской столицы, — статьи, своим профессионализмом не уступавшие публикациям «Русской музыкальной газеты».

Гандшин работал в «St. Petersburger Zeitung» с 1910 по 1914 год. На ее страницах он почти ежедневно публиковал рецензии на самые разнообразные события петербургской (и не только) концертно-музыкальной жизни. При этом рецензии эти не оставались лишь в Петербурге: в те же годы Гандшин являлся петербургским корреспондентом лейпцигского журнала «Signale für die musikalische Welt», куда отсылал своего рода «дайджесты» собственных статей в «St. Petersburger Zeitung» (так называемые «петербургские письма»). Так он транслировал для западного читателя свои наблюдения над петербургской музыкальной жизнью, среди которых тот находил и отголоски российской рецепции Регера[2].

Общий объем журналистских публикаций Гандшина, касающихся Регера, — это 36 текстов примерно за пять лет: с 1909 по 1914 год[3]. Их основные темы можно условно обозначить как «хроники» (жизни Регера, создания им произведений, а также хроники исполнений его музыки), «Регер и немецкая культура», «Регер и старинная музыка».

---

[1] К сожалению, полностью восстановить регеровский репертуар Гандшина сегодня не представляется возможным, поскольку во многих сохранившихся программах (афишах, газетных анонсах и пр.) указана лишь фамилия композитора, но не исполнявшиеся произведения.

[2] Подробно о работе Ж. Гандшина как российского музыкального журналиста см.: *Князева Ж. В.* Жак Гандшин и русская музыкальная культура первой четверти XX века. Дис. ... доктора искусствоведения. С. 88—137 (Опубликовано: *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland. S. 78—124).

[3] Все эти тексты можно найти во второй части монографии: *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland.

Жак Гандшин — петербургский музыкальный журналист внимательно следит за событиями жизни и творчества своего великого учителя и со страниц «St. Petersburger Zeitung» сообщает о них читателям. С последовательностью будущего ученого он, пусть и предельно кратко, даже «пунктирно» (как того требует жанр малой газетной хроники — «Kleine Musikchronik»), прослеживает почти каждый сюжет, возникающий в связи с Регером; приведу лишь один пример: «...М[акс] Регер с большим успехом дебютировал как дирижер Придворной капеллы Майнингена»[1].

«...Уже в начале апреля (по западному календарю) Регер руководит в Майнингене музыкальным празднеством; за ним последует Ханс Пфицнер, который в мае выступит на эльзасско-лотарингском празднике в Страсбурге»[2].

«...Регер произведен герцогом Майнингским в должность главного музикдиректора, а своей родной общиной, Brand in der Oberpfalz, выбран почетным гражданином. Недавно завершившийся музыкальный праздник в Майнингене принес огромный успех Регеру как композитору, дирижеру и пианисту. Чего тебе еще надобно, сердце мое?..»[3]

«...Макс Регер покидает свой пост главного музикдиректора в Майнингене»[4].

«...Место Макса Регера в Майнингене займет музикдиректор Йенского университета доктор Фритц Штайн»[5].

С подобной же последовательностью Гандшин информирует петербургского читателя о создании Регером произведений, их исполнениях и о реакции на них западной публики (то есть о восприятии музыки, которая в России тогда почти не звучала).

«...Премьера *Бёклиновской сюиты Регера* прозвучала в Эссене. Это четыре поэмы, [созданные] под впечатлением от картин Бёклина (Der geigende Eremit, Im Spiel der Wellen, Toteninsel, Bacchana). Композиция не слишком очаровала; однако [критики] признают, что композитор в совершенстве владеет оркестровыми красками. Кстати, Регер вновь, спустя длительное время, пишет оркестровые сочинения, он создал Интродукцию, пассакалию и фугу ор. 127 и Девять пьес ор. 129»[6].

«...Шух исполнил в Дрездене Романтическую сюиту для оркестра (ор. 125) *Макса Регера*. В этом произведении, благосклонно принятом публикой, Ре-

---

[1] *-c-* . *[Handschin J.J.]* Kleine Musikchronik // SPbZ. 1912. 13 (26) Januar. № 13. S. 3.

[2] *-c-*. *[Handschin J.J.]* Kleine Musikchronik // SPbZ. 1913. 23 Januar (5 Februar). № 23. S. 2.

[3] *-c-*. *[Handschin J.J.]* Kleine Musikchronik // SPbZ. 1913. 14 (27) April. № 104. Beiblatt. S. 6.

[4] *-c-*. *[Handschin J.J.]* Kleine Musikchronik // SPbZ. 1914. 2 (15) Mai. № 120. 1. Beiblatt. S. 6.

[5] *-c-*. *[Handschin J.J.]* Kleine Musikchronik // SPbZ. 1914. 29 Juni (12 Juli). № 176. S. 3.

[6] *-c-*. *[Handschin J.J.]* Kleine Musikchronik // SPbZ. 1913. 16 (29) Oktober. № 285. 1. Beiblatt. S. 6.

гер, как пишут, „вновь показал себя со своей более приятной стороны, дающей возможность насладиться музыкой“»[1].

«...*Регеровская* Балетная сюита ор. 130 оставила после бременской премьеры симпатичное впечатление. Хвалят ясность музыки и тонкую инструментовку»[2].

Собственные взгляды Гандшина на музыку Регера представлены в его развернутых рецензиях на петербургские концерты (на те, не слишком многочисленные из них, где все же звучала музыка Регера). К этим текстам стоит присмотреться — в них (а точнее, в их общей картине, разворачиваемой перед нами в чередовании газетных номеров) мы видим первые размышления, наброски к той эстетической и интеллектуальной базе, которая позже ляжет в основу музыкально-исторической концепции Жака Гандшина-ученого.

Дебютом Гандшина-критика на страницах «St. Petersburger Zeitung» стала статья «Заметки к немецкому музыкальному сезону 1910». В ней мы среди прочего читаем: «...Таким образом, могло бы создаться впечатление, будто в краю Гайдна, Моцарта и Бетховена музыка как самостоятельное искусство — это дело прошлого, дисциплина королевских консерваторий, — *если бы наконец у нее не нашелся защитник в лице Макса Регера* [Курсив мой. — *Ж. К.*]. <...> Прорывом в некий новый мир стало стремительное появление одного за другим Фантазии B-a-c-h, Симфонической Фантазии [с фугой, ор. 57] и Вариаций с фугой [ор. 73] для органа. Ряд камерных музыкальных сочинений и оркестровых композиций открыли дальнейшие просторы для новой музыки»[3].

К этому тексту мы чуть позже еще вернемся. А пока обратимся к дальнейшей петербургской регериане молодого Гандшина. Он пробует объяснить петербургскому слушателю (как правило, не любящему Регера) красоты регеровской музыки и прибегает для этого к поэтическим образам: «Скалистый ландшафт мрачного величия. В нем — маленькое, не слишком глубокое озеро. Но скалы, скалы! — Это впечатление от первой части нового фортепианного концерта Регера. Нужно ли говорить, что регеровские скалы — не просто кулисы? Нет, это каждому подскажет его собственное чувство. Слушатель может, правда, почувствовать себя подавленным, не находя в широком кругу [звучания] отрадных картин, — но в искренности этого художника, в неподдельности его субъективного переживания усомниться невозможно. Если бы Регер разыгрывал театр, то он бы больше думал об известных потребностях слушателя! <...> Инструментовка концерта не достаточно легка, чтобы долж-

[1] *-c-. [Handschin J. J.]* Kleine Musikchronik // SPbZ. 1912. 31 Oktober (13 November). № 303. S. 3.

[2] *-c-. [Handschin J. J.]* Kleine Musikchronik // SPbZ. 1913. 13 (26) November. № 313. 1. Beiblatt. S. 6.

[3] *Handschin J.* Glossen zum Musikjahr 1909—1910 in Deutschland // SPbZ. 1910. Montagsblatt. 27 September (10 Oktober). № 358. S. 156.

ным образом показать солирующий инструмент, — жаль, ведь это обстоятельство удержит многих виртуозов от обращения к данному произведению»[1].

Для сравнения приведу рецензию «Русской музыкальной газеты» на тот же самый концерт: «Разучить такой непостижимо скучный, сложный и бесцветный концерт, как концерт Регера, — это подвиг, которому можно аплодировать, а затем, конечно, пожелать, чтобы даровитая пианистка [И. Михельсон-Миклашевская] в следующий раз выступала с более художественным — с человеческой, конечно, а не с модернистско-регеровской точки зрения — концертом»[2].

Гандшина интересует фигура Регера в исторических сплетениях немецкой и французской культурных традиций: «Огромный потенциал проявляет себя в новом клавирном квартете (op. 113 d-moll). Первая часть, в которой противопоставлены одна вскрикивающая и одна просветленная темы, показывает, впрочем, что Регер нашел *духовную связь с Цезарем Франком*: [звучание] трансцендентно, как у того, но только современнее [Курсив мой. — *Ж. К.*]»[3].

А еще Гандшина интересует Регер в дискуссии о старинной музыке, — дискуссии, которая тогда набирает интенсивность (а для самого Гандшина станет позднее судьбой ученого). Вернусь к его первой публикации в «St. Petersburger Zeitung», статье о музыкальном сезоне в Германии 1910 года. Размышляя тогда о современной музыкальной жизни Германии, будущий музыковед пишет о Регере: «...Поначалу послушный ученик одного из самых ревностных почитателей Брамса, он постепенно начал все более выходить за предложенный ему учителем и [его] образцом круг воззрений. Он смотрел в направлении, указанном Брамсом, но смотрел дальше: он стал, пожалуй, первым, кому было дано взглянуть широко открытыми глазами в мир, от которого его предшественники улавливали не более чем слабое мерцание. Это был мир старинной музыки и наивысшее его выражение: старинное органное искусство. Здесь юный ученик, влекомый внутренним побуждением, остановился и отсюда взял новый материал для решения современной проблемы: задачи создания инструментальной музыки, которая, рождаясь из полноты жизни, имела бы достаточно сил, чтобы отказаться от поддержки — или творческого импульса, — несомого поэтической программой»[4].

В приведенном фрагменте видно, как начинает работать мысль будущего историка музыки.

---

[1] *-c-. [Handschin J.J.* Drittes allgemeinzugängliches Siloti-Symphoniekonzert im Saale der Adelsversammlung, Sonnabend den 2. Februar // SPbZ. 1913. 4 (17) Februar. № 35. S. 3.

[2] Хроника: Концерты в С.-Петербурге (Третий общедоступный концерт А. Зилоти, 2 февраля) // Русская музыкальная газета. 1913. 9 февр. №. 6. Стб. 162.

[3] *-c-. [Handschin J.J.* Dritter (50) Abend Zeitgenössischer Musik // SPbZ. 1911. 31 Januar (13 Februar). № 31. S. 3.

[4] *Handschin J.* Glossen zum Musikjahr 1909—1910 in Deutschland.

Итак, для Гандшина личная встреча с Регером определила его жизненный путь, — именно Регеру он был обязан профессиональным обращением к музыке. И затем отношения с композитором и его творчеством продлились всю жизнь Гандшина, став одним из аспектов сложного взаимодействия ученого с немецкой культурой. Ведь будучи немецкоязычным человеком (точнее, имея немецкий одним из трех родных зыков), он тем не менее был «трижды не немцем»: швейцарец из России, Гандшин являл собой пример франкофила «в русском стиле». Последние исследования его корреспонденции показали, что в сложные 1930-е годы он — будучи неоднократно поставлен в ситуацию выбора между французским и немецким (языком, культурой, историческим путем) — постоянно делал выбор в пользу французского[1]. В этом поле сложных (и в целом мало приветливых) отношений с немецкой культурой Регер для Гандшина — тот *позитивный полюс,* которой несет в себе эта культура. Вместе с воспринятым (в частности от другого своего учителя — великого мюнхенского византиниста Карла Крумбахера) духом высокой научной традиции германских университетов отношение к Регеру, воспоминания о нем удерживали Гандшина в диалоге с Германией в самые сложные для этого времена, не давая полностью уйти в столь любимые им русско-французские сферы мысли.

У зрелого ученого мы видим резюмирующий взгляд на композитора: *«Гениальная, но односторонняя личность моего первого учителя, Макса Регера...»* — пишет Гандшин в 1943 году, вспоминая свои юношеские годы[2]. Эту усматриваемую им «односторонность» Регера Гандшин компенсирует тем, что помещает композитора в контекст немецко-французских диалогов эпохи. Завершу статью цитатой из работы Гандшина, посвященной другому его великому учителю, Шарлю-Мари Видору: «позже я беседовал как-то с одним эльзасским органистом лейпцигской школы. Он посетовал, что современная органная литература хоть и имеет в лице Регера своего рода „Баха“, однако [ей] не хватает противоположности — „Генделя“. Тогда я, поначалу робко, осмелился назвать такой противоположностью Видора. <...> Можно предположить, что оба мастера [Регер и Видор. — *Ж. К.*] в ином мире протянули друг другу руки и признали, что, несмотря на сильные расхождения, они, по сути, стремились к одному и тому же»[3].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Князева Ж. В.* Жак Гандшин в поисках своей науки. Письма Карлу Крумбахеру // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 1 (24). 110—123.

[1] О некоторых аспектах этого франкофильства Гандшина см.: *Князева Ж.* Музыковеды о политике. Жак Гандшин и Ижини Англес: из писем 1930-х годов // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1. 1920—30-е гг. СПб.: Петрополис 2017. С. 78—79.

[2] *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland. S. 825.

[3] Gedenkschrift Jacques Handschin: Aufsätze und Bibliographie / Hg. H. Oesch. Bern: P. Haupt, 1957. S. 244.

2. *Князева Ж. В.* К истории нескольких несостоявшихся защит в Базеле. Из переписки Жака Гандшина с Густавом Ризом, Карлом-Алланом Мобергом, Хайнрихом Бесселером // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 2 (33). С. 66–81.
3. *Князева Ж.* Музыковеды о политике. Жак Гандшин и Ижини Англес: из писем 1930-х годов // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1. 1920—30-е гг. СПб.: Петрополис, 2017. С. 59—83.
4. *Князева Ж. В.* Новые документы к истории международного музыковедческого конгресса 1939 г. в Нью-Йорке. Из переписки ученых // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 3 (34). С. 144–155.
5. Хроника: Концерты в С.-Петербурге (Третий общедоступный концерт А. Зилоти, 2 февраля) // Русская музыкальная газета. 1913. 9 февр. №. 6. Стб. 162.
6. *-с-. [Handschin J.].* Dritter (50) Abend Zeitgenössischer Musik // St. Petersburger Zeitung (SPbZ). 1911. 31 Januar (13 Februar). № 31. S. 3.
7. *-с- . [Handschin J.].* Kleine Musikchronik // SPbZ. 1912. 13 (26) Januar. № 13. S. 3.
8. *-с-. [Handschin J.].* Kleine Musikchronik // SPbZ. 1912. 31 Oktober (13 November). № 303. S. 3.
9. *-с-. [Handschin J.].* Kleine Musikchronik // SPbZ. 1913. 23 Januar (5 Februar). № 23. S. 2.
10. *-с-. [Handschin J.].* Drittes allgemeinzugängliches Siloti-Symphoniekonzert im Saale der Adelsversammlung, Sonnabend den 2. Februar // SPbZ. 1913. 4 (17) Februar. № 35. S. 3.
11. *-с-. [Handschin J.].* Kleine Musikchronik // SPbZ. 1913. 14 (27) April. № 104. Beiblatt. S. 6.
12. *-с-. [Handschin J.].* Kleine Musikchronik // SPbZ. 1913. 16 (29) Oktober. № 285. 1. Beiblatt. S. 6.
13. *-с-. [Handschin J.].* Kleine Musikchronik // SPbZ. 1913. 13 (26) November. № 313. 1. Beiblatt. S. 6.
14. *-с-. [Handschin J.].* Kleine Musikchronik // SPbZ. 1914. 2 (15) Mai. № 120. 1. Beiblatt. S. 6.
15. *-с-. [Handschin J.].* Kleine Musikchronik // SPbZ. 1914. 29 Juni (12 Juli). № 176. S. 3.
16. Gedenkschrift Jacques Handschin: Aufsätze und Bibliographie / Hg. H. Oesch. Bern: P. Haupt, 1957.
17. *Handschin J.* Glossen zum Musikjahr 1909—1910 in Deutschland // SPbZ. 1910. Montagsblatt. 27 September (10 Oktober). № 358. S. 156.
18. *Kniazeva J.* Jacques Handschin, Musicology and the IMS in the 1920s to 1940s // The History of the International Musicological Society / Ed. by D. Baumann and D. Fabris. Kassel-Basel: Bärenreiter Verlag, 2017. P. 25—32.
19. *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland. Die neu aufgefundenen Texte. Basel: Schwabe-Verlag, 2011. 1045 S.
20. Max Reger: Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters / Hg. von S. Popp und S. Shigihara. Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag, 1995. 707 S.
21. *Stroux Ch.* Jacques Handschin: Index scriptorium // In memoriam Jacques Handschin / Hg. von H. Anglès, G. Birkner u. a. Strasbourg: P. H. Heitz, 1962. S. 2—26.

Аннотация

Статья посвящена истории отношений Жака Гандшина — петербургского ученика Макса Регера — с его великим учителем, а также позднейшей рецепции творчества Регера в музыкально-критическом наследии российско-швейцарского органиста и ученого.

Summary

This article considers the relationship between Max Reger and his student Jacques Handschin, the Russian-Swiss musicologist and organist. It also evaluates the reception of Reger's music in Handschin's articles.

✓ *Ключевые слова:* Жак Гандшин, Макс Регер, Петербург, «St. Petersburger Zeitung», музыкальная журналистика начала XX века, петербургская концертная жизнь.

✓ *Key words:* Jacques Handschin, Max Reger, Saint Petersburg, 'St. Petersburger Zeitung', musical journalism of the early 20th century, Saint Petersburg concert life.

«Если вы человек с сердцем...» Вклад В. А. Мошкова в музыкальную тюркологию Волго-Уральского региона

УДК
398, 784.4

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

ALMEEVA NAILIA Y.
Ethnomusicologist, PhD (History of Arts), Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: almeeva@yandex.ru

Валентин Александрович Мошков (1852—1922)[1] — русский дворянин родом из Костромской губернии, выпускник петербургского Михайловского артиллерийского училища. Историческая личность, незаурядная и далеко не познанная. Профессиональный военный — офицер царской армии, служил в нескольких военных округах России. Он сделал блестящую офицерскую карьеру, начав поручиком в 19 лет и дослужившись до генерал-лейтенанта в 54 года. При этом немалая часть его жизни отдана записи и изучению песенного фольклора, сведений о народном театре, этнографии, мифологии разных народов Российской империи. Он писал статьи по этнографии и записывал нотами народные песни. В Кунсткамере хранятся этнографические коллекции вещей, собранных им в экспедициях[2].

Его очерки и статьи антропологического, этнографического, музыковедческого характера, сделанные им нотировки народных песен представляют несомненный интерес для этнологов и фольклористов. На эти источники ссылаются исследователи в течение всего XX века, и их востребованность в научном обороте говорит о том, что они не утратили своей научной ценности. Представления же о жизни и деятельности Валентина Александровича Мошкова еще полностью не сложились.

---

[1] В 2017 году сектор фольклора РИИИ провел конференцию «Научное наследие Валентина Александровича Мошкова в свете современности», посвященную 165-летию со дня его рождения.

[2] *Лаврентьева Л. С.* «Говорить по-арабски». Из гагаузских коллекций полковника В. А. Мошкова. URL: http://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-02-038267-1/978-5-02-038267-1_05.pdf (Дата обращения: 04.08.2018).

Сведения о нем в справочных изданиях очень кратки. Дата и обстоятельства его смерти указывались предположительно: то это были военные действия на фронтах 1914 года, то это был 1920 год[1].

Позже, в 2011 году, в интернете мною была обнаружена новая дата его смерти — 1922 год — и информация о том, что он умер и похоронен в Болгарии и что в Болгарии вышла о нем книга[2]. Там же была приложена фотография очень плохого качества, на которой изображен пожилой усталый человек в военном мундире, которым мог быть, а мог и не быть Валентин Александрович Мошков. Вся эта неожиданно, мистическим образом появившаяся информация была включена в готовившуюся к печати книгу-переиздание «Мелодии Волго-Камья» (включая фотопортрет, который вошел в книгу в виде прорисовки с фотографии) с материалами В. А. Мошкова по тюркским народам Поволжья[3], которой и посвящена настоящая статья.

Существуют немногочисленные опубликованные источники, содержащие некоторые сведения о жизни и научной деятельности В. А. Мошкова.

Биографией этого незаурядного человека специально занимался А. М. Решетов, ученый-этнограф, более полувека проработавший в Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН. Именно ему на базе «архивных данных и сведений специальных военных изданий удалось установить основные этапы военной карьеры и дату рождения В. А. Мошкова»[4].

В книге С. А. Токарева «История русской этнографии», насыщенной историческими именами, имя В. А. Мошкова, поданное более чем кратко, но в благоприятном свете, встречается дважды. В первый раз — когда речь идет об Обществе истории, археологии и этнографии при Казанском университете (1878) — это имя просто упоминается через запятую наряду с именами И. Н. Смирнова, В. К. Магницкого, М. Веске, Е. А. Малова, Г. Ахмарова, И. В. Яковлева, М. Е. Евсевьева, Н. Ф. Катанова и др.[5] Во второй раз В. А. Мошков удостаивается там упоминания только в сноске, в связи с

---

[1] *Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М.* Кто писал о музыке: Биобиблиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР. В 3 т. Т. 2. М.: Советский композитор, 1974. С. 219—220.

[2] В ней о В. А. Мошкове указано: «Генерал-лейтенант. Участвовал в Освободительной русско-турецкой войне 1877—1878 гг. В Болгарии с 1921 г.» (*Гаристов В. П.* Не намъ, не намъ, а Имени Твоему. София: Жокер Медиа, 2008. С. 56).

[3] *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Музыка чувашских песен // Известия ОАИЭ при Имп. Казанском унте. 1893. Т. 11. Вып. 1—4. С. 31—64, 167—182, 261—276, 369—376.

[4] *Решетов А. М.* В. А. Мошков как ученый. URL: http://serin.su/publ/a_m_reshetov_v_a_moshkov_kak_uchenyj/1-1-0-18 (Дата обращения: 05.08.2018).

[5] *Токарев С. А.* История русской этнографии (Дооктябрьский период). М.: Наука, 1966. С. 287.

журналом «Живая старина», в числе авторов «наиболее содержательных статей»[1].

В. А. Мошков впервые опубликовал отдельной книгой фольклорные тексты и сведения по этнографии гагаузов[2]. Научная среда лингвистов-тюркологов России признала его тюркологические открытия: «Этнограф, антрополог, историк... открыл для науки мало известный до него гагаузский язык... Автор ценных исследований по истории и этнографии гагаузов и турок Балканского полуострова. Некоторые из его работ посвящены музыкальному творчеству ногайцев и казахов»[3].

Естественно, оценка нотных публикаций фольклора, сделанных многогранным исследователем, отсутствует в комментариях историков и филологов. Но и в мире этномузыковедов работы В. А. Мошкова долго ждали своего обнаружения. Теперь список научных работ, в которых уделяется внимание его музыкально-фольклорному наследию, постепенно все-таки начинает складываться. В. А. Мошков упоминается в фундаментальных историко-теоретических обзорах русской фольклористики[4]. Правда, очерки биографии и научной деятельности Валентина Александровича, в которых подробнее рассматривается его музыкально-фольклористическая деятельность, появляются в качестве вступительных статей к его переизданным нотным материалам только в XXI веке[5].

Чебоксарским исследователем М. Г. Кондратьевым написано несколько вариантов биографического очерка о В. А. Мошкове[6]. Один из них опубли-

---

[1] *Токарев С. А.* История русской этнографии. С. 411.

[2] *Мошков В. А.* Гагаузы Бендерского уезда // Этнографическое обозрение 1900. № 1. С. 1—90. (4—91); 1901. № 2. С. 1—50 (203—253); Наречия бессарабских гагаузов / Тексты собраны и переведены В. Мошковым // Образцы народной литературы тюркских племен, живущих в Южной Сибири и Дзунгарской степи. Собраны В. Радловым. СПб.: Типогр. Академии наук, 1904. Ч. 10. 346 с.

[3] Мошков В. А. // Биобиблиографический словарь отечественных тюркологов. Дооктябрьский период / Под ред. А. Н. Кононова. М.: Наука, 1974. С. 219—220.

[4] *Земцовский И. И.* Фольклористика как наука // Славянский музыкальный фольклор. Статьи и материалы. М.: Музыка, 1972. С. 29; *Вульфиус П. А.* К истории русской музыкальной фольклористики // Русская мысль о музыкальном фольклоре: материалы и документы / Вступ. статья, сост., коммент. П. А. Вульфиуса; под общ. ред. О. И. Соколовой. М.: Музыка, 1979. С. 62.

[5] Фольклористическое наследие В. А. Мошкова: Антология / Сост. М. И. Родителева. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2003. С. 5—21; *Мошков В. А.* Мелодии Волго-Камья / Под ред. М. Г. Кондратьева и Н. Ю. Альмеевой. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2011. С. 5—23.

[6] См. например: *Кондратьев М. Г.* Первопроходец // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 142—149; *Кондратьев М. Г.* Парадокс Валентина Мошкова // Из истории татарской музыкальной культуры: Сборник статей / Сост. В. Р. Дулат-Алеев. Казань: Казанская гос. консерватория, 2010. С. 149—162.

кован в переиздании «Мелодии Волго-Камья» в качестве вступительной статьи, где автор также публикует библиографию его трудов[1], наиболее полную на сегодняшний день. По ней виден широкий спектр научных интересов уникального ученого, которые в целом можно назвать антропологическими, поскольку они охватывают явления духовной и материальной культуры человека, условия его жизни и творчества. Видимо увлеченный феноменом Человека, В. А. Мошков стал автором трактатов о происхождении человечества и путях его существования в истории[2]. Треть этого библиографического списка (35 публикаций) составляют музыковедческие труды.

Фольклористическая деятельность В. А. Мошкова находится в русле интереса к этническим культурам, этнической музыке, проявленного в Европе еще в веке XIX. В России эта тенденция ярко выразилась в бесценной творческой работе русских композиторов «Могучей кучки» над компоновкой сборников русских народных песен и практике претворения их в творчестве, в опытах воплощения в композиторской музыке образов российского Востока с опорой на музыкальные жанры и звучания Кавказа, Крыма, что обновляло и обогащало восприятие российской концертной публики. Вспомним также собирательскую и научную деятельность С. Г. Рыбакова (1867—1921) на Урале и в Центральной Азии в том же полувеке, направленную на познание совсем незнакомых культур[3]. Практически совпадают по времени как годы жизни В. А. Мошкова и С. Г. Рыбакова, так и даты записи и публикации ими песенного фольклора тюрков Поволжья и Приуралья (период с 1889 по 1905 год).

В. А. Мошков начинал свои наблюдения над народной песней с фольклора русского и других славянских народов. Затем его научный интерес распространился на тюркские культуры. Он писал о разных песенных традициях: русской, белорусской, польской, гагаузской, татарской, ногайской, киргизской, казахской, чувашской, невольно отразив основные этнические общности российской истории[4]. Даже учитывая тенденцию его времени, невозможно не поражаться тому, что В. А. Мошков был способен заниматься не только фольклором родного народа. Он входил в другие песенные культуры, фиксируя на слух непривычные напевы нотами, а текст на языке оригинала латиницей. Все это, вероятно, могло являться не только проявлением

---

[1] *Мошков В. А.* Мелодии Волго-Камья. С. 355—358.

[2] Отметим категорически, что эти трактаты как некие эссе на темы происхождения человека стоят в совершенно другой плоскости относительно его научных описаний конкретных этнических культур и не находятся с ними в одном ряду.

[3] См., например: *Рыбаков С. Г.* Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб.: Типогр. Академии наук, 1897. 330 с., нот.

[4] Известно, что В. А. Мошков записывал и фольклор финно-угров Среднего Поволжья (мари, удмуртов), но эти записи (наряду с белорусскими) были утрачены. См. об этом: *Иванов-Ехвет А. И.* Музы ищут приют. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1987. С. 159, 164.

его природных музыкальных данных, но и его индивидуальной тяги к музыке. Собрания традиционных песен разных народов России и развернутые этнографические очерки как раз стали результатом такой заинтересованной творческой деятельности. В. А. Мошков печатался в Петербурге в специализированных журналах «Живая старина», «Нива», «Баян»; в журнале «Этнографическое обозрение», издававшемся при Московском университете; в газете «Варшавские губернские ведомости»; наконец, в «Известиях Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете». Материалы эти были совершенно новы для читающей публики и открывали ей абсолютно незнакомые сферы. Это были описания народного театра *вертеп*, народных игр и примет. Всякий раз они становились попыткой автора наиболее полно, антропологично охватить предмет научного описания. Он писал о том, как интонируются народные песни, например, Олонецкой губернии и тут же помещал нотировки обрядовых песен, записанных им в экспедиции. Его заметки о русской народной трубе и чувашских гуслях содержат зарисовки этих инструментов. Специализируясь в области музыки устной традиции и этнографии, В. А. Мошков стал действительным членом Русского Географического общества. Впоследствии свою работу «Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. II. Мелодии ногайских и оренбургских татар [Песни и комментарии]», опубликованную в «Известиях Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете»[1], он подписал: «действительный член Общества».

Названный труд («Материалы для характеристики...») представляет собой особое явление в его научном наследии, благодаря которому культуры тюркоязычных народов Центральной России появляются в научном пространстве, и довольно репрезентативно.

Речь идет о серии выпусков, выходивших отдельными «тетрадками» в «Известиях Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете», каждый раз под «шапкой» «Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края»[2]. Сюда же относится отдельный выход очерка «Этнографические дан-

[1] *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. II. Мелодии ногайских и оренбургских татар. [2. Песни и комментарии] // Известия ОАИЭ при Имп. Казанском ун-те. 1897. Т. 14. Вып. 3. С. 265—291.

[2] *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Музыка чувашских песен. С. 31—64, 167—182, 261—276, 369—376; *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. II. Мелодии ногайских и оренбургских татар. С. 265—291; *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. III. Мелодии астраханских и оренбургских ногайцев и киргиз // Известия ОАИЭ при Имп. Казанском ун-те. 1901. Т. 17. Вып. 1. С. 1—41.

ные о ногайских и оренбургских татарах». То, что для В. А. Мошкова это была серия, показывает прежде всего их пронумерованность римскими цифрами, а также тот факт, что все эти материалы объединены ареальной принадлежностью к Волго-Камскому бассейну, что обозначено составителем в заголовках. Очевидно, что В. А. Мошков мыслил их как единую работу, охватывающую тюрков Среднего (чуваши и татары-мишари) и Нижнего (астраханские татары, астраханские и приуральские ногайцы, ногайские татары, казахи[1] Астраханского края) Поволжья.

Отдельные выпуски вкупе сложились в «комплект», если и являющийся ареальным исследованием, то лишь частично. Нотные разделы не имеют единообразного исследовательского оформления. Не все три сформированные Мошковым раздела имеют предшествующий этнографический очерк (он есть только перед II выпуском, о ногайских и оренбургских татарах) или анализ мелодико-ритмических особенностей, а также зарисовку и описание какого-либо музыкального инструмента (это есть только в I выпуске о чувашском фольклоре). В III выпуске (ногайцы, киргизы) нет ни того ни другого, лишь две сноски поясняют частные моменты песенных текстов или их происхождение. Зато есть заметка «От редакции», предшествующая III выпуску, в которой редакторами произведено лингвистическое сопоставление тюркских текстов в записях В. А. Мошкова, В. В. Радлова и С. Г. Рыбакова. Но такого сопоставления не делается с материалами I и II выпусков. Наконец, имена и фамилии всех этнофоров указаны только в I (чувашском) разделе. Во II выпуске в двух сносках В. А. Мошков указывает место рождения одного певца-татарина, не приводя при этом его имени. Несомненно, что перечисленные подходы, будучи примененными ко всем этнофорам и ко всем разделам труда, дали бы более богатую картину песенных традиций, придали бы ему весомости и качеств единства. Но каждый из них объективно существенен и актуален по сей день.

В конце концов, мы видим перед собой единую научную работу. Разбирая особенности этого новаторского для своего времени труда, отметим, что прежде всего это достаточно объемное нотное собрание напевов тюркоязычных народов с тюркскими текстами, которые В. А. Мошков транскрибировал латиницей. В последней сноске в конце I выпуска от имени редакции написано: «Редакция приносит В. А. Мошкову сердечнейшую благодарность за доставление ей такого ценного и редкого этнографического материала, как песни и мелодии татар Волжско-Камского края». Но эти материалы были настолько новы и непривычны для публикаторов, что в заметке «От редакции Известий ОАИЭ», предшествующей выпуску III «Мелодии астраханских и оренбургских ногайцев и киргиз», при несомненном уважении к В. А. Мош-

[1] Казахи Астраханского края названы у В. А. Мошкова киргизами по традиции современной ему этнографической науки.

кову, написано корректное замечание: «Было бы крайне желательно, чтобы со временем тексты и мелодии В. А. Мошкова кем-нибудь на месте были тщательно проверены и изданы вполне научно, с соблюдением всех фонетических и музыкальных тонкостей, тем более что до сих пор астраханские и оренбургские тексты и мелодии в печати почти никогда не появлялись...»[1] Тем не менее они были опубликованы, поскольку запрос социума на изучение народов Российской империи уже существовал. Сам В. А. Мошков также счел корректным сопроводить публикацию чувашских записей следующим своим замечанием: «Само собой разумеется, что изданием настоящего выпуска моих материалов я не исчерпал и тысячной доли того, что заключает в себе поучительного для науки народная музыка чуваш, а потому я смотрю на свой труд только как на почин в деле изучения этой музыки, за которым желательно было бы видеть в печати ряд новых исследований того же предмета, — более обстоятельных, чем мое, а главное — проведенных людьми, более меня компетентными в знании чувашской жизни, чувашского языка и вообще духа чувашского народа. Желательно, чтобы изучение чувашской музыки было начато на месте знатоками чувашского народа из местных жителей. А пока, в ожидании таких изучений, было бы весьма полезно, если бы знатоки чувашской этнографии теперь уже указали и исправили невольные и неизбежные ошибки моего настоящего труда»[2]. Позиции, изложенные в этом абзаце, не стоит воспринимать как особое отношение только к чувашскому фольклору. Это несомненное кредо В. А. Мошкова относительно любой изучаемой им культуры.

Исследователи чувашского и татарского фольклора не обошли вниманием этот труд как этап истории своей науки.

Делая обзор истории собирания чувашской песни и не упустив четыре бестекстовые нотные записи чувашских песен из труда А. Ф. Риттиха, чувашский исследователь С. М. Максимов называет именно деятельность В. А. Мошкова началом собирания и изучения «чувашской народной песни и музыки»[3]. Он отмечает чуткость собирателя в восприятии ритмических особенностей чувашской мелодики[4], хотя и не совсем удачно записанных[5]; наконец, отмечает, что тексты песен зафиксированы Мошковым с погрешностями. Органологическая часть этого раздела, где Мошков рассматривает

[1] *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. III. Мелодии астраханских и оренбургских ногайцев и киргиз. С. 5.

[2] *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. С. 23.

[3] *Максимов С. М.* Чувашские народные песни / Под ред. В. Беляева. М.: Музыка, 1964. С. 12—13.

[4] Там же. С. 33—34.

[5] Там же. С. 13.

чувашские шлемовидные гусли, никак не оценена в обзоре С. М. Максимова. Но его вывод о значении записей Мошкова для чувашской науки о фольклоре он оценивает с большим уважением и пониманием: «В лице Мошкова русская наука положила начало изучению чувашской музыки»[1]. И далее: «Записи Мошкова являются единственной работой русских музыкантов-этнографов в части собирания материалов чувашской музыки в дооктябрьский период. Надо при этом учесть то обстоятельство, что свою работу Мошков провел без знания языка чуваш и вдали от чувашской деревни, воспринимая картины музыкального быта чуваш лишь по рассказам тех восьми солдат, которые были исполнителями записанных им песен и образцов инструментальной музыки. В ином случае Мошков мог бы дать еще более ценный материал по чувашской музыке»[2].

В татарской фольклористике «Материалы...» В. А. Мошкова упомянуты также с пиететом, но рассматриваемый труд оценивается как не вполне удачный опыт нотных записей. М. Н. Нигмедзянов пишет: «В работе В. Мошкова около 50 образцов народных татарских песен. Многие из них, сохранившиеся до сегодняшнего дня, являются ценным материалом для современного исследователя. Однако протяжные песни со сложной орнаментикой записаны упрощенно, и по ним трудно восстановить подлинное звучание песни»[3]. Этнографическая, этномузыковедческая части труда никак не оценены. Произведения татарской музыки устной традиции, записанные, нотированные и скомпонованные В. А. Мошковым, не стали предметом ни музыкально-аналитического, ни исполнительского внимания. Реально существуя, они остаются «невидимыми».

Сегодня ясно, что «Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края» — зрелая объемная публикация В. А. Мошкова, явившаяся вкладом в музыкальную тюркологию. В этой работе представлены не только нотировки с текстами на соответствующих языках. Имеющиеся там этномузыкологические и этнологические заметки и наблюдения представляют собой уже опыт научного исследования.

Песни тюркских народов Поволжья и сопутствующие этнографические сведения о них собраны В. А. Мошковым от солдат Варшавского военного округа, где ему довелось служить. Первой же темой, которой автор касается перед подачей и чувашских, и татарских материалов, становится тема этнопсихологическая: адаптация представителя патриархальной деревенской общины в иноязычной и инокультурной среде. Описывая, как русские солдаты «искренне и непроизвольно» не принимают чувашские пес-

[1] *Максимов С. М.* Чувашские народные песни. С. 13.

[2] Там же. С. 14.

[3] *Нигмедзянов М. Н.* Народные песни волжских татар. Исследование. М.: Сов. композитор. 1982. С. 6.

ни, и пытаясь объяснить причину такого невосприятия, он сравнивает эту ситуацию с той, когда «неудержимо смеялись китайцы, услышав впервые европейскую музыку, построенную на иной гамме, чем китайская. Поэтому солдаты из наших восточных инородцев не собираются для пения больше чем по два, по три человека и выбирают для этого самые уединенные и укромные места»[1]. То есть из темы взаимоотношений в армии у В. А. Мошкова вырисовывается тема восприятия музыки деревенским человеком другой региональной традиции. Продлевая это рассуждение, стоит добавить, что дело, видимо, не только в невосприятии пентатонной ладовой основы чувашских песен другими солдатами, но и в самой формульной ладоритмической природе этих песен. Отсюда станет понятно, почему «совершенно иначе относится русский солдатик к пению западных инородцев: молдаван, эстонцев и латышей»[2], певших, очевидно, песни, близкие к общеевропейским формам.

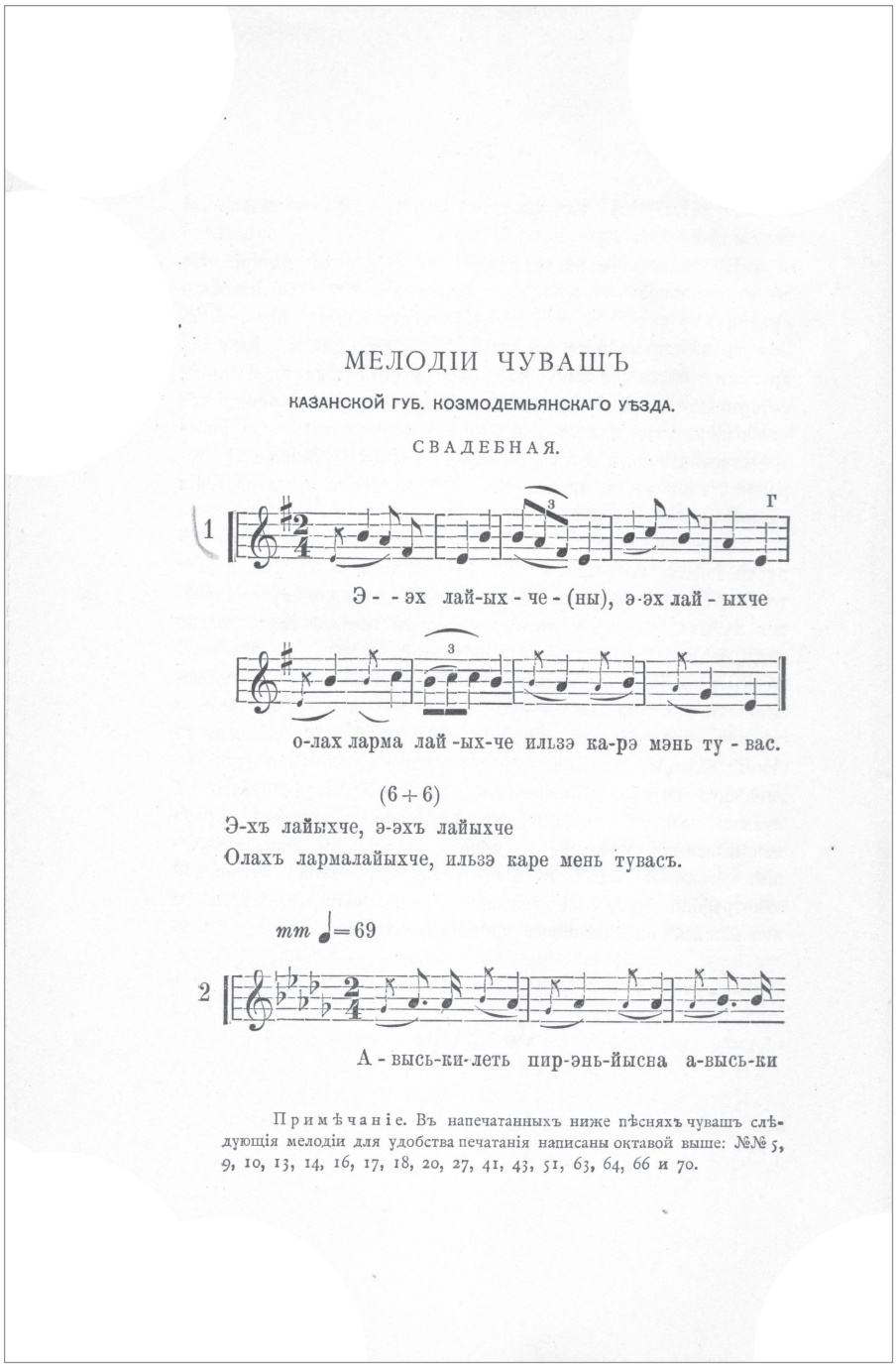
Из дальнейшего чтения становится все больше ясна важность человеческого фактора в работе этого незаурядного ученого. С самого начала очерка описание В. А. Мошковым чувашских музыкальных обычаев антропологично, живость его зарисовок талантлива. Ему нравится писать о том, как чуваши «ухитряются... соорудить» себе музыкальный «инструмент и играть на нем в часы досуга». С очевидной эмпатией В. А. Мошков описывает Человека, и описывает эмоционально («Чуваши — самый музыкальный и любящий музыку народ»), приводя прямую речь информантов («Как же не знать своих песен!»), и поэтому от текста на читателя идет аура присутствия.

Традиционное исполнительство чувашских песен (ил. 1) при этом остается предметом исследовательского интереса В. А. Мошкова, и он путем расспросов выясняет, что чуваши поют хором, а также выспрашивает и записывает термины, обозначающие разные типы исполнительских коллективов. В переиздании этого текста М. Г. Кондратьев (в своих комментариях к абзацу с терминами) критикует автора за то, что тот путает понятия хора у верховых чуваш[3]. Надо отметить, что В. А. Мошков, видимо, записал и термины (причем на слух и впервые им слышимые), и сведения от чувашей из разных местностей, но записал как экзо-исследователь — так, как ему сказали, — не имея представления об общей картине культуры. Но само перечисление им типов ансамблевого пения вырисовывает обстоятельства и даже картины пения, которые раскрываются через уточнение переводов чуваш-

[1] *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Музыка чувашских песен. С. 2.

[2] Там же.

[3] *Мошков В. А.* Мелодии Волго-Камья. С. 44, коммент. 6.



МЕЛОДІИ ЧУВАШЪ

КАЗАНСКОЙ ГУБ. КОЗМОДЕМЬЯНСКАГО УѢЗДА.

СВАДЕБНАЯ.

1 Г

Э - - эх лай-ых - че - (ны), э-эх лай - ыхче

о-лах ларма лай -ых-че ильзэ ка-рэ мэнь ту - вас.

(6 + 6)

Э-хъ лайыхче, э-эхъ лайыхче
Олахъ лармалайыхче, ильзэ каре мень тувасъ.

mm ♩ = 69

2

А - высь-ки-леть пир-энь-йысна а-высь-ки

Примѣчаніе. Въ напечатанныхъ ниже пѣсняхъ чувашъ слѣдующія мелодіи для удобства печатанія написаны октавой выше: №№ 5, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 27, 41, 43, 51, 63, 64, 66 и 70.

