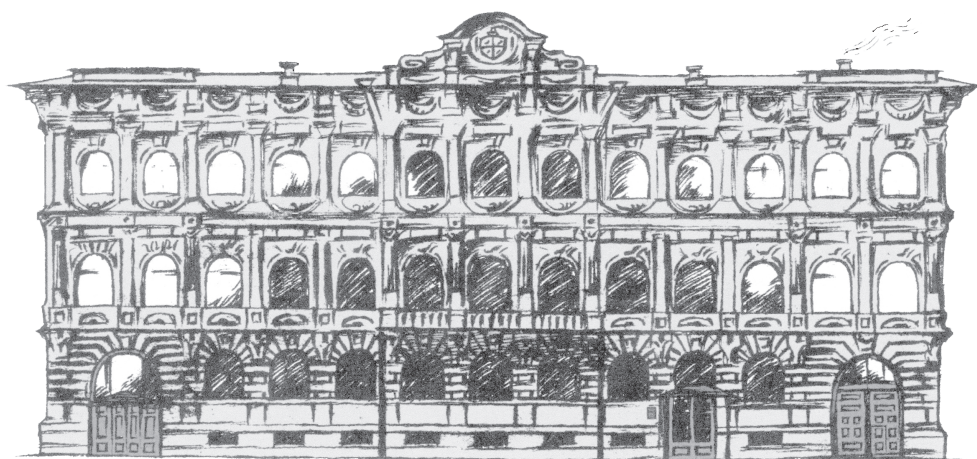


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 4 (23) / 2018



*Санкт-Петербург
2018*

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. Рамодин — канд. иск.
А. Ю. Рязосов — 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. Мацневский — доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств; Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
У. Моргентерн — доктор, профессор Венского университета музыки и исполнительских искусств (Австрия)
И. В. Палагуца — 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+)

Содержание

Исследования

- А. А. Бобриков.* Пустота как аттракцион. Манипуляции с отсутствием, небытием, надежанием и другими «отрицательными» понятиями в модернистском и постмодернистском искусстве..... 7
- М. В. Переверзева.* Техника коллажа в творчестве Джона Кейджа..... 33
- Е. Г. Зайдель, А. В. Нянькин.* Дирижерская интерпретация симфонической сюиты «Планеты» Густава Холста в свете учения об архетипах К. Г. Юнга..... 44
- Л. Н. Березовчук.* Визуальное суждение как базис восприятия «плана истории» в киноповествовании (нарратологический анализ фильма Ридли Скотта «Царство небесное») 52
- В. Ф. Познин.* Локальная и концептуальная метафоры в художественном пространстве фильма 80
- А. В. Иванов.* Спектакль К. К. Тверского «Жизнь и смерть короля Ричарда III» (БДТ, 1935) 91

Обзоры, рецензии, хроники

- Н. Г. Денисов.* Духовное православное певческое наследие славянских народов [Пожидаева Г. А. Духовная музыка славянского Средневековья: Русь, Болгария, Сербия. IX–XVII века. М.: Композитор; СПб.: Нестор-История, 2017. 472 с., нот., ил.]111

Документы и материалы

- Н. С. Серёгина.* Письма М. В. Бражникова к сильным мира сего: от И. В. Сталина (1940) до Н. С. Хрущёва и Е. А. Фурцевой (1967). Часть 1143
- Информация для авторов..... 156

Contents

Research

- A. Bobrikov*. Emptiness as Attraction: The Manipulation of Absence, Non-Existence, Inaction, and Other Negative Concepts in Modernist and Postmodernist Art 7
- M. Pereverzeva*. Collage Technique in the Works of John Cage 33
- E. Zaydel, A. Nyankin*. Interpreting Gustav Holst's Symphonic Suite, *The Planets* in Light of Carl Jung's Theory of Archetypes 44
- L. Berezovchuk*. Visual Judgement as a Basis for the Perception of 'Plot of Story' in Film Narration: A Narrative Analysis of Ridley Scott's *Kingdom of Heaven*..... 52
- V. Poznin*. 'Local' and 'Conceptual' Metaphors in Cinema 80
- A. Ivanov*. Konstantin Tverskoy's 1935 Production of *The Life and Death of King Richard III* at the Bolshoi Drama Theatre 91

Reviews and chronicles

- N. Denisov*. The Sacred Orthodox Singing Heritage of Slavic Peoples [G. Pozhidayeva. Slavic Sacred Music During the Medieval Period: Russia, Bulgaria, Serbia. 11–17th Centuries. Moscow: Kompozitor; Saint Petersburg: Nestor-Historia, 2017. 472 p., il.]111

Documents and materials

- N. Seregina*. Writing to the World's Powerful: Maksim Brazhnikov's Letters to Joseph Stalin (1940), Nikita Khrushchev and Yekaterina Furtseva (1967). Part 1.....143

ИССЛЕДОВАНИЯ

№ 4 / 2018

Пустота как аттракцион. Манипуляции с отсутствием, небытием, надеянием и другими «отрицательными» понятиями в модернистском и постмодернистском искусстве

БОБРИКОВ АЛЕКСЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ

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

BOBRIKOV ALEXEY A.

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

E-mail: great-bo@yandex.ru

В последние несколько лет проблема пустоты стала популярной; ей были посвящены несколько выставок разного масштаба. Среди самых амбициозных — выставка «Пустоты. Петроспектива» (Vides. Une Rétrospective) 2009 года на двух площадках, в Центре Помпиду (Париж) и в Кунстхалле (Берн), и «Невидимое. Искусство о незримом. 1957–2012» (Invisible: Art about the Unseen. 1957–2012) в галерее Хейворд (Лондон). Можно отметить выставку 2011 года «Заложники пустоты. Эстетика пустого пространства и пустотный канон в русском искусстве XIX–XX веков», проект Государственной Третьяковской галереи в рамках Московской биеннале современного искусства.

Чаще всего эволюция темы в подобных проектах имеет в качестве исходной точки белизну: белый цвет холста — пустое пространство — бездействие или институциональное отсутствие художника. Так же — через белый цвет — она будет пониматься и здесь. Хотя есть возможность и других трактовок — пустота может быть описана через черный или синий (который трактуется как сгущенная пустота у Ива Кляйна).

Можно сформулировать два или три главных пути к пустоте, следующих из сути модернистского искусства. Это, во-первых, путь через живопись, относительно традиционный, связанный с ценностями раннего модернизма. Модернистская идея автономности и чистоты (понятая в духе Клемента Гринберга), в результате внутренней эволюции изживая все постороннее по отношению к себе самой, неизбежно порождает концепцию монохрома; и именно белого или черного монохрома как высшей формы модернистской картины (по Розалинд Краусс, такой высшей формой модернизма является

решетка, но это актуально скорее для скульптуры). Белый монохром может быть понят как одно из воплощений идеи пустоты, отсутствия, небытия; при этом не исключена и другая, противоположная его интерпретация, предполагающая предельную живописную (материальную) наполненность, плотность белого цвета, предельную полноту присутствия.

Второй путь — концептуальный (метафизический, религиозный) — путь через пространство. Хорошо известная идея пустого помещения с белыми стенами, пространства для молитвенного сосредоточения (медитации, если вспомнить восточную традицию), от цистерцианского храма до кальвинистского зала собраний, — в модернистскую эпоху находит выражение в минималистской концепции Белого куба¹, идеальной галереи; пространства, дающего возможность полного погружения в созерцание современного искусства, главным образом абстрактного. В основе этой концепции лежат идеи того же Гринберга: если идеалом искусства является автономность, то условием его презентации должна быть полная изоляция от внешнего мира. Белый куб первоначально возникает как фон — идеальное функциональное пространство для модернистского шедевра, не содержащее в себе ничего лишнего, а в идеале — вообще ничего. Постепенно становится очевидно, что можно обойтись и без шедевра: что Белый куб — пустая галерея — сам по себе может быть понят как произведение искусства, содержащее в себе некий абсолют, «невидимый шедевр». Здесь концепция пустоты приобретает другой смысл².

Концепция недеяния — предполагающая переход из модернистской в постмодернистскую философию — есть развитие идеи Белого куба; расширение пустоты. Жест самоустранения художника — не желающего нарушать пустоту Белого куба — может быть понят как постмодернистская Смерть Автора. Пути, ведущие через контекст, который можно условно обозначить как постмодернистский, отличаются именно пафосом: а именно принципиальной несерьезностью. Ироническая имитация, пародия или просто игра — все это вполне возможно в манипуляциях с отсутствием, небытием, недеянием. И возвышенная — в первоначальном значении — Смерть Автора может быть описана в этом контексте соответственно: как игра Автора в прятки, притворство Автора, лень Автора.

Причем подобное поведение, несмотря на приставку «пост», имеет не хронологический, а типологический характер, — ирония здесь важнее, чем связь

¹ См.: *О'Догерти Б.* Заметки о галерейном пространстве // О'Догерти Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 17–47.

² Пол Брайт сравнивает процесс появления галерейного пространства нового типа, с одной стороны, с Реформацией и протестантским иконоборчеством, с другой стороны, с иконоборчеством Советской России (Why are art galleries white cubes? URL: <http://www.hopesandfears.com/hopes/now/question/216781-why-are-art-galleries-white-cubes> (дата обращения: 09.09.2018)).

с модернизмом; что допускает возможность отнесения постмодернистских категорий к домодернистской эпохе — к XVIII или XIX веку.

Собственно, история домодернистских игр с пустотой — причем наиболее радикальных, концептуальных, знаковых — чаще всего носит именно пародийный характер. Начавшись с вполне серьезной мистической традиции (например, с сочинений Роберта Фладда, где впервые появляется черный квадрат как символ изначального хаоса и тьмы), она продолжается не вполне серьезной литературной традицией, построенной на игре с читателем, пародиях, абсурдных преувеличениях; именно там и появляются первые пустые страницы. Например, у Лоренса Стерна в «Тристраме Шенди» — с предложением читателю самому нарисовать портрет вдовы Водмен; или у Льюиса Кэрролла в «Охоте на Снарка» — с пустой картой¹.

Ведущий в том же направлении живописный путь (путь через белизну) — имеющий свой собственный концептуальный финал — тоже предполагает этот переход через пародию. Эволюция тональной живописи Джеймса Уистлера и его школы, сохраняющей связь с реалистической традицией, хотя и балансирующей на грани исчезновения, подходит к этой грани ближе всего в пейзажах со снегом, например, у Джона Туоктмена. Одновременно с господством белизны, как бы устремленной к пустоте, здесь присутствует и противоположное начало — живописное (выраженное в сложности и богатстве нюансировки) и фактурное, противостоящее этой тяге к исчезновению; помимо материальности, здесь присутствует еще и сложность, противостоящая простоте (подобная парадоксальность будет присутствовать потом и в модернистских белых монохромах). Своеобразная концептуализация этой живописной традиции происходит в пародии, а именно в чрезвычайно развитой французской карикатурной традиции, сопровождающей — у Домье, Шама, Берталя, Жилля — историю французской живописи начиная с тридцатых годов XIX века. Именно в ней пейзаж со снегом превращается в чистый белый лист, лишенный материальной природы. Эта заданность пустоты — ее концептуальная осмысленность — имеет разные значения. У Альфонса Алле, в вещи под названием «Малокровные девочки, идущие к первому причастию в снежной буре» (1883), можно увидеть программное завершение тональной картины — пейзажа, построенного на почти неуловимых нюансах (которые мы должны вообразить сами — увидев разные оттенки белого — через ироническое название-описание). Можно найти и пародийно сформулированный чистый нигилистический жест (уже почти дадаистский) во французской карикатуре с пустым холстом — рисунке, изображающем двух персонажей рядом с подрамником и сопровождаемом следующим диалогом:

¹ Музыкальная традиция — близкая в данном случае к литературной — порождает пустой лист партитуры («Траурный марш для похорон великого глухого» Альфонса Алле).

«Они отвергли мою картину! — Но а холсте ничего нет. — Я живописец-нигилист». Пародия здесь не столько предшествует концепту (объекту пародирования), сколько является способом концептуализации, что принципиально важно.

Часть первая. Белый цвет

История модернистских апелляций к белизне и пустоте начинается после 1913 года — момента, в котором собственно живописная, художественная проблематика модернизма близка к исчерпанию и переходу в какие-то другие состояния.

Изображение на плоскости — модернистская картина — начинает свой путь к пустоте в переосмысленной традиции тональной живописи XIX века, упомянутой выше. Идея автономности живописи, возникшая задолго до Гринберга (и даже до Уистлера, бывшего одним из ее идеологов¹), равнодушная к сюжету, живописная сложность и красота красочного слоя, доступная лишь знатокам, трактовка картины как неведомого (и почти невидимого для непосвященных) шедевра — в модернизме достигает максимальной выраженности. «Белый квадрат на белом фоне» (1917–1918) Казимира Малевича трактует заявленный мотив — поверхность на поверхности — именно в традициях тонализма, через разные оттенки белого (в квадрате более холодном, в фоне более теплом), не только фиксирующие различия, но и подчеркивающие живописную материальность квадрата и фона². Здесь живопись на первый взгляд близка к исчезновению (к превращению в концептуальное искусство), но она не исчезает; это — граница³. Более того, дальнейший путь, точнее, один из путей — это восстановление живописи как в смысле цвета, так и в смысле фактуры.

Эта традиция работы с едва уловимыми нюансами тона и цвета, а также с фактурой красочного слоя развивается в послевоенном модернизме (пришедшем, в свою очередь, к исчерпанию проблематики живописи к началу пятидесятых, точнее, к 1951 году, о чем пойдет речь дальше). У Роберта Раймана живописная — в данном случае колористическая, а не фактурная — проблематизация красочного слоя, состоящего из одних белил, достигает вершины. Сложность и тонкость оттенков белого — теплого и холодного, данного в том числе через свинцовые и титановые белила, отличающиеся друг от

¹ Отчасти вынужденным — на судебном процессе Джеймса Уистлера против Джона Рёскина.

² Вариантом такого хода в послевоенном модернизме можно считать «Белый флаг» Джаспера Джонса.

³ Отдельный вопрос — последующие трактовки «Белого квадрата» самим Малевичем, рассуждения о чистом действии.

друга, усложненного присутствием основы в виде негрунтованного холста¹ (имеющего тоже цветовой, а не фактурный смысл), — приводит к триумфу живописи как вида искусства (именно автономного вида искусства); высшая форма живописной культуры заключается в способности к различению почти неуловимых нюансов².

Противоположное — фактурное — направление эволюции белого монохрома представлено у Пьеро Манцони, ахромы которого воплощают материальность и даже сверхматериальность, какую-то физиологическую телесность, почти непристойную (здесь стоит напомнить самое знаменитое произведение Манцони — «Merda d'artista», предчувствие которого как будто содержится в характере фактуры краски и других материалов, используемых в этом качестве³). Это противопоставление белого цвета, стремящегося к исчезновению, и фактуры, настаивающей на своем существовании, присутствии и самоутверждении, отрицающим саму возможность пустоты, концептуально и принципиально важно.

Кроме того, выход за пределы поверхности живописного слоя, превращение картины в рельеф (почти в инсталляцию) обозначает завершение живописной традиции в другом, более формальном и техническом смысле.

Это и завершение традиции раннего — живописного — модернизма. Жизнь после Манцони предполагает уже концептуальное — программное — конструирование за пределами живописи: с одной стороны, постепенное превращение белого цвета, лишённого материальной субстанции, в пустоту разного типа, с другой — превращение белой краски в концептуальную (а не живописную) субстанцию, то есть принципиально другое понимание ее материальности.

Это возрастание материальности — до полного заполнения, почти вызывающего отвращение, — происходит или в живописных аттракционах⁴ в стиле Брэма Богарта с нагромождениями белил (White plane white, 1974), напоминающими творения безумного кондитера, или за пределами живописи.

¹ Материальная инфраструктура живописи — холст (бумага, пластик, алюминий), подрамник, кронштейны, скобы, болты для прикрепления к стене, скотч — принципиально важна для Раймана, называющего себя «реалистом» и трактующего живопись как ремесло, ручную работу, противопоставляемую концептуальному, серийному, конвейерному искусству мейнстрима 1960-х (минимализма и поп-арта).

² Нам напоминают, что белый — это сумма цветов, и картины Раймана не белые монохromы, а скорее ахроматические поверхности (achromatic surfaces), передающие цвет без разложения на видимые составляющие, как пишет Карен Розенберг, трактуя проблему скорее с точки зрения оптики, чем живописи (*Rosenberg K. White Light/White Heat: Why Robert Ryman's Subtle Monochromes Dazzle Anew at Dia*. URL: https://www.artspace.com/magazine/news_events/exhibitions/robert-ryman-real-light-at-dia-chelsea-53376 (дата обращения: 09.09.2018)).

³ У Манцони — помимо натянутых складками простыней, ваты, кроличьих шкурок — есть даже булки, покрытые белилами; они-то и производят наиболее телесное впечатление.

⁴ Традиция, именуемая специальным термином «Matter Painting».

Там же, за пределами живописи, меняется и природа этой материальности — происходит буквализация некоторых кондитерских метафор. Последнее предполагает уже контекст постмодернизма — иронической рефлексии по поводу оснований искусства вообще и живописи в частности; в данном случае — постмодернизма аттракционного и развлекательного (с учетом того, что развлечения в постмодернизме носят вполне концептуальный характер и могут быть так же интересны, как «Белый квадрат» Малевича). Пример такого завершения представляют проекты Теренса Коха, китайца, живущего в Нью-Йорке, очень много работающего с белым цветом — и специфическими материальными носителями, субстанциями¹ типа белого шоколада (в проекте «Вначале был свет» (*In the Beginning Was Light*)). Его «Цветы для Бодлера» — белые монохромные из кукурузного сиропа, пропитывающего ткань, и нанесенной поверх белой сахарной пудры — это кондитерские метафоры, переставшие быть метафорами, предполагающие буквальное употребление живописи в пищу, приводя к ее еще одному — на этот раз пародийному — завершению.

Тема обретения пустоты и ее аналогов разными способами — через создание (в живописном белом монохроме) и уничтожение (в нигилистическом дадаистском жесте) — имеет и свои переходные формы. В частности, такую переходную, двойственную природу имеет покрытие субстанцией живописи, в данном случае белилами, чего-то иного (помимо холста или листа бумаги). В этом действии присутствует и уничтожение с помощью белил (стирание прежних следов существования), которое может быть понято как дадаистский жест, и превращение чего-то (может быть, низменного по своей изначальной природе) в картину, в белый монохром как ее высшую форму, то есть облагораживание, джентрификация, повышение статуса артефакта до максимально возможного уровня. В зависимости от степени предполагаемой серьезности такие манипуляции можно считать модернистскими и постмодернистскими (хронологически они уже не разделены разными эпохами, как в случае с Малевичем, Манцони и Теренсом Кохом).

Как пример уничтожения посредством покрытия белилами (живописной субстанцией) можно привести проект шведской художницы Клары Лиден, работающей с уличным мусором (мусором массовой культуры), дешевой материей, превращенной в результате покрытия белилами (причем со следами руки художника, ударами кисти) в искусство — в благородную монохромную живопись.

В качестве примера постмодернистской рефлексии можно привести то же Теренса Коха с аттракционным продолжением проекта Клары Лиден,

¹ Работа Коха с субстанциями продолжается в экскрементах, покрытых золотом: тема, важная для манипуляций с пустотой. Золото выступает неким аналогом живописных белил — в своей способности превращать низменное в возвышенное. В целом манипуляции Коха можно описать как рефлексии на диалог Манцони и Кляйна.

поставившего джентрификацию на пародийный уорхоловский конвейер: «28 ассистентов работали три месяца, окрашивая в белый цвет объекты, купленные Кохом в секс-шопах и на блошиных рынках»¹. Но есть и другие — иронические, но не сатирические (или просто аттракционные, цирковые) — проекты, построенные на манипуляциях такого рода, например, покрытие канцелярскими белилами (корректором), принципиально другой по природе, хотя и того же цвета субстанцией. Апелляция к «Mistake Out» (первое название «Liquid Paper» — белая жидкость для исправления ошибок машинописи, изобретенная техасской секретаршей Бетт Несмит Грэхэм) вводит в контекст практики создания текста, а не изображения, включающей к тому же категорию ошибки (и исправления ошибки). Именно это определяет другую — не живописную, а концептуальную — природу белил.

С такого рода субстанциями работает испанец Игнаси Абалли. Его продолжающийся несколько лет проект «Большая ошибка» (Big Mistake, 1998—2005) построен на превращении Черного квадрата (разумеется, памяти о Малевиче) в Белый. Первый контекст возможной интерпретации предопределен названием: если черный квадрат (и модернизм вообще) может быть трактован как ошибка, исправлением этой ошибки — случайной опечатки — должно быть стирание, закрашивание белилами следов существования. Это своего рода иронический популистский жест снижения, противоположный повышению статуса у Клары Лиден; и здесь особенно важны неблагородные канцелярские белила — инструмент секретарши, символ непонимания, непризнания и безжалостного уничтожения непонятого как ошибки.

Второй контекст (если отвлечься от характера белил) может быть введен существованием у Малевича двух квадратов — «Черного» и «Белого», в принципе равноценных. И тогда закрашивание Черного квадрата становится не уничтожением, а превращением его в Белый, то есть заменой одного типа модернистского жеста другим типом модернистского жеста, одного типа пустоты другим типом пустоты, — если не с предполагаемой, то с допускаемой возможностью обратного перехода (и так еще и еще раз). Это закольцовывание, бесконечное повторение — с отсутствием цели и смысла — тоже может быть своего рода ироническим комментарием к эволюции модернистской живописи.

Следующим пространством в истории модернистских поисков пустоты на плоскости будет пространство концептуального искусства, которое можно соотнести с дадаизмом, хотя и не отождествляя их совсем; общее для них в данном случае — их существование после живописи (скульптуры, графики), после изобразительного искусства. По крайней мере, совершенно точно дадаистским, радикальным, нигилистическим можно назвать путь обретения пустоты посредством насилия — через уничтожение изображения.

¹ Кох Теренс. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кох_Теренс (дата обращения: 09.09.2018).

Самая традиционная дадаистская практика — работа с мусором — предполагает как использование готового мусора, так и частичное разрушение с целью его получения. Его продолжение — полное уничтожение (посредством кислоты или огня), например, художественных материалов и музыкальных инструментов — вскоре было осознано в качестве радикальной модернистской практики, принципа «destroy, and you create», провозглашенного Густавом Мецгером (использовавшим кислоту для уничтожения живописной поверхности). Этот общий апокалиптический пафос — с Мецгером в роли бога-разрушителя, приравнявшего разрушение к созиданию, — важен как начальная точка проекта.

Разумеется, наиболее интересен разрушительный пафос, направленный на произведения искусства, а не на художественные материалы, купленные в магазине. Самый простой вариант — уничтожение собственных вещей. Часто практиковавшееся художниками задолго до модернистской эпохи, оно имело чисто биографический смысл. В качестве концептуального жеста одним из первых методичное уничтожение собственного труда (вне зависимости от его качества) практиковал Бас Ян Адер, довольно радикальный, рано погибший и почти забытый голландский художник, живший в Калифорнии и провозгласивший — еще во время учебы — своим методом стирание рисунка сразу после его завершения; использование одного и того же листа бумаги на протяжении семестра (превращение его таким образом в палимпсест).

Центральным артефактом этой традиции является, конечно, «Стертый рисунок Кунинга» (1953) Роберта Раушенберга. Жест, который может быть трактован одновременно и как нигилистический — порожденный злобой, потребовавший трех недель неистового труда (по воспоминаниям самого Раушенберга), оставивший после себя на листе неприятные пятна — далекие от возвышенной пустоты чистого листа. И одновременно этот жест может быть понят как героический, богоборческий, в духе Мецгера, как жест уничтожения, приравненный к жесту созидания. Этот пафос предполагается если не равенством двух великих художников, то статусом Виллема Де Кунинга, в 1953 году находящегося на олимпе нью-йоркского экспрессионизма, главного стиля эпохи.

Ироническая рефлексия постмодернистского типа исключает подобную серьезность, в ее основе — дегероизация иконоборческого жеста, хотя и постмодернистская манипуляция с контекстами тоже имеет место быть. Датированный 1992 годом «Стертый разворот „Плейбоя“» (Erased 'Playboy' Centerfold) Тома Фридмана явно отсылает нас — самим названием — к акту 1953 года. Ирония здесь заключается в обращении героического жеста Раушенберга с рисунка Кунинга, великого художника, на феномен массовой культуры. Можно предположить, что из-за возникающей разницы контекстов здесь возникает тот же парадокс, что и в случае с белилами Клары Ли-

ден: превращение неискусства в искусство — путем стирания, повышение статуса через уничтожение, обретение благородства через приобщение к возвышенному пространству пустоты.

Значительно сложнее и интереснее — и постмодернистски изощреннее — проект австралийского художника Кристиана Капурро, избравшего уничтожение изображений разными способами своей главной стратегией; уменьшение их количества: ведь переполненность мира изображениями и текстами — это исходный символ веры постмодернизма. В рассчитанном на несколько лет (1999—2007) проекте «Еще один зря израсходованный портрет Этьена де Силуэта» (*Another Misspent Portrait of Etienne de Silhouette*) приняло участие 260 человек, занятых стиранием 246 страниц в журнале «Вог для мужчин» (*Vogue Hommes*) за 1986 год. «Кроме того, их просили написать карандашом на страницах время, которое им потребовалось, чтобы удалить их, и его денежную стоимость (время, переведенное на почасовую ставку, которую они в настоящее время получают на работе)»¹. Подсчеты показали, что было израсходовано 267 часов 49 минут и 5 секунд, оцененные в 11 349 австралийских долларов.

Разумеется, здесь тоже присутствует тот же отказ от героического пафоса Раушенберга (акт уничтожения, равный акту творения), что и у Фридмана; объект уничтожения взят из того же мира массовой культуры. Но деконструкция артистического героизма — переходящая в институциональную критику — значительно более последовательна. Это проект коллективный и анонимный, включенный в социально-экономический контекст. Его предполагаемые участники — наемные работники, а не художники, обладающие артистическим сознанием; «маленькие люди», получающие зарплату за работу на конвейере и сидение в конторе. Уничтожение для них — это такой же ежедневный и скучный труд, как и обычная работа.

Собственно, само название отсылает к практикам демократизации искусства. Имя Этьена де Силуэта, реформатора французских финансов эпохи Семилетней войны, ненавидимого за предпринятые меры экономии и сокращения расходов бюджета, соединилось с термином «дешевая живопись» — так тогда назывался профильный портрет, вырезанный из бумаги. В середине XVIII века «маленький человек» получил возможность иметь портрет, бывший до этого привилегией высших классов. Капурро иронически продолжает традицию демократизации некогда элитарных практик — через возможность участия в творческом акте, в том числе акте разрушения, уничтожения, бунта, делая их доступными максимальному количеству людей. Это дешевое концептуальное искусство, дешевый радикализм и дешевый экстремизм; его результат — дешевая пустота.

¹ URL: <https://www.mca.com.au/collection/work/2013.59A-G/> (дата обращения: 09.09.2018).

Другим способом обретения пустоты на плоскости, кроме уничтожения изображения, является концептуальная, программная, декларативная заданность пустоты. Нечто просто объявляется пустым, предъявляется как пустое.

Чисто программный характер подобного жеста предполагает обращенность его в первую очередь на лист бумаги — и преобладание среди авторов людей слова, литераторов: даже художники здесь чаще всего выступают в таком качестве. Белый лист появляется у русских дадаистов — ничевоков, близких к традиции Монмартра восьмидесятых годов XIX века (традиции своеобразного кабарежного дадаизма). «Поэма конца» Василиска Гнедова представляла собой именно такой пустой лист бумаги.

Вариантом пустого листа можно считать разлинованный лист — где строчки изображают текст. Именно так выглядит страница в журнале Франсиса Пикабия «391» (1924. Июнь. № 17) авторства Мана Рэя. Так же выглядит страница предисловия Ива Кляйна в проекте под названием «Картины Ива» (1954). Эти линии придают листу некоторое сходство с пустой партитурой, которая тоже может считаться одним из воплощений программно заданной пустоты.

Одним из первых авторов пустой партитуры в модернистскую эпоху был дадаист и коммунист Эрвин Шульгоф, пьеса которого под названием «В будущем» (1919) состояла из одних пауз. «Монотонная симфония» (1949) Ива Кляйна содержала в себе одну ноту. Завершается традиция знаменитым сочинением Дж. Кейджа «4'33», датированным 1953 годом (хотя задуманным раньше: впервые идею произведения, состоящего из тишины, Кейдж высказал во время лекции в Вассар-колледже в 1947 году¹).

Пустые карты — продолжение проекта из «Охоты на Снарка» — преобладают в концептуализме. Англичанам из группы «Art & Language», Терри Аткинсону и Майклу Болдуину, принадлежит проект под названием «Карта поверхности Тихого океана площадью 36 квадратных миль к западу от Оаху» (1967); это настоящая пустая карта неисследованной территории — в отличие от придуманной карты Кэрролла. Ее концептуальность — с удостоверенной документальностью — имеет более сложный характер, хотя внешне выглядит так же — как белый лист.

Следующим вариантом пустой поверхности — пустота которой задана — является белый холст; именно пустой холст, а не холст, покрытый белилами. Белый грунт как техническая характеристика холста, купленного в магазине, принципиально отлично от белил, положенных красочным слоем самим художником. Это отсутствие прикосновений, нетронутость, чистота и создает ту нематериальность, отсутствующую в белых монохромах и являющуюся следующим шагом по направлению к пустоте. Самыми знамениты-

¹ Хотя есть и другое свидетельство, причем самого Кейджа, который писал в тексте «О Роберте Раушенберге, художнике и его работе»: «Всем, кого это касается: сначала были белые картины, моя безмолвная пьеса появилась позже» (URL: <https://www.facebook.com/mosmuseumlectures/posts/1669365093134586> (дата обращения: 09.09.2018)).

ми образцами такого типа являются «Белые картины» (1951) Раушенберга, концептуальный, постживописный характер которых подчеркивается — помимо нетронутости (Раушенберг действительно к ним не прикасался, все необходимые действия были произведены его ассистентами) — их секционной, модульной природой: хотя первый холст существовал в одном экземпляре, наиболее известны три панели, шесть панелей, семь панелей.

Понятно, что жест такого рода является уникальным: пустой холст — холст, объявленный пустым, — можно выставить один раз. Дальнейшие действия состоят скорее в проблематизации пустоты белого холста или листа бумаги, предполагающей их внутреннюю наполненность — причем наполненность иногда концептуальную (чаще всего невидимую, умозрительную), иногда материальную (реально ощущаемую), но в любом случае не красочную, фактурную, живописную, как в случае с белыми монохромами.

Первым примером такой проблематизации является трактовка Кейджем белых холстов Раушенберга: «Белые картины были аэропортами для света, теней, пылинок. Белые картины улавливали все, что ни попадало на них»¹. То есть мы выходим из пространства концептуального (а только в этом пространстве можно сконструировать абсолютную пустоту, да и вообще что-то абсолютное) и возвращаемся в пространство материального, хотя и не живописного. Пустой холст становится экраном, существующим в реальном пространстве.

Физическая — материальная — проблематичность пустоты обозначается наиболее простым способом; он имеет не вполне концептуальную природу (иногда это можно увидеть, в отличие от пылинок на белых картинах Раушенберга), но и живописным его тоже нельзя назвать. Так, «Невидимые картины» швейцарского художника Бруно Якоба представляют собой следы разной степени заметности, оставляемые на белой поверхности. Это «работы, достигнутые путем воздействия на бумагу или холст различных элементов, которые почти не оставляют следов их присутствия». Это, например, «цюрихский снег, венецианский дождь, свет, воздух и даже следы, оставленные улитками, пробирающимися через бумажные листы»². Проект «Посетители» (2008) с улитками наиболее прост: бумага в местах соприкосновения с улитками намокает, высыхает и чуть коробится, и это видно. Зато проект «Дыхание» (2010–2011, представленный на Венецианской биеннале 2011 года), представляющий пустые холсты, постепенно — и незаметно — меняющиеся во время выставки, воплощает методологию Якоба наиболее полно.

С проблемой следов — произвольно и непроизвольно оставленных, видимых и не замечаемых, хотя реально существующих — работает Карин Сандер,

¹ URL: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C> (дата обращения: 09.09.2018).

² The eloquence of absence: omission, extraction and invisibility in contemporary art. URL: <http://www.modernedition.com/art-articles/absence-in-art/the-white-art-space.html> (дата обращения: 09.09.2018).

немецкая концептуалистка, практикующая «the extended field of painting» в духе Розалинд Краусс¹. Проект «Куски стены» (Wall Pieces) проблематизирует тему видимого и невидимого с помощью шлифовки фрагментов стены наждачной бумагой; это почти незаметное вмешательство в окружающую среду, оставляющее исчезающие следы, ставит вопрос о границах видимого. Ее проект «Картины, отправленные по почте» (Mailed Paintings) — белые холсты, купленные в магазине и отправленные почтой без упаковки, — демонстрирует следы, изображения, оставленные процессом существования. Только вместо улиток здесь выступают почтальоны и грузчики почтовых вагонов.

Предсказуемым ходом здесь является использование симпатических и флуоресцентных чернил, невидимых, но предполагающих возможность верификации: «Двойной торс» Уорхола (несколько «порнографических» картин с использованием флуоресцентных чернил, которые были видны только под ультрафиолетовым светом), «Волшебные чернила (Magic Ink)» (1989) Джанни Мотти, «Исчезающие ссылки. Портретная серия» (2007) Лори Грео.

Значительно более радикальны — и уже почти чисто концептуальны — проекты, в которых предполагаемое изменение происходит в результате рассматривания, почти по принципам квантовой механики². Здесь фактором воздействия является невидимая психическая энергия художника (или кого-то, кто выступает в роли художника) — все-таки предполагаемая физически ощутимой. В проекте Тома Фридмана «Тысяча часов созерцания» присутствует чистый лист бумаги, рассматривавшийся Фридманом в течение пяти лет. В проекте «Без названия (Лошадь)» 2003 года Бруно Якоба чистый холст был предоставлен созерцанию лошади.

И это методология концептуальная: все возрастающая — и где-то почти полная — невидимость следов предполагает необходимость веры. Проблема перемещается в пространство религиозного опыта.

Следующая формулировка проблемы отсылает нас к проблематике знания (предполагаемого содержания, скрытой информации). Английская группа «Art & Language» представляет проект под названием «Secret Painting» (1967) — белый холст и текст («содержание этой картины невидимо: характер и размер содержания должны постоянно храниться в секрете, известном только художнику»). Здесь эта традиция завершается (концептуальный круг замыкается). Слово против слова: одна конвенция — о том, что холст является абсолютно пустым, — противостоит другой, отрицающей его пустоту.

¹ «Расширенное поле скульптуры (The extended field of sculpture)» — название одной из главных статей Р. Краусс.

² Квантово-механические процессы протекают различным образом в зависимости от того, протекают они при наличии или в отсутствие наблюдателя.

Эта вполне радикальная традиция игр с пустотой на плоскости имеет собственный постскрипtum: компромиссное, развлекательное, даже салонное искусство. Манипуляции с изображением на границе исчезновения (растворения), с возникающими здесь нюансами — их новой, уже не вполне живописной сложностью и красотой — порождает что-то вроде нового тонализма; с не просто эстетской, декоративно осмысленной, а даже, пожалуй, женской спецификой. В качестве примера можно привести авторов выставки «Невидимое: искусство на грани восприятия» (2010), проведенной в MASS MoCA куратором Катей Завистовски. На белых поверхностях Джоан Лефрак проступает что-то вроде рельефов, почти фигуративных, пейзажных — полученных посредством тиснения на плексигласе и другими, более сложными (и не традиционно художественными, что важно) технологиями. Кроме того, это изображения мест уже не существующих или обладающих скрытой памятью, мест откровений или атомных испытаний («Тринити» — название, придуманное Робертом Оппенгеймером для первого полигона), городов-призраков; и эта идеологизация — вместе с внешней, декоративной (а не концептуальной) эстетизацией — разрывает границы автономного существования белизны и пустоты.

Часть вторая. Пустота

Пустота как пространственная категория не имеет, в отличие от белизны, живописной предыстории: пустота, предъявленная сама по себе — как произведение искусства, с самого начала задается концептуально, программно. Она манифестируется, а не создается в пространстве физической реальности тем или иным способом (или образуется с помощью разрушения, как некий результат физических усилий); заявляется с помощью манифеста, удостоверяется подписью, обретая почти юридический статус¹. Пустота здесь существует как ready made. В качестве артефакта чаще всего выступает галерейное пространство: пустая галерея.

Создателем этого типа концептуальных артефактов является Ив Кляйн. Выставка «Вакуум» в галерее Ирис Клер 28 апреля 1958 года — вполне нейтральная (закрытые витрины галереи, стены и шкафы, выкрашенные в белый цвет) — имела оттенок дадаистского аттракциона, сдвигавший его из пространства мистики в пространство мистификации (причем подчеркнуто комической, отсылающей к практике жульнической торговли отсутствующим товаром). Это не только внешние признаки: люди в мундирах, очередь на улице, специально организованная Кляйном (разославшим приглашения трем тысячам человек), скандал, закончившийся вызовом полиции.

¹ Этот юридический статус подчеркивается Кляйном в акциях продажи пустоты: обмена зон нематериальной чувствительности на золото.

Это общий концептуальный¹ контекст — стратегия Кляйна, начавшаяся с публикации репродукций ненаписанных картин (или с дирижирования отсутствующим оркестром) и закончившаяся несостоявшимся прыжком в несуществующую пустоту. В проекте Кляйна как бы заложены все или почти все последующие сомнения по поводу возможности пустоты.

Эта выставка была повторена самим Кляйном в Эстер Хаус (Крефельд), вилле Миса ван дер Роэ, превращенной в музей современного искусства, для ретроспективы, проходившей с 14 января по 26 февраля 1961 года. Маленькая комната, собственноручно покрашенная Кляйном в белый цвет, существует до сих пор и называется «Пространство пустоты» (Raum der Leere). Ретроспектива, подведение итогов (своего рода прижизненная музеефикация радикального жеста) представляет проект Кляйна без скандального и провокационного контекста.

Как легко предположить, проект такого рода — как и чистый белый холст Раушенберга — имеет одноразовый характер; повторить его довольно сложно. Последующие сюжеты художников, работающих с пространством галереи — пустой галереи — заняты проблематизацией пустоты; на этот раз пространства, а не плоскости листа или холста, как в предыдущем сюжете, но логика проблематизации похожа, и иногда обеими практиками заняты одни и те же художники.

Общая идея невозможности пустоты — в нейтральной ситуации (в такой, как галерея Кляйна) — связана с тематизацией не отсутствия, а наличия; с уже упомянутой трактовкой «4'33» Кейджа со случайными звуками, заполняющими тишину. Так же может быть заявлена наполненность пустоты невидимыми субстанциями и энергиями — светом, звуком, теплом. Это вопрос другой интерпретации. Но может быть тематизирована и проблематика изменения (темпоральности): физически ощутимое в той или иной степени — и уже не столь зависящее от интерпретации — изменение состояний пустоты с течением времени; мерцание, изменение температуры, включение или выключение света (здесь материальность и темпоральность различимы с большим трудом).

Введением в тему материальной наполненности и вообще проблематичности пустоты можно считать дюшановский «Воздух Парижа» (1919), подарок Уолтеру Арэнсбергу, — стеклянная колба с соответствующей надписью. Проект допускает возможность разных трактовок. С одной стороны, это предъ-

¹ О том, что почти шутовские провокации Кляйна носили концептуальный характер, пишет Ив-Ален Бюа: «Осознание того, что риск мошенничества, риск быть осмеянным и названным голым королем, стал необходимым, и того, что каждое произведение искусства должно противостоять этому риску — и даже добиваться его, бросать ему вызов, — если художник хочет быть полностью подлинным» (*Bois Y.-A. Klein's Relevance for Today* // October 119. Winter 2007. P. 75—93. URL: <http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/octo.2007.119.1.75> (дата обращения: 09.09.2018)).

явление Ничто. Очевидно общее понимание воздуха в 1919 году скорее как пустоты, чем как содержания; это неразличение видно в близости (почти неразличимости) таких метафор, как торговля воздухом или торговля пустотой. И здесь Дюшан становится предшественником Кляйна. Контекст меняется в более позднее время (после Кляйна и особенно после Кейджа). Помимо изменения отношения к самой категории воздуха, который перестает быть пустотой, все большее значение имеет настаивание на парижском происхождении воздуха — концептуально определенная (сконструированная) специфичность. Концептуальные игры Дюшана были связаны с несколькими другими проблемами: сомнение в наличии воздуха вообще (или в парижском происхождении воздуха) устранено этикеткой, надписью, авторской подписью; авторитетом художника, требующим безусловной веры¹.

Со временем место просто воздуха Дюшана, не имеющего облика, никак не определенного и не специализированного (только географически), — занимает воздух, состоящий из пыли, газа, радиации, испарений; причем не одновременно, а в порядке очереди.

Наименее проблематично то, что может быть хоть как-то увидено. Хосеу Давила «собрал в испанском Археологическом музее пыль. Основную часть пыли распылил на пути от Археологического музея к галерее Пуэбла, месту проведения выставки. А в галерее Пуэбла в пустом пространстве четыре вентилятора гоняли остатки пыли. То есть пыль выступала как остаток остатка, как резиденция резиденции, это была тавтологическая пыль»². Пыль — это своего рода сгущение воздуха (выпадение его в осадок), разумеется, метафорическое; материализация пустоты в наиболее простом и очевидном смысле.

Более проблематичны — хотя и материальны в физическом смысле (в смысле физики как науки) — невидимые субстанции Роберта Барри, который одним из первых «указал на неуловимые силы»³, которые буквально окружают нас, вводя радиоволны и магнитные потоки в пространство галереи: «Радиация» (цезий-137 с периодом полураспада 30 лет невидимо присутствует в пространстве галереи) и «Инертный газ» (1969) — с выходом за пространство галереи — ставят нас в ситуацию неразличения реального и концептуально сконструированного: мы вынуждены воспринимать ради-

¹ Любопытным ответом Манцони Дюшану можно считать «Дыхание художника», придающее воздуху телесное, почти животное измерение. И белизна Манцони становится все более телесной, и индексальный след (жирный отпечаток пальца на яйце), занимающий место подписи Дюшана (обладающей скорее юридической силой), и — наиболее парадоксальным образом — пустота.

² Хан-Магомедова В. По следам пустоты в современном искусстве. URL: <http://di.mmoma.ru/news?mid=2677&id=1116> (дата обращения: 09.09.2018).

³ Интерес Барри к тому, что он сам определил как «вещи неосознаваемые и неизмеряемые, физические, но по своему действию все-таки метафизические».

ацию и наличие инертного газа на веру, как взгляд лошади или проклятие ведьмы (о котором дальше).

Температуре воздуха посвящен проект группы «Art & Language» «Air Conditioning Show» (осуществленный в 1972 году, хотя задуманный Аткинсоном и Болдуином еще в 1966-м). Смысл его не в том, чтобы сделать ощутимым наличие воздуха — через изменение его температуры или через движение воздушных потоков, порывов воздуха, сквозняков; наоборот, его цель — сохранение постоянной температуры пустой галереи. Эта незаметность кондиционирования, эта неоощуемость фона, эта бескачественность результата могли бы быть аналогом пустоты Кляйна; но у Кляйна она просто существует как данность, а у Аткинсона и Болдуина производится с помощью некой футуристической машинерии (в 1966 году кондиционирования воздуха в Англии — в отличие от Америки — еще не было), и это очень важно. Это некий аналог пустой карты авторства той же «Art & Language», полученной в результате измерений (и вообще сложной работы) — а не просто заявленной в качестве таковой.

Как и постоянная температура воздуха, постоянный свет и постоянный звук являются способом заполнения пустоты, лишенной темпорального характера.

Любопытны политически интерпретированные субстанции; политически невозможные пустота и тишина. Невозможность эта обусловлена неустранимостью памяти. Такого рода проекты производят впечатление маниакальной одержимости: на пустоту проецируются *idée fixe* вроде подслушивания в коммунистической Восточной Европе или физического насилия («эскадронов смерти») в Латинской Америке.

Мексиканка Тереза Маргольес с постоянными темами, связывающими политику, кровь и смерть, представила в Арт-центр PS-1 в Нью-Йорке проект «Испарение» (2001). «Это было пустое пространство иного рода. Густой туман не позволял увидеть, что рассматривать нечего. Зритель получал доступ в зал после того, как там возникала плотная пелена из-за испарения воды, которой обмывали трупы в морге в Мехико»¹. Это сгущение — как бы материализация памяти о крови и смерти.

