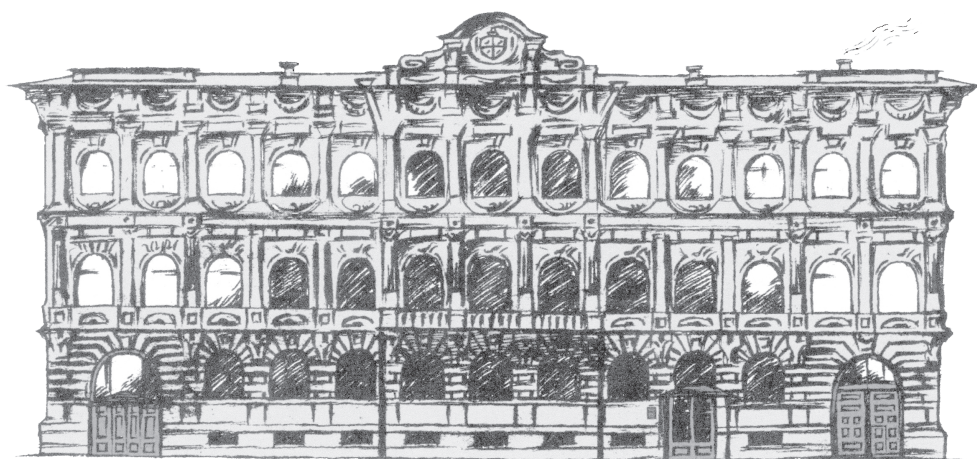


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 1 (24) / 2019



*Санкт-Петербург
2019*

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

<i>А. И. Демченко. Художественная картина мира и музыкальное искусство</i>	7
<i>М. В. Переверзева. Техника временных пределов в творчестве Джона Кейджа</i>	24
<i>Ж. В. Князева, Ф. Молина-Морено. По страницам западной корреспонденции Жака Гандшина: Ижини Англес</i>	39
<i>А. В. Наумов. Из булгаковиады Р. М. Глиэра. Дело о квадратных аршинах</i>	62
<i>О. В. Губарева. Михаил Алпатов об искусстве иконы: особенности метода</i>	83
<i>Е. В. Жданова. Геометрическая абстракция в итальянском прочтении: Антонио Кальдерара</i>	99
<i>А. В. Саяпина. Спектакль «Царская невеста» А. Петрова (театр «Зазеркалье», 2018)</i>	111

Обзоры, рецензии, хроники

<i>Д. А. Булатова. Феноменология традиционного инструментализма [Рецензия на: Мациевский И. В. В пространстве музыки. СПб.: РИИИ, 2018. Т. 3. 380 с., ил.]</i>	129
<i>В. А. Гусак. Эволюция экранного образа [Рецензия на: Зайцева Л. А. Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы). М.; СПб.: Нестор-История, 2018. 344 с.]</i>	133
<i>О. А. Федорченко. Четвертая международная научно-практическая конференция «Homage à Petipa» (Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, 10–12 марта 2018)</i>	139
<i>О. А. Федорченко. Международная научная конференция «Мариус Петипа. Империя балета: от возвышения до упадка» (5–8 июня 2018, Москва)</i>	143
<i>С. В. Лалетин. Научная конференция «Мариус Петипа на мировой балетной сцене» (Санкт-Петербургский театральный музей, 16–17 ноября 2018)</i>	147

Документы и материалы

<i>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 2</i>	153
---	-----

Информация для авторов	174
------------------------------	-----

Contents

Research

<i>A. Demchenko</i> . Artistic Picture of the World and Musical Art	7
<i>M. Pereverzeva</i> . 'Time Bracket Technique' in the Works of John Cage	24
<i>J. Kniazeva, F. Molina-Moreno</i> . Through the Pages of the Western Correspondence of Jacques Handschin: Higini Anglès.....	39
<i>A. Naumov</i> . From the Bulgakoviad of Reinhold Glière: A Case of Square Yards	62
<i>O. Gubareva</i> . Mikhail Alpatov on the Art of Icons: the features of his method	83
<i>E. Zhdanova</i> . An Italian Interpretation of Geometric Abstraction: Antonio Calderara	99
<i>A. Sayapina</i> . Alexander Petrov's Production of Rimsky-Korsakov's <i>The Tsar's Bride</i> at the 'Looking Glass' Children's Musical Theatre, 2018	111

Reviews and chronicles

<i>D. Bulatova</i> . A Phenomenology of Traditional Instrumentalism [A Review of Igor Matsiyevsky's <i>In the Space of Music</i>].....	129
<i>V. Gusak</i> . Evolution of Screen Image [A review of Lidia Zaitseva's <i>Screen Image of the 'Thaw' (1960–1980)</i>]	133
<i>O. Fedorchenko</i> . An overview of Academic Conference 'Homage à Petipa' (Saint Petersburg, 10–12 March 2018).....	139
<i>O. Fedorchenko</i> . An overview of Academic Conference 'Marius Petipa's Ballet Empire: from Rise to Decline' (Moscow, 6–8 June 2018)	143
<i>S. Laletin</i> . An overview of Academic Conference 'Marius Petipa on the World Ballet Stage' (Saint Petersburg, 16–17 November 2018)	147

Documents and materials

<i>N. Seregina</i> . Writing to the World's Powerful: Maksim Brazhnikov's Letters to Joseph Stalin (1940), Nikita Khrushchev and Yekaterina Furtseva (1967). Part 2.....	153
--	-----

ИССЛЕДОВАНИЯ

№ 1 / 2019

УДК
78.01

Художественная картина мира и музыкальное искусство

ДЕМЧЕНКО АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ

*Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник
и руководитель Центра комплексных художественных исследований,
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (Саратов)*

DEMCHENKO ALEXANDER I.

*Doctor of Musicology, Professor, Chief Researcher and Head of the Center
for Integrated Artistic Research, Saratov State Conservatory (Saratov)*

E-mail: alexdem43@mail.ru

Художественное изображение истории более научно и более верно, чем точное историческое описание. Поэтическое искусство проникает в самую суть дела, в то время как точный отчет дает только перечень подробностей.

Аристотель

Историческая наука, философия, эстетика последнего времени испытывают нарастающий интерес к проблеме создания художественной картины мира. И для искусствознания все более характерным становится стремление увидеть в художественной культуре память времен, образное осмысление конкретно-исторического опыта эволюционирующего человечества, отображение социума и внутреннего мира индивида, всего многообразия граней существования.

Возникновение и развитие двух отмеченных встречных тенденций делает необходимой как теоретическую, так и практическую разработку проблематики, связанной с построением художественной картины мира. *Художественная картина мира* — это система обобщенных представлений о той или иной исторической эпохе, которые складываются в процессе осмысления произведений искусства, принадлежащих данному периоду.

За кажущейся иллюзорностью художественных текстов скрывается огромный материк своеобразно запечатленного человеческого бытия, представленного как в характерном для своего времени спектре идей, побуждений, мотиваций, так и во всевозможных эмоциональных, интеллектуальных, нравственно-психологических и двигательных проявлениях.

Благодаря существованию художественного творчества каждый этап развития цивилизации оставляет для последующих поколений богатейший фонд исторической памяти. Следовательно, речь идет о формирова-

нии знания о мире и человеке, исходя из образно-семантической системы искусства.

Понятие *художественная картина мира* наиболее отчетливо связано с гносеологическими и когнитивными аспектами эстетики и культурологии, а специфика его состоит прежде всего в том, что посредством художественной картины мира формируется конкретно-историческая модель мира и человека, насколько удастся интерпретировать ее, исходя из образно-семантической системы искусства изучаемой эпохи.

Для осуществления опыта конкретной разработки художественной картины мира в данной статье предлагается остановиться на музыкальном искусстве России начала XX века. Выделяя данный период, будем прежде всего иметь в виду 1910-е годы, воспринимаемые в окружении ближайших десятилетий (1890-е, 1900-е и 1920-е). Россия — в статусе существовавшей тогда государственности, чем определяется круг объектов предполагаемого исследования: не только музыка русских композиторов, но и различные явления профессионального творчества, принадлежащие другим национальным школам, которые плодотворно развивались на данном этапе (это были прежде всего Украина, Прибалтика, Закавказье). Для подобного выбора есть ряд оснований. С одной стороны, отечественная музыка начала XX века — это актуальный пласт культуры, поскольку он является составной частью текущей ныне эпохи и возникшие тогда творческие идеи оказывают заметное воздействие на художественную практику вплоть до настоящего времени. С другой стороны, это материал, находящийся на достаточном историческом отдалении, что способствует объективности исследования.

Кроме того, данный этап в высшей степени интересен с точки зрения исторического положения в общей эволюции культуры, так как в начале века произошел коренной перелом в развитии художественного процесса, был заложен фундамент нового звукового мышления, утверждали себя качественно иные стилиобразующие принципы, и на этой основе воплощалась резко изменившаяся жизненная реальность. Музыка тех лет представляет собой своего рода ядро, в котором было запрограммировано все существенное для облика искусства XX столетия.

Сразу же оговорим те понятия и определения, которые будут фигурировать в данной статье.

Новое время в исторической науке принято исчислять с эпохи Возрождения. Вслед за ней последовала эпоха Барокко, а далее — то, что обозначим *Классической эпохой*.

Такое наименование правомерно, так как именно в ходе ее эволюции в различных видах искусства сложились основополагающие формы и жанры, а в музыкальном искусстве возникла преобладающая часть тех явлений различного рода (от технологических норм до типов концепционности), которые мы именуем классическими.

Свою эволюцию Классическая эпоха завершала на протяжении почти столетия (1890—1920-е годы), и в это же время начинала свое формирование нынешняя эпоха, которую резонно именовать словом *Модерн*, так как с начала XX века в искусствоведении самое широкое распространение получили термины *модерн*, *стиль модерн*, *модернизм* (в русскоязычном обиходе 1920-х годов — *современничество*) и т. д.

Итак, 1890—1920-е годы, которые в последующем будем именовать как *начало XX века*. Пользоваться этим обозначением будем только из соображений краткости, так как точнее было бы обозначение *рубеж и начало XX века*.

Рубеж XX века — это 1890—1900-е годы, когда явственно современное заявляло о себе только в виде отдельных элементов, а превалировало то, что соответствовало поздней стадии Классической эпохи, поэтому справедливо говорят о *позднеклассическом искусстве*. Ведущие фигуры этого времени: П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, А. Лядов, С. Танеев, А. Скрябин, С. Рахманинов.

Собственно *начало XX века* — это 1910—1920-е годы, когда бурный прорыв новейших художественных форм со всей очевидностью знаменовал выход Модерна на историческую арену. Основными представителями новой музыки являлись И. Стравинский, С. Прокофьев, Н. Мясковский и Д. Шостакович.

И сразу же условимся, что употребление понятия *современный* подразумевает в данном тексте соотносительность с художественным творчеством первого периода Модерна (1890—1920-е годы).

Осмысление музыкального искусства России начала XX века позволяет обозначить четыре концепта, определявшие суть жизненно важных процессов:

- ❑ коренное обновление бытия и кардинальное раздвижение жизненных горизонтов;
- ❑ стремление к всемерному высвобождению и раскрепощению, что осуществлялось во всевозможных формах и в самых различных направлениях;
- ❑ неоднозначность, двойственность, исключительная противоречивость происходившего в искусстве и действительности этого времени;
- ❑ тенденции долговременного действия, заявившие о себе на данном этапе и многое определившие в жизненном укладе и художественной практике XX века.