Ил. 1. *Страница из издания: Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Музыка чувашских песен*

ских терминов М. Г. Кондратьевым: *маярибэ* (*майрипе*)[1] — «с супругою», «в кругу семьи, семейным ансамблем»; *ошканибэ* (*ушкăн пе*) — «все вместе, то есть любой группой»; *пуҫанзаларна* (*пухăнса ларнă*) — «сидеть [например, на посиделках], собравшись вместе»[2].

Из всех особенностей звучания слух В. А. Мошкова выделил такую особенность чувашской ритмики (отличающей, по его восприятию, чувашские песни от русских), как двухсложные ямбические фигуры (хотя его ошибочное размышление о том, что ударение в этой фигуре падает на первую долю, критикует С. М. Максимов).

Другое специфическое качество — пентатонную ладовую окраску чувашских песен — В. А. Мошков также не оставляет без внимания. Упоминая современные ему ладовые теории А. С. Фаминцына и П. П. Сокальского, он осмеливается рассуждать о том, как древнее человечество могло «нащупать» акустически обусловленные пути расширения ее до диатоники; о том, как разворачивается пентатоника в чувашских песнях, как певцы умеют «переплетать родственные китайские гаммы или их куски в одном и том же напеве»[3]. Последняя цитата показывает его аналитический слух.

Замечательна в статье заключительная ее часть, посвященная инструментальной традиции чувашей. В. А. Мошков перечисляет все бытующие у них инструменты, постаравшись на слух (и довольно точно) записать их этнические названия, при этом давая и русский термин, по которому читателю можно понять тип инструмента. Конкретное описание получают только гусли, поскольку, как объясняет сам В. А. Мошков, среди его информантов оказался мастер — изготовитель гуслей, сам играющий на инструменте. Ученый оказался в прекрасной для собирателя ситуации, когда он не только мог все подробно выспросить об инструменте, но и услышать игру на нем. В. А. Мошков описывает строй гуслей, материал изготовления струн и корпуса, включая направление волокон древесины в составных частях, всю детальную конструкцию и даже (в сноске) столярные и прочие инструменты для изготовления. Разумеется, описаны с натуры положение гуслей при игре и способ игры обеими руками. Здесь же приведены нотировки гусельных

[1] Первый чувашский термин представлен в написании В. А. Мошкова, второй (в скобках) — термин, уточненный в написании М. Г. Кондратьевым, с его же (в кавычках) русским переводом.

[2] Такие же — экзо-исследовательские — причины могут определять и характер записи других приводимых В. А. Мошковым этнических терминов культуры (например, в комментарии М. Г. Кондратьева критикуется приведенный В. А. Мошковым перевод марийского термина *вик*, якобы обозначающего песни без слов, хотя, по мнению М. Г. Кондратьева, марийское слово *вик* обозначает просто мелодию. Тут дело явно в том, насколько этнофор понял вопрос собирателя, а собиратель — его ответ).

[3] *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Музыка чувашских песен. С. 10.

наигрышей на двух строках с партиями обеих рук (тогда как в нотном корпусе — в отличие от статьи — все инструментальные наигрыши приведены им на одной строке). Вопрос же о профессиональном статусе чувашских инструменталистов из реплик автора выглядит недовыясненным. Зато графическая зарисовка гуслей в трех планах (ил. 2) замечательно дополняет этот небольшой инструментоведческий этюд, в котором В. А. Мошков выступает как настоящий этноорганолог.

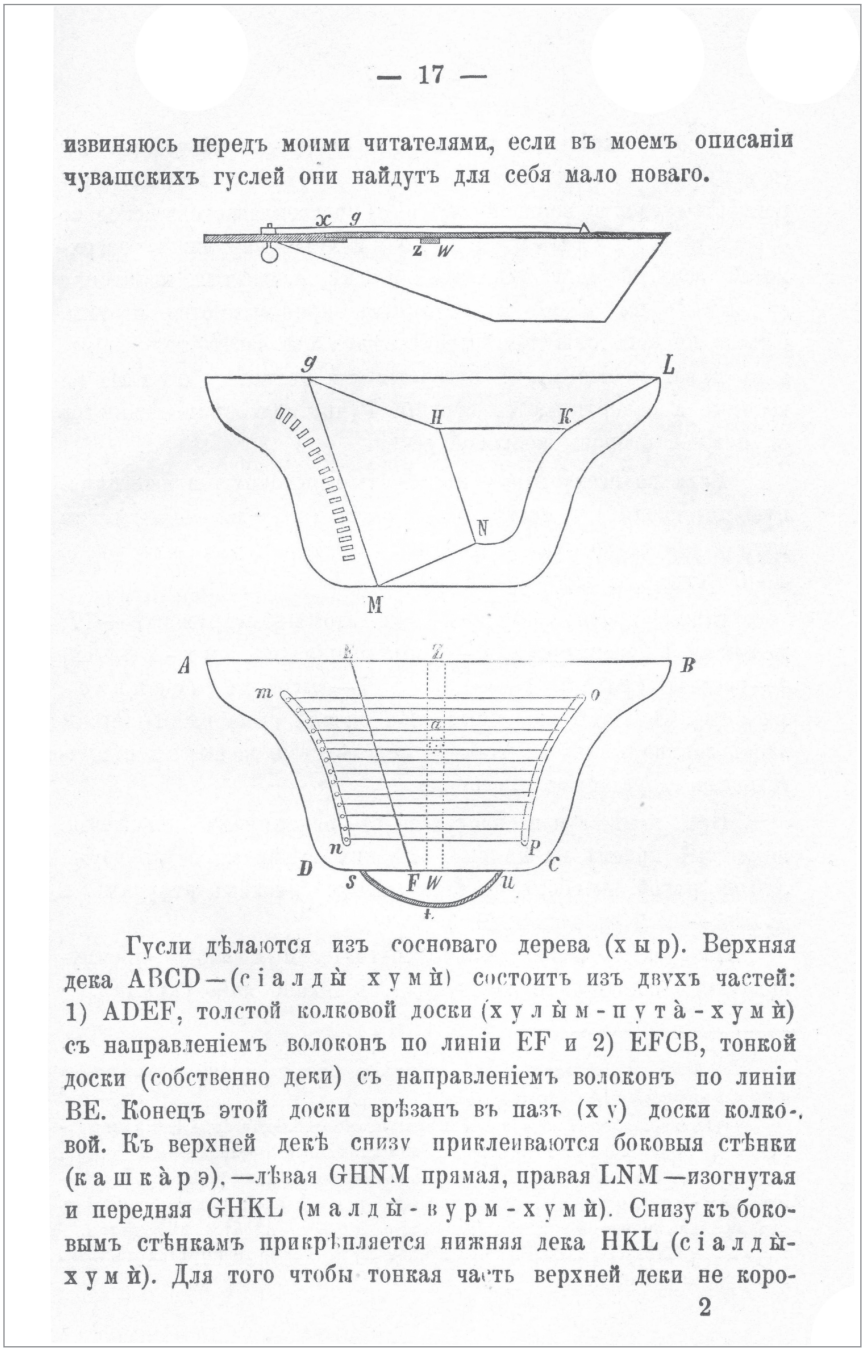
Общаясь с носителем чувашской гусельной традиции, В. А. Мошков приводит полный список чувашских традиционных инструментов. Его сопутствующие комментарии иногда обусловлены недостатком информации. С одной стороны, он замечает, что вряд ли у кого найдется такое количество инструментов, хотя все чувашские инструменты типологически родственны инструментам народов Поволжья и мира. С другой стороны, он проявляет непреднамеренное (как у человека, сравнивающего незнакомый музыкальный материал со своим слуховым багажом) русскоцентристское видение фактов, говоря о том, что все чувашские инструменты произошли от русских, или ставя вопрос, не заимствовали ли чуваши у русских формулу стиха 4^3+3, которая, как мы знаем, известна чувашам, татарам, башкирам и казахам как форма «такмак».

В прижизненном издании В. А. Мошков обозначает жанры чувашских песен в виде заголовка, но не в каждой нотировке. Благодаря жанровой идентификации песен чувашскими учеными в переиздании 2011 года мы можем с удовлетворением судить о том, что в чувашском собрании напевов В. А. Мошкова представлены образцы большинства традиционных жанров этого народа. Это хороводные, свадебные (общие, песни дружек жениха, песня подружек невесты и даже причитание невесты), гостевые-застольные, рекрутские, колыбельная, молодежная шуточная, а также песни без слов (70 единиц записи, а также 5 инструментальных наигрышей).

При этом, даже вспоминая критическое замечание С. М. Максимова о том, что описания чувашских ритмов у В. А. Мошкова несовершенны, следует отметить, что для первой встречи с незнакомой песенной культурой его записи и комментарии достаточно адекватны.

В своей статье «По поводу юбилея Оскара Кольберга»[1], посвященной 50-летию собирательской и научной деятельности польского музыканта и ученого, где В. А. Мошков высоко оценивает масштабный охват им традиционной культуры в экспедиционных поездках (описания праздников, обрядов, зарисовки национальной одежды, нотировки песен), он отмечает с досадой, что в России такой этнографический интерес еще только формируется. Будучи сам как раз частью этого исторического научного процесса и восклицая

[1] *Мошков В. А.* По поводу юбилея Оскара Кольберга // Баян. 1889. № 20. С. 163—164; № 21. С. 170—171.



— 17 —

извиняюсь передъ моими читателями, если въ моемъ описаніи чувашскихъ гуслей они найдутъ для себя мало новаго.

Гусли дѣлаются изъ сосноваго дерева (х ы р). Верхняя дека ABCD—(с і а л д ы̀ х у м й̀) состоитъ изъ двухъ частей: 1) ADEF, толстой колковой доски (х у л ы̀ м - п у т а̀ - х у м й̀) съ направленіемъ волоконъ по линіи EF и 2) EFCB, тонкой доски (собственно деки) съ направленіемъ волоконъ по линіи BE. Конецъ этой доски врѣзанъ въ пазъ (х у) доски колковой. Къ верхней декѣ снизу приклеиваются боковыя стѣнки (к а ш к а̀ р э),—лѣвая GHNM прямая, правая LNM—изогнутая и передняя GHKL (м а л д ы̀ - в у р м - х у м й̀). Снизу къ боковымъ стѣнкамъ прикрѣпляется нижняя дека HKL (с і а л д ы̀ - х у м й̀). Для того чтобы тонкая часть верхней деки не коро-

2

Ил. 2. *Зарисовка чувашских гуслей в трех проекциях (Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Музыка чувашских песен)*

на страницах статьи: «Когда-то будет у нас что-нибудь подобное?»[1] — наш соотечественник с годами приближается к своему кумиру, и происходит это во II выпуске описываемого труда «Мелодии ногайских и оренбургских татар. Введение».

Этот раздел серии — единственный, который предварен большой статьей, в свою очередь состоящей из двух частей. В первой, меньшей части этой объемной статьи автор считает необходимым осветить два вопроса. Первый — вновь о теме психологического статуса солдата — «восточного инородца», оказавшегося вне своей языковой и культурной среды. Второй вопрос — о проблеме срочного собирания фольклорного и этнографического материала народов России.

Все последующее изложение в статье — разносторонние этнографические сведения о традиционной жизни астраханских ногайцев.

Как собиратель, имевший опыт выездных экспедиций, В. А. Мошков поясняет особенность сбора фольклорного материала в таких своеобразных условиях, когда информантами-этнофорами выступают подчиненные ему солдаты Варшавского военного округа. Дабы подтвердить/аргументировать подлинность полученных материалов, на первых страницах этого очерка В. А. Мошков считает нужным сообщить без обиняков о тех людях, от которых эти сведения записывались (так же как и чувашские материалы). В этих строках он предстает не только как фольклорист, искренне заинтересованный в записи песен и этнографического материала, но и как этнопсихолог. Нижеследующая пространная цитата демонстрирует эмоциональное отношение Мошкова-собирателя к «солдатикам-инородцам» и убеждает читателя в том, что человеческий фактор в его общении с информантами обусловил их искренность и, соответственно, достоверность записей — аутентичность материала В. А. Мошков видит как цель собирателя. Более того, эти слова и последующая пара страниц — практическое руководство для фольклористов-полевиков, показывающее, насколько человечна работа по сбору фольклора и насколько выражена была эмпатия — прямо-таки отеческая — в личности самого В. А. Мошкова: «...певцы мои без всякого принуждения с моей стороны, лишь видя во мне человека, серьезно интересующегося их жизнью, в разговорах со мною о песнях с величайшей охотой передавали мне различные подробности и эпизоды из своей домашней жизни. Делали они это с каким-то особенным восторгом и наслаждением, которые вполне понятны, если поставить себя в положение несчастного полудикаря инородца, оторванного силою судьбы от всего дорогого его сердцу и перенесенного за тысячи верст в совершенно чуждую ему обстановку, среди чуждых, не понятных ему и не понимающих его людей. Если прибавить к этому суровый режим военной службы, пред лицом которого солдат только номер, толь-

[1] *Мошков В. А.* По поводу юбилея Оскара Кольберга. № 21. С. 171.

ко один из многочисленных атомов сложной организации, то станет понятно, как дорого для такого атома всякое теплое к нему обращенное слово, как ценит он внимание, с которым выслушиваются его воспоминания о дорогой родине, не интересные ни для кого из его окружающих. Какой радостью светятся глаза такого дикаря в эти дорогие и редкие для него минуты, с какой готовностью он отвечает вашему любопытству, как он увлекается своими рассказами, как забывает в это время все его окружающее, — все это надо видеть, чтобы понять и перечувствовать. Если вы человек с сердцем, то в такие минуты у вас просто, как говорится, рука не поднимется оборвать человека, облить его холодной водой, прервать на полуслове...»[1]

Отмечая научную ценность собранного им материала, В. А. Мошков пользуется случаем, чтобы очередной раз выразить искренне беспокойство по поводу процесса исчезновения фольклора, прозорливо оценивая ход истории: «нельзя же сидеть сложа руки и ждать, когда сами собой народятся между нами Морганы и Миклухи-Маклаи. Нельзя, потому что время не ждет, а вместе с ним не ждет и народная жизнь, которая идет своим чередом, бросая старые формы жизни и переходя к новым...»[2]

Во Введении ко всему комплекту татарских и ногайских напевов В. А. Мошков размещает развернутый, богатый информацией этнографический очерк традиционной жизни ногайских и оренбургских татар, который и сегодня не потерял своей научной ценности для этнологов. В нем, пестрящем терминами традиционной культуры, приведены подробные сведения о расселении, жилище, одежде, пище, ремеслах, религиозности, играх, легендах и мифах этих групп татарского эноса. И в каждом из этих подразделов встают картины традиционной жизни, описанные живым пером автора.

Приводимые В. А. Мошковым сведения об обстоятельствах функционирования на грани веков фольклора у тюрков Поволжья и Приуралья трудно переоценить, поскольку традиционный образ жизни в течение XX века значительно изменился, к сожалению, с неизбежными потерями в области традиционной обрядовой и игровой культуры. Благодаря В. А. Мошкову мы имеем оригинальные сведения об этих невозвратных уже явлениях и о музыкальных традициях этих народов того времени. Он зафиксировал важнейший контекстуальный фактор фольклорных явлений, исчезающий сегодня вместе с традиционным бытом, обрядами да и вместе с живыми носителями старинных пластов устной культуры.

Подробной информацией полна небольшая глава о свадебном обряде: сватовство, выкуп за невесту и его виды, содержание приданого, ритуальные подарки между всеми участниками свадьбы, досвадебные вечеринки, тради-

[1] *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. II. Мелодии ногайских и оренбургских татар. С. 265—266.

[2] Там же. С. 270.

ционное гендерное поведение. Сама свадьба отражена как трехдневное торжество в сравнительной таблице, где сопоставлены локальные «сценарии» досвадебных, свадебных и послесвадебных этапов обряда у татар и ногайцев Приуралья и Нижнего Поволжья[1]. Подробнейшим образом он описал также традиционные костюмы.

Именно в этой главке содержатся сведения о практике традиционного музицирования в этнокультурном контексте. Приводя описание событий трехдневного цикла свадебного обряда ногайских татар даже с уточнением времени суток и с подробным меню угощений, Мошков, в частности, приводит бесценные сведения о практике обязательного исполнения баитов (он называет их «баиды») на свадьбах у оренбургских татар и ногайцев, из которых мы узнаем о разнообразии исчезнувших сегодня форм этого исполнительства: от сольного выступления до состязания создателей этого жанра. Его описание исполнения баитов ногайцами под аккомпанемент домбры — ценнейшая информация о форме и контексте их исполнения. В. А. Мошков справедливо указывает на их связь с письменной культурой и отмечает специализацию исполнителей баитов, которая, как нам известно, характерна для традиций татар Поволжья.

В. А. Мошков — проницательный интервьюер. В подразделе «Отношение между полами» он, приводя подробные описания традиционных молодежных игр, танцев и перечень последних, сопровождающих их мелодий, а также совместных трудовых помочей с непременным традиционным пением, указывает на отличия в традиционном гендерном поведении оренбургских татар, ногайцев и татар-казаков (нагайбаков?) Оренбургского края. Ему видны специфические различия в генезисе, обычаях коренных астраханских татар и татар — переселенцев из Среднего Поволжья (казанских и мишарей). Он пишет о разной степени проникновения ислама в среду кочевых и оседлых этнографических групп.

Наконец, ему слышны детальные отличия ладовых особенностей музыки. Судя по комментариям В. А. Мошкова, он хорошо различал локальную специфику музыкальных культур татар Среднего Поволжья и татар астраханских, отмечал разницу не только в языке, но и в стихосложении у оренбургских и астраханских ногайцев, слышал ладовые отличия в пении астраханских ногайцев и татар, включая локальные группы (пентатонику у оренбургских татар и диатонику у астраханских ногайцев): «Тогда как музыка оренбургских ногайцев, на мой взгляд, почти ничем не отличается от музыки остальных татар, музыка астраханских ногайцев резко разнится от них и приближается по своему характеру скорее к музыке арийских народов»[2].

---

[1] В. А. Мошков дает сводную информацию о кундровских, юртовских и оренбургских ногайцах.

[2] *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. II. Мелодии ногайских и оренбургских татар. С. 273.

Процесс написания исследовательских текстов и по этнографии, и по музыкальному фольклору нередко уводит В. А. Мошкова в сторону сопоставления фольклорных явлений в разных культурах. В результате в монографических работах появляются компаративные фрагменты-отступления, эпизоды сравнительного описания обычаев либо музыкальных явлений разных этнических культур. Так, в подразделе «Состязательные скачки» этнографического очерка автор сопоставляет сведения о конных скачках ногайцев в дни свадьбы с конными скачками у дунайских болгар, гагаузов, сравнивая их дохристианские представления с представлениями удмуртов и мари. Подавая свой материал в евразийском контексте, автор не только задействует народы Поволжья/Приуралья, но и высвечивает корни древнейшего культа плодородия.

Образцы музыки устной традиции, представленные в выпуске II «Мелодии ногайских и оренбургских татар» (ил. 3), являются характерными произведениями татарского фольклора, имея узнаваемые признаки лада, ритмики, структур и вербальных текстов (20 единиц записи).

Нотировки выпуска III «Песни астраханских и оренбургских ногайцев и киргиз» (35 единиц записи) представляют фольклор нескольких этнических групп (ил. 4): он зафиксировал татарскую и ногайскую лирику и такмаки с текстами мужского репертуара, единичные колыбельные, гостевые, свадебные песни, одну рекрутскую песню и казахский айтыс.

О музыкальных возможностях В. А. Мошкова можно лишь предполагать, но представляемая работа свидетельствует о тонком музыкальном слухе и навыке нотирования. Превосходный музыкальный слух[1], вероятно, помог ему и делать нотные записи при отсутствии записывающей техники, и фиксировать тюркские языки. Запись песен на слух, да еще с непривычной мелодикой, в специфической артикуляции, несомненно, трудная задача. В. А. Мошков, вероятно, просил повторить песни, но повторы, конечно, неуловимо отличались. Этим объясняется некоторая схематизация напевов в отсутствие характерных для татарского пения мелизмов, распевов, *glissando*, что, видимо, позволило считать некоторые из них (особенно протяжные) неузнаваемыми.

В веке XXI началась волна переизданий трудов В. А. Мошкова, прежде всего статей по этнографии. Начало переиздаваться наконец и его фольклористическое наследие. В 1980-е годы ведущий научный сотрудник сектора фольклора ЛГИТМиК, доктор искусствоведения И. И. Земцовский высказал пожелание включить в планы сектора переиздание музыкально-фольклористических трудов В. А. Мошкова с целью сделать наиболее доступными его раритетные музыковедческие труды, значимость которых заслуживает

[1] А. М. Решетов делает вывод, что В. А. Мошкову был свойствен абсолютный слух.

Матеріалы для характеристики музыкальнаго творчества инородцевъ Волжско-Камскаго края.

II. Мелодіи ногайскихъ и оренбургскихъ татаръ [1].

№ 1 [2].

mm. ♩ = 92.

Ба - ды - јан сіп-тім јо - ру - ҕан јо - луҥ-ҕ'ай,
Чіш бі - ліҥ - ді, кі - рä - јім кой-нуҥ-ҕ'ай,

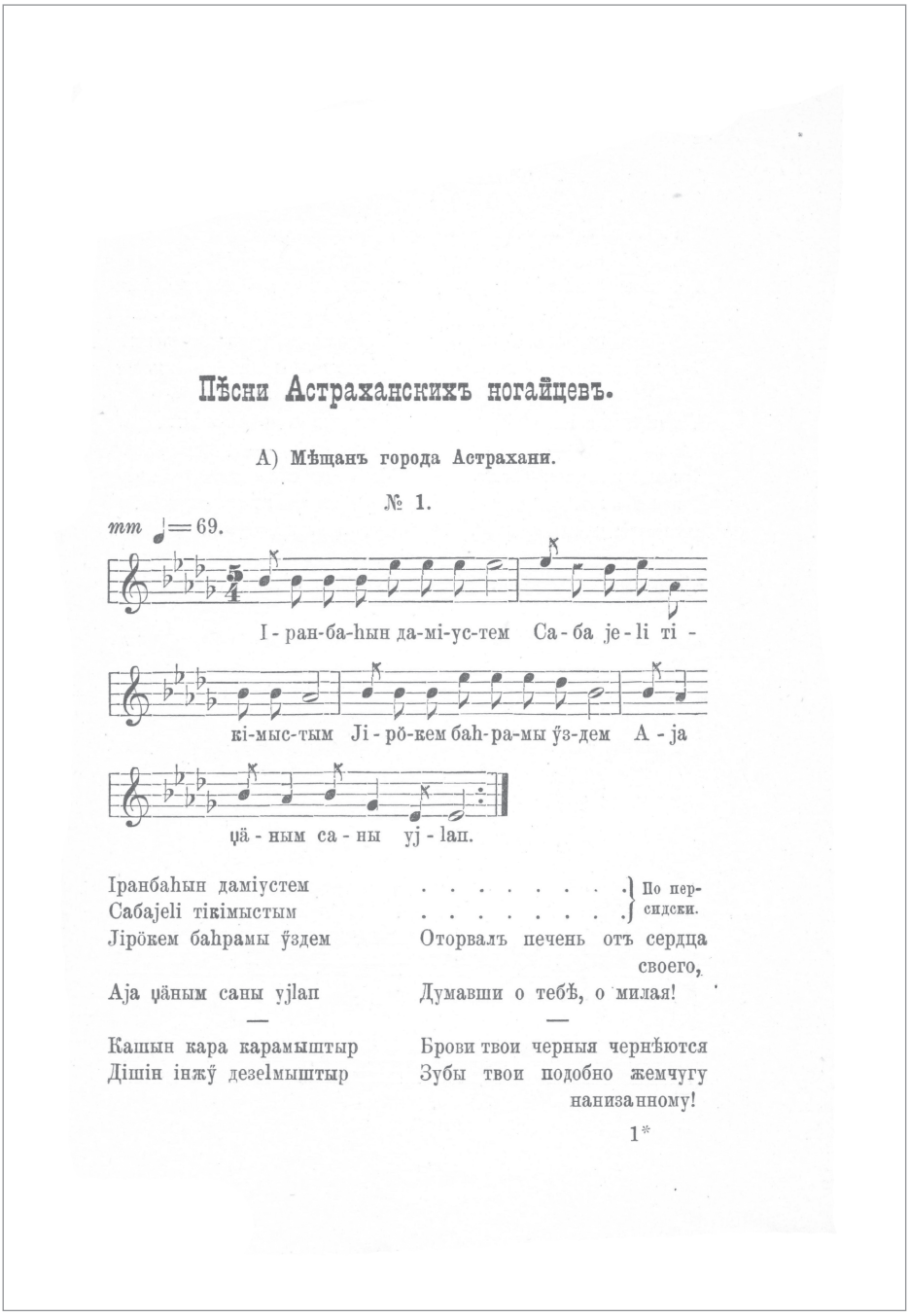
јо - ру - ҕан јо - луҥ-ҕ'ай. Ай ҕай
кі - рä - јім кой-нуҥ-ҕ'ай. Ҥä - нім

[1]) Введеніе къ этой статьѣ см. въ XII т. «Извѣстій», на стр. 1—67. Въ редакцію «Извѣстій» В. А. Мошковымъ доставлено всего 53 мелодіи, которыя, по мѣрѣ провѣркия, и будутъ издаваться въ свѣтъ. Въ настоящей статьѣ помѣщаются лишь тѣ изъ вышеупомянутыхъ 53 мелодій, которыя уже провѣрены Статья эта (именно текстъ) провѣрена членами Общества С. М. Матвѣевымъ и Н. Ѳ. Катановымъ. *Ред.*

[2]) Эта мелодія въ принадлежащемъ Обществу рукописномъ собраніи В. А. Мошкова значится подъ № 13, въ числѣ пѣсенъ ногайцевъ кундровскихъ, Краснояр. у., Астрахан. губ. *Ред.*

1*

Ил. 3. *Страница из издания: Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. II. Мелодии ногайских и оренбургских татар*



Пѣсни Астраханскихъ ногайцевъ.

А) Мѣщанъ города Астрахани.

№ 1.

mm ♩= 69.

І - ран-ба-ḥын да-мі-ус-тем Са - ба je - li ті -

кі-мыс-тым Jі - рö-кем баḥ-ра-мы ўз-дем А - ja

ԛä - ным са - ны уj - lап.

Іранбаḥын даміустем . . . . . } По пер-
Сабаjeli тікімыстым . . . . . } сидски.
Jірökем баḥрамы ўздем Оторвалъ печень отъ сердца своего,
Аjа ԛäным саны уjlап Думавши о тебѣ, о милая!

—

Кашын кара карамыштыр Брови твои черныя чернѣются
Дішін інжў дезеlмыштыр Зубы твои подобно жемчугу нанизанному!

1*

Ил. 4. *Страница из издания: Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. III. Мелодии астраханских и оренбургских ногайцев и киргиз*

большего внимания[1]. Эта необходимость уже совершенно назрела. Вышеупомянутое пожелание редакции, издававшей этот труд В. А. Мошкова, высказанное в заметке «От редакции Известий ОАИЭ», было воплощено, причем именно в виде единого труда. Отдельные выпуски «Материалов для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края» были переизданы под одной обложкой, под названием «Мелодии Волго-Камья»[2] с современными комментариями.

В этой книге прижизненное для Мошкова издание трех выпусков представлено в факсимильном виде, параллельно с современным редакторским вариантом.

Задачи редакторов издания различались. В чувашской части труда обновлены были именно вербальные подтекстовки песен. Названные в литературе «искаженными», в переиздании 2011 года они были скорректированы либо дополнены чувашскими специалистами[3]. Кроме того, были добавлены их русские переводы. В татарской/ногайской/казахской половине книги песни были с вербальным текстами, тюркскими и русскими. Была произведена лишь некоторая их правка[4].

Комментарии редакторов сопутствуют каждой песне. Редактура нотного материала, проделанная в двух половинах новой книги, не одинакова и выполнялась редакторами автономно.

Чувашские нотные материалы и их коррекция в переиздании описаны в комментариях М. Г. Кондратьева.

В татарской части переизданного труда Мошкова (разделы II и III) были не только произведены восстановление неточно записанных текстов и, соответственно, правка переводов, но и определенная реконструкция нотировок напевов.

Конечно, нотировки В. А. Мошкова — слуховые. Нотировавшему татарские народные напевы ясно, что при однократном и даже двух-трехкратном

---

[1] Именно таким образом инициированы книги, где были переизданы статьи и материалы с комментариями сотрудников сектора фольклора ЛГИТМиК/РИИИ. См.: Фольклористическое наследие В. А. Мошкова (в этой книге собраны работы В. А. Мошкова по славянским культурам); *Мошков В. А.* Мелодии Волго-Камья (при подготовке второй книги выяснилось, что планы сектора фольклора РИИИ совпали с намерением М. Г. Кондратьева издать чувашские материалы В. А. Мошкова. Поэтому было принято решение о совместном переиздании этой серии трудов В. А. Мошкова с современным редактированием).

[2] *Мошков В. А.* Мелодии Волго-Камья.

[3] Работу с коррекцией чувашских песенных текстов проделал филолог, старший научный сотрудник ЧГИГН Г. Ф. Юмарт. Также к чувашским песням им добавлены русские переводы, которых у В. А. Мошкова не было.

[4] Редактура татарских текстов и, соответственно, их русских переводов, произведена Н. Ю. Альмеевой, ногайских текстов — Л. Ш. Арслановым (консультант Г. М. Макаров), казахских — А. Б. Кунанбаевой.

прослушивании татарского пения невозможно уловить все изгибы интонирования, не упустив ни одного. Но это не значит, что эти записи нельзя идентифицировать. Рассмотренные сквозь призму песенного наследия татар Поволжья, они все поддаются реконструкции[1]. В их числе — много известных песенных текстов и мелодий.

Лежавшие втуне «невидимые» нотные материалы между тем оказалось вполне возможным сделать «видимыми» путем определенных музыкально-аналитических действий[2]. Поскольку В. А. Мошков точно воспроизводит длительности нот, то порой достаточно было лишь перенести поставленную им тактовую черту или слить в одну длительность внутрислоговое ритмическое дробление, чтобы стала видна традиционная ритмическая основа песни (ритмическое клише[3]). Уточнены вербальные тексты татарских песен и их русские переводы. В результате напевы обрели свое «лицо». А по нотным реконструкциям их звучание также может быть идентично воссоздано в свете известных исполнительских традиций интонирования, варьирования, распева. Так что существовавшее в татарской фольклористике мнение о том, что нотировки татарских песен, упрощенно записанные В. А. Мошковым, не дают представления о подлинном звучании ряда песен, надо признать поспешным.

Даже будучи введеным в научный обиход, описываемый и переизданный труд еще ждет своего более глубокого постижения, и научного, и исполнительского. С огромной благодарностью отметим, что имя Валентина Александровича Мошкова, без сомнения, значимо для российской этнологии и фольклористики и одно из ключевых для музыкальной тюркологии Волго-Камья.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альмеева Н. Ю.* Песенная культура татар-кряшен: жанровая система и многоголосие. Дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1986. 152 с.+ 75 с. нотн. прил.
2. *Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М.* Кто писал о музыке: Биобиблиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР. В 3 т. Т. 2. М.: Советский композитор, 1974. 313 с.

[1] Реконструкция коснулась песен с квантитативной ритмикой. Так называемые короткие напевы квадратной структуры в этом не нуждались.

[2] Подробные описания процесса реконструкции каждого напева с целью восстановления музыкальной структуры, сделанные автором этих строк, присутствуют в комментариях к каждой песне.

[3] *«Ритмическое клише»* — термин, предложенный автором этой статьи (*Альмеева Н. Ю.* Песенная культура татар-кряшен: жанровая система и многоголосие. Дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1986. С. 54—61) и применяемый ею для анализа мелодики татарского фольклора.

3. *Вульфиус П. А.* К истории русской музыкальной фольклористики // Русская мысль о музыкальном фольклоре: материалы и документы / Вступ. статья, сост., коммент. П. А. Вульфиуса; под общ. ред. О. И. Соколовой. М.: Музыка, 1979. С. 10—72.
4. *Гаристов В. П.* Не намъ, не намъ, а Имени Твоему. София: Жокер Медиа, 2008. 171 с.
5. *Земцовский И. И.* Фольклористика как наука // Славянский музыкальный фольклор. Статьи и материалы. М.: Музыка, 1972. С. 9—79.
6. *Иванов-Ехвет А. И.* Музы ищут приют. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1987. 350 с., ил., нот.
7. *Кондратьев М. Г.* Парадокс Валентина Мошкова // Из истории татарской музыкальной культуры: Сборник статей / Сост. В. Р. Дулат-Алеев. Казань: Казанская гос. консерватория, 2010. С. 149—162. (Науч. труды Казанской консерватории; Вып. 2).
8. *Кондратьев М. Г.* Первопроходец // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 142—149.
9. *Лаврентьева Л. С.* «Говорить по-арабски». Из гагаузских коллекций полковника В. А. Мошкова. URL: http://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-02-038267-1/978-5-02-038267-1_05.pdf (Дата обращения: 04.08.2018).
10. *Максимов С. М.* Чувашские народные песни / Под ред. В. Беляева. М.: Музыка, 1964. 399 с.
11. Мошков В. А. // Биобиблиографический словарь отечественных тюркологов. Дооктябрьский период / Под ред. А. Н. Кононова. М.: Наука, 1974. С. 219—220.
12. *Мошков В. А.* Гагаузы Бендерского уезда // Этнографическое обозрение 1900. № 1. С. 1—90. (4—91); 1901. № 2. С. 1—50 (203—253).
13. *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Музыка чувашских песен // Известия ОАИЭ при Имп. Казанском ун-те. 1893. Т. 11. Вып. 1—4. С. 31—64, 167—182, 261—276, 369—376. Имеется отд. оттиск.
14. *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. II. Мелодии ногайских и оренбургских татар [2. Песни и комментарии] // Известия ОАИЭ при Имп. Казанском ун-те. 1897. Т. 14. Вып. 3. С. 265—291. Имеется отд. оттиск.
15. *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. III. Мелодии астраханских и оренбургских ногайцев и киргиз // Известия ОАИЭ при Имп. Казанском ун-те. 1901. Т. 17. Вып. 1. С. 1—41. Имеется отд. оттиск.
16. *Мошков В. А.* Мелодии Волго-Камья / Под ред. М. Г. Кондратьева и Н. Ю. Альмеевой. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2011. 366 с.
17. *Мошков В. А.* По поводу юбилея Оскара Кольберга // Баян. 1889. № 20. С. 163—164.
18. *Мошков В. А.* По поводу юбилея Оскара Кольберга // Баян. 1889. № 21. С. 170—171.
19. Наречия бессарабских гагаузов / Тексты собраны и переведены В. Мошковым // Образцы народной литературы тюркских племен, живущих в Южной Сибири и Дзунгарской степи. Собраны В. Радловым. СПб.: Типогр. Академии наук, 1904. Ч. 10. 346 с.
20. *Нигмедзянов М. Н.* Народные песни волжских татар. Исследование. М.: Сов. композитор, 1982. 135 с.
21. *Решетов А. М.* В. А. Мошков как ученый. URL: http://serin.su/publ/a_m_reshetov_v_a_moshkov_kak_uchenyj/1-1-0-18 (Дата обращения: 05.08.2018).
22. *Рыбаков С. Г.* Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб.: Типогр. Академии наук, 1897. 330 с., нот.
23. *Токарев С. А.* История русской этнографии (Дооктябрьский период). М.: Наука, 1966. 453 с.
24. Фольклористическое наследие В. А. Мошкова: Антология / Сост. М. И. Родителева. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2003. 164 с.: с нот. (Наследие петербургских ученых).

Аннотация

В статье освещается и анализируется новаторский для своего времени научный труд В. А. Мошкова «Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Музыка чувашских песен. 1893; II. Мелодии ногайских и оренбургских татар. 1897; III. Мелодии астраханских и оренбургских ногайцев и киргиз. 1901», переизданный с современными комментариями и реконструкциями («Мелодии Волго-Камья», 2011). Первый опыт объемных изданий и научного осмысления песенного фольклора тюркоязычных народов Поволжья/Приуралья, масштабный многогранный охват традиционных культур обусловили актуальность и непреходящую научную ценность этого труда.

Summary

The article elucidates and analyses V. A. Moshkov's innovative academic study, *Materials for the Characteristics of Musical Creativity in Non-Russian Minorities of the Volga-Kama Region*, I. *The Music of Chuvash Songs* (1893); II. *Nogai and Tatar Melodies of Orenburg* (1897); III. *Nogai and Kirghiz Melodies of Orenburg and Astrakhan* (1901), reissued with modern commentary and reconstructions as *Melodies of the Volga-Kama* (2011). This work was the first attempt at a comprehensive publication of academic research into the sung folklore of the Turkic peoples of the Volga-Ural region. Its wide-ranging, multifaceted coverage of traditional cultures has determined its enduring relevance and academic value.

✓ *Ключевые слова:* Валентин Александрович Мошков; чувашский фольклор Среднего Поволжья; татарский, ногайский, казахский фольклор Астраханского края.

✓ *Key words:* Valentin Alexandrovich Moshkov; Chuvash folklore of the Volga region; Tatar, Nogai, Kazakh folklore of the Astrakhan region.

УДК
394, 791

Материалы и исследования В. А. Мошкова по народному театру

НЕКРЫЛОВА АННА ФЕДОРОВНА
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург)

NEKRYLOVA ANNA F.
PhD (History of Arts), Senior Researcher, Institute of Russian Literature
(Pushkinskij Dom) of the Russian Academy of Sciences (Saint Petersburg)

E-mail: nekrylova@mail.ru

Среди разнообразных фольклорно-этнографических интересов Валентина Александровича Мошкова свое место нашлось и народному (фольклорному) театру, точнее — вертепным представлениям.

Будучи офицером артиллерии на профессиональной военной службе, В. А. Мошков в начале 1890-х годов был переведен в Варшавский военный округ. В Царстве Польском он, как всегда, довольно скоро установил связи с польскими этнографами, освоил польский язык, начал собирать предметы местной народной культуры, много фотографировал (в качестве примера назову заметку В. А. Мошкова «Старообрядцы Варшавской губернии и их песни», опубликованную в «Варшавских губернских ведомостях»[1]).

Деятельность Мошкова сразу привлекла внимание польских коллег: рецензии на его публикации появились в «Варшавских губернских ведомостях», журнале «Lud», статьи печатались в ежемесячнике «Wisla».

Для истории славянского фольклорного театра огромный интерес представляют материалы Мошкова, касающиеся культуры вертепа конца XIX века. Это текст и описание двух представлений, бытовавших в местечке Славута Заславского уезда Волынской губернии (записано зимой 1896/97 года), а также статья «Шопка в Варшаве», опубликованная в 1889 году в петербургском еженедельнике «Баян»[2].

Сразу замечу, что данные по вертепу из Славуты помещаются или используются практически всеми исследователями традиционного вертепного театра и составителями соответствующих сборников. Но... И вот тут начинаются, мягко говоря, странности и даже почти детективные истории. Во-первых, имя Мошкова часто вовсе не упоминается, вместо него значит-

---

[1] *Мошков В. А.* Старообрядцы Варшавской губернии и их песни // Варшавские губернские ведомости. 1897. 22 апр. № 29. С. 6.

[2] *Мошков В. А.* Шопка в Варшаве // Баян. 1889. № 8. С. 59—61.

ся Евгений Марковский (Євген Марковський), издавший в 1929 году в Киеве книгу «Український вертеп: Розвідки й тексти»[1], куда, наряду с другими, вошли и материалы Мошкова. Лишь немногие исследователи не ограничиваются ссылкой на книгу Марковского, а пишут о том, что часть записей сделана В. А. Мошковым. Это И. П. Еремин, В. Е. Гусев, С. Смелянская, Й. Федас (об их работах — чуть ниже). Во-вторых, даже у польских ученых, серьезно занимавшихся шопкой, зачастую нет ссылок на статью Мошкова о варшавской шопке. Имею в виду хотя бы фундаментальный труд Х. Юрковского[2], книгу Р. Вершбовского[3]. Справедливости ради должна сказать, что далеко не все польские работы по шопке мне известны.

В-третьих, удивительна история с самими текстами, записанными Мошковым в Славуте. В 1929 году Е. Марковский, которому попал в руки первый текст Мошкова, опубликовал описание кукольного представления и тексты песен, входивших в состав этой «музыкальной мимодрамы»[4]. Вторая рукопись (запись «живого вертепа») оказалась к этому времени утерянной. И вот в 1937 году произошло редкое: именно Игорь Петрович Еремин (случайно!) обнаружил потерянный список у одного киевского букиниста. Таким образом, собрание народной драматургии пополнилось замечательным образцом — святочной драмой-игрой «Царь Ирод», кроме того, была восстановлена справедливость: подтвердилось авторство записи Мошкова. В 1940 году Еремин издал текст рукописи, предпослав ему исследование народного «Царя Ирода»[5], где сделал подробный обзор всех известных к тому времени вариантов, пересказов, сведений о постановках драмы, сопоставил кукольного и «живого» «Царя Ирода». В 1949 году Еремин передал свое «кукольное» собрание в Рукописный отдел сектора фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН[6], где оно находится и сейчас.

Вообще же печальная участь постигла большинство материалов Мошкова, касающихся шопки и вертепа. В Славуте Валентин Александрович не только записал тексты представлений, но сделал записи музыкального сопровождения (песни, колядки, канты) на фонографе, массу фотографий как самого ящика и кукол, так и исполнителей рождественской драмы. Все это перед революцией было передано в Городецкий музей барона Ф. Р. Штейнгеля (имение Городок в Волынской губернии), затем во Всеукраинский истори-

---

[1] *Марковський Є.* Український вертеп: Розвідки й тексти. Вип. 1. Київ: Друк. ВУАН, 1929. 202 с.

[2] *Jurkowski H.* Dzieje teatru lalek. T. 1. Od antyku do romantyzmu. Warszawa, 1970. 279 p.

[3] *Wierzbowski R.* O szopce. Łódź: Polunima, 1990. 152 s.

[4] *Марковський Є.* Український вертеп: Розвідки й тексти. С. 143—150.

[5] *Еремин И. П.* Драма-игра «Царь Ирод» // Труды Отдела древней русской литературы АН СССР. Л.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 4. С. 223—240.

[6] РО ИРЛИ. Разряд V. Кол. 136. Папка 1 (№ 7 и 9 — кукольный и «живой» «Царь Ирод»).

ческий музей имени Т. Шевченко в Киеве[1]. В годы Гражданской войны богатая коллекция Штейнгеля и его библиотека пропали. К сожалению, собранные Мошковым театральные аксессуары и сделанные им фонографические записи утеряны (по словам Й. Федаса, судьба их неизвестна). Из семнадцати кукол славутинского вертепа сохранилось только пять. В архиве Еремина хранятся четыре фотографии этого вертепа и кукол, а также нотные записи песен и кантов[2].

Теперь относительно самого Славутского вертепа. Ценность материалов Мошкова не только в том, что они подтверждали факт широкого распространения вертепа на территории Украины и наличие местных (локальных) вариантов его. В рецензии на книгу Марковского И. П. Еремин отметил: «Книга Евгения Марковского — первый в нашей науке сборник текстов вертепной драмы, тем ценнейший, что представляет собою не перепечатку известных уже опубликованных материалов, а издание совсем новых, до сих пор еще не публиковавшихся текстов»[3]. К материалам Мошкова следует не единожды применить слово «впервые». Так, впервые были осуществлены по прямому указанию (или просьбе) Мошкова записи на фонограф и нотные расшифровки песнопений; пожалуй, впервые сделаны фотографии, впервые же был зафиксирован, помимо кукольного, вариант исполнения рождественской драмы в «живом плане». Кроме того, подробнейшим образом описан сам ящик вертепа, костюмы персонажей как кукольных, так и живых актеров.

Благодаря изысканиям Й. Федаса[4] и С. Смелянской[5] стало известно, что текст кукольного вертепа записал для Мошкова О. Августинович, который за несколько лет до этого купил ящик с куклами у бывшего владельца его — Якова Ратковского, униатского священника и преподавателя местной школы для детей-сирот, имевшего вертепный ящик с куклами и разыгрывавшего в нем рождественскую драму с 1854 года в местечке Межиречье-Корецкое Ровенского уезда. Августинович, приобретший этот школьный вертеп, ходил из села в село, от хутора к хутору, от помещика к помещику до тех пор, пока его ветхий вертеп не развалился. «Переехав на жительство в Славуту, где традиции вертепа существовали издавна, он сделал новый вертеп, который в 1896 году тоже пришел в негодность. К этому времени кукольник стал

---

[1] *Абрамов И. С.* Городоцкий музей Волынской губернии барона Ф. Р. Штейнгеля // Живая старина. 1906. Вып. 4. С. 249—254.

[2] РО ИРЛИ. Кол. 136. Папка 1. № 7. Л. 1—10.

[3] *Єремін І.* [Рец.] Євген Марковський. Український вертеп: Розвідки й тексти. Вип. І. Київ, 1929 // Україна. 1930. Травень—Червень. С. 184—187.

[4] *Федас Й.* Український народний вертеп (у дослідженнях XIX—XX ст.). Київ: Наукова думка, 1987. С. 183.