В этом контексте чистая пустота — как автономная живопись монохромов, как белая галерея — предстает чем-то вроде эстетского аттракциона, роскоши, буржуазного развлечения; это забава людей, которые могут позволить себе автономность и чистоту. Которые достаточно богаты. Сознание которых не заполнено демонами памяти.

Словак Роман Ондак, довольно много работающий с пустотой (проект «Пустая галерея», 2000, еще одна такая же галерея 2002 года), прославился проектом «Как можно тише» (*More Silent Than Ever*, 2006). В пустой гале-

¹ Хан-Магомедова В. По следам пустоты в современном искусстве.

нее присутствуют — точнее, предполагаются присутствующими зрителями (возможно, введенными в заблуждение) — прослушивающие устройства; заставляющие людей вести себя более осторожно, более тихо, чем обычно, а лучше вообще никак себя не проявлять. Здесь пустота и тишина (как некий аналог пустоты) порождается контекстом социального и политического, а не физического (материального).

Процессуальная проблематичность пустоты связана с изменениями во времени. Например, движением воздуха к «Вертикальной колонне ускоренного воздуха» (Vertical Column of Accelerated Air) Майкла Эшера, использовавшего вентиляторы. Или меняющимся светом — естественным (дневным), как у американской художницы (немки по происхождению) Марии Нордман, которая «попыталась сфокусировать внимание зрителей на свете, падающем в окна пустой галереи в разные моменты дня и года»¹, или электрическим, искусственным, включающимся и выключающимся, как у Мартина Крида в знаменитом проекте «Свет включается и выключается», получившем в 2001 году Премию Тёрнера.

Наиболее интересна структурная проблематичность пустоты, исходящая из представления о том, что пустота, как и воздух во времена Дюшана, есть нечто бесформенное, лишенное границы и внутренней структуры. И тогда сайт-специфические характеристики — например, размеры, пропорции, другие параметры, — являющиеся преодолением этой бесформенности, меняют ее природу, наполняют ее содержанием (которое трудно отнести как к материальному, так и к концептуальному). Любой художник знает, что сам формат (пропорции) чистого листа или холста предполагает общую структуру будущего изображения; внешний контур задает невидимое силовое поле, порождает внутренние напряжения. Это может быть отнесено и к границам пустого зала галереи — задающей пустоте внутреннюю структуру. Проект Роберта Ирвина под названием «Экспериментальная ситуация» (1970) для Эйс-гэллеры (Лос-Анджелес) состоит из текста пригласительного билета (объявляющего, что пространство галереи будет пустым в течение одного месяца), а также из заявления, что пространство не может быть «пустым» — все равно у него есть свои специфические (в терминологии 1970 года сайт-специфические) свойства, от которых нельзя избавиться.

Завершением чисто концептуальных манипуляций с пространственной пустотой являются заданные сущности и объекты, абсолютно умозраительные; здесь необходимость веры в присутствие чего бы то ни было возведена в квадрат и куб. «Невидимая скульптура» (1985) Энди Уорхола — постамент, сохраняющий невидимое присутствие автора, своего рода ауру, — заявляет, кроме того, о памяти пространства; о некой специфичности, однажды воз-

¹ Dezeuze A. Nothing works. URL: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/nothing-works> (дата обращения: 09.09.2018).

никшей благодаря некоему фактору — и сохраняющейся после завершения его действия, исчезновения.

Сайт-специфичность может быть материальной (данной реальными границами зала галереи) и концептуальной — неким заданным объектом. Например, Джепп Хайн в проекте «Невидимый лабиринт» описывает — и таким образом конструирует — лабиринт с помощью инструкций, передаваемых посетителям галереи через наушники аудиогuida; они двигаются по неким невидимым коридорам, демонстрируя скрытую структуру пространства, заданную художником; пространства, переставшего быть пустым¹.

Наконец, Том Фридман — в качестве продолжения игр с листом бумаги, подвергаемым рассматриванию (оставляющему невидимые следы), — создает проект «Без названия (Проклятие)» (1992), состоящий из видимого постамента (который можно не принимать в расчет, так как он выступает в роли подрамника для пустого холста) и пространства над этим постаментом, «которое было проклято ведьмой». Он иронически обналичивает эту необходимость веры в современном искусстве — сравнивая ситуацию с детской верой в сказочных персонажей, в колдунов и ведьм.

Институциональная проблематичность пустоты построена на критике концепции Белого куба (идеальной галереи); вообще идеи автономности модернистского искусства, главной идеи Гринберга. Ее целью является демонстрация власти социальных институций (в первую очередь музея и галереи) — скрытых механизмов, структурирующих пустоту; более того, придающих ей ценность, наделяющих ее смыслом.

Идея Белого куба здесь является не высшей формой автономности, а высшей формой власти — именно в силу невидимости (как доказательства божественности). И ненужность искусства — достаточность демонстрации самого пространства галереи — говорит об обожествлении самой институции, уже не нуждающейся в художнике; делающей художником куратора или владельца галереи, то есть распорядителя пространства. Разоблачение утопии эстетической автономности — своего рода совлечение покровов — должно продемонстрировать скрытую инфраструктуру галерейного пространства, производящего и продающего пустоту.

Майкл Эшер в своих манипуляциях с пустым пространством галереи начинает с того, что показывает — сняв слой штукатурки — скрытую материаль-

¹ Ральф Ругофф, куратор выставки в Лондоне, в тексте для каталога упоминает блокадный Эрмитаж и экскурсии по пустым залам: «Во время Второй мировой войны Эрмитаж спрятал свою бесценную коллекцию произведений искусства для хранения... продолжая организовывать экскурсии с гидами, описывающими отсутствующее искусство по памяти,водя солдат по залам, в которых были только пустые рамы и постаменты» (Nothing really matters. URL: <https://www.ft.com/content/aac46b2a-b55d-11e1-ab92-00144feabdc0> (дата обращения: 09.09.2018)). Случай — из принципиально другого контекста — интересен самим упоминанием в каталоге подобной выставки.

ную основу белых (и лишенных фактуры, гладких, потому как бы не воспринимаемых, не ощущаемых) стен галереи, условия существования пустоты — грубый бетон. Затем — с помощью снятой перегородки между выставочным залом и офисом галереи (галерея Клэр Копли, 1975) — демонстрирует невидимую социальную, то есть собственно институциональную, инфраструктуру пустоты — место, где стоят столы с телефонами и бухгалтерскими книгами (и другой финансовой документацией), где сидят сотрудники, в том числе и галерейные кураторы, авторы концептуальных текстов для каталогов и журналов; демонстрирует машину для производства пустоты, без которой существование пустоты как художественного феномена в принципе невозможно. Никаких сказок про ведьм, только деньги, менеджеры, коммерческие технологии — и пустота как товар.

После этого разоблачения легко представить превращение таких проектов — конструирующих заданные объекты в пустом пространстве — в салонное искусство, в коммерческие аттракционы (привлекающие главным образом второстепенных художников), в игры в «новое платье короля» для широкой публики. К такого рода аттракционам близок Мартин Крид (в том числе в упомянутом проекте, получившем Премию Тёрнера).

Часть третья. Недеяние

Следующим типом манипуляций является недеяние: общий отказ от искусства как вида деятельности, даже от демонстрации пустоты. Это отсутствие выставки — вместо выставки пустого пространства (все-таки имеющей место быть).

Первым типом такого рода действий — бездействия — являются кураторские стратегии; программные перформансы, в которых художник выступает в роли куратора. Поскольку организация выставки пустоты — это неизбежное повторение Кляйна, единственным вариантом дальнейших действий становится отказ от выставки — принимающий разные формы¹.

Например, это закрытая галерея — отличающаяся от пустой галереи. Причем галерея, закрытая изнутри², предполагающая, помимо невозможности убедиться в пустоте (вообще в чем бы то ни было) и необходимости дополнительной веры на слово, удваивающей концептуальность проекта, еще и бездействие публики (пассивное созерцание закрытой двери), — принци-

¹ Это общее движение за отказ от умножения вещей концептуалистов поколения 1968 года: Роберта Барри, Дугласа Хьюблера («Мир полон объектов, более или менее интересных; я больше не хочу ничего добавлять»), Лоуренса Вайнера («Я не против объектов, но я не хочу их делать»).

² Роберт Барри и проект «Закрытая галерея» (1970) — галерея Спероне в Турине и галерея Батлера в Лос-Анджелесе.

пиально отличается от галереи, закрытой снаружи вместе с публикой¹, где невозможность выбраться приводит к разбиванию окон и разрушению замкнутого контура пространства изоляции: акционизм зрителей становится единственно возможным художественным действием.

Провозглашенный отказ от проведения выставки предполагает отсутствие галереи вообще — открытой (пустой) или закрытой. Ее место занимает некий текст, манифест; а также последующий набор действий — или его отсутствие. Как постмодернистский — иронический — вариант этой стратегии может быть упомянута апроприация чужой выставки (вместо устройства своей).

Отказ от выставки может иметь разный тип кураторской интонации. Некоторые проекты можно назвать нейтральными, такие как проект англичанки Бетан Хьюс для Эстер Хаус, одной из двух вилл Миса ван дер Роэ (составляющих знаменитый музей в Крефельде): она оставила пустыми помещения музея для того, чтобы обратить внимание на красоту первоначальной архитектуры². Здесь основой выступают идеи Миса ван дер Роэ: идеальная пустая галерея (музей), пустая вилла, пустой павильон, устранение человеческого присутствия. Для Хьюс это важнее, чем Кляйн: она заявляет об отсутствии отсылки к Иву Кляйну (создавшему упоминавшееся здесь «Пустое пространство» в соседнем Ланге Хаус). Кроме того, Хьюс, по ее словам, была так опустошена³ этим проектом, что отказалась от деятельности на ближайшие пять лет; и это едва ли не самое главное в ее кураторском перформансе: пустота, возникшая внутри автора.

Другие проекты выглядят как серьезные (как бы социально ориентированные), они апеллируют к эстетике сотрудничества — как продолжению институциональной критики. Как и полагается в институциональной критике, главной становится проблема денег — монетизация пустоты; к пространству эстетики сотрудничества относится раздача денег и другие добрые дела (помощь галерее, благотворительность).

Немецкая художница Мария Эйхгорн в проекте под названием «Деньги» (полное название «Деньги для бернского Кунстхалле») 2001 года «отдала весь бюджет выставки в бернском Кунстхалле на обновление здания, сделав это своим арт-проектом. Об этом сообщал текст, который висел в помещении»⁴. Решение финансовых проблем (уплата долгов) и ремонт (часть проекта — список ремонтных работ, сделанных на деньги Эйхгорн) предпо-

¹ Проект аргентинки Грасиэлы Карневале «Ловушка и бегство» (1968), описанный в знаменитой книге Люси Липпард «Шесть лет: дематериализация арт-объекта с 1966 по 1972» (*Lippard L. Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. University of California Press, 1973. 272 p.*).

² Bethan Huws + Mies van der Rohe. URL: <http://framingark.blogspot.ru/2010/06/bethan-huws-on-mies-van-der-rohe.html> (дата обращения: 09.09.2018).

³ Bethan Huws + Mies van der Rohe.

⁴ URL: https://vk.com/wall-70561598_644 (дата обращения: 09.09.2018).

лагает не то чтобы недеяние, а деяние другого типа; самоустранение художника с целью принести пользу напоминает идеи советского производственного искусства.

Еще один тип проектов — иногда внешне напоминающих предыдущие — можно отнести к пародийным (постмодернистским). Иногда это издевательское продолжение институциональной критики и эстетики сотрудничества, где манипуляции с деньгами имеют принципиально другой характер, предполагающий низменную мотивацию как художника, так и зрителей, жадность и хитрость (желание облапошить каких-нибудь болванов).

Что-то выглядит более-менее невинно. Члены датской группы «Superflex» в «СУПЕРШОУ — больше, чем просто шоу» (SUPERSHOW — more than a show, 2005) «давали каждому посетителю два швейцарских франка, вместо того чтобы просить их заплатить вступительный взнос, чтобы увидеть пустые места, украшенные только текстами, в которых указаны физические свойства каждой комнаты (поверхность, цвет стен, максимальное количество посетителей)»¹. Оттенок несерьезности порождает здесь вовлечение зрителей в участие в прибылях (превращение их в соучастников), в раздел добычи, полученной от наивных спонсоров.

Сантьяго Сьерра «торжественно открыл новое пространство в галерее Лиссон в Лондоне работой *Пространство, закрытое потрескавшимся металлом*. Он закрыл вход в галерею большой металлической дверью, которая преграждала путь даже тем, кто заплатил за вход»². Последняя фраза принципиально важна. В этом контексте — и в общем контексте иронически-эксплуатационной эстетики Сьерры (наём дешевой рабочей силы, оплата, экономия, возможность обмана) — важно не закрытие галереи, а именно заработок на дураках-зрителях (имевших глупость заплатить за вход), вместо дураков-спонсоров.

Самым интересным художником, работающим в пространстве пародийных социальных и финансовых практик, является Маурицио Каттелан, придумавший для себя амплу лаццарони и придавший концептуальному «воровству» и «жульничеству», «обману» спонсоров, критиков и публики специфический итальянский (неаполитанский) характер, связанный не только с порожденным южной «ленью» «нежеланием работать» и «попрошайничеством», но и с насмешливостью в духе комедии дель арте (арлекинады). Если же это предпринимательство — то порожденное своеобразным капитализмом блошиного рынка.

Целью Каттелана является воплощение представлений простого человека о современном художнике как о торговце пустотой, комбинаторе и машина-

¹ URL: http://superflex.net/tools/supershow_-_more_than_a_show (дата обращения: 09.09.2018).

² Хан-Магомедова В. По следам пустоты в современном искусстве.

торе, жулике и шарлатане, единственной целью которого является присвоение денег (бегство с деньгами). Поэтому главными артефактами его лучших проектов являются документы: заполненные бланки, справки и полицейские отчеты, издевательская документация пустоты (отсутствия, недеяния, нежелания что-либо делать), порожденная не переполненностью мира вещами, как у концептуалистов поколения 1968 года, а просто ленью.

Начало — проект «Без названия» (1989) — пустая стена с надписью «Сейчас вернусь» (*Torno subito*). Продолжение — проект «Denuncia» (1991), «отчет, выданный итальянскими полицейскими после того, как Кателлан заявил, что его невидимую скульптуру украли из его машины в Милане»¹. Проект «Фонд Обломова» задуман как система поощрения молодых художников, взявших обязательство не выставляться в течение года — то есть ничего не делать. Проект для Биеннале 1993 года («Скверная работенка — трудиться») заключался в продаже собственной территории экспозиции фирме, производящей духи. Наконец, шедевр его кураторской практики — «Another fucking ready made» (1996), проект, придуманный для галереи Блум в Амстердаме: взлом магазина, кража мебели и оргтехники и выставка ворованного в соседней галерее де Аппель.

Кателлан предпринимает довольно много действий, но все они порождены одним — нежеланием трудиться, создавать артефакты в качестве художника, устраивать выставки в качестве куратора и трактовкой мотивов этого нежелания — далеких от благородства (если вспомнить первоначальный, высокий контекст иконоборчества и разрушительных жестов, статус пустоты и недеяния).

В следующем типе перформансов художник оставляет роль куратора. Действие или бездействие уже выходит за пределы организации выставки, хотя выставка может служить поводом. Одним из прообразов такого поведения — самоустранения — является партитура (*score*) перформанса Йоко Оно: «Спрячьтесь, пока все не уйдут домой. Спрячьтесь, пока все не забудут о вас. Спрячьтесь, пока все не умрут».

Любопытно, что это небытие художника — настоящая Смерть Автора и самый радикальный вариант институциональной критики — является целью главным образом женских проектов. Самый ранний среди них — проект американки Лори Парсонс — выставка Без названия (галерея Лорис-Монк, Нью-Йорк, 1990), «из которой она была полностью исключена: у выставки были место и дата, но не было названия, и имя художника нигде не упоминалось»: она «отказалась включать свое имя в приглашение на открытие и удалила все ссылки на шоу из своего резюме»². Стирание памяти о своем уча-

¹ В Лондоне проходит выставка невидимого искусства, на которой нет предметов искусства. URL: <https://www.factroom.ru/facts/19535> (дата обращения: 09.09.2018).

² *Perreault J.* VOIDS: Nothing Doing at the Pompidou. URL: http://www.artsjournal.com/artopia/2009/03/voids_nothing_doing_at_the_pom.html (дата обращения: 09.09.2018).

стии в выставке имело продолжение — уход из искусства в 1994 году. «Четыре года спустя она перестала выпускать произведения вообще, следуя за рядом художников, которые сознательно решили в рамках своей практики отказаться от этой профессии». Другая американка, Мэри Эллен Кэрролл (известная как МЕК) в рамках проекта «Ничто» (Nothing, 2006) отправилась на полтора месяца в Аргентину, имея при себе только паспорт. В описании проекта она отмечает: «Не делать ничего, не объяснять, не менять поведения. Сделать перформанс: ничего»¹. Эти проекты — самые радикальные эксперименты с темой самоустранения, исчезновения, отсутствия художника — самого радикального воплощения пустоты в искусстве.

В качестве постскриптума стоит сказать несколько слов о том, как может выглядеть поиск пустоты в ситуации исчерпания проблематики. Признаком исчерпания становится борьба за приоритеты, соперничество, случаи повторения жеста — именно как плагиат, а не апроприация (в случае апроприации источник по умолчанию всем известен или специально указывается); сама проблема авторского права — копирайта — на Ничто (на пустоту). В центре одной из таких историй оказалась Марина Абрамович и ее проект «512 часов» (2014) для галереи Серпентайн (куратор Ханс Ульрих Обрист). Еще до открытия американцы, «эксперты по современному искусству университетов Нью-Йорка и Йеля, а также фонда Энди Уорхола... обратились к руководству лондонской галереи Серпентайн с требованием признать влияние Мэри Эллен Кэрролл на проект Марины Абрамович»².

Другой признак исчерпания — развлекательные проекты, превращение поиска пустоты в разных формах — в забавную игру, хотя и не без программного контекста. Английский фотограф Дэвид Бэчелор в продолжающемся с 1997 года проекте «Найденные монохромные», выставленном в галерее Уайтчепел, находит пустые места и белые листы, ничем не отличающиеся от упомянутых здесь шедевров искусства небытия, в окружающей реальности. Присутствующий здесь концептуальный смысл — нахождение вместо создания — предполагает еще один тип творческого акта, не связанный ни с производством, ни с уничтожением, ни с присутствием, ни с исчезновением.

Наконец, завершением этой истории манипуляций можно считать пародии на поиск пустоты, существующие за пределами искусства и лишённые концептуального смысла. Отличие подобных фельетонных сюжетов от проектов Каттелана (наследующих скорее Кляйну и Дюшану) заключается в том, что они существуют в пространстве массовой культуры: они типоло-

¹ Art star Marina Abramović caught up in row over 'Nothing'. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2014/may/29/art-star-marina-abramovic-row-nothing-serpentine> (дата обращения: 09.09.2018).

² Much Ado About Nothing: Abramović in Row Over Serpentine Idea. URL: <http://uk.blouinartinfo.com/news/story/1037766/much-ado-about-nothing-abramovic-in-row-over-serpentine-idea> (дата обращения: 09.09.2018).

гически предшествуют Каттелану, эксплуатируя любимую тему фельетонистов — жуликов (художников, кураторов и критиков) и дураков (зрителей), тему «нового платья короля» из сказки Андерсена. Наиболее любопытный пример такого рода проекта — Лана Ньюстром, 27-летняя нью-йоркская художница, якобы «сделавшая миллионы на пустоте» и оказавшаяся вымыслом Пэта Келли и Питера Олдринга, канадских радиоведущих, пранкеров и пародистов. Проект начался 23 сентября 2014 года с аудиоролика, содержащего интервью с художницей и ее агентом Полом Руни во время посещения ее мастерской; в интервью присутствовала фраза явно пародийного характера: «Даже если вы ничего не видите, это не значит, что я не потратила много времени на то, чтобы создать произведения»¹. Тем не менее — публика поверила в Лану Ньюстром.

Эта история свидетельствует, помимо всего прочего, о незащитности концептуального контекста, о чисто конвенциональном характере современного искусства, о невозможности различения. О том, что пустота — как и другие конвенции — невозможна вне чисто институциональных рамок, галерей, журналов, авторитетных кураторов, гарантирующих нам отсутствие обмана и розыгрыша. Самостоятельно отличить одно от другого зритель не может.

Но можно сделать и еще один вывод: о конце модернизма XX века с его серьезностью и жадой подлинности, с его апелляцией к «окончательным решениям» и «последним вещам» (недеяние, пустота, небытие — главные из них). То, что начиналось как игра и пародия в XVIII и XIX веках, сначала у Стерна и Кэрролла, затем у французских карикатуристов и авторов Салона Непоследовательных, — и заканчивается как игра и пародия.

ЛИТЕРАТУРА

1. В Лондоне проходит выставка невидимого искусства, на которой нет предметов искусства. URL: <https://www.factroom.ru/facts/19535> (дата обращения: 09.09.2018).
2. Кох Теренс. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кох_Теренс (дата обращения: 09.09.2018).
3. *О'Догерти Б.* Заметки о галерейном пространстве // О'Догерти Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 17–47.
4. *Хан-Магомедова В.* По следам пустоты в современном искусстве. URL: <http://di.moma.ru/news?mid=2677&id=1116> (дата обращения: 09.09.2018).
5. Art star Marina Abramović caught up in row over 'Nothing'. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2014/may/29/art-star-marina-abramovic-row-nothing-serpentine> (дата обращения: 09.09.2018).
6. Artist Creates INVISIBLE 'Art' and Collectors are Paying Millions. URL: <https://blog.artfido.com/artist-creates-invisible-art-and-collectors-are-paying-millions/> (дата обращения: 09.09.2018).
7. Bethan Huws + Mies van der Rohe. URL: <http://framingark.blogspot.ru/2010/06/bethan-huws-on-mies-van-der-rohe.html> (дата обращения: 09.09.2018).

¹ Artist Creates INVISIBLE 'Art' and Collectors are Paying Millions. URL: <https://blog.artfido.com/artist-creates-invisible-art-and-collectors-are-paying-millions/> (дата обращения: 09.09.2018).

8. Bois Y.-A. Klein's Relevance for Today // October 119. Winter 2007. P. 75–93. URL: <http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/octo.2007.119.1.75> (дата обращения: 09.09.2018).
9. Deuze A. Nothing works. URL: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/nothing-works> (дата обращения: 09.09.2018).
10. Lippard L. Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. University of California Press, 1973. 272 p.
11. Much Ado About Nothing: Abramović in Row Over Serpentine Idea. URL: <http://uk.blouinartinfo.com/news/story/1037766/much-ado-about-nothing-abramovic-in-row-over-serpentine-idea> (дата обращения: 09.09.2018).
12. Nothing really matters. URL: <https://www.ft.com/content/aac46b2a-b55d-11e1-ab92-00144feabdc0> (дата обращения: 09.09.2018).
13. Perreault J. VOIDS: Nothing Doing at the Pompidou. URL: http://www.artsjournal.com/artopia/2009/03/voids_nothing_doing_at_the_pom.html (дата обращения: 09.09.2018).
14. Rosenberg K. White Light/White Heat: Why Robert Ryman's Subtle Monochromes Dazzle Anew at Dia. URL: https://www.artspace.com/magazine/news_events/exhibitions/robert-ryman-real-light-at-dia-chelsea-53376 (дата обращения: 09.09.2018).
15. The eloquence of absence: omission, extraction and invisibility in contemporary art. URL: <http://www.modernedition.com/art-articles/absence-in-art/the-white-art-space.html> (дата обращения: 09.09.2018).
16. Why are art galleries white cubes? URL: <http://www.hopesandfears.com/hopes/now/question/216781-why-are-art-galleries-white-cubes> (дата обращения: 09.09.2018).

Аннотация

Сюжет статьи представляет собой историю пустоты в современном искусстве примерно за столетие — начиная с «Белого квадрата на белом фоне» Казимира Малевича (с небольшой предысторией) до нашего времени. Он начинается с пустоты, получаемой на холсте (листе бумаги) посредством нанесения белил, оставления нетронутой белой поверхности грунта (листа) или стирания имеющегося изображения; продолжается историей пустоты галерейного пространства (пространства вообще), полагаемого или абсолютно пустым, как на знаменитой выставке Ива Кляйна 1958 года, или наполненным чем-то невидимым, как в проектах Роберта Барри, Терезы Маргольес, Мартина Криада, Романа Ондака; завершается своеобразными проектами институциональной критики (Майкла Эшера) и эстетики сотрудничества (Марии Эйхгорн). В целом же модернистская апелляция к пустоте, отсутствию, небытию, начинавшаяся как сверхрадикальный жест (доведенный до предела в проектах полного самоустранения художника, например, у Лори Парсонс и Бетан Хьюс), постепенно превращается в увлекательный аттракцион, веселую эскападу, вышедшие за пределы актуального искусства и ставшие объектом пародий (последний проект, связанный с Ланой Ньюстром).

Summary

This article examines the role of emptiness in contemporary art over the past century, from Kazimir Malevich's *White on White* (1918) to the present day. It first considers the emptiness obtained on a canvas by applying a whitewash, leaving the untouched white surface of the primer, or erasing an existing image. It continues by considering emptiness in the gallery space (and space in general) — this could denote complete emptiness, as with Yves Klein's famous exhibition of 1958, or a sense of being filled with something invisible, as in the projects of Robert Barry, Teresa Margolles, Martin Creed, Roman Ondak. The article concludes with a consideration of unique projects on the subjects of institutional criticism and the aesthetics of collaboration by Michael Asher and Maria Eichhorn respectively. In general, the modernist appeal to emptiness, absence, or non-existence begins as an ultra-radical gesture that is brought to its limit in projects that explore the complete self-elimination of the artist (such as those by Laurie Parsons and Bethan Huws). However, this gradually transforms into a fascinating spectacle, a cheerful escape that goes beyond actual art and becomes the object of parody (as is the case with the recent project associated with Lana Newstrom).

-
- ✓ *Ключевые слова:* современное искусство, дадаизм, концептуализм, монохром, чистый лист, пустота, отсутствие, недеяние, Ив Кляйн, Роберт Барри, Майкл Эшер.
 - ✓ *Key words:* modern art, Dadaism, conceptualism, monochrome, blank sheet of paper, emptiness, absence, inaction, Yves Klein, Robert Barry, Michael Asher.

Техника коллажа в творчестве Джона Кейджа

ПЕРЕВЕРЗЕВА МАРИНА ВИКТОРОВНА

*Доктор искусствоведения, доцент, Высшая школа музыки им. А. Шнитке,
Российский государственный социальный университет (Москва)*

PEREVERZEVA MARINA V.

*Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Sociology
and Philosophy of Culture, A. Shnittke High School of Music
of the Russian State Social University (Moscow)*

E-mail: melissasea@mail.ru

Техника коллажа (от *фр.* collage — наклеивание) характерна для позднего периода творчества Кейджа. Она отражает его философско-эстетический принцип взаимопроникновения искусства и жизни, выражающийся в слиянии разных видов искусства, а также музыки с окружающей средой. Принцип взаимопроникновения обусловлен дзен-буддийской идеей всеединства в Будде и постижения истины через духовное единение с физической средой и осознание «таковости» вещей, которые одинаковы и равноправны, но в тот же момент различны. Дзен-буддийские концепции повлияли на мировоззрение и взгляды Кейджа на музыку, для выражения которых ему понадобились определенные методы сочинения, в том числе и коллаж.

Эта техника возникла в среде живописцев и подразумевала соединение в одном произведении разнородных по происхождению, материалу и стилю элементов, наклеиваемых на холст или полотно. В искусстве звуков, где под коллажем понимают использование композитором в своем произведении фрагментов другого сочинения — своего или чужого, эту технику связывают с конкретной и электронной музыкой П. Шеффера и П. Анри, К. Штокхаузена, полистилистикой, развитой в творчестве Л. Берио, А. Шнитке и др. Опыт применения коллажа в истории музыки обширен: от «Collage на тему ВАСН» А. Пярта до 2-й симфонии Б. А. Чайковского. Однако Кейдж раньше своих европейских коллег использовал метод коллажа и скорее продолжил начинания Э. Вареза в области электронной музыки. По признанию самого Кейджа, коллажный принцип композиции он почерпнул у Ч. Айвза, который в своей симфонической музыке применял прием сочетания двух и более оркестровых групп, исполняющих разную музыку. Коллажный прием активно использовали футуристы, дадаисты, сюрреалисты в начале XX века и художники поп-арта, флаксуса, хэппенингов в его конце. Коллаж применяли и создатели ассамбляжей и инсталляций. Все эти новые для того

времени формы и техники визуального искусства не только были близки Кейджу, но и практически осваивались им в его собственных акварелях, рисунках, гравюрах. Во второй половине века «статическая концепция созерцания, сосредоточенная на состоянии, включающая множественные ассоциации сознания, <...> ...передаваемые средствами коллажей и монтажей, стала преобладать в художественном творчестве»¹. В это же время к коллажу обратился и Кейдж.

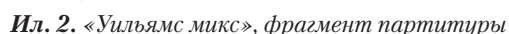
Техника коллажа применялась Кейджем главным образом в электронной и конкретной музыке, перформансах, мультимедийных хэппенингах 1970—1990-х годов в целях расширения границ одного вида искусства средствами других и создания художественных форм, где равноправны музыка, хореография, поэзия и живопись. В электронной и конкретной музыке 1950-х Кейдж соединял разные звуковые пласты и «музыки» (акустическую, электронную, конкретную), художественные пространства (хореографии, поэзии, музыки), наконец, даже разные произведения, звучащие на сцене и в записи одновременно.

Один из ранних коллажей Кейджа — «Воображаемый пейзаж № 4» (1951) для 12 радиоприемников (ил. 1). В нем соединяются эпизоды из радиопрограмм нескольких станций. Партитура имеет вполне традиционный вид. В нотах указаны разные динамические уровни звучания приемников (цифры от 1 до 20), *crescendo* и *diminuendo* (< >), моменты «модуляций» из одной программы в другую (частоты выписаны над нотами) — переходов с одной станции на другую через радиопомехи.

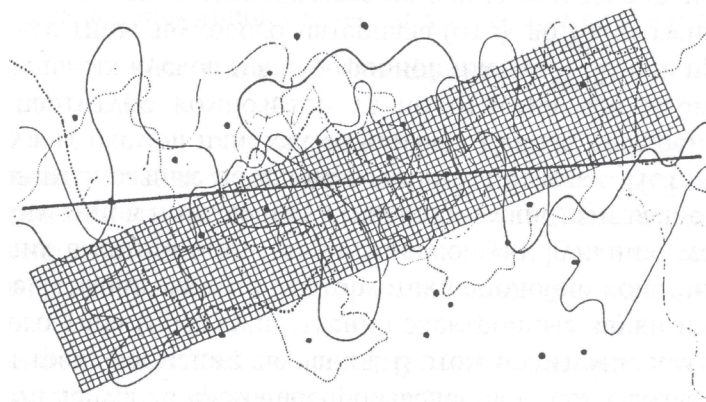
В сочинении «HPSCHD» (1969) соединяются искусственные и натуральные клавишные тембры, усиленные через микрофон электронные и записанные на магнитную ленту шумы. Пласты коллажа составляют фрагменты пьес Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Шёнберга, Хиллера и Кейджа, исполняемые семью клавишниками непосредственно на концерте. Трое играют музыку Моцарта, двое — различные сочинения композиторов XVIII—XX веков, один — любые произведения по своему выбору. В результате образуется коллажный контрапункт стилей и эпох. Одновременно из 51 усилителя звучат записи электронной музыки. Визуальный ряд этой мультимедии включает слайды, фильмы, световые и видеоэффекты. В этом перформансе также ярко демонстрируется прием политемпии — контрапункта нескольких контрастных по стилю музык, развертывающихся с разной скоростью в разном пространственно-временном измерении. Так, электронная музыка звучит (в сравнении с другими) в темпе *Adagio*, записанная на ленту — *Moderato*, живая клавишная — *Allegro*. Каждая из них характеризуется своей динамикой, типом звукового материала, структурными особенностями; например, компьютерная музыка непрерывна, а записанная на ленту клавишная

¹ Бергер Л. Эпистемология искусства: Художественное творчество как познание. М.: Русский мир, 1997. С. 360.





- Разнообразные звуковые элементы композитор обрабатывал с помощью магнитофона и электроники и монтировал, следуя схеме. При сочинении «Уильямса микса» Кейдж также использовал систему карт (аналогичную системе таблиц «Музыки перемен») и несколько способов наклона и поворота ленты во время воспроизведения в целях создания эффекта глиссандо и трансформации звучания. В этом политемповом коллаже материал одного типа (преимущественно электронные звуки и шумы окружающей среды) многократно повторяется наподобие константных ячеек, выполняющих в композиции стабилизирующую функцию, тогда как материал других типов подключается периодически, двигаясь с другой скоростью и занимая разные по длине временные отрезки. Нотная запись сочинения служит схемой или, как ее называл Кейдж, «выкройкой для шитья». В партитуре композитор точно отметил все места разреза и склейки отдельных кусков магнитофонной пленки. В ней представлены 8 дорожек, все типы звукового матери-



Ил. 3. «Фонтана микс», графическая схема

ала (от А до F), указаны громкость и темп. Время звучания определяется по длине горизонтальной полосы, а направление наклона и поворота ленты — по восходящим и нисходящим стрелкам.

Музыкальный материал пьесы «Фонтана микс» (1958) образовался в результате наложения друг на друга фрагментов из итальянских радиопрограмм конца 1950-х годов (Кейдж сам обрабатывал ленты с записями, находясь в Милане). Исполнителю следует самостоятельно подготовить новую магнитную ленту по графической схеме автора (ил. 3), в которой были помещены 10 прозрачных листов с точками, закругленными и прямыми линиями, ориентируясь по контурам изображения (движение по горизонтали указывает продолжительность звучания, по вертикали — плотность одновременных событий).

Идея синхронного становления звуковых событий в виде контрастной и стилистической метаполифонии отражена в «Музицирке» (1987) (ил. 4).

В этом перформансе одновременно происходят: живое исполнение сочинений Кейджа, звучание музыки, записанной на ленту, чтение стихов, демонстрация слайдов и картин. На премьере Кейдж читал «Эссе о гражданском неповиновении» Генри Торо, а М. Ричардс — свои собственные стихи. Партитура «Музицирка» записана в виде схемы с указанием названий произведений, тембрового состава (голос с фортепиано, струнное трио, дуэт флейт, игрушечное пианино), времени начала и окончания их звучания (в минутах и секундах), имен музыкантов, участвовавших в премьере. В течение трехчасовой акции было представлено несколько десятков отдельных сочинений Кейджа, а слушатели во время выступления свободно передвигались по залу. В «Музицирке» ярко проявляется принцип политемпии событий, непрерывно следующих друг за другом и сливающихся в едином жизненно-художественном процессе. «Музицирк» представляет собой гигантский коллаж живой, записанной на

[Handwritten signature]

[Handwritten signature]

[Handwritten signature]

[Handwritten signature]

ленту и конкретной музыки (магнитные ленты и пластинки). В роли «тем» этой контрастной полифонии выступают сольные и ансамблевые вокально-инструментальные пьесы и осуществляемые на сцене действия.

Некоторые произведения, например «Бухты», «А как насчет шума мнущейся бумаги», «Грезы», «Удивительная вдова восемнадцати весен», «Соло для голоса», «Трио», звучат в «Музичирке» многократно наподобие рефренов. Кейдж оригинально воплотил в музыке одно из остро ощущаемых им свойств реального бытия: не конфронтацию, а коллаж, шумовой континуитет, мозаику, полифеноменный метаконтрапункт синхронно происходящих в мире событий. Коллажным же следует считать принцип включения элементов окружающей среды в непосредственно исполняемое или записанное на ленту сочинение. Композитор создал ряд музыкальных произведений, которые должны звучать принципиально на открытом воздухе, а не в концертном зале: его хэппенинги в духе «театра реальных событий» проводились в парках, на улицах города, в лесу.

Так, в звуковой материал перформанса «Птичья клетка» (1971), кроме музыки, предназначенной для традиционных инструментов, входят записанные на ленту птичьи голоса, шумы леса. Телефонные гудки, звонки и щебетание птиц соединены по принципу контрастной полифонии в пьесе «Телефоны и птицы» (1977). В хэппенинге «Демонстрация звуков окружающей среды» (1971), осуществляемом на природе, основными элементами композиции служат шумы городских улиц и парков. В акции «Звукодень» (1978) сосуществуют натуральная и искусственная «среды»: произведение, исполняемое вокально-инструментальным ансамблем, транслируемые по радио программы, электронная и конкретная музыка. «Звукодень» — это 10-часовое радиособытие, в котором используются скрипка, фортепиано, голос, 9 растительных материалов, наполненные водой морские ракушки, магнитная лента и электроника.

Сочинение «Mewantemooseicday» для чтецов, певцов, роялей, оркестра, магнитофонных операторов и публики подразумевает коллективное музицирование одновременно с чтением лекции, показом кинофильма и проведением презентации! «Лекция о погоде» для чтеца, произносящего фонетические тексты, сопровождается записанными на ленту звуками разных природных явлений (вой ветра, шум дождя, раскаты грома). Мозаичная фактура «Лекции» образуется в результате соединения контрастных фрагментов из литературных произведений Г. Торо. Этот перформанс был предназначен для звукового сопровождения кинофильма, отсюда — метод коллажа. Объединяющим фактором выступают образы природы, присутствующие в каждом эпизоде композиции. Фактуру знаменитых кейджевских «Европер» (1987) образуют фрагменты из классической мировой оперной литературы, следующие подряд или одновременно. В качестве «тем» или коллажного слоя Кейдж использует готовые мелодии арий, оперно-симфонические те-

мы и лейтмотивы. В «Европерах» независимо друг от друга были организованы музыка, световые эффекты, костюмы, сценическое действие, декорации, хореография.

Кейдж полифонически соединял акустический, пластический, визуальный и другие ряды, воплощая в своих перформансах («Радиомузыка», «Рок-арт микс», «Театральная пьеса») идею мультимедийного коллажа «разнофактурных» явлений (от музыкальной записи на ленте до «живой электроники» и шумов радиоэфира), контрапункта стилей, эпох, смыслов, образов, чувств, переживаний. В хэппенинге «Многоквартирный дом 1776» многочисленные пласты сосуществуют друг с другом в условиях политемпии: события происходят с разной скоростью, тембровой окраской, ритмом, динамикой, структурой. Непосредственно в процессе мультимедийного действия одновременно звучат исполняемые четырьмя солистами и инструментальным ансамблем, включающим, кроме прочего, фортепиано и орган, народные американские гимны, марши и религиозные песнопения разных конфессий. В этом коллаже соединяются пласты тематические, стилистические, жанрово-исторические, национально-культурные. Идея объединения народов и религий, вероятно, почерпнута Кейджем из Четвертой симфонии Ч. Айвза.

Так, «в основу второй, центральной по смыслу части положена новелла Готорна „Небесная железная дорога“, по которой движутся „представители всех религий“»¹. II часть Четвертой симфонии Ч. Айвза, следуя замыслу автора, имеет сквозную мозаичную структуру, образуемую калейдоскопическим последованием цитат и псевдоцитат (гимны, марши) как по горизонтали, так и по вертикали (полифонический коллаж пластов). Примеров подобных композиций Кейджа очень много². Они демонстрируют самые разные виды коллажа: мультимедийный, полистилистический, контрастно-полифонический, фактурный, политемповый, интердименсиональный, полихронный и полихромный, синтезирующий прошлое, настоящее и будущее во всех его проявлениях. В результате музыкальное произведение он превратил в «коллажи не связанных между собой сцен, праздники мгновения»³.

Бесконечный процесс открытий и изобретений составлял стиль жизни американского эксперименталиста, которая отливала в произведениях ис-

¹ Григорьева Г. К изучению современных индивидуализированных форм // Музыкальная культура: век XIX — век XX. Вып. 2 / Сост. и общая ред. И. А. Немировской. М.: Тривант, 2002. С. 166.

² Подробнее см.: *Переверзева М.* Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М.: Русаки, 2006. 334 с.; *Nyman M.* Experimental Music: Cage and Beyond. New York: Cambridge University Press, 1974. 218 p.; *Pritchett J.* The Music of John Cage. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 240 p.; *Rich A.* American Pioneers: Ives to Cage and Beyond. New York: Phaidon Press, 1995. 240 p.

³ Маньковская Н. Эстетика постмодерна. СПб.: Алетейя, 2000. С. 244.

кусства, создаваемых им согласно велениям самой эпохи. Коллажная техника, как никакая другая, отвечала художественным эстетическим принципам постмодернистского искусства, которое, по мнению У. Эко, «имеет своей целью разрушение привычных для предшествующей культуры разделений и дихотомий — реализма и ирреализма, формализма и содержательности»¹. Теоретики постмодернизма² выделяют его основополагающие признаки, в том числе:

- ❑ неопределенность и неясность как принципиальные установки постмодернистских произведений искусства и философских концепций, имеющих такое же значение, какое принцип неопределенности Гейзенберга имеет для физики;
- ❑ смена логического, монологического мышления диалогическим воображением;
- ❑ фрагментарность, недоверие к тоталитаризирующему синтезу, склонность к методам коллажа, произвольного монтажа, вырезок и врезок, тяготение к парадоксам, открытости разбитого, акцентированию разломов, краев и т. д.;
- ❑ ирония, игра, аллегория как важнейшие творческие подходы;
- ❑ смешение жанров искусства и заимствование стилей и методов других жанров и видов искусства;
- ❑ карнавализация в смысле радостной релятивности вещей и событий, участия в сумасшедшей чересполосице жизни;
- ❑ категория равного участия в игре, представлении авторов и читателей, слушателей.

Постмодернизм тяготеет к «плюрализму, равноправному диалогу, дискурсу, совместному нахождению решений, миру и согласию, основанному, однако, на неизбежных рас-согласованиях и разно-гласиях»³. Немецкий теоретик постмодернизма В. Вельш писал о «переходе к идее множественности и разнообразия, многообразия и конкуренции парадигм, к сосуществованию разнородного, гетерогенного», о том, что «постмодерн начинается там, где кончается целое», он «использует конец Единого и Целого в позитивном смысле, когда пытается упрочить и развернуть вступающее в силу Многое в его легитимности и своеобразии», так что «его видение — видение плюральности»⁴. В 1970-е годы Кейдж выразил свою главную художествен-

¹ История философии: Запад — Россия — Восток. Книга четвертая: Философия XX века / Под ред. Н. В. Мотрошиловой и А. М. Руткевича. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1999. С. 413.

² См.: Там же.

³ Там же. С. 417.

⁴ Там же. С. 417—418.

ную концепцию словами: «все, что мы делаем, — музыка»¹. Эта концепция была воплощена в его творчестве в том числе в коллажных композициях, в которых по принципу одновременной множественности сосуществовали звуки акустических инструментов и электроники, шумы природы и городских улиц². Коллажная техника, используемая Джоном Кейджем в своем творчестве, помогла выразить эти тенденции и стала одним из соответствующих веяниям музыкального искусства второй половины XX века методом композиции. Причем американский эксперименталист не был одинок в своих устремлениях, что подтверждается параллелями между творчеством Кейджа, Штокхаузена, Булеза, Берио, Ксенакиса, Шнитке и многих других крупных художников и мыслителей XX столетия, также обращавшихся к технике коллажа³. Примечательно, что такая простая на первый взгляд техника в творчестве каждого композитора обретала индивидуальные черты. Для Кейджа же она послужила средством выражения в музыке важнейших для него художественно-философских принципов всеединства, одновременной множественности и взаимопроникновения искусства и жизни, о которых он писал в своих многочисленных книгах и которые стремился воплотить в музыке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергер Л. Эпистемология искусства: Художественное творчество как познание. М.: Русский мир, 1997. 404 с.
2. Григорьева Г. К изучению современных индивидуализированных форм // Музыкальная культура: век XIX — век XX. Вып. 2 / Сост. и общая ред. И. А. Немировской. М.: Тривант, 2002. С. 164—179.
3. История философии: Запад — Россия — Восток. Книга четвертая: Философия XX века / Под ред. Н. В. Мотрошиловой и А. М. Руткевича. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1999. 448 с.
4. Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи. Вологда: Полиграф-Книга, 2012. 384 с.
5. Маньковская Н. Эстетика постмодерна. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
6. Переверзева М. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М.: Русаки, 2006. 334 с.
7. American Artists On Art from 1940 to 1980 / Ed. by E. Johnson. New York : Harper and Row, 1982. 288 p.
8. Kostelanetz R. John Cage (ex)plain(ed). New York: Schirmer Trade Books, 1996. 194 p.
9. Nyman M. Experimental Music: Cage and Beyond. New York: Cambridge University Press, 1974. 218 p.
10. Pritchett J. The Music of John Cage. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 240 p.
11. Rich A. American Pioneers: Ives to Cage and Beyond. New York: Phaidon Press, 1995. 240 p.
12. Thomson V. Cage and the Collage of Noises // A Virgil Thomson Reader. Boston: Houghton Mifflin, 1981. P. 475—486.