Рассмотрим вкратце каждый из названных моментов.

Первый из них — *коренное обновление бытия, кардинальное раздвижение жизненных горизонтов*. Действительно, свою эволюцию XX столетие начинало с интенсивнейшего продуцирования идей, открытий, инициатив. То был настоящий бум модернизации, поистине революционный переворот.

В контексте бурной экспансии Модерна преодоление инерции нередко означало вызов прошлому, разрыв с ним, его ниспровержение. Путем резкого слома прежних представлений и установок, подчас ценой немалых издержек был совершен прорыв к качественно новой модели мира и человека, сложился принципиально иной тип мироощущения, психологии, двигательного-эмоциональных проявлений.

Чрезвычайно расширились границы мыслимого и возможного, что заметнее всего сказалось в пристальном внимании к сфере «макро» и «микро». Не довольствуясь обыденным знанием о себе, субъект стремился внутренним взором проникнуть в изначальные глубины своего «я», осознать себя в родстве с великой стихией всеобщей материи, подняться к вневременным и надпространственным категориям.

Музыкальное искусство этих десятилетий зафиксировало существенные перемены в облике человека, в формах его поведения, в его эмоционально-психологических ориентирах. В частности заметен отчетливый акцент на отображении юношески-отроческого жизнеощущения, что так естественно связывалось с представлениями о начальной фазе нарождавшейся эпохи. Своей качественной новизной выделился тип сознания и двигательного настроения, выросший на почве современного динамизма и конструктивно-урбанистических идей.

Не менее заметно, но совсем по-другому расширялись пределы в результате значительной переакцентуации в структуре народно-национального характера. В сравнении с прежним своим состоянием он менялся в основном по двум противоположным направлениям. С одной стороны, появлялись черты психологической усложненности, богатейшей эмоциональной нюансировки, утонченности, даже изысканности. С другой — на передний план выходило нечто огрубленное, терпкое, что нередко было связано с обнажением корневых свойств человеческой натуры.

Коренное обновление бытия и кардинальное раздвижение жизненных горизонтов определялось преобладающе романтической сущностью бытийных и художественных процессов начала XX века. Родовым признакам романтического мироощущения в полной мере отвечали два основополагающих и взаимосвязанных принципа — принцип экстремальности и принцип антитез.

Принцип экстремальности фиксирует тяготение к предельному, крайнему или «тягу к чрезвычайности» (Б. Пастернак) с соответствующим рядом производных: гиперболизированное, особенное, уникальное, что порождает склонность ко всякого рода новациям. Отсюда такие примечательные особенности, как избыточность и радикализм.

Первая из этих особенностей возвестила о себе обилием изначально данных возможностей, повышенной интенсивностью проявлений, что подчас выливалось в бурный активизм, экстатический характер и своего рода буйство сил. Примерно то же отмечал в конце 1920-х годов Х. Ортега-и-Гассет: «Пре-

дела возможностей расширились невероятно... Ощущение такой потенциальной силы, что по сравнению с нею все прошлые века кажутся карликами»¹.

Радикализм жизненных устремлений базировался на тяготении к крайностям, на позиции категоричности и максимализма. Именно радикализм порождал характерную для начала XX века атмосферу «бури и натиска», он же делал возможным переход той грани, за которой человек оказывался разубеденным до цинизма, жестким до жестокости, экспансивным до агрессивности.

Под эгидой экстремального в значительной степени развивался столь ценный романтиками мир личности. Происходит совершенно очевидное расширение граней и оттенков индивидуально-субъективной сферы — в частности на пути культивирования интеллектуально усложненных, а также утонченно-изысканных движений мысли и чувства, что приближало к рафинированности, духовному аристократизму.

В связи с общим устремлением к выходу за рамки привычного регистрируется появление сильных натур с завышенными притязаниями, что в крайнем варианте порождало тип явного эгоцентрика. О степени многообразия и дифференцированности говорит сосуществование весьма разнонаправленных тенденций. Положим, с одной стороны, отмечается восхождение к идеальному, к отсветам божественного, к высшей красоте. С другой стороны, рисуются причудливая «экстраваганца», изощрения фантазии, нервный излом, соблазн специфических ощущений.

Почву для возникновения *принципа антитез* подготавливает действие центробежных тенденций. В начале XX столетия этому сопутствовали такие моменты, как активный жизненный поиск, дух всеобщего брожения, исключительная множественность проявлений.

Поиск шел интенсивнейший, разнонаправленный — продиктован он был стремлением к решительному обновлению, к выявлению качественно иных возможностей и реакций. Отсюда исключительная мобильность, склонность к непрерывной изменчивости. Вот почему возникает впечатление, что это время само по себе, и искусство, им порожденное, представляло собой гигантскую лабораторию, в которой осуществлялся грандиозный эксперимент созидания новой цивилизации.

Общая атмосфера складывалась чрезвычайно неустойчивой, напряженно вибрирующей. Мир становился многоликим, разрозненным, напоминая подчас пеструю смесь контрастов, нагромождение разнородных сущностей, причем это оказывалось естественным состоянием, без стремления к выходу из него.

¹ *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 131, 132.

Действие центробежных тенденций вело к расслоению жизненного потока на разнонаправленные линии, и расслоение это могло быть доведено до уровня поляризации, когда мир распадался на «*вещи несовместные*», — так контрасты в силу их поляризованности превращались в антитезы.

Эти противоположности в определенных условиях могли неожиданно сближаться и вступать в синтезы. Примеры смыкания крайностей: структурный параллелизм микромира и макрокосмоса, происходящая в определенном контексте метаморфоза рафинированного интеллектуализма в сферу подсознания или ситуация, когда исходные конструктивно-рационалистические посылки приводили порой к конечным стихийно-хаотичным результатам.

В числе самых причудливых гибридов — сопряжение фовистского примитива с изощренным эстетизмом, скрещивание язычества и современного техницизма, «зоологизма» и индустриальности. В подобном «совмещении несовместимого» со всей очевидностью проявила себя присущая романтическому мышлению парадоксальность.

Надо полагать, что это свойство, как и в целом расслоение на антитезы, при всех неизбежных издержках, позволяло выявить самые неожиданные ракурсы внутреннего и внешнего мира, способствовало разворачиванию новых возможностей и представлений, создавало почву для всякого рода открытий.

Среди антитез, создающих ситуацию поляризованного двоемирия, особую значимость приобрела антиномия субъективного и объективного начал. Первое, связанное с действием центробежных тенденций, в своем крайнем выражении устремлялось к неограниченной свободе, утверждало принцип множественности и плюрализма, нередко склонялось к эзотерической замкнутости в себе. Второе, связанное с центростремительными тенденциями, было нацелено на формирование унифицированного стандарта и надлично-объективистских структур, устанавливало принцип однородности и монолитности, тяготело к позиции силы, диктата, указующего императива.

Столкновение отмеченных двух начал как важных движущих сил современности, ввиду их бескомпромиссности, заключало в себе сильнейшее противоречие и чаще всего выглядело так: субъективизм, судорожно бьющийся в тисках подавляющего объективизма.

Другой из магистральных процессов действительности начала XX века, нашедший отражение в художественном творчестве, был связан с *устремлением к всемерному высвобождению и раскрепощению*, что осуществлялось во всевозможных формах и в самых различных направлениях. Возникает сильнейшая потребность преодолеть сложившиеся каноны и стереотипы, отказаться от сдерживающих условностей и запретов предшествующей цивилизации. Конечный смысл этого отрицания состоял в том, чтобы обрести

необходимые импульсы для дальнейшего развития, обеспечить свободное выявление сил и возможностей нового человека, то есть способствовать тем самым осуществлению рассмотренных выше целей коренного обновления и кардинального раздвижения жизненных горизонтов.

Пути высвобождения были многообразны. К примеру, погружение в сферу подсознания или «обращение в язычество» означало апелляцию к инстинкту, исключая систему контролируемых разумом чувств, мыслей, движений. Вместе с резким усилением внимания к миру детства и отрочества на передний план выдвигалась раскованность проявлений, непредсказуемость фантазийно-игровой логики и смены настроений. Из только что отмеченного можно заключить, сколь значительную роль для процессов раскрепощения играла стихийность. Она могла преломляться в надличностно-объективном плане (допустим, определенные реалии действительности в их перекличках с соответствующими явлениями природной среды) и в плане субъективно-психологическом (исключительная изменчивость состояний).

Объединяющим моментом становится спонтанность, то есть то, что не требует мотивированности и какой-либо упорядоченности, основано на произвольных всплесках и переключениях, выливаясь в ничем не стесняемую череду действий и реакций. Все это неизбежно сопровождается деструкцией — подразумевается потеря целостности и стабильности, атмосфера всеобщей неустойчивости, приводящая в пределе к разброду, хаосу. Так являет себя брожение жизненных сил, поднимающихся из недр природы и человеческой натуры.

По показаниям музыкального искусства начала XX века, высвобождение потенциала новой эпохи шло самым широким фронтом, во всевозможных направлениях. Чтобы убедиться в этом, обратимся к таким разноплановым линиям, как героика, жанровая стихия и критицизм.

Смысл героического деяния нередко был совершенно отчетливо связан с идеей раскрепощения. В целом ряде музыкально-художественных полотен многократно варьировался тождественный по смыслу процесс постепенного преодоления скованности и подавляющих воздействий, неуклонное продвижение к свету, бодрости, свободному волеизъявлению.

Если взять жанровую стихию, обращенную к запечатлению повседневной жизни, быта, досуга, то здесь наблюдалось решительное продвижение в сторону раскрепощения нравов. Игры, празднества теперь часто превращаются в игрище, потеху. Предпочтение отдается терпким, порой открыто лубочным краскам, острому, дразнящему импульсам.

Высвобождение через критицизм состояло в том, что рушились многие ограничения и регламентации, сомнению и бичеванию могла быть подвергнута любая из прежних ценностей, «котируются» открытое чувство антипатии, вольная препарация реальности, право вывернуть наизнанку все и вся.

Сказанное позволяет сделать вывод о неоднозначности происходившего в начале XX столетия процесса раскрепощения. Имеются в виду, к примеру, опасные метаморфозы героики в варианте революционного радикализма, шлейф обывательской ограниченности, нередко сопровождавший жанровую стихию, или издержки критицизма, связанные с утратой милосердия и разрушительными последствиями. В пределе это вело к вседозволенности и могло становиться предпосылкой перехода в область негативизма, что стало для начала XX века обычным явлением. Не случайно в книге «Бунтующий человек» А. Камю говорит о вседозволенности и моральном нигилизме как первопричине бедствий XX века: «Мы во власти эпохи, охваченной лихорадочным нигилизмом»¹.