[5] *Голдовский Б., Смелянская С.* Театр кукол Украины. Страницы истории. Сан-Франциско: International Press, 1998. С. 39—40.

главным вертепщиком Славуты. По образцу своего второго вертепа он сделал для Городецкого музея Ф. Штейнгеля — третий, а через год, в 1897 году, записал для исследователя В. Мошкова текст музыкального сопровождения спектакля и ноты. Кроме того, О. Августинович первым из кукольников записал канты своего славутинского вертепа на фонограф. <...>

Театр О. Августиновича был интересен прежде всего тем, что перед зрителями возникала своеобразная пантомима, исполняемая куклами под пение хора. Вот, к примеру, как выглядело начало спектакля:

...Как только поднимался занавес, на верхней сцене появлялся Пономарь со свечой. Он зажигал все свечи на верхнем и нижнем этажах, звонил в колокольчик. Затем под торжественное сопровождение хора слева и справа появлялись два ангела, кланялись друг другу, Рождеству, зрителям, снова друг другу и выходили»[1].

Яркой особенностью кукольного представления в Славуте, отличающей его от всех остальных на территории Украины, является то, что оно давалось как музыкальная «мимодрама», то есть без словесного текста, который должен был бы произноситься кукловодом по ходу действия персонажей. Куклы передвигались и составляли мизансцены под хоровое исполнение «кантычек»[2], более или менее соответствующих содержанию представляемых эпизодов. Единственная реплика, произносимая кукловодом, завершала все представление: «Нашему вертепу на славу, а вам на многие лита». По словам В. Е. Гусева, песенный репертуар славутинского вертепа «не имеет параллелей в других текстах украинского вертепа»[3], но тексты песнопений для фольклориста «не представляют интереса, так как заимствованы из „Богогласника“ (сборник песен для учащихся церковноприходских школ)»[4].

Представление состояло из 24 сценок, причем здесь отсутствовало четкое разграничение первой (евангельской) и второй (светской) частей спектакля. «Сразу же после смерти Ирода появлялся Корчмарь, которого убивал Мужик (аналог Запорожца) и утаскивал в ад Черт. Далее выходили два солдата, один со штыком, другой с саблей. Первый кланялся Рождеству, Деве Марии, Иосифу, а второй кланялся только зрителям, за что первый закалывал его штыком. Хор в это время пел: „Служил Богу, государю телом и душою...“, а

[1] *Голдовский Б., Смелянская С.* Театр кукол Украины. С. 39.

[2] *Кантычки* (Kantyczki) — польские духовные песни, которые исполнялись чаще всего на Рождество, но также и в Адвент (у католиков период предрождественского поста, который обычно начинается со Дня святого Андрея (30.XI)) и кончается Сочельником (24.XII), в Великий пост, на Пасху и т. д. В XVII и XVIII веках они были в большом употреблении в польских католических и униатских школах, откуда проникли в народную среду.

[3] *Гусев В. Е.* Вертеп и вертепное представление // *Некрылова А. Ф., Гусев В. Е.* Русский народный кукольный театр: Учебное пособие. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 41.

[4] Там же. С. 45.

Смерть и Черт тащили Солдата в ад»[1]. Интересна финальная сцена, в которой появлялись два персонажа, не входящие в состав действующих лиц вертепного представления. Это мужчина и женщина, «одетые по городской моде конца XIX века»; на верхнем этаже вертепного ящика они раскланивались друг с другом, кланялись Святому семейству, «затем переходили на первый этаж и танцевали под хоровой кант „Ныне Адам возвеселися“. Представление завершалось приветствием хозяину дома и пением „Многая лета“»[2].

Ящик славутинского вертепа был «покрашен голубой краской, по бокам и фронтону — синий и красный орнамент, крыша черная, на фронтоне позолоченный карниз. Спереди ящик украшен золотой бахромой, слева и справа свисают две кисти из серебряной парчи. <...> На крыше домика-ящика укреплены две стеклянные пирамиды. Внутри каждой — по небольшой свечке, на самой пирамиде — деревянный голубой круг, на который прибит позолоченный крест. Двери, из которых кукольник выпускал своих персонажей, прикрыты занавесочками, чтобы не было видно его рук»[3].

В Славуте, как уже говорилось, «Царя Ирода» представляли и как кукольную вертепную драму, и в виде так называемого «живого вертепа», который разыгрывался двумя группами местных жителей. В письме, адресованном Марковскому и частично им опубликованном, Мошков сообщает, что в одной группе принимали участие парни восемнадцати-двадцати лет, а в другой играли хлопцы помоложе — тринадцати-четырнадцати лет. У обеих трупп не было «никаких декораций; все их театральное имущество состояло из их костюмов, которые они вновь шили на каждое Рождество, и палатки, в которой помещался трон Ирода (попросту табуретка)». Мошков дает подробное описание того, как выглядели действующие лица «живого вертепа». Царь Ирод изображался «в солдатском мундире, поверх которого накинута красная мантия: он подпоясан широким кушаком, оклеенным золоченой бумагой; через левое плечо повешена бумажная орденская лента, а через правое плечо — шашка на портупее, обклеенной золотой бумагой, на голове картонная корона, обклеенная золотой бумагой, на руках белые перчатки». Хранитель Ирода выступал «в обыкновенной маринарке (куртка, пиджак. — *А. Н.*) с золотыми галунами на груди, с лентой через левое плечо и с шашкой; на голове невысокая цилиндрическая шапочка с пером». Воины — «в коротких мундирах из ситца, в кожаных кушаках с бляхой, с шашками через плечо; на головах каски из золоченой бумаги; у одного из них, кроме шашки, пика». Рахиль — «хлопец, одетый в женское платье, с тряпичной куклой в руках». Черт — или «в обыкновенной маринарке с черной маской на лице, с рогами», или «в полушубке, вывороченном наизнанку». Смерть — «хлопец с на-

[1] *Голдовский Б., Смелянская С.* Театр кукол Украины. С. 39.

[2] *Там же.* С. 40.

[3] Там же.

кинутой на голову простыней, в белой маске, с деревянной косой в руках». Волхвы одеты «в красные мантии из кумача, с золотыми коронами на головах». Книжник — «в старинном еврейском костюме, в белых чулках и туфлях, с длинными пейсами, в меховой шапке».

Интересно, что каждая группа доморощенных актеров играла свой вариант «живого вертепа». В. А. Мошков приводит оба варианта. Они начинаются примерно одинаково: «Перед зрителями стоит палатка с двумя занавесями: на первой занавеси наклеена икона Рождества Христова, на второй — звезда. Хлопцы, стоящие за палаткой, поют коляду. Выходят два воина (после пения коляды); они одеты в светло-зеленые мундиры и красные штаны; поднимают сначала первую занавесь (по-местному — „заслону“), потом вторую. В палатке на троне сидит Ирод»[1]. Но далее варианты расходятся, включают разные сценки и разных действующих лиц. И. П. Еремин отмечал, что «в историко-литературном отношении варианты В. А. Мошкова интересны: первый — сценой поединка двух воинов царя Ирода, второй — сценой прихода к Ироду волхвов. Сцена прихода к Ироду волхвов большинству вариантов драмы неизвестна»[2]. И. П. Еремин исследовал сходство и различие ряда эпизодов, деталей из записей Мошкова с другими известными публикациями вертепных представлений. В. Е. Гусев указал на то, что драма, игравшаяся людьми, в записи Мошкова «существенно отличается от обычного начала кукольного представления и даже от тех вариантов украинского „живого вертепа“, которые сохраняют хотя бы возвещение о рождении Христа... Славутинский текст начинается непосредственно с приказания Ирода отыскать Рахиль с младенцем, что придает драме в сущности бытовой характер», а наличие диалога Ирода со Смертью свидетельствует о контаминации «Царя Ирода» и «Царя Максимилиана», «который уже включал сцену встречи и спора Аники со Смертью»[3].

К удивлению В. А. Мошкова, представления кукольного и «живого» вертепа разыгрывались на русском языке с незначительными украинизмами и полонизмами. По этому поводу он сообщал Е. Марковскому: «...я записал все то, что слышал, и был поражен отсутствием в Малороссии в вертепной драме малороссийской речи. Это меня очень заинтересовало, и я стал приглядываться к мещанам Славуты. Вскоре я убедился, что они и дома в обыкновенном домашнем разговоре вовсе не пользуются малороссийской речью... Это меня еще больше озадачило. Я стал узнавать фамилии славутских мещан, и они оказались, за малым исключением, не малороссийскими, а либо

[1] *Марковський Є.* Український вертеп. С. 157—160. То же — в исследовании: *Еремин И. П.* Драма-игра «Царь Ирод». С. 233—234.

[2] *Еремин И. П.* Драма-игра «Царь Ирод». С. 239.

[3] *Гусев В. Е.* Взаимосвязи русской вертепной драмы с белорусской и украинской // Славянский фольклор. М.: Наука, 1972. С. 308—309.

великороссийскими... или польскими...»[1] Марковский определил такой язык как «смесь церковнославянского, великорусского и польского»[2].

Безусловный интерес представляет упомянутая статья Мошкова о варшавской шопке. Заимствуя исторический и фактический материал из работы М. Янчука «Шопка в Корнице»[3], автор пишет о бытовании шопки в старой Польше, раскрывает порядок и содержание ее сцен, приводит нотный текст отдельных номеров. С некоторыми положениями статьи сейчас трудно согласиться, но это не умаляет значения ее хотя бы в плане того, как соотносилась деятельность Мошкова-собирателя и Мошкова-исследователя в сфере народного театра. С одной стороны, касаясь современного состояния этого вида зрелищной культуры в Варшаве, В. Мошков пишет: «Так как представления шопки очень грубы, первобытны и имеют мало смысла, то она уже не удовлетворяет современного музыкального и эстетического чувства самых невзыскательных зрителей. А между тем варшавская интеллигенция, по примеру Кракова, желает поддержать шопку, как недорогое развлечение для детей и бедного класса, могущее при иных условиях быть поучительным». С другой стороны, в заключение говорится: «Помимо общего исторического интереса, шопка заслуживает, по нашему мнению, внимания русского образованного читателя и потому, что распространение ее не ограничилось пределами Польши. Шопка под разными наименованиями проникла сначала в Белоруссию и Малороссию, а оттуда и в остальную Россию, непрерывно изменяясь под влиянием местных условий. Наш „Петрушка“, имеющий западное происхождение, малороссийский „вертеп“ и белорусская „батлейка“ (от слова Bethleem — Вифлеем) — все это ее родные братья и сестры»[4].

Что касается негативного отношения к шопке, то под грубостью, первобытностью и отсутствием смысла Мошков, вероятно, подразумевал то, что отмечено, к примеру, П. О. Морозовым в 1880-е годы: «Иногда вертепные сцены имели совершенно скандальное содержание и изображали любовные приключения во всей их наготе»[5]. К чести Мошкова, он, невысоко ценивший стиль изложения рождественской драмы и способ театрализации ее, считал необходимым изучать это явление. В отличие от него, современники зачастую склонны были вовсе запретить шопку-вертеп-батлейку. Например, автор статьи о батлейке в «Душеполезном чтении» (1873) писал: «Едва ли можно сомневаться, что запрещение их было бы победою в области нашей

---

[1] *Марковський Є.* Український вертеп. С. 159—160.

[2] Там же. С. 150.

[3] *Janchyk M.* Shopka w Kornicy // Wisła. 1888. T. II. S. 739.

[4] Цит. по: *Кулиш А. П.* Театр кукол в России XIX века. События и факты: Учебное пособие. СПб.: СПАТИ, 2007. С. 258.

[5] *Морозов П. О.* Очерки из истории русской драмы XVII—XVIII столетий. СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1888. С. 85.

цивилизации вообще, не говоря уже о том, что в деле обрусения этого края этот запрет не остался бы без добрых последствий»[1]. Сходное отношение высказывал и Н. П. Степанов, автор небольшой книжки для юношества «Народные праздники на святой Руси»: вертепы и батлейки — «это непозволительная смесь святого с забавным... профанация святости самого праздника изображением толкуемых событий без разбора в шинках и корчмах с несомненною поддержкою в народе невежества»[2].

Материалы В. А. Мошкова, относящиеся к традиционному театру, поистине бесценны. Во-первых, потому, что культура вертепа, какой она сложилась к концу XIX века, уже канула в Лету, и судить о ней можно лишь по сохранившимся записям, сделанным такими же энтузиастами. Во-вторых, уникальность мошковского собрания состоит в наличии музыкальной составляющей вертепных представлений, что встречается крайне редко в современных ему и более поздних материалах. В-третьих, записи Мошкова содержат множество подробностей, деталей, которые еще предстоит обнаружить и оценить. Остановлюсь на трех примерах. И. П. Еремин поставил и отчасти осветил проблему соотношения кукольного и «живого» славутинского вертепа со школьной драмой и популярным «Царем Максимилианом», но сейчас эту тему можно развернуть еще шире и глубже, поскольку теперь в нашем распоряжении имеется гораздо больше текстов и вертепной драмы, и вариантов того же «Царя Максимилиана». В. Е. Гусев заострил внимание на том, что кукольное представление в Славуте было записано дважды: кроме В. А. Мошкова, значительно позже, в 1928 году, театроведом В. Прусом[3], что позволяет не просто сравнить обе записи, но и «судить об эволюции славутинского вертепа». В. Е. Гусев коротко обозначил произошедшие за 30 лет изменения: представление значительно сократилось (вместо 24 сцен в записи Мошкова, 13 сцен в варианте 1928 года) в основном за счет религиозных сцен, отдельные эпизоды разыгрывались в ином ключе (например, Адам и Ева представлены не в сцене изгнания из рая, а целующимися под кант «Ныне Адам возвеселися»), в заключительном эпизоде представления 1928 года появляется новая фигура — Кассир, который собирает деньги у зрителей[4].

М. Г. Давидова, показывая, что вертеп имеет много точек соприкосновения со школьной драмой, с церковной службой Рождества — Крещения, с поучительной литературой, духовными стихами, лубочными картинками, обнаружила именно в записи В. А. Мошкова «живого вертепа» удивительную, нигде более не встречающуюся подробность: «Когда воины возвраща-

[1] Душеполезное чтение. 1873. Декабрь. С. 448—450.

[2] *Степанов Н. П.* Народные праздники на святой Руси. СПб.: Тип. М. М. Розеноер, 1899. С. 148.

[3] Опубликовано в: *Марковський Є.* Український вертеп. С. 152—156.

[4] *Гусев В. Е.* Вертеп и вертепное представление. С. 41—42.

ются к Ироду с известием, что Рахиль не найдена, Ирод приказывает им идти под Кавказские горы и там искать. Воины сообщают, что там большая стража охраняет Рахиль»[1]. По словам Давидовой, «Рахиль здесь приобретает биографические черты Праведной Елизаветы», а именно тот эпизод из апокрифического предания, согласно которому «Праведная Елизавета бежала с маленьким Иоанном в горы и спряталась в горе, которая расступилась по ее молитве, что получило отражение в иконописи и оттуда могло быть воспринято народной традицией»[2].

Безусловно, дальнейшее изучение материалов по фольклорному театру, собранных В. А. Мошковым, целесообразно, перспективно и, естественно, очень интересно. И еще — далеко не все, собранное и написанное В. А. Мошковым о фольклорном театре, введено в научный оборот (например, надо бы тщательно просмотреть польские издания). Так что впереди работы много.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамов И. С.* Городоцкий музей Волынской губернии барона Ф. Р. Штейнгеля // Живая старина. 1906. Вып. 4. С. 249—254.
2. *Голдовский Б., Смелянская С.* Театр кукол Украины. Страницы истории. Сан-Франциско: International Press, 1998. 274 с.
3. *Гусев В. Е.* Вертеп и вертепное представление // *Некрылова А. Ф., Гусев В. Е.* Русский народный кукольный театр: Учебное пособие. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 31—45.
4. *Гусев В. Е.* Взаимосвязи русской вертепной драмы с белорусской и украинской // Славянский фольклор. М.: Наука, 1972. С. 303—311.
5. *Давидова М. Г.* Мотивы рождественской вертепной драмы, связанные с Иоанном Крестителем // Живая старина. 1996. № 4. С. 24—26.
6. Душеполезное чтение. 1873. Декабрь. С. 448—450.
7. *Еремин И. П.* Драма-игра «Царь Ирод» // Труды Отдела древней русской литературы АН СССР. Л.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 4. С. 223—240.
8. *Єремін І.* [Рец.] Євген Марковський. Український вертеп: Розвідки й тексти. Вип. І. Київ, 1929 // Україна. 1930. Травень—Червень. С. 184—187.
9. *Кулиш А. П.* Театр кукол в России XIX века. События и факты: Учебное пособие. СПб.: СПАТИ, 2007. 357 с.
10. *Марковський Є.* Український вертеп: Розвідки й тексти. Вип. 1. Київ: Друк. ВУАН, 1929. 202 с.
11. *Морозов П. О.* Очерки из истории русской драмы XVII—XVIII столетий. СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1888. 390 с.
12. *Мошков В. А.* Старообрядцы Варшавской губернии и их песни // Варшавские губернские ведомости. 1897. 22 апр. № 29. С. 6.
13. *Мошков В. А.* Шопка в Варшаве // Баян. 1889. № 8. С. 59—61.
14. *Степанов Н. П.* Народные праздники на святой Руси. СПб.: Тип. М. М. Розеноер, 1899. 153 с.

[1] *Марковський Є.* Український вертеп. С. 157—158.

[2] *Давидова М. Г.* Мотивы рождественской вертепной драмы, связанные с Иоанном Крестителем // Живая старина. 1996. № 4. С. 25.

15. *Федас Й.* Український народний вертеп (у дослідженнях XIX—XX ст.). Київ: Наукова думка, 1987. 184 с.
16. *Janchyk M.* Shopka w Kornicy // Wisła. 1888. T. II. S. 739.
17. *Jurkowski H.* Dzieje teatru lalek. T. 1. Od antyku do romantyzmu. Warszawa, 1970. 279 p.
18. *Wierzbowski R.* O szopce. Łódź: Polunima, 1990. 152 s.

Аннотация

В статье речь идет о записях вертепных представлений, сделанных В. А. Мошковым в местечке Славута на Волыни в конце XIX века. Материал Мошкова представляет большой интерес, так как описывает локальную традицию вертепных представлений, отличающуюся от известных публикаций того же времени, более ранних и позднейших. Кроме того, впервые оказался зафиксированным «живой вертеп», то есть исполнение рождественской драмы «Царь Ирод» актерами-любителями. Ставится задача обратиться к публикациям Мошкова в польской периодике.

Summary

This article examines V. A. Moshkov's records of Vertep puppet shows that took place in the small Volhynian town of Slavuta at the end of the 19th century. Moshkov's records are of great interest as they describe a local tradition of Vertep performance that differs from those described in well-known publications of the period. In addition, they contain the first record of a 'live Vertep' — a performance of the tale of King Herod enacted by amateur actors rather than puppets.

✓ *Ключевые слова:* украинские вертепные представления, В. А. Мошков, кукольный вертеп в Славуте, вертепный ящик, куклы, «Царь Ирод» в «живом» исполнении любителей.

✓ *Key words:* Ukrainian Vertep performances, V. A. Moshkov, puppet theatre in Slavuta, stage-box, puppets, 'live' Vertep.

УДК
398.21

Модификации в сказке «Морока»: От версии к инверсии сюжета и образа

ИВАШНЁВА ЛИДИЯ ЛЕОНИДОВНА
Фольклорист, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы, Астраханский государственный университет (Астрахань)

IVASHNYOVA LIDIYA L.
Folklorist, Ph D (Philological Sciences), Associate Professor, Department of Literature, Astrakhan State University (Astrakhan)

E-mail: kafruslit@mail.ru

В современной научной парадигме вопросы сюжетосложения и структурных трансформаций сказочных текстов занимают далеко не ключевые позиции. В то же время различным аспектам этих проблем уделяли внимание Л. Г. Бараг, В. М. Гацак, Е. М. Мелетинский, В. Я. Пропп, Б. Н. Путилов, Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Б. П. Кербелите и другие ученые. Однако не решена задача выявления закономерностей модификаций в конкретных жанрах и отдельных произведениях. Во многих случаях сложно определить, что именно в композиции волшебной сказки и в организующем ее хронотопе является наиболее архаичным, а что следует считать новообразованиями, оригинальными чертами поэтики. Не во всей полноте изучены формы и способы преобразований в структуре сказочного текста, пути переосмысления и переработки предшествующих традиций.

С точки зрения исторической поэтики любое произведение фольклора — это сложное единство относительно устойчивых и варьирующихся компонентов. Система художественных средств народной сказки отличается стабильностью и своего рода сопротивляемостью к изменениям в композиции, образности, языке и стиле текста. Между тем инвариантные сюжетные схемы, формульность и другие константы традиционной поэтики не отменяют, а, скорее, предопределяют их изменчивость, создают предпосылки для варьирования. Большой интерес представляет малоизученная разновидность трансформаций текста, зеркально преобразующая сюжет и персонажей сказки. В конкретных произведениях выявляются не только варианты, версии, но и смысловые инверсии сюжетов и образов[1].

[1] Об инверсии и пародии в былинах см.: *Путилов Б. Н.* Пародирование как тип эпической трансформации // От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М.: РГГУ, 1993. С. 101—116.

Наряду с рассмотренными нами сказками о незадачливых искателях счастья, о других псевдогероях волшебной сказки[1], принцип структурной и смысловой инверсии выявляется на материале сюжетного типа «Морока». Сказка о мороке не отличается распространенностью, но известна в публикациях А. Н. Афанасьева, Д. Н. Садовникова, Д. К. Зеленина и встречается в некоторых других сборниках. Она отмечена в «Сравнительном указателе сюжетов» (раздел «Чудесная сила или знание (умение)»)[2]. Однако Е. А. Костюхин замечает, что в этой сказке действует нечистая сила: «Тут мы имеем дело не столько с чудесной силой, сколько с силой нечистой»[3].

Нетипичность персонажа-мороки, оригинальность развития сюжета были отмечены уже А. Н. Афанасьевым в примечаниях к текстам его сборника «Народные русские сказки»[4]. Указаны аналогии образу мороки в поверьях и мифологической прозе о колдунах, чьи сверхъестественные способности заставляют присутствующих видеть и переживать то, чего не было на самом деле. Главный герой сказки о мороке (солдат, матрос, бродяга, бурлак) необычен своей неприкаянностью, отсутствием осмысленной жизненной цели. У него нет дома, семьи, родственников, какой-либо укорененности в быту. Между тем именно этот персонаж ведет действие в сказке.

В большинстве опубликованных текстов в завязке сюжета он получает отпуск — возможность погулять, отдохнуть от службы или тяжелого труда (бурлака, матроса). Морока обманывает окружающих, действует как гипнотизер, иллюзионист, нередко прибегает к мошенничеству: платит за услуги серебряными и золотыми монетами, а в реальности — черепками, пуговицами и т. п.

В то же время все его «деяния» оказываются бесполезными. Нулевая развязка сюжета возвращает незадачливого героя в исходное маргинальное состояние. Нередко он оказывается «вычеркнутым» из сообщества людей: лишается приюта, ночлега на территории, где действует царский указ о его изгнании. Таким образом, морока вторгается в обжитое, но чужое для него пространство, «гуляет» в нем, сорит деньгами, дурачит генерала, трактирщика, хозяев дома, где живет. После иллюзорных приключений он снова вынужден бродить «без пристанища». В жизненном укладе обмороченных персонажей тоже все остается, как и прежде.

---

[1] Подробнее см.: *Ивашнёва Л. Л.* Герой-искатель в народной сказке: Вариативность образа // Русская речь. 2016. № 5 (сентябрь—октябрь). С. 101—108; *Ивашнёва Л. Л.* «Искатели счастья» в астраханской сказочной традиции // Гуманитарные исследования. 2016. № 2 (58). С. 67—72.

[2] Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост.: Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука, 1979. С. 171—172.

[3] *Костюхин Е. А.* Сказки, которые плохо кончаются // Живая старина. 1997. № 4. С. 17.

[4] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. В 3 т. / Изд. подгот. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. М.: Наука, 1986. Т. 3. С. 384.

Сказка о мороке не обойдена вниманием исследователей. Ей посвящена вторая глава монографии Ю. И. Юдина «Русская народная бытовая сказка»[1]. Автор указывает на фольклорно-этнографические материалы народов Сибири, пытается установить связи сюжетных мотивов и образов «Мороки» с шаманским культом. Приведенные им параллели создают определенную историко-культурную перспективу образу «знающего», содержат мифологические аналогии и ассоциации мотиву оборотничества. Однако нельзя не согласиться с мнением Е. А. Костюхина о том, что рассуждения и выводы Ю. И. Юдина не имеют прямого отношения к анализу конкретных вариантов и версий сказки «Морока»[2].

К бытовым сказкам относит данный сюжетный тип автор вузовского учебника В. П. Аникин и считает, что цель сказки «Морока» — «произвести комический эффект»[3]. Исследователь имеет в виду вариант из сборника А. Н. Афанасьева № 375, где проделки мороки над стариком вызывают хохот старухи. Между тем хохот персонажа в фольклорной прозе все же далек от поэтики комического народной сказки с ее добродушным юмором и «высокой веселостью» (М. К. Азадовский).

Думается, что по отношению к сказкам о мороке более точна формулировка Е. А. Костюхина — «мрачноватый юмор». Автор упоминает данный сюжет в ряду сказок, «которые плохо кончаются»[4]. В этой статье Е. А. Костюхин акцентирует внимание на межжанровых влияниях народной сказки и былички, отмечает изменение инвариантной схемы и нарушение законов классического повествования в отдельных сказках (в их ряду — сказка «Морока»). Таким образом, сказки о мороке вызывают интерес фольклористов своей непохожестью на другие сюжеты и образы, нетипичностью развязки сюжетной линии. В то же время их смысл, жанровая принадлежность, нестандартность системы персонажей и художественное своеобразие остаются не проясненными.

Сказка о мороке встречается в современных записях, в том числе на Нижней Волге. В астраханской сказочной традиции нами выявлена осознанная попытка сказителя Алексея Яковлевича Губарева преобразовать, переосмыслить образ главного героя. В сказке «Заслуженный солдат»[5] А. Я. Губа-

---

[1] *Юдин Ю. И.* Русская народная бытовая сказка. М.: Изд. центр «Академия», 1998. С. 28—52.

[2] Сказки и предания Самарского края. Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым. СПб.: Тропа Троянова, 2003. С. 403 (комментарий Е. А. Костюхина к сказке «Морока» Абрама Новопольцева).

[3] *Аникин В. П.* Русское устное народное творчество: Учебник для вузов. М.: Высшая школа, 2004. С. 478.

[4] *Костюхин Е. А.* Сказки, которые плохо кончаются. С. 17.

[5] Народные сказки Нижней Волги / Ред., подгот. текста, вступ. статья и примеч. Л. Л. Ивашнёвой. Астрахань: Изд-во АГПУ, 1999. С. 141—146.

рев стремится кардинально изменить фигуру бездомного солдата-обманщика, то есть вернуть сказке о мороке положительного героя, без которого, согласно канону, немыслима система персонажей народной сказки. Тем самым сказочник создает оригинальную инверсию данного сюжетного типа. Однако композиционную основу во многом самобытной сказки «Заслуженный солдат» составляют канонические компоненты.

Реинтерпретация А. Я. Губарева не отменяет традиции. Он объединяет в одно художественное целое известные версии сказки «Морока». Сюжетную версию СУС 664 А* (в своей оригинальной трактовке) сказитель контаминирует с видоизмененной, но в целом традиционной версией СУС 664 В*. В первой части сказки «Заслуженный солдат», в рамках сюжетной версии СУС 664 А*, выявляются стабильные для сюжетного типа «морока» составляющие. Солдат платит за проживание и «харчи» во время отпуска серебряными рублями; деньги оказываются черепками; за мошенничеством следует суд царя (он оправдывает солдата).

Далее солдат морочит царя, будто они путешествуют. Царь и солдат переживают острые ощущения, вовлекаются в необыкновенные приключения, не выходя из дворца. В ряду устойчивых для сказки «Морока» элементов, иллюзий происходящего, — пирожки, начиненные пальчиками детей; ложное обвинение и арест царя городовым; наказание розгами царя, переодетого солдатом; громкий, «что есть мочи», крик царя во время экзекуции; мгновенное возвращение в реальность (персонажи как ни в чем не бывало сидят в царском кабинете).

Во второй части контаминированной астраханской сказки (ее основа уже иная — СУС 664 В*) главный герой по велению царя возвращается к тем же хозяевам, в тот же дом, где провел отпуск. Эта самобытная, не отмеченная в других текстах деталь композиции сказки А. Я. Губарева делает контаминацию двух сюжетных версий «Мороки» логичной и оправданной. Солдат ночует на печи вместе с хозяином, чтобы было проще его обморочить, то есть выполнить поручение царя: «Пойди к тому деду и устрой ему что-нибудь такое, как и мне»[1]. О необходимости всю ночь рассказывать сказки в астраханском тексте не упоминается, этот традиционный мотив сюжета СУС 664 В* здесь опущен.

Старик и постоялец-солдат поют песни и внезапно будто бы превращаются в волков. Они уже не поют, а «воют по-волчьи», убегают на займище, спасаются от охотников и собак[2]. Обмороченный хозяин якобы катается на волчьей шкуре, а на самом деле падает с печи. Данная контаминация А. Я. Гу-

[1] Народные сказки Нижней Волги. С. 145.

[2] Эпизод превращения в волков существенно уточняет утверждение Ю. И. Юдина: «в сказках герои превращаются в двух медведей, в медведя и волка, но никогда не превращаются, например, в двух волков» (*Юдин Ю. И.* Русская народная бытовая сказка. С. 36).

барева дополняется вставными эпизодами, в том числе — мотивом чудесно воздвигнутого города. Он типичен для фольклорной традиции, но не встречается в вариантах/версиях сюжетного типа «Морока». В сказке А. Я. Губарева диалоги, описания и сюжетные мотивы тоже не содержат аналогий в имеющихся публикациях.

Положительный образ солдата занимает особое место в сказках, исполненных А. Я. Губаревым. Возможно, поэтому вместо традиционного матроса-пройдохи, бурлака либо солдата-колдуна сказитель пытается создать образ заслуженного солдата, как это заявлено в названии сказки. Преобразования в тексте обусловлены идеологической и творческой установкой А. Я. Губарева. В его трактовке мошенником выставлен не солдат-постоялец, а зажиточный хозяин богатого дома, которому солдат платил за постой серебряными монетами. Деньги оказываются битыми черепками, но суд царя оправдал солдата.

Такое разрешение конфликта необычно для данного сюжетного типа, тем более что аргументы царя в пользу солдата не выглядят убедительными. В эпизоде судебного разбирательства главным доказательством невиновности солдата оказался «последний рубль», который был брошен постояльцем в кувшин с деньгами за его пребывание у стариков. Этот рубль упоминается дважды: и в сцене ссоры солдата с хозяином из-за черепков, и в решающем царском слове. Когда хозяин «решил пересчитать деньги», но вместо них высыпал из кувшина «битые черепки», он «потребовал от солдата вторичную плату. Солдат говорит: „Я вот только кинул последний серебряный рубль. Я его Вам показал и бросил в кувшин. Найди мне мой последний рубль серебром“»[1]. Однако его тоже не оказалось среди черепков, и солдат со стариком отправились до батюшки-царя.

Царь, в свою очередь, спрашивает: «„А последний рубль был в черепках или нет?“ — „Не был“, — ответил старик. Тогда царь сказал: „Ты, старик, наверное, не одного моего солдата обобрал со своим кувшином, нажил себе капитал. Иди с Богом домой. Нет тебе больше платы!“»[2] В сказке «Заслуженный солдат», по сути дела, ничья вина не была доказана. Это обстоятельство тоже отличает трактовку данного сюжетного мотива сказителем А. Я. Губаревым от других вариантов и версий. Видимо, царь склонен здесь доверять солдату потому, что тот «долгое время служил батюшке-царю. В боях много раз отличался»[3]. В сказках о мороке из других сборников царь склонен доверять именно солдату и даже встает на его сторону, не наказывает солдата, если на момент расследования черепки, пуговицы и т. п. превращаются в монеты.

На фоне традиционного, устойчивого образа мороки-колдуна заметно, что уже в развернутой, многоэпизодной экспозиции сказки «Заслуженный сол-

[1] Народные сказки Нижней Волги. С. 142.

[2] Там же. С. 142—143.

[3] Там же. С. 141.

дат», своим объемом тоже необычной для сюжета «Морока», А. Я. Губарев изображает достойного солдата, храброго воина, за свою верную службу получившего от царя длительный отпуск. В то же время в астраханской сказке сохраняется характерный для центрального персонажа «Мороки» мотив бездомности и неприкаянности — иначе не было бы эпизодов с оплатой за проживание, с мошенничеством и т. д.

Сказитель вводит мотивировку поисков места для житья на время отпуска: «У солдата семьи не было. Он пошел по белу свету искать хорошие местечки, где бы мог хорошо отдохнуть»[1]. Нельзя не отметить, что путешествие героя с такой именно целью противоречит сказочной традиции. Более того, в других вариантах/версиях сказки «Морока» странствия центрального персонажа (матроса, солдата, бурлака) обычно характеризуются полным отсутствием какой-либо осмысленной цели.

Оказавшийся на воле солдат — это классический герой народной сказки и, как правило, освободитель самых разных жертв зла. Между тем «заслуженный» солдат, подобно другим центральным персонажам сказок о мороке, по ходу сюжета не совершает подвигов, каких бы то ни было деяний на пользу людям. Сюжетная роль мороки (в ее традиционной трактовке сказителями) противоположна тому героическому образу, который выявляется в большинстве сказок с главным героем — солдатом. Он не исцеляет царевну, не избавляет от ведьмы приютивших его жителей села, не побеждает нечистую силу, обосновавшуюся в заброшенном доме.

Заслуженный солдат астраханской сказки всецело сосредоточен на обеспечении личного покоя и благополучия. В поисках «хорошего местечка» для привольного житья он «прошёл несколько губерний». Его внимание привлекли «сады, леса и речка, где можно порыбачить, а зимой поохотиться. Решил солдат здесь остановиться. Засветло пошел по селу, выбирая богатый дом. Раз хороший дом, значит и жить можно будет хорошо и сытно. Выбрал он один дом, вышел за село. Возле речки отдохнул дотемна. А когда в селе зажгли огни в домах, солдат подошел к облюбованному дому и постучал в окно. Хозяин-старик вышел к калитке и спросил: „Кто там?“ Солдат ответил: „Служивый я, пустите переночевать“»[2].

В экспозицию и завязку сказки «Заслуженный солдат» введены картины провинциального быта царской России, что нередко встречается в сказках А. Я. Губарева. Они не вполне органичны для поэтики фольклорной сказки в целом и для данного сюжетного типа в частности, но являются приметной чертой индивидуального стиля сказителя. Солдат А. Я. Губарева подчеркнуто вежлив с царем, с незнакомыми людьми, действует обдуманно и расчетливо, не позволяет себе дерзких выходок. Такое поведение не вполне согла-

[1] Народные сказки Нижней Волги. С. 141.

[2] Там же.

суется с традиционным сказочным этикетом. В других версиях сказочного типа «Морока», напротив, акцентируется внимание на бесшабашности поступков «гуляющих» персонажей, на их отчаянном озорстве.

Для примера можно обратиться к сказке «Морока» (тип СУС 664 А*) из сборника Д. К. Зеленина «Великорусские сказки Пермской губернии»[1]: «Раз шел корабь. Этот корабь нужно прицепить к берегу. Когда прицепили к берегу, везде звон, как во время Пасхи. — „Ребята, кто куда увольняйтесь! Гуляй!“ — их отпустили. (Из матросов, конечно).

Один матрос отправляется в немску гостиницу обедать. Когда это попросил обедать, его накормили. — „Вы что же, чушь, как свиньи налили, ровно из лохани?“ — Половой и говорит: „Хошь ешь, хошь не ешь! Хозяин велел за обед рассчитаться!“ — Он отдал пять рублей. Когда ему принесли сдачи, он и говорит, что „это может половой и буфетчик получить себе на чай!“. Теперь он целую неделю ходил, каждый раз рассчитывался и сдач не брал — всё на водку отдавал. Его полюбили, стали встречать»[2].

Далее следует разоблачение: «золотые» оказываются пуговицами. В гостинице «поднялась у них драка». Губернатор требует от матроса во всем сознаться, тот же устраивает мнимый пожар, чтобы отвлечь внимание от допроса о мошенничестве[3]. Когда дело было передано генералу, матрос сделал «страшное водополье»[4]. Этот столь обычный для сказки «Морока» мотив кажущегося наводнения соединяется с иллюзорными приключениями матроса и генерала. Матрос предается гульбе и озорству, извлекает для себя материальную выгоду, обманув сначала хозяина гостиницы, потом губернатора (получил от него «два целковых денег»). Затем матрос обморочил генерала, уплатившего мороке десять рублей за спасение от «водополья» и за возвращение домой из «иностранной земли», где матрос с генералом все лето якобы пасли коров[5].

В имеющихся публикациях сказки о мороке убытки обмороченных персонажей и приобретения «знающих» незначительны. Тем самым можно указать на изменения в ключевой фольклорной теме потерь и приобретений. Она многопланово разрабатывается в волшебной сказке и в свадебных песнях, в других жанрах, в семейных обрядах перераспределения общей доли. Но в сказке «Морока» данная тема представлена в сниженном, почти пародийном плане. Во всех вариантах и версиях этой сказки центральный персонаж

---

[1] *Зеленин Д. К.* Великорусские сказки Пермской губернии. Сокровищница русского собирательства / Сост., подг. текста, послесл. и комм. Т. Г. Берегулёвой-Дмитриевой. М.: Правда, 1991. С. 290—292.

[2] Там же. С. 290.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 291.

[5] Там же.

возвращается в исходное маргинальное состояние. И «заслуженный» солдат после отпуска снова «пошел мыкать свою солдатскую несчастную судьбу»[1].

По сравнению с другими текстами сюжетной версии СУС 664 А*, первая часть сказки А. Я. Губарева «Заслуженный солдат» значительно расширена. В ней подробно рассказано об условиях договора хозяев богатого дома и солдата-постояльца. Введены пространные диалоги между действующими лицами. Сказитель прилагает заметные усилия к тому, чтобы направить сюжетную линию на создание положительного образа солдата. В его поведении нет и намека на корыстные намерения, присущие героям сказки о мороке.

«И стал солдат жить у стариков. Вечером дед на угольник поставил большой глиняный горшок и сказал, что в этот горшок и бросать рубль серебром. Солдат прожил один день. Поужинав, вылез из-за стола, перекрестился на образа и бросил в горшок серебряный рубль. Рубль полетел в горшок, зазвенел. Солдат сказал: „Вот тебе, дед, первый рубль за первый день“. Солдат питался вместе со стариками. Харчи были хорошие. Солдат отдыхал: ходил на рыбалку, на охоту. За каждый ужин солдат бросал серебряный рубль старику в кувшин»[2].

Обе стороны выполняют условия договора об оплате за проживание и другие услуги. Солдат не причиняет зла хозяевам (не считая материального ущерба, если он был на самом деле: ситуация с «черепками» вместо серебряных рублей осталась не проясненной). Постоялец отказывается платить «вторично», как об этом сказано в тексте. Старик настаивает на оплате: «Пойдем, солдат, до батюшки-царя. Пусть он нас рассудит: скажет, кто из нас мошенник»[3]. Развитие сюжетной линии в данных эпизодах не предоставляет доказательств для ответа на вопрос, кто же на самом деле был обманщиком. Между тем солдат не уходит от ответственности, отправляется вместе с хозяином на суд к царю.

В отличие от известных сюжетных типов волшебной сказки с мотивами «хитрой науки», в сказках о мороке не указан источник колдовских знаний героя. Сверхъестественные способности не приобретаются по ходу сюжета, они присущи главным героям «Мороки» a priori, являются их неотъемлемыми свойствами. Однако чудесные умения этих сказочных персонажей бесполезны, не нацелены на чье-либо благополучие. Они не приносят ощутимой пользы и самим «знающим».

В трактовке сказителями центральных персонажей сюжетного типа «Морока» наблюдается незначительная вариативность, выявляются различия в интерпретации их взаимоотношений с другими действующими лицами.

---

[1] Народные сказки Нижней Волги. С. 146.

[2] Там же. С. 142.

[3] Там же.

Но всех этих героев, в том числе и образ «заслуженного» солдата, объединяет отсутствие цели в жизни, родственных связей и других достойных человека стремлений и привязанностей. Они обладают сверхъестественными умениями, но лишены внутреннего стержня, присущего главному герою волшебной сказки, в том числе гонимому и униженному.

Свойства мороки впервые проявляются в ее центральной части — по инициативе царя. Он говорит солдату после того, как оправдал его: «„Однако ты, солдат, кое-чего знаешь“. Солдат ответил: „Так точно, кое-чего знаю“»[1]. «Знающие» персонажи демонстрируют свои способности или по просьбе царя (судьи, генерала), либо по своей воле, когда вместо денег расплачиваются пуговицами (черепками, ломтиками моркови) и пытаются уйти от наказания за обман.

В сказке А. Я. Губарева и в аналогичной ситуации других вариантов «Мороки» желание царя соприкоснуться с миром колдовства, убедиться в реальности магических способностей и знаний героя выглядит праздным любопытством. Царю до поры до времени, то есть до ареста и экзекуции, нравится участвовать в совместных иллюзорных приключениях с солдатом. Притягательную силу имеет сам факт проявления уникальных способностей мороки. Его иллюзионизм и страшит окружающих, и вызывает к себе любопытство. Второстепенные персонажи одновременно являются заказчиками и жертвами гипноза.

Царь задает программу путешествия, своеобразный алгоритм желательных для него событий, не предвидя их последствий. В других вариантах его инициатива не столь ярко выражена. Это свидетельствует о попытках А. Я. Губарева использовать любую возможность для того, чтобы внести в сюжет оригинальные компоненты, смягчающие колдовские функции в образе солдата. В интерпретации сюжетных мотивов мнимых приключений сказитель стремится показать, что солдат морочит царя не по своей воле.

Однако не запрограммированная государем экстремальная ситуация с ложным обвинением в его адрес подается А. Я. Губаревым традиционно, как нечто непредвиденное, внезапное, гротескно-фантастическое в своей нелепости. В то же время суровый приговор без суда и следствия, отдельные реплики городового по отношению к «преступнику» («Пусть посидит в подвале, умнее будет. Будет знать, как пирожки покупать!») имеют исторический подтекст. В данном эпизоде сказки прочитывается второй план содержания, намек на принадлежность сказителя и его текста к известным периодам в истории XX века, когда абсурдность обвинений была рядовым явлением.

План путешествия нацелен на отвлечение от обыденности, не содержит фантастических компонентов, выглядит правдоподобным. При этом моно-

[1] Народные сказки Нижней Волги. С. 143.

лог царя самобытен, не вполне типичен для сказок о мороке. Он насыщен предметными реалиями, отсутствующими в других вариантах сюжетного типа (гора с лестницей, пароходы, баркасы, поезда и др.). Обширный монолог персонажа — редкость в композиции волшебной сказки, он является чертой индивидуального стиля А. Я. Губарева. Между тем, согласно канону сказки, в соответствии с закономерностями ее сюжетосложения, слово здесь предшествует сюжетному мотиву и реализуется в нем.

Порождающие возможности произнесенного слова традиционны в своих проявлениях. Они частично изучены Е. В. Аничковым, О. М. Фрейденберг, Д. Н. Медришем и другими учеными. В эпизодах сказки «Заслуженный солдат», где царь излагает программу путешествия, свои пожелания, и в последующем развитии сюжетной линии действует универсальный в поэтике жанра закон «сказано — сделано» (Д. Н. Медриш). Однако его проявление здесь необычно и во многом уникально. Оригинальность состоит в том, что речь царя мгновенно реализуется в сюжете. Этим обстоятельством все сказки о мороке тоже выделяются из общего морфологического ряда. К тому же монолог царя не сопровождается формульными заклинаниями, не подкрепляется магическими действиями, традиционными для героев сказки в аналогичных ролях/функциях действующих лиц.

Крайне важно учитывать иллюзорность происходящего в сказках о мороке, несоответствие реального хронотопа (в царском дворце проходят считаные минуты) и масштабности пространственных характеристик путешествия солдата с царем, их протяженности во времени. Морока и обмороченный персонаж переживают приключения, претерпевают бедствия, то есть проходят через испытания, как и все сказочные герои, — но в специфической реальности, параллельной обыденной жизни. Это не иномирное пространство сна, не «тот свет», царство мертвых, не фантастический чужой мир. Хронотоп иллюзии не является иноприродным, но все происходящее в этом загадочном мире оказывается мнимым: наводнение либо пожар, деньги/черепки, переодевания. Иллюзорны как превращенные в зверей персонажи, так и охотники, «лотошники» с пирожками, городовые, судьи, палачи и т. д.