¹ Rich A. American Pioneers: Ives to Cage and Beyond. P. 168.

² См.: Pritchett J. The Music of John Cage; Thomson V. Cage and the Collage of Noises // A Virgil Thomson Reader. Boston: Houghton Mifflin, 1981. P. 475—486.

³ Nyman M. Experimental Music: Cage and Beyond.

Аннотация

Предметом исследования является техника коллажа, применяемая Джоном Кейджем в его произведениях преимущественно позднего периода творчества. Композитор соединял не только разные по стилю и происхождению (написанные им самим и другими авторами) фрагменты произведений, но и целые пьесы, звучащие одновременно друг с другом в одном перформансе. В хэппенингах же он соединял шумы окружающей среды (так называемую конкретную музыку), исполняемую на инструментах музыку, чтение стихов, показ картин, сценические действия участников и т. д. В работе уделяется внимание коллажным произведениям Кейджа. Методология исследования состоит в анализе музыкальных произведений, в которых используется метод коллажа, рассмотрении их с точки зрения материала и формообразования. Основными выводами проведенного исследования является то, что, с одной стороны, для Кейджа коллажная техника послужила средством выражения в музыке важнейших для него художественно-философских принципов всеединства, одновременной множественности и взаимопроникновения искусства и жизни, сформированных под влиянием религиозно-философских представлений дзен-буддизма; с другой же — она помогла выразить постмодернистские тенденции искусства и стала одним из соответствующих веяниям музыкальной культуры второй половины XX века методом композиции.

Summary

This article examines the collage technique used by John Cage predominantly in works from his late creative period. Cage not only combined fragments of his own works with those by other composers that were vastly different in style and origin, but also tried simultaneously layering entire independent works one upon another within a single performance. In 'happenings' he combined the ambient sounds of the surrounding environment with live instrumental music, poetry readings, visual art, and interaction with the participants. The central conclusions of the research presented in this article are that the collage technique served as means for Cage to realize various aesthetic and philosophical principles that he had developed under the influence of the religious and philosophical ideas of Zen Buddhism (such as the unity of all phenomena, and the simultaneous plurality and synthesis of art and life), and that the technique is symptomatic of postmodern tendencies in art. The collage technique can thus be understood as a compositional method that corresponds to the artistic and cultural trends of the late 20th century.

- ✓ *Ключевые слова:* музыка, Джон Кейдж, композиция, произведение, техника, коллаж, миксаж, одновременность, полифония, постмодернизм.
- ✓ *Key words:* music, John Cage, composing, composition, technique, collage, mixture, simultaneity, polyphony, postmodernism.

Дирижерская интерпретация симфонической сюиты «Планеты» Густава Холста в свете учения об архетипах К. Г. Юнга

УДК
78

ЗАЙДЕЛЬ ЕВГЕНИЙ ГЕННАДЬЕВИЧ

*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры мировой музыки,
Государственная классическая академия им. Маймонида (Москва)*

ZAYDEL EVGENY G.

*PhD (Art Criticism), Associate Professor of World Music,
Maimonides State Classical Academy (Moscow)*

НЯНЬКИН АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ

*Доцент кафедры медных духовых инструментов,
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва)*

NYANKIN ALEXANDER V.

*Associate Professor of Brass Wind Instruments,
Moscow Tchaikovsky State Conservatory (Moscow)*

E-mail: nyankinalexander@gmail.com

Симфоническая сюита «Планеты» британского композитора Густава Холста занимает особое место в истории музыкальной культуры начала XX столетия. Автор этого произведения был вдохновлен путешествием на Майорку в 1913 году, где он серьезно заинтересовался астрологией. Это увлечение породило грандиозную идею опуса о планетах. Только не о планетах как таковых, а об их влиянии на человеческое сознание. Годом позже, в 1914-м, под впечатлением от музыки А. Шёнберга, Холст приступает к написанию партитуры, которую заканчивает двумя годами спустя. Но сюита постоянно дорабатывалась.

В названии сочинения и в наименованиях ее частей задана программа: имена планет даны вместе с авторскими формулами психолого-онтологической интерпретации каждого наименования, напоминая астрологический перечень интерпретации планетных влияний, но с тем принципиальным отличием, что этот свод имеет значение не в плане возможных компонентов индивидуального гороскопа, но является набором неких важных для человека и человечества жизненных и духовных категорий и психотипов.

Планеты представлены как приносящие определенные начала и качества и даже как персонифицированные выразители этих начал, что дается информативно и эмоционально, направляя мышление и образную фантазию дирижера в русле авторской программы, которая представляется лишь серией импульсов для дальнейшего творческого претворения и «космологического

расширения». Воображение в совокупности со знаниями из области мифологии, астрономии и астрологии «запустит» механизм творческого поиска в рамках, обозначенных композитором на страницах партитуры. Таким образом, каждая часть сюиты приобретет законченный и, возможно, ярко выраженный образ, заявляя о себе как о самостоятельном музыкальном произведении, которое может быть исполнено отдельно от других частей сюиты в концерте из произведений симфонической музыки.

Однако концертное исполнение всей сюиты на данном этапе творческого процесса рискует превратиться в «перечисление» планет солнечной системы с присвоенными им самим же человеком характеристиками и даже клише. Для того чтобы пойти дальше в интерпретации какой-либо сюиты, и в особенности сюиты «Планеты», необходимо ответить на вопросы о сквозном развитии, о содержании и форме циклического музыкального произведения в целом. Где тот стержень, что объединяет все части произведения в единое целое? Каков вектор развития авторской мысли? Какая основная мысль зашифрована между строчками партитуры?

Перед исполнителем встает непростая, хотя очень интересная задача — найти тот код, или, если угодно, шифр, который позволит в процессе исполнительской интерпретации выстроить форму-процесс музыкального произведения в реальном звучании и наполнить ее особым динамически разветвляющимся содержанием конкретного и в то же время универсального значения. Если это удастся, то произойдет реинкарнация заложенной в партитуре идеи, которая предстанет перед слушателем как новая жизнь и откровение. Встреча объективного и субъективного станет результатом появления уникальной интерпретации и даст возможность слушателю также воспринять произведение под углом индивидуального постижения универсального. Стоит напомнить, что исполнителю вместе с правильной мотивацией также потребуются активное творческое воображение, немалый уровень общих знаний и, конечно же, высокий художественный вкус, чтобы не впасть в иллюстративность. Музыкант в широком смысле этого слова, и дирижер особенно, — это в первую очередь человек разносторонний, интересующийся, ищущий и мыслящий, а значит, способный создать нечто свое, неповторимое, отличное от стереотипов и общего поля понимания, от всего того, что лежит на поверхности. И короткие пояснения в наименовании каждой части сюиты призваны лишь направить исполнителя по верному пути, не имеющему никаких пределов творческого поиска.

Все эти образы с их характеристиками в первую очередь воплощают то, что присуще человечеству в целом и, так или иначе, свойственно жизни каждого отдельно взятого индивида, существующего на планете, в солнечной системе, галактике и т. д.

Так о чем же нам хотел поведать композитор: о физических планетах как таковых или о человеке с его трансперсональной и генетической памятью, о

его стремлении познать себя и свое место во вселенной? Образы, предстающие перед нами в сюите, естественно приводят нас к учению об архетипах, разработанному швейцарским психоаналитиком и философом К. Г. Юнгом. По его мнению, прообразы из коллективного бессознательного присутствуют в каждом человеке и даже управляют им, независимо от его географического происхождения, расы или уровня образования. Рассмотрим возможный вариант корреляции между частями сюиты «Планеты» и юнговскими архетипами.

Марс — архетип «Тень». «Тень» — сущность, противоположная персоне. Эта сторона личности, которую мы подавляем в себе и таим. В «тени» живут и взаимодействуют друг с другом наши скрытые от посторонних импульсы агрессии, эмоциональные порывы, сексуальные страсти и аморальные мысли, все то, чего мы боимся и что мы отбросили как неприемлемое. И в то же время это источник жизненной силы и творческой энергии.

Марс — «тот, кто приносит войну». За социальной маской человек скрывает «темную комнату», в которой живут своей жизнью его тайные мысли и желания. Находясь в постоянном конфликте с «маской», они влияют на формирование личности, выступая в роли серого кардинала. Но, как известно, нет «ничего тайного, что не стало бы явным». В конце концов нарушается баланс между внешним и внутренним, «тьень» берет верх над «маской» и тайный конфликт вырастает в войну. А война, в свою очередь, дает «тени» свободу от законов социума, утоляя голод желаний, живущих внутри личности в мирное время. Партитура этой части сюиты говорит нам именно об этом. Мелодические линии изобилуют диссонансами-противоречиями, из которых соткана сущность человека. В интервалике основной темы пасторальная квинта уходит в воинственный тритон, утверждая главенство последнего. Ритмическая основа в размере 5/4 провоцирует выброс адреналина и неровное сердцебиение. Из глубины подсознания вырываются образы, порождающие страх и ощущение незащитности перед неотвратимым концом.

Венера — архетип «Мать». По мнению К. Г. Юнга, архетип «Мать» имеет множество аспектов. К его типичным формам относятся мать, кормилица, богиня, луна, церковь, природа. Этот список не полон и может быть продолжен, он скорее перечисляет существенные черты архетипа «Мать» и подводит нас к сути вопроса об интегральности архетипа. Ибо мать — это и заботливая хранительница очага, дающая жизнь и пристанище, и начало плодородия и возрождения, и магический авторитет всего женского, и мудрость и духовная высота по ту сторону рассудка.

Партитура этой части сюиты на контрасте с первой частью — «Марсом» живо рисует картину возвращения путника к родному очагу. Ранним утром он приближается к дому, по которому так долго скучал. Каждый холм и каждая тропинка с детства знакомы и как бы говорят: «Добро пожаловать домой!» А на ум приходит мысль о том, что вся эта красота была здесь до меня

и останется после меня. Соло валторны звучит робким пастушьим рожком, оповещая начало нового дня. Холодные гармонии септаккордов у деревянных духовых дополняют картину осеннего сельского утра. Флейтовый «ветерок» еще не окреп и осторожно поглаживает макушки нескошенных травинок. Гобойные робкие лучи солнца изредка пробиваются через толщу гармонических облаков. Хочется затаить дыхание, остановить течение времени и зачарованно любоваться красотой природы. Партитура в первую очередь предполагает создание атмосферы и настроения, которое боишься спугнуть резким движением или громким звуком. И на этом фоне появляется соло скрипки. Теплое вибрато материнского голоса сопровождает розжиг домашнего очага. Дети еще спят, но даже во сне в глубинах подсознания знают о том, что, пока мама рядом, все будет хорошо.

Меркурий — архетип «Персона». «Персона» (в переводе с латинского «маска») — это публичное лицо человека, представляющее совокупность социальных масок, с помощью которых индивид проявляет себя на людях в безграничном многообразии ролей. С помощью «маски» человек утаивает свою истинную сущность и старается произвести вполне определенное впечатление на окружающих его людей. По мнению Юнга, основная задача «Персоны» — уберечь эго от возможного проявления своих негативных сторон, что позволяет ему находить общий язык с окружающими и свою нишу в социуме. Излишнее обращение к этому архетипу делает человека поверхностным. Лукавая улыбка на лице Меркурия — покровителя торговцев и воров в древнеримской мифологии — это маска, позволяющая оставаться легким и недостижимым для окружающих. Одному ему известно, где он сейчас и где будет завтра, с кем его сведет судьба и что ожидать от тех, кого он встретит на своем пути. Как ему защититься от недружелюбной повседневности и не потерять самого себя? Надевая новую маску, он предстает перед людьми таким, каким его хотят видеть и позволяют занять свое место в социуме среди таких же, как он сам. Его проблемы никому не интересны, а значит, и нет смысла о них говорить.

Карл Юнг очень точно выделил и описал в своей теории архетипов образ «Маска», который мы связываем именно с этой частью сюиты «Планеты». Партитура легка и невесома. Ноты порхают по строчкам, не задерживаясь на одном месте. Размер 6/8 чередуется с размером 3/4, выбивая опору из-под ног и заставляя слушателя лететь вместе с оркестром. Короткие мелодические мотивы дают только намек на то, что мы пытаемся услышать и понять. Настроение и ощущение полета без четких контуров продолжается до 3-й цифры, в которой у скрипки соло появляется трехтактовая тема. Наконец-то мы видим и слышим лицо собеседника и начинаем его узнавать. Но очень скоро понимаем, что он многолик и не открывается перед нами. Тема проходит у гобоя, флейты, виолончели, и потом все повторяется по кругу, сбивая нас с толку. Кто же он? Где его истинное лицо?

Юпитер — архетип «Анима» и «Анимус». «Анима» и «Анимус» — это архетипы мужчины и женщины в их единстве и взаимосвязи. Это двойственная природа самой души. Признавая андрогинную природу людей, Юнг говорит о том, что «Анима» — это не просто женский архетип, а внутренний образ женского начала в мужчине, его бессознательная сторона, связанная с женственностью. По аналогии «Анимус» являет собой образ мужского в женщине, который таится в области бессознательного. Эта теория подтверждается тем, что любой организм вырабатывает и мужские, и женские гормоны. Для гармоничного развития личности каждый человек должен гармонично выражать свое женское и мужское начало. Сизигия — сочетание «Анимы» и «Анимуса», так называемая божественная пара, воплощающая завершенность и целостность.

«Юпитер», пожалуй, одна из самых ярких и наиболее часто исполняемых отдельно от всей сюиты частей. Жизнеутверждающий характер этого произведения буквально выплескивает радость на слушателя, который не успевает понять происходящее и скорее просто отдается во власть всеобщего ликования. Вихрь сменяющих друг друга мотивов пестрит разнообразием и причудливостью мелодических линий, которые, в свою очередь, успевают прозвучать не один раз, открываясь слушателю с разных сторон. «Мужскому» утверждению медных духовых инструментов вторит легкая «женская» эмоция струнных и деревянных духовых. Кто-то увидел «6», а кому-то показалось, что это «9». Не так важно, кто из них прав. Гармонично дополняя друг друга, мысль и эмоция позволяют понять и почувствовать мир во всем его многообразии и целостности. Женское и мужское начало в каждом человеке противостоят друг другу и в то же время ведут непрерывный диалог, в результате которого приходит сизигия.

«Анима» и «Анимус» находят баланс и на какое-то время остаются в гармонии и согласии. В партитуре «Юпитера» только один мотив звучит однозначно. Это *Andante maestoso* в 8-й цифре. Что это? Наступившая гармония мужского и женского? Сизигия? Этот мотив звучит утвердительно, но недолго, заканчивается на второй ступени, не разрешаясь в тонику. Достижение гармонии возможно, но удержать ее надолго не получится. Вихрь переплетения тем возвращается и говорит: радуйтесь тому, что вы живы, и пробуйте уравновесить в себе ваши противоречия.

Сатурн — архетип «Мудрец». В архетипе «Мудрец» Юнг выделил часть личности в ее стремлении к познанию. Этот архетип предстает в образе мудреца, старца, проливающего свет истины на интересующие человека вопросы, и чаще он проявляется тогда, когда человеку предстоит сделать важный выбор на жизненном пути. Эта часть «бессознательного» больше развита у тех людей, которые пережили больше таких жизненных моментов.

Синкопированное движение половинных длительностей, на фоне которого звучит вопросительный мотив гобоя и струнных, задает медленное, но

очень уверенное движение. Движение вселенной, в которой вместе с «пиццикато» у контрабасов рождается человеческое сердцебиение и начинается новая жизнь. Робкая тема медных духовых инструментов постепенно крепнет и расцветает уже в струнном проведении. Радость длится считанные такты, после которых гармонии септаккордов возвращают слушателя к первоначальному настроению и приводят к кульминации проявления вневременных законов вселенной, в которой жизнь одного человека измеряется даже не размером песчинки на орбите огромной планеты. Но так ли важно, насколько ты мал? Какой след ты оставил своей жизнью и что ты успел понять и сделать в отведенное тебе время — вот истинный смысл твоего пребывания здесь. Подними глаза в небо и, вместе со струнными разрешениями, смиришься и возрадуешься, ведь ты успел сделать то, что хотел...

Уран — архетип «Самость». По мнению Карла Юнга, «Самость» — это один из самых важных архетипов, отсылающий нас к необходимости гармонизации души. Это основа личности человека, организующая все остальные архетипы. Развитие «Самости» позволяет человеку добиться уравновешенности и помогает увидеть главную цель своего существования, отсылает его и к более глубокому восприятию себя, и к пониманию окружающих его людей. В теории Юнга развитие целостности, а перед этим нахождение «Самости» — главная цель жизни человека.

Лейтмотив медных духовых в самом начале этой части сюиты звучит как призыв и утверждение одновременно. «По-знай се-бя»...

С первых минут своей жизни человек задает множество вопросов себе и окружающим его людям. Его интересует все вокруг и его место в этом мире. Он делает первые открытия, борется со своими страхами, ведет непрерывающуюся дискуссию с самим собой и пытается найти ответы на вопросы, которых становится все больше и больше. Проходя через определенные вехи своей жизни и получая жизненный опыт, он выстраивает свою картину мира и добавляет недостающие части в свою собственную мозаику мироздания. Временами ему кажется, что картина полна и ясна (тутти оркестра в 3-й цифре), как вдруг происходит нечто, что заставляет его снова увидеть себя — ничтожно маленького на вершине высокой горы на фоне бескрайнего уходящего вдаль горизонта. В 4-й цифре вопросительно зависают аккорды, уходящие на *diminuendo*. Это еще не тот горизонт, к которому я стремлюсь. Необходимо идти дальше. Из важных открытий и вчерашних достижений сегодня можно сделать только один вывод — путь познания себя и душевной гармонии бесконечен. К нему можно и нужно стремиться и ни в коем случае нельзя останавливаться. Там, впереди, меня ждут новые открытия и новый жизненный опыт, который обязательно поможет мне найти все части мозаики моей личности. В 5-й цифре появляется мотив нарождающейся «Самости», который, постепенно укрепляясь и обретая уверенность, приходит к апофеозу в 7-й цифре. Казалось бы, вот оно, я нашел то, что искал здесь, на

земле. Впереди только Бог! 8-я цифра приоткрывает завесу потустороннего и говорит о бренности наших земных страстей.

Нептун — архетип «Бог». Под архетипом «Бог» Карл Юнг подразумевал высший этап психической деятельности человека, способного понять закономерность процессов внутреннего и внешнего миров. Архетипу «Бог» предшествует архетип «Мудрец», который дает человеку ключ к пониманию основополагающих моментов его жизни. Однако целостная взаимосвязь осознается только в архетипе «Бог», основанная на взаимодействии внутреннего содержания и внешнего окружения. В этой части сюиты нет повествования и вопросов. Настроение и состояние восторженного оцепенения перед Создателем, его милосердием и карой. «Мистика» в заголовке этой части напоминает человеку о его незащищенности перед кем-то несравнимо могущественным, с которым все начинается и заканчивается. Бог незримо присутствует в каждом из нас и во всем, что нас окружает. В повседневной суете нам некогда об этом вспомнить, и тогда мы идем в храм, где в молитве обращаемся к Богу. Размышления о жизни и вечности, разговор с самим собой и Богом — вот что такое заключительная часть сюиты. Молитва как просьба и жалоба, смирение и очищение, понимание и прощение. Войдя в храм и закрыв за собой дверь, понимая, что скрыть от Него ничего не получится, человек ждет от Бога защиты и просит дать ему сил. Погружаясь в эмоциональную задумчивость, он теряет реальность и течение времени и вдруг начинает слышать ангельские голоса. Слов разобрать невозможно, но опять же, так ли это важно? Бог меня услышал и заговорил со мной! Где-то вдалеке вступил хор, которому вторят арфа и челеста, и все, что осталось там, за дверями храма, показалось ничтожным и несущественным. Луч соло кларнета воспарил высоко под сводами и исчез так же внезапно, как и появился ниоткуда.

Архетипы Юнга — это значимый вклад в психологию, который внес великий философ и последователь Фрейда. Карл Густав Юнг считал, что личность имеет в себе три составляющих — эго, личное бессознательное и коллективное бессознательное. Именно в третью категорию и входит понятие архетипа, но именно ее Фрейд не принял. Чтобы лучше понять концепцию архетипов, нужно вспомнить все составляющие личности и их определения. Юнг объединял понятие личности и души, поэтому в его теории три части являлись именно частями души.

Прослеживая аналогии частей симфонической сюиты «Планеты» Г. Холста с архетипами К. Г. Юнга, возникает система художественных метафор, позволяющих по-новому осмыслить содержание этой музыки, раскрыть ее образный строй и помочь интерпретатору выстроить собственную исполнительскую концепцию, опираясь на теорию архетипов Юнга как на некую художественную систему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 298 с.
2. Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. М.: АСТ-ЛТД; Львов: Инициатива, 1998. 480 с.
3. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.
4. Юнг К. Г. Психологические типы. СПб.: Ювента, 1995. 716 с.
5. Юнг К. Г. Психология бессознательного. М.: Канон, 1994. 320 с.
6. Юнг К. Г. Структура психики и процесс индивидуации. М.: Наука. 1996. 221 с.
7. Юнг К. Г. Человек и его символы. СПб.: Б.С.К., 1996. 454 с.
8. Greene R. Gustav Holst and a Rhetoric of Musical Character. London: Garland Publishing, 1994. 364 p.
9. Greene R. Holst: The Planets. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 112 p.

Аннотация

В статье рассмотрены вопросы дирижерской интерпретации симфонической сюиты британского композитора начала XX века Густава Холста в свете теории архетипов Карла Густава Юнга. Каждая из частей цикла представлена в виде целостной концепции образов и художественных смыслов.

Summary

This article considers the ways in which conductors might interpret the early 20th century British composer Gustav Holst's symphonic suite, based on Carl Jung's theory of archetypes. Each of the movements of the cycle presents a unified concept of images and artistic meanings.

- ✓ *Ключевые слова:* Густав Холст, Карл Густав Юнг, «Планеты», симфоническая музыка, сюита, архетип.
- ✓ *Key words:* Gustav Holst, Carl Gustav Jung, *The Planets*, symphonic music, suite, archetype.

Визуальное суждение как базис восприятия «плана истории» в киноповествовании (нарратологический анализ фильма Ридли Скотта «Царство небесное»)

УДК
791.43

БЕРЕЗОВЧУК ЛАРИСА НИКОЛАЕВНА

*Кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник,
заведующая сектором кино и телевидения,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)*

BEREZOVCHUK LARISA N.

*PhD (History of Arts), Associate Professor, Senior Researcher,
Chief of the Film and Television Department,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)*

E-mail: laryber@yandex.ru

Инструмент писателя — это слова, которые служат посредником между физической реальностью, которую описывает литератор, и воображением читателя, — тогда как инструмент режиссера — «непосредственная» физическая реальность¹.

Г. Уинстон. Сценарий как литература

1. Образно-миметическая природа киноповествования с позиций нарратологического подхода

Любой фильм, подобно литературному прозаическому тексту, в самом широком смысле представляет собой повествование «как доступный только человеку способ упорядочения и понимания опыта, самого себя и мира и как способ передачи полученного смысла другим»². В вербально-диегетических литературных повествованиях «план истории» зафиксирован текстом, раскрывая свою содержательную сторону в сознании читателей посредством психических механизмов воображения и представления. С точки зрения нарратологических идей Жерара Женетта «план истории» неразрывно связан с содержательной стороной текста, в самых общих чертах отвечая на вопрос «что». Языковая, стилистическая, структурно-композицион-

¹ Winston G. The Screenplay as Literature. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1991. P. 59.

² Хюн П. Развитие сюжета и событийность в «Сонетах» Уильяма Шекспира. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027603> (дата обращения: 23.08. 2016).

ная сторона текста, сфера приемов выразительности в письме и др., то есть «план дискурса», — все это направляет сознание читателя для «правильного» конструирования некоей реальности, вымышленной писателем. «История» (*фр.* *histoire*) противопоставляется дискурсу как высказыванию, повествовательному тексту, собственно дискурсу как лингвистико-философскому феномену. «При выборе термина *история* (с его очевидными недостатками) я руководствовался ходячим словоупотреблением (говорят „рассказывать историю“) и употреблением техническим... <...> ...достаточно широко принятым после предложения Цветана Тодорова различать „повествование как дискурс“ (значение 1) — и „повествование как историю“ (значение 2). В том же смысле я буду использовать термин *диегезис*, который я заимствовал из работ по теории киноповествования»¹.

Именно Гаррет Уинстон ввел в научный обиход словосочетание «тотальная видимость», которым характеризуется очевидное для всех нарратологов отличие киноповествования от нарратива вербального. «Тотальная видимость» на экране всего — и «плана истории», и «плана дискурса» — реально обесмысливает прямые проекции нарратологического подхода в киноведение, но при этом для всех явственна способность фильма повествовать. Классик нарратологии Вольф Шмид, будучи филологом, пожалуй, ближе, нежели такие авторитетнейшие кинонарратологи, как Дэвид Бордуэлл², Сеймор Четман³, Эдвард Браниган⁴, в специальной статье «Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической нарратациях» подошел к преодолению страха перед «тотальной видимостью» и предложил продуктивное понимание того, что может в киноповествовании являться аналогом «плана дискурса». Он пишет: «В словесной нарратации действует презумпция принципиальной соотнесенности всех *отобранных* (автором. — Л. Б.) *элементов с повествовым в данной истории событием* (курсив наш. — Л. Б.). Такая презумпция подразумевает, что отобранные элементы и качества являются отобранными не случайно, а имеют в том или другом аспекте знаковый характер. Сугубо случайное этим предположением, руководящим эстетическим восприятием, не допускается»⁵. И дальше исследователь задается вопросом, практически тем же, что и мы: как обнаружить в кинонарративе «план дискурса»? «Как

¹ Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 64.

² Bordwell D. Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. 377 p.

³ Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Itaca; London, 1978. 278 p.

⁴ Branigan E. Narrative Comprehension and Film. London: Routledge, 1992. 166 p.

⁵ Шмид В. Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической нарратациях // Narratorium. 2011. № 1—2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636> (дата обращения: 04.08.2017).

же может выглядеть отобранность в кинофильме? Художественная проблема кинофильма — это редуцированная отобранность. Разумеется, эпизоды фильма, представляющие непрерывные происшествия (здесь могут иметься в виду более крупные, нежели план, единицы членения кинонарратива, происходящие в одном месте действия, в одной и той же предметной среде. — Л. Б.), в *прерывных единицах явно имеют характер отобранности* (курсив наш. — Л. Б.). Но содержащееся в поле видимости в эпизодах дальнейшему отбору не подлежит»¹.

Какое осторожное суждение о специфике кинонарратива! Из процитированного фрагмента видно, что для ученого важнейшими признаками киноповествования оказываются (в терминологии В. Шмида) «прерывистость» и «непрерывность». Мы бы сказали, «дискретность» и «континуальность».

Как известно, все повествовательные практики (ритуальные, жестовые, литературно-текстовые, иконографические, интонационно-звуковые и др.) исторически были изобретены, освоены человеком и сложились в культуре *как формы подражания действительности, развернутые во времени*. Фактор темпоральности особенно важен. Он позволял в условиях для данного вида искусства формах запечатлеть то, что происходило с персонажами (или актантами) повествования за какой-то временной интервал, как и в самой жизни. Поэтому одним — если не основополагающим — из содержательно-смысловых пластов любого повествования является *фактор движения, изменения, развития*. В труде Ж. Омон, А. Бергала, М. Мари и М. Верне «Эстетика фильма» высказывается предположение о том, что наррация в фильме своему возникновению обязана движущемуся фигуративному изображению. Но авторы во что бы то ни стало стремились найти в киноповествовании предпосылки для понимания его по вербально-диегетическому типу: «сам факт репрезентации, демонстрации объекта таким образом, что его можно узнать, — это акт наглядного определения, который предполагает, что мы хотим что-то по поводу этого объекта сказать. <...> Любой объект уже сам по себе дискурс»². Отнесемся к категоричности подобного суждения как к субъективной позиции авторов, тем более что они не позиционируют свое исследование как кинонарратологическое.

На наш взгляд, неизмеримо значимее для киноведения оказывается таблица, составленная С. А. Огуловым, обобщившим положения статьи Т. Клаука и Т. Кёппе «Рассказ против показа»³. Осмысляя специфику рассказывания и показывания в повествовательных текстах, исследователи, скорее

¹ Шмид В. Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической нарративах.

² Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 70.

³ Klauk T., Köppe T. Telling vs Showing // The living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University, 2009. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing> (дата обращения: 19.11.2017).

всего, не специально сумели выделить то, что так важно для киноповествования как образно-миметического по своей природе. Приведем эту таблицу, проецируя характеристики «принципа показа» на специфические признаки кинонарратива¹.

РАССКАЗ / ПОКАЗ

Критерий выделения	Признак рассказа	Признак показа
Присутствие нарратора	Присутствует	Отсутствует
Отношение нарратора к рассказанным событиям	Нарратор дистанцирован от происходящего, говорит только о том, что находит важным	Нарратор пребывает «внутри сцены»; предполагается его отношение к рассказанным событиям, включающее пространственную, темпоральную или общую эпистемическую позицию
Наличие диалога	Отсутствует	Присутствует как прямое представление
Характеристика и позиция персонажа	Представлены эксплицитно	Представлены имплицитно
Оценочность наррации	Пристрастность наррации. Комментарий и оценка здесь удостоверяют присутствие нарратора	Объективность наррации. Больше внимания уделяется истории, а не нарратору
Нарративная скорость	Скорость сравнительно высокая	Скорость более медленная. Возрастает объем деталей
Впечатления читателя	Читателю рассказывают о событиях истории	Читатель каким-то образом видит события

И хотя С. А. Огудов признаки рассказа и показа систематизирует исходя из специфики словесной наррации, нельзя не заметить, насколько эстетика показа в ней резонирует со спецификой кинонарратива. И естественно, что зритель в киноповествовании, предназначенном для визуального восприятия, ВИДИТ события на экране! И конечно же, что очевидно для киноведа, все уделяют больше внимания содержательной стороне «истории» в фильме, нежели творческой позиции режиссера, в нем проявленной, если он решил выступить «повествователем». И т. д. Но сейчас не будем заострять внимание на очевидном сходстве в признаках образно-миметического характера кинонарратива с представленными в таблице признаками показа.

¹ Огудов С. А. Дискуссия о рассказе и показе в нарратологии: проблемы и перспективы // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 409. С. 17.

Именно «показ» в образно-миметическом кинонарративе обуславливает особое отношение режиссера и съемочной группы к предметно-пространственным аспектам всех видов экранного движения — внутрикадровому, движению камеры, психологическому движению и монтажу, а также отбор предметов, которые станут объектами съемки. Для зрителей же важнейшими факторами, формирующими повествование, станет **выделение в кадре из всего множества «вещей» и других пространственных аспектов реальности предметов, самых значимых для идей автора фильма.**

Восприятие не только выделяет в киноизображении-кадре самые репрезентативные «предметы», но и пытается категоризировать все их множество, попадающее в «поле зрения» камеры, создающей эффект пресловутой «тотальной видимости». Нам, с киноведческой позиции «со стороны», очевидно, что по причине образно-миметической природы кинонарратива будет более продуктивным не копирование методологических установок и принципов анализа текста, разработанных филологической нарратологией, а осмысление специфики киноповествования в связи с его образной природой. Она меняет очень многое. Наиболее продуктивным и целесообразным научным инструментарием при решении подобных задач будут иные подходы, в которых ведущую роль будут играть психологические дисциплины, изучающие процессы восприятия зрительных и слуховых образов. Не менее значимым для восприятия и понимания того, что показывают авторы фильма зрителям на экране, становится и существующий сегодня кластер когнитивных дисциплин. В сравнении же с филологической нарратологией психические механизмы воображения и представления оказываются малозначимыми.

Восприятие «жизненной истории» — ее узнавание, простейшее первичное структурирование для понимания времени и места действия, биографических и характерологических черт персонажей фильма, причинно-следственной мотивации их поступков, чтобы в конце концов обозначить события на «плане истории», — это лишь один из аспектов работы сознания при восприятии кинонарратива, связанный с перцептивным и когнитивным «охватом» целостности фильма. А как перерабатывается на уровне «плана истории» остальной изобразительный материал киноповествования? Ответ на этот вопрос может дать психология, в частности та ее область, которая исследует деятельность различных органов чувств по переработке информации, поступающей к человеку извне.

2. Операторный уровень восприятия фильма: порождающие факторы

Здесь нужно обратиться к структуре визуального восприятия — его сенсорному, перцептивному и операторному (когнитивному) уровням. Среди них на первом месте закономерно оказывается зрение. В психологии (теории

сенсорно-перцептивных процессов) принято различать три уровня восприятия визуального целостного объекта: сенсорный, перцептивный и операторный (когнитивный). Таким объектом в нашем случае является кадр¹ (не говоря уже о последовательности кадров, составляющих фильм).

Сенсорный уровень — это первичное восприятие объекта на уровне ощущений. Он основан на непосредственном контакте организма со средой, которая выступает в роли стимула-сигнала для соответствующей сенсорной модальности. Специализированные органы переработки информации о внешней среде (в нашем случае глаз и ухо) дают представление об оптическом и акустическом пространстве, в котором находится человек. На сенсорном уровне происходит обнаружение объекта восприятия, выделяется граница между ним и средой и дается ему глобальная оценка. Кроме того, сенсорный уровень связан с таким свойством нервной системы, как повышенная чувствительность к изменениям. Этим объясняется особая чувствительность (острота) зрения к любым видам движения. Особую роль для выделения объекта восприятия играет освещенность, необходимая для активизации этой сенсорной модальности. На сенсорном уровне происходит и первичный анализ объекта: выделение его контура, установление прямолинейных и криволинейных участков формы, цветового тона и, соответственно, выделение фигур, фиксация контрастности в зрительном поле. В целом сенсорный уровень — это своеобразное «сращивание» объекта восприятия и человека благодаря активности той или иной модальной системы. Информация, получаемая на этом уровне восприятия, относится преимущественно к пространственным аспектам реальности. Но в содержательно-смысловом плане сенсорный образ объекта — это, как полагает психология визуального восприятия, скорее расплывчатое, неоформленное пятно, нежели идентифицированный предмет.

В искусстве кино содержательно-смысловая сторона изображения активно и целенаправленно (в процессе восприятия кадра) начинает формироваться на **перцептивном уровне**. «Происходит четкое выделение объекта из фона, фиксация его формы, несмысловых внутренних отношений в координатной системе объекта, его структуры и интегральных характеристик. Наряду с приемом информации происходит ее оценка настроечными механизмами этого уровня»². Целостность визуального образа на сугубо перцептивном уровне обуславливается взаимодействием того, что рассматривается (внешняя среда для зрительной системы), и внутреннего состояния настроек

¹ «Термин „кадр“ употребляется... для обозначения куска пленки от склейки до склейки (монтажный кадр, монтажный план или монтажный кусок)...» (См.: Разлогов К. «Язык кино» и строение фильма // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: Сборник статей / Сост. К. М. Разлогов. М.: Радуга, 1984. С. 20).

² Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1974. С. 123.

на объект восприятия, потребностей и мотиваций у того, кто рассматривает (внутренняя среда самого организма). Это способствует познавательной (когнитивной) идентификации того, что мы видим и слышим.

На этом уровне глаз вполне фиксирует пространственную и временную связность частей в потоке визуальной информации. И, что самое важное, у зрителя уже на перцептивном уровне начинают действовать **настроечные механизмы — установки на «приятное» и «выразительное»**. И та и другая установки вызывают у зрителя эмоции. Они разные. Установка на «приятное» обеспечивает при восприятии визуального объекта поиск такой информации, которая не вызывает в организме отклонений от свойственной ему нормы, от физиологического его равновесия¹. Такая установка адресована к физиологическим процессам в организме, и потому ее действие при визуальном восприятии происходит, как считают психологи, бессознательно — то есть автоматически. Установка же на «выразительное» ориентирует человека на такие объекты визуального восприятия, которые вызывают неустойчивое состояние, отклоняя организм от нормативного равновесия. Установка на «выразительное», более связанная с психическими процессами, нежели с физиологическими, побуждает зрителя искать изображения с большой силой воздействия на организм. Таковая обеспечивается подчеркнутой контрастностью объекта созерцания, его динамичностью, напряженностью и интенсивностью преобразования формы.

Совсем иначе проявляет себя восприятие целостности на **операторном (когнитивном) уровне**. В качестве его элементов выступают «семантические и логические единицы, которые могут иметь символическое, в том числе и вербальное выражение. *Семантическими единицами являются объекты и действия, логическими — понятия, суждения или высказывания*» (курсив наш. — Л. Б.)². Приведем и другие, важнейшие свойства операторного уровня восприятия целостности любого аудиовизуального объекта (в нашем случае фильма), которые проясняют специфику формирования киноповествования.

1. Перцептивные действия на операторном уровне не автоматизированы и осознаваемы (зрителю, для того чтобы появилось чувство сопричастности

¹ Установка на «приятное» формирует комплекс формальных приемов и содержательных стандартов у такого жанра, как телесериал, являющийся серийно организованным повествованием. Его сюжетные коллизии для зрителя прогнозируемы, а способы воплощения направлены на доставление ему удовольствия, которое Х. Ортега-и-Гассет назвал «достаточно скромным удовольствием». Мыслитель, критически относящийся к явлениям массовой культуры, вынужден был признать: при просмотре телесериалов он наслаждается «относительно не сюжетом, к стати весьма глупым, а действующими лицами. <...> Не важно, что происходит, — нам нравится, как эти люди входят, уходят, передвигаются по экрану» (См.: Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 267–268).

² Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов. С. 123.

показываемому на экране, предварительно нужно знать, какой фильм и с какой целью он пришел посмотреть).

2. На этом уровне восприятия активизируются личностный, социокультурный и эстетический опыт человека, его долговременная память (при просмотре фильма содержание всех видов опыта нацелено **на узнавание реалий действительности, воспроизведенных на экране**, и осмысление мотивации поведения персонажей в соотношении с наличным собственным опытом; на оперативном уровне возникают критерии «правдивости» фильма; чем богаче опыт зрителя, тем выше его требовательность к тому, что показывают на экране).

3. На операторном уровне происходит оценка воспринимаемого объекта и устанавливается его — семантическое и прагматическое — значение в ряду иных объектов (по мере просмотра фильма зритель устанавливает смысловые логические связи между его эпизодами, понимает мотивацию поведения персонажей, сравнивая их с поведением реальных — знакомых ему — людей; у зрителя на основании оценки формируется сугубо эмоциональное отношение к целостности фильма («нравится — не нравится»), и сам фильм помещается в ряд уже просмотренных зрителем картин, занимая в нем важное или ничтожное место впоследствии).

4. На операторном уровне взаимодействие сознания с объектом восприятия настолько интенсивно, что начинается активное преобразование внутреннего мира человека, который смотрит и слушает (если фильм вызывает интерес, концентрируя все внимание на экранном зрелище как убедительно созданной авторами картине некоей реальности, в этом случае возникает сильнейший эмоциональный отклик и сопереживание его героям).

5. В результате постижение целостности воспринимаемого объекта перерастает в другое психическое действие — понимание. Этот процесс связывает восприятие и мышление. И, что крайне для нас важно при стремлении осмыслить феномен киноповествования: «Зрительное суждение образует важнейшее ядро активного зрительного восприятия. Мышление позволяет установить семантические и логические связи между частями, построить связное отображение целостной системы, но **мышление не позволяет ощутить, увидеть целое** (курсив наш. — Л. Б.)»¹. Из этого следует, что «понимание» целостности фильма дается зрителю в **форме визуального суждения, возникающего при переработке образной информации, каковой является киноповествование**, в непосредственном, реальном процессе его восприятия, а не в логической форме вербального суждения — продукте абстрактно-логического мышления. То есть мы ВИДИМ и СЛЫШИМ эту сложнейшую целостность, которая у каждого зрителя вызывает свою гамму мыслей и переживаний, вызывает свои оценки и свою меру интереса, ибо у

¹ Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов. С. 124.

любого человека формируется при просмотре фильма индивидуальный операторный уровень ее усвоения.

Как нам представляется, операторный (когнитивный) уровень восприятия кинонарратива организован весьма сложно. Даже при первом приближении очевидно, что в него входят:

- перцептивные автоматизмы, обусловленные подключением всего личностно окрашенного визуального опыта зрителя;
- его культурно-эстетическая компетенция, в том числе и сугубо кинематографическая «насмотренность»;
- персональная для него система мировоззренческих и ценностных установок;
- а также процессы осмысления (рационализации) киноповествования.

Подобная многоаспектность закономерна, так как в киноповествование входят, наряду с образно-миметическим планом (образы зрительные и слуховые), компоненты, которые представлены в виде логических суждений (прежде всего, компоненты, связанные с вербальным языком, — диалоги, титры, закадровый голос и др.).

Кроме того, на формирование визуального суждения при восприятии киноповествования в конкретном фильме влияют экстранарративные факторы (назовем их «средой»¹; они также влияют на восприятие «плана истории» в фильме, следовательно, воздействуют на работу операторного уровня):

- творчески-биографические аспекты кинематографической деятельности конкретного режиссера (творческой группы) в конкретном фильме;
- фактор реакции кинообщества на фильм, шире — реакции медиа и общественного сознания в целом;
- фактор режиссерской концепции фильма и ее отрефлексированности автором.

А теперь попытаемся в практике анализа киноповествования аргументировать предположение о том, что зрительное суждение образует важнейшее ядро активного зрительного восприятия, в том числе восприятия кинонарратива. Это поможет нам понять, как работает когнитивный уровень его восприятия и как в нем формируются визуальные суждения, обеспечивающие адекватную и (в идеале) полноценную переработку образно-миметического нарратива в фильме.

¹ Поскольку в наших кинонарратологических исследованиях мы не применяем семиотического и интертекстуального подходов, не могут использоваться понятия «текст» и производное от него «контекст». В поисках функционального аналога второму понятию мы остановились на понятии «среда».

3. Реконструкция операторного уровня: рациональные факторы в восприятии фильма и среда творческого процесса

Для «чистоты» аргументации, конечно, было бы целесообразнее обратиться к примеру из эпохи немого кино, в котором отсутствует речь в повествовании (единственный прямой носитель литературного компонента синтеза в экранном зрелище). Но тем самым мы лишаемся шумов и музыки, которые сегодня так важны — и для эмоционального восприятия фильма, и для киноповествования в целом. Да и сама эволюция киноискусства в сторону звукового кино выражала стремление кинематографистов *к максимальному сходству экранного зрелища с тем, чему и зрители, и сам режиссер могли бы стать свидетелями в реальности*. Это стремление всегда подстегивало развитие технологий и комплекса приемов в игровом кино.

Потому придется рассмотреть «крупным планом» фрагменты из современного киноповествования: фильм, мастерски сделанный режиссером-оскароносцем, высокобюджетный блокбастер, постановочно трудоемкий — с большим объемом спецэффектов и массовками. Это исторический боевик Ридли Скотта «Царство небесное»¹, кинопроизведение, на наш взгляд недооцененное и зрителями, и кинособществом, хотя и не без проблем на «плане истории» в киноповествовании. В «Царстве небесном» изначально была заложена претензия на серьезные идеи, что и запечатлено в его названии. По ходу анализа, как обычно, будем решать возникающие теоретические вопросы. На этом этапе нарратологического осмысления «плана истории» в киноповествовании в центре внимания окажется работа операторного уровня восприятия.