Среди подобных проявлений наиболее угрожающим оказалось развертывание комплекса агрессивности. Его формула: экспансионизм, помноженный на открыто негативные устремления. Свое крайнее выражение агрессивность получила в различных формах экстремизма, и своего пика она достигала, приближаясь к той критической грани, когда происходил сдвиг в область вандализма. Добавим к этому фанатичное навязывание вновь избретенных канонов и регламентаций, неизмеримо более жестких и безоговорочных, чем прежние. Так в жизнь эпохи входили и узаконивались в качестве нормы культ грубой силы, разгул темных побуждений, право на насилие. То была плата за тотальное раскрепощение — вместе со всем положительным, что оно принесло с собой, на историческую арену вырвался «век-волкодав» (О. Мандельштам).

Только что высказанные соображения логически подводят к следующему из итоговых обобщений, которое состоит в констатации *неоднозначности, двойственности, исключительной противоречивости происходившего в искусстве и действительности начала XX столетия*.

В очень большой степени это определялось действием генеральной антинормы данного периода — его заведомой диалогичности, возникшей по причине совмещения завершающей фазы Классической эпохи и начальной фазы Модерна. Однако свою, притом существенную, роль играли и противоречия, изначально присущие самой современности.

Но каковы бы ни были источники, нас сейчас в первую очередь интересует результат. В целях наглядности его можно представить в виде оппозиции ряда противоположных по своей направленности тенденций, хотя само собой разумеется, что в реальности эти тенденции далеко не всегда были выражены столь явственно и, кроме того, чаще всего они находились между собой в сложных перекрестных взаимодействиях.

¹ Камю А. Бунтующий человек. М.: Политиздат, 1990. С. 124.

Если говорить о музыкально-художественных претворениях подобных тенденций, то они могли сосуществовать не только в творчестве разных композиторов, работавших в одно время, но и в сочинениях одного автора, даже более того — в рамках отдельно взятого произведения.

Итак, что же являли собой мир и человек начала века по свидетельству музыкального искусства своего времени?

Как можно было уже заключить по предшествующему изложению, один полюс составляли грани и проявления, связанные с признаками дисгармонии, с различного рода деформирующими факторами или негативными воздействиями. Некоторые важные моменты были отмечены только что: например, комплекс агрессивности или демонстративный эгоцентризм с его установкой на вседозволенность.

Присоединим к этому такие поляризованные контрасты, как возможность надличного диктата, растворение в массовом, всеобщем, подчинение отчуждающей механичности производственного процесса, а с другой стороны — попытки индивидуалистической герметизации.

Далее, к примеру, можно отметить примат рационалистической заданности, гипертрофию интеллектуальной сверхусложненности, всепоглощающую «коррозию» рефлексирующего сознания и в противовес этому — существование на уровне варваристского примитива.

Данный перечень можно продолжить, однако и перечисленного достаточно для того, чтобы сделать вывод, насколько угрожающим оказался крен в плоскость нежелательных, а подчас и просто губительных тенденций.

Иной полюс составили прямо противоположные грани и проявления. Отнюдь не упуская из виду всякого рода издержки и деформации, попытаемся вместе с тем выделить самое существенное в положительных аспектах изменившегося бытия.

Насколько позволяет констатировать художественное творчество начала XX века, в мир входил человек, живущий в бодром и динамичном ритме, в неустанном стремлении вперед, отличающийся полнотой сил и свежестью чувств. Вступая в жизнь и утверждаясь в ней, он нередко как бы открывал и творил ее заново. Поэтому не удивительно, что окружающее могло представлять праздничным фейерверком, в многоцветии слепяще-ярких красок, в сиянии света и радости.

Нередко создается впечатление, что человек того времени смотрел на мир глазами отрока, и потому мир этот представал в призме первооткрытий, несущих с собой очарование новизны. Иным, но в чем-то близким было и восприятие современного «язычника» с его изначально-первозданными проявлениями, поэтому прав В. Хлебников, чутко отметивший: «Ребенок и дикарь были новым поэтическим лицом»¹.

¹ Хлебников В. Собрание произведений: В 5 т. Т. 1: Поэмы. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1928. С. 23.

Моментами, объединяющими эти и подобные им формы существования, служили принадлежность корневой системе бытия и пребывание на начальных ступенях человеческой самореализации. Отсюда нерастраченность сил, их устремленность в грядущее, манящее предвкушениями и обещаниями.

Разумеется, сейчас, по прошествии десятилетий, можно с достаточной уверенностью утверждать, что многое в подобных устремлениях оказалось утопией, мифом. Но столь же ясно и другое: человек начала XX века с энтузиазмом питался иллюзиями своего времени, и это являлось важным компонентом его оптимистического мироощущения.

Таким образом, облик нарождавшейся эпохи предстал двойственным, чрезвычайно противоречивым, в совмещении резко сопоставленных, порой несовместимых контрастов. Однако, как бы ни относиться к происходившему в начале XX столетия, следует признать, что реальная логика исторического процесса развивалась именно в этом, а не каком-либо ином направлении.

И если говорить об издержках, то человечеству постоянно приходится мириться с тем, что прогресс зиждется порой на опережающем развитии негативно-разрушительных тенденций. К тому же со временем нередко оказывается, что в подобной форме заявляет о себе новый уровень интенсивности и напряжения, который, будучи немыслимым для предшествующего исторического периода, становится нормой для последующих поколений.

В любом случае человеку того времени удалось испытать радость прикосновения к неизведанному, утвердить качественно иной тип жизнеощущения, заложить фундамент совершенно новой реальности. Произошел невероятной силы взрыв, извержение первичной сверхэнергии, спрессованной в ядро, несущее в себе запас ресурсов, отпущенных на длительную историческую перспективу.

Вот чем объясняется *Sturm und Drang*, та избыточность и «термоядерная» температура, которая соответствовала предназначению начала XX века как исходного импульса Модерна и Новейшей эры.

Мысль о функции начала столетия в качестве исходного импульса нынешней эпохи вплотную приближает к последнему из итоговых обобщений. Речь идет о том, что наряду с локальным, преходящим, специфичным именно для данного периода это время выдвинуло *тенденции долговременного действия, многое определившие в жизненном укладе и художественной практике XX века.*

Какие же перспективы просматриваются прежде всего, если оценивать их с позиций пройденной исторической дистанции? Выделим два круга таких тенденций, которые группируются вокруг следующих проблем:

- ❑ во-первых, исключительное, постоянно прогрессирующее расширение диапазона возможностей и представлений, по своему размаху немислимое в предшествующие эпохи;
- ❑ во-вторых, невиданное по масштабам, остроте и многообразию форм столкновение гуманизма с противостоящими ему силами.

Что касается первого, то здесь мы находим прямое продолжение сказанного выше о коренном обновлении бытия и кардинальном раздвижении жизненных горизонтов. Заложенная в начале столетия «программа» на резко ускорившееся освоение новых сфер бытия получила впоследствии самую широкую реализацию, причем в основном по направлениям, открытым на исходной фазе.

Естественно при этом, что активное продвижение за пределы привычного, «обжитого» велось по линии неуклонного увеличения амплитуды познаваемого и возможного — к примеру, в шкале от атомарного до глобального, космического. Появляется новое ощущение времени и пространства, начинается сближение с вселенской субстанцией, возникает осознание глубинной взаимосвязи происходящего в человеческом мире и окружающей его всеприродной материи.

Осуществляется активнейшее расширение и любых других диапазонов — хронологических, национально-региональных, собственно бытийных:

- ❑ обостряется чувство связи различных времен и народов;
- ❑ непродуктивным расценивается замкнутое существование в пределах своей эпохи или в пределах локального географического измерения (в частности преодолевается европоцентристская концепция);
- ❑ все более необходимым становится свободное обращение к многомерному опыту любых цивилизаций;
- ❑ развивается способность к восприятию и ассимиляции всевозможных традиций и пластов всемирной культуры.

Беспрецедентный «синтетизм» обнаруживает и внутренняя структура индивида, совмещающая в себе самое обыденное, механичное или инстинктивно-эмбриональное, идущее от иррациональной стихии подсознания, и сложнейшее, рафинированно-интеллектуальное, поднимающее к высотам сублимированной духовности.

Предпосылкой и «двигателем» отмеченного расширения возможностей и представлений служила резко возросшая интенсивность жизненных процессов, что преломлялось через подчеркнутый динамизм (с выделением энергетических факторов), через нацеленность на активное действие (нередко преследующее цели коренного преобразования), через сильнейшую концентрацию производительного начала (с его преимущественной ориентацией на формы, соответствующие специфике «техногенной» эры).

Переходя к кругу тенденций, группирующихся вокруг ключевой для XX века проблемы столкновения гуманизма с противостоящими ему силами, сразу же заметим, что конфликт этот далеко не всегда представал явно, напрямую. Значительно чаще он находил для себя достаточно опосредованные формы, которые составляли чрезвычайно широкую и разветвленную периферию, в чем видится причина всепроникающего влияния данной проблемы.

Одна из таких опосредованных форм была связана с противостоянием общего, внелично-массового и индивидуального, личностного. Первое нередко соотносилось с понятиями *человек массы* и *массовое общество*, олицетворяя обезличенность и усредненное, нивелированное сознание, исповедуя культ огрубленности, материально-вещной приземленности, включая в себя и черты обывательской психологии. Кроме всего прочего, оно отличалось воинствующим характером, что сказывалось в стремлении навязать свой кодекс жизнеотношения, в нетерпимости к инакомыслию, а также в демонстративной неприязни ко всему «интеллигентскому».

Существуя в подобном контексте, индивидуально-личностная сфера пыталась отстоять свою суверенность, свои ценностные установки, используя в целях самосохранения и те возможности, которые могла предоставить позиция эзотерической замкнутости или элитарной «посвященности».

Еще одно из важных явлений, составивших периферию рассматриваемой «проблемы проблем» XX века, — процесс дегуманизации.

Термин *дегуманизация* используется здесь в том расширительном значении, которое он получил в сравнении с введенным Х. Ортегой-и-Гассетом исходным, более узким понятием *дегуманизация искусства*. В данном случае подразумевается не только эстетическая, но и социальная категория, то есть «расчеловечение» как в произведениях искусства, так и в самой действительности.

Среди многочисленных линий освобождения от «слишком человеческого» (Ф. Ницше) выделим следующие:

- вытеснение эмоционально-лирической настроенности с одновременным выдвиганием разного рода социальных и идеологических приоритетов;
- дух деловитости и прагматизма, рационалистическая заданность, подчас нарочитая жесткость с сопутствующими этому подчеркнутой сдержанностью и суховато-рассудочным тоном;
- чрезмерная аналитичность, побуждающая срывать любые покровы и наслоения, обнажать «физиологический» костяк явлений;
- подчеркнуто критичное, иронично-скептическое отношение или позиция стороннего, заведомо дистанцированного наблюдателя, а также

склонность к абстрагированию в различных его ипостасях (эксперимент ради эксперимента, новизна ради новизны, увлечение фантомом неких надчеловеческих целей и ценностей и т. д.).

В результате подобной объективации почти неизбежно происходит различной степени отстранение и даже отчуждение от человеческого.