В астраханской сказке царь высказывает солдату свои пожелания. Он хочет, чтобы «образовалась большая гора и на эту гору была лестница». И только в сказке «Заслуженный солдат» царь объясняет мороке, что именно и в какой последовательности должно происходить: «„Мы с тобой залезем по лестнице на гору. Там должна быть равнина. Мы с тобой немного пройдем по равнине, а впереди должно быть озеро. На озере — лодочка, гуси, утки, лебеди. Я люблю очень птиц. И покатаемся мы на лодочке“.

Только царь закончил говорить, как перед ними оказалась высокая гора. На эту гору вела лестница. Солдат сказал: „Ну вот, Ваше величество, лезем!“ Они полезли на гору, а там большая равнина. На несколько верст всё видно!

Прошли они несколько шагов — перед ними оказалось красивое озеро. А на озере гуси, утки, лебеди и лодочка красивая»[1].

В данном эпизоде обнаруживается традиционный в поэтике фольклора композиционный принцип ступенчатого сужения картин-образов, изученный Б. М. Соколовым[2]. Но в сказке «Заслуженный солдат» этот прием построения текста или его части не приводит к выделению главной мысли, ключевых образов или центральных персонажей. Он тоже творчески преобразован сказителем. На новом сюжетном витке сужение образов (гора с лестницей, равнина, озеро, птицы, лодочка) неожиданно переходит в расширение хронотопа и образного ряда: «Только несколько метров отплыли от берега, как из озера образовалось целое море. На берегу встал красивый город. По берегу — железнодорожное полотно, бежат (sic) поезда. А по морю идут пароходы, баркасы, парусные лодки. Такой шумный город!»[3]

Классический для волшебной сказки образ чудесно воздвигнутого города[4] в тексте А. Я. Губарева иллюзорен, как и все происходящее с царем и солдатом во время их путешествия по горам и морям. Однако этот город по-своему противостоит отсутствию конструктивного созидательного начала в сюжете о бездомном персонаже-одиночке. Кстати сказать, новаторство астраханского сказителя проявляется уже в самом описании этого фантастического города, где преобладают черты бытовой достоверности, прорисованы психологические штрихи в диалоге царя и подчиненного: «Царь говорит: „Солдат, что это за город?“ Солдат отвечает: „Это новый город, его недавно построили“. — „Почему мне не доложили? Построили новый город, а я не знаю“, — рассердился царь. Солдат ответил: „Не могу знать!“»[5] В этом диалоге можно уловить скрытую иронию. Остроумно подмечено отсутствие у главы государства информации о новом городе — пусть всего лишь в иллюзорном плане. Формулен ответ солдата: «Не могу знать!»

В центральной части сказки «Заслуженный солдат», в рамках версии СУС 664 А*, все бедствия выпадают на долю царя. При этом он не осуждает солдата (сам ведь напросился на «приключения»), а выслушивает его советы, как нужно себя вести в сложной ситуации. В образе мороки отчетливо проступают черты парадоксальности. Никчемности существования, бесцельно-

---

[1] Народные сказки Нижней Волги. С. 143.

[2] *Соколов Б. М.* Экскурсы в область поэтики русского фольклора // Художественный фольклор. М.: Фольклорная подсекция литературной секции ГАХН, 1926. Вып. 1. С. 38—53.

[3] Народные сказки Нижней Волги. С. 143.

[4] Мотив чудесным образом воздвигнутого города привлекал внимание филологов. В другом сюжетном ряду и в ином историко-культурном контексте он исследован, в частности, Д. Н. Медришем: *Медриш Д. Н.* Фольклоризм Пушкина. Вопросы поэтики: учебное пособие по спецкурсу. Волгоград: ВГПИ им. А. С. Серафимовича, 1987. С. 9—11.

[5] Народные сказки Нижней Волги. С. 143.

сти многих поступков солдата объективно противостоят его разумная активность по отношению к царю и к прочим властям, знание правил поведения в нестандартных жизненных обстоятельствах.

И государь не выдал солдата, когда вдруг «всё переменилось» и на его крик в кабинет вбежала «царица с прислугой». «Царь опамятовался и говорит: „Ничего, всё в порядке! Это солдат мне смешную историю рассказал, я и закричал“. А солдат с царем словно нигде не бывали. Сидят там же, где сидели. Царь похвалил солдата и сказал: „За находчивость даю тебе отпуск и денег“»[1].

Как уже отмечено нами выше, сюжетная линия (СУС 664 B*), завершающая сказку «Заслуженный солдат», объединяется сказителем с предыдущей частью текста — СУС 664 A*. Вторая часть этой сказки, где герои поют на печи и превращаются в волков, в одно и то же время традиционна и оригинальна. Структурный принцип «сюжет в сюжете», контаминация по типу внедрения, «вклинивания» одного текста в другой (наряду с их последовательным соединением) требует обоснований новаторских приемов сюжетосложения. Как известно, мотивировки поступков действующих лиц и следования один за другим сюжетных эпизодов не свойственны классической сказке, поскольку чаще всего предопределены ее ритуально-мифологической основой.

Однако без них трудно понять позицию А. Я. Губарева, исполнителя и создателя сказки «Заслуженный солдат». Первая встреча солдата с царем была вызвана необходимостью разоблачить старика-обманщика, каким он представлен сказителем. Возвращение мороки в дом к тем же старикам, хозяевам богатого дома, эпизоды с превращением в волков и с дальнейшими приключениями могут быть обусловлены пожеланием царя наказать «мошенника» (старика). Во второй части сказки (СУС 664 B*) противоречиво поведение солдата. Явившись к старику от царя, он просит прощения: «Прости меня, дед, не виноват я, что так получилось. Царь так рассудил. Полюбил я тебя, старик!»[2] В то же время солдат шутит «шутки негораздые» в доме, где ему было оказано гостеприимство, где он отдыхал целый год. Сказитель умалчивает либо затушевывает факт сознательного коварства и обмана со стороны солдата-постояльца, но и не может вполне оправдать его.

Данная сюжетная версия насыщена диалогами персонажей и своего рода рецептами-алгоритмами, предписывающими их правильное поведение в экстремальной ситуации. Алгоритмы нацелены на спасение «волков» от охотников и на возвращение обмороченному старику человеческого облика. Конструктивная линия завершающих сказку эпизодов имеет модальную окрашенность, сопровождается ярко выраженным недовольством старика. Он ругает солдата «на чём свет стоит: „Тьфу, разбисова душа, не лежалось тебе на полатях! К деду на печь забрался да ещё затеял песни петь“»[3].

---

[1] Народные сказки Нижней Волги. С. 144—145.

[2] Там же. С. 145.

[3] Там же.

Солдат же старается убедить свою жертву в том, что ему тоже есть о чем горевать: «А рад ли я? Я ещё молодой. Ты пожил на свете, а я ничего в солдатчине не видел»[1]. В троекратном обмене репликами следует отметить черты психологизма. В диалогах проступают ценностные ориентации персонажей. Услышав выстрелы охотников, дед «ещё пуще браниться стал: „Вот, нажил капитал, только бы под старость пожить, отдохнуть, а тут охотники убьют — и всё пропало!“»[2]

Но и солдат не скрывает здесь материальной заинтересованности в происходящем: вымогает у старика сто рублей. Морока последовательно (и не бескорыстно) объясняет, каким образом можно превратиться из волка в человека: «„Когда охотники уйдут, ты, старик, вылезешь из кустов, стянешь мою шкуру, расстелешь на земле и поваляешься на ней. Так сделаешься опять стариком и поедешь к своей старухе, а мне дашь сто рублей за то, что я тебя обратно стариком сделал“. Старик обрадовался и пообещал солдату отдать сто рублей»[3].

Таким образом, позиция сказочника А. Я. Губарева продолжает и развивает тенденцию преобразований в поэтике классической сказки, уже ранее утвердившуюся в вариантах и версиях сюжета о мороке. В то же время реинтерпретация сказителем структурных элементов в сказке «Заслуженный солдат» подспудно, объективно имеет целью развернуть героя в традиционное русло положительного персонажа.

Перестройка сюжетно-композиционной структуры сказки, смысловая инверсия в системе персонажей не во всех эпизодах текста «Заслуженный солдат» убедительна и художественно оправданна. Однако отчетливо видна роль исполнителя в становлении объемных фольклорных нарративов, что наблюдается во всех сказках А. Я. Губарева[4]. Заслуживает пристального внимания и изучения попытка сказителя облагородить одного из никчемных персонажей народной сказки, чьи сверхъестественные способности бесполезны, не несут в себе созидательного начала. Сказка «Заслуженный солдат» примечательна самим стремлением А. Я. Губарева придать герою сюжета о мороке положительные качества, свойственные фольклорному образу солдата.

Можно предположить, что самарский сказитель Абрам Новопольцев тоже предпринимал попытку придать образу солдата-мороки черты, заслуживаю-

---

[1] Народные сказки Нижней Волги. С. 145.

[2] Там же. С. 146.

[3] Там же.

[4] По разным причинам не все сказки, записанные от А. Я. Губарева, опубликованы, в том числе из-за их значительного объема. «Царская собака», «Чудесное бегство», «Евстафий Плакида» и другие тексты монументальны, тяготеют к определению «народный роман». Сказитель ценил жизненную правдивость, обстоятельность изложения. Он создавал крупные повествовательные формы, насыщенные внесюжетными компонентами: монологами, раздумьями, диалогами героев и описаниями.

щие уважения[1]. Новопольцев объединяет сказку «Морока» с сюжетом СУС 922 («Беспечальный монастырь»), где солдат в конце своей долгой службы хочет увидеть царя, добивается этого и разгадывает царские загадки. В комментариях к этой сказке Е. А. Костюхин указывает на соединение трех сюжетов (СУС 922 + СУС 664 А* + 664 В*) и отмечает органичность контаминации[2].

Обе части сказки Абрама Новопольцева контрастны. Они различаются сюжетной основой («Беспечальный монастырь» и «Морока» в двух версиях), жанровой природой и личностными качествами героев. Две встречи солдата с царем (в рамках указанных сюжетных типов) противоположны по итогам. Между тем различающиеся по содержанию диалоги между царем и солдатом не только усиливают действие принципа зеркальной симметрии[3], но и придают контаминированному тексту некое композиционное равновесие.

В первой части самарской сказки (СУС 992) солдат успешно справляется с испытаниями, с загадками царя и получает «в награжденье двадцать пять рублей»[4]. Однако в дальнейшем развитии повествования, в парадигме сюжетных версий «Мороки», желание солдата увидеть государя «на лицо» обернулось для него несчастьем. Главный герой жестоко наказан за «насмешку» над царем (имеются в виду иллюзорные наводнение и приключения персонажей). Кстати отметим, что и у Новопольцева именно царь является инициатором «лёгонькой» шутки над самим собой.

Солдат изгоняется из царства, получает «волчий билет» — «нигде чтоб его не держать»[5], но не теряет присутствия духа. Образ солдата из сказки Новопольцева привлекателен остроумием, неиссякаемым интересом к жизни и добродушным юмором. Любознательный солдат первой части произведения (СУС 922) сохраняет свою «сметливость» и в следующих эпизодах сказки, в сюжетном пространстве «Мороки». Но его природный ум, оптимизм, смышленость не отменяют отрицательных характеристик солдата-мороки, хотя и затушевывают их.

Во второй части сказки Абрама Новопольцева усилена тема трагической участи солдата. Ему удалось остаться в живых, прослужив двадцать пять лет, получить отставку и увидеть «царя в глаза», что само по себе достойно внимания и удивления. В самарской сказке, как и в общерусской традиции «Мороки», отсутствуют оценки действий царя и солдата, рассуждения о тя-

[1] Сказки и предания Самарского края. С. 125—127.

[2] Там же. С. 403.

[3] Принцип зеркальной симметрии следует считать здесь проявлением художественного таланта А. Новопольцева. Он присущ композиции литературных произведений. В фольклорной прозе, как известно, преобладают троекратные повторы в развитии сюжетной линии.

[4] Сказки и предания Самарского края. С. 125.

[5] Там же. С. 127.

готах царской службы и т. п. Однако объективно, на сюжетном уровне текста здесь показан безрадостный итог жизненной участи «служивого», освободившегося от длительной воинской повинности.

Содержание сказок о мороке подтверждает известное мнение о том, что они могли сложиться в солдатской среде. «Солдатские сказки»[1] свидетельствуют, что четверть века царской службы чаще всего отнимает у человека полноценную семью и традиционный уклад жизни. «Служивый» превращается или в героя (в сказке — защитника от бедствий, от зла, идущего из враждебного мира), либо в бездомного бродягу, мороку, приживала. Привычка жить на государственном довольствии, видимо, может способствовать перерождению личности. Тяготы солдатчины, унижения высшими чинами, бесправие, попрание достоинства человека подталкивают его к безудержному стремлению «гулять» за чужой счет, не задумываясь о последствиях.

Из сопоставления вариантов и версий сюжетного типа «Морока» можно заметить, что в сердцевине нестандартного сказочного сюжета, ассимилировавшего мифологические верования (это заметил уже А. Н. Афанасьев в примечаниях к текстам о мороке), может находиться правда жизни, актуальная для той или иной конкретной эпохи. В других сказках А. Я. Губарева, как и в анализируемом тексте «Заслуженный солдат», фантастические мотивы и образы тоже переплетены с элементами исторической и бытовой достоверности, наполнены точными психологическими деталями.

Итак, сказочная традиция не отъединяется от реальной жизни, разрабатывая маргинальные образы бродяг, отщепенцев, матросов, солдат, оторванных от созидательного труда, от дома и семьи. В сказках о мороке выявляется и осуждается несоответствие облика главного героя народным представлениям о предназначении мужчины, «добытчика» жизненных благ, защитника близких людей. Вместе с тем сказка сопротивляется изъятию из ее устойчивой структуры положительного героя. В рассмотренных конкретных текстах она стремится переиначить сюжет с персонажем, лишенным корней, семьи, своей малой родины, соответственно — смысла жизни. Поступки и жизненные устремления мороки не нацелены на устранение бедствий в окружающем мире, на созидание положительных ценностей, поэтому противоречат народной аксиологии. В действиях персонажей сказки «Морока» чаще всего отсутствует здравый смысл и элементарная человечность. У главных героев нет также традиционного обрядового оформления быта, что помогает структурировать жизненное пространство человека.

Ни в одном из известных вариантов данного сюжетного типа у центрального персонажа нет ни имени, ни прозвища, ни кровной связи с кем бы то ни было. Безымянность солдата, матроса, бродяги, бурлака значима в содер-

[1] В. Я. Пропп писал о необходимости выделить «солдатские сказки»: *Пропп В. Я.* Русская сказка. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1984. С. 326.

жании сказки как нехватка (в терминологии В. Я. Проппа) личностных качеств героя, определяющих цель и смысл его жизни. Отсутствие имени усиливает народную мысль о неполноценности существования маргинального персонажа. В интерпретации А. Я. Губарева солдат-одиночка тоже не назван по имени (сказитель придерживается устоявшей схемы). В то же время нетрадиционным заглавием сказки, определением «заслуженный» А. Я. Губарев выделяет свой образ солдата из ряда персонажей-мошенников. По ходу сюжета этот солдат тянется к людям, к более гармоничному образу жизни, чем тот, который привычен для него «в солдатчине».

В сказке «Заслуженный солдат» модифицированы сюжетные мотивы и эпизоды, переосмыслены образ главного героя, тема потерь и приобретений. Оригинально разрабатываются сказочно-мифологические мотивы «хитрой науки» и чудесно воздвигнутого города, композиционный принцип ступенчатого сужения/расширения образов и др. В ней трансформированы закономерности сказочного сюжетосложения (в частности, закон «сказано — сделано»), введены мотивировки действий персонажей. Как и в других вариантах «Мороки», нарушена запрограммированность героя на успех, на полноту бытия, присущая народной сказке.

В сюжетных эпизодах мнимых приключений «знающего» и обмороченного персонажа-жертвы широко и многообразно представлена антиреальность. Наряду с сюжетом, в структуре текста «Заслуженный солдат» большое место занимает оригинально разработанный диалог. Его важнейшая функция продвижения сказочного действия вступает в противоречие с абсурдностью и бессодержательностью иллюзорных поступков персонажей, поэтому диалог, в сущности, тоже антиреален.

Таким образом, реинтерпретация А. Я. Губаревым сюжетного типа «Морока», творческое переосмысление образа главного героя в сказке «Заслуженный солдат» сопряжены со значительными преобразованиями в структуре и содержании текста. Перелицовка концептов сказки, ее аксиологии, других базовых составляющих приводит к инверсии или обращенной форме произведения, точнее, к инверсии наоборот. В отличие от «искателей счастья» в образе «заслуженного» солдата не столь отчетливы признаки пародии.

Сказитель стремится нейтрализовать, по возможности устранить отрицательные черты маргинального персонажа, ввести образ солдата в традиционное русло положительного героя. В данной сказке инверсия не столько переворачивает, пародирует нормы сказочной поэтики, сколько актуализирует их — по принципу отрицания отрицания. На примере трансформаций сказки «Морока» в творчестве А. Новопольцева и А. Я. Губарева выявляются попытки сказителей приспособить сюжетные мотивы и образы к изменяющимся духовным и эстетическим потребностям человека. Это ведет к созданию новых повествовательных моделей, преобразует систему персонажей и содержание текстов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аникин В. П.* Русское устное народное творчество: Учебник для вузов. М.: Высшая школа, 2004. 735 с.
2. *Зеленин Д. К.* Великорусские сказки Пермской губернии. Сокровищница русского собирательства / Сост., подг. текста, послесл. и комм. Т. Г. Берегулёвой-Дмитриевой. М.: Правда, 1991. 544 с.
3. *Ивашнёва Л. Л.* Герой-искатель в народной сказке: Вариативность образа // Русская речь. 2016. № 5 (сентябрь—октябрь). С. 101—108.
4. *Ивашнёва Л. Л.* «Искатели счастья» в астраханской сказочной традиции // Гуманитарные исследования. 2016. № 2 (58). С. 67—72.
5. *Костюхин Е. А.* Сказки, которые плохо кончаются // Живая старина. 1997. № 4. С. 15—18.
6. *Медриш Д. Н.* Фольклоризм Пушкина. Вопросы поэтики: учебное пособие по спецкурсу. Волгоград: ВГПИ им. А. С. Серафимовича, 1987. 73 с.
7. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. В 3 т. / Изд. подгот. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. М.: Наука, 1986. Т. 3. 495 с.
8. Народные сказки Нижней Волги / Ред., подгот. текста, вступ. статья и примеч. Л. Л. Ивашнёвой. Астрахань: Изд-во АГПУ, 1999. С. 141—146.
9. *Пропп В. Я.* Русская сказка. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1984. 335 с.
10. *Пропп В. Я.* Трансформации волшебных сказок // Пропп В. Я. Фольклор и действительность: Избранные статьи. М.: Наука, 1976. С. 153—173.
11. *Путилов Б. Н.* Пародирование как тип эпической трансформации // От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М.: РГГУ, 1993. С. 101—116.
12. Сказки и предания Самарского края. Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым. СПб.: Тропа Троянова, 2003. 447 с.
13. *Соколов Б. М.* Экскурсы в область поэтики русского фольклора // Художественный фольклор. М.: Фольклорная подсекция литературной секции ГАХН, 1926. Вып. 1. С. 38—53.
14. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост.: Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука, 1979. 437 с.
15. *Юдин Ю. И.* Русская народная бытовая сказка. М.: Изд. центр «Академия», 1998. 256 с.

Аннотация

Сказочный тип «Морока» имеет значительные отличия от сюжетной схемы и системы персонажей волшебных и бытовых сказок. В сказках о мороке отсутствуют положительные/ложные герои и антагонисты. Сверхъестественные умения главных героев, их способности создавать иллюзорную антиреальность не имеют конструктивного начала, противоречат народной аксиологии. Сюжетная роль главного персонажа «Мороки» контрастна героическому образу солдата, популярному в фольклорной традиции. Поступки мороки бесполезны, бессмысленны, не нацелены на чье-либо благополучие. Нулевая развязка возвращает героя в исходное маргинальное состояние. Нетрадиционность сюжетных моделей, оригинальность хронотопа и других компонентов текста — это результат модификаций в сказочной поэтике. Переосмысление структурных элементов сказки до полной противоположности представляет собой инверсию или «обращенную» форму произведений, что наблюдается во всех публикациях «Мороки». Однако сказка сопротивляется изъятию из ее устойчивой структуры положительного героя. В статье рассмотрены конкретные тексты поволжских сказителей А. Губарева и А. Новопольцева, в которых выявляются попытки реинтерпретировать образ мороки. Преобразование базовых компонентов данного сюжетного типа в астраханской сказке «Заслуженный солдат» не столько пародирует, сколько актуализирует законы сказочной поэтики (по принципу отрицания отрицания). Индивидуальный вклад А. Губарева представляет собой сохранение, обновление и возобновление традиции. Предложенный сравнительный анализ сюжетных версий сказки о мороке расширяет контекст восприятия мифологизированного фольклорного персонажа и границы реинтерпретации главного героя сказки «Заслуженный солдат».

Summary

Moroka differs significantly from the plot structures and systems of characters typically found in 'magical' (*volshebnïy*) and 'domestic' (*bïtovoy*) fairy tales. In fairy tales that follow the plot type of *Moroka* there are no positive or negative heroes or antagonists. The supernatural abilities of the main characters — their ability to create an illusory 'anti-reality' — have no constructive value, and are contrary to the axiology of folklore. The role of the main character in *Moroka* provides a contrast to the image of the heroic soldier, popular in folk tradition. The actions of characters found in the *Moroka* story are useless, meaningless, and do not strive towards a 'happy ending', while the absence of any denouement means the hero returns to his original marginal existence. The non-traditional plot model, the originality of the succession of events, and other components of the text are a result of modifications to the poetics of the fairy-tale genre. Reinterpreting certain structural elements so that they represent the exact opposite produces an inversion, or a 'reversed' structural form, which can be observed in all publications of the *Moroka* story, although the tale does preserve the presence of a positive hero within its stable structure. This article deals specifically with texts by two storytellers of the Volga region, A. Gubarev and A. Novopol tsev, in which attempts to reinterpret the literary form of the *Moroka* story can be identified. The transformation of the basic components of this plot type in the Astrakhan fairy tale *The Honoured Soldier* is not so much a parody as an overhaul of the poetics of the fairy-tale genre (following the principle of denying the negative). A. Gubarev contributes to the preservation, renovation and rejuvenation of tradition, and a comparative analysis of different narrative versions of the *Moroka* story helps to broaden the context in which one can understand these mythologised folkloric characters, and allows for a reinterpretation of the main character in *The Honoured Soldier*.

✓ *Ключевые слова*: сюжетная версия, смысловая и структурная инверсия, вариативность образа, маргинальность персонажа-мороки, многоаспектность преобразований, творческий вклад сказителя, сохранение и возобновление традиции.

✓ *Key words*: plot version, semantic and structural inversion, variation of form, the marginality of the *Moroka* character type, multidimensionality of transformation, the creative contribution of the storyteller, preservation and renewal of tradition.

К 100-летию
первых драматических
произведений
М. И. Цветаевой

ЮБИЛЕИ. ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

№ 3 / 2018

УДК
792, 821.161.1

Драматургия М. И. Цветаевой: литература или театр?

КУМУКОВА ДЖАМИЛЯ ДМИТРИЕВНА
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Российский институт истории искусств; доцент кафедры зарубежного искусства, Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург)

KUMUKOVA DZHAMILYA D.
PhD (History of Arts), Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Art; Associate Professor of Foreign Art Department, Russian State Institute of Performing Art (Saint Petersburg)

E-mail: dkumukova@yandex.ru

Любая модернистская драма порывает связь с чистой литературой.
В. И. Максимов[1]

Проблема «литература или театр», вынесенная в название статьи, вызвана устоявшимся отношением к пьесам Цветаевой как произведениям, не пригодным для театра, произведениям поэта, не драматурга. Такое мнение начало формироваться в 1960-е годы, когда стали возникать первые научные исследования о творчестве Цветаевой. Именно тогда и был задан вектор восприятия драматургии поэта как не-драматургии, который поддерживался рецензентами из поколения в поколение и передавался подобно эстафете из рук в руки на протяжении нескольких десятилетий.

Так, первый драматический цикл Цветаевой — «Романтику» (1918—1919) американский литературовед С. А. Карлинский относил к поре ранней молодости автора и считал эти пьесы более слабыми произведениями, чем написанные в то же время лирические стихи. В США цветаеведение на́чало складываться раньше, чем в СССР, где по идеологическим соображениям имя поэта замалчивалось практически до конца 1980-х годов. Показателен в этом смысле вышедший пять лет назад библиографический указатель, куда вошел список публикаций самих цветаевских текстов, а также перечень литературы о творчестве поэта. Сведения, приведенные в книге, охватывают период с начала 1990-х годов до начала 2010-х, что, как сказано в предисловии «От составителя», «отражает состояние цветаеведения на сегодняшний день»[2].

---

[1] *Максимов В. И.* Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб.: СПГАТИ, 2014. С. 256.

[2] М. И. Цветаева: Материалы к библиографии / Сост.: Г. Н. Датнова. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2013. С. 12.

В конце XX века, когда изучение творчества поэта стало возможным и для российских ученых, критическое отношение к цветаевской драматургии продолжало сохраняться. Например, теоретик литературы и стиховед М. Л. Гаспаров не признает Цветаеву драматургом, противопоставляя искусство театра — искусству поэзии и утверждая, что «для театральной игры главное — действие, а для игры поэтической — состояние»[1]. Подобное критическое восприятие цветаевской драматургии, можно сказать, стало общим местом.

Вероятно, причина такой оценки лежит в сугубо филологическом исследовательском подходе, ограничивающем изучение собственно конфликтной природы произведений для театра. Так, противопоставление Гаспаровым категорий «действия» и «состояния» в театроведении невозможно, поскольку действие в драматическом искусстве не означает внешнего физического движения, оно подразумевает некое внутреннее свершение, внутреннюю перемену, внутреннее событие. Соответственно, смена состояния персонажа и есть действие. Анализ же пьесы, исключающий изучение ее действенной природы, и приводит к отрицанию драматической состоятельности. Иными словами, исследование драматургии требует театроведческого подхода, направленного на раскрытие конфликтной сущности произведения и учитывающего его сценическое предназначение. Но цветаеведение на сегодняшний день традиционно представляет собой науку филологов, изучающих драму как литературный жанр.

Целью настоящей статьи и становится демонстрация драматической, собственно театральной природы пьес поэта. Здесь я попытаюсь показать, что в самих драмах Цветаевой творятся театральные категории, что уже на уровне словотворческого произведения создается эффект сценической воплощенности.

В пьесах обоих циклов — и «Романтики», и «Тезея» — иллюзию исполнения (якобы состоявшегося), эффект прозвучавшего слова создает музыкальное построение стиха. Темп, ритм, мелодика потенциального звучания прочитываются в стихотворном тексте подобно тому, как в искусстве музыки самой нотной фактурой задаются все динамические характеристики для исполнителя, без дополнительных авторских указаний. В результате именно музыкальная организация стихотворного текста создает эффект воплощенного звучания. Например, драма «Феникс» (1919), завершающая «Романтику», позволяет говорить именно о пластическом (в широком смысле слова) эффекте, поскольку не только интонационный рисунок может восприниматься как уже воплощенный, но и собственно зримые образы могут казаться возымевшими пространственную реализацию.

В качестве иллюстрации приведу фрагмент диалога Франциски и Казановы из Третьей картины драмы «Феникс»:

[1] *Гаспаров М. Л.* Марина Цветаева: От поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М. Л. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. М.: Азбука, 2001. С. 141.

ФРАНЦИСКА
(Звеня по бокалу.)
Что говорит хрусталь?
КАЗАНОВА
(вслушиваясь)
Жаль — жаль — жаль — жаль...
ФРАНЦИСКА
Вдаль — вдаль — вдаль — вдаль...
А что теперь хрусталь
Вам говорит?
КАЗАНОВА
Динь — динь — сгинь — стынь — аминь.
ФРАНЦИСКА
А мне: день синь, день синь, динь — динь — динь —
динь...[1]

Этот фрагмент дает основание говорить о практическом воплощении принципа триединства, который Цветаева теоретически сформулировала спустя более десяти лет после создания «Феникса», в 1930 году. Цветаевская формула триединства предполагает обусловленность звука, слова и смысла: звук своим рождением определяет слово; слово, в свою очередь — смысл, а смысл образует звук. Сама Цветаева дала такое определение этому термину: «Я пишу, чтобы *добраться до сути*, выявить суть; вот основное, что могу сказать о своем ремесле. И тут нет места звуку вне слова, слову вне смысла; тут — триединство»[2]. Фразу «*добраться до сути*» Цветаева подчеркивает, указывая тем самым на содержательное значение звука, который долженствует стать эквивалентом слово-смыслов. В сущности, цветаевское триединство есть синтез музыки и драмы, синтез изначальной звуковой стихии и ее пластического выражения. И если теоретическая формула триединства предполагает охват музыкально-пластического синтеза в драме как литературном жанре, то практически Цветаева достигает этого синтеза в драме как в жанре сценическом. Создавая драматургическое произведение, она добивается пространственной, собственно пластической иллюзии.

Достижение эффекта сценической воплощенности на уровне поэтической речи — особенность, упраздняющая надобность в пояснительных ремарках автора. Во втором драматическом цикле «Тезей» (1924—1927) их удельный вес значительно снижен относительно первого цикла. Если в «Романтике» авторские ремарки наравне со стихотворной прямой речью несли поэтические смыслы (например, описание облика Казановы, открывающее

[1] *Цветаева М. И.* Феникс // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 552.

[2] *Цветаева М. И.* Письмо к Ш. Вильдраку // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 7. С. 377.

третий акт «Феникса»[1]), то в первой трагедии «античного» цикла — «Ариадне» (1924) — они сведены до минимума и представляют собой лаконичные функциональные указания: «падая ниц», «входя», «наступая», «преклоняясь», «касаясь лавра». Во второй пьесе трагедийной дилогии — «Федре» (1927) — ремарки возникают еще реже, чем в первой, что свидетельствует об определенной эволюции цветаевской драматургии в сторону воплощения поэтического слова в некоем трехмерном, словно сценическом, пространстве и потому не нуждающегося в пояснениях.

В цветаевском стихе задается и интонационный рисунок прямой речи персонажей. Мелодическая, ритмическая, инструментальная выписанность текста создают впечатление зримо-слышимого претворения. Потому еще в своем до-сценическом бытии поэтический текст действующих лиц воспринимается как сценически претворенный.

Например, во второй картине трагедии «Федра» (1927), где Кормилица видит мучительные страдания героини и хочет выпытать их причину (вторая картина называется «Дознание»), звучит диалог, в котором инструментовка текста создает впечатление произносимой шепотом речи.

КОРМИЛИЦА
Знаю, чую, вижу, слышу
Все — всех бед твоих всю залежь! —
То есть впятеро, чем знаешь,
Чуешь, видишь, слышишь, хочешь
Знать.
ФЕДРА
Червем, старуха, точишь.
КОРМИЛИЦА
Хочешь, жаждешь, смеешь, можешь
Знать.
ФЕДРА
Живьем, старуха, гложешь.
КОРМИЛИЦА
Истомилася
Ждать. — Скажь! — Выскажь![2]

Переключение же размера, метра, ритма стихотворного текста выявляет внутреннюю перемену персонажа; по сути, показывает развитие его образа.

[1] «Казанова, 75 лет. Грациозный и грозный остов. При полной укрощенности рта — полная неукрощенность глаз: все семь смертных грехов. Лоб, брови, веки — великолепны. Ослепительная победа верха. Окраска мулата, движения тигра, самосознание льва. Не барственен: царственен. Сиреневый камзол, башмаки на красных каблуках времен Регентства. Одежда, как он весь, на тончайшем острие между величием и гротеском. Ничего от развалины, все от остова. Может в какую-то секунду рассыпаться прахом. Но до этой секунды весь — формула XVIII века» (*Цветаева М. И.* Феникс. С. 530).

[2] *Цветаева М. И.* Федра // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 652.

Пример — третья картина «Признание», где Федра, болея мучительной страстью, решается открыть Ипполиту свою любовь. В раскрывающем ее тайну монологе интонационная линия выписана с рельефной четкостью.

ФЕДРА
Началом
Взгляд был. На путях без спуска
Шаг был. Ошибаюсь: куст был
Миртовый — как школьник в буквах
Путаюсь! — началом звук был
Рога, перешедший — чащ звук —
В чаш звук! Но меднозвучащих
Что — звук перед тем, с незримых
Уст! Куст был. Хруст был. Раздвинув
Куст, — как пьяница беспутный
Путаюсь! — началом стук был
Сердца, *до* куста, *до* рога,
До всего — стук, точно бога
Встретила, стук, точно глыбу...
— Сдвинула! — началом ты был,
В звуке рога, в звуке меди,
В шуме леса...[1]

Здесь ритмический рисунок речи, можно сказать, отражает перебивы стука сердца, о котором Федра сама и признается. В этом монологе звучит лихорадочное волнение еще вполне «человеческого», вполне земного состояния героини. Она словно спотыкается, по-настоящему «путается» в словах своего признания. Но через несколько строк диалога (с Ипполитом) метр, размер, мелодика стиха резко меняются, и в этой новой, ритмически измененной речи Федра отказывается от любовных уз, брачных связей, от любых земных отношений.

ФЕДРА
Но под брачным покрывалом
Сна с тобой мне было б мало.
Кратка ночка, вставай-ёжься!
Что за сон, когда проснешься
Завтра ж, и опять день-буден.
О другом, о непробудном
Сне — уж постлано, где лечь нам —
Грежу, не ночном, а вечном,
Нескончаемом, — пусть плачут! —
Где ни пасынков, ни мачех,
Ни грехов, живущих в детях,
Ни мужей седых, ни третьих
Жен...[2]

[1] *Цветаева М. И.* Федра. С. 669.

[2] Там же. С. 670—671.

Ил. 1. *Сцена из спектакля «Фортуна». Санкт-Петербургский государственный академический драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской. Режиссер-постановщик — Роман Мархолиа. Госпожа Фортуна — Екатерина Марусяк, Герцог Лозэн — Андрей Толубеев. 1995. Из архива театра*

Здесь и происходит преодоление героиней личностного начала и ее слияние с дионисийской стихией, растворение в пространстве «вечного», «непробудного», «нескончаемого» сна. Потому в этом монологе Федры уже нет пунктирного ритма, сбивчивой интонации ее предшествующей речи. Напротив, здесь вполне свободно льется мелодическая горизонталь с интонационно повторяющейся в каждой строчке фразой. То есть перелом, происходящий в героине, у Цветаевой передается через структуру поэтического текста, через изменения его стихотворных параметров. Такая организация прямой речи выявляет драматургическую природу произведения, несет заявку на пластическую, собственно театральную реализацию.

Помимо самого драматического текста, основанием для утверждения тезиса «Цветаевой-драматургу быть» могут служить и наличие искусствоведческих научных исследований, и собственно сценический опыт пьес поэта. История показала, что процесс этот — теоретического/исследовательского осмысления и практического/театрального освоения драматургии поэта — параллельный и взаимообусловленный и что начался он на рубеже XX—XXI веков. Именно в этот период появляются театроведческие труды о драматургии Цветаевой (в предшествующие десятилетия о ее пьесах писали литературоведы). Искусствоведческих работ на сегодняшний день существует

Ил. 2. *Сцена из спектакля «Фортуна». Санкт-Петербургский государственный академический драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской. Режиссер-постановщик — Роман Мархолиа. Мария-Антуанетта — Наталья Орлова, Герцог Лозэн — Андрей Толубеев. 1995. Из архива театра*

немного, но те, что возникли, являются исследованиями крупных ученых, причем ученых нашей, петербургской школы: таких как В. И. Максимов, А. Л. Порфирьева, Н. А. Таршис. Несколько лет назад в Зубовском институте вышел сборник под названием «Цветаева, ее эпоха и современный театр» (2010)[1]. И это настоящее достижение, которым можно гордиться, поскольку книга стала первым театроведческим сборником, посвященным Цветаевой. Исследования, вошедшие в книгу, не оставляют места для сомнений в драматической состоятельности пьес поэта, показывают и доказывают их действенную природу. Так, Максимов в своей статье «Театральные модели музыкально-синтетической концепции театра и катарсис», используя терминологию Ф. Ницше, определяет конфликт трагедии «Федра» как борьбу аполлинийского и дионисийского начал, на фоне которого разворачивается конфликт сюжетный. Федра несет дионисийскую, «афродианскую» стихию. Противоположную сторону конфликта — аполлинийскую, «артемидианскую» — воплощает собой Ипполит. Эту линию продолжает Тезей, логич-

[1] Цветаева, ее эпоха и современный театр: Сборник статей / Отв. ред. и сост. Д. Д. Кумукова. СПб.: РИИИ, 2010. 220 с.

Ил. 3. *Сцена из спектакля «Казанова. История любви». Санкт-Петербургский государственный драматический театр «Приют комедианта». Режиссер-постановщик — Сергей Грицай. Казанова — Сергей Мигицко. Анри-Генриэтта — Анна Донченко. 2017. Фото Дарьи Пичугиной*

но объясняющий все произошедшее властью богов. Такой анализ вскрывает действенную природу пьесы и подтверждает собственно трагедийную родословную цветаевского произведения. Соответственно, вывод Максимова о том, что цикл Цветаевой «Тезей» — это «одно из самых совершенных воплощений трагической формы в драматургии начала XX века»[1], — вытекает абсолютно обоснованно.

Важным показателем пробы драматического произведения, безусловно, является его сценический опыт. XX век принес несколько примеров театрального осмысления цветаевских драм. Собственно интерес театра к драматургии Цветаевой возник практически в то же время, что и внимание к ее пьесам со стороны науки о театре, — а именно в конце XX века. И интерес этот с годами только увеличивался. Поворот театра к драматургии поэта подтвердил прогноз дочери Цветаевой, Ариадны Эфрон, сделанный более полувека назад (в письме к П. Г. Антокольскому от 8 июля 1967 года): «Ей очень хотелось увидеть свои пьесы на сцене — и в этом нет разногласия с ее *коренным* невосприятием *зримых* искусств; не вышло? Ну что ж: фея заедет за ее

[1] *Максимов В. И.* Театральные модели музыкально-синтетической концепции театра и катарсис // Цветаева, ее эпоха и современный театр: Сборник статей / Отв. ред. и сост. Д. Д. Кумукова. СПб.: РИИИ, 2010. С. 74.

Ил. 4. *Сцена из спектакля «Казанова. История любви». Санкт-Петербургский государственный драматический театр «Приют комедианта». Режиссер-постановщик — Сергей Грицай. Казанова — Сергей Мигицко. 2017. Фото Дарьи Пичугиной*

Золушками в следующем столетии; была бы Золушка, а фея приложится...»[1] (курсив А. С. Эфрон. — *Д. К.*).

Действительно, в период конца XX — начала XXI века свое сценическое претворение нашли все пьесы Цветаевой (включая «Червонный Валет», поставленный в Лондоне в 1974 году). Среди спектаклей, осуществленных в России на основе цветаевской драматургии, можно назвать: «Поэтические страницы» (по третьей картине «Феникса» «Конец Казановы»), Большой

[1] *Эфрон А. С.* Из письма П. Г. Антокольскому // О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. М.: Советский писатель, 1989. С. 287.

драматический театр им. М. Горького, Ленинград, режиссер А. А. Рессер, 1981; «Три возраста Казановы» (здесь были объединены две пьесы из цикла «Романтика»: «Приключение» и «Феникс»), Государственный академический театр им. Е. Б. Вахтангова, Москва, режиссер Е. Р. Симонов, 1985; «Федра», Театральная лаборатория В. И. Максимова, Ленинград, режиссер В. И. Максимов, 1985; «Федра», Московский театр драмы и комедии на Таганке, Москва, режиссер Р. Г. Виктюк, 1988; «Приключение», Курс П. Н. Фоменко в ГИТИСе, Москва, режиссер И. Поповски, 1992; «Фортуна», Академический драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской, Санкт-Петербург, режиссер Р. М. Мархолиа, 1995; «Метель», Белый театр, Санкт-Петербург, режиссер М. Б. Александровская, 2001; «Ариадна», Театр Сатиры на Васильевском острове, Санкт-Петербург, режиссер С. И. Свирко, 2001; «Каменный Ангел», Театр «Школа современного искусства», Москва, режиссер И. В. Яцко, 2008; «Приключение. Вы забудете и Генриетту. По мемуарам Казановы», Дом-музей М. С. Щепкина, Москва, режиссер В. В. Мютников, 2012; «Вариации на тему Казановы» (по пьесе «Приключение»), Театр «Лестница», режиссер В. В. Заржецкий, 2013; «Конец Казановы» (на основе третьей картины драмы «Феникс»), Челябинский театр драмы им. Наума Орлова, режиссер Д. А. Писарев, 2013; «Казанова. История любви» (по пьесам «Приключение» и «Феникс»), Санкт-Петербургский государственный драматический театр «Приют комедианта», Санкт-Петербург, режиссер С. И. Грицай, 2017.

Таким образом, предсказание дочери поэта осуществилось. И новое столетие, действительно, принесло новые постановки. На сегодняшний день история сценических воплощений цветаевских пьес включает десятки спектаклей в разных городах России и не только России.

Пророчество Ариадны Эфрон содержательно перекликается с заявлениями разных исследователей и практиков сцены — режиссера Е. Р. Симонова, мемуариста и переводчика В. Я. Вульфа, одного из первых биографов Цветаевой А. А. Саакянц. Все они еще в 1980—1990-е годы уверенно провозгласили сценическую перспективу драматургии Цветаевой как «театру будущего». Сегодня, в начале уже XXI века, можно сказать, что, вопреки всем отрицаниям и навешенным ярлыкам, предсказанное несколько десятилетий назад «будущее» созревает до драматургии столетнего прошлого и начинает осуществляться.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаспаров М. Л.* Марина Цветаева: От поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М. Л. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. М.: Азбука, 2001. С. 136—149.
2. *Максимов В. И.* Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб.: СПГАТИ, 2014. 303 с.
3. *Максимов В. И.* Театральные модели музыкально-синтетической концепции театра и катарсис // Цветаева, ее эпоха и современный театр: Сборник статей / Отв. ред. и сост. Д. Д. Кумукова. СПб.: РИИИ, 2010. С. 63—80.

4. М. И. Цветаева: Материалы к библиографии / Сост.: Г. Н. Датнова. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2013. 703 с.
5. *Цветаева М. И.* Письмо к Ш. Вильдраку // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 7. С. 377—380.
6. *Цветаева М. И.* Федра // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 633—686.
7. *Цветаева М. И.* Феникс // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 499—573.
8. Цветаева, ее эпоха и современный театр: Сборник статей / Отв. ред. и сост. Д. Д. Кумукова. СПб.: РИИИ, 2010. 220 с.
9. *Эфрон А. С.* Из письма П. Г. Антокольскому // О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. М.: Советский писатель, 1989. 478 с.

Аннотация

Проблема «литература или театр», вынесенная в название, вызвана устоявшимся отношением к пьесам М. И. Цветаевой как к произведениям, непригодным для театра, произведениям поэта, а не драматурга. Причиной такого восприятия драматургии поэта в статье объявляется сугубо филологический исследовательский подход, ограничивающий изучение конфликтной природы драматических произведений. В противовес устоявшемуся мнению предполагается показать, что в пьесах Цветаевой посредством музыкального языка творятся театральные категории, на уровне сугубо словотворческого текста создается эффект сценической воплощенности.

Summary

The question introduced in the title of this article, 'literature or theatre?', arises from a well-established attitude that evaluates M. Tsvetaeva's plays as inappropriate for the theatre, considering them the work of a poet rather than a playwright. This article suggests that the reason for such a perception is a result of a purely philological approach to research, which prohibits a full understanding of the conflicted nature of dramatic works.

Contrary to the established perception, this article seeks to demonstrate that in Tsvetaeva's plays, theatrical categories are created through the use of musical language, and that a sense of theatricality is produced on the textual level of the creative word.

✓ *Ключевые слова*: Марина Цветаева, поэтическая драма, музыкальный язык, «Романтика», «Федра».

✓ *Key words:* Marina Tsvetaeva, poetic drama, musical language, *Romance*, *Phaedra*.

Вербализация концептосферы пьесы М. И. Цветаевой «Фортуна»

УДК
792, 821.161.1

ВОЛКОВА ЕЛЕНА ВИКТОРОВНА
Кандидат педагогических наук, доцент, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов (Санкт-Петербург)

VOLKOVA ELENA V.
PhD. (Pedagogic Sciences), Associate Professor, Saint-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences (Saint Petersburg)

E-mail: VolkovaEV@gup.ru

Исследование коллективных концептов является популярной темой в работах последних десятилетий, но индивидуально-авторские концепты описаны еще довольно мало. Поэтический дискурс М. И. Цветаевой является предметом исследования многих лингвистов, но до сих пор не проводился концептологический анализ ее драматических произведений, что делает данную работу актуальной.

Мы рассматриваем концепт как ментальную единицу сознания, формирующуюся в течение жизни человека и, таким образом, на разных ее этапах могущую иметь различные признаки. По определению лингвиста, исследователя семиотики, профессора Ю. С. Степанова, это понятие, введенное Д. С. Лихачевым, представляет собой ячейку культуры в ментальном мире человека. То, посредством чего культура входит в наше сознание, и то, посредством чего человек сам входит в культуру[1].