Но предварительно несколько слов нужно сказать о жанровой атрибуции фильма. «Исторический боевик» — это наше определение жанра в «Царстве небесном» Скотта. Прокатная жанровая атрибуция иная, и она приводится в фильмографической справке. Но замысел режиссера, как свидетельству-

¹ **Фильмографическая справка**

«Царство небесное» («Kingdom of Heaven»), 2005. США, Испания. Длительность 138 мин.

Режиссер Ридли Скотт.

Сценарий Уильям Монахан.

Жанр: исторический эпос (а также боевик, драма, военный, приключения, история).

Оператор Джон Мэтисон.

Композитор Гарри Грэгсон-Уильямс.

Актеры и роли: Орlando Блум (Балиан Ибелин II), Ева Грин (Сибилла Иерусалимская), Лиам Нисон (Готфрид Ибелинский), Джереми Айронс (Тиберий), Брендан Глисон (Рено де Шатильон), Мортон Чокош (Ги де Лузиньян), Тасон Масуд (Салах ад-Дин) и др.

Бюджет: \$ 135 млн.

Сборы: в мире — \$ 211 643 156; в США — \$ 47 398 413; в России — \$ 5 500 000.

ют интервью с ним, а также этап подготовительной работы со сценаристом Уильямом Монаханом исходил из особенностей совсем другого жанра.

Как известно, существуют две версии этого фильма — прокатная (длительность 138 мин., по другим источникам — 145 мин.) и режиссерская (длительность 194 мин.). В режиссерской версии более подробно представлена биографическая согласованность событий в жизни главного персонажа Балиана и его отца — рыцаря-крестоносца, барона Годфри Ибелина. Из нее следует, что Балиан рос не простым крестьянским парнишкой, а воспитывался при замке как бастард знатного человека, хотя отца своего не видел. Он явно не впервые взял в холодном осеннем лесу меч в руки, но совершенствоваться в военных «искусствах» могли с детства только потомки феодалов — сеньоров и их вассалов. Образование же Балиана более приличествовало простолюдину: он специализировался (в системе средневекового «практического знания») в технических — инженерных и фортификационных «науках». Затем он был изгнан из замка и стал деревенским кузнецом. Все это пусть пунктиром, но есть в режиссерской версии. Именно поэтому в Палестине во владениях отца Балиану удалось найти главную ценность в этих засушливых землях — воду и наладить орошение полей. В Иерусалиме же молодой барон Ибелин сумел грамотно организовать защиту крепостных стен и построить несколько «орудий», рассчитав (математически! — и это показано даже в прокатной версии) дальность и точность их действия. Так что по меркам своего времени Балиан — человек образованный.

Многое в режиссерской версии свидетельствует о том, что Ридли Скотт намеревался создать эпическое (свыше трех часов по длительности!) повествование о сложной «судьбе человека» в Средние века — во времена первых Крестовых походов. Но значительные — по требованию продюсеров — сокращения хронометража фильма привели к выдвиганию в киноповествовании на первый план стычек, поединков, погонь, сражений, наконец, грандиозного раздела, посвященного осаде и штурму Иерусалима, и т. п., — боевых сцен, столь значимых для показа в кинонарративе войны между христианами и мусульманами. Эпическое повествование о жизни Балиана ушло на... десятый план, а на первый автоматически вышли признаки столь заманчивых для массового зрителя жанров исторического боевика и даже мелодрамы.

Тем не менее, по всеобщему признанию, крупнобюджетный блокбастер в прокате не оправдал возлагавшихся на него надежд, точнее, вложенных в него средств. Причиной тому — «остатки» в киноповествовании на «плане истории» тех моментов, которые должны были раскрывать особенности внутреннего мира людей эпохи Средневековья — особенности, связанные с напряженной — душевной и духовной — религиозной жизнью. В фильмах обычно подобные задачи в подавляющем большинстве случаев решаются еще на этапе написания сценария: мотивация поступков персонажей, содержание диалогов. Не менее важна и работа актеров. При этом Ридли Скотт, совре-

менный художник, прекрасно понимал, как в реальности Крестовых походов могли расходиться практика личной и общественной жизни с нравственным пафосом религиозных догматов. Со всем этим по ходу киноповествования молодой бастард, а затем барон Балиан Ибелин сталкивался и пытался понять, для того чтобы выработать нравственно приемлемую для него линию поведения среди знатнейших рыцарей королевства Иерусалимского. Кроме того, режиссер осознавал, насколько содержательный план фильма, связанный с религиозным и военным конфликтом христиан и мусульман, резонирует с современной геополитической обстановкой. В целях политкорректности многое из этой тематической сферы пришлось в диалогах (прерогатива сценария) проговаривать.

Но даже столь радикальное сокращение хронометража фильма для прокатной версии и изменение жанра не смогли изъять из киноповествования все то, что в нем изначально было главным: попытки передать в киноповествовании специфику мировосприятия средневекового человека, обусловленного его религиозностью. В «жизненной истории» Балиана биографическая и причинно-следственная согласованности событий во многом связаны с показом особенностей религиозной жизни Средних веков. В итоге в киноповествовании для зрителя ослабляется динамика тех эпизодов, которые визуально опредмечивают жанр исторического боевика: ведь насилие и вера порождаются разными сторонами личности человека и по-разному рационализируются. Ясно, что в киноповествовании много рубятся, что показаны так любимые зрителями различного типа грандиозные военные сцены — противостояние армий крестоносцев и мусульман, штурмы, осады, атаки тяжелой рыцарской конницы и многое — средневеково-историческое — другое. Но мотивация столкновения противоборствующих сторон совсем иная, нежели, к примеру, в предшествовавшем «Царству небесному» военном боевике, действие которого разворачивается в XX веке — «Падение „Черного ястреба“» того же Ридли Скотта. И политический процесс в землях Иерусалимского королевства, который в киноповествовании показывается довольно подробно, абсолютно не похож на современный.

Разве такие аспекты психологии человека и общественной жизни интересны сегодня массовому зрителю?..

Поэтому «Царство небесное» не стало, подобно «Молчанию» Мартина Скорцезе, убедительнейшим примером жанра религиозно-психологической драмы в условиях невозможности мультикультуралистского диалога цивилизаций. Поэтому Ридли Скотт, можно утверждать, не справился с жанром военного эпоса, ставя фильм об одном из масштабнейших военных противостояний в истории Западного мира, в отличие от Терренса Малика с его «Тонкой красной линией». И Скорцезе, и Малик, похоже, принципиально работали без оглядки на продюсеров и запросы массовой зрительской аудитории (если судить по тому же хронометражу), воплощая в киноповество-

вании волнующие их идеи (доминирующая тематизация). Прокатная версия «Царства небесного» свидетельствует не об открытиях Ридли Скотта в этих сложнейших для киноискусства жанрах, а о другом: **о том качестве работы и в период съемок, и с уже отснятым материалом в монтажный период, которое присуще высокопрофессиональной режиссуре в голливудском коммерческом — жанровом — кинематографе**. Это качество уловила Екатерина Тарханова, едва ли не единственная из отечественных кинокритиков положительно оценившая фильм мастера: «Выигрыш Голливуда всегда был и остается в том, что Эйзенштейна они, в отличие от истории, учили лучше нас. Каждый эпизод „Царства небесного“ — аттракцион, остроумно сконструированный со следующим аттракционом. Красавица-покойница, урок фехтования по-итальянски, больница в Мессине — все разное и яркое, не говоря уже о том, что начнется в Палестине. Железная маска, шахматы, секс, роскошные одежды запоминаются, как трупы»¹.

А теперь попытаемся показать, как работает собственно операторный уровень восприятия.

4. Анализ «плана истории»: соотношение перцептивного и рациональных ее аспектов

Жанр исторического боевика в прокатной версии фильма требовал как можно более быстрого прохождения восприятием этапа начальной диспозиции в «жизненной истории» («кто?», «где?», «когда?»). Мы узнаём обо всем этом в титрах: «Почти 100 лет минуло с той поры, как войско крестоносцев захватило Иерусалим. Европа стонет под гнетом нищеты и насилия. Бароны и бедняки стремятся в Святую Землю за удачей в поисках спасения. Рыцарь возвращается домой, чтобы встретиться со своим сыном. Франция. 1184 год». Так еще до начала киноповествования (при полной тишине и пустом темном экране) текст информирует зрителей о том, когда и где начнутся события и кто в них будет участвовать.

На указании места и времени действия появляется изображение и звук. Тишина превращается в акустически объемное шумовое пространство, на фоне которого возникает основной мотив первой (закадровой) музыкальной темы. В глубине кадра — вдалеке на синем фоне, который в дальнейшем окажется сумраком раннего морозного утра поздней осени, медленно движется цепочка крошечных всадников-воинов. Их силуэты с копьями и флажком-штанدارтом как будто списаны со средневековых книжных миниатюр. Именно из исторических хроник с иллюстрациями и по находкам вооружения режиссеры и художники-постановщики черпают сведе-

¹ Тарханова К. Текст. 03.05.2005 // Фильм.ру. Рецензии на фильмы. URL: <https://www.film.ru/articles/car-gollivudskiy> (дата обращения: 04.10. 2018).

ния для реконструкции материальных реалий той эпохи. На переднем же плане кадра — и от этого выглядящий тяжеловесным и гигантским — каменный придорожный крест, который в Средние века устанавливался на перепутье дорог. Композиция и освещенность кадра таковы, что и всадники, и крест воспринимаются одинокими и затерянными в необъятном пространстве холодных сумерек. Более того, кажется, что крест и воины существуют в различных — и несоприкасаемых — его сферах. А перед самым объективом камеры падают редкие хлопья снега. Этот первый кадр явственно настраивает зрителя на эпический лад, незаметно «переносит» его в другую реальность, за событиями в которой он будет наблюдать в течение просмотра фильма.

Все это зрением автоматически фиксируется. Но операторный уровень восприятия обнаруживает в показываемой режиссером картине (по эстетике киноизображения — это именно картина, а не зрелище или визуальный факт¹), помимо этого, еще ряд значимых характеристик реальности, о которой повествует «план истории» в данном эпизоде кинонарратива:

- это **временные ее аспекты**: время года, время суток, историческая эпоха, в которой разворачивается действие эпизода (пока без точной локализации);
- это **пространственные ее аспекты**: панорама местности и ее рельеф, точка зрения смотрящего (камеры?) на эту местность, главные предметы (рыцари и крест), различимые зрением при данной освещенности;
- это **сличение** того, как воспринимаемые объекты «виделись» бы зрителем «на самом деле», и обнаружение того, что экранное их **изображение не соответствует реальности**;
- наконец, **установление деформированности пространственных взаимоотношений** между изображением рыцарей и креста.

В итоге создаются предпосылки для осознания зрителем условности показываемого на экране пространства-времени. Оно подается режиссером, автором кинонарратива как **условное, а изображение в нем символическое, а не реалистичное** — как это должно происходить в ситуации актуального визуального восприятия.

На самом же деле ничтожное количество зрителей в течение нескольких секунд, которые длится этот крошечный эпизод, встрепетается, чтобы самому себе сказать: «Э-э-э, да тут что-то не так с картинкой!» — и подключить рациональность, необходимую для понимания того, что показывают на экране.

А на экране уже снова пусто: идет кадр с титрами — названием фильма «Царство небесное».

¹ См. подробнее о признаках картинного, зрелищного и фактуального киноизображения: Березовчук Л. Зрелищность в кино (к вопросу о содержании понятия) // Киноведческие записки. 2010. № 97. С. 139–181.

Несколько последующих кадров перемещают нас на возвышение перепутья дорог, где и установлен крест. По тому, что в этом эпизоде происходит, его можно было бы назвать «У креста». С этой возвышенности можно окинуть взором пространство холмистой местности, горизонт которой высветляют первые рассветные лучи. Под каменным крестом, едва различимые в полутьме, оборванные грязные люди копают могилу. С ними такой же грязный священник. Захоронению подлежит молодая женщина, тело которой зашито в белую холстину. На ее прекрасное лицо падают снежинки. Оно, несмотря на заострившиеся и затвердевшие черты, выглядит как совершенная скульптура. В лице, обрамленном саваном, есть сходство со скульптурными изображениями Богородицы в жанре Пиета эпохи Барокко (в XII веке таких скульптурных памятников еще не было). Изображение вибрирует: похоже, можно говорить об устойчивой в кинематографе традиции создавать художественное воплощение смерти в синем цвете. Рука священника алчно срывает с ее шеи серебряный нательный крестик.

Весь этот раздел идет без речи. Звучат только шумы (объемность звукового пространства подчеркивается мотивированными шумами — звяканьем лопат, шуршанием щебенки, звуком шагов и др., которые акустически усилены, а также свистом ветра с низкочастотными призвуками) и музыка — звучание первой закадровой темы.

5. Диегетические и экзегетические элементы киноповествования

Здесь, забегаая вперед, мы должны коснуться важнейшего теоретического вопроса кинонарратологии — вопроса о диегетической (повествовательной) и экзегетической (комментирующей, дополняющей, уточняющей и др.) функциях музыки в фильме. В кинонарративе репрезентировать в звукозрительных образах его вымышленный мир могут лишь такие его компоненты, которые *наличествуют в той гипотетической «настоящей реальности» и которую киноповествование воспроизводит и замещает на «плане истории»*. Относительно музыки и способов ее введения в киноповествование фильма в любом из видов кино (закадровая и внутрикадровая) нарратологический подход позволяет дифференцировать содержательные предпосылки необходимости в ней на «плане истории».

Внутрикадровая музыка (на экране показан акт музицирования или источник звучания) является «частью» той реальности, иллюзия которой воссоздается в киноповествовании на «плане истории». Достаточно вспомнить, как точно и выразительно репрезентируют конкретный период в истории нашей страны духовые оркестры с их маршеобразной музыкой в фильме Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин». Столь же точно и эмоционально вы-

разительно характеризует личности двух женщин и их чувства к одному и тому же мужчине исполнением дуэтом романса Ириной Купченко (Лиза) и Беатой Тышкевич (Варвара Павловна) в фильме Андрея Михалкова-Кончаловского «Дворянское гнездо». Кто не понял внутреннего мира каждой из них по ходу киноповествования — слушайте пение! **Внутрикадровая музыка в кинонарративе закономерно диегетична:** она всегда срабатывает предельно точно, характеризуя эпоху, когда она реально звучала, и людей, которые в это время жили. Здесь же отметим, что в «Царстве небесном» Ридли Скотта внутрикадровая музыка практически отсутствует. Это обстоятельство свидетельствует о том, что режиссер сэкономил хронометраж фильма, так как показываемая эпоха изобилует известными сегодня образцами аутентичных религиозных — григорианских — песнопений. Можно также было что-то адаптировать к действию из самых ранних (реконструированных по исполнительскому составу и манере) произведений светской музыки, не говоря уже о музыке арабов. Но для этого нужно было отдать какую-то часть хронометража показу ситуации музицирования. А у режиссера, похоже, ресурса времени не было.

Что же касается закадровой музыки, то здесь все несопоставимо сложнее. С одной стороны, закадровая музыка в киноповествовании звучит, являясь объектом слухового восприятия. Так и напрашивается вывод: раз реально звучит, значит в кинонарратив входит, то есть о чем-то повествует. Но с другой стороны, встречающиеся вопросы: кто ее исполняет? откуда она звучит? зачем она нужна в данном эпизоде фильма? Аргумент: дескать, такова условность искусства кино, что закадровая музыка появляется в фильме в прямом смысле «из ниоткуда», — не срабатывает в системе нарратологических представлений о содержательной стороне киноповествования. Ясно, что в сочетании с изображением и действием, также воплощенном изобразительно, закадровая музыка становится как воздух необходимой режиссерам в нескольких случаях. Во-первых, если изобразительные компоненты киноповествования в силу каких-то объективных причин, чаще всего своей иконической — образно-миметической природы, оказываются **недостаточными для воплощения на «плане истории» необходимой информации о вымышленном авторах фильма мире.** Во-вторых, **для характеристики эмоций, переживаемых персонажами** по ходу киноповествования. В-третьих, **для воплощения доминирующей тематизации в кинонарративе как «жизненной истории»** — то есть режиссерской концепции фильма. Эти три аспекта, обуславливающие и мотивирующие введение закадровой музыки в фильм, всегда выполняют в нем задачу авторского комментирования происходящего, его дополнения в плане эмоциональной убедительности, выражают отношение режиссера к той реальности, которая показана на «плане истории» в киноповествовании. **С позиции нарратологического подхода в киноповествовании функции закадровой музыки в подавляющем большинстве случаев экзегетические.**

А как любит закадровую музыку Ридли Скотт!.. Чтобы ее в фильме было много, сопровождая изображение едва ли не non stop; чтобы она звучала монументально и патетически, в нужных моментах выдавливая из зрителя слезу или, на худой конец, заставляя его в каком-то едином эмоциональном порыве задохнуться от восторга; чтобы она была тематически (содержательно — в музыкальном смысле) внятной и хорошо на слух узнаваемой; чтобы грандиозные музыкальные конструкции были четко композитором структурированы в музыкальную драматургию; чтобы всегда ее создавал Ханс Циммер по образцу музыкального решения «Гладиатора» и т. д. и т. п. Все перечисленное означает одно: Ридли Скотт — большой мастер и при работе над своими фильмами вполне осознает необходимость экзегетической по функциям закадровой музыки (которая, звуча в фильме, в кинонарратив при этом не входит). Режиссер наверняка **ощущает, а возможно, и понимает смысловую и эмоциональную недостаточность изображения и диалогов** (диалоги также экзегетические по своим функциям на «плане истории»).

Но каждое киноповествование требует индивидуального музыкального решения. Посмотрим, в чем состоит существо экзегетических функций у двух тем в закадровой музыке «Царства небесного».

Первая тема, которая начинает звучать еще в кадре с символическими рыцарями и крестом, интонационно представляет собой цитату из корпуса секвенций — жанра средневековой религиозной музыки, образцы которого сохранились до наших дней¹. Это — простая, суровая одноголосная мелодия. В ней нет распевности (в секвенциях соотношение слов и мелодии было силлабическим: на один слог текста приходился один звук), она, скорее, маршевая по ритму. В музыкальном образе темы, как в любой паралитургической музыке, наивность сочетается с мудростью, надежда — с фатализмом и обреченностью, мистическое озарение — с неистовой убежденностью фанатизма. В сфере звучания простота и структурная повторность исходного мотива неизбежно оборачивается ощущением монументальности музыкального образа. Как секвенции в самой истории, так и первая музыкальная тема в фильме Ридли Скотта связаны с наивной религиозностью простого человека Средних веков. Вначале тема, исполняемая *pizzicato* (щипком) на струнном инструменте, возможно аутентичном, звучит вполголоса, приглушенно, с едва слышными ударами тамбурина, как если бы в придорожной харчевне XII века ее наигрывал для усталых путников бродячий жонглер. Но во

¹ Секвенция возникла в религиозной музыке Римской католической церкви в IV веке. Ее создателем принято считать святого Амбрoсия. Многие секвенции не входят в корпус канонических песнопений григорианского хора, но очень популярны в среде верующих. Знаменитые и дошедшие до наших дней песнопения — «Dies Irae», «Stabat Mater dolorosa» — являются секвенциями. Их жанровые особенности определяются строением поэтического текста. Мелодически же секвенции близки гимнам — песнопениям, прославляющим Бога. В секвенции новый текст писался под уже известную мелодию.

втором проведении она звучит уже в обрамлении синтезаторных ударных и с усилением низкочастотного резонанса на сильных долях такта. Это придает музыке эмоциональную силу, **монументальность и смысловую весомость, присущую музыкально-эпическим образам, и при этом ее стилистика указывает на эпоху Средних веков.**

Со вскрика «Крестоносцы!» одного из крестьян-могильщиков начинается иная по настроению часть эпизода «У креста». Камера смотрит с возвышенности перепаханной земли вниз на узкую дорогу, по которой поднимается небольшой отряд воинов — их не больше десяти. «Освободите дорогу!» — разгоняет могильщиков рыцарь авангарда. По облачению, а также по продолжительности фиксации на лицах невозможно определить иерархию воинов, а также человека, который выделится в дальнейшем в персонажа, значимого для событий фильма. Священник вскочил и поспешил по дороге вниз, вслед за отрядом. На ходу, обернувшись, как будто вспомнив о чем-то, прокричал: «Стой! Отсеки голову самоубийце. И возврати топор» (Кому — священнику? — Л. Б.). Лицо женщины, покончившей с собой, взмах топора — орудия казни... и молот кузнеца опускается на раскаленную болванку мелеха. Мы уже в сельской кузнице: начался другой эпизод, в котором много разговоров, шумы исключительно бытовые и нет музыки.

В предшествующем же эпизоде с появлением в кадре крестоносцев вводится вторая музыкальная тема. Она более традиционна по тематизму: музыка подобного плана часто звучит в батальных эпизодах исторических фильмов. Примером может служить картина того же Ридли Скотта «Гладиатор» — тоже исторический боевик по жанру. В нем основная тема, связанная с образами Максимуса и идеализированной Римской империи, звучит non stop в течение всего гигантского эпизода битвы с германцами. Вторая тема в «Царстве небесном» очень короткая: она идет буквально несколько секунд, представляя собой тембровую стилизацию звучания хора и симфонического оркестра средствами синтезатора. Интонационно она современная, чем-то напоминает кантаты Карла Орфа — **образ героического, но одновременно варварского Средневековья сквозь призму взгляда на него из сегодняшнего дня.** Музыка динамичная, взволнованная, звучит монументально. В тяжеловесной и одновременно возвышенной ее образности присутствует налет какой-то мрачноватой романтичности. При этом нет ничего такого, что вызвало бы ассоциации с жестокостью войны, с реальной исторической эпохой Крестовых походов или с религиозностью. В ней нет прямой иллюстративности.

В итоге, по замыслу Ридли Скотта, композитор в двух темах сопоставил два музыкальных образа, которые изначально осмысляют, комментируют то, что развернется позже в киноповествовании: образ Средних веков такими, какими (возможно) они были на самом деле, и образ Крестовых походов такими, какими их сегодня представляет себе современный человек. То есть как их воображает себе кинорежиссер, создавая фильм на эту тему. Выходит,

не случайно именно вторая тема по ходу киноповествования звучит гораздо чаще, у нее больше жанрово-смысловых вариаций.

Вот, собственно говоря, и всё, что поддается словесному изложению начальной диспозиции повествования в эпизоде, хронометраж которого 2 мин. 35 сек. (включая титры).

В следующем эпизоде «В кузнице» мы при нормальной, имитирующей естественную освещенности кадра увидим многое. Камера как будто скользит (но не рассматривает, любуясь) по поверхности материального мира, многие детали которого нашему визуальному восприятию неизвестны и потому выглядят заманчиво. Здесь и массивный замок-крепость норманнского типа, грубо сложенный на скале, которая возвышается над холмистой округой. Здесь и средневековая кузница, и круглые глинобитные домики с крытыми соломой крышами в бедной французской деревне. Здесь и перемазанное копотью, вспотевшее от работы лицо кинематографического красавца Орландо Блума, которого теперь зовут Балиан, и весьма непрезентабельный облик уставших крестоносцев. То, что Балиан весь в грязи и в лохмотьях, — это понятно: он — бедняк, и у кузнеца работа такая. Что же касается рыцарей — от неопрятного, потрепанного вида всей их одежды, включая воинское облачение, до всклокоченных бороденок, — то очевидно, что в фильме Ридли Скотта защитники Гроба Господня буквально с первых кадров лишены идеализации.

В эпизоде «В кузнице» на первый план выходит *речь в ее информативной роли — также экзегетический элемент киноповествования*. Мы узнаём, что Балиан — внебрачный сын барона Годфри Ибелина, который зовет его с собой в Иерусалим. Отказавшись от предложения, деревенский кузнец (Балиан) затем закалывает священника, увидев у него крестик жены: это ее за грех самоубийства похоронили на неосвященной земле, предварительно обезглавив. Балиан вынужден догонять отряд своего отца, чтобы избежать наказания за убийство священника. Все это — прерогатива сценария, который драматургически наделил функцией экспозиции второй эпизод фильма. А что происходит в первом? — практически ничего: хоронят неизвестную самоубийцу да появляются на дороге крестоносцы. Куда они едут и кто была эта женщина, — об этом зрители узнают уже в эпизоде «В кузнице».

6. Визуальное суждение как базис понимания образно-миметического диегезиса в фильме

Сравнение драматургически насыщенного второго эпизода с первым, драматургически нейтральным, если не нулевым, но при этом столь образно весомым, заставляет задуматься. Ведь не секрет, что первые кадры фильма для любого режиссера (тем более такого мастера, как Ридли Скотт) значат то же

самое, что первое предложение рассказа или романа для писателя¹. **В том, как начинается произведение в любом из повествовательных (временных) видов искусств, обязательно проявляются приметы и самой целостности произведения в его раскрытии во времени**, и позиция автора по отношению к его тематике, и признаки творческого метода его создателя, и — на наш взгляд, главное для киноповествования — предвосхищение его основных, уже художественных концептов². Кинорежиссер, если он мастер, **в первых кадрах зрителю обязательно покажет главные приметы искусственно созданной «другой реальности», события в которой составят киноповествование и напряженность его художественных идей**. Даже если режиссер сам того не осознает, на уровне интуиции в кадрах первого эпизода он должен создать ситуацию «перехода» из кинозала (квартиры с диваном перед телевизором и т. п.) в реальность киноповествования, то есть на «план истории».

Рассмотрим — в самых общих чертах, — что происходит при просмотре эпизода «У креста» на перцептивном и операторном уровнях образного восприятия.

В фильме «Царство небесное» титры вначале активизируют абстрактно-логическое мышление и операторный уровень, что необычно для основного массива фильмической продукции. Идет диспозиция в самых общих чертах идентификационного кода, к тому же в логической форме высказывания: «кто?» — рыцари и бедняки, среди которых рыцарь и сын (вводится биографическая согласованность); «где?» — Франция; «когда?» — 1184 год (вводится временная согласованность)³. Здесь же обозначается причина всех дальнейших событий: «в поисках удачи в надежде на спасение» (намечается каузальная согласованность). Перед нами не что иное, как попытка рационализации последующего киноповествования.

На первом кадре с изображением и звуком включается перцептивный уровень восприятия, который протекает автоматически. Все зрители, не отдавая себе отчета в организации композиции кадра (о чем мы писали ранее), узнают изображенные предметы и характеристики среды: «рыцари», «крест»,

¹ Поэтому композитора так заботит первое проведение темы в симфонии или «выходная» ария персонажа в опере. Поэтому режиссер театра так мучается над моментом, который зритель сочтет началом спектакля — сценического повествования, и сегодня не всегда оно начинается с поднятия занавеса. Поэтому писатель, помимо определения лексики и стилистики, ищет для первого предложения позицию повествователя — форму речи (прямую, внутреннюю или косвенную).

² Раньше бы сказали — «художественных образов». Но поскольку мы широко применяем понятие «образ» в его психологическом смысле — как образ восприятия или образ представления, — то, во избежание терминологической путаницы, «образ» как эстетическая категория нами употребляться не будет.

³ См. об этом подробнее: *Березовчук Л.* Очерки теории кино. СПб.: Первый класс, 2014. С. 22–32.

«синий фон», «снег», «темно». Это сделать достаточно легко, поскольку изображение здесь условно.

После этого кадра идут титры «Царство небесное», которые — иначе не сказать — обрушиваются на зрителя, поскольку семантическая сложность и глубина этих слов снова включает абстрактно-логическое мышление, причем на полную мощность. Даже для их элементарного понимания нужна активизация историко-культурного опыта тех, кто смотрит на экран. А если такой опыт у зрителя отсутствует или находится в зародышевом состоянии?..

Дальше следует собственно эпизод «У креста», который по характеру изображения является искусственно созданным аналогом подлинных времени и места действия — то есть киноповествование уже полностью перешло в «другую реальность» Средних веков. В этом целостном эпизоде, состоящем из нескольких монтажных кадров, действуют и перцептивный, и операторный уровни восприятия. На первом из них распознаются все предметы и состояния внешнего мира, оказавшиеся в изображении. Пространственно-временная связность того, что показывается на экране, воспринимается как узнаваемая по жизненному опыту зрителя диспозиция предметов друг относительно друга и протекание бытовых действий как включенных в более масштабные по ритмам временные природные процессы — время суток, сезоны года и т. д.

Работа операторного уровня намного сложнее. Семантический срез изображения требует от зрителя сравнения того, что он видит на экране, с его знанием того, как выглядят подлинные вещи, обряды, действия людей в Средневековые эпохи первых Крестовых походов. Без этого невозможна оценка происходящего в этом эпизоде. Сравнение экранных аналогов с реальным предметным миром (пусть известном только по книжной информации, описывающей уцелевшие памятники той эпохи) и их субъективная зрительская оценка в сочетании с идентификационным кодом личности в первом эпизоде фильма становятся **базисом для перехода зрителей при освоении киноповествования на другой уровень — с восприятия на понимание.**

Без этого мы не поймем того, что буквально в первых кадрах фильма Ридли Скотт сталкивает веру (каменный крест на перепутье дорог — символ веры для всех, кто в жизненном пути ее страждет) и церковь (греховные алчность священника и готовность выполнить роль палача). Мы не поймем того, что религиозное понятие «Царство Небесное» (то есть рай) трактуется режиссером в координатах светского сознания — это прежде всего смерть (первое, на чем акцентирует взгляд камеры после титров с названием фильма, — это труп женщины), а уж затем, быть может, что-то еще. Об этом и фильм. Мы не поймем того, что вера (крест) и войны за веру (крестоносцы) изначально (в прямом смысле с начала фильма) обретаются в различных смысловых плоскостях. В каких конкретно? — увидим в дальнейшем. Мы также не поймем того, что земная любовь обычных людей в режиссерской трактовке обречена на катастрофу, потому что, в отличие от Любви в религиозном смысле, она осуществляется в короткой земной жизни, а не в райских кущах бес-

смертия. По ходу киноповествования мы узнаем, что Балиан, вымаливая прощение у Господа за грех самоубийства, совершенный любимой женой, зароет ее крестик на горе, где был распят Иисус. Но в начале киноповествования в фильме Ридли Скотта мы, осваивая визуальные образы, понимаем и эмоционально реагируем на акценты в режиссерской концепции: Царство Небесное и греховная в своей сути жизнь людей, даже любящих, честных и справедливых, — несовместимы.

7. Визуальное суждение: признаки и функции в киноповествовании

То, что мы описали, является не чем иным, как визуальным суждением (о котором речь шла в первом разделе нашего исследования). Именно оно, по мнению психологов, является смысловым ядром визуального восприятия. Роль подобного ядра при переработке такой сложнейшей целостности, какой является не только фильм, но даже его эпизод, — переоценить трудно. Рискнем дать предварительное определение. Визуальное суждение в киноповествовании — *это соположение в пространстве кадра таких объектов и физических действий-процессов, которые в сравнении с предшествующими и последующими кадрами позволяли бы обнаружить логическую (причинную) связь между ними, понять эту связь как содержательную и дать ей оценку*. Раскроем содержание этой дефиниции, намечая при этом наши дальнейшие исследовательские действия (выделено курсивом).

А) Визуальное суждение в своей основе опирается *на показанные в кадре статичные или движущиеся объекты как явления материального мира* (безразлично — знакомые зрителю по жизненному опыту или вымышленные авторами фильма). *Это означает, что исследователь киноповествования должен понять и установить их содержательно-смысловую роль в киноповествовании, а также выявить типичные для зрителя эмоциональные реакции на них*.

Б) Визуальное суждение опирается также на закономерный для киноискусства временной аспект, связанный с чередованием на экране различных изображений (визуальных образов). Восприятие последовательностей, организованных во времени, в фильме (как в музыкальном произведении или спектакле), но прежде всего — как действий и событий в самой жизни, всегда связано с тем, что память удерживает, как след, предшествующий стимул. Наличный же стимул воспринимается как актуальный объект восприятия, чтобы через мгновение стать также предшествующим. Так формируется процессуально-континуальная природа образного кинонарратива в отличие от дискретно-фрагментированных вербальных нарративов (подобное их свойство возникает в связи с членением «плана дискурса» в тексте на множество уровней, конечным из которых становятся единицы языка). *Это означает, что исследователь кинонарратива должен обнаружить зримые на экране (или слыши-*

мые) признаки, свойства, предпосылки, факторы и др. отдельных материальных объектов, их ансамблей для установления **причин изменений, которые с ними происходят, и логики в преобразованиях** видимого на экране мира.

В) Визуальное суждение, формирующееся на операторном уровне, опирается на логические соотношенности между наблюдаемыми зрением объектами материального мира, которые известны ему по предшествующему опыту наличного визуального восприятия. Увиденный и запомненный человеком мир — это мир знакомый и освоенный, хотя и не всегда понимаемый. Эта опытная установка переносится и на восприятие образного мира киноповествования. В визуальном суждении она необходима **для регистрации зрением и опознания в первую очередь пространственных — статичных — аспектов запечатленного камерой материального мира** («что изображено в данный момент фильма?»), и чаще всего подобное опознание протекает автоматически. Во вторую очередь зрением фиксируются и **«осмысляются» визуальным суждением изменения, которые с этими объектами происходят в связи с фактором движения — то есть динамические временные аспекты иллюзорного мира на «плане истории»**. Но в образно-миметическом нарративе материальный мир в связи с условностью киноизображения может выглядеть несколько иначе, нежели при восприятии зрением и слухом точно таких же стимулов в ситуации актуального звукозрительного восприятия. *Это означает, что исследователь кинонарратива должен зафиксировать подобные отличия, установить их причины, локализацию (на «плане истории» или «плане дискурса») и функции в киноповествовании.*

Г) На основании визуального суждения в сознании зрителя протекают процессы опознания и усвоения в киноизображении **качественных признаков показываемых объектов (в том числе людей), действий и процессов**. Здесь возможно включение у зрителя памяти, познавательного опыта и рациональности на основании процессов категоризации. Они уточняют, что именно показано на экране, и соотносят показанное с соответствующим классом объектов — современных или исторических¹. Качественные их признаки, которые в

¹ Например, вдали на горизонте виден «замок норманнского типа»; значит, чтобы опознать, что это за строение, нужно визуально помнить остальные типы замков, существовавших в Европе эпохи первых Крестовых походов. Например, чтобы опознать, к какой группе крестоносного воинства — военно-религиозным орденам, национальным армиям, личному отряду вассалов — относится конкретный рыцарь, нужно по ходу киноповествования визуально опознавать своего рода «знаки отличия», существовавшие в то время. Уже в третьем эпизоде «В лесу» это делать нужно обязательно, потому что в маленьком отряде Годфри Ибелина (он сам и его рыцари носят на нарамниках или реже на плащах его геральдические гербы) есть рыцарь-монах из ордена госпитальеров: его крест выглядит иначе, нежели у рыцарей-тамплиеров. Именно он (на вид то ли вконец обнищавший рыцарь, то ли разбойник) становится, как духовное лицо, главным свидетелем посвящения Балиана в рыцари в больнице Мессины для крестоносцев и узаконивает передачу ему умирающим отцом баронского титула и всего имущества. Например, в лесу на отряд Годфри нападают вооруженные люди, подчеркнем, без знаков отличия. Эта визуальная деталь указывает, что целью погони, организованной родичами Годфри Ибелина, было убийство именно его, а не арест Балиана.

съемочный период в игровом фильме использует (натура) либо воссоздает (декорации, массовка, визуальные эффекты и др.) режиссер с творческой группой, в конечном счете обеспечивают визуальную достоверность «плану истории» — показываемому на экране вымышленному иллюзорному миру. *Это означает, что одной из главных проблем (и, похоже, сложнейшей) нарратологии фильма оказывается установление различий между тем, как воспринимаются показываемые объекты зрением и слухом в ситуации реального восприятия, и они же — в киноповествовании; в чем заключается когнитивный базис этих различий.*

Д) Визуальное суждение — базис когнитивного освоения зрителем киноповествования на «плане истории». А он — в каждом кинопроизведении индивидуален. *Это означает на самом деле, что нарратология фильма как область исследований в первую очередь решает определенные проблемы в сфере теории кино, отвечая на запрос обновления проблематики и аналитического инструментария при изучении процессов восприятия и понимания того, ЧТО В ФИЛЬМЕ РЕАЛЬНО ЕСТЬ. Применение нарратологического подхода в киноведении, равно как и определенный когнитивный разворот его аксиоматики, не превращает нарратологию фильма в скучное подобие филологической нарратологии или когнитивной психологии.*

Е) Посредством визуального суждения сугубо перцептивный процесс просмотра фильма становится личностно специфичным пониманием его зрительных образов, детерминированным социокультурным опытом зрителя, в том числе его кинематографическим тезаурусом («насмотренностью»). *Это означает, что трактовка содержательной и формальной стороны фильма как «плана истории» и «плана дискурса», в соответствии с присущей нарратологическому подходу в целом установкой на изучение коммуникативных аспектов повествований, поможет — пусть в малой степени — понять, как работает восприятие фильма зрителями. А эта проблемная территория для киноведения — подлинная Terra Incognita.*

Ж) Следующим — и очень важным — этапом восприятия киноповествования является **рационализация просмотренного**. Рационализация, по сути, — это выход за пределы визуального суждения и его «перевод» в область дискурсивно-логического мышления, связанного с вербальным языком: зритель пытается рассказать другим (и себе) об увиденном в фильме. Он, как, впрочем, и киновед, **описывает словами** воспринятые ранее звукозрительные образы кинонарратива. Именно **разнообразные дескриптивные практики** — от высказанного в Сети мнения о фильме и заметки колумниста-кинокритика в авторитетном периодическом издании до научной монографии, — все они входят в культуру и формируют общественное мнение как по отношению к конкретному фильму, так и творчеству того или иного режиссера. *Это означает, что в рамках нарратологического подхода появляется возможность разграничить при введении фильма в общественное сознание, шире — делая его достоянием культуры — три существующие страте-*

гии: 1) **восприятие** киноповествования зрителем и эмоциональные реакции на него; 2) **понимание** киноповествования (его доминирующей тематизации, если таковая имеется в нем) и истолкование ее либо с позиций внутренних закономерностей кинонарратива и его специфики, либо в аспекте тех или иных культурных кодов (интерпретация); 3) **дескриптивные технологии** введения фильма в культуру, основанные на рационализации кинонарратива с позиций абстрактно-логического мышления.

8. Подводя итоги

Особо проакцентируем, пожалуй, главное — и для киноведов самое заманчивое — свойство визуальных суждений, связанное с их способностью перерабатывать процессуально-континуальную природу киноповествования. Еще раз вчитаемся в предложенную нами дефиницию понятия «визуальное суждение». Получается, что видимые в пространстве кадра объекты, действия и процессы сознание сравнивает с тем, что было изображено в кадре предыдущем, готовясь уже к восприятию следующего кадра. Подобное сравнение может происходить как автоматически (без выведения в сферу рациональности), так и полностью осознанно, в особенности при фрагментировании кинонарратива на крупные эпизоды с самостоятельной тематикой. Зритель может даже именовать («про себя») происходящее в кадре. Но чаще всего восприятие не поспевает за сменой кадров, что зависит от темпа киноповествования.

Нельзя не заметить: перед нами не что иное, как **содержательно-смысловой и одновременно психологический базис межкадрового монтажа**. То, что сейчас есть в изображении, уже готово к сравнению с тем, что еще только будет. Процесс восприятия стремится преодолеть фрагментированность в последовательности монтажных планов-кадров. Монтаж, как мы видим, — не «просто» прием, вытекающий из технологической специфики кино. И не зря один из его видов был назван «повествовательным монтажом».

При этом визуальное суждение в прямом смысле слова «молчит». И хотя оно не основано на абстрактно-логическом мышлении, от этого его смысловые возможности и эмоциональное воздействие на зрителя не уменьшаются, а, напротив, усиливаются, если вспомнить о специфике переработки и усвоения образной информации.

Наконец, закроем тему специфичности киноповествования в фильме Ридли Скотта «Царство небесное». Как становится очевидным, в начале прокатной версии режиссер выстраивает ряд очень серьезных по содержанию звукозрительных образов. Для этого основательно (со стремлением к аутентичности) проработана предметная сторона изображения. Следует отметить очень точную манеру игры актеров, убедительность их облика и психологи-

ческого рисунка ролей, незрелищную подачу на экране эпизодов стычек, мизансценирование на съемочной площадке, расстановку освещения и работу камеры. Особо подчеркнем иконографическую стильность массовых сцен (порт в Мессине, откуда крестоносцы отплывают в Палестину), прообразом которых служили пластика и цветовое решение средневековой живописи. Из подобного строя визуальных образов, к сожалению, выбивается появление на экране звездно-смазливый Орландо Блума в качестве главного персонажа: актер явно не соответствует масштабу своей роли. Несмотря даже на это, можно сказать, что киноповествование отчетливо проявляет черты подлинной исторической драмы не без оттенка эпичности до ситуации, когда Балиан, уцелев после кораблекрушения, оказывается на пустынном берегу ближневосточного пляжа.

Подобного художественного напряжения, связанного со стремлением Ридли Скотта создать эпическую драму об эпохе первых Крестовых походов, кинонарратив окончательно не выдержал в тот момент, когда в действие ввелась линия арабского противостояния крестоносцам и сцены жизни при дворе умирающего короля Балдуина. В них даже великому актеру Джереми Айронсу (вымышленный персонаж Тиберий — советник короля) играть нечего, а любовная линия фильма подается в контексте восточной экзотики. Здесь визуальные суждения утратили свою образно-смысловую выразительность и емкость, связанную с намерением режиссера показать в эпическом модусе «жизненную историю» Балиана и время, в котором он жил. Визуальные суждения теперь стали работать на зрелищную экзотику, кульминацией которой стала грандиозная сцена штурма Иерусалима.

Многоопытный Ридли Скотт в прокатной версии для изменения жанра фильма (с исторического эпоса на исторический боевик) должен был в корне изменить и мотивацию поступков персонажей. Но мы видим, что в киноповествовании режиссеру далеко не всегда удавалось это сделать по действию органично. Поэтому связность и логика событий в нем (повествовательность) часто подменяется их контрастом, визуальной непохожестью на предыдущий показываемый на экране материал (аттракцион). Впрочем, эта двусмысленность была заложена еще в титрах: если в первой четверти фильма визуальные суждения можно было понимать в ключе «надежды на спасение», то остальное киноповествование — яркое и динамичное, как и полагается в жанре исторического боевика, — осмысляется с точки зрения прагматичных «поисков удачи» и устройства своей жизни.

В итоге киноповествование в фильме «Царство небесное» обнаруживает две разнонаправленные коммуникативные интенции. Первая, заданная в начале фильма, связана с намерением режиссера поставить эпический фильм, в котором усилия постановочной группы были бы направлены на создание визуально-звуковых образов, воссоздающих материальные, психологические и ценностно-идеологические реалии эпохи Крестовых походов. По-

добный фильм, естественно, сузил бы зрительскую аудиторию, поскольку работа операторного уровня и формирование визуальных суждений, с закономерным выходом их на рационализацию увиденного и услышанного, потребовала бы от публики специфической интеллектуальной оснащённости.

Вторая коммуникативная интенция, связанная с признаками жанра исторического боевика, значительно расширяет зрительскую аудиторию фильма. Насыщенность киноповествования зрелищными событиями, экзотический материально-предметный мир, быстрый темп киноповествования, динамичный монтаж и многое другое — все это активизирует внимание зрителя, стимулирует его интерес к киноповествованию. К тому же мир противоборства, столкновений и насилия, в широком смысле — драмы с ее конфликтностью гораздо ближе современному зрителю, нежели дистанцированная позиция автора в эпическом повествовании. Но поскольку эпическая и драматическая составляющие в фильме «Царство небесное» часто проникают друг в друга, резонируют друг с другом, преимущественно в экзегетических элементах кинонарратива (диалоги и закадровая музыка), — это вызывает сбои в работе операторного уровня восприятия.

Все нами перечисленное закономерно сказалось отрицательным образом на прокатной судьбе этого фильма, в значительной степени связанной с коммуникативными аспектами киноповествования.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Березовчук Л.* Зрелищность в кино (к вопросу о содержании понятия) // Киноведческие записки. 2010. № 97. С. 139–181.
2. *Березовчук Л.* Очерки теории кино. СПб.: Первый класс, 2014. 344 с.
3. *Ганзен В. А.* Восприятие целостных объектов. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1974. 152 с.
4. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60–282.
5. *Огудов С. А.* Дискуссия о рассказе и показе в нарратологии: проблемы и перспективы // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 409. С. 14–19.
6. *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М.* Эстетика фильма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 248 с.
7. *Ортега-и-Гассет Х.* Мысли о романе // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 260–296.
8. *Разлогов К.* «Язык кино» и строение фильма // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: Сборник статей / Сост. К. М. Разлогов. М.: Радуга, 1984. С. 5–24.
9. *Тарханова К.* Текст. 03.05.2005 // Фильм.ру. Рецензии на фильмы. URL: <https://www.film.ru/articles/car-gollivudskiy> (дата обращения: 04.10. 2018).
10. *Хюн П.* Развитие сюжета и событийность в «Сонетах» Уильяма Шекспира. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027603> (дата обращения: 23.08. 2016).
11. *Шмид В.* Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической нарративах // Narratorium. 2011. № 1–2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636> (дата обращения: 04.08.2017).