Таких факторов косвенного отрицательного воздействия появилось в условиях Новейшего времени чрезвычайное множество:

- нервный, непомерно ускорившийся пульс жизнедеятельности, ведущий к лихорадочному перевозбуждению, а также к всевозможным моральным и физическим перегрузкам;
- потеря прочных жизненных опор, длительное нарушение устойчивости, общая атмосфера расшатанности, что в сочетании с аномалиями абсурдистского толка способно подчас внушить идею «безумного мира»;
- невероятная многоликость, разнородность контрастов, симптомы непрерывного расслоения, размежевания, конфронтации, приверженность радикальным крайностям, гиперболизму и антитетичности, почти не покидающее ощущение психологического дискомфорта, неослабевающей напряженности существования, его повышенной взрывоопасности и т. д.

Эти и подобные им тенденции, действуя в совокупности с открыто негативными проявлениями, создают сильнейшую концентрацию противоречий и антагонизмов. Причем, как показывает анализ художественного творчества, виной общему неблагополучию является не только обвиняемый во всех грехах социум, но и еще два фактора, прямо противоположные по своей природе: почти совершенно непознанные космические, всеприродные силы (то есть нечто абсолютно надличное) и эмоционально-психологическая настроенность субъекта, его внутренний разлад и отрицательный модус (то есть сугубо личностное).

Всему этому с самого начала противостояло достаточно широкое движение, включавшее в себя многообразный спектр позитивных альтернатив. Важнейшая из них была связана с трагедийностью как всеобъемлющим качеством современного мироощущения, что подразумевает не только констатацию фатальных бедствий, катастроф или сугубо экспрессивную реакцию на всевозможные деформирующие, подавляющие, разрушительные воздействия, но одновременно и прежде всего — антитезу активного внутреннего сопротивления тому и другому.

В противовес тяжелому прессу эпохи, в противовес скорби, отчаянию и безысходности выдвигается идея мыслящего духа, стремящегося к глубинному постижению небывалых драматических потрясений и того внутреннего стержня, благодаря которому человеческая натура способна выдерживать столь суровое «испытание на прочность».

— Это философское осмысление зачастую оказывается исповедью, то есть сокровенным и потому наиболее истинным высказыванием о пережитом. Кроме того, в такие мгновенья нередко до предела обостряется чувство духовной красоты, возвышенно-идеального, гармоничного, что способствует прорыву к катарсическому высвобождению. Вот почему такая трагедийность становится центром и средоточием гуманистической концепции современности.

Проблема столкновения гуманизма с противостоящими ему силами, достаточно отчетливо обозначившаяся в начале XX столетия, активно развивалась впоследствии, постепенно вырастая в генеральный конфликт эпохи. Он не всегда давал знать о себе в открытом, «кровопролитном» варианте, но неизменно присутствовал хотя бы в подспудном виде, определяя хронический кризис — жертвенник века.

Именно к такому выводу подводит анализ музыкальной образности в ее эволюции от начала к концу XX столетия — эволюции, представленной как в творчестве тех, кто пришел из первых десятилетий века (И. Стравинский, С. Прокофьев, Н. Мясковский, Д. Шостакович), так и в произведениях тех, кто выдвинулся в последующие периоды (А. Хачатурян, Г. Свиридов, Р. Щедрин, А. Шнитке и другие корифеи современной художественной культуры).

Сделав завершающие обобщения, касающиеся изучения конкретного исторического этапа, необходимо подвести определенный итог и в отношении проблемы создания художественной картины мира, взятой в ее общеэстетическом качестве.

Начнем с того, что опыт построения художественной картины мира начала XX века был осуществлен в данной статье в опоре на материал отечественной музыки, то есть с использованием отдельной, относительно небольшой части фонда искусства данного периода. Нетрудно предположить, насколько более объемной и многогранной предстанет эта картина, если в орбиту анализа вовлечь весь круг наиболее значительных явлений мировой культуры того времени.

Но и воссозданный только на материале отечественной музыки начала XX века экскурс убеждает в том, что искусство затрагивает такие пласты жизни, которые практически недостижимы для осмысления с привычных гуманитарных позиций.

Главный из них связан с духовным миром человека — как в его типологическом целом, так и в мириадах индивидуально-неповторимых проявлений, о чем в свое время Б. Асафьев писал: «Только в искусстве обнажаются самые затаенные глубины душевной жизни — то, что скрыто ото всех и что в

самой жизни не обнаруживается. Никто не может раскрыть душевную жизнь во всей полноте нигде, кроме как в искусстве»¹.

Духовный мир и жизнь души — это очень важная «статья доходов» искусства, но не будем забывать того, что оно способно охватить и все остальные области существования. Так что в сравнении с социально-историческим знанием можно говорить скорее о своеобразии и незаменимости подходов, предлагаемых искусством.

В частности «художественная картина мира обеспечивает целостный, синтетический взгляд на мир и тем самым вскрывает такие свойства и стороны изображаемого (человека, события и т. п.), которые недоступны научным, аналитическим методам исследования»². В высшей степени убедительную аргументацию на этот счет развернул в свое время В. Гюго (за понятием *драма* в его рассуждениях стоит в конечном счете искусство в целом): «Драма изображает историю народов, но как жизнь, а не как историю. Она представляет историку точную последовательность общих событий, серию дат... всю внешнюю сторону истории. Она берет себе внутреннюю сторону. То, что забывает или отбрасывает история (подробности костюма, нравов, физиономий, изнанку событий, словом — жизнь), все это принадлежит ей; и драма может быть всеобъемлющей по охвату жизни и целостности ее изображения»³. Более того, искусство «восстанавливает то, что отбросили летописцы, соглашается то, что они исказили, угадывает их пропуски и исправляет их, оно соединяет то, что у них разбросано»⁴.

В ряде случаев может смущать присущая художественному творчеству склонность к заострению и гиперболизации. На этот счет лучше всего привести фразу В. Маяковского, которая бесспорно относится к искусству в целом: «Театр не отображающее зеркало, а увеличивающее стекло». Уместно также напомнить, как Ф. Достоевский парировал упреки в выдуманности его произведений: «Моя фантастичность реальней вашей реальности»⁵.

Кстати, современные ученые, понимая, что историческая наука остается по преимуществу механическим регистратором фактов, начинают признавать обедненность традиционного подхода и приходят к такому заключению: ныне метод «объективного» или «внешнего» изучения общества должен сочетаться с методом его изучения «изнутри», что подразумевает как необходи-

¹ Цит. по: *Маяковский Н.* Собрание материалов: В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1964. С. 21.

² Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения (1984). Л.: Наука, 1986. С. 9.

³ *Гюго В.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. М.: Госиздат художественной литературы, 1956. С. 91–92.

⁴ Там же. С. 109–110.

⁵ Иван Шмелев о Достоевском // Волга. 1990. № 4. С. 136.

мость и самое пристальное изучение художественного творчества соответствующего периода¹.

По-новому актуальными становятся мысли, высказанные Ф. Шеллингом два столетия назад: «Произведение искусства отражает то, что ничем иным не отражается. То, что недоступно никакому созерцанию, чудодейственной силой искусства отражено в продуктах художественного творчества... Абсолютная объективность дана одному искусству»².

На основе сказанного можно сделать следующие выводы:

- художественная память значительно обогащает наше знание о мире и человеке, дает во многом иное измерение в осмыслении бытия, поскольку она располагает собственными методами постижения жизненных процессов и выдвигает ряд совершенно самостоятельных представлений и аспектов;
- полноценная реконструкция модели существования той или иной эпохи возможна только на основе синтеза обобщений, которыми располагают социально-историческая и художественная картины мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иван Шмелев о Достоевском // Волга. 1990. № 4. С. 136—140.
2. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 119—154.
3. *Гуревич А.* Социальная история и историческая наука // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 23—35.
4. *Гого В.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. М.: Госиздат художественной литературы, 1956. 564 с.
5. *Камю А.* Бунтующий человек. М.: Политиздат, 1990. 414 с.
6. *Мяковский Н.* Собрание материалов: В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1964. 394 с.
7. *Хлебников В.* Собрание произведений: В 5 т. Т. 1: Поэмы. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1928. 325 с.
8. Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения (1984). Л.: Наука, 1986. 260 с.
9. *Шеллинг Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987. 637 с.

Аннотация

Историческая наука, философия, эстетика последнего времени испытывают нарастающий интерес к проблеме создания художественной картины мира. И для искусствознания все более характерным становится стремление увидеть в художественной культуре память времен, образное осмысление конкретно-исторического опыта эволюционирующего человечества, отображение социума и внутреннего мира индивида. Художественная картина мира — это система обобщенных представлений о той или иной исторической эпохе, которые складываются в процессе осмысления произведений искусства, принадлежащих данному периоду. Посредством художественной картины мира формируется конкретно-историческая модель мира и человека, насколько удастся интерпретиро-

¹ *Гуревич А.* Социальная история и историческая наука // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 31.

² *Шеллинг Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987. С. 482, 483, 486.

вать ее, исходя из образно-семантической системы искусства изучаемой эпохи. Опыт конкретной разработки художественной картины мира в предлагаемой статье осуществляется на материале музыкального искусства России начала XX века. Осмысление этого материала позволяет обозначить четыре концепта: коренное обновление бытия и кардинальное раздвижение жизненных горизонтов, стремление к всемерному высвобождению и раскрепощению, исключительная противоречивость происшедшего в искусстве и действительности этого времени, тенденции долговременного действия, заявившие о себе на данном этапе и многое определившие в жизненном укладе и художественной практике XX века. В результате проведенного анализа делаются следующие выводы: художественная память значительно обогащает наше знание о мире и человеке, дает во многом иное измерение в осмыслении бытия, поскольку она располагает собственными методами постижения жизненных процессов и выдвигает ряд совершенно самостоятельных представлений и аспектов; полноценная реконструкция модели существования той или иной эпохи возможна только на основе синтеза обобщений, которыми располагают социально-историческая и художественная картины мира.

Summary

In recent times, historical sciences, philosophy, and aesthetics have experienced a growing interest in the problem of creating an artistic picture of the world. In terms of art history, the desire to detect within artistic culture the memory of the times, different interpretations of specific historical experiences in the evolution of humanity, and a reflection of society as well as the inner world of the individual is becoming more and more characteristic. The artistic picture of the world constitutes a system of generalized ideas about a particular historical era formed in the process of understanding the works of art belonging to that period. Through this artistic picture of the world, a specific historical model of the world and mankind is formed, based (as far as it is possible to interpret) on the figurative-semantic system of art produced in the era under consideration. This article attempts to develop a specific artistic picture of the world based on the musical artworks of early 20th-century Russia. Understanding this material allows us to identify four concepts that emerged at this stage and were significant in determining many aspects of life and artistic practice during the 20th century: a radical renewal of life and the extension of its horizons; the desire for full release and emancipation; the discrepancy between art and reality specific to this period; a tendency towards prolonged artistic processes. As a result of the analysis, the following conclusions are made: artistic memory significantly enriches our knowledge of the world and mankind and lends many new dimensions to our understanding of existence because it has its own methods of comprehending life processes and puts forward a number of completely independent ideas and perspectives; a full reconstruction of the existential model of a particular era is possible only on the basis of a synthesis of general ideas that contain a socio-historical and artistic picture of the world.

- ✓ *Ключевые слова:* художественная картина мира, музыкальное искусство России начала XX века, определяющие концепты образно-смыслового содержания, потенциал художественной памяти.
- ✓ *Key words:* artistic picture of the world, musical art of early 20th-century Russia, defining concepts of figurative and semantic content, the potential of artistic memory.