Мы можем говорить о концептосфере народа (национальной культуры) или отдельного человека. Исследователь вопросов межкультурной коммуникации М. Г. Лебедько определяет концептосферу как совокупность концептов, репрезентирующих определенный фрагмент действительности на ментальном уровне[2]. В поэзии данное понятие может быть вербализовано через систему образов. Здесь язык выступает как средство выражения культуры и отражения картины мира автора.

С. А. Аскольдов (1871—1945, профессор Санкт-Петербургского университета, философ) художественные концепты определял «точками сложнейших соцветий мысленных конкретностей», «сростками возможных образ-

---

[1] *Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Академический проект, 2004. С. 43.

[2] *Жукова И. Н., Лебедько М. Г., Прошина З. Г., Юзефович Н. Г.* Словарь терминов межкультурной коммуникации. М.: ФЛИНТА; Наука, 2013. С. 191.

ных формирований, определяемых семантикой художественного слова»[1]. Это своего рода константы художественного мышления, являющиеся частью как художественной картины мира в целом, так и поэтической модели мира конкретного автора[2]. Художественный, индивидуально-авторский концепт может существенно отличаться от коллективного, вербализованного таким же образом, то есть авторское видение мира, и особенно способы его отражения в творчестве могут отличаться от общепринятых. Специалист по антропологической лингвистике Н. А. Красавский отмечает, что специфика использования языка индивидом определяется целым рядом факторов: его речевыми пристрастиями, риторическими умениями, ментальными свойствами, самой коммуникативной интенцией. Выбор языковых средств служит художественно-эстетическим, когнитивным и прагматическим задачам, решаемым в авторском тексте[3].

В данном исследовании мы проводим анализ концептосферы одного произведения М. И. Цветаевой — драмы «Фортуна»[4], написанной в январе (по старому стилю) — феврале 1919 года. Пьеса является четвертой в цикле «Романтика», в ней используется мемуарный материал — «Memoires de M. le duc de Lausun» (Paris, 1822)[5]. Центральный персонаж — Арман-Луи-Бирон-Гонто, герцог Лозэн — реально существовавшая личность (французский политический деятель XVIII века, автор мемуаров), и все действующие лица, кроме Розанэтты, имеют свои исторические прообразы[6].

Основные концепты пьесы «Фортуна»: ЛОЗЭН, ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ, ЛЮБОВЬ, АРИСТОКРАТИЯ, СУДЬБА. Центральным героем пьесы является Лозэн, и все остальные концепты пьесы связаны с его образом — структура их номинативных полей обусловлена этой связью.

В ядро номинативного поля концепта ЛОЗЭН (ил. 1) входит сама номинация «Лозэн», так как именно этот персонаж постоянно упоминается

---

[1] *Аскольдов С. А.* Концепт и слово // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология. М.: Academia, 1997. С. 267.

[2] *Волкова Е. В., Рется И. А.* Репрезентация концепта МОСКВА в сборнике М. И. Цветаевой «Вёрсты» и его переводе не английский язык Р. Кембаллом // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 5 (71): В 3 ч. Ч. 2. С. 59.

[3] *Красавский Н. А.* Концептосфера рассказа Стефана Цвейга «Звезда над лесом» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 2016. № 2 (106). С. 167—173.

[4] *Цветаева М. И.* Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений: В 3 т. Т. 3: Стихотворения и поэмы 1930—1941, драматические произведения, переводы, другие редакции, незавершенные стихотворения. М.: Центр, 1993. 719 с.

[5] *Цветаева М.* Неизданное. Записные книжки: В 2 т.: 1913—1919 / Подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и М. Г. Крутиковой. М.: Эллис Лак, 2000. Т. 1. С. 508.

[6] *Кумукова Д. Д.* Театр М. И. Цветаевой, или «Тысяча первое объяснение в любви Казанове» (Поэтическая драма в эпоху «синтеза искусств»). М.: Совпадение, 2007. С. 164.

Ил. 1. *Структура номинативного поля концепта ЛОЗЭН*

как в тексте героев, так и в ремарках автора. В ближнюю периферию номинативного поля мы включили номинации, упомянутые в тексте пьесы три и более раз. Остальные номинации вошли в дальнюю периферию номинативного поля.

Номинации, используемые Цветаевой для создания образа Лозэна, можно систематизировать и объединить в следующие смысловые группы: эпитеты, даваемые ему другими героями пьесы (пример: «прекрасный»); номинации, то есть то, как его называют, обращаясь к нему (пример: «гражданин»); сравнения (пример: «солнце»); его атрибуты, то есть то, чем он пользуется (пример: «камзол»); то, что он говорит о себе сам (пример: «лев»).

Образ Французской революции дан Цветаевой с помощью деталей, в то время как сама номинация «революция» не встречается в пьесе ни разу — ни в тексте героев, ни в ремарках автора. Ближняя периферия номинативного поля концепта ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ (ил. 2) представлена номинациями «Париж» (3 упоминания), «Вандея» (2 упоминания), «судья» (2 упоминания), «обезглавлен» (2 упоминания). В дальнюю периферию номинативного поля входят номинации, упомянутые по одному разу. Ядром номинативного поля является номинация «гражданин» — то, как обраща-

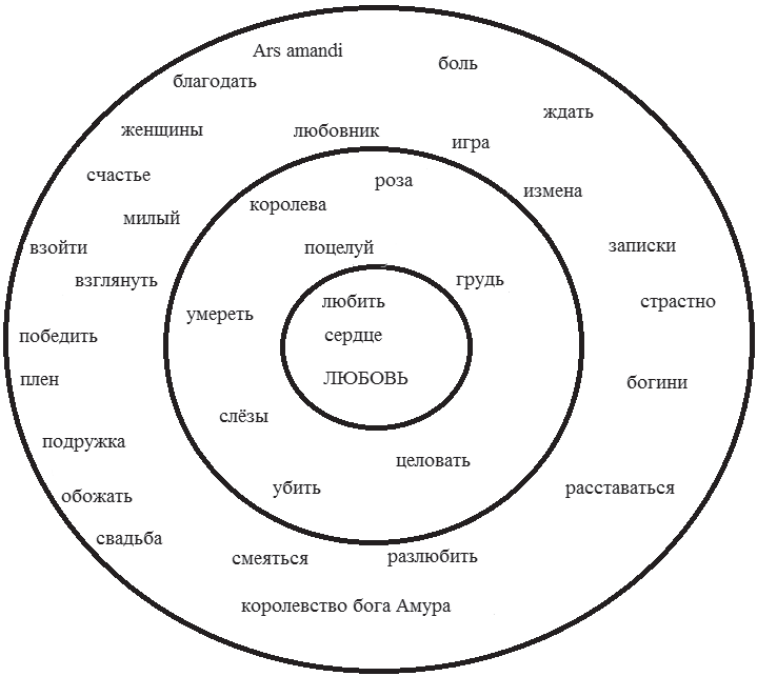
Ил. 2. *Структура номинативного поля концепта ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ*

ются к Лозэну в тюрьме. Через эту номинацию происходит связь образов Лозэна и Французской революции, так как номинация «гражданин» входит в ближнюю периферию концепта ЛОЗЭН. Также пересечение данных концептов происходит в области дальней периферии — через номинации «Республиканский вождь», «ложь» и «приговор».

В ядро номинативного поля концепта ЛЮБОВЬ (ил. 3) входят три номинации: «любить» (10 упоминаний), «сердце» (9 упоминаний) и «любовь» (8 упоминаний). Ближняя периферия представлена следующими номинациями: «поцелуй» (5 упоминаний), «грудь» (5 упоминаний), «целовать» (4 упоминания), «слезы» (4 упоминания), «роза» (3 упоминания), «королева» (3 упоминания), «умереть» (3 упоминания), «убить» (3 упоминания). В дальнюю периферию номинативного поля мы включили номинации, упомянутые один или два раза. Таким образом, в нее вошли двадцать четыре номинации.

Любовь в пьесе Цветаевой «Фортуна», прежде всего, связана с образом Лозэна. Анализ номинативных полей выявляет тесную связь концептов ЛЮБОВЬ и ЛОЗЭН, проявляющуюся в способах их вербализации.

В ядро концепта АРИСТОКРАТИЯ (ил. 4) входят четыре номинации: «король» (18 упоминаний), «королева» (12 упоминаний), «граф» (8 упоми-



Ил. 3. *Структура номинативного поля концепта ЛЮБОВЬ*

наний) и «Лозэн». В ближнюю периферию входят следующие номинации: «трон» (6 упоминаний), «маркиза» (5 упоминаний), «корона» (3 упоминания), «пудра» (3 упоминания), «устрицы» (3 упоминания), «бал» (3 упоминания). В дальнюю периферию номинативного поля вошли номинации, упомянутые по одному и два раза, всего восемнадцать номинаций.

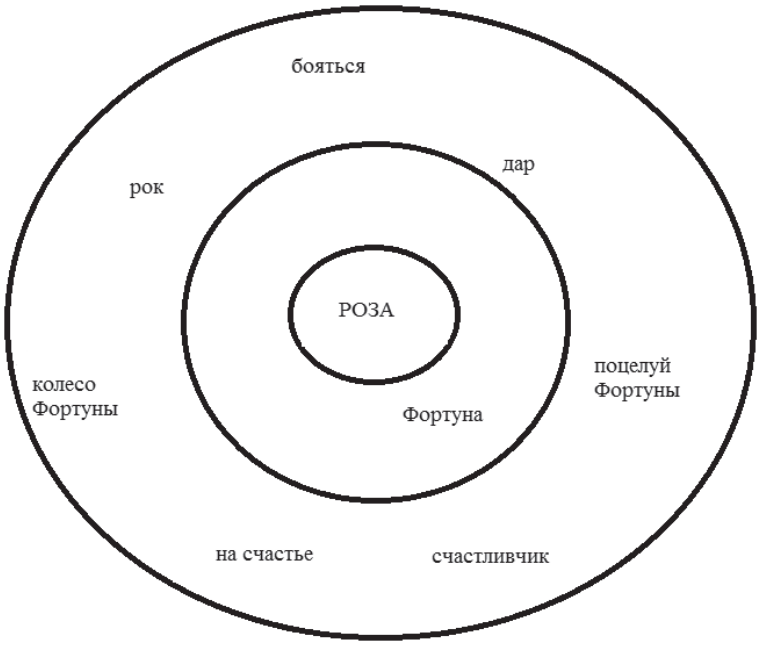
Номинативное поле концепта ЛОЗЭН пересекается с номинативным полем концепта АРИСТОКРАТИЯ во всех трех составляющих — в ядре, ближней периферии и дальней периферии. Ядра номинативных полей пересекаются через номинацию «Лозэн». Также ядро номинативного поля концепта АРИСТОКРАТИЯ пересекается с ближней периферией номинативного поля концепта ЛОЗЭН через номинацию «граф». Ближние периферии номинативных полей пересекаются через номинацию «устрицы». Пересечение дальних периферий номинативных полей происходит через следующие номинации: «шпага», «камзол», «атлас» и др. Образ Лозэна связывает концепты АРИСТОКРАТИЯ и ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ.

Номинация «судьба» не присутствует в номинативном поле концепта СУДЬБА в пьесе (ил. 5). Ядро представлено единственной номинацией — «роза» (21 упоминание), однако в ближнюю периферию входит номинация «Фортуна» — понятие, близкое понятию «судьба», но имеющее допол-

Ил. 4. *Структура номинативного поля концепта АРИСТОКРАТИЯ*

нительную коннотацию «счастье», «удача». Данная номинация дает поэту возможность использовать такие номинации, как «колесо Фортуны» и «поцелуй Фортуны», и подчеркнуть изменчивость удачи. Таким образом, ближняя периферия номинативного поля состоит из единственной номинации — «Фортуна» (9 упоминаний), а в дальнюю периферию входят семь номинаций, упомянутых по два или одному разу. Несмотря на название пьесы, вербализация этого концепта представлена в меньшей степени, чем вербализация остальных основных концептов пьесы. Номинации «роза», «дар» и «счастливчик» связывают концепты СУДЬБА и ЛОЗЭН. Роза — наиболее часто используемый Цветаевой символ в пьесе. Именно этот символ связывает судьбу и любовь в тексте.

Из проведенного анализа вербализации концептосферы пьесы «Фортуна» видно, что не все основные концепты пьесы вербализованы очень плотно. Здесь можно говорить о двух величинах: общем количестве номинаций, вербализующих концепт, и разнообразии таких номинаций. Так, больше всего номинаций встречается в структуре номинативного поля концепта ЛОЗЭН, которое является также наиболее разнообразным. Это обусловлено тем, что Лозэн — главный герой. Теснее всего связаны между собой номинативные поля концептов ЛОЗЭН и АРИСТОКРАТИЯ, а так-



Ил. 5. *Структура номинативного поля концепта СУДЬБА*

же ЛОЗЭН и ЛЮБОВЬ. Цветаева делает Лозэна типичным неоромантическим героем[1], не зная того, что узнает о нем позже и запишет в своих записных книжках. Интересно, что в записных книжках Цветаевой нет упоминаний о работе над этой пьесой (в отличие, например, от пьесы «Феникс»). Но есть довольно много записей, сделанных позже и говорящих о разочаровании Цветаевой в Лозэне как реальном историческом лице. Здесь мы говорим об изменчивости индивидуальных концептов, которые меняются гораздо легче и быстрее коллективных. Будь пьеса «Фортуна» написана хотя бы на полгода позже, ее концептосфера стала бы иной. Такой вывод можно сделать, проследив дальнейшие изменения в индивидуально-авторской концептуальной картине мира Цветаевой.

Данное исследование является одной из первых попыток анализа концептосферы цветаевских произведений. Оно задумано как часть исследования индивидуально-авторской концептуальной картины мира поэта, вербализованной в совокупности ее поэтических произведений. Компаративный анализ способов вербализации индивидуально-авторской концептуальной картины мира в драме «Фортуна» поможет детально изучить поэтический язык Цветаевой-драматурга.

[1] *Кумукова Д. Д.* Театр М. И. Цветаевой, или «Тысяча первое объяснение в любви Казанове». С. 164.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аскольдов С. А.* Концепт и слово // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология. М.: Academia, 1997. С. 267—279.
2. *Волкова Е. В., Рется И. А.* Репрезентация концепта МОСКВА в сборнике М. И. Цветаевой «Вёрсты» и его переводе не английский язык Р. Кембаллом // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 5 (71): В 3 ч. Ч. 2. С. 59—62.
3. *Жукова И. Н., Лебедько М. Г., Прошина З. Г., Юзефович Н. Г.* Словарь терминов межкультурной коммуникации. М.: ФЛИНТА; Наука, 2013. 632 с.
4. *Красавский Н. А.* Концептосфера рассказа Стефана Цвейга «Звезда над лесом» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 2016. № 2 (106). С. 167—173.
5. *Кумукова Д. Д.* Театр М. И. Цветаевой, или «Тысяча первое объяснение в любви Казанове» (Поэтическая драма в эпоху «синтеза искусств»). М.: Совпадение, 2007. 279 с.
6. *Маслова В. А.* Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: Учебное пособие. [Электронный ресурс]. М.: ФЛИНТА, 2012. 256 с.
7. *Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Академический проект, 2004. 992 с.
8. *Цветаева М.* Неизданное. Записные книжки: В 2 т.: 1913—1919 / Подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и М. Г. Крутиковой. М.: Эллис Лак, 2000. Т. 1. 560 с.
9. *Цветаева М. И.* Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений: В 3 т. Т. 3: Стихотворения и поэмы 1930—1941, драматические произведения, переводы, другие редакции, незавершенные стихотворения. М.: Центр, 1993. 719 с.

Аннотация

В статье описаны результаты концептологического анализа пьесы М. И. Цветаевой «Фортуна». Определены основные образы и символы, прослежена взаимосвязь между ними, описано номинативное поле каждого концепта.

Summary

The article presents the results of a conceptual analysis of Marina Tsvetaeva's play, *Fortune*. The main images and symbols of the play are defined, the interrelation between them is traced, and the nominative fields of each concept is described.

✓ *Ключевые слова:* концептосфера, индивидуально-авторский концепт, М. И. Цветаева, «Фортуна», картина мира.

✓ *Key words:* Conceptual framework, author-specific concept, Marina Tsvetaeva, *Fortune*, worldview.

Незабываемое «Приключение» на курсе Петра Фоменко

УДК
792, 821.161.1

СЕМЁНОВА МАРИАННА БОРИСОВНА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры сценического искусства, Балтийский институт экологии, политики и права (Санкт-Петербург)

SEMENOVA MARIANNA B.
PhD (History of Art), Associate Professor of the Department of Dramatic Arts, Baltic University of Ecology, Politics, and Law (Saint Petersburg)

E-mail: marianna.sem@mail.ru

1992 год был объявлен годом Марины Цветаевой. Тогда отмечался 100-летний юбилей со дня ее рождения. Я, будучи студенткой второго курса театроведческого факультета ЛГИТМиКа[1], приехала в Москву. И попала на спектакль «Приключение» по пьесе М. Цветаевой в постановке начинающего режиссера Ивана Поповски. На этот спектакль, признанный лучшим спектаклем года, шедший не на традиционной сцене, а... в одном из коридоров ГИТИСа[2], ломилась в то время вся театральная Москва. И для меня, совсем юной, этот спектакль стал событием. Сорок пять минут, которые он длился, — показались вечностью.

Премьера легендарного спектакля «фоменок» состоялась в 1991 году, когда Иван Поповски (Македония) являлся студентом мастерской Петра Фоменко актерско-режиссерского курса ГИТИСа. И играли в нем его сокурсники (многие из них стали впоследствии известными актерами): Андрей Казаков, Галина Тюнина, Олег Любимов, Мадлен Джабраилова, Полина и Ксения Кутеповы и др.

«Не чту Театра, не тянусь к Театру и не считаюсь с Театром. Театр (видеть глазами) мне всегда казался подспорьем для нищих духом, <...> верящих лишь в то, что видят, еще больше: в то, что осязают. — Некоей азбукой для слепых. <...> Театр я всегда чувствую насилием»[3]. Эти и другие цитаты из Цветаевой приводились в программке. Как стало потом понятно: не для самооправдания на случай неудачи — а как доказательство ценности своей победы, совершенной без насилия над авторским текстом. Трудно воплотить

[1] Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, теперь — Российский государственный институт сценических искусств.

[2] Российский институт театрального искусства.

[3] *Цветаева М. И.* Два слова о театре // Цветаева М. И. Об искусстве. М.: Искусство, 1991. С. 259.

поэзию Цветаевой на сцене. Всегда возникает опасность огрубить загадочность иносказания, упростить. Режиссер ее избежал. Литературная поэзия и поэзия театра соединились.

Сперва нас, всего человек двадцать зрителей, вели по каким-то переходам, лестницам, коридорам, освещенным свечами. До полной потери ориентации. Затем приводили в небольшое фойе, где за роялем сидела женщина в черном. Печальные, робкие аккорды напоминали звуки тихих шагов. На крышке рояля, на блюде лежали красные яблоки (можно было брать их и есть). В глубине фойе — окно, за которым виднелись вечерние сумерки. Уходила суетливость, возникал настрой на особый лад. Нас рассаживали по два человека в ряду — прямо на полу, на матрасы. А перед нами был... дверной проем, за которым возникал длинный коридор, примерно 1,5 м шириной (в обычное время по нему ходили студенты, по бокам коридора находились аудитории). Прекрасная находка, как осознала я позднее. Магическое игровое пространство, вызывавшее массу ассоциаций: окно в неведомое, волшебный фонарь, калейдоскоп, зазеркалье, дорога, уходящая в бесконечность, барочная анфилада. Дверной проем — и как граница картины, и как край кинематографического кадра. Казалось, что по ходу спектакля это пространство способно было расширяться до размеров бальной залы, где помещалось множество персонажей, или же сужаться, подавая двух актеров крупным планом.

И вот началось завораживающее действо. Сначала зазвучала тревожная мелодия, потом где-то, на другом конце коридора, показалась мужская фигура — как игрушечная, залитая светом — и исчезла. Затем, чуть ближе, появилась и исчезла женская фигура. Мужчина словно преследовал женщину. Они приближались. Ритм их уходов и появлений учащался. Это были неотразимый Казанова (А. Казаков) и дурашливая Девчонка (М. Джабраилова). Первоначальная динамика (гонки по коридору, прыжки, дурачества) мгновенно сменялась напряженной статикой. Оказавшись в дверном проеме, в двух шагах от зрителей, актеры заговорили. Это было особые, внебытовые, какие-то отрешенные интонации (сразу вспоминалось одно из мейерхольдовских указаний актерам — говорить так, как будто «капли падают в колодец»). Перламутровые, невесомые оттенки, нюансы, шепот и полушепот, мелодичное ведение фразы, особые обертона — все это действовало на зрителей подобно заклинаниям. Такая тончайшая речевая партитура была выстроена режиссером для каждого исполнителя.

Когда Девчонка читала воображаемую надпись на воображаемом стекле: «Забудешь и Генриэтту!»[1] — актеры замирали в дверном проеме, глядя куда-то вдаль. «Какое страшное у вас лицо! / И почему вы так кричите?»[2] — на-

---

[1] *Цветаева М. И.* Приключение // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3. Поэмы. Драматические произведения. М.: Эллис Лак, 1994. С. 495.

[2] Там же. С. 496.

пряженно произносила Девчонка, хотя Казанова говорил очень тихо. Начинались воспоминания Казановы.

Появлению Генриетты (Г. Тюниной) предшествовали полумрак, порывы ветра — взлетающие и опадающие легкие белые занавески (они появлялись из боковых дверных проемов). Издалека, прикрывая ладонью огонек, который она держала в руках, в лунном луче (в свете прожектора) появлялась Анри-Генриетта.

Уже потом, по зрелом размышлении, я поняла, что исполнение Г. Тюниной было лучшим в спектакле. В отличие от своего партнера — А. Казакова, которому, при прекрасной внешней фактуре, пластичности, все-таки немного недоставало внутреннего наполнения образа (казалось, что он лишь старательно выполнял заданный режиссером рисунок), Тюнина существовала в мире цветаевской поэзии как в родной стихии, вдохновенно. Ее Генриетта была словно существо из иного мира, из царства мечты, сна, воплощение чарующей женственности. Страстность — при совершенной сдержанности: опаляющий снег. Гибкая фигура в мужской одежде (белая рубашка, черные штаны), врубелевское лицо с огромными глазами, лебединая шея, высокий лоб, казавшийся еще выше из-за парика, завораживающий низкий голос, ленивая медлительность движений... Словно эхо, она слегка растягивала звуки — «Казза-ннова»...

Сцены Генриетты с Казановой напоминали замедленную съемку. Любое движение, выражение лица акцентировалось. Принимаемые позы были неестественны, странны, как во сне (например, медленное сползание от верха к низу дверного проема актера, упирающегося спиной и ногами в противоположные дверные косяки), но всегда очень красивы, эстетичны. Но вот оба персонажа скрылись в боковых проемах. Видны только его и ее рука, они плавно вздымаются, тянутся и соприкасаются пальцами.

Замедленность и статика опять сменились динамикой: врывались, раскачивая огромными юбками-кринолинами, две девчонки — Мастерицы, принесшие новое платье (их играли близняшки Полина и Ксения Кутеповы). Они поражали зрителей забавной симметрией жестов, они тараторили, почти скороговоркой произносили свои нехитрые речи... Вихрь взлетающих тканей, плащей, юбок...

Сцена бала — словно музыкальная шкатулка, гости делали механические жесты заведенных кукол. Кавалеры-марионетки двигались по коридору, танцуя менуэт. Правил балом Горбун (Ю. Степанов). Существо фантасмагорическое, сатанинское. Зализанные волосы, сладострастно выпяченные губы, само уродство и вожделение. Одетый и загримированный под китайца, он таинственно ухмылялся из-за пестрого веера, ароматные палочки в его руках распространяли вокруг сладковатый дурман... Жуткий дирижер этих марионеток. Он был единственным из всех персонажей, кто выходил из «рамы» спектакля к публике, прислонялся к дверному косяку, ощупывал зрителей

иронично-недобрым взглядом. По замыслу режиссера, именно он — дьявольская сила — разлучал Казанову и Генриетту.

«Моя любовь, — расстаться мы должны»[1], — Генриетта уходила вдаль по коридору, где из каждой двери прощально покачивались свечи на руках невидимых существ, как на живых канделябрах.

И снова — возвращение к первой сцене: Казанова и Девчонка. Они тоже уходили в свете лунного луча, их удаляющиеся силуэты были видны за прозрачной занавеской, которую опускала Девчонка, прикрывая дверной проем. В финале силуэты всех персонажей, замерших в причудливых позах, также высвечивались за занавеской. Актеры не выходили на поклоны к зрителям. Герои «Приключения» словно оставались в иной реальности...

Это уже потом, оправившись от «дурмана» (того самого, от палочек Горбуна?) спектакля, я могла рассуждать, с пылом начинающего театроведа, что в спектакле много цитат из В. Э. Мейерхольда и Е. Б. Вахтангова, что не умаляет нисколько его значения. Что спектакль напоминал музыкальное произведение, где мелодичны и речь, и пластика актеров. Что следует отметить очень точную, жесткую по ритму, пластике, мизансценам партитуру спектакля, где режиссер выстраивал пластический рисунок каждой роли, следуя мелодике цветаевского стиха; в движениях и жестах актеров возникали то острый гротеск, то кукольная механистичность, то величественность; создателям спектакля удалось передать символическую природу цветаевской пьесы, вскрывая множественность смыслов в каждой мизансцене, создать действие, балансирующее между реальностью и сказкой, вскрыть излюбленный цветаевский мотив взаимосвязи временного и вечного и сохранить при этом недоговоренность, тайну... и т. п.

Но тогда рассуждать не хотелось. Хотелось говорить, петь, шептать, ворожить цветаевскими строками: «Все под большой луной / Играем втёмную»[2]... И не знала я еще тогда, что мотивы цветаевской пьесы вскоре отзовутся в моей собственной жизни.

Вот такое было незабываемое Приключение...

P. S. В 1992 году была сделана радиокомпозиция Ивана Поповски по этому спектаклю.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Цветаева М. И.* Два слова о театре // Цветаева М. И. Об искусстве. М.: Искусство, 1991. С. 259.
2. *Цветаева М. И.* Приключение // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3. Поэмы. Драматические произведения. М.: Эллис Лак, 1994. С. 458—498.

---

[1] *Цветаева М. И.* Приключение. С. 484.

[2] Там же. С. 489.

Аннотация

Описание легендарного спектакля, поставленного в Российской академии театрального искусства и признанного критиками «лучшим московским спектаклем сезона», — «Приключение» (1991—1992), по пьесе Марины Цветаевой, режиссер — Иван Поповски, исполнители — студенты актерско-режиссерского курса Петра Фоменко.

Summary

This article considers the legendary production of Marina Tsvetaeva's *The Adventure* staged at the Russian Academy of Theatre Arts (1991—1992). Described by critics as 'the best Moscow play of the season', it was directed by Ivan Popovski, and enacted by students on Pyotr Fomenko's Directing and Performance course.

✓ *Ключевые слова:* «Приключение», Цветаева, Казанова.

✓ *Key words: The Adventure*, Tsvetaeva, Casanova.

УДК
792

Первая постановка пьесы «Каменный ангел». Театр «Школа драматического искусства»

ПАВЛЕНКО АННА АЛЕКСАНДРОВНА
Театровед, театральный критик (Москва)

PAVLENKO ANNA A.
Theatre Critic (Moscow)

E-mail: anna.pavlenko@list.ru

Спектакль Игоря Яцко в театре «Школа драматического искусства» — первая и единственная на российской сцене постановка пьесы Марины Цветаевой «Каменный ангел». Девушка Аврора, влюбленная в статую Ангела, поддалась чарам Амура и, в забытьи уйдя за ним, познала обман и разочарование — такой сюжет заложен Цветаевой в пьесу. Текст долгое время считался утраченным, вплоть до 1960-х годов.

Тем не менее и после восстановления пьеса все равно оставалась невостребованной театром. Спустя несколько десятилетий, избранная для постановки режиссером И. Яцко, она удивительно органично вписалась в общую эстетическую систему и во «внутренний» контекст самого театра «Школа драматического искусства». Премьера состоялась в 2008 году, в день рождения поэта 8 октября.

Выбор Игоря Яцко (а это была его первая работа в качестве главного режиссера театра), вероятно, обусловлен не только интересом первооткрывателя, желанием отомкнуть театральными ключами некий мир, со сценой еще никогда не соприкасавшийся, но и тем, что пьеса «Каменный ангел» обладает определенными свойствами, которые, как правило, ценятся художниками «Школы драматического искусства».

В первую очередь — работа со словом. В частности, поэтическим словом. Яцко — один из самых известных учеников Анатолия Васильева и исполнитель главных ролей в некоторых его постановках. Это второе поколение васильевцев, которые прошли под его руководством череду многолетних лабораторий. Особая мелодика актерской речи, ее музыкальность и нелогичные с точки зрения смысловых акцентов интонации — снятие иерархических связей между текстом и речью — то, по чему всегда можно узнать актера васильевской школы, было впитано во многом через поэзию. Как писал Н. В. Песочинский о принципах работы с текстом школы Васильева: «Задача: рас-

Ил. 1. *Сцена из спектакля «Каменный Ангел». Театр «Школа драматического искусства». Режиссер-постановщик — Игорь Яцко. Амур — Федор Леонов, Аврора — Мария Викторова. Фото Наталии Чебан*

крыть внутри словесного движения скрытую жизнь, провоцировать точки сверхтекста. Проникнув за семантическую оболочку речи, актер сможет инициировать, возбуждать течение мистериального действия. <...> Энергия текста оказывается не в психологических состояниях персонажей, а в собственной конфликтной жизни словесной ткани»[1]. Яцко наследует этим принци-

[1] *Песочинский Н. В.* Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика // Режиссура: взгляд из конца века: Сборник научных статей / Ред.-сост. О. Н. Мальцева. СПб.: РИИИ, 2005. С. 187.

Ил. 2. *Сцена из спектакля «Каменный Ангел». Театр «Школа драматического искусства». Режиссер-постановщик — Игорь Яцко. Амур — Федор Леонов, Аврора — Мария Викторова, Венера — Людмила Дребнева. Фото Наталии Чебан*

пам в своих работах. В случае «Каменного ангела» этой скрытой жизнью, скрытым движением за текстовой тканью является музыка.

Слово обретает в спектакле мелодическую самостоятельность и будто звучит над действием. Особый акцент режиссера на музыкальность текста у некоторых рецензентов вызвал ассоциации с музыкальной партитурой, а актерский ансамбль сравнивали с оркестром. Но писавшие о спектакле критики, проводя такую ассоциацию, говорят не о форме, вмененной герою автором, а скорее об аудиальной стороне — о тембре, интонации, громкости, о звучании — в этом явлена индивидуальность речи каждого героя. Д. Д. Ку-

Ил. 3. *Сцена из спектакля «Каменный Ангел». Театр «Школа драматического искусства». Режиссер-постановщик — Игорь Яцко. Богоматерь — Гузэль Ширяева. Фото Наталии Чебан*

мукова писала о «различных музыкально-поэтических формах», представленных в пьесе «Каменный ангел»: «Причем каждый конкретный вид музыкальной структуры Цветаева отдает одному действующему лицу»[1]. В этом отношении режиссер делает как раз противоположное: если Цветаева выстроила эту условную «партитуру», распределив ее между действующими лицами, то Яцко отчасти пользуется формой, близкой к хоровой. Уникальность речи каждого героя здесь местами снимается за счет «неприсвоения» текста актерами. Венера в исполнении Людмилы Дребневой существует сразу в нескольких режимах — как в сольном, так и в качестве участницы хора. В некоторых сценах ее реплики разложены на трех актрис. Слова Веселой девицы из первой сцены тоже поделены между тремя актрисами. Роль кающейся у фонтана Монашки исполняется двумя актрисами.

Главные же герои — Аврора и Амур (Мария Викторова и Федор Леонов) — сохраняют целостность исполнения от начала и до конца. Возможно, только их игра несколько противоречит упомянутому нивелированию смысловых

[1] *Кумукова Д. Д.* Театр М. И. Цветаевой, или «Тысяча первое объяснение в любви Казанове» (Поэтическая драма в эпоху «синтеза искусств»). М.: Совпадение, 2007. С. 173.

Ил. 4. *Сцена из спектакля «Каменный Ангел». Театр «Школа драматического искусства». Режиссер-постановщик — Игорь Яцко. Аврора — Мария Викторова. Фото Наталии Чебан*

акцентов реплик. В отношении этих персонажей вполне можно говорить в терминах анализа драмы: и о внутреннем конфликте, и о динамике героя... Их манера игры, несмотря на эту особую декламацию, протекает в психологически мотивированном ключе.

Еще один аспект, касающийся встречи пьесы «Каменный ангел» с ШДИ, — это, как ни странно, само здание театра. Построенное в виде так называемого театра-города, с атриумом и внутренней улицей с естественным освещением, оно вмещает четыре зрительных зала. «Каменного ангела» играют в зале «Глобус» — это восемь колонн с круговым расположением зрительских лож. Своего рода миниатюра шекспировского «Глобуса». Особенность зала в том, что планшет сцены подвижен и может перемещаться подобно лифту по пяти ярусам, что зачастую предлагает режиссерам возможность выстраивания вертикали как буквально, так и метафорически. В случае с «Каменным ангелом» такая вертикальная подвижность подсказана и первоисточником: шесть картин предполагают перемену места действия в каждой.

Например, в первой части автор пьесы рисует следующую обстановку: «Германия XVI века. Прирейнский городок. Круглая площадка. По-

середине колодец со статуей св. Ангела. — Вечерняя заря. — Колокола»[1]. В спектакле ремарка воплощена с точностью до детали. Перед нами действительно круглый планшет — деревенская площадь, посреди которой стоит деревянный колодец с натуральными камнями и льющейся из фонтанчика водой.

Обстановка следующей картины у Цветаевой выстроена по принципу контраста с теплой предзакатной площадью — полночь, темная лачуга Венеры, сквозит ветер. Убранство выписано автором коротко и атмосферно емко: «На черноте стен и лохмотьев красный блеск очага»[2]. Эта резкая смена обстановки решается режиссером все тем же перемещением планшета. Он спускается на самый нижний ярус — в этот демонический, темный мир, где царит мрачная атмосфера, бренность и усталость. А Венера, варящая зелье над котлом сразу в трех лицах (то есть в исполнении трех актрис), — вовсе отсылает к макбетовским ведьмам.

Таким образом, каждая смена места действия сопровождается движением планшета по вертикали. Конечно, очевиден и метафорический смысл этого хода. Все, что происходит в мире низменных плотских страстей, где царят заговоры, обман и интриги (в логове Венеры) или игры пресытившегося Амура с Герцогиней в одной из финальных сцен, — как бы тянет вниз, на дно. Происходящее вокруг фонтана на площади — средний уровень. Земные заботы и прошения девушек в пределах житейских трудностей. И наконец, на самом верхнем уровне, под сводом венчающего зал стеклянного купола, находится ангел. Его фигура спускается время от времени на уровень земной. По сути, это христианская пространственная модель — рая, земли и преисподней.

Подобный принцип диктуется и музыкальному оформлению спектакля. Используется только живая музыка — клавесин, орган, лютня, колокола. Вся европейская музыка (в основном эпохи Возрождения) звучит на среднем, земном уровне, на верхнем — колокола, на нижнем (как определил их музыкальный руководитель постановки Петр Айду) — «антиколокола. <...> как бы искаженные колокола, колокола в дурмане»[3].

Не случайно и само воплощение ангела. Около двух метров величиной, он сделан из дерева, обработан и отполирован так, что издалека действительно напоминает каменное изваяние. За спиной, как полагается, — крылья, над головой нимб. Чуть согбенная поза, в руках — горн. Точь-в-точь такая фигура ангела изображена на логотипе театра «Школа драматического искусства». Еще этот образ фигурировал в другой работе ШДИ, не совсем театральной:

---

[1] *Цветаева М. И.* Каменный ангел // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3: Поэмы. Драматические произведения. М.: Эллис Лак, 1994. С. 416.

[2] *Там же*. С. 421.

[3] *Айду П.* Несколько слов о музыке в спектакле «Каменный ангел» // [Программка к спектаклю].

в реконструкции церковного чина «Пещное действо» совместно с ансамблем «Сирин» в 2001 году. К горящим в огне отрокам сверху в какой-то момент спускался ангел. В этой версии «Пещного действа», которая игралась все в том же зале «Глобус», он тоже повторял фигуру на логотипе. То есть воплощение ангела, которое выполнил художник Игорь Попов в спектакле Яцко, отсылает нас не только к центральному образу цветаевской пьесы, но и к самому театру, в котором она играется.

Решение образа Ангела — одна из самых сложных задач для театра при работе с этой пьесой. Большую часть времени его «действие» просто равно присутствию — статуя ангела выступает неким безусловным центром, смысловым и метафизическим, от которого выстраивается все остальное. Цветаева в «Повести о Сонечке» так описывала свое видение Ангела, роль которого предполагалась для Юрия Завадского (а Аврора, соответственно, писалась для Сонечки Голлидей): «Как описать Ангела? Ангел ведь не состоит из, а сразу весь. Предстает. Предстоит. Когда говорит Ангел, никакого сомнения быть не может: мы все видим — одно. <...> Каменный ангел на деревенской площади, из-за которого невесты бросают женихов, жены — мужей, вся любовь — всю любовь, из-за которого все топились, травились, постригались, а он — стоял... Другого действия, кажется, не было»[1].

Задача усложнена и тем, что в финале Ангел по сюжету развоплощается из идола в человекоподобный облик и приходит в дом своей возлюбленной Авроры, где она в беспамятстве тянет тяжкий семейный быт с Амуром.

В спектакле Яцко в этой сцене Ангел в исполнении актера Евгения Полякова спускается на тросе из-под купола театра. Поскольку в этот же момент статуя ангела продолжает находиться в поле зрения публики, сцена уже приобретает некий отсвет романтизма. Мотивы двоемирия, иллюзорности, наваждения заложены и в поэтике первоисточника — исследователями не раз отмечалась романтическая направленность цветаевской драматургии. В спектакле же такое раздвоение заглавного героя является еще и цитатой — отсылая к пушкинскому «Каменному гостю». В каком-то смысле это и оммаж Мастеру и его знаменитой постановке (кстати, последней работе Васильева перед уходом из ШДИ и отъездом из России).

Говоря о сценографии Игоря Попова и о предметном мире спектакля, нельзя не обратить внимания, насколько художественное оформление в целом эстетично — от крупных вещей, вроде того же колодца, до мельчайшей вышивки на костюмах артистов. Есть некоторое ощущение попадания в музей, но не в смысле «музейности» как чего-то архаичного, а в завершенности и (по крайней мере, кажущейся) подлинности каждого предмета. Аутентич-

[1] *Цветаева М. И.* Повесть о Сонечке // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. М.: Эллис Лак, 1994. С. 336, 337—338.

ная утварь, всевозможные чаши, подсвечники, шкатулки, четки — визуально отсылают к позднеренессансной эпохе. Все эти красоты, как и частота сменяемости костюмов, тоже принадлежащих некой эстетизированной реальности, не указывают на какие-либо попытки воссоздать, реконструировать условную «старину».

Впрочем, временами действительно приходят на ум, например, опыты петроградского «Старинного театра» и попытки Николая Евреинова реконструировать театральные представления разных эпох, а именно его средневековый цикл, посвященный жанрам литургии, миракля и пасторали. В спектакле Яцко этой внешней «музейности» соположена нарочито условная игровая реальность. Но в самой форме присутствуют некоторые отсылки к тем представлениям о полулитургии, что исследователь мог бы почерпнуть из исторических трудов. Например, двое монахов, устанавливающие огромный крест на возвышении, и явление из ярко освещенной ложи Богородицы в бело-голубом одеянии, которая дает Авроре испить из чаши памяти и указывает путь к воссоединению с Ангелом — в рай.

Не вписывая в оригинальный текст какие-либо ветхозаветные сюжеты, режиссер тем не менее заимствует эстетику средневековых литургических представлений. Что не делает художественный язык архаичным, а, напротив, создает нужное напряжение за счет сочетания того кажущегося серьеза, с которым авторы прорабатывают исторические формальные детали; и подчеркнуто игрового способа представления.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кумукова Д. Д.* Театр М. И. Цветаевой, или «Тысяча первое объяснение в любви Казанове» (Поэтическая драма в эпоху «синтеза искусств»). М.: Совпадение, 2007. 278 с.
2. *Песочинский Н. В.* Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика // Режиссура: взгляд из конца века: Сборник научных статей / Ред.-сост. О. Н. Мальцева. СПб.: РИИИ, 2005. С. 184—202.
3. *Цветаева М. И.* Каменный ангел // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3: Поэмы. Драматические произведения. М.: Эллис Лак, 1994. С. 415—457.
4. *Цветаева М. И.* Повесть о Сонечке // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. М.: Эллис Лак, 1994. С. 293—416.

Аннотация

Статья затрагивает вопросы сценического воплощения пьесы М. И. Цветаевой «Каменный ангел» на примере единственной ее постановки — в театре «Школа драматического искусства» режиссера Игоря Яцко. В круг рассматриваемых проблем входят методологические особенности, которые режиссер развивает вслед за своим учителем и основателем ШДИ Анатолием Васильевым: особая работа с поэтическим словом, построение мелодики актерской речи подобно музыкальной партитуре, подчеркнуто игровой способ существования актеров, мистериальная эстетика. В ракурсе изучения пространственного решения и предметного мира спектакля отмечено использование цитатности в различных проявлениях, обращенных к сценическому контексту самого ШДИ.

Summary

The article addresses the issues of performing Marina Tsvetaeva's play *The Stone Angel* through a consideration of its only production at the School of Dramatic Art by Igor Yatsko. The range of issues under consideration touches on certain methodological approaches that Yatsko developed following his teacher, the founder of the School of Dramatic Arts Anatoly Vasiliev. These include a specific method of working with poetic language, arranging the melody of the actor's lines as if it were a musical score, employing purposefully playful acting methods (instead of the psychological method), and the aesthetics of mystery. In terms of the staging in this production, various references to the context of the School of Dramatic Art itself and its previous productions have been noted.

✓ *Ключевые слова:* Анатолий Васильев, Каменный ангел, Марина Цветаева, Школа драматического искусства, Игорь Яцко.

✓ *Key words:* Anatoly Vasilyev, *The Stone Angel*, School of Dramatic Art, Marina Tsvetaeva, Igor Yatsko.

«Вариации на тему Казановы». Независимый театральный проект «Лестница», 2013 год

УДК 792

ТАРШИС НАДЕЖДА АЛЕКСАНДРОВНА
Кандидат искусствоведения, профессор, Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург)

TARSHIS NADEZHDA A.
PhD (History of Arts), Professor, Russian State Institute of Performing Arts (Saint Petersburg)

E-mail: nad_tarshis@mail.ru

Именно вариации (а не «фантазии») — это был конкретный жанр постановки Василия Заржецкого. Подзаголовок афиши был отрезвляющим, пьеса «Приключение» даже не упоминалась: «Музыкально-поэтический коллаж в двух действиях на основе текстов Марины Цветаевой и сонат Доменико Скарлатти». Режиссер отчетливо давал понять, что он делает сознательную попытку непрямого сценического соответствия пьесе поэта.

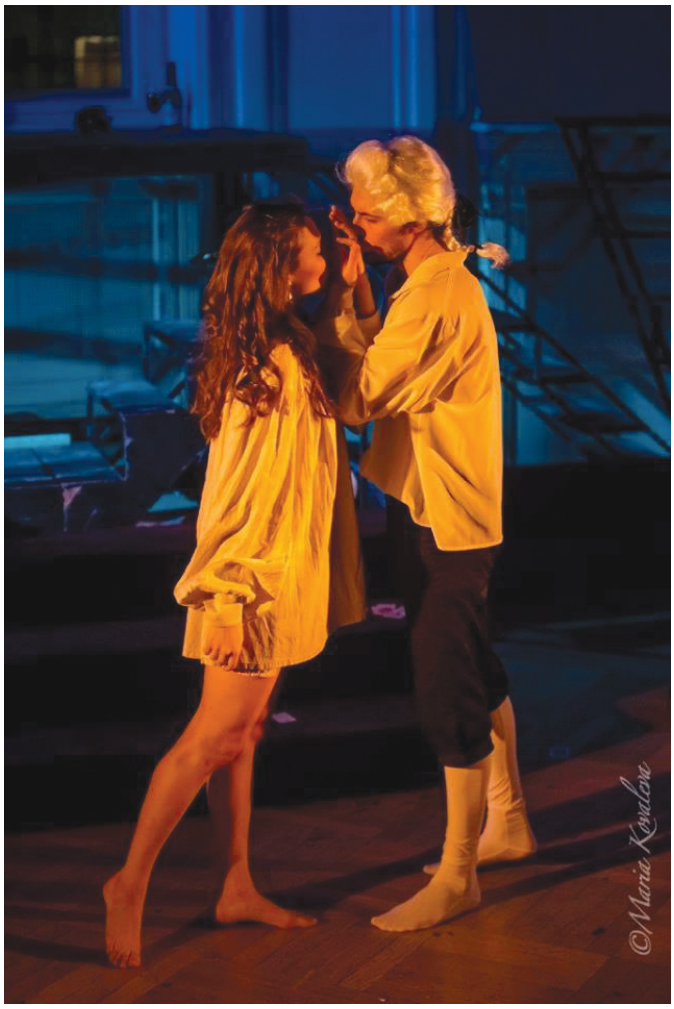
Шел спектакль, как и последующие постановки «Лестницы», в Белом зале театра «Зазеркалье». Моя задача: показать, что композиция Василия Заржецкого имела точки соприкосновения с сутью цветаевского театра. Четырехлетней давности впечатление от премьеры подтвердилось при повторном просмотре спектакля на видео.