12. *Bordwell D.* Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. 377 p.
13. *Branigan E.* Narrative Comprehension and Film. London: Routledge, 1992. 166 p.
14. *Chatman S.* Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Itaca; London, 1978. 278 p.
15. *Klauk T., Köppe T.* Telling vs Showing // The living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University, 2009. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing> (дата обращения: 19.11.2017).
16. *Winston G.* The Screenplay as Literature. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1991. 240 p.

Аннотация

В статье рассматривается когнитивное ядро зрительного восприятия — визуальное суждение. Установлено, что при переработке киноповествования в фильме оно действует на разных структурно-синтаксических его уровнях: от одного кадра до целостности фильма. Навык визуального суждения формируется в опыте зрительного восприятия человека и переносится затем на восприятие фильма. Адаптируясь к этой новой задаче, оно обретает специфические черты: при продуктивном восприятии киноповествования визуальное суждение включает в себя когнитивный комплекс — собственно перцептивные действия по переработке звукозрительной информации, поступившей с экрана, ее минимальную рационализацию и представления о среде, в которой происходит создание фильма и его восприятие. Теоретическая модель визуального суждения аргументируется анализом фильма Ридли Скотта «Царство небесное».

Summary

The article focuses on the cognitive nucleus of visual perception: visual judgement. It is suggested that when processing film narrative, visual judgement works on various structural and syntactical levels, from individual sequences to the entire film. The habit of visual judgement forms as a result of the human experience of visual perception, which is then transferred to the perception of film. In adapting to this new task, visual judgement takes on specific features: the effective perception of film narrative involves a cognitive complex comprising the proper perceptual actions for processing audiovisual information gleaned from the screen, and a minimal rationalisation and understanding of the environment in which the film was created. This theoretical model for visual judgement is supported by an analysis of Ridley Scott's *Kingdom of Heaven*.

- ✓ **Ключевые слова:** киноповествование, «план истории», перцептивный уровень визуального восприятия, когнитивный уровень визуального восприятия, визуальное суждение, среда, рационализация, предметное содержание кадра.
- ✓ **Key words:** film narration, 'plot of story', perceptual level of visual perception, cognitive level of visual perception, visual judgement, environment, rationalisation, objective content of a frame.

Локальная и концептуальная метафоры в художественном пространстве фильма

УДК
791.43

ПОЗНИН ВИТАЛИЙ ФЁДОРОВИЧ

Доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения (Санкт-Петербург)

POZNIN VITALY F.

Doctor of Arts, Professor, Saint Petersburg State University of Film and Television (Saint Petersburg)

E-mail: poznin@mail.ru

Кинематограф как синтетический вид творчества заимствовал многие приемы художественной трактовки действительности у литературы, театра, изобразительного искусства, а киноведение, в свою очередь, широко использует терминологию традиционной эстетики. Но если дефиниции большинства кинематографических видов и жанров оказались релевантны понятиям, принятым в искусствоведении и литературоведении, то с терминологией, определяющей художественные тропы (иносказание, гипербола, синекдоха, метонимия, аллегория и т. п.), дело оказалось сложнее, поскольку здесь наиболее явно сказалась специфика экранного искусства.

В данной статье речь пойдет о метафоре, возможность существования которой в структуре фильма либо отрицается исследователями, либо данное понятие трактуется слишком широко и субъективно.

Суть проблемы заключается в том, что если в традиционной лингвистике, где давно закрепилось понятие «метафора», данный художественный прием, уходящий своими корнями в древнюю мифологию, означает скрытое, косвенное сравнение, при котором часть признаков одного объекта мягко переносится на характеристики другого объекта, то в кино аналогичным образом осуществить подобный семантический перенос невозможно. В результате был сделан вывод, что создание метафорических образов киноискусству вообще не свойственно. Первым данную точку зрения высказал известный лингвист и семиотик Р. Якобсон, заявивший в двадцатые годы минувшего столетия, что кино скорее метонимично, нежели метафорично¹. И в последующие годы «метафорическая способность кино многократно ставилась под сомнение»².

¹ Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 110–132.

² Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 421.

Однако сегодня исследователи на основании того, что «наша обыденная понятийная система, в рамках которой мы думаем и действуем, по сути своей метафорична»¹, используя *когнитивный подход* к изучению мыслительных процессов, понимают метафору как сложный процесс взаимодействия языка, мышления и культуры, что значительно расширяет возможности трактовки данного тропа, в том числе применительно к экранному искусству. В результате на Западе за последние годы был опубликован ряд монографий, диссертаций и статей, именно с этих позиций рассматривающих проблему кинометафоры². В отечественном же киноведении до сих пор не появилось основательных исследований, посвященных природе кинометафоры, за исключением отдельных глав и параграфов, анализирующих этот феномен³.

Попробуем отчасти заполнить данный пробел, рассмотрев существующие точки зрения на языковую и кинематографическую метафору и предложив свой взгляд на механизм формирования кинометафоры и особенности ее восприятия.

Приведем вначале определение метафоры современными лингвистами.

«Метафора сближает объекты, принадлежащие разным классам. Ее сущность определяется как категориальный сдвиг. Метафора отвергает принадлежность объекта к тому классу, в который он входит, и включает его в категорию, к которой он не может быть отнесен на рациональном основании»⁴.

«Метафора замечательна тем, что выявляет в значении слова его „классификационные признаки“, т. е. его таксономическую категорию. Это позволяет охарактеризовать метафорический перенос как категориальный сдвиг»⁵.

«Суть метафоры — это понимание и переживание сущности (thing) одного вида в терминах сущности другого вида»⁶.

¹ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: Пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 25.

² Rhode G. Metonymy in the moving image: Multichannel cinema. Dissertation for Master of Fine Arts, Dept. Media Study. State University of New York, Buffalo, 2005; Whittock T. Metaphor and Film. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 188 p.; Forceville Ch. Visual and multimodal metaphor in film: Charting the field // Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches. New York: Routledge, 2016. P. 17–32; и др.

³ Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. 216 с.; Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК Культура, 1993. 464 с.; Филиппов С. А. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. 2001. № 54. С. 245–284; № 55. С. 149–196; Иванов В. В. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1: Знаковые системы. Кино. Поэтика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 143–380.

⁴ Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. Вступительная статья // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 17.

⁵ Падучева Е. В. Метафора и ее родственники // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 191.

⁶ Складеревская Г. Н. Метафора в системе языка. СПб.: Наука, 1993. С. 27.

«При метафоризации как вторичной косвенной номинации происходит „удвоение денотата“, хотя и не полное: от исходного понятия отщепляется какой-либо признак (или несколько признаков), служащих для характеристики нового объекта»¹.

К этим определениям метафоры, акцентирующим внимание либо на категориальном сдвиге, переводящем характеристики объекта в иную семантическую сферу, либо на наложении одного смысла на другой, мы бы рискнули добавить свой взгляд на природу метафоры, обозначив данный прием как своего рода *семантический оверлеппинг*, поскольку механизм восприятия метафоры основан не столько на «удвоении денотата», сколько на *частичном наложении признаков* одного объекта на признаки другого.

Подобное определение метафоры отчасти перекликается с подходом к анализу механизма восприятия метафорического образа, предложенным известным американским логиком и философом Максом Блэком: слово, используемое в метафоре в обычном, привычном нам смысле, он определяет как «раму» (frame), а слово, придающее словосочетанию метафорическое звучание, — как «фокус» (focus)². Например, в таких словесных метафорах, как «зеркало вод», «золотой голос», «осень жизни», «чаша бытия», «море смеялось», «рамой» окажутся слова «вода», «голос», «осень», «чаша», «море», а «фокусом», переводящим конкретику в нечто нерациональное, — «зеркало», «золотой», «жизнь», «бытие», «смеялось».

Однако при этом следует подчеркнуть, что процесс восприятия метафоры на самом деле сложнее, потому что в слове-фокусе под воздействием слова-рамы, благодаря полисемантической слова, тоже слегка смещается смысловой акцент: «осень» в приведенном словосочетании воспринимается уже не только лишь как календарное время года, но и как пора увядания природы; «чаша» — не только как сосуд для жидкости, но как емкость, вмещающая ограниченное, исчерпываемое количество содержимого. Таким образом, происходит семантический оверлеппинг, то есть частичное наложение семантических значений одного понятия на часть семантических значений другого понятия.

Конечно, Р. Якобсон был прав, утверждая, что буквальный, адекватный «перевод» языковой метафоры на кинематографический язык невозможен: монтажное сопоставление двух разных объектов, в силу их визуальной конкретики, представляет собой прямое визуальное сопоставление, схожее со сравнением.

Но если проводить прямые параллели между структурой подобного рода монтажного «стыка» и структурой языкового сравнения, то нетрудно заметить, что, в отличие от лингвистической конструкции, в кино при соедине-

¹ Складская Г. Н. Метафора в системе языка. С. 21—22.

² Блэк М. Метафора // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 153—172.

нии схожих по каким-то признакам кадров отсутствуют сравнительные союзы «как», «будто», «словно», «точно», «похожий на», дающие реципиенту, воспринимающему языковое сравнение, установку соответственно воспринимать экранное сопоставление. Потому с точки зрения когнитивных процессов даже при прямом монтажном «стыке» изображений, вызывающих у зрителя определенные ассоциации и умозаключения, все-таки можно говорить о наличии кинематографической метафоры, поскольку зрителю приходится без подсказки и установки декодировать данную «монтажную фразу», то есть подключать *мыслительные процессы*.

Но при этом следует иметь в виду, что речь идет не о любом соединении кадров, рождающем ассоциации, а лишь о таком монтаже, который, включив в мозг зрителя когнитивные процессы, способен вызвать у него достаточно сложные образные ассоциации. Если в известном документальном фильме «Zoo» (режиссер Ханстра, Голландия, 1962) кадры, остроумно соединяемые по сходству формы, очертаний, выполнению определенных функций и т. п., способны вызвать у зрителя лишь ассоциации, связанные с внешней схожестью объектов и явлений, то соединение двух кадров в фильме «Космическая одиссея 2001» (режиссер С. Кубрик, США, 1968) — изображения огромной кости, подброшенной вверх первобытным человеком, со следующим за ним планом космической станции, напоминающей своими очертаниями эту кость, — представляет собой не только визуальное уподобление по форме (*match-cut*), но и визуальную метафору того огромного пути эволюции, который проделал *homo sapiens*. Можно сказать, что во втором случае «монтажный механизм функционирует таким образом, что при одновременной реализации первого и второго планов возникает третий план, то есть новая художественная реальность»¹.

Конечно, кинематографические метафоры более просты, чем метафоры литературные. Создавая метафору, содержащую элемент сравнения или сопоставления, режиссеры обычно оперируют образами, понятными зрительской аудитории, то есть используют в монтажном сопоставлении *категориально близкие* объекты и явления, нередко опираясь при этом на аналогичную словесную метафору. Именно так С. Эйзенштейн конструировал локальные метафоры в фильме «Октябрь» (после плана А. Керенского появлялся кадр с механическим павлином, распускающим хвост, — словесный аналог: «напыщенный павлин»; появляющиеся после кадров с очередным выступающим оратором изображения игры на арфе и на балалайке вызывали в памяти зрителя привычные словесные метафоры: «сладкоголосая арфа», «тренькающая балалайка, пустозвон» и т. д.).

¹ Крюкова Н. Ф. Метафора как прагматическое средство при построении художественного текста // Языковое общение: процессы и единицы: Сборник научных трудов. Калинин: Калининский гос. университет, 1988. С. 85.

Соотнесенность визуальной метафоры с метафорой словесной, где значительную роль играет наш языковой и культурный опыт, заслуживает отдельного рассмотрения. Здесь же обратим внимание лишь на то, что в мультипликационном кино и некоторых фильмах, использующих цифровые технологии, давно освоен буквальный «перевод» словесных метафор на кинематографический язык («душа отлетела», «рой мыслей», «языки пламени», «солнце улыбается» «снежное одеяло», «из него сыплется песок» и т. п.). Например, в одном из кадров фильма «Амели» (режиссер П. Жене, 2001), представляющего собой, по сути, городскую сказку, с помощью спецэффектов визуализирована метафора «сердце ее растаяло».

Локальные метафоры в виде отдельного кадра способны восприниматься лишь в контексте фильма или эпизода.

Это касается прежде всего ориентационных метафор¹. Например, часто используемая в кино съемка в ракурсе (то есть с очень нижней или очень верхней точки) в определенном контексте может приобретать метафорический смысл, поскольку понятия «верх» и «низ», в силу полисемантической данных слов, могут означать не только физическое пространство, но и употребляться в переносном смысле, имея в виду социальное неравенство, различный уровень духовности, отношение человека к другим людям («быть наверху», «низы общества», «скатиться вниз», «смотреть сверху вниз» и т. д.).

К тому же ощущение счастья мы часто сравниваем с полетом, а ощущение несчастья, дискомфорта — с придавленностью к земле. В онейрическом эпизоде фильма «8½» (режиссер Ф. Феллини, 1963) кадр с улетающим к небу героем в контексте последующих эпизодов можно трактовать именно так — как метафору обретенной свободы, а его вынужденное приземление — как аналог словесной метафоры «спуститься на землю».

Кинематическое изменение на экране движения объектов также способно приобретать метафорическое значение. Замедленное плавное движение в кульминационный или критический момент в жизни героя фактически визуализирует метафору «*время будто остановилось*». Именно так снят эпизод дорожной аварии, в результате которой художница Фрида Кало становится инвалидом («Фрида», режиссер Д. Тэймор, 2002), или кадр медленно падающей горячей спички, способной поджечь разлитый бензин и убить героиню («13-й район», режиссер П. Морель, 2004) и т. п. Покадровая же съемка (time lapse), создающая на экране ускоренное движение объектов, рождает метафору суетности, мельтешни, стремительного хода времени.

Как в поэзии и художественной прозе, где, в отличие от разговорной, обыденной языковой метафоры, «художественная метафора не имеет... лексической самостоятельности, она всегда связана с контекстом»², в экранном

¹ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. С. 35.

² Склярёвская Г. Н. Метафора в системе языка. С. 35.

искусстве художественная метафора также может быть адекватно декодирована, лишь будучи воспринятой зрителем в связи с предыдущей или последующей аудиовизуальной информацией.

Можно сказать, что в кино контекст играет даже более важную роль, чем в словесном произведении, поскольку киноизображение имеет дело исключительно с *конкретными* объектами, и лишь благодаря соответствующему контексту то или иное экранное изображение способно приобретать *двойное значение*, то есть восприниматься не только как конкретный объект или явление, но и как изобразительная метафора. Так, поток воды или несущиеся облака в соответствующем контексте могут трактоваться зрителем как метафора быстротекущего времени, ледоход — как знак перемен и обновления и т. д. Причем зрительское восприятие одних и тех же визуальных знаков, в зависимости от контекста, может носить *амбивалентный* характер. Например, кадр с бушующим прибоем, появляющийся после любовной сцены, будет воспринят зрителем как метафора страсти, а тот же прибой после сцены ревности — как метафора отчаяния. Это же касается и звука: завывание ветра за окном может быть не только характеристикой погоды, но и метафорой тоски, а однообразный скрип металлических качелей — метафорой монотонного однообразия жизни.

Метафора, возникающая благодаря контексту, всегда носит диегетический характер, поскольку одновременно является частью экранного нарратива. Например, появление в небе стервятника в соединении с последующим кадром лежащей на поле лошади является бытовой деталью («Древо желания», режиссер Т. Абуладзе, 1976), но одновременно рождает в восприятии зрителя метафорический образ смерти. Кадр с тикающими часами-ходиками на уцелевшей стене разрушенной комнаты, где погибла при бомбежке семья героини («Летят журавли», режиссер М. Калатозов, 1957), не только выразительная деталь, но и метафорический образ жизни и смерти, неестественности и жестокости войны.

Не только изображение, но и звук в фильме, благодаря контексту, способен создавать локальный метафорический образ в результате соединения разных шумов. Приведем два примера из практики известного звукорежиссера Роланда Казаряна. В фильме «Бег» (СССР, 1970) он придал шумовой фонограмме дополнительный, метафорический смысл благодаря тому, что добавил к реальному топоту конницы шум остаточного гула, который сопровождает взрыв в горах, в результате чего возник звукозрительный образ сметающей все на своем пути конной лавины. В фильме «Легенда о Тиле» (СССР, 1976) звукорежиссер аналогично «вплел» в конкретный гул костра, на котором сжигают отца Тиля, шум ревущего водопада, передав эмоционально и метафорически тему растущей в сердце Тиля жажды отмщения («Пепел Клааса стучит в моем сердце»).

Кинематографическая метафора способна создавать в восприятии зрителя *отвлеченное* понятие в результате соединения изображений двух или

более *конкретных* объектов, подобно тому как в языковой сфере аналогичная операция «позволяет нам понимать довольно абстрактные или по природе своей неструктурированные сущности в терминах более конкретных или, по крайней мере, более структурированных сущностей»¹. В нем кино подобного рода создание в восприятии зрителем отвлеченных понятий посредством последовательного соединения двух или нескольких кадров можно видеть в фильмах С. Эйзенштейна (достаточно вспомнить формирование в восприятии зрителя понятия «религия» в фильме «Октябрь» посредством соединения кадров с изображениями символов различных мировых религий). Сам режиссер назвал это «*интеллектуальным монтажом*» и сравнил подобный механизм формирования отвлеченного понятия с принципом создания *иероглифа*, где сочетание пиктограмм, обозначающих конкретные объекты, также способно передавать определенное понятие (иероглиф «вода» в сочетании с иероглифом «глаз» означает «плакать»; «птица» и «рот» — «петь»; «ухо» и «дверь» — «слышать» и т. д.)².

Такого рода метафору, способную вызвать абстрактные представления и определенное умозаключение, исследователи, использующие когнитивный подход, определяют как *концептуальную*. «Концептуальная метафора не существует лишь в границах языка, но проявляет себя также через другие (невербальные) способы коммуникации, такие как живопись, музыка, устный и телесный язык (*sound and body language*)»³. И конечно же, к перечисленным видам коммуникации следует добавить экранную культуру, где также «локус метафоры — в мысли, а не в языке»⁴.

Концептуальная метафора может возникать не только из соединения нескольких визуальных или звуковых образов, но и в результате восприятия одного кадра, представляющего собой, по сути, такой вариант метафоры, как олицетворение. Например, в фильме «Американская красота» (режиссер С. Мендес, США, 2000) движимый порывами ветра странный объект, за которым долго следит камера, в контексте данного фильма воспринимается как метафорический образ неприкаянности, одиночества, оторванности от реальности.

Что касается *метонимии*, то она, благодаря контексту, может выполнять в фильме роль своего рода *триггера*, приводящего в действие кратковременную память и воображение реципиента. Зацепившийся за телеграфные провода

¹ Lakoff G. The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony (Ed.) // *Metaphor and Thought* (second edition). Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 245.

² Эйзенштейн С. М. За кадром // Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 284–285.

³ Coëgnarts M., Kravanja P. From Thought to Modality: A Theoretical Framework for Analysing Structural Conceptual Metaphors and Image Metaphors in Film // *Image & Narrative*. 2012. Vol 13. № 1. P. 97.

⁴ Lakoff G. The contemporary theory of metaphor. P. 203.

воздушный шарик в фильме «М убийца» (режиссер Ф. Ланг, 1931) становится для зрителя, помнящего предыдущие сцены фильма, не просто обозначением того, что девочки, которая еще недавно бегала с ним, уже нет в живых, но и метафорой патологической жестокости. В фильме «Нелюбовь» (режиссер А. Звягинцев, 2017) образ строительной ленты, повисшей на дереве, напоминая об исчезнувшем не любимом родителями мальчике, который в начале картины играл с этой лентой, рождает метафору отчуждения, нелюбви.

Аналогичную роль играет метонимия в чаплиновском «Малыше» (случайно упавшая в камин фотография некогда любимой им женщины, выхваченная мужчиной из огня и затем брошенная им вновь в огонь, — метафора предательства и забвения) и в фильме И. Хейфица «Дама с собачкой» (потерянная перчатка уехавшей героини, которую после недолгого раздумья герой оставляет на вокзальной ограде, — метафора конца любовной истории).

Сегодня проблема соотношения метонимичности и метафоричности в экранном искусстве, как и проблема различия между метафорой и сравнением, в целом не стоит столь остро, как в начале XX века. Практика киноискусства давно опровергла категорическое утверждение Р. Якобсона о том, что кино скорее метонимично, нежели метафорично. Мало того, вариативное использование метонимии способно придать метафорическое звучание всему образному строю картины, которая может восприниматься мыслящим зрителем как метафора сада, лабиринта, тюрьмы, тоталитарного общества, конформизма и т. п. (подобного рода метафоры исследованы в статьях многих зарубежных авторов).

Особенно тяготеют к метафорическим, близким к архетипическим символам так называемые артхаусные фильмы, содержание которых имеет явные признаки притчевости: «Пустыня Тартар» (режиссер В. Дзурлини, 1976) представляет собой, по сути, развернутый метафорический образ чувства томительного ожидания чего-то неизвестного и неизбежного, как смерть; «Репетиция оркестра» (режиссер Ф. Феллини, 1978) — это развернутая метафора крушения мира в результате того, что люди не могут прийти к соглашению.

Сегодня концептуальная метафоричность сюжета нередко декларируется уже в названии фильма, что, надо сказать, пока более характерно для западной кинопродукции: «Жидкое небо» (Liquid Sky), «Ванильное небо» (Vanilla Sky), «Достучаться до небес» (Knockin' On Heaven's Door), «Сладкий ноябрь» (Sweet November), «Безмолвный свет» (Silent Light), «Цветок моей тайны» (La flor de mi secreto), «Древо жизни» (The Tree of Life), «Бегущий по лезвию» (Blade Runner), «Реквием по мечте» (Requiem for a Dream), «Вход в пустоту» (Enter the Void) и др.

Иногда даже название кинокартины, в силу его лексической полисемантической, после просмотра фильма приобретает дополнительный, метафорический смысл. Так, сюжет фильма «Охота» (Jagten, режиссер Томас Винтерберг, 2012), начинающегося и завершающегося эпизодами традицион-

ной в Дании охоты на оленей, представляет собой на самом деле рассказ об «охоте» иного рода — о травле, которую испытывает на себе герой фильма со стороны жителей городка, безоговорочно поверивших в нелепое обвинение его в педофилии. В данном случае экранная метафора явно опирается на языковую метафору «охота на ведьм», подразумевающую психологию толпы, готовой верить слухам и домыслам, не желая слышать голос разума. В отечественном телесериале «Ненастье» (режиссер С. Урсуляк, 2018) название поселка становится метафорой нелегкого для героев фильма (и для всей России) времени «лихих девяностых».

Исследователь метафоры Н. Д. Арутюнова считает, что «перенос метафоры на почву изобразительных искусств ведет к существенному видоизменению этого понятия: „Изобразительная метафора“ глубоко отлична от метафоры словесной. Она не порождает ни новых смыслов, ни новых смысловых нюансов, она не выходит за пределы своего контекста и не стабилизируется в языке живописи или кино, у нее нет перспектив для жизни вне того произведения искусства, в которое она входит»¹.

Данное утверждение во многом справедливо в отношении изобразительного искусства, однако с метафорическими смыслами кинематографических образов дело обстоит гораздо сложнее, поскольку, в отличие от живописи, где метафора, как правило, носит характер символа или аллегии, в кино использование данного тропа гораздо более разнообразно и динамично, поэтому используемые в нем метафоры способны нести новые смыслы.

Еще раз подчеркнем, что, в отличие от словесной метафоры, кинематографическая метафора имеет свою существенную специфику, что часто упускается из виду киноведами. Ж. Делёз очень точно подметил, что при сопоставлении изображений двух динамичных объектов, используемых для создания метафорического образа, нередко совпадают некие *общие* для этих двух изображений *визуальные* характеристики и «фузия (то есть то, что получается в результате объединения образов)» происходит еще и в результате того, что визуальные объекты «могут обладать одними и теми же обертонами, а следовательно, составлять метафору»².

Изобразительные «обертоны» могут присутствовать как в метафоре диегетического типа (Ж. Делёз приводит пример из фильма С. Эйзенштейна «Стачка», когда задранные на фоне неба ноги одного из персонажей монтируются с двумя недымящими заводскими трубами), так и в метафоре недиегетической, внеконтекстуальной.

Например, в ставшем хрестоматийным сопоставлении стада бредущих в загон овец с толпой спешащих на работу людей («Новые времена» Ч. Чаплина) нельзя не заметить, что это не просто понятийное визуальное срав-

¹ Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. С. 22.

² Делёз Ж. Кино. С. 422.

нение, близкое к метафоре. Оба кадра имеют также *общие изобразительные обертоны*: и тот и другой сняты с одинаковой верхней точки; и в первом и во втором кадре движение объектов осуществляется в одном направлении и одним темпе; и бредущие в загон овцы, и выходящие из метро люди имеют группирующие их боковые ограничения. В результате в сознании зрителя возникает не просто метафора-сравнение «люди, как стадо баранов», но и рождается мысль о том, что людей на завод (его визуальный образ появляется после этих начальных кадров) загоняет необходимость.

Итак, мы выяснили, что *локальная* метафора в экранном искусстве может: а) формироваться в результате монтажа двух или нескольких кадров, что во многом схоже с языковым сравнением; б) существовать в виде одного кадра, но восприниматься лишь в контексте фильма, приближаясь, по сути, к концептуальной метафоре. Разновидностью локальной и в то же время концептуальной метафоры являются метафора ориентационная, а также метафора кинематическая, создаваемая в результате изменения обычного режима съемки.

Между кинематографической концептуальной и локальной метафорами нет четкого водораздела — и та и другая требуют от зрителя творческого соучастия, то есть активного подключения когнитивных процессов. Но если локальная метафора по своей сути близка к сравнению, то концептуальная метафора воспринимается лишь в контексте фильма. Развернутая концептуальная метафора часто встречается в фильмах притчевом и иносказательного характера (иногда уже название фильма дает установку на метафорическое восприятие картины). Концептуальная метафора может возникать также благодаря двойному кодированию, когда конкретное изображение, благодаря контексту, приобретает дополнительный, переносный смысл. Нередко в качестве триггера, запускающего механизм создания концептуальной метафоры (опять-таки с опорой на предыдущий контекст фильма), используется метонимия.

В отличие от «стертых» метафор, художественная, авторская метафора в литературе и в кино носит неоднозначный характер, и ее трактовка в значительной степени зависит от контекста и от воображения зрителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. Вступительная статья // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 5—32.
2. Блэк М. Метафора // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 153—172.
3. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 560 с.
4. Иванов В. В. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1: Знаковые системы. Кино. Поэтика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 143—380.
5. Крокова Н. Ф. Метафора как прагматическое средство при построении художественного текста // Языковое общение: процессы и единицы: Сборник научных трудов. Калинин: Калининский гос. университет, 1988. С. 81—86.

6. *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем: Пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
7. *Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г.* Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. 216 с.
8. *Падучева Е. В.* Метафора и ее родственники // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 187–203.
9. *Склярская Г. Н.* Метафора в системе языка. СПб.: Наука, 1993. 152 с.
10. *Филиппов С. А.* Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. 2001. № 54. С. 245–284; № 55. С. 149–196.
11. *Эйзенштейн С. М.* За кадром // Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 284–285.
12. *Якобсон Р.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 110–132.
13. *Ямпольский М. Б.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК Культура, 1993. 464 с.
14. *Coëgnarts M., Kravanja P.* From Thought to Modality: A Theoretical Framework for Analysing Structural Conceptual Metaphors and Image Metaphors in Film // Image & Narrative. 2012. Vol 13. № 1. P. 96–113.
15. *Forceville Ch.* Visual and multimodal metaphor in film: Charting the field // Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches. New York: Routledge, 2016. P. 17–32.
16. *Lakoff G.* The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony (Ed.) // Metaphor and Thought (second edition). Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 202–251 p.
17. *Whittock T.* Metaphor and Film. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 188 p.

Аннотация

В статье исследуется механизм конструирования кинематографической метафоры и ее восприятия зрителем с позиции когнитивного подхода, позволяющего по-новому трактовать данный художественный троп. Рассматриваются такие понятия, как «локальная метафора», «концептуальная метафора», «ориентационная метафора», «метафорические обертоны». Значительное внимание уделено роли контекста в создании метафорического образа, а также функции визуальной метонимии как триггера, запускающего механизм восприятия экранной метафоры.

Summary

The article deals with the problem of constructing and perceiving cinematographic metaphors from the point of view of a cognitive science. Such an approach provides a new means of interpreting metaphor that takes into account the specifics of cinematic art. The article considers concepts including 'local metaphor', 'conceptual metaphor', 'orientation metaphor', and 'metaphorical overtones'. Significant attention is paid to the role of context in the creation of a metaphorical image, and to the function of what might be termed 'visual metonymy' as a trigger that stimulates the mechanism for perceiving an on-screen metaphor.

- ✓ *Ключевые слова:* метафора, метонимия, локальная метафора, концептуальная метафора, контекст, интеллектуальный монтаж.
- ✓ *Key words:* metaphor, metonymy, local metaphor, conceptual metaphor, context, intelligent editing, primary information.

Спектакль К. К. Тверского «Жизнь и смерть короля Ричарда III» (БДТ, 1935)¹

ИВАНОВ АЛЕКСАНДР ВАЛЕНТИНОВИЧ

*Аспирант, преподаватель, гимназия № 610 Петроградского района
Санкт-Петербурга «Санкт-Петербургская классическая гимназия»
(Санкт-Петербург)*

IVANOV ALEXANDER V.

*Postgraduate Student, Teacher, The Classical Gymnasium of Saint Petersburg,
School 610 (Saint Petersburg)*

E-mail: alexspbgu@yandex.ru

Наука о театре обошла своим вниманием и в целом творчество Константина Константиновича Тверского (настоящая фамилия Кузьмин-Караваев; 1890—1937), и его наиболее значимую постановку «Жизнь и смерть короля Ричарда III» (художник А. Г. Тышлер). Так, в статье Д. И. Золотницкого «С. Э. Радлов: из шекспирианы тридцатых» имя Тверского, одного из ведущих режиссеров Ленинграда 1920—1930 годов, встречается лишь однажды в списке советской шекспирианы 1930-х годов², а в работе С. К. Бушуевой «Шекспир у Радлова» имя Тверского не упоминается вовсе³. Между тем спектакль Тверского сыграл важную роль и в истории Ленинградского БДТ, и в творчестве самого режиссера. О значимости постановки говорит выпуск специальной книги, предваряющей спектакль⁴, а также развернутое высказывание Тверского о постановке после ее премьеры⁵. Представленное здесь исследование ставит задачу проанализировать поэтику спектакля «Жизнь и смерть короля Ричарда III» и на этой основе определить и сформулировать основные черты режиссерской методологии Тверского.

В 1930-е годы одной из составляющих государственной культурной политики стал процесс «шекспиризации» советского театра. Время становле-

¹ Автор выражает благодарность сотрудникам БДТ им. Г. А. Товстоногова: руководителю творческо-исследовательской части Вениамину Наумовичу Каплану, ведущему специалисту творческо-исследовательской части Алене Баскинд и фотографу Сергею Ионову за неоценимую помощь в предоставлении редких архивных материалов для написания данной статьи.

² См.: Золотницкий Д. С. Э. Радлов: из шекспирианы тридцатых // В спорах о театре: Сборник научных статей. СПб.: РИИИ, 1992. С. 55—102.

³ См.: Бушуева С. Шекспир у Радлова // В спорах о театре. С. 22—54.

⁴ См.: Вильям Шекспир. Жизнь и смерть короля Ричарда третьего: Статьи и материалы. Л.: Музей БДТ им. Горького, 1935. 49 с.

⁵ Тверской К. К. Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III» // Наша работа над классиками: Сборник статей. Л.: Художественная литература, 1936. С. 71—124.

ния СССР как сталинской империи искало себе исторические соответствия и обнаружило их в эпохе Возрождения. Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932) и подготовка к Первому съезду писателей СССР (1934) дали старт для широкого обсуждения и введения в практику советского искусства метода социалистического реализма. Выход в свет книги «К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве» (М.: Советская литература, 1933), где романтически-возвышенному Шиллеру противопоставлялся подлинно ренессансный автор — «реалистический» и земной Шекспир, во-первых, во многом обусловил тот факт, что Шекспир в 1930-е годы стал, наряду с М. Горьким, ведущим драматургом советского театра; и во-вторых, из множества возможных подходов к постановке Шекспира на советской сцене сделал доступным лишь один — подход *исторический* и соответствующий основополагающим установкам исторического материализма.

Выпуску спектакля предшествовал длительный подготовительный период 1933—1934 годов, «к работе над „Ричардом“ Большой Драматический театр подошел с максимальной тщательностью и осторожностью»¹. Режиссерская экспозиция специально прорабатывалась на методических совещаниях в театре, ее окончательный вариант был представлен Тверским 23 декабря 1934 года. В этот временной период вместились множество событий: чтение на труппе пьесы в переводе А. В. Дружинина и заказ нового перевода у А. Д. Радловой; консультации историков театра А. А. Гвоздева, А. А. Смирнова и др., уточнение исторических сведений, связанных с эпохой Шекспира и с ним самим; застольные репетиции, в ходе которых происходила выверка характеров героев, сюжетных линий и драматических ситуаций, в том числе и в работе с новым переводчиком; общественная деятельность по популяризации будущей постановки: показывались отрывки из «Ричарда III», делались сообщения о режиссерской экспозиции готовящегося спектакля в Доме ученых и на заводах Ленинграда, вместе с Государственной Академией искусствознания была организована выставка с целью «познакомить зрителя с эпохой, жизнью и творчеством Шекспира в тех пределах, какие доступны театру»². Премьерой 27 февраля 1935 года БДТ открыл «новый, в сущности, творческий этап... в его поисках самостоятельного места в системе *реалистического* театрального искусства (курсив мой. — А. И.)»³.

В экспозиции Тверской указывал: «...содержание пьесы заключается в том, что она ставит проблему власти, государства и нации и заключает в себе историю конструирования нового абсолютистского и национального государ-

¹ Тверской К. К. Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III». С. 79.

² Абашидзе С. Вокруг Шекспировского спектакля // Рабочий и театр. 1935. № 5. Март. С. 7.

³ Цимбал С. Шекспировский старт // Рабочий и театр. 1935. № 6. Март. С. 12.

ства в Англии. ...она показывает внутреннее разложение абсолютной власти, ее возможности и ее назначение в определенных исторических условиях»¹. Жанр спектакля обуславливался стремлением режиссера «создать *политическую трагедию*, в основе которой лежат не так называемые „вечные“ чувства (любовь, ревность и т. д.), а чисто „социальные“ страсти — *стремление к власти, политическая борьба*. Они определяют поведение действующих лиц, подчиняя себе все остальные стороны человеческой деятельности, а значит и психики (курсив мой. — А. И.)»². Ссылаясь на Маркса, Тверской указывал на два важнейших свойства драматургии Шекспира — *реализм* и *глубокий социальный фон*. Общий замысел спектакля — «оживить отдаленную от нас эпоху, дать яркие образы Шекспира в их *правильном историческом обличье* (курсив мой. — А. И.)»³. По мнению Тверского, «Шекспир осуждает Ричарда за то, что он... осуществляет свою власть такими способами, которые в данной обстановке не могут обеспечить существование более высокой формы государства, к созданию которого он стремится»⁴. «Ричард III» должен был дать «„преувеличенную“ картину хаотической, кровавой и грубой эпохи феодальных войн, получивших в истории название „войны алой и белой розы“, в которой отдельные группы феодалов взаимно разоряли и истребляли друг друга»⁵.

Тверской считал, что Шекспир наделял главного героя целым рядом положительных свойств: «В звериной своре людей, среди которых ему приходится действовать, Ричард выделяется умом, даром увлекательного красноречия, максимальной приспособляемостью к окружающей обстановке. Он не только храбр, но и несет в себе черты подлинного героизма. Он щедр, умеет быть обаятельным с окружающими»⁶. Тверской подчеркивал, что режиссура спектакля ставила себе задачу дать действующих лиц «в ярком, возможно более выпуклом, *социальном фоне* (курсив мой. — А. И.)»⁷. В экспликации представлены развернутые социальные характеристики Бекингама (так у автора. — А. И.), Стенли, Гастингса, Кетсби и Ратклиффа, королев Маргариты, Елизаветы и Анны. Тверской подчеркивал, что «постановка отнюдь не ставила своей задачей вытравлять „шекспировскую грубость“... потому, что она характеризует эпоху, в которой разворачивается действие трагедии»⁸.

¹ Экспозиция «Ричарда III». Стенографический отчет от 23 декабря 1934 г. // Музей БДТ. Папка № 75а. С. 6.

² Тверской К. К. Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III». С. 76.

³ Там же. С. 118.

⁴ Тверской К. К. О постановке «Ричарда III» в БДТ // Вильям Шекспир. Жизнь и смерть короля Ричарда третьего: Статьи и материалы. Л.: Музей БДТ имени Горького, 1935. С. 34.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 35—36.

⁷ Там же. С. 36.

⁸ Тверской К. К. Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III». С. 110.

Размышляя об *актуальности* спектакля, Тверской отмечал, что «в кровавой борьбе за... власть сталкиваются феодальные хищники. В эту „кризисную“ эпоху, завершившую процесс разложения феодализма и созревание абсолютизма в Англии, мы имеем пример того „сумасшествия классов“, которое возникает в моменты агонии падающего класса, когда борьба за сохранение им власти ведется внутри самого класса (в нашей современности, например, в Германии, Румынии, Австрии и др.). Эта... „братоубийственная“ борьба приводит к полному отрицанию всех этических норм, созданных классом в пору его роста и расцвета. Сейчас все становится „дозволенным“; откровенное предательство, звериная жестокость в сочетании с лицемерной, ханжеской маской характерны не только для самого Ричарда III. Таковы и все его окружающие друзья и враги (сравни методы борьбы современного фашизма, носящие в точном смысле слова средневековый характер). Спектакль должен сделать надлежащий акцент на всех моментах *политической борьбы* и показать положение в ней различных *социальных групп*. В нашем понимании центральное значение приобретают сцены подготовки и выборов короля, звучащие в связи, положим, с последними „выборами“ в Германии — в полном смысле слова злободневно (курсив мой. — А. И.)»¹.

А. А. Гвоздев указал на то, что в постановке БДТ «к подлинному Шекспиру приближает нас... текст пьесы (перевод Анны Радловой), выросший в совместной работе с театром... Переводчица снимает лакировку, наложенную в старых переводах на смелую и страстную речь Шекспира. Она придает стиху лаконичность, драматическую взволнованность, острую динамику и позволяет ощутить крепкую „заземленность“ сценической речи Шекспира»². При работе над новым переводом режиссер решал и другие задачи: сокращение текста с точки зрения экономии времени и купирования фрагментов, которые были непонятны современному зрителю, а именно — исключены сцены с детьми, сцены кровавых расправ и сцены второстепенные, напрямую не связанные с сюжетом политической трагедии и ее социальным фоном. В результате в постановку вошли 19 сцен и 26 персонажей. Тверской утверждал: «Новый перевод... передает специфику шекспировского текста, его компактность, эмоциональную напряженность, изобразительность и своего рода „материальность“. Язык Шекспира... звучит мужественно, иногда грубовато»³. А. А. Гвоздев отмечал, что в переводе Радловой наблюдается «несколько нарочитое увлечение „сниженностью“ речи... Допускается введение слов, которые звучат как излишняя русификация английского оригинала („батрачка“, „баба“). <...> Но, за исключением подобных отдельных штрихов, новый перевод отлично выполняет свое

¹ Тверской К. К. Как мы ставим «Ричарда III» // Литературная газета. 1934. 24 апр.

² Гвоздев А. Ричард III // Красная газета. Вечерний выпуск. 1935. 2 марта.

³ Тверской К. К. Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III». С. 88–89.

задание — служить основой для раскрытия со сцены *реализма* Шекспира (курсив мой. — А. И.)»¹.

Композиция действия — вот, пожалуй, та составляющая поэтики спектакля, где прежде всего обнаруживается мейерхольдовское влияние на режиссуру Тверского. Связующей нитью *многоэпизодной структуры* «Ричарда III» стала основная сюжетная линия — борьба за власть герцога Глостера. Ему противостоят Елизавета, жена короля Эдуарда IV, и ее окружение, а также граф Ричмонд, впоследствии король Генрих VII. Отдельно выстраивается *социальный фон*, тема народа — коллективного антигероя, запуганного, обнищавшего и безмолвного.

Тверской отмечал, что «эпизоды трагедии группируются по трем основным циклам, в которых идет развитие сюжета. Таким образом, было принято деление пьесы на три части. В первой части... объединены события, в которых перед зрителем проходят экспозиционные моменты... которые заканчиваются смертью Эдуарда. Здесь Ричард еще пассивен: он ориентируется, собирает силы, организуется. <...> Вторая часть... заключает в себе события, рисующие непосредственную борьбу Ричарда за престол. В сюжетном отношении — это наиболее важная часть. <...> Третья часть... заключает историю падения Ричарда и содержит сцены проклятия матери, выступление уже организовавшихся противников, сцену духов и, наконец, бой и смерть Ричарда»². Разделяя события «Ричарда III» на три акта, Тверской следовал любимой композиционной схеме своего учителя: В. Э. Мейерхольд считал идеальным *трехчастное строение* спектакля, заимствованное им в традиционалистский период творчества у испанского театра Золотого века (первый акт — экспозиция; второй акт — конфликтное обострение действия, завершающееся ложной развязкой; третий акт — собственно развязка); трехактное строение имели такие определяющие для мейерхольдовского творчества постановки, как «Маскарад» (1917), «Лес» (1924), «Мандат» (1925), «Ревизор» (1926), «Свадьба Кречинского» (1933), «33 обморока» (1935) и др.

Вместе с тем выстраивание *ритма* спектакля потребовало монтажа эпизодов *по принципу контраста*, то есть *чередования* «буффонных и трагедийных моментов», *чередования* «сцен, наполненных большим движением, и сцен статuarных», *чередования* сценических проявлений «возвышенного и низкого, ужасного и смешного»³. В качестве примера — отмеченный А. А. Смирновым эпизод, в котором «после обольщения леди Анны он (Ричард. — А. И.) садится верхом на гроб ее мужа. В этом верхом — все дело! Если бы он наступил на него коленом, пихнул ногой, пусть бы даже на него плюнул, — это было бы дерзкое кощунство, циничное издевательство. Но сесть на гроб верхом — это,

¹ Гвоздев А. Ричард III.

² Тверской К. К. Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III». С. 90, 91, 92.

³ Там же. С. 103, 111.

прежде всего, внешне забавно, выглядит озорной шуткой, напоминает *lazzi* Арлекина из комедии *dell'arte*: жест скорее легкомысленный, чем гнусный»¹. Работа над «Ричардом III» показала, что обращение Доктора Дапертутто к приемам *commedia dell'arte*, испанского театра Золотого века, японского театра кабуки и другие проявления мейерхольдовского традиционализма, хорошо известные Тверскому по занятиям в Студии на Бородинской, не были им забыты и в 1930-е годы.