Техника временных пределов в творчестве Джона Кейджа

УДК
78

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

Во многих произведениях Кейджа проявляются характерные для его стиля методы работы, сохраняющиеся на протяжении всего творческого пути даже при расширении арсенала художественных средств и смене техники письма. С одной стороны, это типичное для ранних опусов композитора повторение и варьирование неизменных высотно-ритмических формул (в модальной технике это мелодия-модель, в музыке звучностей — сонорные единицы, остинатные тембровые комплексы или колористические фигуры) и рядов (высот, шумов, чисел, длительностей), специально созданных для каждой пьесы, с другой — преобладающее в зрелом и позднем творчестве свободное течение музыки на основе алеаторики в пределах установленных числовых рядов, временных периодов или построений формы¹. Основными техниками композиции, определившими неповторимый звуковой облик музыки Кейджа, явились сонорика, алеаторика, коллаж и техника временных пределов (*time brackets technique*; от *англ. bracket* — скобка, предел, держатель, группа). Она завершила творческий путь Кейджа, отразив близкие ему художественно-эстетические принципы ненамеренности (дзен-буддийского недеяния), принятия звуков такими, какие они есть (по аналогии с равным отношением ко всему вокруг согласно дзен-буддийскому пути познания истины). Эти принципы подробно освещены в знаменитой книге Кейджа «Тишина»².

Почти все пьесы Кейджа 1980—1990-х годов, имеющие числовые названия (по количеству исполнителей), написаны в индивидуальной, разработанной

¹ Подробнее см.: *Переверзева М.* Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М.: Русаки, 2006. 334 с.; *Griffiths P.* Cage. London; New York; Melbourne: Oxford University Press, 1981. 50 p.; *Pritchett J.* The Music of John Cage. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 223 p.

² *Cage J.* Silence. Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1961; *Кейдж Дж.* Тишина. Лекции и статьи. Вологда: Полиграф-Книга, 2012. 384 с.

им технике временных пределов или скобок. Она занимает центральное место в позднем творчестве Кейджа, когда композитор словно возвращается к детерминизму временных границ после периода алеаторики, индетерминизма, коллажа и хэппенингов. Невероятно созвучным исканиям Кейджа оказалось высказывание его ученика и последователя Э. Брауна, считавшего, что освобождение времени гораздо важнее, чем даже освобождение звука: «Время — это действительная величина... звук может начинаться или кончаться где угодно внутри этой величины»¹. Прием произвольного появления и исчезновения звуков в пределах указанных отрезков времени использовали Браун, Фелдман, Вулф и многие другие авангардисты. Поэтому, с одной стороны, Кейдж развивает идею, уже имевшую место в истории музыки. С другой — он по-своему претворяет приемы, найденные в электронной музыке, хэппенингах, коллажных опусах, породивших формы не традиционного, а совершенно нового типа, отвечающего принципу музыки не как кристалла, а как процесса, не как действия, а как созерцания, не как движения, а как пребывания, не как изменения, а как дления одного состояния, образа или мысли². Сам автор отмечал, что он работает со временем так же, как и в 1930—1940-е годы, но уже не структурирует его посредством числового ряда, а позволяет ему течь так, как это происходит в реальности. Отрезок реального времени выполняет в условиях техники временных пределов функцию основной конструктивной единицы формы. Все композиции аметрические и аритмические, но подчиняются определенным формообразующим правилам — индивидуальным в каждой пьесе и зависимым от течения реального времени и его деления на отрезки. Вторая находка Кейджа, связанная с техникой временных пределов, — особого рода тематизм, не похожий на традиционный звуковой материал музыки прошлого³.

Основной принцип техники строгого или гибкого временного предела заключается в том, что музыкальный материал должен прозвучать в течение указанных минут и секунд (в определенное время начаться и закончиться). Местоположение и длительность звуков или созвучий внутри хронологических отрезков свободны. В предисловии к пьесе «Один» композитор поясняет: «Произведение включает 10 временных пределов, 9 из которых гиб-

¹ Дубинец Е. Эрл Браун: открытия в нотации // *Ars notandi*. Нотация в меняющемся мире: Материалы научной конференции / Ред.-сост. И. А. Барсова. М.: Московская гос. консерватория, 1997. С. 105.

² Переверзева М. Новые формы новейшей музыки Кейджа // *Sator tenet opera rotas*. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа / Ред.-сост. В. Ценова. М.: Московская гос. консерватория, 2003. С. 268—274.

³ Подробнее см.: Кейдж Дж. Автобиографическое заявление / Пер. и коммент. М. Переверзевой // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. М.: Московская гос. консерватория, 2004. С. 15—34.

кие в отношении начала и окончания звучания, а одна, девятая, строго зафиксирована. Ни один звук не должен повторяться внутри одной скобки»¹. Индивидуальное строение композиции состоит в том, что ее музыкальный материал делится на 10 групп, имеющих одинаковый временной предел — 1 минуту и 15 секунд. Начало и окончание звучания каждой группы может колебаться в пределах 45 секунд, но 9-я скобка длится ровно с 8'15" по 8'45" и занимает всего 30 секунд.

Время звучания всей пьесы 10 минут, при этом каждая скобка не должна превышать 1'15" и должна начинаться не ранее следующей минуты: вторая — не ранее 1'00", третья — не ранее 2'00", четвертая — не ранее 3'00" и т. д. Аккорды 9-й группы тянутся с 8'15" до 8'45", а 10-я завершает пьесу на 10-й минуте. Музыкальные элементы сочинения — диссонантные комплексы, не связанные ни тональным, ни модальным, ни додекафонно-серийным принципом, но характеризующиеся «холоднокровностью» или «теплокровностью» — разной степенью сонансности. Динамически ярким всплескам отвечают мгновения тишины и раздумья. Отсюда — индивидуальная форма, основанная на развитии фониизма и организованная посредством отрезков реального времени и числа 1'15" (1:1:1:1:1:1:1:1:2/5:1) (ил. 1).

После периода работы с ритмическими структурами и сочинения «музыки случайности» Кейдж находит новый, не менее действенный формообразующий фактор. Техника временных пределов, в которой идея организующих чисел возвращается на новом уровне, по сравнению с индетерминизмом означает четкий конструктивизм. Но теперь в форме числовых пьес равноправны и свобода, и зависимость звукового становления музыки. Материал не покидает определенных, установленных автором границ реального времени, но эти границы подвижны, поэтому композиция в целом обретает мобильность, пластичность и гибкость, она легко «дышит» и развивается, занимая столько времени, сколько необходимо для выразительного интонирования музыкальной мысли.

Ни одна числовая пьеса не повторяет временные отрезки и числовые пропорции другой, в каждой из них действуют свои принципы формообразования, например, организующие числа, чередование мобильного и стабильного элементов, техника групп, ограниченная алеаторика, стереофония и др. Пространственный фактор влияет на организацию трехчастного произведения «Четыре» (или «Музыка для четырех») для двух скрипок, альты и виолончели (1989). Автор поясняет: «Исполнители сидят на большом расстоянии друг от друга. Пьеса состоит из трех 5-минутных секций от А до С, в них есть гибкие временные скобки и одна строго зафиксированная; секции длятся с 0'00" по 5'00". Каждая из четырех партий (I—IV) может быть исполнена любым участником квартета. Если музыкантами запланировано 10-ми-

¹ Cage J. One (musical score). New York: Edition Peters, 1988. P. 1.

Ил. 1. «Один» для фортепиано

нутное выступление, то они играют секцию В. После возвращения стрелок секундомеров в исходное положение ансамбль снова играет секцию В. При этом два скрипача обмениваются своими партиями с альтистом и виолончелистом, например, первый — с третьим, а второй — с четвертым или по-другому. Если исполнение будет длиться 20 минут, то все участники озвучивают секции А и С, следующие друг за другом без перерыва. Музыканты 1 и 2 также обмениваются своими партиями с музыкантами 3 и 4 любым способом, чтобы повторить секции А и С. Если же исполнение полное, то есть

включает все три секции ABC, то с двукратным изложением материала оно занимает 30 минут»¹.

Из предисловия Ирвина Ардитти, квартету которого и посвящено это произведение: «„Музыка для четырех“ была написана специально для Квартета Ардитти. Все партии исполняются абсолютно независимо друг от друга. Время звучания произведения может занимать 10, 20 или 30 минут... инструменталисты могут выбрать, как им распределить музыкальный материал внутри временного предела, сколько раз его повторить и сколько пауз вставить между строками нотного текста. <...> Указанные временные координаты контролируются с помощью секундомеров. <...> Участникам квартета необходимо сесть на сцене как можно дальше друг от друга. Расположение музыкантов на большом расстоянии друг от друга позволит слушателям воспринимать по отдельности 4 звуковые линии, движущиеся из разных точек концертного зала. В процессе исполнения образуется некое звуковое поле, отличающееся от обычного звучания, к которому мы привыкли»².

В данной композиции каждая секция ограничена в звучании временной длительностью метрического такта, одинаковой для каждой группы и равной 37,5 секундам. Начало первого временного предела возможно от 0'00" до 0'22,5", а окончание может наступить не ранее 0'15", но не позднее 0'37,5" и т. д. В секции А 3-я временная скобка, в секции В — 5-я, а в секции С — 7-я должны длиться не более 15 секунд, начало и окончание их звучания определены точно, без вариантов: в секции А — 1'07,5"—1'22,5"; в секции В — 2'07,5"—2'22,5"; в секции С — 3'07,5"—3'22,5". Таким образом, пространственная композиция написана в технике временных пределов с делением формы на секции, длительность которых зависит от заданных координат реального времени (стабильный материал — мобильная форма). Так как звуки нужно сыграть в пределах, выписанных слева, а закончить в то время, что указано справа, их местоположение в каждом случае будет варьироваться. Воображаемая «партитура» может выглядеть так, как показано в примере, или совершенно иначе (ил. 2 и 3).

Созвучие оказывается «движущейся», «вибрирующей» и «колышущейся» массой, переливающимся в себе колористическим потоком, ибо музыканты подключаются к ансамблю с разницей в несколько секунд. Пока тянутся, к примеру, три звука, присоединяется четвертый, а затем на его фоне замолкает второй или первый участник квартета, а третий удерживается весь временной отрезок. Нежнейшая фактура сплетена из тоненьких паутинок — полупрозрачных ниточек, обрываемых паузами. Все инструменты играют без вибрато в тишей динамике. В этом созвучии мерцает то консонанс, то диссонанс, то проливается свет, то наплывает тень, аккорд превращает-

¹ Cage J. Four (musical score). New York: Edition Peters, 1989. P. 2.

² Ibid. P. 3.