На самом деле путей к театру Цветаевой не один и не два. Может быть, на другом полюсе находится, например, «Ариадна» у Светланы Свирко, когдатошнее мое сильнейшее впечатление. Баланс лирической субъективности и объективности драмы подвижен, пластичен. Суть, однако, в том, что Василий Заржецкий открывает цветаевский мир предназначенным для него музыкальным ключом, впечатав музыку в самую ткань действия. Стиховая форма абстрагирует, интеллектуализирует эмоцию, идеализирует ее! Соответственно, музыка оказывается абсолютно кстати — но именно в руках режиссера-музыканта. Доменико Скарлатти изысканно музыкален — но и до жесткости настоятелен в самих своих мелизмах, в непреложных и многократных повторах. Пианистка, открывающая спектакль длительной клавирной интродукцией — равноправный партнер персонажам (их всего трое: Казанова, Генриэтта, Мими, в отличие от семнадцати в пьесе). Драматическая объективация лирического «я» поэта обязана музыке в огромной степени. Максимализм музыки — вот поле сближения сцены и поэзии. Когда Цветаева пишет в ремарке: «Из сада доносятся первые жемчужины менуэта», —

Ил. 1. *Сцена из спектакля «Вариации на тему Казановы». Театральный проект «Лестница». Режиссер-постановщик — Василий Заржецкий. Анри-Генриэтта — Елена Миляева, Казанова — Александр Волков. Фото Марии Ковалевой*

понятно, что тут не эстетская слюнка, а представление о музыке как максималистском стержне *всего*. Пьеса Марины Цветаевой, на мой взгляд, и сама сверкает, как драгоценность. Но дело никак не в декоративности, здесь текст становится музыкой. Другими словами, «сада» на сцене может не быть, но музыка неотменима.

В сценографии спектакля главную роль играет огромное окно (не зашторенное, выходящее в узнаваемый петербургский двор) Белого зала «Зазеркалья» и примыкающая к нему система лестниц. Мизансцены оказы-



Ил. 2. *Сцена из спектакля «Вариации на тему Казановы». Театральный проект «Лестница». Режиссер-постановщик — Василий Заржецкий. Анри-Генриэтта — Елена Миляева, Казанова — Александр Волков. Фото Марии Ковалевой*

ваются не столько изобретательными, сколько выразительными, афористичными.

В своем уже давнем тексте «Поэт и сцена», кроме всего прочего, я, помню, боролась с клише «поэтического спектакля»: малая затемненная сцена, летящие ткани, обязательный хореографический антураж... На самом деле каждое из этих «слагаемых» само по себе еще не грех. В «Вариациях на тему Казановы» есть хореографические эпизоды, правда не всегда удачные: например, возникает не лучшее сочетание откровенностей с жеманством. Од-

Ил. 3. *Сцена из спектакля «Вариации на тему Казановы». Театральный проект «Лестница». Режиссер-постановщик — Василий Заржецкий. Анри-Генриэтта — Елена Миляева, Казанова — Александр Волков. Фото Марии Ковалевой*

нако чудесен танец Мими с бубном, и особенно — отлично найденные моменты замирания, остановки времени в дуэтных эпизодах Казановы с Генриэттой. Это чисто цветаевская версия двойничества идеального и земного, их уловленная «невстреча». Не однажды героиня в спектакле поет — это хороший вокал, и без тени искусственности. У музыки в этой постановке широчайшие права. Соответственно, и поэтическая речь цветаевских персонажей здесь звучна без натужной стилизации. Невозможно представить тут аффектированное пропевание артистами стихотворных строк наподобие того, как это происходит у «фоменок» в «Приключении» Ивана Поповски. Другое дело, как органично это делалось применительно к «Отравленной тунике» по Н. С. Гумилеву. В спектакле Заржецкого не общее место «романтической» красивости, а свежесть эскиза. Впрочем, были и осечки. Вот Казанова издает какой-то звериный вопль в сторону покидающей его Генриэтты: «За что!!!» — и на мой взгляд, это резко выбивающаяся цитата из другого контекста, другого жанра...

Можно было бы сказать, что в «Вариациях...» возникает афористическая выжимка из «Приключения», как возникли потом в этом театре триптих

Ил. 4. *Сцена из спектакля «Вариации на тему Казановы». Театральный проект «Лестница». Режиссер-постановщик — Василий Заржецкий. Анри-Генриэтта — Елена Миляева, Казанова — Александр Волков. Фото Марии Ковалевой*

«Наташа», «Андрюша», «Пьер» по «Войне и миру» Л. Н. Толстого и «Доктор Живаго» — своего рода графические росчерки на полях этих романов. Но случай Марины Цветаевой особый, ведь ее пьеса и сама, вся, афористична по существу. Скорее, опыт работы с «Приключением» был программным и оказался важным для дальнейших подступов Заржецкого к Л. Н. Толстому и Б. Л. Пастернаку. Свою статью «Поэт и сцена»[1] я заканчивала тезисом, что Театр Марины Цветаевой будет театром режиссера-музыканта, труппы-оркестра. Заржецкий и оказался режиссером-музыкантом, не терпящим декоративного или прикладного использования музыки. Его «Вариации» по «Приключению» остаются в памяти небанальным сочетанием артистизма, легкого дыхания и драматического содержания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Таршис Н. А.* Поэт и сцена // Цветаева, ее эпоха и современный театр: Сборник статей / Ред. Д. Д. Кумукова. СПб.: РИИИ, 2010. С. 81—85.

[1] *Таршис Н. А.* Поэт и сцена // Цветаева, ее эпоха и современный театр: Сборник статей / Ред. Д. Д. Кумукова. СПб.: РИИИ, 2010. С. 81—85.

Аннотация

Вариации на тему Казановы. Композиция Василия Заржецкого по пьесе М. И. Цветаевой «Приключение» с музыкой Доменико Скарлатти. Независимый театральный проект «Лестница». Белый зал театра «Зазеркалье». 2013 год.

Summary

Variations on a Theme of Casanova is a composition by V. Zarzheckïy based on M. Tsvetaeva's play *The Adventure* with music by Domenico Scarlatti. The Independent Theatre Project's *The Staircase* (*Lestnitsa*) at the 'Looking Glass' Children's Musical Theatre in 2013.

✓ *Ключевые слова:* «музыкальный ключ» для поэтической драмы, встреча «идеального» и «земного» как драматическая проблема, афористическая мизансцена.

✓ *Key words:* musical 'key' for poetic drama, the meeting of the 'ideal' and the 'real' as the dramatic problem, aphoristic stage setting.

О театральной эстетике Марины Цветаевой

УДК
792, 821.161.1

СИМОНОВА-ПАРТАН ОЛЬГА
Доктор философии, доцент русской культуры и литературы,
Католический колледж Святого Креста (Вустер, штат Массачусетс, США)

SIMONOVA-PARTAN OLGA
Doctor of Philosophy, Associate Professor of Russian Literature and Culture,
College of the Holy Cross (Worcester, MA, USA)

E-mail: opartan@holycross.edu

Мнение о том, что Марина Цветаева не драматург, а поэт и что ее пьесы написаны не для исполнения, а для чтения, все еще бытует и в русском, и в западном цветаеведении[1]. Так, в предисловии к недавнему английскому переводу трагедий «Ариадна» и «Федра» Зара Мартиросова Торлоне и Мария Стадтер Фокс уведомляют читателя о том, что эти пьесы «рассчитаны на чтение, а не на исполнение, поскольку они являлись для Цветаевой прежде всего явлением исключительно литературным и должны оставаться для читателя статичными, близкими своим литературным источникам, так как они сопротивляются интерпретациям, свойственным любому театральному действию»[2]. Исследователь театрального наследия Цветаевой Джамиля Кумукова справедливо утверждает, что литературоведческий подход недостаточен для изучения драматургии и театра, подчеркивая необходимость использования иной исследовательской методологии: «Постижение драматургической поэтики предполагает обращение к искусствоведческой методологии, и в частности театроведческой, обладающей исследовательским аппаратом, который направлен на раскрытие конфликтной природы драмы»[3].

Данная статья посвящена важным биографическим вехам в развитии театральной эстетики Цветаевой и не ставит перед собой задачу детального раз-

---

[1] В статье использованы материалы моей англоязычной публикации: *Partan O.* Marina Cvetaeva and Theater // A Companion to Marina Cvetaeva / Ed. Sibelan Forrester. Leiden: Brill, 2016. P. 92—129.

[2] Soul and Passion: Marina Tsvetaeva's Classical Plays / Introduction, translation and notes by Z. Martirosova Torlone and M. Stadter Fox. Oxford, Ohio: Staroe Vino, 2012. P. XXXI (перевод автора).

[3] *Кумукова Д. Д.* Театр М. И. Цветаевой, или «Тысяча первое объяснение в любви Казанове» (Поэтическая драма в эпоху «синтеза искусств»). М.: Совпадение, 2007. С. 6.

бора ее драматического наследия[1]. Марина Цветаева сама ввела в заблуждение несколько поколений исследователей своими резкими высказываниями о природе театра. Хорошо известна ее цитата 1922 года из драматического этюда «Конец Казановы»: «Не чту Театра, не тянусь к Театру и не считаюсь с Театром. Театр (видеть глазами) мне всегда казался подспорьем для нищих духом, обеспечением для хитрецов породы Фомы Неверного, верящих лишь в то, что видят, еще больше: в то, что осязают. — Некой азбукой для слепых. А сущность Поэта — верить на слово!»[2]

Можно ли безоглядно верить этой цитате «на слово»? Мне представляется ошибочным принимать данные слова за чистую монету, поскольку в них чувствуется неуверенность драматурга, ни разу не видевшего своих пьес на театральных подмостках, и разочарованность в Евгении Вахтангове и его студийцах, которые не приняли к постановке ни одну из цветаевских пьес романтического цикла.

Обратим внимание на несколько биографических фактов, воссоздающих образ Цветаевой как страстной театралки, в круг общения которой входили такие представители модернистской культуры, как Максимилиан Волошин, Александр Таиров, Алиса Коонен, Вахтанг Мчеделов, Евгений Вахтангов и его студийцы и, конечно же, Елизавета Эфрон, сестра Сергея Эфрона и педагог по художественному чтению. Театральный вкус Цветаевой начал выкристаллизовываться еще в юности, и ее любимым драматургом был французский неоромантик Эдмон Ростан. Впоследствии именно романтический эскейпизм, уход от реалистического театра с его психологической правдивостью, и поэтическая музыкальность станут основными элементами цветаевской драматургии, вторящими искусству Ростана. В письме Брюсову 1910 года Цветаева пишет: «Почему Вы не любите Rostand? Неужели и Вы видите в нем только блестящего фразера, неужели и от Вас ускользает его бесконечное благородство, его любовь к подвигу и чистоте?

Это не праздный вопрос.

Для меня Rostand — часть души, очень большая часть.

Он меня утешает, дает мне силу жить одиноко. Я думаю — никто, никто не знает, не любит, не ценит его так, как я»[3].

Исполнительское искусство, привлекающее юную Цветаеву, это не школа переживания Московского Художественного театра с его психологиче-

---

[1] Над различными аспектами цветаевской драматургии плодотворно работали и работают мои русские коллеги-исследователи, среди них: Джамиля Кумукова, Наталья Шаинян, Нина Осипова и Роман Войтехович, а также западные исследователи: Александра Смис, Джулия Добсон и др.

[2] *Цветаева М. И.* Два слова о театре // Цветаева М. И. Об искусстве. М.: Искусство, 1991. С. 259.

[3] *Цветаева М. И.* Письма 1905—1923. М.: Эллис Лак, 2012. С. 69.

ской правдивостью и идеей анти-театральности (а ведь именно спектаклями МХТа увлекаются ее современники). Цветаева предпочитает яркую театральность школы представления и выдающуюся представительницу этой школы — французскую актрису Сару Бернар, кумира поэта. Цветаева видела несколько спектаклей с Бернар в 1908 году во время гастролей актрисы в Москве, а затем в 1912 году, в Париже, где она проводила медовый месяц с Сергеем Эфроном. Цветаева восхищалась эмоциональной экзальтированностью Бернар, чарующим тембром ее голоса, музыкальностью и декламацией нараспев. Сара Бернар воплощала идеальную для Цветаевой исполнительскую школу — именно на такое актерское искусство она впоследствии будет строить свои пьесы. Не отсюда ли идет увлечение концепцией *вокало-поэтики* — столь типичной для пьес Цветаевой, со сложнейшей ритмической структурой и музыкальностью и убежденностью, что именно голос является главным компонентом актерского дара[1]. Вспоминая актерскую игру Алексея Стаховича в пьесе Зинаиды Гиппиус «Зеленое кольцо», Цветаева признается, что именно голос исполнителя, а не сюжет пьесы сильнее всего воздействовал на нее как на зрителя: «О пьесе не сужу. Голос — большой обаятель. Единственный случай, когда я не верю ушам своим. (Театр) Перевести фразу с голоса на мысль — осмыслить, осознать произносимое — не всегда успеваешь: плывешь по голосу. Голос — и чувство в ответ, вне промежутка слов. В театре слова не нужны, не важны — актер скользит по словам»[2].

Чрезвычайно важным для осмысления театральной эстетики Цветаевой является ее отношение к драматургии Чехова и категорическое неприятие натурализма и бытового психологизма на сцене. Так, в письме 1923 года к Бахраху Цветаева утверждает, что чеховская театральная эстетика, в которой «куры под столом и самовар на столе», чужда ей по духу и поэтому-де она никогда не читала его пьес, потому как это не интересующая ее проза[3]. Цветаева добавляет, что никогда не читала пьес Чехова, но тут же противоречит себе, демонстрируя превосходное знание текста «Трех сестер», сравнивая себя с кухаркой в доме Прозоровых и кумом пожарного — третьестепенными персонажами, о которых она вряд ли могла знать, не читая пьесы или, по крайней мере, не видя ее на сцене: «...никогда, по сей день 1932 г. августа 31-ое не читала ни Дяди Вани, ни Трех сестёр, и Чайки (к<отор> ую по детским запечатлениям всегда путаю с Дикой уткой, — мне даже тогда казалось, что в театре всегда играют про птиц) и *нечаянно* не читала, просто: не

[1] Термин «вокало-поэтика» принадлежит автору данной статьи и используется в работе над драматическим наследием Цветаевой, изобилующем сложными ритмическими построениями, музыкальностью стиха и певческой структурой диалогов и монологов.

[2] *Цветаева М. И.* Смерть Стаховича // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. М.: Эллис Лак, 1994. С. 503.

[3] *Цветаева М. И.* Письма 1905—1923. С. 649.

пришлось, — в полном собрании сочинений, к <отор>ое в доме было, нужно думать — всегда пропускала — от заведомой чуждости, в к<отор>ой не ошиблась: не читав *знаю* как если бы: не сама писала, а жила: ведь моя жизнь, внешне 1922 г. — 1932 г. жизнь трех сестер, только не трех, а одной, без двух других, без эхо, без всего что у тех, счастливых, было и главное с достоверной невозможностью Москвы, достоверно без Москвы — и не только Москвы достоверной, но всех *Москв*! Жизнь трехсестринской кухарки, т. е. еще бедней и серей: без кума пожарного, а главное без достоверной трехрублевки — пусть даже рублевки на рынок. Вот»[1].

Можно предположить, что Цветаева была хорошо знакома с произведениями Чехова — как драматурга с чуждым ей творческим кредо. Подобное неприятие Чехова и полемика с писателем интересны еще и потому, что Чехову была совершенно чужда игра Сары Бернар, о которой он писал еще в 1881 году: «Каждый вздох Сары Бернар, ее слезы, ее предсмертные конвульсии, вся ее игра — есть не что иное, как безукоризненно и умно заученный урок. Урок, читатель, и больше ничего! Будучи дамой очень умной, знающей, что эффектно и что не эффектно, дамой с грандиознейшим вкусом, сердцеведкой и всем, чем хотите, она очень верно передает все те фокусы, которые иногда, по воле судеб, совершаются в душе человеческой. Каждый шаг ее — глубоко обдуманный, сто раз подчеркнутый фокус...»[2]

Столь контрастное отношение двух художников к творчеству Бернар демонстрирует несовместимость двух концепций театра, двух совершенно отличных эстетических взглядов на природу театра.

***

Поэзия Цветаевой изобилует театральными образами, метафорами и терминологией. Многообразие интертекстуальной связи с классическими западными драматическими произведениями и появление таких персонажей, как Федра, Ипполит, Офелия, Гамлет, Дон Жуан и Кармен, наглядно демонстрируют, сколь неразрывно связана цветаевская поэтика с европейским драматическим и музыкальным театром. Театр представляется метафорой человеческой жизни, рай — амфитеатром, а друзья и возлюбленные — действующими лицами и исполнителями жизненно-театрального действа. Несмотря на то что эпохе модернизма была свойственна театрализация жизни как таковой, поэзии Цветаевой свойственен особый театроцентризм. Анализ наследия поэта через театральную призму приводит к выводу, что лирическая

[1] *Цветаева М. И.* Письма 1905—1923. С. 649—650.

[2] *Чехов А. П.* Опять о Саре Бернар // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения в 18 т. М.: Наука, 1979. Т. 16. С. 15—17 (цит. по: *Чехов А. П.* Опять о Саре Бернар. URL: http://chehov.niv.ru/chehov/public/opyat-o-sare-bernar.htm (дата обращения: 25.03.2018)).

героиня Цветаевой обращается к театрализации в моменты особых эмоциональных всплесков — любовных драм и трагических потерь. Подобная тенденция просматривается на протяжении многих лет. К примеру, в стихотворении 1914 года из цикла «Подруга», обращенном к Софье Парнок, поэт сравнивает ее с шекспировской героиней:

Всех героинь шекспировских трагедий
Я вижу в Вас.
Вас, юная трагическая леди,
Никто не спас!

Вы так устали повторять любовный
Речитатив!
Чугунный обод на руке бескровной —
Красноречив![1]

В этом стихотворении интересна тенденция употребления одновременно театральной и оперной терминологии — любовный «речитатив». Лирическая героиня винит возлюбленную в наигранности чувств, в их театрализованной неискренности.

Театральные аллюзии используются Цветаевой и в эпистолярном жанре. Так, в письме к Константину Родзевичу 1923 года появляется образ Арлекина, эротической иконы Серебряного века, и его грустного друга Пьеро. Маски итальянской комедии дель арте переносят нас из середины 1920-х годов на чужбине в изысканный Серебряный век русской культуры с его страстным увлечением образами итальянской комедии: «Арлекин! — так я вас окликаю. Первый Арлекин за жизнь, в которой не счесть — Пьеро!»[2] Образ неотразимого соблазнителя, сангвиника Арлекина, противопоставлен здесь меланхоличному и бездейственному мечтателю Пьеро. Этот же образ Арлекина, и на этот раз не Пьеро, а Пьеретты, возникает и в «Поэме конца»:

— Так я ухожу? — Насквозь
Гляжу. Арлекин, за верность,
Пьеретте своей — как кость
Презреннейшее из первенств

Бросающий: честь конца,
Жест занавеса. Реченье
Последнее[3].

[1] *Цветаева М. И.* Подруга// Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1: Стихотворения. М.: Эллис Лак, 1994. С. 216.

[2] *Цветаева М. И.* Письма 1905—1923. С. 682.

[3] *Цветаева М. И.* Поэма конца // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3: Поэмы. Драматические произведения. М.: Эллис Лак, 1994. С. 38.

Занавес в этих строках олицетворяет собой метафору конца. Конец романа представлен уже в трагикомических тонах — пантомимой с жестом занавес и объявлением «Finita la commedia!» (комедия окончена) — именно так традиционно заканчивали свои представления итальянские комедианты.

Особое место занимает театральная метафора в элегии «Новогоднее» на смерть Райнера Мария Рильке. Занавес здесь символизирует переход в мир иной, за черту:

...Сужу по Татрам —
Рай не может не амфитеатром
Быть. (А занавес над кем-то спущен...)[1]

***

Драматургия, как упоминалось выше, — это тексты для исполнения, и изучение драматического наследия Цветаевой через призму исполнительского искусства позволяет нам полнее осмыслить и оценить ее неоспоримый дар драматурга. Так, цикл «Романтика» неразрывно связан с вахтанговским методом фантастического реализма и стремлением режиссера к трансцендентальной театральности. В неоклассических трагедиях «Ариадна» и «Федра» Цветаева следует классическому древнегреческому канону вокало-поэтики, когда театральное действо было сродни не драматическому, а оперному искусству.

Одним из самых сильных импульсов для рождения Марины Цветаевой как драматурга явилось ее непосредственное общение с учениками Евгения Вахтангова во Второй, а затем Третьей студии МХТ, так называемой мансуровской. Как это ни парадоксально, но именно вахтанговская студия явилась одновременно и величайшим источником вдохновения, и глубочайшим разочарованием для драматурга Цветаевой. Цикл «Романтика» был создан в 1918—1919 годах в Борисоглебье или в Румянцевской библиотеке[2]. Именно в Борисоглебье начался театральный роман Цветаевой с вахтанговской студией, с ее репетиционными буднями, исполнительскими вечерами и увлечением личностью самого режиссера. Все шесть пьес драматического цикла «Романтика» были созданы как предполагаемый репертуар для студийцев. Поэтический театр Цветаевой был рассчитан на конкретные яркие актерские индивидуальности и вторил творческому и духовному поиску Вахтангова.

В 1918 году Цветаева послала Евгению Вахтангову стихотворный вызов на творческое состязание, признав равенство их художественных дарований:

---

[1] *Цветаева М. И.* Новогоднее // Цветаева М. И. Собрание сочинений. Т. 3. С. 135.

[2] С 1914 года и до отъезда в эмиграцию в 1922 году Марина Цветаева с семьей проживала в Москве по адресу: Борисоглебский переулок, дом 6, строение 1, ныне Дом-музей Марины Цветаевой.

Серафим — на орла! Вот бой! —
Примешь вызов? — Летим за тучи!
В год кровавый и громовой —
Смерть от равного — славный случай.

Гнев Господин нас в мир изве́рг,
Дабы помнили люди — небо.
Мы сойдемся в Страстной Четверг
Над церковкой Бориса-и-Глеба[1].

Это поэтическое послание определяет творческую миссию двух художников — во времена российского лихолетья напоминать своим искусством о вечной жизни человеческого духа. В чем же именно видит Цветаева равенство-родство? И почему так трагична для истории русского театра эта сценическая *невстреча*? Несмотря на явное отсутствие встречных шагов и интереса к сотрудничеству с Цветаевой, кредо самого Евгения Вахтангова состоит в трансцендентальной театральности, страстном желании перенестись в рамках сценического пространства «за черту». Творческий метод Вахтангова был направлен на создание на сцене чуда, и в его постановках он стремился вырваться с помощью физических действий в метафизическое, осязая с помощью театральных приемов неосязаемое. В дневниковой записи еще 1916 года режиссер устанавливает для себя главную цель своего короткого, но столь яркого творческого пути: «У нас в театре, в Студии и среди моих учеников чувствуется потребность в возвышенном, чувствуется неудовлетворение <бытовым> спектаклем, хотя бы и направленном к добру.

Быть может, это первый шаг к <романтизму>, к повороту.

И мне тоже что-то чудится.

Какой-то праздник чувств, отраженных на душевной области возвышенного (какого?), а не на добрых, так сказать, христианских чувствах.

Надо подняться над землею хоть на пол-аршина. Пока»[2].

Именно эту *трансцендентальную театральность* назовет Вахтангов уже перед самой смертью «фантастическим реализмом». Анализ неоромантических пьес Цветаевой через призму вахтанговского исполнительского стиля, с его нарочитым отдалением от фотографического реализма Станиславского, открывает новые возможности для оценки драматургии Цветаевой во всей ее неповторимости. Формат таких пьес, как «Червонный Валет», «Метель», и подробность авторских ремарок Цветаевой демонстрируют

[1] *Цветаева М. И.* «Серафим на орла! Вот бой!..»// Цветаева М. И. Собрание сочинений, 1994. Т. 1. С. 396.

[2] *Вахтангов Е. Б.* Из тетради 1914—1919 годов // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: В 2 т. М.: Индрик, 2011. Т. 2. С. 137—138.

ее осведомленность о яркой театральности и смеси жанров в студийных исполнительских вечерах. Цветаева уделяет особое внимания музыкально-ритмической структуре пьес и их камерности, столь типичной для студийных этюдов и экспериментов. Каждая из поэтических пьес в той или иной степени отражает метафизический поиск двух художников, их желание уйти на сцене от исторических реалий в мир мечты, фантазии и фантасмагории, столь свойственных и Вахтангову — режиссеру, и Цветаевой — драматургу.

Возможно предположить, что, если бы творческий союз Цветаевой и Вахтангова все же состоялся, история русского модернистского театра пополнилась бы новыми яркими страницами, а имя Цветаевой заняло бы еще при жизни достойное место на русском драматургическом Олимпе. История русского модернистского театра предоставляет немало примеров счастливых творческих союзов, когда драматический текст идеально ложился на ту или иную исполнительскую школу. А драматургия, сколько бы ни старались анализировать ее как поэзию или литературу, является совершенно иным жанром — текстами, написанными для исполнения. Именно соединение драматического материала с той или иной актерской и режиссерской школой создает шедевр или заведомо обречено на провал. Так, чеховская драматургия органично слилась с психологической правдивостью и антитеатральностью Московского Художественного театра. Ведь и Чехов после фиаско первой постановки «Чайки» в Александринском театре клялся никогда не писать больше пьес и не иметь ничего общего с театром вообще и с актерами в частности. Кто знает, какова была бы судьба «Балаганчика» Александра Блока без режиссуры Всеволода Мейерхольда, музыки Михаила Кузьмина и сценографии Николая Сапунова? Возможно, что и «Балаганчик» так же, как и пьесы Цветаевой, вошел бы в историю русского театра как некий театр для чтения, созданный великим поэтом-символистом.

Внутренние распри среди студийцев, непринятая пьеса Антокольского «Кукла инфанты» и творческая ревность Вахтангова к популярности Цветаевой явились тому причиной. Есть еще и странные мистического свойства совпадения между диалогом Дамы и Господина в пьесе «Метель» и текстом любовных писем Вахтангова к Вере Завадской (для которой была написана роль Дамы в плаще), возможно насторожившие режиссера[1]. Все вышеуказанные факторы способствовали этой сценической невстрече двух равных художников.

[1] Моя статья «Не суждено, чтобы сильный с сильным...» содержит более подробный анализ несостоявшегося творческого союза Цветаевой и Вахтангова, а также историю переписки Вахтангова и Завадской (см.: Актуальная Цветаева — 2014: 1914 год в жизни Марины Цветаевой (Начало Борисоглебья): XVIII международная научно-тематическая конференция (Москва, 8—10 октября 2014 г.): Сборник докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2016. С. 224—239).

***

Драматическое творчество Цветаевой не закончилось циклом «Романтика» — вскоре после эмиграции из России, уже в 1923 году, в Праге, она вновь берется за перо драматурга, на этот раз уходя к истокам сценического искусства — к древнегреческой трагедии. Цветаева задумывает неоклассическую трилогию «Гнев Афродиты», посвященную героической биографии Тезея и его личным потерям. В своих трагедиях Цветаева использует уже знакомую драматическую структуру — и «Фортуна», и дилогия о Казанове фокусируются на жизненном пути героя, на эволюции его характера и представлены через призму его отношений с возлюбленными. В «Фортуне» — Герцог де Лозэн, в «Приключении» и «Фениксе» — итальянский авантюрист Джакомо Казанова — и в том и в другом случаях время действия — столь любимый Цветаевой «осьмнадцатый век».

Тем не менее, в отличие от романтического цикла, трагедии создавались в полном отрыве от театрального окружения, когда Цветаева жила в эмиграции и изучала и освежала в памяти греческую мифологию в местных библиотеках. На какую же исполнительскую школу и какого рода сценические площадки были рассчитаны «Ариадна» и «Федра»? Изучение пьес через призму законов и условностей греческой трагедии позволяет нам осознать высокий профессионализм Цветаевой-драматурга. В отличие от камерного характера цикла «Романтика», трагедии рассчитаны на большее сценическое пространство с главными героями и хором. Отсутствие авторских ремарок о декорациях или общем оформлении той или иной сцены в тексте вторит древнегреческому канону. Так же как Еврипида, Цветаеву интересует психологический мир героев и поэтическая форма выражения этого внутреннего мира. Поэтический язык и сценическая композиция радикально отличаются от пьес романтического цикла. Цветаева русифицирует греческую трагедию, искусно переплетая греческий миф с русским фольклором, архаизмами и церковнославянизмами. Драматург смело экспериментирует с высокой и низкой речевой культурой, переходя от возвышенной аристократической речи к простонародной. Яркий тому пример — диалоги Федры и кормилицы, где женщины переходят на частушку, — когда кормилица убеждает наконец-то Федру признаться в любви к Ипполиту.

ФЕДРА
Ни весла, ни берега!
Разом отнесло!

КОРМИЛИЦА
На утесе дерево
Высокое росло.

ФЕДРА
Ввериться? Довериться?

КОРМИЛИЦА
Лавр-орех-миндаль!
На хорошем деревце
Повеситься не жаль![1]

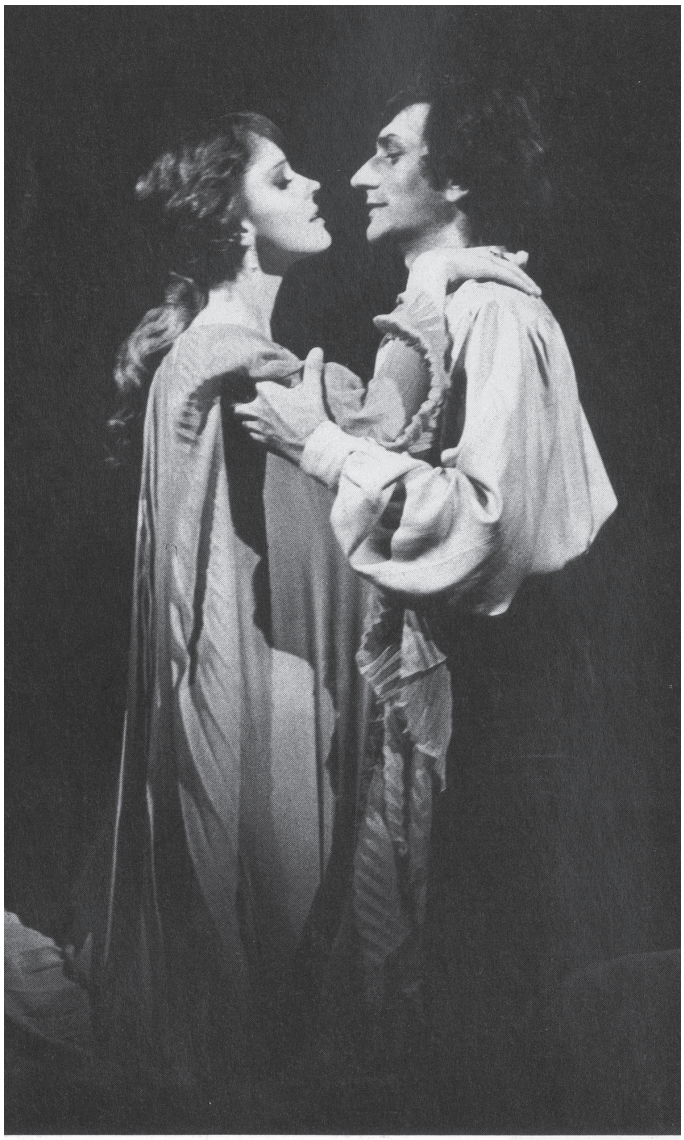
В трагедиях «Ариадна» и «Федра» Цветаева достигает новых драматургических вершин, создавая вокало-поэтическую русскую драматургию, истоки которой уходят к древнегреческой трагедии. Каждое действующее лицо обладает определенной ритмически-музыкальной формой самовыражения. Как известно, в Древней Греции актеры пели свои роли, ибо трагедия была гораздо ближе к современной опере, чем к драматическому театру. Цветаева воссоздает подобный певческий эффект с помощью виртуозного использования в ее поэтике частых анжамбеман, стаккато, легато и, как уже говорилось, архаизмов и фольклоризмов. Для Цветаевой *слово* — это прежде всего звук, и одним из главных критериев актерского таланта являлся для нее голос исполнителя. Именно голоса актеров должны были стать сродни музыкальным инструментам. Так, *слово*, произносимое выразительным актерским голосом, должно было стать звуком, а фразы должны были складываться в песнопения. Одновременно с интенсивным изучением греков Цветаева перечитывала «Рождение трагедии» Фридриха Ницше, где философ подчеркивает роль музыки в греческой трагедии, утверждая, что наше современное восприятие греческой трагедии сильно лимитировано, поскольку мы не слышим музыки, которая сопровождала представления греческих спектаклей[2].

Заметки Цветаевой во время работы над трагедиями позволяют предположить, что ее целью было создать полнокровные человеческие типы, одновременно духовные и чувственные. Характерные для поэта трансцендентальные темы и мистические предзнаменования, столь явные в ее неоромантических драмах, возводятся здесь уже на иной уровень. Цветаеву особенно интересует проклятие Афродиты и роль рока в жизни Тезея и его возлюбленных — сестер Ариадны и Федры. Обе сестры обладают даром ясновидения и ведóмы их мистическими предчувствиями.

В «Ариадне» и «Федре» Цветаева следует закону Аристотеля о единстве действия, вызывая чувства страха и сострадания, ведущие к катарсису. Участие хора и следование правилу об одновременном присутствии на сцене только трех исполнителей также соблюдены. Следуя древнегреческому канону, Цветаева во многом рассчитывает на актеров с велико-

[1] *Цветаева М. И.* Федра // Цветаева М. И. Собрание сочинений, 1994. Т. 3. С. 662.

[2] В письме А. В. Бахраху 29 сентября 1923 года Цветаева пишет: «Друг, просьба: пришлите мне книгу Ницше (по-немецки) — <Происхождение Трагедии>. (Об Аполлоне и Дионисе.) У меня никого нет в Б<ерлине>. Она мне сейчас очень нужна» (*Цветаева М. И.* Письма 1905—1923. С. 698).



Ил. 1. *Сцена из спектакля «Три возраста Казановы». Театр им. Е. Б. Вахтангова. Режиссер-постановщик — Евгений Симонов. Казанова — Евгений Князев, Генриетта — Елена Сотникова*

лепной дикцией и голосовыми данными, которые смогли бы воплотить на сцене ее поэтические строки. Возможно, Цветаева все еще представляет в творческом воображении своих московских театральных знакомцев — студийцев Вахтангова, которые, без сомнения, могли бы успешно воплотить ее трагедии.

Ил. 2. *Сцена из спектакля «Три возраста Казановы». Театр им. Е. Б. Вахтангова. Режиссер-постановщик — Евгений Симонов. Казанова — Василий Лановой, Мими — Ольга Чиповская*

***

Драматическое наследие Цветаевой — это не просто произведения неопытного драматурга или поэта, пробующего свои силы в новом жанре. Это работа профессионала, хорошо знакомого с художественными и техническими особенностями театрального процесса. Трагическая судьба Цветаевой не

Ил. 3. *Сцена из спектакля «Три возраста Казановы». Театр им. Е. Б. Вахтангова. Режиссер-постановщик — Евгений Симонов. Казанова — Юрий Яковлев, Франциска — Ольга Гаврилюк*

позволила ей увидеть свои пьесы на театральных подмостках, и ее разочарование в Вахтангове и его студийцах заронило сомнение в собственном драматическом даровании. Как может драматург верить в себя, когда ни одна из ее пьес не была сыграна при жизни, когда ни один монолог не был произнесен и ни один характер не был воплощен на театральных подмостках?

К моменту, когда сборник «Театр» с драматическими произведениями Цветаевой был наконец-то опубликован в 1988 году, актерская исполнительская школа, для которой были написаны эти произведения, канула в Лету и была заменена на психологический, фотографический и социалистический реализм. Цветаевские персонажи во всей их экстравагантности и изысканности представлялись в конце советской эпохи старомодными посланниками прошлого, лишними на советской сцене.

В 1985 году, более чем через шестьдесят лет, союз цветаевской драматургии с вахтанговской сценой все же состоялся премьерой спектакля «Три возраста Казановы». Режиссер Евгений Рубенович Симонов (отец автора этой статьи) написал инсценировку и поставил спектакль, в котором представители трех поколений вахтанговцев — Евгений, Князев, Василий Лановой и Юрий Яковлев — воплотили на театральных подмостках три возраста итальянского искателя приключений. В начале каждого спектакля звучала запись голоса поэта Беллы Ахмадулиной, читавшей нараспев цветаевские строки:

Разбросанным в пыли по магазинам,
(Где их никто не брал и не берет!),
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вахтангов Е. Б.* Из тетради 1914—1919 годов // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: В 2 т. М.: Индрик, 2011. Т. 2. С. 137—138.
2. *Кумукова Д. Д.* Театр М. И. Цветаевой, или «Тысяча первое объяснение в любви Казанове» (Поэтическая драма в эпоху «синтеза искусств»). М.: Совпадение, 2007. 279 с.
3. *Симонова-Партан О. Е.* «Не суждено, чтобы сильный с сильным...» О несостоявшемся творческом союзе Марины Цветаевой и Евгения Вахтангова // Актуальная Цветаева — 2014: 1914 год в жизни Марины Цветаевой (Начало Борисоглебья): XVIII международная научно-тематическая конференция (Москва, 8—10 октября 2014 г.): Сборник докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2016. С. 224—239.
4. *Цветаева М. И.* Два слова о театре // Цветаева М. И. Об искусстве. М.: Искусство, 1991. С. 259.
5. *Цветаева М. И.* Письма 1905—1923. М.: Эллис Лак, 2012. 792 с.
6. *Цветаева М. И.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1: Стихотворения. М.: Эллис Лак, 1994. 639 с.
7. *Цветаева М. И.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3: Поэмы. Драматические произведения. М.: Эллис Лак, 1994. 816 с.
8. *Цветаева М. И.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. М.: Эллис Лак, 1994. 688 с.
9. *Чехов А. П.* Опять о Саре Бернар. URL: http://chehov.niv.ru/chehov/public/opyat-o-sare-bernar.htm (дата обращения: 25.03.2018).
10. *Partan O.* Marina Cvetaeva and Theater // A Companion to Marina Cvetaeva / Ed. Sibelan Forrester. Leiden: Brill, 2016. P. 92—129.
11. Soul and Passion: Marina Tsvetaeva's Classical Plays / Introduction, translation and notes by Z. Martirosova Torlone and M. Stadter Fox. Oxford, Ohio: Staroe Vino, 2012. 226 p.

Аннотация

Эта статья посвящена театрально-драматической биографии Марины Цветаевой и ее модернистской театральной эстетике. Особое внимание уделяется юношескому интересу Цветаевой к драматургии Эдмона Ростана, актерской игре Сары Бернар и неприятию пьес Антона Чехова. Неоромантический цикл «Романтика» и неоклассические трагедии рассматриваются через призму исполнительского искусства, демонстрируя богатство и оригинальность творческой драматической палитры Цветаевой.

Summary

This article is dedicated to Marina Tsvetaeva's involvement with theatrical drama and to the modernist aesthetics in her playwriting. Particular attention is paid to Tsvetaeva's youthful fascination with Edmond Rostand's plays and Sarah Bernhardt's acting style, and to her dislike of Anton Chekhov's plays. Her neoromantic cycle *Romantika* and her neoclassical tragedies are viewed through the lens of the performing arts, demonstrating the richness and originality of Tsvetaeva's dramatic palette.

✓ *Ключевые слова:* Марина Цветаева, Евгений Вахтангов, русский театр XX века, неоромантическая драматургия, неоклассическая трагедия.

✓ *Key words:* Marina Tsvetaeva, Evgeniy Vakhtangov, 20th century Russian theatre, neoromantic drama, neoclassical tragedy.

80 лет со дня смерти
О. Мандельштама

ЮБИЛЕИ. ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

№ 3 / 2018

УДК
821.161.1

«Я видел озеро, стоящее отвесно...»

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

Не бумажные дести, а вести спасают людей.
О. Э. Мандельштам

Гадание о том, что значит непонятное, то есть таинственное, и тем самым необыкновенно притягательное и любимое стихотворение, давно стало привычным развлечением в часы, когда гуляешь, рассеянно дивясь красотам природы, и под мерный шаг начинают всплывать и оформляться пусть чужие, но уже так давно присвоенные и сросшиеся с самой душевной сутью строки. Григорий Померанц в небольшом, но очень значительном эссе «Слово — Психея» рассказал о том, что сначала мучительно не понимал поэзию Мандельштама и в буквальном смысле очнулся и начал ей внимать, глядя на игру «красок на облаках в бесконечно долгие северные вечера, и потом, когда белые ночи сменялись черными зимними, я уходил из *барака* и на тридцатипятиградусном морозе топтался взад и вперед по дорожкам лагпункта и слушал лившуюся из репродукторов Шестую или Пятую симфонию (Чайковского). Музыка одна доносила в зону что-то из мира, от которого я был отрезан, и я слушал ее с таким вниманием, которого мне не хватало на воле. И вот, после открытия музыки, мне открылся Мандельштам. „Она еще не родилась...“. „Сестры — тяжесть и нежность...“. „Я слово позабыл...“. Все, все зазвучало, как музыка на архангельском морозе»[1].

Конечно, стих втемяшивается в голову и шепчется про себя как молитва именно тогда, когда больно. Но живет он в памяти десятилетиями, возвращаясь в новых обстоятельствах и состояниях. Мне кажется, что жизнь эта, равно как и запоминание не вполне объяснимого, ближе и понятнее музыканту уже в силу того, что в самом нежном детстве его заставляли учить наизусть много раньше, чем начинали знакомить с правилами осмысленной композиции. Воздушная слуховая память, цепляющаяся за неведомые и невоспро-

[1] *Померанц Г. С.* Слово — Психея // Померанц Г. С. Страстная односторонность и бесстрастие духа. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2014. С. 191.

изводимые внутренние ассоциации, очень сильна и точно так же действует почти помимо ratio, когда имеет дело с метрической, ассонантной, ритмомелодической материей стиха. Топот губ оказывается главнее так называемого «содержания», более того — он становится важнейшим источником постепенного постижения смысла.

О музыкальной стороне понимания Померанц тоже высказался очень энергично и исчерпывающе. «Прошло много времени, — пишет он, — прежде чем сознание мое поплыло по свободным сцеплениям ассоциаций. <...> Мандельштам осознал то, что он делал, как борьбу за слово-Психею, за самостоятельность слова, т. е. за отрыв слова от своего места в словаре, от группы предметов, которые оно обязательно обозначает, за высвобождение самых неожиданных, то возникающих, то исчезающих ассоциаций. Слово увольняется от службы термина, становится знаком, подобным музыкальной ноте. Символисты расковали звучащую музыку слова. Мандельштам идет дальше, он пытается создать музыку смыслов, музыку Логоса»[1]. Именно свободное сцепление ассоциаций постепенно нарастает на звучащий внутри, живущий собственной жизнью поэтический текст, притягивающий к себе то проблеск, то вдруг целый сноп света, именуемого пониманием. Это не значит, что путь привел к последней точке, наоборот, распахнувшееся пространство озаряет радостью, подобно явленному чуду. Моя цель — поделиться этой радостью, родившейся из того, что, бессознательно коллекционируя образы, «подходящие» к стихотворению Мандельштама, я внезапно набрела на простое и ясное объяснение Логоса, которым выстроена его Музыка.

Для начала напомню стихотворение:

Я видел озеро, стоящее отвесно,
С разрезанною розой в колесе
Играли рыбы, дом построив пресный,
Лиса и лев боролись в челноке.

Глазели внутрь трех лающих порталов
Недуги — недруги других невскрытых дуг,
Фиалковый пролет газель перебежала,
И башнями скала вздохнула вдруг.

И влагой напоен, восстал песчаник честный,
И средь ремесленного города-сверчка
Мальчишка-океан встает из речки пресной
И чашками воды швыряет в облака.

4—7 марта 1937, Воронеж

[1] *Померанц Г. С.* Слово — Психея. С. 188.

Его анализ имеется в статье М. Л. Гаспарова «Две готики и два Египта в поэзии Осипа Мандельштама»[1]. Интерпретация Михаила Леоновича богата и бесспорна, я во всем с ней согласна и потому обсуждать ее не буду. Моя находка ее не меняет, но и не «дополняет», она, как мне кажется, просто открывает образ, равный внутренней структуре, направляющей движение этой словесно-звуковой волны.