Театр Мейерхольда, как известно, — это театр *пластический, движенческий*, опирающийся на *музыку, ритм*; мейерхольдовское влияние на Тверского-режиссера сказалось и в повышенном внимании постановщика «Ричарда III» к актерской *пластике*, к умению исполнителей «дать подчеркнуто резкое движение, позу, жест»; и в том значении, которое имела в спектакле *пантомима*: «Основные пантомимные моменты, введенные режиссурой: 1) начальная сцена перед стеной замка, 2) съезд на коронацию, 3) коронация, 4) подготовка казни Бекингама и, наконец, 5) бой. Кроме того, короткие мимические сцены, развивающие сюжетную схему, даются в виде *связок* между всеми почти картинами (курсив мой. — А. И.)»². Последнее соответствовало приему, получившему в режиссерской методологии Мейерхольда название «предыгра» и имевшему традиционалистские корни, которые Мастер и лидер ТИМа обнаруживал и в традиционном восточном театре — японском и китайском, и в русском актерском театре — в артистическом творчестве, например, такого корифея Малого театра, как А. П. Ленский. В сценической работе современного актера предыгра, по мысли Мейерхольда, должна была готовить зрителя к восприятию последующего драматического фрагмента. Она призвана была помогать зрителю проникнуть в суть играемого сценического положения, поскольку в предыгре актер способен был сделать такие акценты в изображаемом материале и таким образом выразить свое отношение к играемому драматическому положению, чтобы активно вести за собой восприятие зрителя и даже навязывать ему, порой агрессивно, те или иные впечатления, идеи и смыслы. Открытым, правда, остается вопрос, насколько занятые в «Ричарде III» артисты БДТ способны были к воплощению подобной исполнительской техники.

С точки зрения Тверского, «единственное место, где дается „настоящая“ массовая сцена, это „коронация“... которая дана в виде *пантомимы*, длящейся не более одной минуты: Ричард, достигший власти, в красной мантии на тронном возвышении. Его приветствуют окружающие: друзья и враги, придворная челядь и солдаты». В финальном сражении войск Ричарда и Ричмонда нет большого числа участников: «это коротенькая сцена, примерно на две минуты, в течение которых показывается технически законченная борь-

¹ Смирнов А. В поисках живого Шекспира // Рабочий и театр. 1935. № 6. Март. С. 9.

² Тверской К. К. Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III». С. 114.

ба небольших групп дерущихся (от двух до четырех человек); весь бой строится на мастерском владении настоящим оружием и точном расчете каждого движения во времени и пространстве. Основное условие успеха — виртуозное обращение с оружием, напряженность и быстрота темпа, при котором у зрителя создается ощущение большой многолюдной битвы. <...> Техника этой постановки боя близка к приемам *восточного театра* (японского или китайского), где единственно изумительное владение оружием и ритмом движения создает потрясающей силы картины сражений (курсив мой. — А. И.)¹. Тверской отмечал «*музыкально-ритмическое* оформление сцены боя, где ритм движения поддерживается ударными и шумовыми инструментами на фоне оркестрового звучания (курсив мой. — А. И.)»².

Композиция постановки Тверского, опираясь на мейерхольдовскую идею *спектакля на музыке*, была тесно связана с *музыкальным оформлением* композитора В. В. Желобинского — оформлением, которое «характеризуется стремлением к большой музыкальной форме (антракты-введения перед началом каждой части трагедии). Разумеется, есть моменты *музыкального сопровождения*, которые звучат в наиболее эмоциональных местах. Здесь задачи [актерского] исполнительства заключаются в том, чтобы избежать мелодекламации, остаться в пределах реалистической читки, связывая ее с музыкой „*контрапунктически*“ (курсив мой. — А. И.)»³. Еще в актерском театре, полагал Мейерхольд, широко распространена была практика, когда при исполнении роли жесты, позы и другие элементы пластической игры *соответствовали* произносимым артистом словам и наоборот. Но, как считал Мейерхольд, значительно интереснее, когда словесные и пластические составляющие актерской игры сталкиваются в *контрапункте*. Продолжая размышления в русле данной логики, можно утверждать, что по ходу разворачивающихся событий произносимый актером текст и играемая им пластика чаще всего соответствуют звучащей в спектакле музыке (или, как сформулировано в приведенном выше высказывании Тверского, музыка *сопровождает* актерскую игру); но значительно интереснее, когда произносимый артистом текст или воспроизводимая им пластика *сопоставляются* с музыкой по принципу *контрапункта*. И Тверской-режиссер выстраивал свои постановочные планы относительно «Ричарда III» в рамках именно такой логики. Другой вопрос, на который имеющиеся в наличии материалы не дают ответа, — какими конкретными способами были реализованы данные режиссерские установки Тверского и, более того, нашлось ли для них реальное сценическое воплощение, или же они так и остались декларациями о постановочных намерениях.

¹ Тверской К. К. Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III». С. 116.

² Там же. С. 122.

³ Тверской К. К. Политическая трагедия на сцене // Рабочий и театр. 1935. № 5. Март. С. 6.

«Для ряда персонажей, — заметил Тверской, — написаны характеризующие их песенки (Ричард, писец, солдатский патруль)»¹. Вот, например, текст «Песенки солдатского патруля»:

Глотка нам к чему дана?
Чтоб глоток хлебнуть вина.
Брюхо нам к чему дано?
Чтоб всегда бывать полно.
Ноги нам к чему даны?
Чтоб надеть на них штаны.
А к чему нам остальное?
Чтобы не скучать с женою.

Тверской отмечал, что, «высоко ценя драматургию Шекспира, в которой *скрешиваются* трагическое и комическое, высокое с площадным, мы значительное место уделяем *интермедиям* — сценам из самой трагедии, несколько развитым в отдельных случаях путем привнесения в них песенного материала (курсив мой. — А. И.)»². Иными словами, интермедии необходимы были постановщику для состыковки отдельных фрагментов действия *по контрасту* и, соответственно, для борьбы с *монотонностью* хода событий. Тверской подчеркивал, что в *плане композиционном* режиссура использовала песенки персонажей «в качестве своего рода интермедий, *разрезающих* несколько *однообразное течение* основных картин (курсив мой. — А. И.)»³. Сами интермедии, как утверждал постановщик, были «задуманы и выполнялись в *плане... комедии дель арте*»⁴.

Рассматривая вопросы сценографии спектакля (декорации, костюмы, свет), режиссер употреблял понятие из терминологии мейерхольдовского театра 1920—1930 годов, а именно: *вещественное оформление* спектакля. Конечно, в интерпретации Тверского содержание понятия «вещественное оформление» не являлось тождественным тому смыслу, какой вкладывал в этот термин Мейерхольд, а именно — сценография, основанная на *монтаже* реальных вещей. Вещественное оформление, по мысли Тверского, — это оформление, стремящееся к простой, но монументальной и красочно насыщенной форме⁵. Тверской пояснял: «То, что сделано художником А. Г. Тышлером для „Ричарда III“, является новым вариантом этой идеи, трактованной с точки зрения современных требований, предъявляемых сценическому

¹ Тверской К. К. Политическая трагедия на сцене.

² Тверской К. К. Как мы ставим «Ричарда III»

³ Тверской К. К. Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III». С. 103.

⁴ Диспут о постановке в БДТ хроники Шекспира «Ричард III» от 15 марта 1935 г. Стенографический отчет // Музей БДТ. Папка № 76. С. 15.4—15.5.

⁵ См.: Тверской К. К. Как мы ставим «Ричарда III».

оформлению. Оно, с одной стороны, должно служить станком-площадкой, на которой разворачивается действие пьесы, а с другой — нести определенную эмоционально-смысловую нагрузку. В конструктивном отношении декорация Тышлера представляет собой четыре основных площадки: просцениум (шекспировская передняя сцена), задняя сцена в виде станка, разделенного на три площадки, и занавеса (который был и в шекспировском театре), отделяющего переднюю сцену от внутренней. Правда, количество занавесей несколько увеличено — в установке Тышлера их четыре: два передних и два внутренних, которыми делится на две части внутренняя сцена. Эта схема обеспечивает перемены декораций на глазах у зрителя, на ходу, без специальных пауз для перестановки. Действие трагедии развивается, таким образом, непрерывно, одна картина как бы втекает в другую»¹. Иными словами, режиссер вместе с художником предлагал *традиционалистское* решение, которое при оформлении сцены не строилось на материале обращения к исторической реконструкции Англии эпохи войны Алой и Белой розы, но опиралось на *стилизацию* театра Елизаветинского времени.

Староанглийский характер сцены был достигнут в спектакле посредством станка, жесткие конструкции которого изображали три лондонские крепостные башни, сложенные из кирпича и сверху украшенные скульптурами-химерами, и предоставляли, тем самым, три игровые площадки действующим лицам постановки. При создании костюмов иконографический материал использовался как точка отсчета для свободного конструирования формы и кроя одежды в духе английской средневековой скульптуры, стилевое единство достигалось применением стежки как общего технического приема пошива костюмов, расцветка которых «производилась не только с учетом декоративного фона, но и сочетания красок в групповых мизансценах. <...> Руководило стремление в форме и расцветке костюма... выявить *социальную сущность* образов (курсив мой. — А. И.)»². При формировании рыцарских доспехов режиссер и художник намеренно прибегли к архаизации военного костюма, руководствуясь не исторической достоверностью, но исходя из общих стиливых параметров постановки и необходимости добиться определенного темпоритма спектакля. Тверской отмечал: «Обязательные для средневековой пьесы бутафорские латы заменены легкими стегаными куртками и колетами, широким свободным трико и шапочками. <...> Сконструированный Тышлером военный костюм не только связан приемом и цветом с общей декоративной установкой, — он дает возможность развернуть сцену боя в... *динамическом плане* (курсив мой. — А. И.)»³. При изготовлении бутафории, главным образом немногочисленных предметов мебели, акцент делался на

¹ Тверской К. К. Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III». С. 118—119.

² Там же. С. 120.

³ Там же.

создании вещей примитивных форм и визуально казавшихся массивными, тяжелыми. Оружие пришлось использовать подлинное, заимствованное из музеев, поскольку создать заново мечи и другие предметы вооружений театру не удалось. Последнее обстоятельство привело к неожиданному эффекту, о чем режиссер спектакля, явно исповедующий приверженность *условному театру*, написал следующее: «...здесь обнаружились всегдашние несовпадения жизненной и театральной выразительности. Настоящие двуручные мечи, которыми рубились рыцари в XIV—XV веках, даже самые крупные знаменитости эпохи принимают за прекрасную, очень выразительную... бутафорию»¹.

Останавливаясь на вопросе освоения артистами БДТ шекспировских образов, Тверской обозначил три этапа работы с исполнителями ролей в «Ричарде III». Первый этап — это преодоление традиций романтического спектакля, в том числе традиций по сценическому освоению романтически трактованного Шекспира, накопленных в БДТ на ранней стадии существования театра (1919—1921). Вторым этапом является реализация приема *условного реализма* в создании исполнителями художественных образов. Наконец, третьим этапом выступает поиск актером внутреннего напряжения, развитие им своего эмоционального внутреннего мира для достижения необходимого объема роли.

К сожалению, содержательный смысл предлагаемого Тверским творческого процесса не вполне ясен. Вот одно из высказываний режиссера: «Реалистическое понимание образа заводит [актера] в... дебри *психологического анализа, психологизма*, сползания на позиции *бытовизма, натурализма*. <...> Сформировалась точка зрения, что спектакль можно сыграть *нутром*. <...> Опасность перегиба на организацию... своей внутренней жизни, которая строилась... на *абстрактных переживаниях*... без овладения сложной формы, которая нужна для выполнения роли (курсив мой. — А. И.)»². И еще: «В... образах Шекспира актер сможет наглядно понять разницу между подлинным глубоким реализмом и натурализирующим психологизмом, взаимно друг друга исключаящим (с одной стороны — *эмпирический бытовизм*, с другой — *абстрактный схематизм*) (курсив мой. — А. И.)»³. Из сказанного Тверским очевидно, что именно режиссер решительно не приемлет в работе актера над сценическим образом. Это, во-первых, отрицание исполнительской техники актеров нутра; актеров, исповедующих эстетику натурализма; актеров, ориентированных на обыденный, бытовой театр. И во-вторых, определения «психологический анализ», «психологизм», «абстрактные пережи-

¹ Тверской К. К. Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III». С. 120.

² Открытый партийный пленум совместно с творческими работниками БДТ от 24 февраля 1935 г. Стенографический отчет // Музей БДТ. Папка № 78. С. 4.1—4.2.

³ Экспозиция «Ричарда III». Стенографический отчет от 23 декабря 1934 г. // Музей БДТ. Папка № 75а. С. 2.

вания» и «абстрактный схематизм» — это, несомненно, камешки, брошенные в огород Московского Художественного театра; один из аргументов противников «системы» Станиславского, к которым, несомненно, принадлежал и постановщик «Ричарда III», заключался в том, что актерская методология Станиславского опиралась на свойства и характеристики психики человека вообще, человека как такового, то есть «абстрактного человека», рассматриваемого вне исторических и, главное, вне социально-классовых реалий. Иными словами, более или менее понятно, что не устраивает Тверского в исполнительском мастерстве современного ему актера, но вот каким образом, по мнению режиссера, исполнитель может достичь цели «овладения сложной формы, которая нужна для выполнения роли», — остается неясным.

В связи с постановкой «Ричарда III» Тверской подчеркивал, что, помимо множества других аспектов, шекспировская «пьеса интересна в качестве тренажа для всего состава исполнителей»¹, и, касаясь вопросов исполнения, отмечал, что главная «сложность в самих (шекспировских. — А. И.) образах» и в умении артистов «подчинить свой внутренний мир задачам времени, темпа, реализма»². Имеет смысл сосредоточиться на центральном образе постановки — образе Ричарда, роль которого должны были исполнять Н. Ф. Монахов и В. Я. Софронов, при этом изначально предполагалось, что ведущие актеры труппы БДТ создадут в рамках единой режиссерской трактовки два отличных друг от друга варианта этого образа.

Тверской считал, что образ Ричарда — образ неоднозначный, объемный; Глостеру, с одной стороны, были присущи такие качества, как жестокость, бессердечие, лицемерие и проч.; но Ричард, с другой стороны, человек храбрый, умный, дальновидный, умеющий предвидеть ход исторических событий; человек решительный, способный быстро реагировать на изменения политической ситуации, приспосабливаться к ней; человек красноречивый, обаятельный, обладающий даром увлекать за собой; наконец, Глостер — злодей не в большей степени, чем другие представители его окружения, будь то враги Ричарда или его сторонники.

Такое толкование образа центрального героя предполагавшейся политической трагедии было предложено каждому из двух исполнителей роли Ричарда, чтобы они в процессе репетиционной работы адаптировали исходные параметры образа Глостера к собственной творческой индивидуальности, отсюда и те различия в игре Н. Ф. Монахова и В. Я. Софронова, которые в конечном счете обнаружились в сценических созданиях того и другого.

Ричард Софронова был умным, расчетливым, хорошо владеющим собой человеком, но совсем не актером. Софронов в роли Глостера стремился, по

¹ Конференция по итогам работы над «Ричардом III» от 08 апреля 1935 г. Стенографический отчет // Музей БДТ. Папка № 78. С. 7.1.

² Там же. С. 5.1.

мнению Тверского, «не только внутренне убедительно сыграть каждую отдельную ситуацию, но и дать последовательное раскрытие образа»¹. Ричард Софронов был внешне мало обаятельным, физически ущербным, обиженным природой и озлобленным человеком, что мало вязалось с представлениями о Ричарде, совершающем любовные подвиги, и сцена оболения леди Анны являлась не слишком убедительной. По этому поводу С. Л. Цимбал заметил, что «никаких личных притягательных качеств у самого Ричарда (в исполнении Софронова. — А. И.) не было, и только сила... мысли Ричарда и побеждала женщин, которые его окружали, и побеждала очень темные и очень хаотические силы, с которыми ему приходилось бороться»².

Тверской утверждал, что в роли Ричарда «Монахов дает внешне... импозантную и интересную фигуру. Несмотря на хромоту и горб, он ловкий, почти галантный кавалер. <...> Внутренняя линия Ричарда—Монахова чрезвычайно сложна и характеризуется постоянным чередованием моментов трагических с почти фарсовыми, большого внешнего спокойствия и напряженного движения. Его Ричард — актер: он почти все время играет»³.

С. Л. Цимбал свидетельствовал: «Исполнительский рисунок Монахова необычайно богат красками, разнообразен и остер. Монахов раскрывает своего Ричарда чертами неожиданного юмора (сцена с Елизаветой), быстроты и подвижности в объяснениях с Анной, внешнего спокойствия и звериной силы (сцена в палатке) и т. д., и т. д. В этом отношении Монахов—Ричард богаче и разнообразнее Софронова. Но... с точки зрения реализации конкретного режиссерского замысла работа Софронова яснее и последовательнее»⁴. По мнению И. Б. Березарк, театр «дал показ актеров совершенно *различных школ*... Образ, созданный Софроновым... вызвал ассоциацию с концом XIX, началом XX века, т. е. с типом *неврастенического* русского трагика... Он [Ричард у Софронова] методически от начала до конца четок и... проведен на... единой *неврастенической линии* (курсив мой. — А. И.)»⁵. Критик утверждал: «У Монахова... подход в основном был в создании большого монументального трагического образа, но... он [образ Ричарда] был осложнен элементами *натурализма* в актерской игре (курсив мой. — А. И.)»⁶. И. Б. Березарк писал, что два исполнителя роли Ричарда представили на современном этапе две линии актерского творчества из далекого прошлого: «Софронов внес [в спектакль Тверского] культуру *рус-*

¹ Тверской К. К. Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III». С. 95—96.

² Диспут о постановке в БДТ хроники Шекспира «Ричард III» от 15 марта 1935 г. Стенографический отчет // Музей БДТ. Папка № 76. С. 11.1.

³ Тверской К. К. Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III». С. 96—97.

⁴ Цимбал С. Шекспировский старт // Рабочий и театр. 1935. № 6. Март. С. 11.

⁵ Диспут о постановке в БДТ хроники Шекспира «Ричард III» от 15 марта 1935 г. С. 14.1.

⁶ Там же. С. 14.2.

ского модернизма, а Монахов... натуралистическую традицию 70–80-х годов (курсив мой. — А. И.)»¹ XIX века.

Тверской утверждал: в БДТ отсутствует единая методология работы режиссера с актером, такое положение дел привело «к целому ряду неприятных эпизодов, которые тормозили работу»². В частности, постановщик констатировал: «Нет ни одного исполнителя... с полным овладением речи к премьере. ...все решительно ошибались и продолжают ошибаться... а работали почти год»³. Тверской особое внимание уделял проблеме произнесения артистами стихотворного текста «Ричарда III»: «“Характерная” речь взамен напевно-нивелирующей, подчинение внутреннего ритма переживания ритму стиха, раскрытие реальности образа через условную стихотворную форму речи — вот некоторые из тех задач, которые ставились перед всеми исполнителями. Иногда эти задачи усложнялись требованием определенной ритмической формы (например, в сцене Анна — Ричард, где небольшой любовный диалог написан шестистопным ямбом, а все остальные реплики пятистопным). Разумеется, в тех местах, где стихи рифмованы (главным образом „под занавес“), задача актера заключается в том, чтобы довести до зрителя эту своеобразную сценическую точку»⁴. Критика, в отличие от самого постановщика «Ричарда III», достаточно высоко оценила исполнение актерами стихотворной речи. По мнению А. А. Гвоздева, «артистический коллектив театра проделал громадную работу, чтобы совершить смелый подъем на альпийские высоты шекспировской трагедии. Стих звучит, жест скуп и выразителен, в образах даны не достопочтенные джентльмены придворные, а жестокие, суровые и хищные феодалы»⁵. А. И. Пиотровский отметил, что «актеры Большого драматического театра хорошо доносят до зрительного зала... великолепные стихи... Спектакль, без леваческих выдумок, строго и серьезно доносит до зрителя если и не полностью, то в существенной части идею „политической трагедии“ Шекспира»⁶. Высказывалась и такая точка зрения: «Театр... показал подлинно шекспировский реалистический спектакль, обнаружив большой рост исполнительской и общей сценической культуры. Актеры овладели поэтическим текстом и выразительно читали прекрасно переведенные Анной Радловой стихи»⁷.

¹ Диспут о постановке в БДТ хроники Шекспира «Ричард III» от 15 марта 1935 г. С. 15.1.

² Конференция по итогам работы над «Ричардом III» от 08 апреля 1935 г. Стенографический отчет // Музей БДТ. Папка № 78. С. 5.1.

³ Там же. С. 6.1.

⁴ Тверской К. К. Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III». С. 113.

⁵ Гвоздев А. Ричард III // Красная газета. Вечерний выпуск. 1935. 2 марта.

⁶ Пиотровский А. Трагедия о короле Ричарде. Спектакль в БДТ // Советское искусство. 1935. № 14. 23 марта. С. 3.

⁷ «Ричард III». Вчера на премьере в БДТ // Красная газета. 1935. 28 февр.

Анализ осуществленного на сцене БДТ спектакля «Жизнь и смерть короля Ричарда III» открыл возможность определить и сформулировать многие из основополагающих свойств режиссерской методологии Тверского. Складывающийся в советском искусстве 1930-х годов соцреалистический канон ставил творчество художника в определенные рамки, подчинял обязательным правилам. Обращение Тверского к шекспировской драматургии наложило на его режиссуру дополнительные ограничения, поскольку публикация в 1933 году книги «К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве» и развернувшийся затем процесс «шекспиризации» советского театра навязывал режиссеру, во-первых, постановочный подход к литературному материалу — подход *исторический*, опирающийся на марксистское толкование истории, то есть на исторический материализм; во-вторых, *социально-политическое* толкование сюжета; в-третьих, жанр постановки, представляющий собой *политическую трагедию*; и, наконец, в-четвертых — стилистику постановки на основе представлений Маркса и Энгельса о *реализме* Шекспира.

Тверской-режиссер остался в заданных ему границах на уровне сценического сюжета, который стал результатом активной работы постановщика совместно с переводчицей А. Д. Радловой над текстом шекспировской пьесы (отсекались сцены и действующие лица, напрямую не связанные с социально-политическими коллизиями; выверялись и корректировались характеры персонажей и линии их действенного участия в политической трагедии; намеренно грубая, сниженная лексика реплик действующих лиц и характеристик происходящего призваны были обеспечить заземленность разворачивающихся на сцене событий, их «реализм» и социальный фон). В режиссерской экспликации, в предпремьерных декларациях, в статьях, посвященных постановке «Ричарда III», в речах на диспутах и общественных обсуждениях спектакля Тверской неизменно подчеркивал соответствие его сценического создания канону советской театральной «шекспирианы».

Вместе с тем, оставаясь при работе над сценическим воплощением «Ричарда III» в рамках наложенных на него ограничений, Тверской проявил себя как настоящий художник, обладающий собственным режиссерским почерком. Анализ поэтики созданного им спектакля показал, что Тверской — адепт *условного театра* и приверженец *театрального традиционализма*; режиссер, многое взявший из арсенала приемов своего учителя, В. Э. Мейерхольда, и сумевший не только освоить и адаптировать под свои специфические качества постановщика отдельные элементы мейерхольдовской режиссуры, но сформировать собственную режиссерскую методологию и реализовать ее в условиях, существенно отличных от тех, что были у Доктора Дапертутто в Студии на Бородинской, у Мастера в ГВЫРМ—ГВЫТМ—ГЭКТЕМАС и у лидера Театра имени Вс. Мейерхольда.

Используемый Тверским термин «условный реализм» не был способен скрыть тот факт, что встречающееся в постановке «Ричарда III» воспроиз-

ведение исторических реалий (крепостные башни, украшающие их скульптуры-химеры и т. д.) или использование подлинных старинных вещей (настоящие двуручные рыцарские мечи и другие предметы старинного оружия) вовсе не означало применения *метода исторической реконструкции* и попытки достоверно воспроизвести на сцене БДТ эпоху войны Алой и Белой розы. Предложенное режиссером сценографическое решение — решение *традиционалистское*, но Тверской, в отличие от Мейерхольтца, стилизовало не итальянский театр масок и не испанский театр Золотого века, не театр эпохи Мольера и не театр кабуки, но стилизовало театр Елизаветинской эпохи, создал композицию, которая явилась свободной *вариацией на тему* сцены театра шекспировского времени (игровые площадки на станке в виде трех крепостных башен и на просцениуме; система занавесов, служащих для членения сценического пространства и организации непрерывного действия). Впрочем, стилизация в духе *commedia dell'arte* в «Ричарде III» тоже имела место и использовалась в специально введенных в композицию спектакля *интермедиях*, решенных, как правило, в виде *пантомим* и призванных решать проблемы *темпа* постановки.

Композиция «Ричарда III» представляла собой разделенную на три акта *многоэпизодную структуру*, связующим звеном которой выступала основная сюжетная линия спектакля — история жизни и смерти Ричарда Глостера. Борьба с монотонностью и однообразием действия достигалась за счет *монтажа* фрагментов *по принципу контраста* (эпизоды или специально введенные в качестве интермедий сцены чередовались: после возвышенного куса — низменный или наоборот; после шумного фрагмента — тихий или наоборот; после динамичной сцены — статичная или наоборот, и т. д.). Постановку Тверского смело можно назвать *спектаклем на музыке*, и дело тут не только в широком использовании музыки В. В. Желобинского, но в организации действия по композиционным законам, аналогичным музыкальным, например — широкое и разностороннее использование *контрапункта* как способа соединения музыки и слова, музыки и пластики, пластики и слова, и проч. Тверской большое внимание уделял пластической составляющей артистического исполнения, используя пантомиму как связующий элемент актерской *игры* и *предыгры*.

Открытым остается вопрос о взглядах Тверского на способ актерского существования. Анализ спектакля «Ричард III» позволяет с уверенностью говорить лишь о том, какая артистическая техника не устраивала Тверского. Режиссер отрицательно относился к актерам нутра, к исполнителям, увлеченным натурализмом, или к приверженцам реализма бытового плана. Не был Тверской и сторонником психологического реализма в актерском творчестве, хотя в разного рода высказываниях режиссера, посвященных «Ричарду III», ни сам К. С. Станиславский, ни его «система» напрямую не упоминались. В Большом драматическом театре Тверской вынужден был работать

с имевшимися в наличии артистами, он мог лишь использовать их исполнительские умения и навыки, корректировать свои постановочные намерения в соответствии с их индивидуальностью и сложившейся манерой игры, что особенно явственно в случае с исполнителями роли Ричарда — ведущими актерами БДТ Н. Ф. Монаховым и В. Я. Софроновым. Каждый из них, оставаясь в рамках общей режиссерской трактовки образа Глостера, создал собственного Ричарда, отличного и по нюансам в толковании этого персонажа, и по особенностям исполнения.

Режиссура Тверского неоднородна, ее *эkleктический* характер позволяет отнести Тверского к типу постановщиков, которых В. Э. Мейерхольд, имея в виду Ф. Ф. Комиссаржевского, относил к *режиссерам-компиляторам*, соединяющим в рамках одного спектакля разнородные постановочные приемы. В этой мейерхольдовской характеристике нет ничего унижительного или оскорбительного, в компанию к Комиссаржевскому и Тверскому можно добавить таких, например, режиссеров, как К. А. Марджанов или А. Н. Бенуа. Речь идет о режиссерах, которые в первую очередь выступают именно *постановщиками* спектакля; для них работе непосредственно с актерами отводится (по самым разным причинам) второстепенное место, что и отличает их от режиссеров первого ряда: К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова и М. А. Чехова.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БДТ — Большой драматический театр.

ГВЫРМ — Государственные высшие режиссерские мастерские.

ГВЫТМ — Государственные высшие театральные мастерские.

ГЭКТЕМАС — Государственные экспериментальные театральные мастерские.

ТИМ — Государственный театр им. Вс. Мейерхольда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашидзе С. Вокруг Шекспировского спектакля // Рабочий и театр. 1935. № 5. Март. С. 7.
2. Бушueva С. Шекспир у Радлова // В спорах о театре: Сборник научных статей / Сост. Д. И. Золотницкий. СПб.: РИИИ, 1992. С. 22—54.
3. Вильям Шекспир. Жизнь и смерть короля Ричарда третьего: Статьи и материалы. Л.: Музей БДТ им. Горького, 1935. 49 с.
4. Гвоздев А. Ричард III // Красная газета. Вечерний выпуск. 1935. 2 марта.
5. Золотницкий Д. С. Э. Радлов: из шекспирианы тридцатых // В спорах о театре: Сборник научных статей / Сост. Д. И. Золотницкий. СПб.: РИИИ, 1992. С. 55—102.
6. Пиотровский А. Трагедия о короле Ричарде. Спектакль в БДТ // Советское искусство. 1935. № 14. 23 марта. С. 3.
7. «Ричард III». Вчера на премьере в БДТ // Красная газета. 1935. 28 февр.
8. Смирнов А. В поисках живого Шекспира // Рабочий и театр. 1935. № 6. Март. С. 9.
9. Тверской К. К. Как мы ставим «Ричарда III» // Литературная газета. 1934. 24 апр.

10. *Тверской К. К.* О постановке «Ричарда III» в БДТ // Вильям Шекспир. Жизнь и смерть короля Ричарда третьего: Статьи и материалы. Л.: Музей БДТ имени Горького, 1935. С. 34–36.
11. *Тверской К. К.* Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III» // Наша работа над классиками: Сборник статей. Л.: Художественная литература, 1936. С. 71–124.
12. *Тверской К. К.* Политическая трагедия на сцене // Рабочий и театр. 1935. № 5. Март. С. 6.
13. *Цимбал С.* Шекспировский старт // Рабочий и театр. 1935. № 6. Март. С. 11–12.

Аннотация

Статья посвящена реконструкции и анализу поэтики спектакля К. К. Тверского «Жизнь и смерть короля Ричарда III» (БДТ, 1935, художник А. Г. Тышлер) по пьесе У. Шекспира «Ричард III». Фигура Тверского, одного из ведущих режиссеров Ленинграда 1920–1930 годов, обойдена вниманием исследователей; недостаточно изучен и вклад Тверского в сценическую историю Ленинградского Большого драматического театра, где постановка «Ричарда III» была самым значимым спектаклем режиссера. В статье изучается сценографическое решение спектакля, его жанровая природа, особенности композиции, специфика работы с актерами. На этой основе делается попытка сформулировать некоторые характеристики режиссерской методологии Тверского.

Summary

This article is dedicated to a reconstruction and poetic analysis of Konstantin Tverskoy's 1935 Bolshoi Drama Theatre production of *The Life and Death of King Richard III* (with stage design by Alexander Tyshler), based on William Shakespeare's *Richard III*. One of the leading stage directors in Leningrad during the 1920s and '30s, Tverskoy has been generally disregarded by scholars. Also neglected is his contribution to the theatrical legacy of the Bolshoi Drama Theatre, where the staging of *Richard III* was his most important work. The article examines the scenographic interpretation of the production, its genre, composition, and the specifics of working with the actors. Based on this analysis, an attempt is made to formulate some characteristics of Tverskoy's methodology as a director.

- ✓ *Ключевые слова:* К. К. Тверской, А. Г. Тышлер, «Жизнь и смерть короля Ричарда III», БДТ, сценография, композиция, жанр, спектакль на музыку, способ актерского существования.
- ✓ *Key words:* K. K. Tverskoy, A. G. Tyshler, *The Life and Death of King Richard III*, Bolshoi Drama Theatre, scenography, composition, genre, musical play, acting methods.

ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ

№ 4 / 2018

Духовное православное певческое наследие славянских народов

[Пожидаева Г. А. Духовная музыка славянского Средневековья: Русь, Болгария, Сербия. IX—XVII века. М.: Композитор; СПб.: Нестор-История, 2017. 472 с., нот., ил.]

ДЕНИСОВ НИКОЛАЙ ГРИГОРЬЕВИЧ

Доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского; заместитель начальника Управления гуманитарных наук, Российский фонд фундаментальных исследований (Москва)

DENISOV NIKOLAY G.

Doctor of Musicology, Professor, Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory;
Deputy Chief of Department of Humanities,
Russian Foundation for Basic Research (Moscow)

E-mail: denisov_nikolay@mail.ru

В 2017 году в издательстве «Композитор» и «Нестор-История» вышла монография Г. А. Пожидаевой «Духовная музыка славянского Средневековья: Русь, Болгария, Сербия. IX—XVII века». В книге три части. Первая посвящена певческому искусству южных славян, вторая и третья — древнерусскому певческому искусству. Литература насчитывает 527 источников (включая дискографию). По векам расписаны рукописные источники, упоминаемые в работе. Кроме этого, даются 43 расшифровки монодийных и многоголосных песнопений, выполненные автором, а также комментарии с объяснением разных роспевов¹. К достоинствам издания относятся: красивая обложка, красивые заставки, хороший шрифт, который словно зовет читать книгу.

Прежде чем охарактеризовать это издание, я хочу немного заглянуть в историю. Наука о древнерусском богослужебном пении (музыкальная медиевистика) возникла в России раньше академического музыкознания. Она началась с открытия в Московской консерватории кафедры истории и теории церковного пения. Первый ее профессор протоиерей Димитрий Разумовский написал и издал фундаментальный труд

¹ Я использую устоявшийся в медиевистике термин «роспев».



«Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения» в трех выпусках¹. Потом последовали другие, не менее капитальные труды. Сподвижниками Разумовского стал ряд ученых, являющихся гордостью отечественной музыкальной медиевистики: В. Ф. Одоевский, Ю. К. Арнольд, протоиерей Вас. Металлов, С. В. Смоленский, А. В. Преображенский и др. Благодаря стараниям этих людей российская наука о богослужебном пении развивалась, если можно так выразиться, «семимильными шагами». Маститые исследователи создали солидные монографии, оставили огромное архивное наследство. Затем, как всем хорошо известно, произошли революционные события 1917 года. Новое государство — Советский Союз — формировало новую идеологию. В основу ее была положена культура народная. Церковь отделили от государства, возобладало атеистическое мировоззрение. Музыкальная церковная культура была запрещена для изучения и исполнения. Не будем долго на этом останавливаться. Потепление отношения к древней богослужебной музыке началось с 1967 года, когда в Ленинградской консерватории открыли факультативный курс по музыкальной палеографии под руководством преданного этой культуре М. В. Бражникова. А в 1970-е годы вышла в свет (двумя изданиями) книга Н. Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство»², которую могли читать все советские люди. Возрождению церковного пения и его изучению в нашей стране способствовали исторические события 1988 года, связанные с 1000-летием Крещения Руси. А после развала Советского государства, с 1990-х годов, начался, если так выразиться, настоящий «бум». Концерты и фестивали церковной музыки, духовные опусы современных композиторов, наконец, обилие публикаций, дипломов, диссертаций по вышеизложенной тематике. Это отрадно. Но если давать оценку всему тому, что происходило в последнюю четверть века в выходивших в свет работах, то следует указать на их многополярность, обилие тематики и все-таки частный характер затрагиваемых тем. И это обоснованно. Шло погружение в проблематику, изучались определенные роспевы, школы, личности, рукописи и т. д. Если же вести разговор об исторических монографиях, то здесь картина выглядит следующей. После книг Н. Д. Успенского в стране вышла монография Ю. В. Келдыша, посвященная музыкальной культуре Древней Руси, представляющая первый том истории русской музыки, предпринятой Государственным институтом искусствознания³. Фактически это последняя историческая работа, созданная

¹ Разумовский Д. В. Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения: В 3 вып. М.: Тип. Т. Риса, 1867—1869.

² Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. 2-е изд., доп. М.: Советский композитор, 1971. 624 с.

³ Келдыш Ю. В. (сост.), О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. Древняя Русь XI—XVII века. М.: Музыка, 1983. 384 с. (История русской музыки: В 10 т. Т. 1).

и изданная в 1983 году. Правда, в 2004 году в России была переиздана книга И. А. Гарднера о богослужебном пении Русской православной церкви, написанная и изданная автором за рубежом еще в 1960-е годы¹. К монографическим опусам можно отнести книгу Г. А. Пожидаевой о певческих традициях Древней Руси², книги Т. Ф. Владышевской по истории древнерусского певческого искусства³. Но в целом, новой, полновесной монографии о древнем богослужебном певческом искусстве в науке давно не было.

И вот появляется работа Г. А. Пожидаевой. В чем особенность этой книги, кому она предназначена?

Оценивая это издание, можно говорить о новаторстве, об оригинальности. Наверное, главное отличие от всех ранее выходивших трудов по древнерусской музыке заключается в том, что мы впервые имеем дело с книгой, посвященной средневековой музыкальной культуре не только Руси, но еще Болгарии и Сербии. В данном отношении — это первая в науке монография. Сразу хочу заметить, что можно было бы добавить сюда культуру Греции и Румынии, так как все эти страны объединяет одна вера — православие, один истоки — византийские. Автор же предпочла иной ракурс. Г. А. Пожидаева сосредоточилась на культуре славянских народов, объединенных языковой общностью, верой и певческой культурой. Причину этого автор объясняет следующим: «мы обращаемся к византийским истокам и к церковному пению южных славян, которое предшествовало церковному пению на Руси и из-за языковой общности могло быть ближе нам, нежели пение греческое» (С. 7). Поэтому надо выразить слова благодарности автору за такой труд. Если в области русской музыкальной медиэвистики Галина Андреевна общепризнанный ученый, хорошо знающий певческие источники, работающий в разных направлениях, то для того, чтобы написать работу по культуре болгар и сербов, необходимо было ознакомиться с массивом исследований, которые выпускались в разные годы в этих странах на болгарском и сербском языках. Подобная попытка предпринимается в нашей науке впервые.

Итак, автор посвящает книгу древней певческой культуре трех стран: Руси, Болгарии и Сербии. Выбор стран объясняется автором не этнической общностью, а духовной и культурной — православием, единым богослужебным языком — церковнославянским.

¹ *Гарднер И.* Богослужебное пение русской православной церкви. Сущность, система и история: В 2 т. 2-е изд. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. Т. 1. 495 с.; Т. 2. 527 с.

² *Пожидаева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. 880 с.

³ *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М.: Знак, 2006. 472 с.; *Владышевская Т. Ф.* Древнерусская певческая культура и история. М.: Луч, 2012. 478 с.

Есть ли отличие у вышедшей книги от ранее изданных монографий по церковной музыке? С моей точки зрения — есть. Если все ранее перечисленные работы (как упомянутые мной, так и не упомянутые) по древней богослужебной музыке могут читаться и изучаться как специалистами в области церковной музыки, профессионалами музыковедами, так и просто любителями музыки, то данный труд предназначен, безусловно, именно для специалистов. Почему?

Отвлекаясь от хода изложения, отметим стиль, в котором Галина Андреевна излагает материал. Я знаком со всеми большими монографическими исследованиями автора. Помимо огромного материала, который они охватывали, автор всегда очень подробно излагала обозреваемую проблему. Стиль новой книги, начиная с первой главы, предстает иным. Его характеризует прежде всего лаконичность изложения, за каждым предложением стоит большая информация. Автор подает материал как бы тезисно: патристика о богослужебном пении, церковные уставы, богослужебные и музыкальные циклы церковного календаря. Главы перенасыщены материалом, но не перегружены. Читатель, если заинтересуется каждой из обозначенных тем, может обратиться к необходимым источникам (которые даны в списке литературы) и начать подробно их изучать. Заданный стиль будет продолжен на протяжении всей монографии. Забегая вперед, скажу, что это облегчает чтение книги. Она предстает как своего рода увлекательное чтение. Это ни в коем случае не снижает научной значимости или популяризации. Речь идет о другом. На протяжении многолетнего научного исследования богослужебного пения Галина Андреевна подошла к другому стилю подачи материала. И в этом одно из достоинств новоизданной монографии.

Передо мной встает вопрос: как проанализировать работу? Можно остановиться на отдельных главах, на отдельных проблемах, вступить в полемику по каким-то вопросам, которые имеют место в медиевистике. Разные ученые придерживаются разных взглядов, позиций, порой диаметрально противоположных. Сразу скажу, что не все у меня, как читающего, воспринимается однозначно. Но я хочу пройти по всей книге, обозначить главы и параграфы, наиболее для меня значимые и интересные, дать по ходу изложения свои комментарии и задать свои вопросы.

Введение¹ к книге посвящено истории изучения богослужебной культуры в Болгарии, Сербии и России. Обозревая огромный круг источников, автор кратко знакомит читателя с историей принятия православия в этих странах, историей формирования православной культуры и историей ее изучения. И если русская научная литература о церковной музыке в настоящее время доступна (что было совершенно иначе в советские годы), то научные

¹ Для удобства чтения части и главы книги я буду выделять жирным шрифтом, а подразделы в главах — курсивом.

источники по болгарской и сербской музыке Галине Андреевне надо было не только разыскивать, но переводить и изучать.

Составляя историографию церковного пения в книге, автор, параллельно, прослеживает историю самой этой науки. Кроме того, Пожидаева рассматривает научные источники не сами по себе, а по главным проблемам, которым они посвящены. В числе них: духовные и музыкально-эстетические позиции богословов, литургика, литургическая поэзия — гимнография, проблемы перевода богослужебных текстов с греческого на церковнославянский язык, первоисточники, специальные исторические монографии, описание певческих собраний, размещение певческих рукописей в Интернете, богослужебная книжность, теория знаменного распева, службы русским святым, певческие школы, творчество распевщиков, старообрядческая культура, возникновение многоголосия, партесное пение, культура барокко, византийско-русские связи. В этом обзоре впервые в отечественной науке дана история изучения богослужебного пения в Сербии и Болгарии своими учеными и в то же время изучение сербских и болгарских распевов в России российскими учеными (повторяю — впервые).

Ведущее место в разделе, безусловно, посвящено отечественной науке о русском богослужебном пении. Как пишет автор, «обзор литературы по музыкальной медиэвистике, преследуя своей целью представить современное ее состояние в изучении истории церковного пения, будет охватывать исследования второй половины XX в., а также начала XXI» (С. 13). Это логично. Обзоры научной литературы XIX — начала XX века делались неоднократно и продолжают до сих пор во многих работах по церковной музыке. Новое же активное изучение русского богослужебного пения началось в стране со второй половины XX века. Но данный, вступительный раздел этой монографии, нося, по сути, энциклопедический характер, показывает эрудицию автора. Досконально изучив огромный массив научной литературы, Пожидаева демонстрирует объективное отношение ко всем авторам (вне зависимости, разделяет ли она их позицию или нет), их трудам, оценивает вклад каждого ученого в науку. В конце обзора Галина Андреевна заявляет цель и задачи своего труда как попытку представить «главные вехи в истории певческого искусства восточных и южных славян... <...> ...охватить в целом церковно-певческую культуру православного славянства» (С. 20).

Книга имеет три части.

В первой части «Церковно-певческое искусство южных славян. IX — первая половина XV века» три главы и множество параграфов.

Глава первая — «Духовные и литургические основы церковно-певческой культуры». «1. Раннехристианская патристика о богослужебном пении». Эпохой, в которой формировалось церковно-певческое искусство, автор называет II—VIII века. Как известно, до IV века христиане преследовались, и только в 313 году, после Миланского эдикта императора Константина

Великого, уверовавшего во Христа, христианство становится официальной религией. И сама автор дает этому подтверждение, когда пишет о том, что «золотым веком» патристики стал IV век: именно тогда сложились основные христианские догматы и мировоззрение. В трудах выдающихся богословов уделялось внимание «искусству, в том числе музыке» (С. 22). Здесь же компактно изложены история церковных уставов, богослужебные циклы, календарь.

В небольшой по объему **второй главе «Жанры восточно-христианской и древнеславянской гимнографии»** представлены особенности богослужебно-певческих жанров, роль слова и литургического чтения, история формирования гимнографии, классификация жанров.

Каждой из обозначенных проблем могут быть посвящены целые книги, диссертационные исследования. По вышепоставленным проблемам существует огромная литература. Много вопросов возникает о самом понятии «жанр» применительно к древней богослужебной культуре. Эти вопросы неоднократно поднимались в филологии. Слишком велика инерция европоцентризма, механического перенесения принципов и законов светской культуры и ее жанров на древнюю культуру. В музыковедении такой взгляд пока господствует.

В самом начале главы, обращаясь к истокам формирования жанров в средневековом искусстве, автор заключает, что искусство той эпохи «стояло ближе к синкретическому искусству» (С. 29). От себя хочу заметить, что средневековое христианское искусство представляло уже синтез искусств, а не синкретизм, в отличие от языческого искусства.

Говоря об особенностях литургической поэзии, с ее «сложным комплексом богословских и догматических понятий» (Там же), автор заявляет, что современному человеку трудно воспринимать литургическую поэзию. Возникает вопрос: а почему? Тут же автор кратко называет имена тех, кто начал исследование жанров средневекового искусства: Д. С. Лихачев, Г. К. Вагнер, Э. Веллес, И. А. Гарднер, Е. И. Коляда, Б. А. Шиндин. Кратко дается характеристика всех трудов. Это основное значение параграфа. Рассуждения автора на этих страницах несут характер индивидуальности.