0'00" ↔ 0'22.5" 0'15" ↔ 0'37.5"

pp ppp

0'30" ↔ 0'52.5" 0'45" ↔ 1'07.5"

ppp

1'07.5" 1'22.5"

p

1'22.5" ↔ 1'45" 1'37.5" ↔ 2'00"

p

1'52.5" ↔ 2'15" 2'07.5" ↔ 2'30"

pp

2'22.5" ↔ 2'45" 2'37.5" ↔ 3'00"

ppp

2'52.5" ↔ 3'15" 3'07.5" ↔ 3'30"

p

3'22.5" ↔ 3'45" 3'37.5" ↔ 4'00"

pp

3'52.5" ↔ 4'15" 4'07.5" ↔ 4'30"

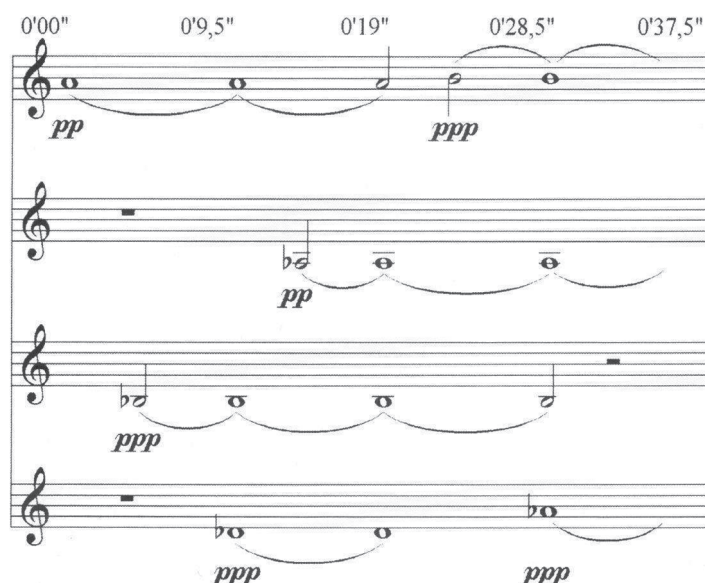
ppp pp

4'22.5" ↔ 4'45" 4'37.5" ↔ 5'00"

ppp

Ил. 2. «Четыре», 1-я секция I партии

ся в интервал и наоборот. Подключающиеся однотонные элементы привносят легкий цветовой штрих, оттеняющий основной колорит колышущегося пятна. В этом произведении (как и многих других, в том числе фортепиан-



Ил. 3. «Четыре», 1-я секция IV партии в реальном звучании

ных) Кейдж использует прием «собираения» и «разбирания» пуантилистических аккордов, в которых звуки, как световые лучи, струясь из разных точек пространства, благоговейно соединяются в общую полихромную гармонию и накладываются друг на друга постепенно, образуя подвижный сонор. Окончание пьесы похоже на увядание цветка, передающего свой последний благоухающий аромат ласково успокаивающей музыку тишине — той среде, в которой они и зародились.

Совершенно особая, интимная атмосфера заполняет это произведение. Все звуки легкие как пух, бесконечно слабые, далекие, затененные молчанием окружающей среды. Этот затерявшийся островок тишины, нежной и хрупкой, отличается отстраненностью от внешнего мира. Кажется, что на один миг, на один вздох, а то и на целую вечность время удлиняется, растягивается или совсем останавливается. Композитор заставляет исполнителей прикасаться к струнам аккуратно, словно боится, что звуки могут нарушить паузы. Но когда заключительный аккорд неподвижно застывает в конце пьесы, вокруг воцаряется тишина, еще более глубокая, чем прежде.

Итак, на месте тонально-тематической, ритмической, серийной и каких-либо уже сложившихся в композиторской практике других форм здесь:

- статическая композиция пространственной музыки, что предполагает сочинение индивидуального для этого произведения музыкального материала и обретение формой глубинной координаты; данное произведение представляет собой пример статической пространственности,

потому что звук воспроизводится с помощью нескольких инструментов, размещенных в разных концах сцены (в других случаях у Кейджа — в разных концах зала, парка и улиц);

- группа — некоторое количество тянущихся звуков (от 1 до 5), распределенных во времени в течение 37,5 секунд; внутри группы — контролируемая алеаторика в отношении длительности звука;
- секция — раздел статической формы, состоящий из десяти построений.

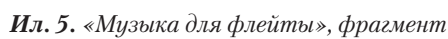
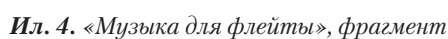
В роли композиционной единицы выступает стереозвук в пуантилистической фактуре. Объектами развития служат параметры динамики, плотности, артикуляции (*legato* — *non legato*).

Принципы формообразования в данной стереофонической пьесе связаны с действием организующих чисел 37,5 (продолжительность временного предела), 10 (столько групп в каждой из трех секций формы) и 5 (суммарная длительность групп). Девять из десяти временных секций — гибкие, одна в каждой из них — строгая (15 секунд), без временного варьирования. Такая «неровность» рельефа формы способствует ее динамизации благодаря нарушению статики равномерно чередующихся отрезков времени.

Принцип чередования стабильного и мобильного элементов композиции (тождество и контраст) или сопряжения равновесия и неравновесия определяет форму в «Музыке для флейты». Мобильным элементом в этой пьесе выступает фрагмент, открывающий произведение, стабильным — фрагмент, звучащий с 1'15" по 1'25". Стабильный элемент ограничен строгими временными рамками, мобильный — гибкими; в первом динамических обозначений нет, во втором динамика очень рафинирована; гармоническая система стабильных формант — гемитоника, мобильных — микрохроматика и сонорика. Оба организационных начала по-своему развиваются до кульминации, расположенной в точке золотого сечения формы. В стабильном элементе постепенно увеличивается время звучания: от 5 секунд при первом появлении до нескольких, следующих друг за другом формант по 10—15 секунд. Мобильный элемент развивается в сторону увеличения количества музыкальных единиц, уплотнения фактуры, расширения диапазона, усложнения микрохроматических и тембровых интонаций (ил. 4, 5, 6).

Стабильный элемент удлиняется до 30 секунд (две форманты по 15 секунд), в мобильном расширяется диапазон звучания. После кульминации постепенно уменьшается число сонорных событий, время звучания как бы растягивается и музыка растворяется на *riano* в тишине медитативного созерцания (ил. 7).

Основные направляющие и действующие силы данной музыкальной формы — динамика градаций звучностей с многоликими колористическими составами. Звеньями градаций могут быть одни и те же звуки, исполняемые с тончайшими динамическими и тембровыми изменениями.





Ил. 6. «Музыка для флейты», фрагмент

«Музыка для скрипки» построена на подобных принципах, но развитие формант со строгими временными пределами имеет иной вектор, направленный в сторону усложнения фонизма созвучий стабильного элемента. Сначала в нем фигурируют консонансы (см. группу 0'45"—1'00" (ил. 8)), в кульминации же преобладают острые диссонансы. Мобильный элемент, так же как и в предыдущей пьесе, претерпевает определенную эволюцию: расширяется его диапазон (а после кульминации — сжимается), убыстряется скорость смены сонорно-тембровых единиц при более тонкой их динамической дифференциации. После кульминации оба элемента переосмысливаются, как бы обмениваясь своими ролями, характер их звучания сближается, в стабильном наряду с диатоническими сохраняются хроматические интонации, в мобильном, напротив, преобладают консонансы (октавы, квинты, сексты) (ил. 8 и 9).

На основе иных структурообразующих принципов (арифметических, визуально-графических или собственно музыкальных) выстраиваются остальные, написанные в технике временных пределов сочинения.



Ил. 7. «Музыка для флейты», фрагмент

В 1990-е годы Кейджа увлек метод гибких временных скобок внутри четко определенных звуковысотных диапазонов. Впервые он был применен в пьесе «Четыре» для струнного квартета. У автора возникла идея использовать инструменты одного тембра, поэтому он ограничил область их применения до двухоктавного диапазона, общего для скрипки, альты и виолончели, — $g-g^2$. Невзирая на узкий звуковой объем получилась изысканная миниатюра медитативного характера, и Кейдж стал ограничивать звукоряды и в последующих произведениях. В пьесе «Один6» для скрипки (1990) три секции отличаются использованием в них разных сегментов звукоряда из нескольких ступеней, — к примеру, одна из секций основана на звуках, объемлющих малую терцию. Интерес к созданию таких изошренных сонорных эффектов внутри избранного высотного диапазона привел композитора к микрохроматике. В партии скрипки из пьесы «Два4» (1991) полутон разделен на 6 частей. Приблизительное интонационное различие предполагает гибкую звуковысотную скобку внутри строгих временных отрезков. В партии скрипки из камерного ансамбля «Десять» (1991) в высотных скобках, охватывающих интервал секунды, может помещаться 20 и более звуков, причем 10 из них служат источником микрохроматических интонаций и являются

0'00'' ↔ 0'30''

0'15'' ↔ 0'45''

0'45'' 1'00''

1'00'' ↔ 2'00''

1'45'' ↔ 2'45''

2'45'' ↔ 3'15''

3'00'' ↔ 3'30''

Ил. 8. «Музыка для скрипки», начало

вариантами одного и того же звука cis_1 . «Восемьдесят» и «Шестьдесят восемь» (1992) представляют собой особый род композиции, который можно назвать «музыкой минутных вариаций»: все партии включают одни и те же звуки, поэтому инструменталисты повторяют общую для всех партий последовательность высот с небольшими ритмическими и фактурными изменениями. В процессе звучания, по словам Кейджа, возникает «унисон различий»: хотя все участники ансамбля играют мелодию из одинаковых звуков, каждый исполняет ее в своем ритме и темпе. Композитора привлекали тонкие различия во времени и окраске, возникающие в результате контрапункта гибких временных скобок. В пьесе «Семьдесят четыре» (1992) воплощена идея унисонного исполнения: разделенный на две группы оркестр играет разные мелодии в разных высотных регистрах.



Ил. 9. «Музыка для скрипки», кульминационный фрагмент

Новаторский путь Кейджа отличается изобретением и использованием невероятно широкого диапазона художественных средств, методов и форм. Целостная панорама его творчества предоставляет возможность увидеть, что его техники композиции и принципы формообразования отвечают ведущим тенденциям развития музыки XX века, а многие явления, характеризующие искусство второй половины столетия, Кейдж предвосхитил раньше своих как европейских, так и американских коллег. Подход композитора к «общепринятым» техникам композиции был неординарным. Кейдж совмещал разные по типу методы сочинения и гармонические системы, поэтому большинство его произведений отличает от опусов других авторов уникальное, обусловленное индивидуальным проектом соединение определенной звуко-высотной организации, приемов и способов работы с материалом и формы.

Кейджа трудно однозначно отнести к какому-либо одному направлению, одной технике письма или одному течению современного искусства: его творчество, благодаря широте художественно-эстетических взглядов, охватывает обе волны авангарда или представляет некий метаавангард, предлагающий новый путь развития музыки. Разработав одну технику, Кейдж вскоре оставлял ее и обращался к другой, побыв в одном стиле, переходил к другому, не «прикрепляясь» ни к одному из них и выполняя миссию мощного генератора идей.