Начну с конца: в целях чтения в автобусе я недавно подхватила с прилавка английский роман, притянувший взгляд прерафаэлитской обложкой, а при ближайшем рассмотрении еще и штампом «Лауреат Букеровской премии», красующимся в ее углу. В другом углу стояла рекламная характеристика: «Мастерски сервированный пир для литературных гурманов. Sunday Times». Речь идет о «романтическом романе» Антонии Байетт (Byatt) «Обладать» («Possession»)[2]. Весьма рекомендую литературным гурманам. Кавалерственная дама Антония (получила за этот роман орден Британской империи) рассказала о том, как пара современных литературоведов открыла переписку и другие документы, проливающие свет на тайную страсть пары поэтов викторианской эпохи. Изюминка состоит в том, что современное повествование перемежается стихами и письмами вымышленных персонажей, из коих один — признанный классик, а другая — полузабытая полуфранцуженка, дочь известного собирателя английских, валлийских и бретонских сказаний. Особый интерес и ценность романа в глазах образованных английских читателей состоит в пространных цитатах из творений этих воображаемых поэтов. В частности, герой-литературовед, знакомясь с дотоле неизвестной ему поэмой Кристабель де Ла Мотт под названием «Затонувший город», читает следующие строки:

Над затонувшим градом Ис
Провал озыбленный навис.
Туда, к блистающим зыбям,
Собор вознес свой шпиль, а там
Как в зеркале открылся вид:
Стремглав такой же шпиль висит.
Меж этих островерхих крыш,
Как в небесах весенних стриж,
Макрель играет, над собой
Зеркальный видя образ свой.

Увидев эту картинку (у дамы превалируют зеркало, стекло, прозрачность), я задалась вопросом, насколько популярен Мандельштам в английских уни-

[1] *Гаспаров М. Л.* Две готики и два Египта в поэзии Осипа Мандельштама. Анализ и интерпретация // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. М.: Азбука, 2001. С. 260—296.

[2] *Байетт А. С.* Обладать. СПб.: Азбука, 2015. 800 с.

верситетах. Но конечно, главное заключается в том, что Байетт пером Кристабель напомнила чудесную легенду, весьма известную на рубеже XIX—XX веков, в том числе и в России. Гугл управился в пять секунд и представил кучу материала по вариантам сюжета, его связям с историей, а также сообщил, что сказание о городе Ис в свое время всплывало в высоком искусстве. Его имел в виду Дебюсси в прелюдии «Затонувший собор», а Эдуард Лало сочинил на сюжет легенды целую оперу, поставленную в Париже в 1888 году. Ис был исторической столицей Арморики, его король Грандлон спасся и основал другой бретонский город — Кемпер, который стоит и ныне. Самым примечательным звеном истории «прекраснейшего на земле» города Ис (или Кер-Ис) является убеждение бретонцев в том, что после его затопления франки назвали свою Лютецию Пар-Ис (Par-Is) — такой же, как Ис, построенный, как Ис, и что, когда Париж уйдет под воду, Ис восстанет из моря в первозданном величии.

Русский след истории города Ис тоже подсказал Гугл: он присутствует в драме Блока «Роза и Крест». Действительно, Блок посвятил легенде шесть строк и даже назвал город, так что места для сомнений об источнике он нам не оставил. Отсылка совершенно ясная, и свидетельствует она о том, что Мандельштам не мог этой легенды не знать. Потому что «Розу и Крест» он, безусловно, читал.

А теперь вернемся к стихотворению. Его «музыка Логоса» — это восстание затонувшего города, возрождение и ликование. Позиционно (окружающие тексты) и метафорически (привычные символы) этот сюжет раскрывается как трансформация душевного состояния поэта, движение от пребывания в потустороннем, утонувшем, разрушенном, немом к обретению дыхания, словесной ткани мироздания, взлету в облака. Самое удивительное, что Мандельштам строит эту симфонию, пользуясь почти исключительно образами средневековой европейской культуры. Получается воображаемый моностиль, аранжированный крайне современными (1937) средствами. Это станет понятнее, если мысленно сравнить стихотворение с принципами композиции «Симфонии псалмов» (1930). В обоих случаях мы на собственной шкуре испытываем превращение ограниченного комплекта исторически привязанных «единиц» в стихию совершенно актуального личного переживания. Справедливости ради замечу, что точные даты назвала не случайно. Потому что в моем личном случае восприятия наблюдаемых «моностилей» как минимум два: на условное «Средневековье» Мандельштама (условное «Барокко» у Стравинского) налагается тоже исторически дистанцированный и тоже «стильный» трагический карнавал наступивших 1930-х, смешавший иронический и романтический историзм с сюрреализмом.

Сверхреальное в «Озере» светит в масштабных разрывах, главные «предметы» поэтом просто не названы, нет слов «собор», «потоп», «дно». Собор угадывается по «розе» и скале с башнями, однако человеку, вопрошавшему:

«что более подвижно, более текуче — готический собор или океанская зыбь» (статья «Франсуа Виллон», 1910), — для пейзажа достаточно. Сон, в который входишь сквозь озеро-зеркало (стихия воды и симметрия отражения, как Ис и Пар-Ис) и, переступая порог, оказываешься в сумеречном подводном мире, где «роза» и «колесо» «зыбятся» значениями: да, круглое окно на фасаде собора, но роза еще и рана, рана Христа, к тому же она разрезана. «Раз — рез — роз — лес»: в этой игре созвучий «лес» становится звуковым поворотом, и тогда понимаешь, что колесо — буквально, что оно крушит и давит, на нем колесуют. Муки и разрушение, но все это отступает в прошлое — поворот колеса Фортуны, и там, где свершились Страсти, играют рыбы, строя «пресный дом» из того, что осталось: из боли, ужаса, гибели, из тени утонувшего собора.

Лающие порталы не оставляют сомнения — мы в аду, и Цербер встречает нас у врат (у Сумарокова есть строка «Разверзни пес гортани лая» — как раз к этому случаю, да и гармошки порталов действительно похожи на глотки). Дом божий — место страданий — пресный дом — три пасти Цербера — преграда, вглубь которой глазеют, то есть театральный портал, — столько превращений испытывает наш «Собор» на протяжении пяти строк. Публика театра — «недуги — недруги других невскрытых дуг» — описана загадочной характеристикой-скороговорочкой, где действующие «лица» симметрично зеркальны: «други и недруги» посредине, «дуги и недуги» — по краям. Вырисовывается, что «недуги» — это не только болезни, продолжающие муки, это еще и «не дуги», а нечто, им противоположное. Ну, а что такое «дуги», мы прекрасно знаем:

Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то четырех задыханий
Придет выпрямительный вздох —
И дугами парусных гонок
Открытые формы чертя,
Играет пространство спросонок —
Не знавшее люльки дитя.

Ноябрь 1933, Москва
Июль 1935, Воронеж

Вариант:

Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то четырех задыханий
Придет выпрямительный вздох —
И так хорошо мне и тяжко,
Когда приближается миг —
И вот дуговая растяжка
Звучит в бормотаньях моих.

Ноябрь 1933, Москва

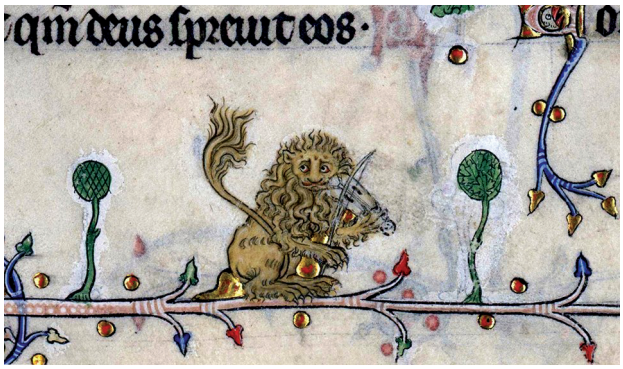
О том, что «парус» связан с напряжением, звуком («Слух чуткий парус напрягает»), что его движение обозначено «музыкальными» темпами (где-то «парусные гонки», а где-то и «парус медленный, что облаком продолжен»), а звук — с дугой, как его идеальной траекторией, можно долго не распространяться. И дуги порталов, и «разрывы круглых бухт», и другие образы-картинки — это только вещественные «рифмы» к той изначальной сущности, о которой сказано:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.
1916

В «Камне» стихия разрыва и движения, дуг-траекторий и дуг-отражений еще едва угадывается, но поэт уже сделал главную ставку, и это не слово-имя. В «Воронежских тетрадях» «песнь одноглазая, растущая из мха, одноголосый дар охотничьего быта» становится господствующим принципом. Музыка Логоса настраивается на волну, процесс, звучание, на биение смыслов, на явление форм осязательно-непреложных, но видимых только в духовном пространстве воображения.

Артикуляция стихотворения «Я видел озеро» совершенна в своей выразительности и часто составляет значительнейший пласт смысла. Только один пример: начальная строка, в противоположность чередованию «раз — рез — роз — лес» во втором стихе, построена на повторении: падающие капли округлых «О» — «ОзерО, стОящее ОтвеснО» — завуалированно вводят слезный мотив. В состоянии сна, порога, заторможенности псевдобытия он открывает шлюз чувству глубокой скорби, никак не означенной словами. На этом фоне скороговорка про «дуги», «фокусничающая, как бильбоке», — очень сильный прием. Важнейшее сокровенное преподносится в шутовском колпаке: появляется подразумеваемый трикстер, усиливающий линию мифологического бестиария.

О льве и лисе достаточно сказал М. Л. Гаспаров, я только проиллюстрирую его несколькими картинками. Это drôleries — шутливые виньетки из средневековых рукописей, ответвления и вариации эмблемы Мандельштама (ил. 1, 2, 3, 4). Ее точного воплощения не нашла, но вполне возможно, что и такая картинка или рельеф существуют и когда-нибудь отыщутся. Важно же то, что развивается ирония двусмысленности: рыбы, очередной символ Христа, играют в развалинах затонувшего собора, их «пресность» и безгласность (Господь — Слово) влекут за собой совсем уже басенных «героев» средневековой эмблематики. Поэтому появление «глазеющих недугов» в качестве следующего выхода персонажей во множественном числе поначалу воспринимается как новая ступень воплощения гиперболических чуди-



Ил. 1. *Лев играет на виоле. Часослов XIV века*

Ил. 2. *Читающий лис. Часослов XIV века*

Ил. 3. *Лис проповедует на птичьем дворе. Часослов XIV века*

Ил. 4. *Битва кролика с улиткой. XIV век*

ков, плотно населявших иконографию средневекового мира. И только скороговорка-зеркало дает понять, что началось переключение действия. Сон и вода отступают, и знамением первых перемен становится яркий промельк: «Фиалковый пролет газель перебежала». Забавно, что над темой «средневековости» газели бился не один толкователь, но никто не заметил еще одной

иронической рифмы: именно на газель недуги и глазели. Гаспаров описал явление козочки как полет по дуге (!), хотя артикуляция здесь мелкодробная. Интуиция ученого заставила его пренебречь этой мелочью, потому что «выпрямительный вздох» и возникающие из него «дуги» уже ясно предчувствуются. Однако щелчок поворота и устремление вверх он пропустил. Ровно на половине — в окончание шестой строки стихотворения молотком вбито слово «дуг», дуг «других» и «невскрытых», то есть пока что тайных. Между ними и фиалковым пролетом — пропасть. В начале седьмой строки нам впервые засиял цвет, редкий и единственный (больше ни одного цветного слова в стихотворении нет), значит стало светло, и газель перемещается не в подводном царстве, а посуху, резво топоча копытцами: «пе-ре-бе-пе-ре-бе». Конечно, следует вздох облегчения: вздыхает скала-собор. Именно здесь и возникает сомнение в исключительно архитектурных мотивах стихотворения.

Следуя логике легенды об Исе, можно было бы предположить, что Париж ушел под воду и воскресает город на море (колесо повернулось, челнок качнулся), но из дальнейшего следует, что воскресает именно сам Париж, потому что «мальчишка-океан встает из речки пресной». Поэт не побоялся повторить то же самое, но уже новое по смыслу слово в позиции, точно соответствующей первой строфе: так он обозначил точное место. Трикстер-символ воплощается в озорной персонаж, не теряя своей главной функции, связующей дольнее и горнее. Ирония тоже усиливается, переходя в фазу веселья. Только представьте: океан-мальчишка, великий океан поднимается волной из речки, вычерпывает себя чашками и плещет в небо. Облака — значит солнце тоже присутствует, и в его свете сверкают дуги воды, всегда летящей по идеальной траектории. Этот финал относится, конечно же, не к переживаниям и действиям «собора», тоже воздвигающегося из речки Сены дугами арок, это собирается, восстанавливается на глазах внутренний «состав» поэта, пережившего почти что смерть. Его царственность, сияние, детская смешливость, вздох после подводного «задыхания» и дуги, знаменующие явление словесной «ткани», — всё при нем. Ведь строку: «влагой напоен, восстал песчаник честный» — можно отнести к архитектуре собора только в его природоподобной ипостаси леса, сонма растений. Но камень-песчаник не нуждается во влаге, чтобы стоять. В ней нуждается песок, персть, из которой слеплен человек.

Там, где с розой на груди, в двухбашенной испарине
Паутины каменеет шаль...

Кто это? Кармен? Лола Монтес? Руанский собор?

ЛИТЕРАТУРА

1. *Байетт А. С.* Обладать. СПб.: Азбука, 2015. 800 с.
2. *Гаспаров М. Л.* Две готики и два Египта в поэзии Осипа Мандельштама. Анализ и интерпретация // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. М.: Азбука, 2001. С. 260—296.

3. *Померанц Г. С.* Слово — Психея // Померанц Г. С. Страстная односторонность и бесстрастие духа. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2014. С. 188—197.

Аннотация

Небольшое эссе посвящено разгадыванию одного из «темных» стихотворений О. Мандельштама. Ключом становится средневековая легенда о затонувшем городе Ис, или Кер-Ис, популярная на рубеже XIX—XX веков и включенная А. Блоком в драму «Роза и крест».

Summary

This short essay is devoted to an interpretation of one of Mandelstam's 'dark' poems, 'I Saw a Lake, and it was Standing Sheer'. The source is the medieval legend of the sunken town of 'Is', or 'Ker-Is'. This legend became popular at the turn of the 20th century, and can also be found in Aleksandr Blok's drama *The Rose and the Cross*.

✓ *Ключевые слова:* Мандельштам, озеро, затонувший, Кер-Ис.

✓ *Key words:* Mandelstam, lake, sunken, Ker-Is.

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, ХРОНИКИ

№ 3 / 2018

УДК
78.01

Философия музыки в перспективе онтологии и сотериологии

[Рецензия на: *Клюев А. С.* Сумма музыки. СПб.: Алетейя, 2017. 608 с.]

СЫРЦОВА ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА
Доктор философских наук, старший научный сотрудник,
Институт философии имени Г. С. Сковороды (Киев, Украина)

SIRTSOVA ELENA N.
Doctor of Philosophy, Senior Researcher,
Institute of Philosophy of G. Skovoroda (Kiev, Ukraine)

E-mail: elena.sirtsova@gmail.com

Это неординарное издание, которое не могло не стать событием в философском пространстве славянских культур, где философия музыки на сегодня остается одним из наименее развитых направлений современного философствования и историко-философских исследований, объединяет три книги автора: «Музыка и жизнь: о месте музыкального искусства в развивающемся мире», «Онтология музыки», «Музыка: путь к Абсолюту».

Соединение трех книг в одном томе не только позволяет ознакомиться с основными трудами известного современного исследователя философии музыки, доктора философских наук, профессора Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, но и придает новое качество каждой из них в новом логическом обобщении, где авторская концепция музыки предстает как интеллектуально упорядоченное многообразие проявлений музыки в мире и истории философского осознания ее смысла.

Религиозно-философский, космический смысл музыки стал той еще и доныне не разгаданной загадкой, которую, благодаря философскому переосмыслению досократиками элевсинских и орфических мистерий, смогла постигнуть в ее онтологической перспективе уже европейская античность. В этом аспекте, видимо, возможно говорить о рождении из

духа музыки не только трагедии, но и философии как онтологии числовой и музыкальной гармонии универсума.

Именно онтологический и историко-философский уровень осмысления феномена музыки и философии музыки является основным для автора «Суммы музыки», который стремится ответить на вопрос о конечном смысле музыки. В логическом плане композиция «Суммы» предстает как концептуальное восхождение от музыкальных проявлений жизни и искусства через философскую онтологию музыки как бытия к идее музыки как пути к единению с Абсолютом.

Богатство развернутого в книге историко-философского и историко-культурного материала от эпохи античности до новейших концепций XX века аргументированно используется при изложении авторских идей целостной философии музыки, которую автор развивает в сопоставлении прежде всего с традицией русской религиозной философии конца XIX — начала XX века. Особенное внимание как определенной модели философии музыки в этом контексте уделено, в частности, труду А. Ф. Лосева, опубликованному в 1927 году, «Музыка как предмет логики», где музыка рассматривается в аспекте числа, времени и движения, числа выступают «ангелами», а музыка предстает молитвой.

Особенностью же авторской модели философии музыки как пути к Абсолюту является ее теоретическое оплодотворение не только идеями Платона, Аристотеля, пифагорейской школы и неоплатоников, как у А. Ф. Лосева или ранних Отцов Церкви, как у П. А. Флоренского и Н. О. Лосского, но и в значительной мере идеями православной мистики исихазма, которые нашли свое отражение в трудах святителя Григория Паламы.

На смену античной образной доминанте демиургического, числового и поэтического упорядочивания хаоса и шума мира в гармонии универсума на первый план в христианском исихазме выходит парадигма тишины, паузы, уединения, через которую и лежит путь к единению человека с энергиями Бога и музыки как преображению и духовному дару в синергии с Богом. Нисколько не преуменьшая значения введения понятия синергии (συνεργεία) в философию музыки именно в интерпретации его святителем Григорием Паламой, отметим только, что развитие понятий исихии и синергии в версии исихазма XIV века является лишь одним из направлений продолжения христианской традиции их осмысления в трудах Оригена, Евагрия Понтийского и Дионисия Ареопагита, которые заложили основы для уяснения этих понятий в аспекте единения с Богом.

Весьма интересным и эвристичным, хотя и дискуссионным для традиционного теологического дискурса, но вполне понятным с точки зрения современного постмодернистского поиска философией «самой себя» в современном многообразии европейского логоса, является сближение автором его понимания синергии в философии музыки с современными научны-

ми принципами и идеями синергетики, развитыми в трудах Германа Хакена и его последователей, относительно систем, способных к самоорганизации и самоупорядочиванию. В этом контексте нелинейного многообразия систем музыка предстает как вершина и венец одухотворяющего восхождения к Абсолюту.

Рецензия на книгу:

УДК
792

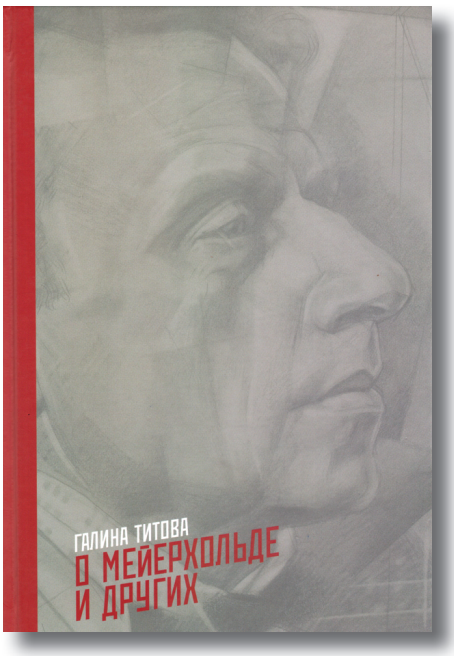
***Титова Г. В.* О Мейерхольде и других.**
СПб.: РГИСИ, 2017. 424 с.

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: alexandrryaposov@gmail.com

Автор данной книги, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ) Галина Владимировна Титова (р. 1937) — один из наиболее авторитетных специалистов по истории русского режиссерского искусства XX века, создатель санкт-петербургской школы мейерхольдоведения — школы, представленной такими именами, как, например, Е. А. Кухта и Н. В. Песочинский (причисляет себя к данной школе и автор этих строк). Не один десяток лет Г. В. Титова руководит аспирантами, чьи исследования выходят далеко за рамки изучения творчества В. Э. Мейерхольда.



Историко-теоретические работы Г. В. Титовой преимущественно сосредоточены на изучении театральных концепций и театральных процессов в России первой трети XX века, точнее — периода 1898—1923 годов, то есть четверти века от рождения русского режиссерского театра до формирования всех ключевых «новейших театральных течений» (П. А. Марков). Именно Г. В. Титова обосновала и утвердила в учебном процессе РГИСИ новую периодизацию истории русского театра XX века, согласно которой советский театр начинался отнюдь не в 1917 году, как это было принято долгое время, но — в 1923 году, с

лозунга А. В. Луначарского «Назад, к Островскому!» (см. статью «О старом и новом театре. Лозунг А. В. Луначарского „Назад, к Островскому!“» в данном сборнике), а до того, в 1917—1923 годах, в русском театре доминировали те же процессы, что были свойственны сценическому искусству дореволюционных 1900-х и 1910-х годов. Среди важнейших работ Г. В. Титовой следует назвать следующие: монография «Творческий театр и театральный конструктивизм» (СПб.: СПбГАТИ, 1995. 255 с.; вошла в состав книги «О Мейерхольде и других»); фундаментальная статья «Мейерхольд и художник» в сборнике «Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи / РИИИ» (СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 77—114), монография «Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру» (СПб.: СПбГАТИ, 2006. 176 с.).

Первая часть юбилейного сборника «О Мейерхольде и других», приуроченного к 80-летию Г. В. Титовой, представлена, как уже говорилось выше, текстом книги «Творческий театр и театральный конструктивизм». И текст этот, в свою очередь, делится на две большие главы.

Глава первая «Творческий театр» посвящена одному из важнейших направлений в советском театре 1920-х годов, нашедшему свое проявление как в сфере пролетарской культуры, так и в рамках профессионального театра. Идеологом пролетарской культуры, принципиально отличной, по его мнению, от культуры буржуазной, стал Александр Александрович Богданов[1]. Развивать пролетарскую культуру призваны были Пролетарские культурно-просветительные организации (Пролеткульт), существовавшие при Наркомате просвещения (Наркомпрос) с 1917 по 1932 год. Собственно театрально-эстетическая концепция Пролеткульта принадлежит Платону Михайловичу Керженцеву[2]. Г. В. Титова убедительно показала, что идеологической основой теории творческого театра Керженцева послужили символистские концепции Серебряного века. Не случайно элементы концепции «творческого театра» Г. В. Титова обнаруживает и в профессиональном театре. Например, это «замешенное на толстовстве „вагнерианство“» (с. 76) и идеи «вечной студии» и «театра-общины» Леопольда Антоновича Сулержицкого[3]. Или про-

[1] *Александр Александрович Богданов* (настоящая фамилия Малиновский; 10 (22).08.1873, Соколка, Гродненская губерния — 7.04.1928, Москва) — партийный и государственный деятель, ученый (с 1926 по 1928 год директор Государственного института переливания крови), теоретик пролетарской культуры, автор книги «О пролетарской культуре. 1904—1924» (М.; Л.: Книга, 1924. 344 с.).

[2] *Платон Михайлович Керженцев* (настоящая фамилия Лебедев; 4 (16).08.1881, Москва — 2.06.1940, Москва) — советский государственный и общественный деятель, автор книги «Творческий театр» (М.; Пг.: ГИЗ, 1923. 236 с.).

[3] *Леопольд Антонович Сулержицкий* (27.09.1872, Житомир — 30.12.1916, Москва) — театральный и общественный деятель, сподвижник К. С. Станиславского, руководитель Первой студии МХТ с 1912 по 1916 год.

ект «Театра-Пантеона» К. С. Станиславского, согласно которому предполагалось в 1917—1918 годах превратить МХТ в «Пантеон русского искусства», который состоял бы из отдельных студий и существовал бы по законам студийного творчества. Или, наконец, попытка поставить революционный спектакль-митинг «Зори», предпринятая В. Э. Мейерхольдом на сцене Театра РСФСР Первого в 1921 году.

Глава вторая «Театральный конструктивизм: идеи и метод» опирается на две основополагающие идеи. Это, во-первых, положение, согласно которому театральный конструктивизм и конструктивизм в изобразительном искусстве — это разные конструктивизмы (как и конструктивизм в литературе, как и конструктивизм в музыке, и т. д.). И во-вторых, мысль следующая: наличие в сценическом оформлении спектакля жестких станков или каких-либо иных конструкций вовсе не означает принадлежности данной постановки к театральному конструктивизму. Поэтому в спектакле «Великодушный рогоносец» (Театр Актера, 1922), ставшем спектаклем-манифестом театрального конструктивизма В. Э. Мейерхольда, своеобразным театральным аналогом «Черного квадрата» Казимира Малевича, суть дела заключена вовсе не в сценическом станке художницы-авангардистки Любови Сергеевны Поповой[1], представительницы «производственного искусства». Хотя, как справедливо заметила Г. В. Титова, на первых порах наличие станка имело важное значение, так как тем самым достигался отказ от изобразительности сценографии и подчеркивался ее функциональный характер (с. 129). Суть дела состояла в единственной театральной реальности этого спектакля — в играющем актере, по отношению к которому и станок, и заменяющая костюмы прозодежда выполняли сугубо функциональную роль. Г. В. Титова подробно анализирует становление конструктивистской методологии в творчестве В. Э. Мейерхольда, показывает нерасторжимую связь мейерхольдовского конструктивизма и биомеханики как мейерхольдовской актерской системы. Кроме того, проблемы театрального конструктивизма рассматриваются в варианте режиссерской методологии А. Я. Таирова и в плане соотношения конструктивизма и экспрессионизма в русском театре 1920—1930-х годов.

Вторая, завершающая часть сборника «О Мейерхольде и других», названная «Статьи разных лет», представлена работами, которые были ранее опубликованы в различных научных сборниках (статьи «А. В. Луначарский», «Метаморфозы экспрессионизма», «Мейерхольд: „Товарищество Новой драмы“», «Пятая „Нора“ Мейерхольда» и др.), в книге «Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру» (статья «Язык театра: опыт Мейерхольда») и в «Петербургском театральном журнале» (ста-

[1] Любовь Сергеевна Попова (24.04 (6.05).1889, село Ивановское, Московская губерния — 25.05.1924, Москва).

тьи «В. Э. Мейерхольд и поведенческие модели модерна» и «Феномен Ибсена в творчестве Мейерхольда»).

Книга «О Мейерхольде и других», таким образом, в значительной степени представляет вклад Галины Владимировны Титовой в современное театроведение и может выступать образцом служения профессии.

Конференция «Полевой сезон фольклористов — 2017»

УДК 398

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

26—27 февраля 2018 года сектор фольклора Российского института истории искусств, секция музыкального фольклора Союза композиторов Санкт-Петербурга и Фольклорно-этнографический центр им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова провели очередную конференцию «Полевой сезон фольклористов — 2017». Это ежегодная отчетная конференция, цель которой — показать материал, собранный в фольклорно-этнографических экспедициях за последний сезон.

М. А. Кузнецова (СПбГИК) представила отчет о современном состоянии песенных традиций Коношского района Архангельской области. Были сделаны записи от ансамбля «Частушка» деревни Вельцы, в том числе танец «Звездочка» под наигрыш «Русского», колыбельная, плач по покойнику, фрагмент колыбельной, частушки под язык. В деревне Кощеевская от ансамбля «Зорюшка» записаны долга́я (лирическая) песня с балладным сюжетом «Что на зорюшке», припевки, лирическая песня «Не дуйте-ка, ветрочки» (здесь она бытует как свадебная, поется, когда жених приезжал выкупать невесту). Пляска «Звездочка» сегодня существует как сценический номер. Народный хор их поселка Шала́куша исполняет свои местные песни. Хор существует с 1938 года, в 1956 году при ансамбле была танцевальная группа до 50 человек. Сегодня удалось записать: «Цвели в поле цвели цветочки», «По неволюшке молодца женили», «Ой, девица садиком шла».

Е. И. Возжаева (РИИИ) поделилась результатами экспедиции в Вельский район Архангельской области. Были записаны три свадебные, восемь лирических песен и песен позднего пласта, восемь плясовых и хороводных, шесть образцов детского фольклора, один заговор, восемь видов наигрышей на гармони. В городе Вельске записали от Викентия Степановича Васендина (уроженца деревни Основинская Вологодской области), гармони-

ста 96 лет, игру «по деревне» с частушками. Записаны «Рассыпала я малинку» под кадриль (село Благовещенское), наигрыши «Русского» на гармони (Хозьминское муниципальное образование), записан образец «тонкого голоса» (деревня Никитинская).

М. Н. Власова (ИРЛИ (Пушкинский Дом)) рассказала об обычаях и обрядах календарного и семейного циклов деревни Сёмжи Мезенского района Архангельской области. 22 марта в Сёмже отмечали праздник Со́рока святых (весеннее равноденствие); пекли шаньги (небольшие, как пряничек), наделяли ими детей. На Со́роки дети качались на качелях. Коллективное мытье изб происходило всю весну до Благовещенья. Держали кур здесь только ради яиц, и преимущественно для Пасхи, курятину не ели. На Пасху скакали на доске. Троицу почти не помнят. Иван день не был отмечен особыми обычаями и обрядами. Петров день был скорее день отдыха (возвращались с сенокоса): плясали кадриль, краковяк, падеспань, водили хоровод, устраивалось гуляние по деревне с негромким пением частушек. Ильин день и три Спаса соотносились с ходом семги и были трудовыми, поэтому как праздники не отмечались. Илья считался хозяином шторма (2 августа на воде опасно). Церковь Никольская (Николы Зимнего) построена в Сёмже в 1842 году. В селе жили православные и старообрядцы (был скит Иконы Казанской Божией Матери, потом церковка съехала в море вместе с берегом). Здесь были записаны предания, легенды, былички (домовые предстают «горностайкой»), повествования, навеянные морским бытом, — о кораблекрушениях.

А. В. Полякова (ФЭЦ СПбГК) представила итоги экспедиции в Лодейнопольский район Ленинградской области. Сегодня здесь преобладают частушки, поздняя лирика и романсы, детский фольклор («Дождик, дождик, перестань», «Солнышко высоколнышко», «Сорока-воровка», считалки, игра «Макарка»). Частушки во многом заместили календарные песни. Есть частушки на вепсском языке, частушки с подковырками, нескладушки, качельные частушки. Удалось записать похоронные причитания, фрагмент свадебной песни «Кто у нас хороший», наигрыш «Оятского» (или «Деревенского») под язык.

А. Н. Платонов (Ансамбль старинной крестьянской музыки) продемонстрировал записи гармонистов Пореченской волости Великолукского района Псковской области. В деревне Урицкое записали наигрыши «Скобаря» на гармони-хромке — «к девкам», «от девок», «под драку»; в деревне Поречье — «Скобаря» «под драку», «Русского»; в деревне Жигари — «Скобаря», танцы «Шельма» на шесть пар, «Топор-рукавицы», наигрыш «Надельного».

Также были представлены материалы об истории песни «Про Ледяхинского Каноху» по воспоминаниям односельчан (Локнянский район Псковской области). В Локнянском районе песня про Каноху исполнялась как припевки под наигрыш «Скобаря» или под наигрыш «Новоржевская». Жители деревни Ледяха верят в то, что эта история произошла на самом деле в

1923 году в праздник Успения Богородицы (28 августа). Герой песни Канон Павлович Акимов, певец и игрок на балалайке, убил свою невесту «за измену» и застрелился сам. Песню сочинил друг Канохи. Изначально текст занимал 12 тетрадных листов, и пелась песня один час.

Е. С. Редькова, И. В. Королькова, М. И. Чуракова и Д. К. Гаглоева (СПбГК) осветили современное состояние песенных традиций Велижского района Смоленской области. В ходе экспедиции были записаны образцы свадебного и календарно-обрядового фольклора. Всего удалось записать около ста свадебных песен (с вариантами): «Долго, долго свету нету», «Выкатили дубовую бочку», «А у нашего свата весёлая хата», «Выходи, свякрова горбатая», «На ком у нас крутый витый вяночек» и др. Также зафиксированы свадебные и похоронные причитания.

Раньше бытовали песни святочного гадания — «киликейки», сейчас информаторы вспоминали только тексты. Записаны две рождественские колядки. На Рождество в деревне Будница ходили мужчины со звездой, прикрепляли к ней свечу, в деревне Погорелье пекли блины в виде креста, делили его и давали скоту. Записан масленичный напев из деревни Березьково. На Масленицу пели корильные песни. Отмечали Сороки, Вербное воскресенье, Благовещенье, Пасху. Егорьев день считался женским днем — коровий (выгоняли коров), мужчины в этот день баб сторонились. Николин день — мужской, конский (коней выгоняли). Жатвенный обряд сегодня вновь очень актуален (все достали серпы, сажают жито для кур, коз, хотя еще в 1990-е годы все было забыто). Записаны жнивные песни «Купаленка, тёмная ночка», «Кругом наше поле», «Чиё это поле зратувалося стоя», «Чия та борода».

И. С. Попова (СПбГК) представила записи обрядового фольклора из Глубокского района Витебской области Республики Беларусь. Экспедиция проходила совместно со студентами Белорусского государственного университета культуры и искусств. Эта территория после I Мировой войны отошла к Польше. Сейчас в районе проживают поляки, белорусы, есть вкрапления старообрядческого населения. Обряды проводились католические, потом через две недели — православные. Ходили все и туда, и сюда. Записаны «Христос церковный» (существуют русский и польский тексты на один мотив), «Христос диво́чий», «Христос хозяйственный» (он же «Христос московский»), купальские песни («Перед Петром пятым днем», «Сегодня Ян, завтра Иван»), свадебная «Брат сестру на посад ведет».

И. И. Стесев показал видеозаписи бесед с Александром Николаевичем Галковским, хранителем традиции из села Судивы Климовичского района Могилевской области Республики Беларусь.

Г. В. Лобкова (ФЭЦ СПбГК) и Т. А. Садикова (СПбГК) рассказали о состоянии традиций народной культуры Липецкой области. Ранее, до 1928 года, эти районы относились к Рязанской губернии. В ходе экспедиции были обследованы 13 населенных пунктов в Лев-Толстовском районе, 4 населенных

пункта в Чаплыгинском районе. Удалось поработать со сводным ансамблем сел Дёмкино и Колыбельское Чаплыгинского района. В докладе были продемонстрированы фрагмент песни «Соловей с кукушечкой», записанной от этого ансамбля в 1990 году, а также эта же песня, исполненная сегодняшним составом исполнителей. Традиция мужского пения здесь была очень развита, и в коллективе сохраняются песни мужского репертуара. Записаны песни «Головушка моя бедная, сторонушка незнакомая», «Во зелёных во лужках девчонка гуляла». Были показаны частушки (страдания), страдания под язык, игра на гребенке и игра на табуретке (вероятно, прототипом инструмента был бубен), пастушьи приговоры, тропарь и кондак к Рождеству, овсеньки, подблюдные песни. Еще сегодня в северной части Липецкой области можно зафиксировать образцы причитаний.

И. В. Светличная (ФЭЦ СПбГК) познакомила с результатами экспедиционной работы в Лев-Толстовском районе Липецкой области. В селе Гагарино были записаны пасхальный тропарь «Христос воскресе», свадебная песня «Верея моя вереюшка», гармошечный наигрыш. В селе Головинщино — страдания под гармонь, «Матаня» (пляска с частушками), детские потешки («Сорока», «Пальчик, пальчик, где ты был»), заговор от сглаза. В поселке Тихий Дон записали гармошечные наигрыши «Русского» и «Елецкого» и частушки.

Е. В. Аньшина (СПбГК) рассказала о фольклорной традиция села Гагино Лев-Толстовского района Липецкой области. Это свадебные песни, похоронные причитания, календарные, плясовые, лирические песни: «Верея моя вереюшка», «Свет Мариюшка изменщица», «Уж ты сокол мой сокол» (на приезд жениха), «У кого-то деньги есть», «Как на нашей свахе дорогое платье». Были записаны псальма «О, счастливый этот путь», похоронное причитание, колядка на Рождество; на Новый год пели овсеньки, на Пасху — «Христос воскресе».

П. В. Шалыгин (СПбГК) сделал обзор инструментальной традиции Лев-Толстовского и Чаплыгинского районов Липецкой области. Были продемонстрированы гармошечный наигрыш «Елецкого» под пляску, наигрыш «Елецкого» на балалайке, наигрыш «Матаня» на гармони и на роялке (на рояльной гармони); пляска под «Матаню», когда танцевали двое, трое, пара на пару; «Страдания» под гармонь (бытовали раньше как шествие по деревне), «Страдания» под балалайку — «к ней» (протяжные) и «от ней» (более быстрые и веселые); наигрыш на гармони «Досада»; наигрыши на баяне «Досада», «Барыня» и «Цыганочка»; наигрыш «Русского» на балалайке, мужская пляска под наигрыш «Русского», игра на балалайке с ножницами и с гребешком (от этого меняется тембр).

Д. В. Изотов (ФЭЦ СПбГК) представил результаты экспедиционной работы в Челябинской области. С 2014 года ведется фиксация традиции поселков новой линии Оренбургского казачьего войска (Кизильский, Агаповский районы). Новая линия была построена в 1840-е годы для спрямления

границ. Здесь сохраняется традиция как казаков старой линии, так и подселившихся к ним других этнических групп. Преобладают лирические песни, поздняя лирика и романсы, встречаются песни украинского происхождения; песни, связанные с Великой Отечественной войной. Частушки поют в застолье и во время праздников. Репертуар псальмов общий для поселений старой и новой линий. Пели «стишки» при сидении у покойника, на 9-й и 40-й день. Состоялся отдельный выезд в село Архангельское Сосновского района Челябинской области. От В. Н. Лебедевой, уроженки Курганской области, записаны наигрыши на балалайке «Сербиянка», «Подгорная», «Цыганочка», «Улочная».

К. А. Крылов (ФЭЦ СПбГК) рассказал о народной музыкальной культуре Кизильского и Агаповского районов Челябинской области. В этом году ансамбль собрать не удалось — смогли записать свадебные песни в сольном исполнении. Со дня запоя до свадьбы устраивались свадебные вечорки, на которых исполнялись плясовые и лирические песни. На девичнике пелись свадебные песни с плачевым началом. Записаны свадебные песни: «Разливалась вода полая» (на девичнике, поселок Сыртинский (старая линия)), «Уж ты мать ли моя мамынька» (поселок Новоянгелька), «А наш дружка беден» (поселок Черноотрог) и др. Записаны псальмы (стишки), которые читаются в церкви, и стихи, которые не входят в каноническую службу; стихи «На Сионской горе», «Зачем братья собрались», поминальное причитание; пасхальный тропарь «Христос воскресе из мертвых». Записаны заговоры от крика, от рожи, от вывиха, от испуга, от укуса змеи; в поселке Черноотрог — имитация голосом гармошечного и балалаечного наигрыша.

Е. А. Климова (СПбГК) представила образцы башкирского фольклора, записанные в поселках Первомайка и Гранитный Кизильского района Челябинской области. Это в первую очередь наигрыши на курае: «Шахты» — при проводах в армию (наигрыш и песня), «Урал», «Соловей» и др.

Ю. Е. Чирков (Фонд казачьей культуры) продемонстрировал записи песенной традиции сел Елизаветинское и Александрия Благодарненского района Ставропольского края. Район заселяли казаки Хопёрского полка, волжские казаки, молокане и выходцы со Слободской Украины. В селе Елизаветинское были записаны духовный стих «Дивное имя твое», песни «Росла росла-цвела девица», «Калинка-малинушка», «Ты сосна ты кудрявая», романсы «Папиросочка с духами», «Сидел Ваня на диване» и др. В селе Александрия записаны: «Аленький мой цветок лазоревенький» (предсвадебные посиделки), «Сегодня я тута, ой я завтра уеду», «И туда гора». 28 сентября, на Успение, здесь проводится обряд «Лужкование».

Также Ю. Е. Чирков сделал обзор аудиоколлекции фольклорно-этнографических материалов из упраздненного фонда Ставропольского краевого радио. Эти записи были сделаны в 1980-е годы. В 1995 году происходила реорганизация местных краевых теле-радиокомпаний, они вошли в ВГТРК.

Передачи о народной культуре исчезли, журналисты, которые их вели, были уволены. Фонды этих радиокомпаний были переданы музыкальному редактору Светлане Светловой. Она сохранила эти фонды и стала в нерабочее время их оцифровывать. Ю. Е. Чирков представил записи 1980-х годов, сделанные на радио, в сравнении с образцами, записанными в 2015—2017 годах, — из села Константиновское: «Село ты, село, село большое», «Ой, не ягодка красна», «Ой, да чуя, ноя у Машеньки сердце», «Росла, росла деревца»; из села Елизаветинское: «Вечер девушки ко мне», «А воля да волюшка», «Да воробушко же воробей», «Не свивайси, не свивайси», «Стоят кони за воротами», «Ой, с мосту, мосточку» (танок), «Липушка да ракитушка» (свадебная).

Е. В. Самойлова (ФЭЦ СПбГК) рассказала о традиции приусадебных захоронений на Полтавщине в контексте миграционных процессов конца XX — начала XXI века. В селах Полтавского района Полтавской области Украины до конца 1950-х — начала 1960-х годов сохранялась традиция захоранивать на усадьбах. Сегодня, когда в села приезжают новые люди (*нові люди*) и покупают дома (*дворище з могилой*), некоторые из них сохраняют чужие захоронения возле дома, но многие разоряют такие могилы.

Т. Д. Булгакова (Институт народов Севера) представила свои наблюдения новых религиозных практик современных нанайских шаманистов в Нанайском районе Хабаровского края. На сегодняшний день изменилась интонационная среда, она фактически растворилась в массовой культуре, и специфического ничего не осталось. Фольклором сегодня называют любую, даже русскую, песню на нанайском языке. Проходят конкурсы рассказывания сказок, на которых зачастую исполнители пересказывают произведения, вычитанные из книжек на нанайском языке. В Китае нанайцы проживают в уезде Тунцзян и известны как народ хэчжэ (люди Нижней реки). В Китае нанайская культура плохо сохранилось, и они стали скупать и собирать информацию от российских нанайцев; считается, что это и их культура. Сейчас много шаманов, которые уже не знают ни языка, ни традиции, но получают информацию из средств массовой информации. Часто говорят, что информация приходит во сне, и «оттуда» стихи нанайские идут, «стихи падают...». Все для всех народов в том регионе перемешивается, становится одинаковым для нанайцев, ульчей и др. Однако происходит возрождение обрядовой практики. Например, в лагере «Дети Амура» обучают детей проводить обряды, произносить заклинания духов.

Т. Содгэрэл (Монгольский университет культуры и искусств, Улан-Батор) рассказала об особенностях исполнительского стиля *цуурчи* на открытой продольной флейте *цуур* Западной Монголии, охарактеризовала различия в манере игры некоторых современных музыкантов. В Монголии последним музыкантом, который сохранил древние традиции игры на *цууре*, был Паарай Наранцогт. Практически все современные *цуурчи* являются его прямыми или косвенными учениками. В ходе фольклорных экспедиций удалось

выявить более двадцати исполнителей на *цууре* различного возраста. В настоящее время они проживают в разных местах (в провинциях Ховд, Баян-Ульги, Хэнтий и Орхон, а также в городе Улан-Батор). Большинство исполнителей являются урянхайцами. Выявляются две тенденции: с одной стороны, идет процесс упрощения музыкальной формы и схематизация игры в целом; с другой стороны, отдельные *цуурчи* демонстрируют мастерское владение инструментом и творческий подход к воспроизведению традиционной основы наигрыша.

И. Б. Теплова (ФЭЦ СПбГК) показала видеозаписи карнавала в Сан-Пьетро-аль-Натисоне (Северная Италия) 4 февраля 2018 года. Область Фриули-Венеция-Джулия граничит со Словенией, Австрией, Швейцарией. Здесь проживают итальянцы, фриулы, словенцы. В карнавальном шествии в коммуне Сан-Пьетро-аль-Натисоне 4 февраля приняли участие более трехсот различных масок, среди них: красивые, белые маски (bianco); маски плохие, грязные (brutto); старик и старуха (vecchio, vecchia), синьор и синьора, медведь и медвежонок, кабан и охотник; корова, ее доят, вином угощают гостей; пастор, точильщик ножей, пародия на Берлускони. В процессии движется старая молотилка, которая обмолачивает конфетти. Пахари с плугом (засевальщики) имитируют пахоту. Есть маски «паноккио» — это персонажи из сухих колосьев кукурузы, в руках у них посох, на котором закреплен череп козла. Ударяя посохом о землю, они вызывают весну. Маски-блума́ри — подростки или молодые парни, их нечетное количество — обегают свою деревню столько раз, сколько участников этого действа. Весь этот период именуется «Пуст», маски называются «пустичи», центральная маска — «великопуст».