Параграф «2. Роль слова и литургического чтения в богослужении» начинается с того, что природа церковного пения синтетична, что слово и напев представляют нераздельное целое. Замечу, что это личная позиция ученого. Наверное, не все могут с этим согласиться. Так, в этномузыкологии принято считать, что любая вокальная музыка представляет собой координацию текста и напева.

Здесь дается краткий очерк о вокальной природе христианского музыкального искусства, приводятся высказывания Отцов Церкви. Описывается принцип псалмодии. Говорится о торжественном чтении текстов Священного Писания, специфике возгласов священнослужителей. В итоге уче-

ный подходит к объяснению причин высокой роли чтения, чтения нараспев, псалмодии в богослужении.

В параграфе «3. Историческое формирование гимнографии как системы» сжато представлена история формирования жанров¹ гимнографии раннего периода. Автор перечисляет их. Правда, в списке литературы по этому вопросу не хватает замечательной работы архимандрита Киприана (Керна)². Но из всех жанров, только говоря о кондаке, автор рассуждает о напевах этого жанра, причем в древнее время. Мне представляется, что это немного размывает единство изложения материала. Переходя к жанру канона («Зрелый период гимнографии», с. 36), автор говорит о вытеснении им жанра кондака в VIII—IX веках. Но как в литературе, так и в рассмотрении гимнографии канона не хватает фундаментальной работы В. В. Василика³. Или, указывая на великий канон Андрея Критского, автор говорит о его предназначении для первых четырех дней Великого поста «и некоторых служб этого периода» (С. 37). Эта служба одна — на утрене четверга пятой недели Великого поста, когда канон служит-ся в церкви полностью. В старообрядческой практике он читается особой погласицей. Во время чтения канона делается около тысячи земных поклонов.

Говоря о традициях служения канона в Древней Руси, автор указывает, что его пение прекратилось с конца XV века, кроме Пасхального канона и канона в Неделю Ваий. Однако следует указать, что в певческих рукописях встречаются полностью распетые крюками другие каноны, в том числе в старообрядческой традиции⁴. Если же говорить о живой практике XX столетия, хочу указать, что в некоторых храмах продолжалась и продолжается полное исполнение канонов до сих пор. Так, в общине города Клинцы Брянской области на престольный праздник Преображения вплоть до 1981 года полностью пелся канон Преображению. В Поморской общине города Москвы и в настоящее время полностью поется канон празднику Вознесения 5-го гласа.

«4. Общая классификация певческих жанров». Жанры церковной гимнографии формировались на протяжении многих веков на православном Востоке. Автор придерживается классификации жанров по принципу изменяемых и неизменяемых. Но, кроме этого, добавляет такие признаки, как литур-

¹ Хотя, я бы сказал, автор достаточно вольно обращается с веками. Думаю, историки Церкви могут внести здесь свои коррективы.

² Приводится по изданию: *Киприан (Керн), архим.* Литургика: Гимнография и эортология. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 2002. 151 с. Книга неоднократно переиздавалась.

³ *Василик В. В.* Происхождение канона: Богословие, история, поэтика. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. 306 с.; *Желтов М. С., свящ.* Канон // Православная энциклопедия: М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2012. Т. 30. С. 204—212.

⁴ Кроме канона, в Неделю Ваий встречается полностью распетый канон Троице. Знаменитый рогожский певец Фортов в начале XIX распел канон святому Николе и преподнес в дар императору Николаю Первому.

гическое предназначение, догматический или повествовательный характер. Нельзя принять это полностью. Так, задостойники тоже попадают в жанр. Но задостойник по жанру — ирмос девятой песни канона. Слово «задостойник» применяется к нему, так как этот ирмос поется на Литургии вместо песнопения «Достойно есть» в дни праздника. И это касается в основном праздников двенадцатых. На литургии в старообрядческой практике он поется двумя клиросами на сходе у амвона. Задостойник — это место исполнения ирмоса в службе, а не жанр — поэтический или певческий.

Вопросы возникают при выделении песнопений догматического и повествовательного характера. Такого рода песнопения не являются жанрами. О подобной проблеме писал Гарднер в вышеупомянутой монографии. Способ исполнения песнопений не является признаком жанра, но вывод, который делает Галина Андреевна, весом: «жанровая система гимнографии является огромным ансамблем...» (С. 40).

Глава третья «История, гимнография и певческое искусство южных славян» — по сути, повторяюсь, представляет первое в отечественной науке исследование о культуре южных славян.

Вначале («1. *Контуры истории южных славян в связи с историей Византии*») автор эскизно дает историю каждой страны: Византии, Болгарии, Сербии.

Далее («2. *Литургическая поэзия Болгарии и Сербии*») рассматривается болгарская гимнография, ведущие гимнографы Болгарии. Отдельно представлена Тырновская книжная школа. Говорится об идеологической связи с исихазмом, следствием чего явилось создание стиля «плетение словес».

Аналогично представлена сербская гимнография с ее ведущими авторами. Называются службы сербским святым, сербские гимнографы, приводятся образцы песнопений.

После этого автор переходит к 3-му параграфу «*Храмовое певческое искусство славян*». Он начинается с типологии византийского церковного певческого искусства: это силлабическое, силлабо-мелизматическое и собственно мелизматическое пение, которые лежат в основе богослужебной культуры других православных стран. Поздним выступает калофонический стиль пения.

Чтобы написать раздел «*Богослужебное пение Болгарии*», автору пришлось переработать большое количество источников, особенно болгарских, в первую очередь труды исследовательницы Е. Тончевой. По сути, благодаря Пожидаевой мы имеем первую историю болгарского богослужебного пения, изданную в России. Думаю, сделать это было сложно как по причине того, что это другая культура, так и по причине белых пятен, которые имеют место в истории болгарской культуры, отсутствия документальных источников, памятников. Поэтому неслучайно в тексте автор употребляет такие выражения: «вероятно», «есть предположение», «видимо», «по всей вероятности», «гипотеза», «скорее всего», «можно предположить».

Аналогичное значение имеет раздел *«Бытование певческой традиции в Сербии»*.

Во второй части **«Храмовое певческое искусство Древней Руси. Конец X — XIV век»**, при сохранении авторского стиля, с моей точки зрения, меняется характер повествования или, точнее, способ его подачи. Связано это с тем, что сама Галина Андреевна давно занимается древнерусской культурой, в нашей стране много написано трудов о древнерусской культуре, более доступны источники. Поэтому здесь присутствует последовательное изложение материала на фоне исторических событий, с хорошими цитатами, с перечислением большого количества певческих источников.

В главе первой **«Начало истории русской профессиональной музыки»** в параграфе *«1. Возникновение церковно-певческой культуры»* дается картина Крещения Руси, роль византийских мастеров в освоении церковной культуры, в строительстве храмов и зодчестве, летописных сводах, история возникновения богослужебного пения, певческих книг.

«2. Первое балканское влияние». Это интересный параграф. В нем автор выступает с собственной научной позицией. Ученый выводит новое понятие — «балканское влияние», суммируя в нем «южнославянское и византийское» влияние.

Вопрос о происхождении древнерусского пения, о его истоках, развитии на начальном этапе давно разрабатывался в музыкальной медиэвистике. Г. А. Пожидаева подробно излагает все точки зрения, порой противоречащие друг другу. Это интересная тема для истории древнерусского богослужебного искусства. Здесь Галина Андреевна излагает свою научную позицию, свои взгляды и гипотезы. Так, она пишет о роли устной практики, которая имела место в первые века христианства на Руси, о том, какую роль при этом играл перевод текстов с греческого языка. Говоря об этом, автор оперирует понятиями «греческий» и «славянский» языки. Лингвисты могут возразить. На Руси письменным языком являлся язык церковнославянский, а в обиходе говорили на древнерусском языке. Что такое славянский язык? Непонятно выражение: «Литургическая речь основывалась на византийской традиции, восходящей, в свою очередь, к древнееврейской синагогальной практике» (С. 80). Желательно было бы дать ссылки на соответствующие научные источники.

Автор ставит проблему: «трудно себе представить, что интонационно-просодическая природа славянского языка, отличавшаяся от греческой, не имела своего воздействия на формирование и литургической речи, и музыкального языка распевов» (Там же). По сути, это авторская научная позиция. Но, как мне представляется, она требует доказательств! Кроме того, возникает вопрос: о каком славянском языке идет речь? Нет общеславянского языка. Есть древний язык каждого славянского народа, а есть церковнославянский язык, который не является языком отдельного славянского народа. Это письменный язык, созданный святыми Кириллом и Мефодием, на ко-

тором славяне славят Бога! Это отдельный, самостоятельный в лингвистическом отношении язык.

Научная позиция автора закрепляется дальше. Пожидаева пишет, что «интонационная и просодическая самобытность славянской языковой и речевой культуры должна была обрести свое отражение в музыкальном языке ранних напевов» (С. 80–81). На протяжении последующих страниц продолжается интересный разбор византийского музыкального влияния на древнерусское. Подробно излагаются разные точки зрения. Перечисляются цели и задачи, которые стоят перед музыкальной медиевистикой, источники, на основе которых это должно изучаться. Автор владеет всей научной информацией. Подробно говорится, как изучалась эта проблема. Что очень важно, в этом перечне указывается работа В. Н. Холоповой, ее основные научные выводы. И правомерен вывод ученого, что наука на современном этапе «не позволяет сделать окончательные выводы» (С. 83) по вышеизложенной проблематике. И здесь Пожидаева намечает свои пути решения проблемы. Она анализирует византийские и древнерусские нотации. Дает обоснованную критику научных работ К. Флороса и Гр. Майерса. И наконец, утверждает, что «самостоятельность музыкальной письменности на Руси фактически доказывает самобытность напевов, которые были записаны своей, оригинальной нотацией» (С. 84).

Вторая половина параграфа посвящена рассмотрению вопроса, что такое «южнославянское влияние». Автор считает этот термин неудачным, подвергая корректировке представления о влиянии южных славян на Древнюю Русь. Доказывается, что у болгар и сербов развитие культуры было более поздним в сравнении с русской культурой. Таким образом, снова утверждается, что «музыкальная письменность Древней Руси сложилась как своеобразная система, которая, при внешнем сходстве ее графики с византийской, имела принципиальные, типологические отличия от нее» (С. 87). Вся последняя часть параграфа посвящена утверждению этого тезиса.

Глава вторая «Музыкально-теоретические основы церковного пения». «1. Особенности стихосложения в литургической поэзии». Поднята очень важная проблема. Она сложна и в историческом, и в теоретическом отношении. Отдельная сфера — это стихосложение в древнегреческой поэзии, византийской. Иная ситуация — в славянских странах, в песнопениях, распетых на церковнославянском языке. Здесь даются ссылки на классические работы филологов: К. Тарановского, О. И. Федотова, М. Л. Гаспарова¹. Наконец, есть история языка: древнегреческого, новогреческого, церковнославянского.

Хочу добавить, что по вопросам стихосложения, анализа древних текстов есть много наработок в трудах отечественных этномузыкологов. Для медиевистов это особенно важно при анализе песнопений, в вопросах координа-

¹ Но из поля внимания выпадают почему-то работы отечественных музыковедов, поднимающих те же проблемы.

ции текста и напева. Автор же останавливается в анализе текстов только на терминах: *колон* и *синтагма*¹.

Не надо забывать и жанровую природу песнопений — ирмосов с тропарями и стихир, — в византийской культуре она была поэтической.

В целом это строго научный параграф, интересный исследователям, занимающимся древними вокальными культурами. Но я бы сказал, что в нем, скорее, только поставлена проблема, но пока не дается ее решение.

В параграфах «2. Композиционная техника распева» и «3. Типология древнерусского церковного пения» речь идет о пении на самогласен, самоподен, подобен, о силлабическом и силлабо-мелизматическом типе пения.

Глава третья «Ранние виды церковного пения».

Параграф «1. Знаменный распев» посвящен не историческому, а теоретическому анализу главного распева в Древней Руси — знаменного. Автор утверждает, что обиходный звукоряд сложился к концу XV века, говорит об использовании в нем переменных устоев, дает определения ладов как большого, малого и укоснённого и соответствие их мажорному, минорному и фригийскому наклонениям музыкальных структур напева (С. 101). При этом добавляет им две разновидности — автентической и плагальной.

Ученый излагает позицию об узкообъемных напевах в ранний период древнерусского пения, с двумя согласиями; выводит и понятие кокиз (ячеек), утверждает, что они имели простейшее строение; говорит о господстве силлабического пения и о меньшем весе мелизматического. Учитывая сложность данной проблематики, я бы назвал этот параграф, помимо изложения собственных научных положений ученого, еще и цепью научных гипотез.

«2. Кондакарный распев». Это иной параграф по сравнению с предшествующим. С одной стороны, здесь подробно изложена история, жанровая система, специфика распева (что в принципе можно прочесть в других научных трудах). Но значение его, я бы сказал, в другом. Он в полном смысле может быть назван не только авторским, но и новаторским. Г. А. Пожидаева имеет на это все основания. Ведь она не только много занималась изучением этого распева, но первая из российских ученых представила свою концепцию расшифровки кондакарной нотации, то есть сделала научное открытие². Считаю, что эта проблема заслуживает отдельной научной конференции, так как аналогов этой концепции мы пока не имеем.

¹ Своя позиция представлена в трудах Н. Г. Денисова: *Денисов Н. Г.* Стрельниковский хор Костромской земли. Традиции старообрядческого церковного пения. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 223—357; *Денисов Н. Г.* Старообрядческая церковно-певческая культура. Вопросы типологии. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 325—460.

² Могу назвать еще и Н. С. Серёгину: *Серёгина Н. С.* Кондаки русским святым // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit.* Bonn. 7—10. Juni 2005. Herausgegeben von H. Rothe und D. Christians. Verlag Ferdinand Schöningh. Paderborn. München. Wien. Zürich, 2007. S. 382—396.

Параграф «3. *Пространные распевы в отечественной гимнографии*» заявлен о распевах, но в большей своей части посвящен службам русским святым и песнопениям им на примере стихир Борису и Глебу. При этом на с. 108 автор переходит к рассуждению о силлабо-мелизматической традиции, утверждая, что в Киевский период шло зарождение элементов пространного пения. Здесь же дается интересная, но не бесспорная концепция, суть которой заключается в следующем положении: «Знаменное фитное и лицевое пение рассматриваемого периода, имевшее условную, „тайнозамкнутую“ форму записи, существовало фактически в полуустной традиции. Бытование, близкое фольклорному, способствовало сложению музыкального языка, который соединял предписанные греческие каноны и привычные для слуха музыкальные обороты. Поэтому именно в мелодических вставках фит и лиц, а также собственно мелизматическом распеве складывались основы национального мелоса русского церковного пения» (С. 108). А в конце речь идет о создании лексикона из словаря знаменного и кондакарного распева.

Весь материал третьей главы интересен, но дискуссионен. Книга Г. А. Пожидаевой заставляет ученых задуматься о сложных вопросах пространного пения в Древней Руси и, главное с моей точки зрения, об их музыкальном анализе¹. Отечественная наука не богата работами по этой проблематике.

Заключительная и самая большая **часть третья** называется: «**Церковно-певческое искусство Московской Руси. XV—XVII века**». В ней шесть глав.

Глава первая «Развитие церковно-певческой культуры в конце XIV — первой половине XVI века». Вначале, в параграфе «1. *Реформа церковного пения XV века*», представлена историческая ситуация на Руси в конце XIV — XV веке. Она носит, естественно, компилятивный характер. Но, останавливаясь на ней, хочу отдать должное автору. На протяжении всей книги автор, прежде чем рассмотреть проблему (богослужебно-музыкальную), напоминает читателю главные исторические события, во время которых происходило развитие певческого искусства. Это отрадно и актуально. Часто в музыковедческих работах как раз этого не хватает. А отечественные историки очень активно работают. Выходят десятки сборников, монографий, публикуются документы, акты, проводятся научные форумы. Есть серийный сборник статей «Древняя Русь», специальный журнал «Древняя Русь». Если музыковеды будут следить за всем этим, владеть данной информацией, то, помимо расширения своей эрудиции, в музыковедческих трудах будут исчезать огрехи, ведущие порой и к неверным выводам.

«*Переход на Иерусалимский устав*». Введение Иерусалимского устава имеет колоссальное значение как для Русской православной церкви, так

¹ Сравните количество работ по анализу мелизматики григорианского пения. См.: Карповник В. Г. Григорианское пение // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2006. Т. 12. 2006. С. 461—471.

и для истории и культуры страны, в том числе певческой¹. Автор пишет об изменениях в службе, вызванных введением нового устава. В числе этих введений называется «Херувимская песнь». Но что очень важно, введение Иерусалимского устава на Руси привело к возникновению столпового знаменного роспева. Пожидаева считает, что существовал центр, где происходили реформационные изменения, связанные с введением нового устава и возникновением новой редакцией знаменного роспева. И таковым Галина Андреевна называет Москву. Для подтверждения этой позиции приводится деятельность иконописцев, архитекторов. Но тогда вызывает недоумение утверждение, данное на с. 116, о том, что ведущим центром Москва становится в XVI веке и что уже в XV веке создавалась новая редакция знаменного роспева, которая просуществовала позднее².

Или звучат такие слова: «Письменная устойчивая традиция знаменного роспева для сложных мелизматических формул... возникает также лишь к концу XV в.» (С. 117). А ранее говорится, что связано это с введением Иерусалимского устава. А введение нового Иерусалимского устава датируется концом XIV века³.

На с. 118 мы читаем: «Создание новой редакции знаменного роспева имело большое культурно-историческое значение. Оно означало переход на новую ступень, новый этап развития церковного пения на Руси. Этот этап ознаменовался созданием качественно новой традиции, корнями своими уходящей в эпоху Киевской Руси, и обновленной, усовершенствованной в новую эпоху Руси Московской». Тем самым автор утверждает, что развитие певческого искусства шло по эволюционному пути. Выходит, что в Киевский период пение было более простым, а потом шло по линии усложнения и развития? Сохранившиеся же памятники архитектуры и иконописи Киевского периода свидетельствуют о высоком уровне культуры. Не является исключением и певческое искусство. Доказательством этого служит тот же кондакарный роспев. Не правильнее ли было заявить, что появилась новая редакция знаменного роспева, которая стала развиваться. Но стоит ли говорить, что она сложнее?⁴

Очень важная **вторая глава «Теория древнерусского роспева»**. В подразделе, названном «*Строение песнопений*», автор монографии вновь выступает со своей научной позицией. Сразу приведу ряд высказываний.

¹ Иерусалимский устав еще не был предметом специального исследования музыковедов.

² Однако дипломные работы последних лет говорят о том, что формулы знаменного роспева встречаются и в Киевский период. См.: Усова О. В. Формирование графики тайнозамкнутых попевок знаменного осмогласия (на примере книги Ирмологий). Дипл. работа. МГК. 2017. Рук. И. Е. Лозовая.

³ Студийский устав был на Руси с X по XIV век (С. 75).

⁴ Эту проблему автор разбирает в своей монографии: Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси. С. 455–465.

«Текст имел свою организацию на основе речевого ритма (речевых „тактов“). Напев же следовал за этим ритмом и зачастую подчеркивал строение текста.

Именно характеристики текста оказываются определяющими в формировании самой системы древнерусского церковного пения. Разные уровни *речи* определяют *музыкальную* организацию, то есть строение напева, а также строение песнопения» (С. 119).

«...в ранний период строки песнопений всегда отделялись точками в записи гимнографии. Это, во-первых, подчеркивало речевой ритм, а во-вторых, расчленило текст для ясного раскрытия смысла» (С. 120).

«Именно они (экфонетические знаки. — *Н. Г.*) составили основу певческой нотации, что подчеркивает неразрывную связь гимнографии с речевой культурой» (Там же).

«Строки текста формировали строки напева. Таким образом, в песнопении соединялось два информационных уровня — текст и напев, а их строение должно было соответствовать друг другу. Как правило, это проявлялось в совпадении цезур текста и напева, что создавало естественность звучания, гармонично сочетая речевые и музыкальные структуры. (Однако в ранний период певческой гимнографии это проявлялось не всегда)» (Там же).

Далее говорится о попевах, точнее, кокизах — ядре попевок.

Со с. 122 автор вновь возвращается к принципам распевания текста: «Музыкально-просодические особенности попевки выполняют очень важную функцию: они способствуют *сегментации текста* на строки (стихи) и полустихи. Это достигается ритмическими, интонационными и ладовыми средствами».

«Модель ровной — однотоновой — интонации отражает музыкальная речитация доступки» (С. 123).

«Исследователи интонационной природы русского языка отмечают несколько важнейших интонационных моделей — „интонационных конструкций“» (далее называются имена исследователей. — *Н. Д.*) (Там же).

«Поскольку в песнопении знаменного распева сохраняются все признаки текстового синтаксиса, текст звучит как напевная речь. Таким образом, напевное произнесение текста направляется на его более осмысленное и выразительное звучание» (С. 124).

По всему вышеизложенному выскажу следующее. Автор рецензии придерживается позиции, что текст и напев находятся в соотношении координации, они представляют самостоятельные, взаимно оппозиционные явления. Каждый из них имеет собственную структуру. Подобная позиция разработана в трудах этномузыкологов.

Но есть одно замечание к автору и ее позиции. Богослужебно-певческие тексты, принятые в Русской православной церкви, были написаны (или переведены с греческого) на церковнославянском языке, а не на русском. Обиходным языком Древней Руси был язык древнерусский.

Что касается анализа попевок, лиц и фит: «Попевки, лица и фиты представляют собой единицы словаря церковного пения, соединяя в себе два начала — собственно музыкальное и речевое. <...> Это позволяет объединить их общим понятием *мелолексемы*» (С. 126). Рецензент считает, что попевки составляют музыкальный словарь столпового знаменного роспева. Лица и фиты в определенной степени их вбирают в себя. В лицах и фитах меняется принцип координации напева с текстом¹.

«Музыкальная письменность». «...развитие музыкального мышления опережало развитие музыкальной письменности. Сложные интонационные ритмические обороты кокиз не поддавались записи средствами знаменной нотации той эпохи, так как нотация была еще несовершенна» (Там же). Не могу согласиться с тем, что нотация была несовершенна.

Как неоднократно в личных беседах говорил Б. Карастоянов: «знаменная нотация всегда была совершенна». Иное дело роспев. Да, роспев — пение — живой язык церкви — представлял живое явление. Он жил, подвергался изменениям, как живой язык. Это полностью подтверждает Галина Андреевна в следующих словах: «*Названия мелолексем* — попевок, лиц и фит — представляют собой очень интересную по своей лексике часть русского языка, ибо они обладают большой самобытностью». Вопрос: а тогда был русский язык? Надо полагать, что под русским языком имеется в виду обиходный язык того времени.

«3. Второе „южнославянское влияние“». Автор корректирует термин «южнославянское влияние», предлагая вместо него «межкультурные связи».

В параграфе подробно представлены деятели балканской культуры на Руси в конце XIV — XV веке: Киприан, Григорий Цамблак, Пахомий Серб (Логофет). Говорится о почитании южнославянских святых на Руси, о службах им, в частности — болгарским святым. Мы читаем обзор новейших исследований о втором «южнославянском влиянии» (в частности, в трудах Л. П. Жуковской и А. М. Камчатнова). Идет речь и об архаизации и грецизации русского письма, его орфографии и графики. И безусловно, указывается на возникновение новых роспевов. «С одной стороны, перспективность их развития связана с тенденциями мелодизации церковной монодии в этот период. С другой стороны, в этих распевах уже с самых ранних их списков начинают проявляться особенности, которые восходят к древнекиевским и византийским истокам раннего церковного пения» (С. 137). Следовательно, истоки этих тенденций лежат в кондакарном пении, а значит, в византийской традиции. Все это очень интересно, но не бесспорно. Правда, автор приводит свои доводы на с. 136—140.

«Литературный стиль „плетения словес“ также соответствовал определенному историческому процессу в развитии литературного мышления, а имен-

¹ Согласно научной позиции Б. Карастоянова.

но: более точному словесному выражению сложных богословских и догматических понятий, отображаемых в гимнографии. Синонимические словесные ряды, синонимическую лексику можно сопоставить с вариантностью единиц музыкального языка — музыкальной лексикой. Тенденция к вариантности музыкальной лексики особенно заметно проявила себя в большом распеве последней четверти XVI — первой половины XVII в.» (С. 140—141).

Свои доводы Пожидаева пытается объяснить влиянием народной культуры: «Поэтому некоторые отступления в церковно-певческом искусстве от центон-композиции, господствующей в знаменном распеве, применение элементов вариантности, связанной с народной культурой, следует расценивать как новый этап в развитии церковного пения, этап, находящийся в русле развития искусства Позднего Средневековья» (С. 141). Интересное, новое положение. Уместна дискуссия со специалистами по народной музыке.

Глава вторая «Новые пространные распевы». В самом начале («1. *Литургический и историко-культурный аспект*») автор намечает все аспекты главы. И что интересно, предвосхищает выводы, говоря: «Кроме того, путевой и демественный распевы стали истоками раннего русского многоголосия. Возникновение новых пространных распевов предвосхитило взлет певческого искусства во второй половине XVI—XVII вв., сыграв большую роль в истории отечественного церковного пения и русской культуры в целом» (С. 142).

«*Уставные истоки пространного пения*». «Истоки пространного пения следует искать в уставных особенностях богослужения, поскольку для некоторых песнопений необходимо длительное звучание в связи с обрядовой стороной службы» (Там же). Должен заметить, что это не совсем так. Есть пространные напевы, которые исполняются в такие моменты службы, в которые нет длительных обрядовых действий. И наоборот, есть долго совершающиеся обряды, во время которых поются песнопения силлабического склада, например стихиры на целование покойника. И именно это автор подтверждает далее по тексту.

«Красота и торжественность напевов подчеркивала важное значение этих песнопений в богослужении. При необходимости песнопение просто повторяли два-три раза. Такой подход делал богослужение более музыкальным, прихожанам становилось легче в нем участвовать» (С. 143).

«...в той же рукописи указано и на Пасху петь Херувимскую трижды, как и в Великую субботу» (Там же)¹. «Такого рода предписания устава создавали предпосылки для возникновения и развития самого „стиля“ пространного пения» (Там же).

Представленный подход к возникновению пространных напевов — исходя и уставных положений и ритуалов — правильный. Но есть еще и законы

¹ В Великую субботу на Литургии вместо Херувимской поется «Да молчит всяка плоть» — это херувимская песнь Великой субботы.

развития музыкального искусства. Все культуры, в которых нет компонента гармонии, развиваются в сторону развития мелизматики.

«*Преемственность древнекиевских традиций*». «Пространные виды пения имеют давнюю историю, они существовали еще в Киевской Руси» (Там же).

«Новые пространные распевы Московской Руси стали преемниками древней мелизматики и сохраняли многие стилевые черты кондакарного и фитного знаменного пения, являя собой результат их исторической эволюции. В целом прослеживается *преемственность* новых распевов Московской Руси по отношению к Киевской» (Там же). Автор доказывает, таким образом, почему многие песнопения стали петься путевым и демественным роспевами. Но возникают вопросы. Если не было пространных напевов, то они появляются. Но если они были, то происходит их возрождение. Так что же верно?

Или: «Еще в XII в. песнопения, посвященные русским святым, выделялись более мелодичным пением» (С. 144). Вопрос: а почему?

«По новому Иерусалимскому уставу в пространном „стиле“ были распеты главные неизменяемые песнопения: 103-й предначинательный псалом „Благослови, душе моя, Господа“, 1-й псалом „Блажен муж“, полиелей „Хвалите имя Господне“... гимны „Свете тихий“, „Единородный сын“, херувимская песнь, „Достойно есть“, причастны и другие песнопения» (Там же).

«Итак, в Московской Руси пространная традиция пения становится более разнообразной, гибкой, органичной и проявляет себя в главных распевах — путевом, демественном и большом, а также их монастырских редакциях. Созданные для служб по Иерусалимскому уставу, русские пространные распевы имели аналоги в византийском пении, прежде всего в пении калофоническом. Они использовали его приемы в поствизантийскую эпоху» (С. 145).

Опять возникает вопрос: все эти изменения вызваны возрождением целого ряда явлений или связаны с введением нового для того времени Иерусалимского устава?

«*Пространные распевы и византийское калофоническое пение*». «Если сравнить русское пространное пение с византийской калофонией, то мы увидим, что оно, при сохранении определенных византийских канонов, тем не менее, обрело своеобразие и самобытность, обусловленные не только своеобразием музыкального мышления, но также и особенностями русской исторической литургики» (Там же).

Служба в храме Святой Софии и Древняя Русь — дается сопоставление. «Однако до торжественной пышности византийской службы на Руси не дошло. На русское богослужение большее влияние оказал Афон с его монастырской аскезой. Современный литургист Н. Д. Успенский отмечал своеобразие русского богослужения именно в этом слиянии кафедрального и монастырского уставов. <...> Думается, что из-за большей строгости чина, приверженности древлеправославным традициям в русской церкви развитие распевов и раннего многоголосия привело к стилю более строгому и благо-

чинному, нежели мелодическое роскошество византийской каллофонии времен ее расцвета» (Там же).

«Для пространного пения большое значение имел темп совершения богослужения, зависимый от действия священнослужителей (каждения, молитвы), литургической речи» (Там же).

Параграф интересный, насыщенный. Но, как мне представляется, автор порой увлекается, переходя на эмоциональные оценки.

В разделе «*Новые пространные распевы в контексте истории и культуры второй половины XVI века*» политическая обстановка описана кратко, но хорошо. Даются важные сведения о певческой культуре.

«Певческая книжность также запечатлела огромный свод песнопений в книге Стихирарь месячный. Большую долю новых песнопений в ней составляют службы новым русским святым, канонизированным на Соборах 1547 и 1549 гг. <...> И если для священства такие предписания содержал Устав („Око церковное“), то для певчих такой книгой образцового содержания стал Стихирарь „Дьячье око“» (С. 147–148).

«...во второй половине XVI в. появились образцовые списки Стихираря, содержащие службы по ежедневному месяцеслову» (С. 148).

«Происходит мелодизация напевов в знаменном пении, развиваются монодические пространные распевы — путевой, демественный, большой и монастырские напевы, а также раннее строчное и демественное многоголосие» (С. 149).

«Таким образом, развитие литературы, летописания, книжности и церковно-певческого искусства времен Ивана Грозного соединяются в общем русле „второго монументализма“» (Там же).

«2. *Путевой распев*». Автор дает трактовку путевого распева по И. Гарднеру: «В данном случае это взято в значении „традиция, обычай“, то есть путевой распев — это распев, исполняемый по традиции, по обычаю, как было принято» (Там же).

«Он был создан как распев, близкий знаменному, но не новой, а старой (старшей) редакции, преимущественно силлабической. В путевом распеве увеличена ее напевность, мелодичность, идущие уже от новой редакции знаменного пения. Идея создать распев, соединяющий старую и новую редакции, показывала стремление, с одной стороны, сохранить традиционность распева, а с другой стороны — обновить его» (Там же). На основании каких данных это говорится, где доказательства? Здесь нужна отсылка к работе автора «Певческие традиции Древней Руси», где такой анализ приводится¹.

«В силу своей традиционности путевой распев получил распространение в монастырской среде, более склонной к охранительным тенденциям куль-

¹ Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси. С. 190–207.

туры, а также к аскетичности богослужения» (С. 150). Вопрос: в чем заключается аскетичность богослужения?

«Монастырское пение основывалось на общерусской традиции знаменного пения. Реформа последнего, осуществлявшаяся в конце XV в., вводила новую, младшую редакцию. Возможно, охранительные тенденции по отношению к древней певческой традиции привели к соединению в монастырской певческой практике различных редакций знаменного распева, старшей и младшей» (Там же). Что значит «новая, младшая редакция»? Автор исходит из позиции филологов, которые выделяют две редакции знаменного распева — старшую (X—XIV века) и младшую, позднее созданную (XV—XVII века).

«*Периодизация истории и черты стиля*». Автор утверждает, что зарождение распева связано с тем, что «эти песнопения соответствовали усердной великопостной молитве и особому молитвенному предстоянию Страстной седмицы» (С. 151). Вопрос: а вне Страстной седмицы нет усердного моления? Кроме того, задостойник «Владичице, приими» — песнопение не Страстной седмицы, а из чина освящения воды. Об этом сказано и на с. 154.

«В напеве господствовало поступенное движение и удобная для пения фразировка, рассчитанная на возможности дыхания. Его типичные ладоинтонационные черты — терцовая ладопеременность (более удобная, кстати, для многоголосных обработок, чем секундовая северная)» (С. 151).

«В целом музыкальный язык этой традиции более сложен, чем традиции северной монастырской школы. Он обладал большей свободой в отношении состава попевок, лиц и фит в песнопении, не был так связан строгостями в построении композиции, что стало благоприятным моментом для развития индивидуального творчества распевщиков той эпохи» (С. 153).

Приведенные цитаты говорят о том, что за ними стоит огромное знание материала автором. Если читатель не специалист, он окажется в недоумении. Здесь надо было бы дать более конкретные разъяснения и доказательства¹.

«*Круг пения*». «Весьма часто встречается задостойник „Владычице, приими“, всякий раз обращаемый к Богородице на молебне как горячая молитва верующих» (С. 154).

Далее речь идет о пении путевым распевом во время шествия на Иордань: «Напевы их отличаются характерными мелодическими оборотами, в них звучат типичные троицкие попевки и фиты» (С. 155).

«Аскеза и суровость, присущие монастырскому богослужению и восходящие к порядкам палестинских монастырей, отличают путевой распев от других. Строгое, молитвенное благоговение монашеской службы свойственно путевым песнопениям, их звучание порой напоминает замедленную псал-

¹ Очевидно, автор подразумевал изложенное им в более ранней работе: *Пождаева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси. С. 190—207.

модию, замедленное чтение нараспев, ровное ритму просодии и отрешенное по духу исполнение. Путевой распев несет то высокое духовное начало, которое характерно для святости эпохи Средневековья» (С. 156).

А как же быть с естественностью и простотой? Не слишком ли большие перебросы между Московской Русью и палестинскими монастырями?

«3. *Демественный распев*». «Название распева происходит от греческого слова „доместикос“ (хозяин, регент, руководитель хора). Современники считали его „самым прекрасным пением“, наиболее совершенным и искусным» (Там же).

«*История изучения*». Хороший очерк. В нем дается не только история концепции происхождения демественного пения, но и выдвигаются новые гипотезы о его возникновении. «Создание демественного распева стало одним из важных фактов обращения к греческой культуре как истоку русского православия. Русские летописи фактически дают тому подтверждение и даже позволяют датировать создание распева временем создания Великокняжеского летописного свода 1479 года» (С. 160).

А в чем заключается обращение к греческой культуре? В самом мелосе распева? Тогда возникает другой вопрос: к какому распеву, виду греческого пения ведут истоки демественного распева?

«*Предпосылки создания демественного распева*». Автор, как ведущий исследователь этого распева¹, выдвигает много положений.

«...результатом проведенной реформы в конце XV в. стало не только возникновение рукописной традиции нового знаменного распева, но прежде всего обновление интонационного фонда русского церковного пения. Произошел переход к пению более мелодичному, напевному. Это относилось не только к попевкам, но и к фита́м и лицам. Рукописная традиция запечатлела этот качественный скачок в развитии музыкального мышления и церковного пения» (С. 160—161).

«*Возникновение певческой традиции. Круг пения*». Говоря о пении «На реце Вавилонстей», автор пишет: «Судя по редким ремаркам рукописной традиции, оно исполнялось от Воздвижения до начала Великого поста»² (С. 161).

Автор увязывает развитие демественного распева с развитием демественного многоголосия. Надо отметить, что это сделано блестяще и исследователь проявляет себя знатоком и профессионалом. Здесь, по сути, сделаны научные открытия.

¹ Г. А. Пожидаева — автор специального исследования «Лексикология демественного пения» (М.: Знак, 2010. 774 с.).

² Согласно Уставу, оно исполняется три раза в году. Автор ссылается на рукопись XVI века в Государственном историческом музее с таким указанием. Возможно, это тоже особенности русской исторической литургики. Указание встретилось единственный раз, но псалом встречается практически в каждой рукописи как дополнение, часто в конце книги.

В разделе «*Музыкально-стилистические особенности*» дается некий анализ, точнее, музыкально-стилистические особенности распева. Как специалист, автор сообщает много интересного, нового, но не во всем рецензент придерживается ее позиции.

«4. *Большой распев*». «*Происхождение певческой традиции*». В этом параграфе дано много рассуждений о причинах развития культуры, ее связях с предшествующими периодами. «Поздняя редакция может восходить к ранней отдельными своими элементами, например общим или близким структурным членением текста, но она никогда не будет ей тождественна по музыкальному языку, претерпевающему своеобразную эволюцию, как и обычный литературный язык, существующий во времени и меняющий свои исторические нормы» (С. 169).

«*Редакция херувимской песни*». Автор относит херувимскую песнь к «негласовому большому распеву». «На Руси негласовые песнопения обихода, протяжные как херувимская песнь или важные и значимые как Трисвятое или Аллилуарий, причастные стихи — стали одним из существенных источников большого распева» (С. 170).

«*Круг пения и своеобразие стиля*». Здесь автор говорит о репертуаре распева, о «системе выразительных средств», о влиянии на распев «мирского искусства».

«В распеве удивительным образом сплетаются простота и естественность интонации и одновременно строгость и возвышенность чувства. Его странное звучание прекрасно „вписывалось“ в монументальное храмовое зодчество XVI в. Его дыхание оживляло белокаменные громады соборов, одухотворяло богослужение, высвечивая в нем важнейшие песнопения как смысловые вершины чинопоследования. <...>

В большом распеве как никак другом претворился мистический духовный опыт его создателей, аскетичная отрешенность от бытового начала и устремленность в молитве ко Господу. Певческая культура Руси в соединении с византийским каноническим церковным распевом дала органичный синтез мелоса, непревзойденный по своему богатству и разнообразию в богослужебно-певческом наследии отечественного Средневековья» (С. 174).

В параграфе «5. *Песнопения русского месящеслова*» представлена *музыкальная летопись отечественной истории*.

«*Стихирарь*» стал фактически музыкальной летописью в гимнографии. История Руси с первых лет после Крещения нашла свое отображение в этой книге. <...>

Службы русским подвижникам должны были влиться в общий пантеон православных святых: их следовало „пети и славить, и праздновать, *яко же прочим святым от века Богу угодившим*“» (С. 175).

«*Пространные распевы в службах русским святым*». Здесь автор перечисляет песнопения, которые попадают в стихирари.

«Таким образом, службы русским святым и отечественная гимнография становятся в один ряд с другими важными праздниками и творениями гимнографов. <...> Разнообразие пространных редакций, их распространенность в богослужебной практике, наконец, их художественные достоинства показывают реальное осознание значимости отечественной святости в духовной жизни русского общества» (С. 177).

«*Песнопения преп. Сергия Радонежского*». Автор выбирает этого святого в качестве примера и подробно останавливается на нем: кто создавал службу, о значимости этого человека в жизни Руси, о редакциях песнопений.

Глава третья «Певческие школы и авторское творчество». «1. *Общерусская традиция церковного пения и региональные школы*». «*Причины возникновения региональных особенностей*». Говоря о причинах развития региональных школ, Г. А. Пожидаева выступает со своей научной позицией. «На материале церковного пения эти причины пока не рассматривались в медиевистике. Можно высказать только некоторые предположения, а именно — они могли быть связаны с развитием языка: его ритма, интонации, просодии. В различных диалектах одни и те же слова произносятся различно с точки зрения фонетики, интонации и ритма речи. Это могло стать причиной возникновения различных музыкальных оборотов — кокиз, которыми распевался текст песнопений. Их соединение, то есть музыкальный синтаксис, также отличалось в различных регионах, что было обусловлено давними профессиональными традициями церковно-певческой культуры, а также фольклором, его местными особенностями» (С. 185). Я бы назвал это положение спорным. Нужны подтверждения — не только исторические, не только из певческих рукописей. Важен сам анализ музыки. Проведенный автором рецензии анализ приводит к другим выводам, сделанным на конкретном материале.

«То есть история церковного пения в его региональных школах связана с историей языка и формированием фольклорных региональных традиций» (Там же). Это интересное заявление, но пока в науке еще не подтвержденное. Не могу не отметить, что оно бесспорно. Региональность была, есть и будет. Это касается всех сфер жизни. Но региональность в профессиональной культуре не сопоставима с фольклорной культурой, с диалектами в языке. На уровне языка и фольклора локальность, диалектность — это этнические явления. В профессиональной культуре региональность не затрагивает типологию самого материала. В основе всех форм произведений культуры и искусства лежат некие образцы, являющиеся канонами.

«*Возникновение историзма сознания*». Здесь приводятся документы XVII века, согласно которым современники осознавали самобытность своего пения.

«*Принципы художественного творчества*». «В эпоху Средневековья они разительно отличались от современных, поскольку огромное значение имела

каноничность искусства и творчество должно было вписываться в эти канонические рамки. Распевщики при распевании текстов опирались на каноны общерусской традиции, то есть на определенные распевы — знаменный, путевой, демественный, большой. Поэтому свои напевы они создавали в рамках лексики, характерных ритмических особенностей и композиционных закономерностей каждого распева. При этом формирование региональных традиций также оказывало свое воздействие на авторское творчество: стилиевые особенности региональных школ находили свое отображение и в авторском творчестве распевщиков» (С. 187). Сказано абсолютно верно. Этим тезисом опровергается ранее высказанная позиция автора.

«Значительно реже распевщики писали свободные, новые по напеву композиции. В них либо обновляется „набор“ традиционных мелолексем и центон-композиции, либо значительно обновлялся напев, благодаря использованию новых авторских мелолексем» (Там же). Это интересное положение. По сути, оно доказывает синтез соответствия каноническому образцу и проявления собственного творчества в рамках канона. Украсили бы это утверждение конкретные образцы. Об этом писали и филологи, достаточно вспомнить работы С. Аверинцева.

«2. Новгородская школа», «3. Московская школа», «4. Усольская школа». В этих параграфах подробно рассказывается о распевщиках, их жизни, творчестве. Автор представляет и свои выводы о певческом стиле гимнографов московской школы, но нет анализа самих авторских песнопений, а в конце параграфов представлены красивые, эмоциональные рассуждения исследователя.

«5. Монастырские певческие традиции». Из всех параграфов, посвященных региональным школам, данный — самый интересный. Здесь называются ведущие монастыри, где создавались новые распевы, представлен репертуар, обозначены стилистические особенности среднерусской и северной школ. Возникает вопрос: чья эта классификация? Если авторская — желательно было бы это указать¹.

«Благодаря своим художественным достоинствам, песнопения северных монастырей постепенно получили распространение за пределами своего региона» (С. 230).

Досадно, что не были задействованы работы Н. П. Парфентьева². В них утверждается и доказывается, что монахи во времена Московской Руси странствовали по всей стране. Именно в монастырях шел интенсивный об-

¹ Классификация автора более подробно дана в: *Пождаева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси. С. 282–313.

² Речь идет о работе: *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства: Школы. Центры. Мастера. Свердловск: Издательство Уральского университета, 1991. 236 с.

мен новыми веяниями и влияниями, именно в монастырях развивалась музыкальная теория пения и нотации. И вот здесь были бы к месту выводы о значении монастырской культуры для богослужебного пения.

Глава четвертая «Новые тенденции в развитии богослужебно-певческого искусства». «1. Реформа патриарха Никона». Говоря о патриархе Никоне и его обрядах, Галина Андреевна пишет: «Эти реформы затронули богословские, языковые, переводческие проблемы, а также проблемы, связанные с деталями церковного обряда» (С. 232). Это важное положение необходимо подтвердить ссылками на источники, но нужны и уточнения. Догматическое учение затронуто не было. Слово «обряд» в Древней Руси не существовало, оно было узаконено указом императора Николая II «О веротерпимости», когда было запрещено слово «раскольник».

Здесь же приводятся сведения о редакциях канонических текстов во время реформы, но, к сожалению, нет ссылок на работы Н. Д. Успенского¹.

«2. Поздние распевы Руси: киевский, греческий, болгарский, сербский. Третье балканское влияние» — пространный параграф, в котором много интересного. Но хотелось бы сделать одно пожелание всем, кто занимается этим периодом древнерусской певческой культуры. Говоря о новых роспевах, необходимо давать историческую картину, на фоне которой происходили вышеназванные процессы. Какова была история нынешней Украины на протяжении XIII—XVII веков, в составе какой державы находились болгары и сербы и т. д. Есть еще одно пожелание: вряд ли правомерно употреблять термин «украинский» к XVII веку. Он появляется в истории только с XIX века, с первого труда, посвященного Украине, написанного профессором М. С. Грушевским.