Логика творчества композитора порой была подобна порывам ветра, вспышкам яркого света, открывающего перед нами новые музыкальные сферы. Кейдж творил ослепительные художественные события, его произведения — это какой-то бесконечный парадокс. Но стоит прислушаться к тому, о чем автор говорил в своих сочинениях, и в них обнаруживается попытка интеллектуализации сложных явлений современной культуры, отражающейся в каждом опусе Кейджа. Его эстетические принципы, воспринимаемые полвека назад как радикальные и «выходящие за пределы», отражали основные тенденции, характеризующие искусство США XX века — живопись, хореографию, поэзию, литературу. Кейдж со всеми силами включался в строй идей и чувствований авангарда — эпохи, когда логическая закономерность выражалась не в правильности и традиционности отношений, а в нарушении статики и канона.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дубинин Е.* Эрл Браун: открытия в нотации // *Ars notandi*. Нотация в меняющемся мире: Материалы научной конференции / Ред.-сост. И. А. Барсова. М.: Московская гос. консерватория, 1997. С. 101–108 (Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 17).
2. *Кейдж Дж.* Автобиографическое заявление / Пер. и коммент. М. Переверзевой // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. М.: Московская гос. консерватория, 2004. С. 15–34 (Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 46).
3. *Кейдж Дж.* Тишина. Лекции и статьи. Вологда: Полиграф-Книга, 2012. 384 с.
4. *Переверзева М.* Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М.: Русаки, 2006. 334 с.
5. *Переверзева М.* Новые формы новейшей музыки Кейджа // *Sator tenet opera rotas*. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа / Ред.-сост. В. Ценова. М.: Московская гос. консерватория, 2003. С. 268–274.
6. *Cage J.* Four (musical score). New York: Edition Peters, 1989. 12 p.
7. *Cage J.* One (musical score). New York: Edition Peters, 1988. 4 p.
8. *Cage J.* Silence. Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
9. *Griffiths P.* Cage. London; New York; Melbourne: Oxford University Press, 1981. 50 p.
10. *Pritchett J.* The Music of John Cage. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 223 p.

- ✓ *Ключевые слова:* музыка, Кейдж, техника, время, предел, форма, композиция, алеаторика, метод, звучие.
- ✓ *Key words:* music, Cage, technique, time, bracket, form, composition, aleatory, method, chord.

Аннотация

Предметом исследования является техника временных пределов — особый метод сочинения Джона Кейджа, который подразумевает свободу звуков внутри указанных отрезков времени, обусловленную алеаторикой метроритма. Особое внимание уделяется конкретным произведениям (все они имеют числовые названия по количеству исполнителей), анализируемым с точки зрения звукового материала, его композиционных и выразительных качеств и формообразования. Это индивидуальная техника письма, которая имеет нечто общее с другими, специально разработанными принципами композиции, отвечающими характерной для авангарда концепции неповторимости, уникальности, единичности каждого музыкального произведения. Методом исследования является теоретический анализ музыкальных произведений от конкретного звукового материала и мелких построений до крупных разделов композиции и формы в целом. Основными выводами проведенного исследования является то, что техника временных пределов определяет ряд нетрадиционных приемов изложения и развития материала, например сопоставление несвязанных друг с другом созвучий или последовательное «собрание» или «разбиение» аккордов, и столь же нетрадиционных форм, в которых экспозиционный и разработочный тип изложения тематизма в условиях конфликтной драматургии заменяется экспонированием внешне не меняющихся, не противопоставляемых друг другу звукообразов, статично пребывающих в одном состоянии.

Summary

The focus of this research is John Cage's so-called 'time bracket' technique. It is a special method of composition that refers to the freedom of sounds within specified intervals of time determined by an aleatoric metrorhythm. Particular attention is paid to specific works (all of which have numerical names determined by the number of performers), analysed from the point of view of the aural material, its compositional and expressive qualities, and its formation. The main conclusions of the research are that this technique allows for unconventional methods of presenting and developing musical material (for example, consecutive 'aggregation' or 'dismantling' of chords), as well as unconventional forms in which the exposition and development of themes is replaced with the presentation of sound images that are externally unchanging, unopposed each other, and statically remain in one state.

По страницам западной корреспонденции Жака Гандшина: Ижини Англес

КНЯЗЕВА ЖАННА ВИКТОРОВНА

*Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)*

KNIAZEVA JEANNA V.

*Doctor of Musicology, Leading Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)*

E-mail: janna.kniazeva@mail.ru

МОЛИНА-МОРЕНО ФРАНЦИСКО

*Доктор филологии, член научной группы ACIS по анализу мифа,
Мадридский университет Комплутенсе (Испания, Мадрид)*

MOLINA-MORENO FRANCISCO

*PhD in Philology, Member of the ACIS Research Group on Myth Criticism,
Complutense University of Madrid (Spain, Madrid)*

E-mail: kobzar3374@gmail.com

О том, что в архиве российско-швейцарского музыковеда и органиста Жака Гандшина (Jacques Handschin; 1886, Москва — 1955, Базель) в Университете Вюрцбурга (Германия)¹ хранится целый корпус корреспонденции — переписки ученого с коллегами-музыковедами, — известно давно: исследователь творчества Гандшина Михаэль Майер писал об этом еще в 2000 году². Однако лишь в последнее время данный корпус материалов оказался непосредственно вовлечен в исследовательскую и издательскую работу. В Германии сейчас готовится публикация переписки Гандшина с Хайнрихом Бессе-

¹ Jacques Handschins Nachlass im Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg (далее — HN). До 2009 года архив Жака Гандшина хранился в Университете Эрлангена-Нюрнберга.

² Jacques Handschin: Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern: Ausgewählte Schriften / Hg. und eingeleitet v. M. Maier. Schliengen: Edition Argus, 2000. S. 7. Часть эпистолярной ученого уже опубликована. Переписку со Стравинским опубликовал В. П. Варунц (см.: Игорь Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами: материалы к биографии: В 3 т. / Сост. В. П. Варунц. М.: Композитор, 1998—2003). Частично эта корреспонденция опубликована у Р. Крафта (см.: *Craft R. Stravinsky: Selected Correspondence Vol. III*. London: Faber & Faber, 1985. P. 133—138); здесь представлены английские переводы писем за 1931—1933 годы. Отдельной публикацией вышло одно раннее письмо И. Ф. Стравинского (*Knjazeva J. Jacques Samuel Handschin — Igor' Stravinskij: Eine noch unbekannte Seite des Dialogs // Die Musikforschung*. 1999. № 2 (April—Juni). S. 207—211).

лером¹, а в Российском институте истории искусств проводится специальный проект, посвященный сбору и исследованию полного корпуса западной корреспонденции Жака Гандшина.

Такой интерес связан с усилением общего внимания к истории музыковедения как научной дисциплины, а равно и к некоторым конкретным событиям этой истории. С одной стороны, это разгоревшаяся в последнее время в Германии дискуссия о музыковедении «коричневых времен» (а именно этот период — основной в корпусе корреспонденции Гандшина; здесь немало персонажей, общих с известной книгой Памелы Поттер, наделавшей в середине 2000-х годов столько шума в немецком музыкознании²). С другой стороны, это выход книги о Жаке Гандшине в России³, желание изучить его своеобразный российско-швейцарский менталитет в позднейших проявлениях и диалогах с западноевропейскими коллегами.

Данная статья посвящена одному из корреспондентов Жака Гандшина — его каталонскому коллеге и другу, выдающемуся музыковеду-медиевисту Ижини Англесу (Higini Anglès; 1888—1969)⁴. Она представляет собой первый на русском языке биографический очерк этого ученого.

Обращение к фигуре Ижини Англеса — это разговор об истории музыковедения в XX веке, как в его национальных школах, так и в аспекте меж- (или даже над-) национального сотрудничества этих школ. Англес — один из основоположников испанского академического музыкознания⁵. Уже поэтому он нередко первый — первый испанский музыковед, получивший международное признание, основатель и первый директор первого испанского Института музыкознания (в Барселоне). Вместе с тем именно Англес — первый

¹ О Х. Бесселере см. сноску 1 на с. 47. Корпус переписки с Бесселером — крупнейший в эпистолярном наследии Гандшина. Проект по изданию этих писем проводится сейчас коллективом исследователей под руководством профессора Томаса Шиппергеса (Thomas Schipperges) в Университете Тюбингена (Германия).

² Potter P. M. Die deutsche der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft vor der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs. Stuttgart: Metzler, 2000. 415 S. Многообразные отклики на эту книгу, почти «страстная» дискуссия вокруг представленных в ней материалов см.: Musikforschung. Faschismus. Nationalismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000) / Hg. v. I. v. Foerster, Ch. Hust, Ch.-H. Mahling. Mainz: Are Musik Verlag, 2004.

³ Kniazeva J. Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte. Hg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel / Red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel: Schwabe Verlag, 2011. 1045 S.

⁴ Об архивной коллекции переписки Гандшина с Англесом см.: Князева Ж. Музыковеды о политике. Жак Гандшин и Ижини Англес: из писем 1930-х годов // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1. 1920—30-е гг. СПб.: Петрополис, 2017. С. 59—83.

⁵ Новейший обзор музыковедческой деятельности Англеса предлагают статьи: Bernadó M. Higini Anglès, musicòleg // Catalunya música. Revista musical catalana. 2001. № 197. P. 30—32; Llorens i Cisteró J. M^a. Anglès i Pàmies, Higinio // Diccionario de la música española e hispanoamericana / E. Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999. Vol. I. P. 467—470.

из испанских музыковедов, кто развил интенсивнейшую международную деятельность и сам, как ученый, получил международное признание. Он был убежденным сторонником и последовательным защитником международных научных структур, а с 1933 по 1958 год — вице-президентом Международного музыковедческого общества (IMS).

В Испании работы Ангlesa и сегодня (при естественной критике, возникающей с движением науки вперед) входят в базовое музыковедческое образование. В России же этот ученый — фигура пока малоизвестная. Разумеется, его знают специалисты по старинной испанской музыке и исследователи истории науки. Так, в статье Т. Н. Ливановой «Проблемы Ренессанса в современном западном музыкознании»¹ Англесу посвящены несколько строк, где бегло признаются его заслуги («Англесу принадлежит львиная доля из всего написанного тогда об Испании XV—XVI веков»); однако для советского музыкознания Англес недостаточно «концептуален» («Но он пока как бы воскрешает отдельные страницы истории, что, впрочем, очень конкретизирует представление об испанской музыке, хотя еще и не складывается в картину процесса»)². Предпринятые авторами этой статьи поиски публикаций (пусть даже чисто информативных) об Англесе в русскоязычном интернете не принесли никакого результата.

Проблема, возможно, состоит уже в том, что изучение деятельности Ангlesa предполагает непростое международное сотрудничество. Архивный фонд ученого (каталог которого можно сегодня найти в интернете³) хранится в Национальной библиотеке Каталонии (НБК, Барселона)⁴. Своим профессиональным образованием (школой), как и многими коллегиальными и дружескими контактами, Англес был тесно связан с Германией, поэтому поиск связанных с ним документов (прежде всего, писем) в немецких (и австрийских) архивах также плодотворен. Как, безусловно, перспективны и архивные поиски в Америке, в наследии ученых — беженцев из Германии 1930-х годов, со многими из которых Англес был в контакте. А будучи с 1933 года вице-президентом IMS, Англес тесно сотрудничал с тогдашним его президентом — англичанином Эдвардом Дентом.

В основу данного биографического очерка Ангlesa, помимо традиционных групп источников (печатных и рукописных), положены документы, создан-

¹ Ливанова Т. Н. Проблемы Ренессанса в современном западном музыкознании // Ливанова Т. Н. Из истории музыки и музыкознания за рубежом. М.: Музыка, 1981. С. 181—231.