Аннотация

Обзор докладов научной конференции «Полевой сезон фольклористов — 2017» (Санкт-Петербург, РИИИ, 26—27 февраля 2018 года) о результатах фольклорных экспедиций 2017 года.

Summary

Review of the academic conference ‘The Expeditionary Season of Folklorists — 2017’ (Saint Petersburg, RIHA, February 26—27, 2018) on the results of folklore expeditions 2017.

✓ *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.

ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ

№ 3 / 2018

УДК
7.07, 929

Новые документы о тюремном заключении председателя ГИИИ графа В. П. Зубова

СЕРЁГИНА НАТАЛЬЯ СЕМЕНОВНА
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

SEREGINA NATALIA S.
Doctor of Musicology, Leading Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: nseregina@mail.ru

Деяния графа В. П. Зубова (1884—1969), как и его воспоминания, изобличают в нем человека талантливого, прозорливого и находчивого, сумевшего противостоять мировым катаклизмам. В 1912 году в Петербурге, в своем особняке на Исаакиевской площади, он учредил Институт истории искусств, где проводились регулярные лекции, читавшиеся ведущими учеными-искусствоведами. После 1917 года Зубов передал свой институт новому государству, изготовив кустарным способом специальную печать («...с помощью резинового штемпеля, я из клочка бумаги сфабриковал официальный документ...»[1]) и получив подпись А. В. Луначарского, ограждающую особняк от экспроприации[2]:

Народный комиссар по просвещению
Петербург. ...го декабря 1917 г.
№ 17 Удостоверение

Дом № 5 по Исаакиевской площади гр. Зубова, как представляющий выдающийся интерес в историческом и художественном отношении и заключающий в себе большие художественные ценности, находится под охраной рабочего и крестьянского правительства.

Никаким реквизициям и секвестрам без особого приказа Совета Народных Комиссаров он подлежать не может.

Народный комиссар А. В. Луначарский
Секретарь Дм. Лещенко

---

[1] ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 17. Л. 1.

[2] Цит. по: *Зубов В. П.* Страдные годы России / Сост., подготовка текста, вступ. статья и комментарии Т. Д. Исмагуловой. М.: Индрик, 2004. С. 91.

Валентин Платонович[1] охарактеризовал свой институт в первые годы его работы как «оазис в умственной пустыне, безнадежность которой ничто не может описать»[2].

Граф, хоть и передал свой особняк государству, подвергался арестам три раза: 15—26 ноября 1917 года, 7—9 марта 1918-го (вместе с великим князем Михаилом Александровичем); а также в 1922 году — 2 августа в Москве[3]: «Я был арестован 2-го августа, 2-го сентября я прибыл в Д. П. З., я покинул его 2-го декабря, день в день четыре месяца»[4].

В своих воспоминаниях Зубов рассказал о том, чему довелось быть свидетелем в заключении. Его воспоминания, небольшие по формату, хотелось бы рекомендовать для прочтения всякому. В главе «Тюрьма» (как бы продолжение «Записок из мертвого дома» Ф. М. Достоевского и предвестие «тюремной» литературы от Варлама Шаламова до Олега Волкова) перед нами проходит череда народных типов, ввергнутых в пучину событий революционного времени, — известные ученые, безвестные страдальцы, имена которых едва припоминаются Зубовым, или вовсе безымянные: «Предо мной потянулась через все тюрьмы, которые „провидение“ позволило мне посетить,

---

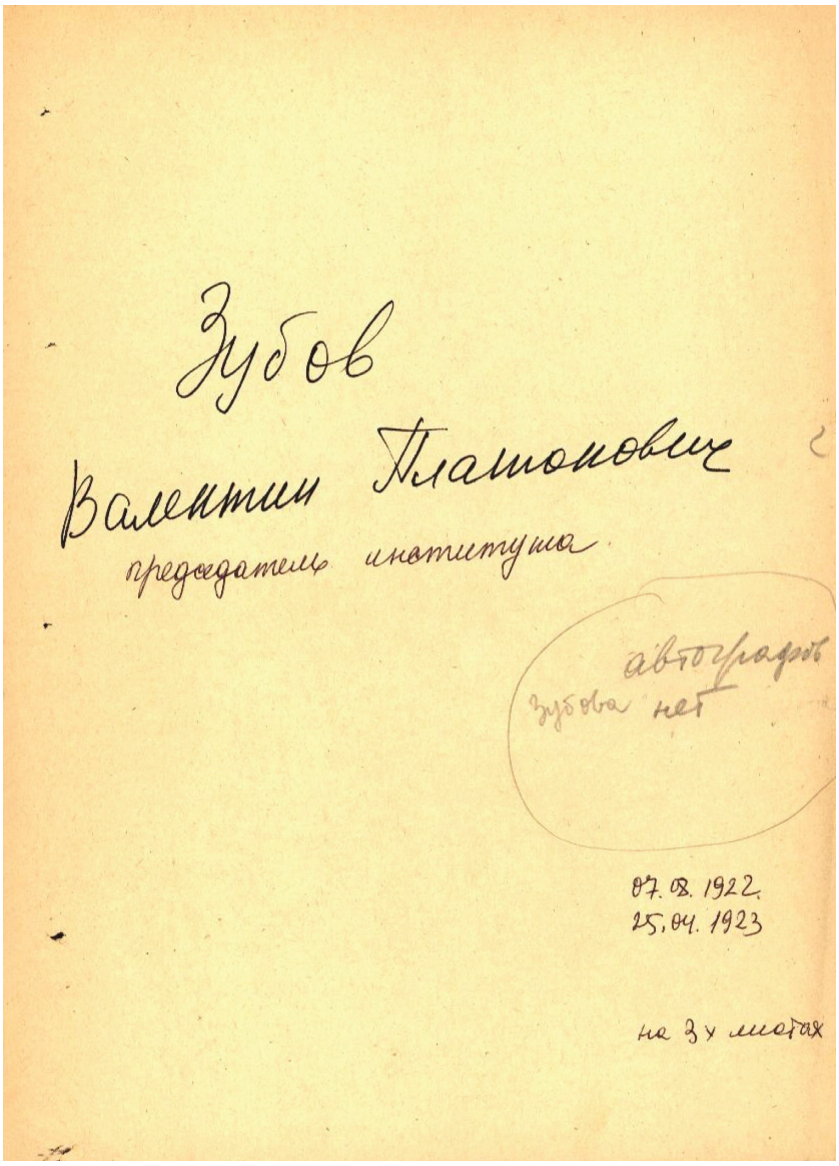
[1] *Валентин Платонович Зубов* (10 (22) ноября 1884, Санкт-Петербург — 9 ноября 1969, Париж) — искусствовед, доктор философии (1913), потомок нескольких известнейших русских фамилий. По линии отца — правнук графа Н. А. Зубова и праправнук А. В. Суворова. См.: *Кумпан К. А.* Институт истории искусств на рубеже 1920-х — 1930-х гг. URL: http://www.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=lSfRoURS2-k%3d&tabid=10460 (дата обращения: 01.02.2018); *Кумпан К. А.* К истории возникновения Соцкома в Институте истории искусств (еще раз о Жирмунском и формалистах) // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова / Сост. В. Багно, Дж. Малмстад, М. Маликова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 345—360; Краткий отчет о деятельности Российского Института Истории Искусств // Задачи и методы изучения искусств / Отв. ред. А. Н. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2012. С. 187—247; *Ананьев В. Г.* Институт истории искусств и пригородные дворцы-музеи в 1920-е годы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. Вып. 3. 2014. С. 128—129; *Исмагулова Т. Д.* Граница расколотой революцией России в судьбе и воспоминаниях графа В. П. Зубова // Уваровские чтения. VI. 16–18 мая 2005 г. / Науч. ред. Ю. Смирнов. Муром: Б. и., 2006. С. 326–334; *Дунаева А. О.* Первые сто лет трудно. К 100-летию Российского института истории искусств // Петербургский театральный журнал. 2012. URL: http://ptj.spb.ru/blog/pervye-sto-let-trudno/ (дата размещения: 22.10.2012).

В. П. Зубов был автором работ по истории искусства: *Зубов В. П.* Значение мелкой музейной единицы // Жизнь искусства. 1922. 20 июня. № 24. С. 1; *Зубов В. П.* В Эрмитаже Павловской статуе обломали руки // Жизнь искусства. 1922. 27 июня. № 25. С. 2; *Зубов В. П.* К предстоящей музейной конференции. I // Жизнь искусства. 1922. 11 июля. № 27. С. 1; *Зубов В. П.* Почему не надо разрушать дворцов-музеев // Красная газета. 1922. 2 июня. № 121 (1273); *Зубов В. П.* Павел I / Пер. с нем. В. А. Семенова. СПб.: Алетейя, 2007. 264 с.

[2] *Зубов В. П.* Институт истории искусств // Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общ. ред. И. В. Сэпман. СПб.: РИИИ, 2003. С. 14—32.

[3] *Зубов В. П.* Страдные годы России. С. 136.

[4] Там же. С. 137.


Зубов
Валентин Платонович
председатель института
автограф Зубова нет
07.08.1922.
25.04.1923
на 3х листах

Ил. 1. *Титульный лист к делу В. П. Зубова из архива отдела кадров РИИИ*

пестрая вереница человеческих образов. Перо Бальзака было бы достойно изобразить их одного за другим»[1].

В архиве отдела кадров РИИИ выявлены документы (ил. 1), освещающие события, описанные Зубовым, со стороны деятельности сотрудников

[1] *Зубов В. П.* Страдные годы России. С. 119.

института, пытавшихся способствовать освобождению и оправданию своего директора.

Приводим эти документы.

1. Письмо (ходатайство) от 7 августа 1922 года в Петроградский губернский отдел Политического управления с просьбой об освобождении В. Зубова за подписью А. Гвоздева[1]: Машинописная копия (ил. 2).

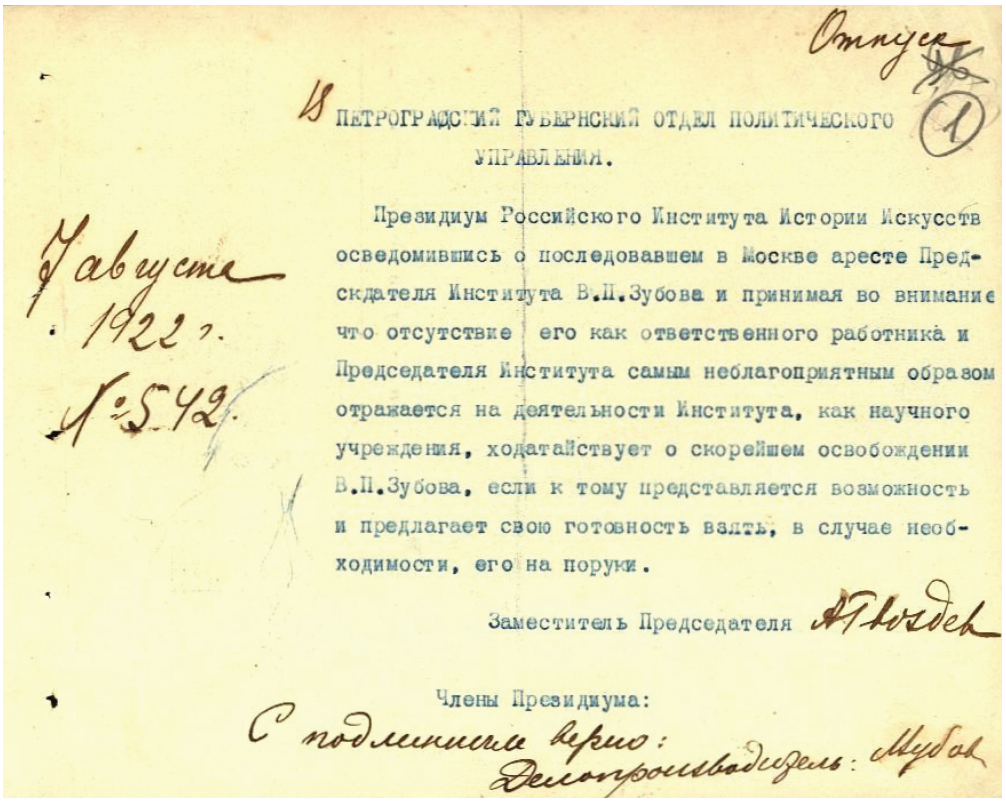
7 августа 1922 г. № 542.
В Петроградский Губернский Отдел Политического Управления.

Президиум Российского Института Истории Искусств, осведомившись о последовавшем в Москве аресте Председателя Института В. П. Зубова и принимая во внимание, что отсутствие его как ответственного работника и Председателя Института самым неблагоприятным образом отражаются на деятельности Института, как научного учреждения, ходатайствует о скорейшем освобождении В. П. Зубова, если к тому представляется возможность, и предлагает свою готовность взять, в случае необходимости, его на поруки.

Заместитель Председателя А. Гвоздев
Члены Президиума: [пропуск]
С подлинным верно: Делопроизводитель Л. Зубова[2]

[1] *Алексей Александрович Гвоздев* (9(21).03.1887, Санкт-Петербург — 10.04.1939, Ленинград) — советский театральный критик, театровед, литературовед и педагог. Сотрудник института с 1922 по 1939 год, председатель Разряда истории театра Российского института истории искусств. В 1920 году преподавал в Ленинградском педагогическом институте, одновременно возглавлял сектор Института истории искусств (позже Государственный научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии); автор труда «Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий» (1939). На момент описываемых событий был автором исследования «Из истории театра и драмы» (Пг., 1923). См.: *Альтшулер А. Я.* Гвоздев, Алексей Александрович // Театральная энциклопедия / Под ред. С. С. Мокульского. М.: Советская энциклопедия, 1961. Т. 1. Стб. 1129—1130; *Шнейдерман И. И.* Алексей Александрович Гвоздев // *Гвоздев А. А.* Театральная критика / Сост. и примеч. Н. А. Таршис. Л.: Искусство, 1987. С. 3—4; *Плохотнюк Т. Г.* А. А. Гвоздев — театральный критик // Проблемы метода и жанра. Томск: Национальный исследовательский Томский гос. университет, 1979. С. 24—32. В архиве института хранится значительный фонд его документов (КР РИИИ. Ф. 31. Ед. хр. 542).

[2] *Лидия Николаевна Зубова* (01.04.1903, Санкт-Петербург — 12.07.1966, Ленинград) — делопроизводитель в ГИИИ 18.10.1920—01.01.1926 (Архив РИИИ. Оп. 1. Личные дела сотрудников Гос. института истории искусств. Строка 21. Дело Л. Н. Зубовой), работала в ГПБ в 1947—1958 годах. См.: *Иванова Е. Н.* Зубова Лидия Николаевна // Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры. Биографический словарь. Т. 1—4. URL: http://nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=2150 (дата обращения: 03.09.2018).



Отпуск

В ПЕТРОГРАДСКИЙ ГУБЕРНСКИЙ ОТДЕЛ ПОЛИТИЧЕСКОГО УПРАВЛЕНИЯ.

7 августа 1922 г. № 542.

Президиум Российского Института Истории Искусств осведомившись о последовавшем в Москве аресте Предсдателя Института В.П.Зубова и принимая во внимание что отсутствие его как ответственного работника и Председателя Института самым неблагоприятным образом отражается на деятельности Института, как научного учреждения, ходатайствует о скорейшем освобождении В.П.Зубова, если к тому представляется возможность и предлагает свою готовность взять, в случае необходимости, его на поруки.

Заместитель Председателя А. Гвоздев

Члены Президиума:

С подлинным верно: Делопроизводитель: Зубов

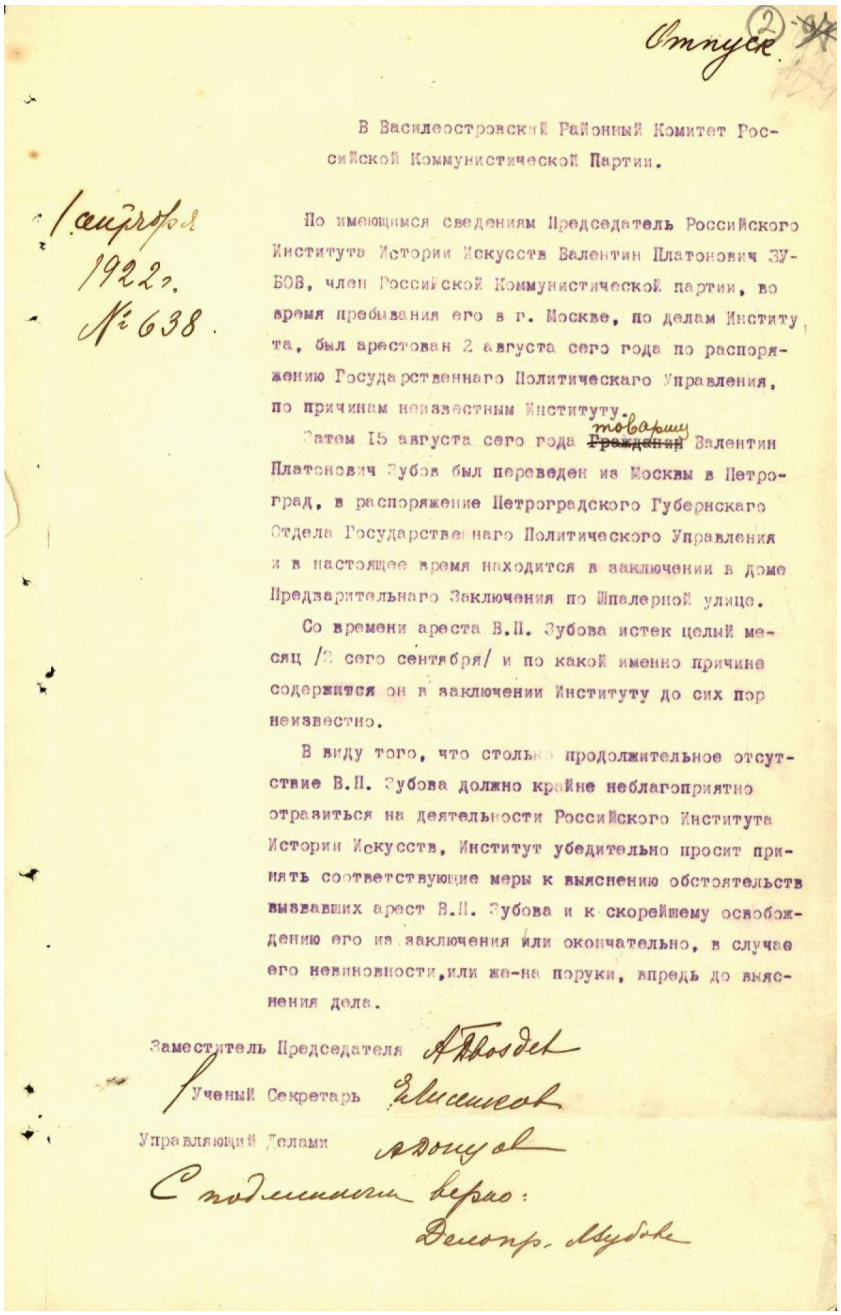
Ил. 2. *Письмо (ходатайство) от 7 августа 1922 года в Петроградский губернский отдел Политического управления с просьбой об освобождении В. Зубова*

2. Письмо (ходатайство) от 1 сентября 1922 года в Василеостровский районный комитет Российской Коммунистической партии с изложением обстоятельств ареста и с просьбой об освобождении В. Зубова за подписью А. Гвоздева и других. Машинописная копия (ил. 3).

1 сентября 1922 г.

В Василеостровский Районный Комитет Российской Коммунистической партии.

По имеющимся сведениям Председатель Российского Института Истории Искусств Валентин Платонович Зубов, член Российской Коммунистической партии, во время пребывании его в г. Москва, по делам Института, был арестован 2 августа сего года по распоряжению Государственного Политического Управления, по причинам неизвестным Институту.



Отпуск (2)

В Василеостровский Районный Комитет Российской Коммунистической Партии.

1 сентября 1922 г. № 638.

По имеющимся сведениям Председатель Российского Института Истории Искусств Валентин Платонович ЗУБОВ, член Российской Коммунистической партии, во время пребывания его в г. Москве, по делам Института, был арестован 2 августа сего года по распоряжению Государственнаго Политическаго Управления, по причинам неизвестным Институту.

Затем 15 августа сего года ~~Граждани~~ товарищ Валентин Платонович Зубов был переведен из Москвы в Петроград, в распоряжение Петроградского Губернскаго Отдела Государственнаго Политического Управления и в настоящее время находится в заключении в доме Предварительнаго Заключения по Шпалерной улице.

Со времени ареста В.П. Зубова истек целый месяц /2 сего сентября/ и по какой именно причине содержится он в заключении Институту до сих пор неизвестно.

В виду того, что столько продолжительное отсутствие В.П. Зубова должно крайне неблагоприятно отразиться на деятельности Российского Института Истории Искусств, Институт убедительно просит принять соответствующие меры к выяснению обстоятельств вызвавших арест В.П. Зубова и к скорейшему освобождению его из заключения или окончательно, в случае его невиновности, или же-на поруки, впредь до выяснения дела.

Заместитель Председателя

Ученый Секретарь

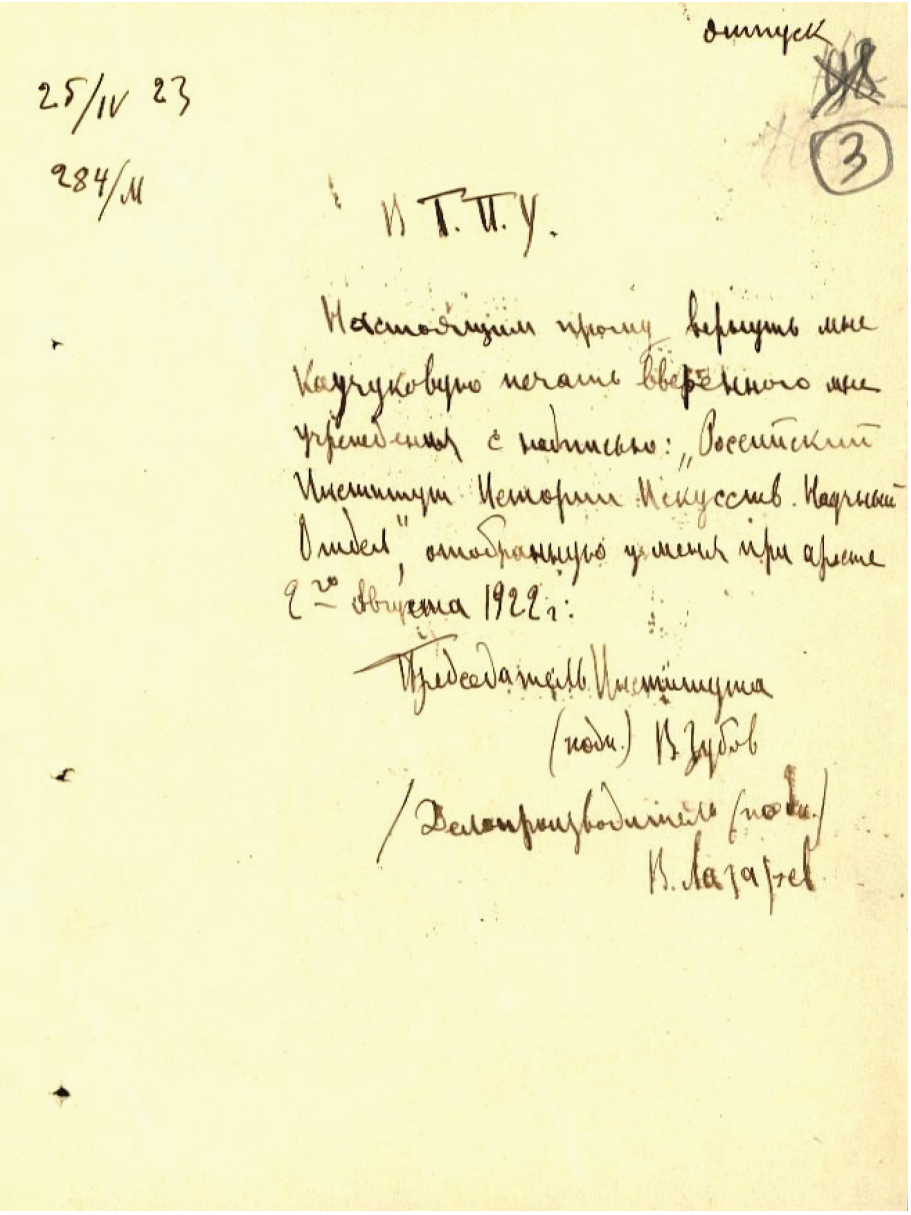
Управляющий Делами

С подлинным верно:

Делопр. Зубов

Ил. 3. *Письмо (ходатайство) от 1 сентября 1922 года в Василеостровский районный комитет Российской Коммунистической партии с изложением обстоятельств ареста и с просьбой об освобождении В. Зубова*

Затем 15 августа сего года Гражданин [зачеркнуто; надписано сверху:] *товарищ* Валентин Платонович Зубов был переведен из Москвы в Петроград, в распоряжение Петроградского Губернского Отде-



25/IV 23

284/М

3

В Г.П.У.

Настоящим прошу вернуть мне Каучуковую печать вверенного мне учреждения с надписью: „Российский Институт Истории Искусств. Научный Отдел", отобранную у меня при аресте 2-го августа 1922 г.:

Председатель Института
(подп.) В. Зубов

/Делопроизводитель (подп.)
В. Лазарев

Ил. 4. *Заявление В. Зубова в ГПУ от 25 апреля 1923 года с просьбой вернуть ему печать РИИИ, изъятую при аресте*

ла Государственного Политического Управления и в настоящее время находится в заключении в доме Предварительного Заключения по Шпалерной улице.

Со времени ареста В. П. Зубова истек целый месяц (2 сего сентября) и по какой именно причине содержится он в заключении Институту до сих пор неизвестно.

В виду того, что столь продолжительное отсутствие В. П. Зубова должно крайне неблагоприятно отразиться на деятельности Российского Института Истории Искусств, Институт убедительно просит принять соответствующие меры к выяснению обстоятельств вызвавших арест В. П. Зубова и к скорейшему освобождению его из заключения или окончательно, в случае его невиновности, или же — на поруки впредь до выяснении дела.

Заместитель Председателя А. Гвоздев.
Ученый секретарь Е. Лисенков[1]
Управляющий делами А. Донцов[2]
С подлинным верно. Делопр[оизводитель] Л. Зубова[3]

3. Заявление в ГПУ (Государственное политическое управление) от 25 апреля 1923 года с просьбой В. Зубова о возвращении ему печати РИИИ, изъятой при аресте, за подписью В. Зубова (в писарской копии) и делопроизводителя В. Лазарева (в писарской копии). Писарская копия (ил. 4).

25/IV [19]23
284/М
В Г.П.У.

Настоящим прошу вернуть мне каучуковую печать вверенного мне учреждения с надписью: «Российский Институт Истории Искусств. Научный Отдел», отобранную у меня при аресте 2-го августа 1922 г.

Председатель Института (подп[ись]) В. Зубов
/ Делопроизводитель (подп[ись]) В. Лазарев

[1] *Евгений Григорьевич Лисенков* — искусствовед, сотрудник Эрмитажа, поэт. В 1922 году — секретарь Разряда истории изобразительных искусств. Учился, а с 1920 года работал в Российском институте истории искусств, с 1924 года — действительный член Разряда истории изобразительных искусств Отдела западноевропейского искусства (См.: *Лисенков Е. Г.* Английское искусство XVIII века. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1964. 287 с.; *Лисенков Е. Г.* Ван-Дейк: 1599—1641. Л.: Комитет популяризации художественных изданий при ГАИМК, 1926. 38 с.). Был в дружеских отношениях с графом В. П. Зубовым.

[2] *А. Донцов* — сотрудник издательства института. См.: *Кроленко А. А.* Дневник 1927 года (ОР РНБ. Ф. 1120. Ед. хр. 223. Л. 144). Здесь же Кроленко записывает: «Потом приходит Донцов и рассказывает про институтские неурядицы».

[3] Лидия Николаевна Зубова.

Упоминание подписи «делопроизводителя» В. Лазарева представляет особую загадку и особую ценность документа. Сведений о службе некоего В. Лазарева в ГИИИ не имеется. Скорее всего, здесь имеется в виду известный впоследствии ученый и общественный деятель Виктор Николаевич Лазарев[1].

В библиотеке РИИИ содержится подписной экземпляр книги двадцатипятилетнего В. Н. Лазарева «Освальд Шпенглер» издания 1922 года[2] с дарственной надписью от автора: «В Библиотеку института истории искусств от автора. 23. 11 1922 г.» (ил. 5). Причем цифра «11» выполнена по-славянски («аі»), что выдает в авторе будущего знаменитого слависта и византиниста.

Эта первая книга В. Н. Лазарева представляет собой философско-полемическое исследование, экземпляр которого не случайно сразу по выходе из печати был подарен в библиотеку РИИИ. В институте, по всей видимости, он был со многими знаком — с Д. В. Айналовым, Л. А. Дурново и др. В литературе отмечалось, что «очень большую роль в его занятиях византийским искусством сыграл Д. В. Айналов, с которым В. Н. Лазарев постоянно встречался, часто бывая в Ленинграде»[3]. Он имел контакты с сотрудниками отдела изобразительного искусства, что следует из статей, посвященных их творчеству[4].

Появление книги В. Н. Лазарева, да еще с дарственной надписью, в библиотеке института представляет собой историческое событие, вписывающее-

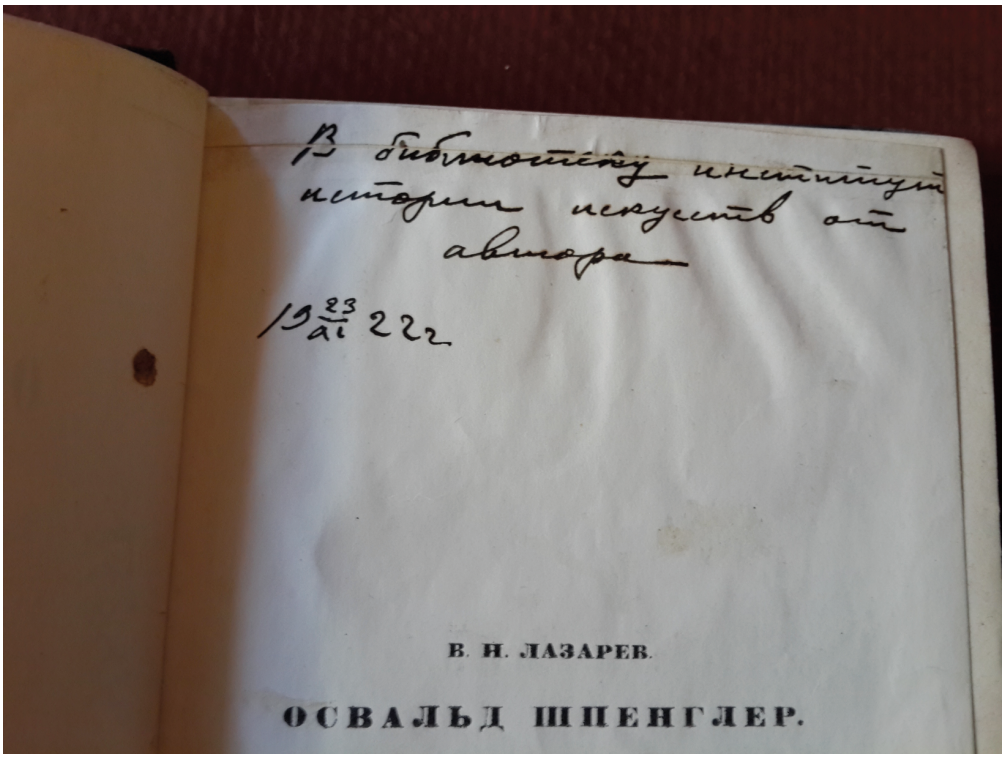
---

[1] *Виктор Никитич Лазарев* (22.8(3.9).1897, Москва — 1.2.1976, Москва) — историк искусства, член-корреспондент Академии наук СССР (1943), советский искусствовед, специализирующийся по истории древнерусского, византийского и древнеармянского искусства, а также итальянского искусства эпохи Возрождения. См.: Лит.: *Гращенков В. Н.* Виктор Никитич Лазарев: жизнь, творчество, научное наследие // Древнерусское искусство: Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура / Редкол.: Л. И. Лифшиц (отв. ред.) и др. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 8—32; *Дюфренн С.* Виктор Лазарев: итог одного труда // Древнерусское искусство: Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура / Редкол.: Л. И. Лифшиц (отв. ред.) и др. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 38—40; *Попова О. С.* Виктор Никитич Лазарев // Древнерусское искусство: Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура / Редкол.: Л. И. Лифшиц (отв. ред.) и др. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 33—37.

[2] *Лазарев Н. Н.* Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М.: А. Г. Миронов, 1922. 153 с.

[3] *Гращенков В. Н.* Виктор Никитич Лазарев (К семидесятилетию со дня рождения) // Византийский временник. Т. 29. М.: Наука, 1969. С. 3.

[4] *Лазарев В. Н.* Никодим Павлович Кондаков (1844—1925). М.: М. С. Базыкин, 1925. 47 с.; 2 изд.: *Лазарев В. Н.* Никодим Павлович Кондаков (1844—1925) // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М.: Наука, 1971. С. 7—19; *Лазарев В. Н.* Лидия Александровна Дурново // Византийский временник. Т. 23 (48). М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. С. 322—323; *Лазарев В. Н.* Николай Петрович Сычев // Византийский временник. Т. 26. М., 1965. С. 290—391.



Ил. 5. *Дарственная надпись В. Н. Лазарева на экземпляре книги «Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство», подаренном библиотеке РИИИ*

ся в историю распространения идей книги О. Шпенглера «Закат Европы»[1] в России, столетие со дня выхода которой отмечено в 2018 году рядом публикаций[2]. Работа В. Н. Лазарева представляет собой первый в России критический отклик на сенсационное произведение философской мысли Евро-

[1] Первый том «Заката Европы» вышел в 1918 году. В 1923 году он был переведен на русский язык (второй же так и остался недоступным русскому читателю).

[2] *Аверинцев С. С.* «Морфология культуры» Освальда Шпенглера // Вопросы литературы. 1968. № 1. С. 132—153 (перепечатано: Новые идеи в философии. 1991 № 6. С. 183—203); *Свасьян К. А.* Освальд Шпенглер и его реквием по Западу // *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. статья и примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1993. С. 5—122; Лекция Карена Араевича Свасьяна «О будущем Европы в свете ее настоящего. „Закат Европы“ Освальда Шпенглера и его предварительные итоги». 27 июня 2007 г. URL: https://pandia.ru/text/78/012/81216.php (дата обращения: 22.08.2018); «Закат Европы» О. Шпенглера и современные теории политической культуры // Молодой ученый. 2013. № 8. С. 317—321. URL: https://moluch.ru/archive/55/7550/ (дата обращения: 11.10.2018); *Горелов А. А., Горелова Т. А.* «Закат Европы» О. Шпенглера и возможность заката мира // Знание. Понимание. Умение. 2016. № 1. С. 29—43.

пы XX века, наряду с коллективным трудом русских философов «Освальд Шпенглер и Закат Европы» (1922)[1], в ответ на появление которого последовал «Философский пароход»[2], отправивший русских философов за границу в том же 1922 году.

Публикуемые документы расширяют круг наших представлений об истории Российского института истории искусств, биографии В. П. Зубова, его дружеских связях с сотрудниками и выдающимися искусствоведами его времени.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГИИИ — Государственный институт истории искусств (теперь Российский институт истории искусств).

ГПБ — Государственная публичная библиотека (теперь Российская национальная библиотека).

Д. П. З. — Дом предварительного заключения.

КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.

ЦГАЛИ СПб. — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* «Морфология культуры» Освальда Шпенглера // Вопросы литературы. 1968. № 1. С. 132—153 (перепечатано: Новые идеи в философии. 1991 № 6. С. 183—203).
2. *Альтшулер А. Я.* Гвоздев, Алексей Александрович // Театральная энциклопедия / Под ред. С. С. Мокульского. М.: Советская энциклопедия, 1961. Т. 1. Стб. 1129—1130.
3. *Ананьев В. Г.* Институт истории искусств и пригородные дворцы-музеи в 1920-е годы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. Вып. 3. 2014. С. 128—129.
4. *Бердяев Н. А., Букшпан Я. М., Степун Ф. А., Франк С. Л.* Освальд Шпенглер и Закат Европы. М.: Берег, 1922. 95 с.
5. *Горелов А. А., Горелова Т. А.* «Закат Европы» О. Шпенглера и возможность заката мира // Знание. Понимание. Умение. 2016. № 1. С. 29—43.

[1] *Бердяев Н. А., Букшпан Я. М., Степун Ф. А., Франк С. Л.* Освальд Шпенглер и Закат Европы. М.: Берег, 1922. 95 с. См.: *Пустарнаков В. Ф.* К оценке философской позиции Я. М. Букшпана в статье «Непреодоленный рационализм» сборника «Освальд Шпенглер и закат Европы» // История философии. 2000. № 6. С. 180—195.

[2] *«Философский пароход»* — собирательное название для двух рейсов немецких пассажирских судов «Oberbürgermeister Haken» (29—30 сентября 1922 года) и «Preussen» (16—17 ноября 1922 года), доставивших из Петрограда в Штеттин (Германия) более 160 насильственно высланных из Советской России представителей интеллигенции, включая многих известных философов и мыслителей. См.: *Макаров В. Г., Христофоров В. С.* Пассажиры «философского парохода» (судьбы интеллигенции, репрессированной летом—осенью 1922 г. // Вопросы философии. 2003. № 7 (600). С. 113—137; *Шенталинский В. А.* «Философский пароход» (Фрагмент статьи «Осколки Серебряного века») // Новый мир. 1998. № 5—6.

6. *Гращенков В. Н.* Виктор Никитич Лазарев: жизнь, творчество, научное наследие // Древнерусское искусство: Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура / Редкол.: Л. И. Лифшиц (отв. ред.) и др. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 8—32.
7. *Гращенков В. Н.* Виктор Никитич Лазарев (К семидесятилетию со дня рождения) // Византийский временник. Т. 29. М.: Наука, 1969. С. 3—31.
8. *Дунаева А. О.* Первые сто лет трудно. К 100-летию Российского института истории искусств // Петербургский театральный журнал. 2012. URL: http://ptj.spb.ru/blog/pervye-sto-let-trudno/ (дата размещения: 22.10.2012).
9. *Дюфренн С.* Виктор Лазарев: итог одного труда // Древнерусское искусство: Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура / Редкол.: Л. И. Лифшиц (отв. ред.) и др. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 38—40.
10. «Закат Европы» О. Шпенглера и современные теории политической культуры // Молодой ученый. 2013. № 8. С. 317—321. URL: https://moluch.ru/archive/55/7550/ (дата обращения: 11.10.2018).
11. *Зубов В. П.* В Эрмитаже Павловской статуе обломали руки // Жизнь искусства. 1922. 27 июня. № 25. С. 2.
12. *Зубов В. П.* Значение мелкой музейной единицы // Жизнь искусства. 1922. 20 июня. № 24. С. 1.
13. *Зубов В. П.* Институт истории искусств // Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общ. ред. И. В. Сэпман. СПб.: РИИИ, 2003. С. 14—32.
14. *Зубов В. П.* К предстоящей музейной конференции. I // Жизнь искусства. 1922. 11 июля. № 27. С. 1.
15. *Зубов В. П.* Павел I / Пер. с нем. В. А. Семенова. СПб.: Алетейя, 2007. 264 с.
16. *Зубов В. П.* Почему не надо разрушать дворцов-музеев // Красная газета. 1922. 2 июня. № 121 (1273).
17. *Зубов В. П.* Страдные годы России / Сост., подготовка текста, вступ. статья и комментарии Т. Д. Исмагуловой. М.: Индрик, 2004. 320 с.
18. *Иванова Е. Н.* Зубова Лидия Николаевна // Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры. Биографический словарь. Т. 1—4. URL: http://nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=2150 (дата обращения: 03.09.2018).
19. *Исмагулова Т. Д.* Граница расколотой революцией России в судьбе и воспоминаниях графа В. П. Зубова // Уваровские чтения. VI. 16–18 мая 2005 г. / Науч. ред. Ю. Смирнов. Муром: Б. и., 2006. С. 326–334.
20. Краткий отчет о деятельности Российского Института Истории Искусств // Задачи и методы изучения искусств / Отв. ред. А. Н. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2012. С. 187—247.
21. *Кумпан К. А.* Институт истории искусств на рубеже 1920-х — 1930-х гг. URL: http://www.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=lSfRoURS2-k%3d&tabid=10460 (дата обращения: 01.02.2018).
22. *Кумпан К. А.* К истории возникновения Соцкома в Институте истории искусств (еще раз о Жирмунском и формалистах) // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова / Сост. В. Багно, Дж. Малмстад, М. Маликова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 345—360.
23. *Лазарев В. Н.* Лидия Александровна Дурново // Византийский временник. Т. 23 (48). М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. С. 322—323.
24. *Лазарев В. Н.* Никодим Павлович Кондаков (1844—1925) // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М.: Наука, 1971. С. 7—19.
25. *Лазарев В. Н.* Никодим Павлович Кондаков (1844—1925). М.: М. С. Базыкин, 1925. 47 с.
26. *Лазарев В. Н.* Николай Петрович Сычев // Византийский временник. Т. 26. М., 1965. С. 290—391.
27. *Лазарев Н. Н.* Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М.: А. Г. Миронов, 1922. 153 с.

28. Лекция Карена Араевича Свасьяна «О будущем Европы в свете ее настоящего. „Закат Европы“ Освальда Шпенглера и его предварительные итоги». 27 июня 2007 г. URL: https://pandia.ru/text/78/012/81216.php (дата обращения: 22.08.2018).
29. *Лисенков Е. Г.* Английское искусство XVIII века. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1964. 287 с.
30. *Лисенков Е. Г.* Ван-Дейк: 1599—1641. Л.: Комитет популяризации художественных изданий при ГАИМК, 1926. 38 с.
31. *Макаров В. Г., Христофоров В. С.* Пассажиры «философского парохода» (судьбы интеллигенции, репрессированной летом—осенью 1922 г. // Вопросы философии. 2003. № 7 (600). С. 113—137.
32. *Плохотнюк Т. Г.* А. А. Гвоздев — театральный критик // Проблемы метода и жанра. Томск: Национальный исследовательский Томский гос. университет, 1979. С. 24—32.
33. *Попова О. С.* Виктор Никитич Лазарев // Древнерусское искусство: Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура / Редкол.: Л. И. Лифшиц (отв. ред.) и др. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 33—37.
34. *Пустарнаков В. Ф.* К оценке философской позиции Я. М. Букшпана в статье «Непреодоленный рационализм» сборника «Освальд Шпенглер и закат Европы» // История философии. 2000. № 6. С. 180—195.
35. *Свасьян К. А.* Освальд Шпенглер и его реквием по Западу // *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. статья и примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1993. С. 5—122.
36. *Шенталинский В. А.* «Философский пароход» (Фрагмент статьи «Осколки Серебряного века») // Новый мир. 1998. № 5—6.
37. *Шнейдерман И. И.* Алексей Александрович Гвоздев // *Гвоздев А. А.* Театральная критика / Сост. и примеч. Н. А. Таршис. Л.: Искусство, 1987. С. 3—4.

Аннотация

В статье приводятся четыре неизвестных документа из Архива отдела кадров Российского института истории искусств (РИИИ), связанных с историей ареста первого директора института графа В. П. Зубова. Эти документы освещают события, описанные Зубовым в его «Воспоминаниях», в частности деятельность сотрудников института, которые пытались способствовать освобождению и оправданию своего директора. В одном из документов выявлено указание на подпись В. Лазарева, которого автор статьи связывает с именем известного искусствоведа В. Н. Лазарева, оставившего дарственную надпись на своей книге «Освальд Шпенглер» (1922), что представляет новые факты о связях выдающегося искусствоведа с историей РИИИ.

Summary

This article presents four previously unknown documents from the archives of the Russian Institute for the History of the Arts (RIHA).
These documents are connected to the imprisonment of Count V. Zubov, the first director of the Institute. They detail events described by Zubov in his memoirs, and in particular, the activities of his colleagues at the institute who attempted obtain the acquittal and release of their director. One of the documents contains the signature ‘V. Lazarev’, and it is suggested that this is the famous art critic Viktor Lazarev who left a dedicatory inscription in his book *Oswald Spengler and His Views on Art* (1922) that throws new light on Lazarev’s connections to the history of the RIHA.

✓ *Ключевые слова:* Российский институт истории искусств, В. П. Зубов, В. Н. Лазарев, А. А. Гвоздев, философия О. Шпенглера в России.

✓ *Key words:* Russian Institute for the History of the Arts, V. Zubov, V. Lazarev, A. Gvozdev, O. Spengler’s philosophy in Russia.

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-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

> *Огаркова Н. А.* «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: http://hymn.artcenter.ru/book/1 (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название 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. 3 (22). 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 02.11.2018 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