В целом параграф написал интересно. Здесь приведено много научных источников.

Рассматривая киевский роспев, Галина Андреевна задается вопросом: «Можно ли считать, что киевское пение действительно связано с традицией Киевской Руси? Вероятно, в каких-то особенностях стиля — да» (С. 235). А где доказательства? Вероятно, они будут в сравнительном анализе стиля, который в дальнейшем будет проведен автором.

О греческом роспеве: «В русских источниках второй половины XVII в. греческий распев предстает как распев, значительно более простой, чем современный ему знаменный. Предполагаю, что он отражает традицию Византии не позднее середины XV в., а возможно, более раннюю» (С. 238). А где примеры? Выводы автора, возможно, исходят также из стилистического анализа русских песнопений XI—XIV веков².

¹ Успенский Н. Д. Коллизия двух богословий в исправлении русских богослужебных книг в XVII веке // Богословские труды. М.: Издательство Московской патриархии, 1975. Сб. 13. С. 148—171.

² Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси. С. 456—458.

Иное дело болгарский распев. Снова хочу сказать: это первое в отечественной науке, на уровне исторической монографии, изложение особенностей болгарского распева.

Сербский распев. Здесь, мне представляется, есть спорные вещи. «Более благоприятные условия (по сравнению с другими славянскими народами), сложившиеся с сербами в условиях порабощения, ограничивали необходимость миграции...» (С. 243). Это цитата из работы Е. Ю. Шевчук. Но верно ли это? Согласно историческим источникам, более благоприятно жили предки нынешних румын, так как княжества, расположенные на территории современной Румынии не входили в состав Османской империи¹. Участь же сербов была незавидна. Часть из них окатоличивали (хорваты, словенцы), часть — заставляли принимать ислам (боснийцы).

Глава пятая «Раннее русское многоголосие». Эта глава особая, интересная, не бесспорная. Не секрет, что в музыкальной медиэвистике уже десятилетия ведутся споры по вопросам раннего русского многоголосия. Не будем сейчас вдаваться в них. В работе Пожидаевой представлена вся исследовательская литература. Я ограничусь кратким изложением собственной научной позиции Галины Андреевны. Она выступает в противовес ряду других ученых. Но на то и наука, дающая право каждому иметь свою позицию.

Перечислю некоторые положения автора.

«1. *Типология многоголосного пения*». Исследователь выдвигает гипотезу о возникновении многоголосия: «В многоголосии, в отличие от монодии, тип хоровой фактуры определяет тип пения. В зависимости от этого по музыкальным признакам выделяются **три типа** многоголосия — **старый полифонический, аккордово-гармонический и новый полифонический**» (С. 244).

Дается обзор разных точек зрения по многоголосию. Г. В. Пожидаева останавливается на терминологии, дает комментарии к терминам, кратко проследживает историю многоголосия от зарождения до партесного концерта с использованием приемов западноевропейской полифонии.

«2. *Старый полифонический стиль. Строчное и демественное пение*». Автор говорит о путевом и демественном многоголосии и об их специфике, об «особенностях изложения в рукописной традиции», о формах записи этого многоголосия. Например: «При записанной партии пути остальные голоса бытуют в устной форме, а ведущий голос путь сложился на основе путевой монодии раньше, чем путевое многоголосие в целом» (С. 248). А где доказа-

¹ Барнеа А. М. Румыния и Османская империя (XV—XIX века). Румынская Православная Церковь и ее роль в сохранении национальной культуры. Музыкальная культура Румынской Православной Церкви // Проблемы самоидентификации этноконфессиональных групп в современном мире. Их роль в сохранении уникальных и исчезающих культур. Материалы Международной научной конференции, проходившей при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований. 15—19 ноября 2017 года. Ставрополь, 2017. С. 247—262.

тельства? Этот вопрос, правда, более подробно рассматривается в книге автора «Певческие традиции Древней Руси»¹, но здесь отсылки к этой работе нет.

В параграфе представлены выводы о разных видах записи многоголосных песнопений в рукописях. «Вместе с тем для более сложной и развитой традиции демественного пения запись была необходимой еще в ранний период его истории, в связи с чем в письменной традиции XVI в. демественное многоголосие опережает строчное, которое могло бытовать и в устной форме из-за простоты музыкального языка» (С. 253).

Автор кратко дает периодизацию многоголосия, называет школы. Правда, не хватает ссылок на источники. Разбивается репертуар многоголосия и отечественная гимнография для служб русским святым.

Наконец, поднимается *проблема расшифровки*.

«Какова была *гармоническая природа* раннего русского многоголосия? В европейском искусстве основу ранней полифонии составляли, как известно, совершенные консонансы; так повторялось в разных культурах не только в профессиональной музыке, но и в фольклоре на раннем этапе развития многоголосия» (С. 261). Я бы назвал это больше гипотезой.

Автор делает сопоставления раннего русского многоголосия с западноевропейским; рассуждает о взглядах на гармоническую природу русского многоголосия и считает, что это связано с проблемами его расшифровки, и, наконец, предлагает свои пути решения, которые могли бы «способствовать адекватному прочтению стиля и конкретных многоголосных песнопений» (С. 262)!!!

Здесь Галина Андреевна предлагает способы прочтения песнопений и поднимает вопрос транспозиции.

«В научной литературе о демественном и строчном пении мы встречаем утверждения, что этот вид пения был диссонансным, однако доказательства или не приводятся авторами... или недостаточно убедительны...» (С. 264).

Предлагаемые методы автор доказывает. Для этого Пожидаева приводит трактат «Сказание о зарембах». На его основе пишет: «У меня нет сомнения, что на практике она применялась для отдельных голосов целиком или поначалу даже фрагментарно, но в теории, отстающей от практики, еще не было выработана, не сложилась система обозначений транспозиции» (С. 265).

«Однако ясно, что партии многоголосия были рассчитаны на разный диапазон голосов и разные участки обиходного звукоряда» (С. 267).

Наконец, позиция и выводы: «Моя точка зрения на формы записи раннего многоголосия уже была высказана, и она заключается в том, что форма записи крюками или линейными нотами всегда была вторичной по отношению к самой музыке, поэтому независимо от формы записи требовались сходные приемы для сходных позиций: в крюковой записи, в которой не использова-

¹ Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси. С. 379–382.

лись ключи, заменить их могла только транспозиция партий, другого пути не было. *Применение фрагментарной транспозиции в линейной записи двоеззненников и разных ключей для партий в линейном многоголосии фактически доказывает применение транспозиции в крюковой записи»* (С. 272).

Но положением, которое я считаю главным и которого всегда не хватало у исследователей строчного многоголосия, является следующий абзац из труда Г. А. Пожидаевой, с которым я полностью солидарен: **«Стиль раннего русского многоголосия включает множество составляющих: мелодическое развитие каждой партии, их соотношение друг с другом, в том числе и пар голосов между собой, наконец, соответствие мелодической природы голосов и гармонического языка многоголосия. Так, мелодическая развитость голосов раннего многоголосия абсолютно очевидна, каждый голос имеет свою интонационную линию** (Выделено мной. — Н. Д.)» (С. 272–273).

Далее исследователь утверждает необходимость транспозиции при расшифровке песнопений раннего многоголосия. В качестве аргумента приводятся цитаты из богословских трудов, делается вывод: «...изложенные в целом принципы раннего русского многоголосия — духовно-эстетические, музыкально-исторические, композиционные, принципы музыкальной письменности, — представляют этот стиль пения как обладающий внутренней гармонией, имеющий параллели с западноевропейским Средневековьем, обладающий своеобразием музыкального языка (на основе монодических распевов) и музыкальной письменности, находящейся в процессе формирования. Все эти составляющие образуют феномен раннего многоголосия, который еще предстоит открыть в его подлинном звучании. Пусть небольшой шаг к этому хотелось бы сделать» (С. 273).

Тема древнерусского многоголосия заслуживает отдельной научной конференции с участием русских медиевистов, специалистов по раннему западному многоголосию и, что особенно важно, этномузыкологов, занимающихся многоголосием разных народов.

Глава шестая «Партесное пение». Положение: «Партесное пение „укоротило“ век старого полифонического многоголосия, но при этом в нем самом были использованы такие стилистические черты и языковые модели, которые непосредственно происходили от монодических распевов и национальной подголосочной полифонии в церковном пении и в народной песенности» (С. 274).

«1. Аккордово-гармонический стиль. Гармонизация распевов». Автор разбирает терминологию, говоря о силлабическом многоголосии греческого роспева, приводит (согласен) рассуждения, точнее, сравнения со Студийским уставом, о связи с Византией и т. д. «Для ранней византийской традиции характерно и повторение начальных строк песнопения на один напев, с одинаковым мелодическим окончанием» (С. 277). А какой ранней Византии идет речь? Не резковато ли делать такие выводы?

В разделе «*Силлабо-мелизматическое многоголосие*» говорится о более сложном многоголосии, возникшем к концу XVII века. Дается характеристика стиля и его описание.

В разделе «*Мелизматическое многоголосие*» характеризуется гармонизация путевого и демественного распевов. И следует вывод: «Таким образом, знаменное силлабо-мелизматическое многоголосие в гармонизациях песнопений было в культурном обороте русского общества около 100 лет. Это был длинный, долгий „след“ знаменного пения, органично соединяющий старую, средневековую эпоху с эпохой Нового времени» (С. 282).

«2. *Новый полифонический стиль. Партесный концерт русского барокко*». Пишется о теории аффектов, о взглядах Василия Титова (но больше автор ни про кого не пишет). Хотелось бы, чтобы в будущем были учтены работы И. Чудиновой, посвященные новой церковной культуре Санкт-Петербурга, и богословский взгляд на партесное пение протоиерея Михаила Фортунато.

Заключение. Как всякое заключение, оно подытоживает наработки исследователя. Важны они особенно относительно болгар и сербов. Правда, увлекаясь материалом, автор приходит к преувеличению, я бы сказал, роли пения в христианстве и его истории: «Церковное пение, как неотъемлемая часть богослужения, сыграло большую роль в формировании христианского мировоззрения и духовности, разъяснения христианских идей в песнопениях и понимания соборности церковного служения в сознании человека эпохи Средневековья» (С. 287). Естественно, что здесь дается краткий обзор всей истории музыкальной культуры Древней Руси с эмоциональными выводами.

Что необходимо сказать рецензенту в заключение? В начале я рассказал о всех достоинствах вышедшей в нашей стране книги. Я написал о всем том новом, что она несет по своей тематике, по стилю изложения, по всему корпусу затронутых проблем. Что стоит написать в конце?

Данная монография — новая историческая монография, которой не было в России несколько десятилетий. В то же время это некая энциклопедия всех научных проблем, которые имеют место в славянской музыкальной медиэвистике. Она создана для специалистов, работающих в этой сфере, хорошо владеющих материалом. Но ее нельзя назвать обычной энциклопедией, в которой есть подборка статей по алфавиту. Знакомство с тем или иным разделом, главой заставляет читателя задуматься, согласиться или вступить в полемику с автором, обратиться к другим научным источникам, которые в изобилии представлены в списке литературы. И вот в этом, последнем качестве книга Г. А. Пожидаевой первая и своего рода единственная.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барнеа А. М. Румыния и Османская империя (XV—XIX века). Румынская Православная Церковь и ее роль в сохранении национальной культуры. Музыкальная культура Румынской Православной Церкви // Проблемы самоидентификации этноконфессиональ-

- ных групп в современном мире. Их роль в сохранении уникальных и исчезающих культур. Материалы Международной научной конференции, проходившей при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований. 15–19 ноября 2017 года. Ставрополь, 2017. С. 247–262.
2. *Василик В. В.* Происхождение канона: Богословие, история, поэтика. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. 306 с.
 3. *Владышевская Т. Ф.* Древнерусская певческая культура и история. М.: Луч, 2012. 478 с.
 4. *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М.: Знак, 2006. 472 с.
 5. *Гарднер И.* Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность, система и история: В 2 т. 2-е изд. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. Т. 1. 495 с.; Т. 2. 527 с.
 6. *Денисов Н. Г.* Старообрядческая церковно-певческая культура. Вопросы типологии. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 752 с.
 7. *Денисов Н. Г.* Стрельниковский хор Костромской земли. Традиции старообрядческого церковного пения. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 480 с.
 8. *Желтов М. С., свящ.* Канон // Православная энциклопедия: М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2012. Т. 30. С. 204–212.
 9. *Карцовник В. Г.* Григорианское пение // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2006. Т. 12. 2006. С. 461–471.
 10. *Келдыш Ю. В. (сост.), О. Е. Левашева, А. И. Кандинский.* Древняя Русь XI–XVII века. М.: Музыка, 1983. 384 с. (История русской музыки: В 10 т. Т. 1).
 11. *Киприан (Керн), архим.* Литургия: Гимнография и эортология. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 2002. 151 с.
 12. *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства: Школы. Центры. Мастера. Свердловск: Издательство Уральского университета, 1991. 236 с.
 13. *Пождаева Г. А.* Духовная музыка славянского Средневековья: Русь, Болгария, Сербия. IX–XVII века. М.: Композитор; СПб.: Нестор-История, 2017. 472 с., нотн. пр., ил.
 14. *Пождаева Г. А.* Лексикология демественного пения. М.: Знак, 2010. 774 с.
 15. *Пождаева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. 880 с.
 16. *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения: В 3 вып. М.: Тип. Т. Риса, 1867–1869.
 17. *Серегина Н. С.* Кондаки русским святым // Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit. Bonn. 7–10 Juni 2005. Herausgegeben von H. Rothe und D. Christians. Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn. München. Wien. Zürich, 2007. S. 382–396.
 18. *Успенский Н. Д.* Коллизия двух богословий в исправлении русских богослужебных книг в XVII веке // Богословские труды. М.: Издательство Московской патриархии, 1975. Сб. 13. С. 148–171.
 19. *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. 2-е изд., доп. М.: Советский композитор, 1971. 624 с.

ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ

№ 4 / 2018

Письма М. В. Бражникова к сильным мира сего: от И. В. Сталина (1940) до Н. С. Хрущёва и Е. А. Фурцевой (1967). Часть 1

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

Максим Викторович Бражников¹ — основоположник научной школы русской музыкальной медиевистики, окончив Ленинградскую консерваторию, получил «эстафетную палочку» профессии из курса индивидуальных занятий по теме древнерусских нотаций под руководством известного знатока этого дела А. В. Преображенского², а после его ухода, по словам из письма Бражникова к И. В. Сталину, в 1929/30 году сам читал курс древ-

¹ *Максим Викторович Бражников* (01.04.1902, Санкт-Петербург — 24.10.1973, похоронен на Волковском православном кладбище Санкт-Петербурга) — музыковед, композитор, родился в семье врачей. В 1918 году окончил Выборгское коммерческое училище, а в 1920-м — среднюю школу. Музыкальное образование получил в Петроградской (Ленинградской) консерватории, которую окончил в 1925 году по классу фортепиано у профессора Л. В. Николаева и в 1927-м по классу теории композиции у профессора В. П. Калафати. Древнерусскую музыку и палеографию изучал под руководством А. В. Преображенского.

² *Антонин Викторович Преображенский* (1870—1929) — музыковед, выдающийся исследователь древнерусского певческого искусства. С 1902 года работал библиотекарем в Придворной певческой капелле Петербурга. С 1919-го был сотрудником Российского института истории искусств, где читал лекции и вел семинары по своей специальности, организовал «специальное собрание фотокопий с рукописей старинного нотного письма», хранящееся ныне в РИИИ. С 1921 года преподавал в Петроградской консерватории, где читал курсы «Памятники древнерусского музыкального искусства» и «Русская семиография». Среди учеников Преображенского в консерватории был Максим Викторович Бражников. См.: *Рахманова М. П.* «Спокойное, немигающее пламя...» // Бражниковские чтения — 2010. Древнерусское песнопение: прошлое, настоящее и будущее. К 140-летию со дня рождения А. В. Преображенского. Научно-творческий симпозиум 19—24 апреля 2010. СПб.: СПбГК, 2010. С. 6—8; *Князева Ж.* Преображенский, Гандшин и помощь русским ученым в начале 1920-х годов // *Орета musicologica*. 2013. № 4 (18). С. 101—111.



Ил. 1. М. В. Бражников. Начало 1941. Фото из личного архива О. М. Бражниковой

нерусских нотаций в Ленинградской консерватории и в Институте истории искусств в Ленинграде. До этого Бражников, по его личным воспоминаниям, прирабатывал игрой на фортепиано в рабочих аудиториях, тапе-ром в кинотеатрах и на рабочих танцульках, разрисовывал веера в какой-то артели, а в 1926—1929 годах работал в Бюро Октябрьской железной дороги чертежником. В 1926 году вместе с группой, возглавляемой его отцом В. И. Шарым, совершил поездку на Дальний Восток. Под Хабаровском их поезд потерпел крушение, но все завершилось благополучно для путешественников¹. С тех пор на его профессиональном пути «крушения», из которых он выходил с надеждой на высшие силы, прослеживаются с неуклонной периодичностью.

После «крушения» ГИИИ в 1930 году и упразднения курса древнерусских нотаций в Ленинградской консерватории Бражников на несколько лет снова был выброшен из профессии, а научно-исследовательской работой по древнерусским нотациям, как следует из письма его И. В. Сталину, «зани-

¹ См.: *Серегина Н. С.* Струна России: Петербург — Владивосток (Владивосток в судьбе русских музыкантов: К. А. Кузнецов, В. П. Задерацкий, М. В. Бражников) // Византийский след в культуре и искусстве Тихоокеанского побережья в пространстве полилога Уитай — Корея — США — Австралия — Россия. Материалы международной научной конференции 27 мая — 3 июня 2012. Владивосток: Дальнаука, 2012. С. 149—156.



*Ил. 2. М. В. Бражников среди сотрудников Эрмитажа. Слева направо А. С. Рабинович,
М. В. Бражников, В. В. Струве (четвертый слева), А. Д. Каменский (пятый слева),
Г. И. Благодатов (крайний справа). 1935–1940 (?).
Фото из личного архива О. М. Бражниковой*

мался в отпускное время, по выходным дням и по ночам». С 1935 по 1940 год он был трудоустроен на должности старшего научного сотрудника и ученого секретаря Отдела истории музыкальной культуры и техники в Эрмитаже. Оказавшись снова без работы после сокращения штатов, в 1940 году обратился к И. В. Сталину с письмом, в котором доказывал необходимость исследования древнерусской музыки как важной части русской культуры и просил предоставить ему возможность заниматься исследованием древнерусской музыки не только на основе своего личного интереса, но на базе какого-либо учреждения. Письмо, казалось бы дерзостное по запросу, выдержано в тоне делового достоинства в расчете на наличие общей платформы в понимании исторического момента и общих проблем культуры, а также в надежде на реальный отклик от адресата.

Этот текст нами публикуется в полном виде впервые. Материал предоставлен дочерью Бражникова — Ольгой Максимовной Бражниковой. Письмо И. В. Сталину имеет вид двух листов (размером А4) машинописного отпечатка оригинального текста, отосланного адресату, согласно рукописной помете автора, 5 мая 1940 года.

В верхнем левом углу имеется фрагмент отпечатка почтовой печати об отправке письма : «... отвечает ... ые отправ... .. течение 6 м... .. дня подачи на почт...».

Многоуважаемый
Иосиф Виссарионович!

Я, нижеподписавшийся, Бражников, Максим Викторович, рожд. 1904 г., до апреля 1940 г. работал в Гос. Эрмитаже, в качестве Старшего научного сотрудника Отдела Истории Музыкальной Культуры и Техники. В настоящее время, в результате сокращения штатов Эрмитажа — безработный. Высшее образование получил в Ленинградской Государственной Консерватории, каковую окончил по двум факультетам: спец. фортепианно и специальной теории композиции — в 1925 и 1928 г.г.

С 1927 г. я специализировался на древне-русской музыке, в особенности углубленно изучив русские «безлинейные» нотации, или так называемые «крюки». Беру на себя смелость утверждать, что в этой области я достиг очень многого, являясь, по мнению авторитетных музыковедов (напр., проф. Оссовского¹, Рабиновича², Струве³, отзывы которых при сем прилагаются, и др.) ЕДИНСТВЕННЫМ в Советском Союзе специалистом в этой отрасли музыковедения.

В 1929 и 1930 г., после смерти моего учителя — профессора А. В. Преображенского, я, в качестве его единственного ученика, вел в Ленинградской Консерватории курс древне-русских нотаций. И это всё: с 1930 г. курс был упразднен и с тех пор применить свои знания я не могу нигде. Научно-исследовательская работа по моей специальности не ведется ни в одном ВУЗе или научном Институте. В силу этого, я своей личной научно-исследовательской работой, вот уже двенадцать лет, занимался в отпускное время, по выходным дням и по ночам. Понятно, что при таких условиях я делаю только незначительную часть

¹ Александр Вячеславович Оссовский (19(31).03.1871, Кишинёв — 31.07.1957, Ленинград) — русский и советский музыковед и музыкальный критик, ученик Н. А. Римского-Корсакова, друг и коллега А. К. Глазунова, А. И. Зилоти и С. В. Рахманинова. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1938), доктор искусствоведения (1943), член-корреспондент АН СССР (1943). Член ВКП(б) с 1945 года.

² Александр Семенович Рабинович (25.02.1900, Петербург — 14.06.1943, Новосибирск) — советский педагог, музыковед. В 1924 году экстерном, как пианист, закончил Петроградскую консерваторию, в 1926 году — Ленинградский институт истории искусств по специальности «музыковедение» у Бориса Владимировича Асафьева, в 1930 году — аспирантуру, также у Б. В. Асафьева. В 1933—1935 и 1940—1941 годах работал в должности и. о. профессора в Ленинградской консерватории. В 1933—1940 годах заведовал сектором музыкальной культуры Государственного Эрмитажа, с 1940 года работал в Музее музыкальных инструментов в Ленинградском государственном институте истории искусств. В годы Великой Отечественной войны, в 1941 году, работал в Ленинграде. Эвакуирован в 1942 году.

³ Борис Александрович Струве (19.02 (03.03).1897, Коломна — 29.04.1947, Ленинград) — музыковед и виолончелист. Доктор искусствоведения (1940). В 1931—1947 годах преподаватель истории и теории смычково-струнного исполнительства в Ленинградской консерватории (с 1935 года профессор).

того, что я способен и что я мог бы сделать, если бы отдавал делу всё своё рабочее время.

Я глубоко убежден, что делаю нужное дело и приношу пользу отечественной музыковедческой науке, т. к. древний период русской музыки лишь поверхностно освещен дореволюционными исследователями и по настоящее время остается «белым пятном» в истории русской музыки. Тем сильнее мое желание заполнить это «белое пятно», в особенности, теперь, в условиях повышенного интереса к истории искусства и музыки нашей Родины.

Нормальному изучению древне-русской музыки до сих пор еще препятствует распространенная и непонятная боязнь всего, связанного с культом (древнерусская музыка это культовая музыка), несмотря на то, что только зная эту музыку, можно отыскать в ней древнейшие корни народной, еще языческой песни, проследить связь русской и византийской культуры. Абсурдность такой боязни доказывать не приходится.

Но факт есть факт. До сих пор дальше комплиментов мне, как «единственному специалисту в важнейшей области», дело не шло и в настоящее время я остался без заработка, имея семью, с законченной кандидатской диссертацией на руках, даже не имея средств отпечатать её на машинке (кроме нее я имею еще несколько законченных работ).

Я знаю, что в нашей стране я могу и должен найти применение своим знаниям и способностям, тем более, что ряд исследований, как единственный специалист, могу сделать только я один.

Необходимость заработка и службы в любой иной, хотя бы и музыкальной, отрасли, снова оторвет меня от вышеупомянутой исследовательской работы.

Поэтому прошу Вас, тов. Сталин, дать мне материальную возможность посвятить свою жизнь, все время и силы только этому любимому и нужному делу, учредив ли соответствующую должность в каком либо научном Институте, обеспечив ли меня стипендией или иначе — как Вы сочтете нужным.

[Почерком Бражникова:] Уважающий Вас
М. Бражников. Ленинград...

[На поле почерком Бражникова:] Отослано в Москву
на имя тов(арища). Сталина 5/V 40 г.
Заказным, почт(овая) расписка № 105
Ленинград, 121 Наб. р. Мойки д.12, кв. 9.

Письмо, со всей очевидностью, дошло до адресата и было правильно понято, если вскоре ученому была предоставлена должность старшего научного сотрудника Музыкального отдела и Музея музыкальных инструментов в ГНИИТиМ, где Бражников проработал до августа 1941 года.

С началом Великой Отечественной войны Бражников был эвакуирован в Киров, где заведовал Историко-теоретическим отделом музыкального училища и музыкальной школы, преподавал теоретические дисциплины и специальное фортепиано.

В 1943 году в Отдел искусств Кировской области пришла телеграмма за подписью председателя Всесоюзного комитета по делам искусств М. Б. Храпченко¹ с распоряжением о командировке Бражникова в Москву для написания учебника русской музыки². По всей видимости, вызов в Москву обусловлен был также поддержкой Б. Асафьева, давшего высокую оценку трудам ученого: «М. В. Бражников выделяется в советском музыковедении как знаток древнерусской музыки, особенно культовых распевов и их записей. Он обладает солидными знаниями в этой области, владея методом расшифровки напевов и чутким постижением закономерностей культового мелоса в его народно-национальном претворении»³.

В Москве ученый испытывал бытовые трудности, препятствующие его работе (отсутствие прописки, места для работы, продовольственных карточек): «Я скитался без определенного местожительства, по случайным ночлегам, вплоть до ночевки в классах консерватории, несмотря на обещанное мне предоставление жилплощади (как выяснилось — мифической)». Теперь он вынужден был обратиться ко второму лицу после И. В. Сталина — В. М. Молотову с письмом, где просил предоставить ему элементарные условия для работы, для которой он был вызван в столицу: «Со дня приезда я голодал — сам, так же как и моя семья в Кирове, которой я не мог помочь, занимаясь здесь научной работой, и продолжаю поныне влечить жалкое существование бездомного бродяги, с каждым днем все более теряя силы и трудоспособность. Неужели же я только за этим был нарочно вызван в Москву — единственный специалист, с 16-летним научным стажем и рядом научных работ?!»

Обращает на себя внимание тон письма — отнюдь не просительный, а требовательно-разоблачительный, даже наступательный: «Все изложенное я рассматриваю как самое возмутительное издевательство над собой как человеком и научным работником и прошу Вас положить этому безобразию решительный конец, предложив Комитету по делам искусств и Консерватории: 1. Немедленно обеспечить квартиру мне — и моей семье (жена и малолетняя дочь) и перевод моей семьи в Москву. 2. Создать мне все необходимые условия для продуктивной научной работы».

Приводим текст письма В. М. Молотову полностью:

¹ Михаил Борисович Храпченко (1904—1986, Москва) — советский государственный и общественный деятель, в 1939—1948 годах председатель Комитета по делам искусств.

² РНБ. Ф. 1147. Ед. хр. 867.

³ Цит. по: Серегина Н. С. Предисловие // Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева: Исследование / Общ. ред. Н. С. Серegiной и А. Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1984. С. 5.

Председателю Совета Народных Комиссаров Союза С.С.Р.
Тов. МОЛОТОВУ, Вячеславу Михайловичу.
Старшего научного сотрудника Комитета звукозаписи
при Московской консерватории
Бражникова, Максима Викторовича.

Заявление.

Многоуважаемый Вячеслав Михайлович!

16 августа 1941 года я был, вместе со своей семьей, эвакуирован из г. Ленинграда в г. Киров (обл.). В Ленинграде я работал в качестве Старшего научного сотрудника Научно-Исследовательского Института Театра и Музыки, а в Кирове — Заведующего Историко-Теоретического отделения музыкальной школы.

Находясь в Кирове, я получил письмо из Москвы от Начальника ГУУЗа¹, копию которого прилагаю. Через полгода последовал вызов меня в Москву, куда я прибыл 19 апреля 1943, а 24 апреля был принят в число сотрудников Консерватории.

Со дня приезда (19.04), несмотря на зачисление на постоянную работу, под разными предлогами мне отказывали в прописке и, как следствие, я не получал в течение четырех с половиной месяцев никаких продовольственных карточек (кроме рейсовой хлебной) и никакого снабжения, предусмотренного законом для научных работников.

Я скитался без определенного местожительства, по случайным ночлегам, вплоть до ночевки в классах консерватории, несмотря на обещанное мне предоставление жилплощади (как выяснилось — мифической). Лично ко мне хорошее отношение директора Консерватории т. Шебалина² и Зам. Нач. ГУУЗа т. Кухаркова³ не дало реальных результатов, а все мои обращения в Милицию и в Комитет по делам искусств неизбежно упирались в черствый и непрошибаемый бюрократизм. Прописан я только 29 августа, ради карточек, в частной комнате, но по-прежнему жить мне фактически негде.

Работать мне негде: у меня нет даже письменного стола, два раза я был вынужден работать в Почтамте, а отдохнуть днем могу только на бульварной скамье.

Моя семья в Кирове осталась без средств к существованию. Вызвать ее в Москву мне некуда, а содержать не на что, т. к. мое положение в Консерватории и в предполагаемом Научно-исследовательском

¹ ГУУЗ — Главное управление учебными заведениями (ГУУЗ). С 1930 года.

² Виссарион Яковлевич Шебалин (29.05(11.06).1902, Омск — 29.05.1963, Москва) — русский советский композитор, выдающийся педагог, доктор искусствоведения (1941), профессор (1935), ректор Московской консерватории (1942—1948).

³ См.: Правила приема в музыкальные училища [Текст]: Утв. зам. нач. Гл. упр. учеб. заведений Ком-та по делам искусств при СНК СССР Н. Н. Кухарковым [М.]: [б. и.], 1944. 10 с.

Комитете неопределенно и «срочная необходимость» в моей помощи и знаниях свелась к пустым разговорам.

Работаю я в области древне-русской музыки и по расшифровке древних русских нотаций, являюсь ЕДИНСТВЕННЫМ в Советском Союзе специалистом.

Со дня приезда я голодал — сам, так же как и моя семья в Кирове, которой я не мог помочь, занимаясь здесь научной работой, и продолжаю поныне влачить жалкое существование бездомного бродяги, с каждым днем все более теряя силы и трудоспособность. Неужели же я только за этим был нарочно вызван в Москву — единственный специалист, с 16-летним научным стажем и рядом научных работ?!

Все изложенное я рассматриваю как самое возмутительное издевательство над собой как человеком и научным работником и прошу Вас положить этому безобразию решительный конец, предложив Комитету по делам искусств и Консерватории:

1. Немедленно обеспечить квартиру мне — и моей семье (жена и малолетняя дочь) и перевод моей семьи в Москву.
2. Создать мне все необходимые условия для продуктивной научной работы.

При сем прилагаю копию письма ко мне от ГУУЗа.

Все необходимые документы и отзывы обо мне виднейших ученых — музыкантов могут быть мною предоставлены по первому требованию.

Адрес по прописке — 1-й Неглинный переулок, дом 3, кв. 33.

Адрес для корреспонденции — 2-я Извозная ул., дом 36-а, квартира 102.

Москва, августа 28 дня 1943 г.

Московский эпизод военного времени оказался для Бразникова победительным.

В сентябре 1943 года Бразников пишет письмо только что избранному Собором епископов¹ Святейшему Патриарху Сергию, в котором, обращая внимание на важность сохранения и изучения памятников древнерусской музыки, он прямо ссылается на победы Советской армии как источник своего победительного настроения: «...Все эти ценности должны быть собраны, сохранены и доставлены в Москву, пока не поздно. <...> Это дело следует начать теперь же, не дожидаясь победоносного окончания Отечественной войны, в особенности же принимая во внимание, что наша Армия, освобождая Русскую землю, вновь возвращает России награбленное немцами добро».

¹ Святейший Патриарх Сергей (1943–1944) (в миру Иван Николаевич Страгородский; 11.01.1867, Арзамас — 15.05.1944, Москва). 8 сентября 1943 года в Москве состоялся Собор епископов Русской православной церкви, на котором Местоблюститель патриаршего престола митрополит Сергей был избран Патриархом Московским и всея Руси. 12 сентября состоялась интронизация нового предстоятеля Русской православной церкви.

Из письма патриарху Сергию:

<...> Я позволю себе обратить внимание Вашего Святейшества на то, что в настоящее время вновь и с полной очевидностью встает вопрос о необходимости: 1. Дальнейшего углубленного изучения истории и музыкального содержания древнерусского церковного пения. 2. Спасения и сохранения древних певческих рукописей. Великое множество их, без сомнения, погибло от нашествия иноплемеников, временно захвативших целые области Русской земли. Тем более необходимо сохранить то, что еще осталось. В Вашей Патриаршей власти издать постановление по всем православным церквям нашей страны, представителям духовенства и церковных двадцаток о том, чтобы они и сами, и через прихожан разыскивали и собирали крюковые певческие книги, равно как и все рукописные и печатные материалы, имеющие отношение к церковному пению и к церковной музыке.

Во многих, ныне бездействующих, церквях и в частных домах, на квартирах прежних священнослужителей Церкви и регентов, на чердаках и в подвалах свалены в кучи и погибают рукописи и книги, представляющие большую ценность. Во множестве краеведческих музеев имеются певческие крюковые книги, лежащие без должного хранения, учета и недоступные для изучения... <...> Все эти ценности должны быть собраны, сохранены и доставлены в Москву, пока не поздно. <...> Это дело следует начать теперь же, не дожидаясь победоносного окончания Отечественной войны, в особенности же принимая во внимание, что наша Армия, освобождая Русскую землю, вновь возвращает России награбленное немцами добро.

Бражников. Г. Москва, сентября 28 дня 1943 г. <...>¹

22 декабря 1943 года газета «Правда» опубликовала сообщение Совнаркома СССР о введении нового государственного гимна Советского Союза. Это событие нашло отражение в судьбе Бражникова. Он принимает участие в общесоюзном конкурсе на создание гимна страны. Его работа отмечена правительством, о чем свидетельствует письмо К. А. Верткова² с фронта от

¹ Его Святейшеству Патриарху Московскому и всея Руси Бражникову Максима Викторовича докладное письмо / Публ. О. Бражниковой // Труды государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки: Альманах. М.: Дека-ВС, 2007. Вып. 3. С. 394–395.

² Константин Александрович Вертков (1905(1906)–1972) — музыковед; кандидат искусствоведения (1944). В 1930 году окончил этнографическое отделение Ленинградского университета, в 1941 году — аспирантуру при Ленинградской консерватории. В 1932–1939 годах сотрудник сектора музыкальной культуры и техники Государственного Эрмитажа. Основная работа: Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты / Вступ. статья, ред. С. Я. Левина. Л., 1975. 280 с.

7 января 1944 года: «Дорогой Максим Викторович!! Только что прочел в газете сообщение Совнаркома по поводу гимна Советского Союза, в котором с радостью встретил Ваше имя. Горячо поздравляю и крепко, крепко жму руку. Благодарность правительства — большое дело. И вот за эти успехи Ваши мне хочется дружески обнять Вас и поздравить. Очень, очень было радостно узнать о таком значительном факте...»¹

Ноты гимна хранятся в архиве О. М. Бражниковой.

Работая в качестве старшего научного сотрудника Комитета звукозаписи при Московской консерватории, Бражников был принят в Союз композиторов и защитил кандидатскую диссертацию по теме «Многоголосие знаменных партитур»². Судя по письму Бражникова к М. В. Юдиной от 12 января 1945 года защита состоялась 11 января 1945 года: «Уважаемая Мария Вениаминовна! Вчера, после Совета, все как-то разбежались, и я не нашел возможности попрощаться с Вами и поблагодарить Вас. Постараюсь возможно скорее повидать Вас, забежав на „огонек“. Большущее Вам спасибо. Уважающий Вас М. Бражников»³.

Решение Совета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского в тексте диплома кандидата наук № 00137 за подписью председателя совета А. Свешникова⁴ датировано 18 января 1945 года⁵.

¹ Из архива О. М. Бражниковой.

² Частично опубликовано: *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сборник статей / Под ред. А. С. Белоненко и А. Н. Кручининной. Л.: Музыка, 1979. С. 7—61; *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур // *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М.: Музыка, 1965. С. 156—157, 162, 166—167, 169—170, 171—173, 189—190; *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М.: Советский композитор, 1971. С. 133—137, 159—181, 235—236, 246—247 (доп. изд.); *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. Л.: Музыка, 1968. С. 133—137, 159—181, 252, 253; *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. София, 1971. С. 36—41. (Материалы расшифровок переданы М. В. Бражниковым Н. Д. Успенскому для совместной публикации.)

³ Цит. по: *Бражникова О. М.* Максим Викторович Бражников и Мария Вениаминовна Юдина. На перекрестке судеб (или из истории травли) // Невельский сборник. Вып. 5. Материалы VI Невельских Бахтинских чтений 1—4 июля 1999 г., посвященных 100-летию М. В. Юдиной / Ред. Л. М. Максимовская. СПб., 2000. С. 47.

⁴ *Александр Васильевич Свешников* (1890—1980) — дирижер, хормейстер, педагог, общественный деятель. В 1944—1974 годах преподавал в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; в 1944—1948 годах декан дирижерско-хорового факультета; с 1946 года профессор, затем в течение 30 лет (1948—1978) — ректор. Лауреат Сталинской премии второй степени (1946).

⁵ Диплом кандидата искусствоведения, выданный М. В. Бражникову, хранится в личном архиве его дочери, Ольги Максимовны Бражниковой, любезно предоставившей мне копию этого документа.

По окончании войны Бражников пишет М. И. Калинин¹ с просьбой помочь в преодолении препон бюрократизма, препятствующих возвращению в родной город для продолжения научной деятельности в институте: «Возвратиться в Ленинград я не могу, т. к. до сих пор не получил пропуска на право возвращения в Ленинград, несмотря на продолжительные хлопоты мои лично и Ленинградского института Театра и Музыки...»

Председателю Верховного Совета СССР.

Товарищу Калинин М. И.

Многоуважаемый Михаил Иванович.

Я, нижеподписавшийся Бражников Максим Викторович — научный работник (историк музыки), кандидат искусствоведения, член Союза Советских Композиторов, род. в 1904 г.

В 1941 году я был эвакуирован из Ленинграда вместе с семьей в город Киров (обл.), оттуда в 1943 году был вызван на работу в Москву, где я работал с апреля 1943 года в Московской Гос. Консерватории. С 1 апреля текущего 1945 года я больше не работаю в Московской Консерватории и переведен в Ленинградский Научно-Исследовательский Институт Театра и музыки.

Находясь в Москве с апреля 1943 года, я до сих пор не имею жилья и сам прописан в одном месте, семья в другом, а живем мы, фактически, в третьем месте без прописки. Для сколько-нибудь нормальной научной работы я не имею никаких условий.

Сам я коренной ленинградец, в Ленинграде родился и безвыездно проживал в нем до войны. Дикость моего положения усугубляется тем, что, живя бездомным в Москве, в Ленинграде имею собственную квартиру, свободную, сохраненную и закрепленную за мной как за научным работником, имеющим ученую степень. Возвратиться в Ленинград я не могу, т. к. до сих пор не получил пропуска на право возвращения в Ленинград, несмотря на продолжительные хлопоты мои лично и Ленинградского института Театра и Музыки.

Прошу Вас, дайте мне возможность по человечески жить и работать, предложите соответствующим инстанциям выдать мне пропуска на возвращение вместе с семьей (жена и малолетняя дочь) в родной город, в свою квартиру.

¹ *Михаил Иванович Калинин* (07(19).11.1875, деревня Верхняя Троица Тверской губернии (ныне Кашинский район Тверской области) — 03.06.1946, Москва) — российский революционер, советский государственный и партийный деятель. С 1919 года и до своей смерти Калинин занимал должность главы государства (в разные годы именовалась по-разному) в РСФСР, а затем и СССР. В 1926—1946 годах — член Политбюро ЦК ВКП(б).

При сем прилагаю:

1. Список членов семьи.
2. Справку Домоуправления о наличии в Ленинграде собственной жилплощади.
3. Справку с места работы в Ленинграде.

М. Бражников

6 июня 1945 г. Г. Москва. Адрес: Москва,
2я Извозная ул., д. 36а, кв. 102.

(Продолжение следует)

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГИИИ — Государственный институт истории искусств.

ГНИИТиМ — Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки.

РИИИ — Российский институт истории искусств.

РНБ — Российская национальная библиотека.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бражникова О. М.* Максим Викторович Бражников и Мария Вениаминовна Юдина. На перекрестке судеб (или из истории травли) // Невельский сборник. Вып. 5. Материалы VI Невельских Бахтинских чтений 1–4 июля 1999 г., посвященных 100-летию М. В. Юдиной / Ред. Л. М. Максимовская. СПб., 2000. С. 36–50.
2. *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты / Вступ. статья, ред. С. Я. Левина. Л., 1975. 280 с.
3. Его Святейшеству Патриарху Московскому и всея Руси Бражникова Максима Викторовича докладное письмо / Публ. О. Бражниковой // Труды государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки: Альманах. М.: Дека-ВС, 2007. Вып. 3. С. 394–395.
4. *Князева Ж.* Преображенский, Гандшин и помощь русским ученым в начале 1920-х годов // Opera musicologica. 2013. № 4 (18). С. 101–111.
5. Правила приема в музыкальные училища [Текст]: Утв. зам. нач. Гл. упр. учеб. заведений Ком-та по делам искусств при СНК СССР Н. Н. Кухарковым. [М.]: [б. и.], 1944. 10 с.
6. *Рахманова М. П.* «Спокойное, немигающее пламя...» // Бражниковские чтения — 2010. Древнерусское песнопение: прошлое, настоящее и будущее. К 140-летию со дня рождения А. В. Преображенского. Научно-творческий симпозиум 19–24 апреля 2010. СПб.: СПбГК, 2010. С. 6–8.
7. *Серегина Н. С.* Предисловие // *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева: Исследование / Общ. ред. Н. С. Серегинной и А. Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1984. С. 4–9.
8. *Серегина Н. С.* Струна России: Петербург — Владивосток (Владивосток в судьбе русских музыкантов: К. А. Кузнецов, В. П. Задерацкий, М. В. Бражников) // Византийский след в культуре и искусстве Тихоокеанского побережья в пространстве полилога Уитай — Корея — США — Австралия — Россия. Материалы международной научной конференции 27 мая — 3 июня 2012. Владивосток: Дальнаука, 2012. С. 149–156.

Аннотация

Статья посвящена публикации писем М. В. Бражникова (1902–1973) к И. В. Сталину и другим членам правительства о положении музыкальной медиевистики в СССР после «чисток» в ГИИИ и упразднения курса древнерусских нотаций в Ленинградской консерватории. С 1935 по 1940 год он был трудоустроен на должности старшего научного сотрудника и ученого секретаря Отдела истории музыкальной культуры и техники в Эрмитаже. Оказавшись без работы после сокращения штатов, в 1940 году обратился с письмом к И. В. Сталину, в котором доказывал необходимость исследования древнерусской музыки как важной части русской культуры и просил предоставить ему возможность заниматься наукой на базе какого-либо учреждения. Материалы предоставлены дочерью Бражникова — Ольгой Максимовной Бражниковой.

Summary

This article is dedicated to publication of letters sent by Maksim Brazhnikov (1902–1973) to Joseph Stalin and other members of the government. These letters concern the fate of early music studies in the USSR after the political purges at Russian Institute of Art History and the abolition of the course on ancient Russian notation at the Leningrad State Conservatory. From 1935 to 1940 Brazhnikov worked as a senior researcher and secretary of the Department of the History of Musical Culture and Technology at The Hermitage Museum. In 1940, after being made redundant, he sent a letter to Stalin outlining the necessity of research into ancient Russian music, arguing that it was an important part of Russian culture and requesting that he be given the opportunity to carry out his research in an academic institution. Brazhnikov's letters have been provided for publication by his daughter, Olga Brazhnikova.

- ✓ *Ключевые слова:* М. В. Бражников, И. В. Сталин, В. М. Молотов, патриарх Сергий, К. А. Вертков, М. В. Юдина, М. И. Калинин, А. В. Оссовский, гимн Советского Союза.
- ✓ *Key words:* Maksim Brazhnikov, Joseph Stalin, V. Molotov, Patriarch Sergius, K. Vertkov, M. Yudina, M. Kalinin, A. Ossovsky, Soviet Union Anthem.

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).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 4 (23). 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 26.12.2018 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