² Там же. С. 191—192.

³ <http://www.bnc.cat/Fons-i-col·leccions/Cerca-Fons-i-col·leccions/Angles-Higini>

⁴ Он известен здесь именно как «фонд Ангlesa». По сведениям сотрудников НБК, та часть архива ученого, которая после его кончины находилась в Риме, в архиве Папского института церковной музыки (Istituto Pontificio di musica sacra), в 1970 году тоже была передана в Барселону (по предсмертной воле самого Ангlesa; см.: Biblioteca de Catalunya: angles_correspondencia_ajuda de cerca_2014) и теперь включена в здешний фонд.

ные непосредственно во время написания данной статьи по просьбе ее авторов¹. Другая особенность публикации состоит в том, что, учитывая международную активность Ангlesa-ученого, мы постарались дать информацию о его важнейших международных контактах. Отсюда целый ряд развернутых (биобиблиографических) сносок-справок о других ученых — учителях Ангlesa (Ф. Педрель, Ф. Людвиг), его друзьях и коллегах (Х. Бесселер, Ф. Геннрих, Р. фон Фиккер др.). Эта информация, как мы надеемся, поможет читателю представить фигуру Ангlesa в контексте его профессиональных и человеческих отношений с научным миром своей эпохи².

Музыковед на службе Святого Престола

Ижини Англес родился 1 января 1888 года в местечке Маспужолс близ Таррагоны (Каталония, Испания) в семье мелких землевладельцев. Он был младшим из шести детей и, подобно своим братьям, рано ступил на путь священнослужителя: учился в духовной семинарии, а в 1912 году, в возрасте двадцати четырех лет, принял сан. В Таррагоне Англес изучал философию, теологию, а из музыкальных предметов — григорианское пение, затем (с октября 1913 года) в Барселоне — историю и теорию музыки, контрапункт, орган, композицию. Его учителем по истории музыки и гармонии в Барселоне

¹ Это, прежде всего, воспоминания испанского ученого-музыковеда, ныне профессора Университета Сантьяго Хосе Лопеса-Кало (José López-Calo). Профессор Лопес-Кало в начале 1960-х годов учился у Ангlesa в Риме, а затем несколько лет работал под его руководством, был его ассистентом. Уже после кончины своего учителя Х. Лопес-Кало опубликовал собрание его избранных научных трудов в трех томах. Воспоминания об Англесе написаны профессором Лопесом-Кало летом и осенью 2013 года и пересланы в Россию небольшими «порциями» по электронной почте. Уникальность этого документа состоит уже в том, что Лопес-Кало (будучи теперь в крайне почтенном возрасте), похоже, единственный из ныне живущих ученых, лично знавший Ангlesa. Ясности же ума и жизненной энергии Лопеса-Кало сегодня может позавидовать любой исследователь среднего поколения.

² Создание данной статьи стало возможно благодаря содействию исследователей из нескольких стран. Благодарим коллег из Барселоны (Испания) профессора Марикармен Гомес Мунтане и библиотекаря Национальной библиотеки Каталонии Розу Монтальт Матас за содействие в исследованиях в фонде Ангlesa, а также за изготовление целого ряда электронных копий писем Ангlesa Гандшину и нескольким другим коллегам; сотрудников Рукописного отдела этой библиотеки благодарим за предоставление данных материалов. Профессора Хосе Лопеса-Кало сердечно благодарим за воспоминания о его учителе Англесе и размышления о путях его наследия. Благодарим итальянских коллег — профессора Джакомо Бароффио и библиотекаря Папского института церковной музыки Антонио Аддамиано за предоставление новейших публикаций по римскому периоду жизни и деятельности Ангlesa. Немецко-британского музыковеда, профессора Оксфордского и Гамбургского университетов Райнхарда Строма благодарим за интервью, данное в Оксфорде в ноябре 2013 года, в котором он поделился своими размышлениями о роли Ижини Ангlesa в истории нашей науки, о значении и ценности его трудов.

был знаменитый испанский музыковед и композитор, учитель Исаака Альбениса и Мануэля де Фальи — Фелип Педрель (Felip Pedrell, 1841—1922¹).

В середине 1910-х годов Англес стал руководителем хора церкви Святой Мадроны (Schola cantorum de Santa Madrona)² в Барселоне. Под его руководством этот хор превратился в прекрасный коллектив, специализирующийся на григорианике. Англес возглавлял хор вплоть до 1947 года, то есть до своего отъезда в Рим³.

¹ Поскольку имя Фелипа Педреля мало известно русскоязычному читателю, приведем некоторые сведения об этом музыканте и ученом. Согласно анонимному некрологу, Педрель был в значительной степени самоучкой, многое освоившим во время стажировок в Риме и в Париже в 1876—1878 годах (Los que mueren: El maestro Pedrell // *La vanguardia*. 1922. 20 agosto. P. 8). И хотя музыкальные сочинения Педреля не пользовались таким успехом, как произведения его знаменитых учеников, надо признать, что и в качественном, и количественном отношении его композиторское наследие поражает: это более трехсот опусов, включая оперы, оперетты, сарсуэлы, симфонии, симфонические поэмы, камерную и религиозную музыку, песни, хоровые сочинения, пьесы для фортепиано, органа, фисгармонии и пр. Педрель был также дирижером, преподавателем хорового пения в Мадридской консерватории. Однако прежде всего он был выдающимся музыковедом, занимавшимся историей музыки и фольклористикой. Его перу принадлежат работы «Записи и замечания по музыкальной эстетике» (Apuntes y observaciones sobre estética musical // *La España musical: semanario artístico, literario, teatral*. Año I. № 15 (19 de abril de 1866). P. 60—61; Año I. № 30 (9 de agosto de 1866). P. 1—2; Año I. № 36 (20 de septiembre de 1866). P. 1—2; Año I. № 44 (15 de noviembre de 1866). P. 1—2; Año II. № 53 (24 de enero de 1867). P. 1—2), «Технический музыкальный словарь» (Diccionario técnico de la música. Barcelona: Víctor Berdós, 1894 (Valladolid: Maxtor, 2009 — факсимильное воспроизведение второго издания (Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897)), «Народный музыкальный испанский песенник» (Cancionero musical popular español. Valls: Eduardo Castells, 1922; четвертое издание: Barcelona: Boileau, 2003); собрание «Музыкальный кастильский фольклор XVI века» (Folklore musical castillan du XVI siècle. Leipzig. Breitkopf und Härtel, 1900). Педрель также опубликовал собрания сочинений испанских композиторов XVI века, таких как, например, Кристоаль де Моралес, Франсиско Герреро, Томас Луис де Виктория и др. О Педреле как учителе Англеса см.: *Llorens i Cisteró J. M^a*. La música religiosa en el itinerario musicológico de Monseñor Higiní Anglès // *Sub tuum Praesidium confugimus. Scritti in Memoria di Monsignor Higiní Anglès / A cura di F. Luisi, A. Addamiano, N. Tangari*. Roma: PIMS, 2002. P. 7—39; *Carreras J. J.* La formación de un musicólogo: Higiní Anglès (1912—1922) // *Atti del congresso internazionale di musica sacra. In occasione del centenario di fondazione del PIMS*. Roma, 26 maggio — 1 giugno 2011 / A cura di A. Addamiano, F. Luisi. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2013. P. 33—44; *Bonastre F.* Pedrell Sabaté, Felipe // *Diccionario de la música española e hispanoamericana / E. Casares (dir.)*. Madrid: SGAE, 2000. Vol. VIII. P. 548—559.

² Святая Мадрона — одна из покровительниц Барселоны; ее храм находится на ул. Тапюлес (Tapióles), 10. По сведениям Р. Мелончелли, Англес возглавил хор этой церкви в 1915 году (*Meloncelli R.* Ricordo di Monsignor Higiní Anglès // *Sub tuum Praesidium confugimus. Scritti in Memoria di Monsignor Higiní Anglès / A cura di F. Luisi, A. Addamiano, N. Tangari*. Roma: PIMS, 2002. P. 3). Однако, по данным архива самой церкви, любезно сообщенным нам сегодняшним настоятелем этого храма отцом Жусепом Ката Митжансом (Josep Catà Mitjans), хор церкви был основан лишь в марте 1917 года. Англес не был его основателем, но работал в числе первых дирижеров. К сожалению, сегодня этот хор более не существует.

³ *Dolç i Cartanyà J.* Higiní Anglès. Barcelona: Edicions El Mèdol, 1988. P. 26.

1916—1922 годы ученый посвятил сбору народных песен родной Каталонии. Результаты этих полевых работ Ангlesa были опубликованы¹. По словам исследователя творческого пути Ангlesa Х. Х. Каррераса, интерес ученого к народным песням был вызван опять же размышлениями о григорианике — в данном случае возможными связями народных мелодий с григорианикой как основным вариантом католического церковного пения². Это подтверждают и позднейшие слова самого Ангlesa, который говорил, что интерес к народным песням вызван у него восхищением григорианскими мелодиями³. Отметим, что с этого момента (середина 1910-х годов) вопрос взаимосвязи григорианики и народных песен надолго заинтересует Ангlesa: в 1928 году в одном из своих научных докладов он будет указывать на то, как много народных каталонских мелодий можно найти в кодексах григорианского пения X—XII веков⁴; а Вальтер Виора (выдающийся немецкий музыковед более младшего поколения) вспоминал, что в 1967 году Англес рекомендовал ему заниматься именно изучением народной музыки в ее контактах с музыкой церковной⁵.

¹ Carreras J. J. La formación de un musicólogo: Higiní Anglès. P. 40—41, 44. Каррерас указывает еще статью Ангlesa «Народные религиозные песни и заупокойная новенна» (*Anglès H. Els cants populars religiosos i el Novenari d'ànimes // Vida cristiana. II. 1916. № 18. P. 443—444*). В ней содержатся экспедиционные записи Ангlesa из провинции Таррагона. Добавим к этому работы, цитируемые в статье: *Crivillé i Bargalló J. Letnomusicologia en l'obra d'Higiní Anglès // Recerca musicològica. 1989—1990. IX—X. P. 195—205 (ос. 204: Recull de Cançons Populars de la Comarca de Camp, Reus)*. В целом Англес собрал больше 3 300 народных песен в Пиренеях и иных областях Каталонии (см.: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglès. Vol. I. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958. P. IX*). О его работе фольклориста см. также: *Crivillé i Bargalló J. Higiní Anglès, creador de l'etnomusicologia catalana // Revista musical catalana. Vol. 40. 1988. P. 59—63*.

² Carreras J. J. La formación de un musicólogo: Higiní Anglès. P. 39.

³ *Crivillé i Bargalló J. Letnomusicologia en l'obra d'Higiní Anglès. P. 199*. Отметим, что интерес Ангlesa к григорианике и народными песнями, в свою очередь, был связан с литургическими реформами папы Пия X, стремившегося восстановить григорианское пение в службах и вместе с тем привлечь к пению прихожан, для чего естественно было обратиться к народным религиозными песням.

⁴ *Crivillé i Bargalló J. Letnomusicologia en l'obra d'Higiní Anglès. P. 195—205. Cit. P. 197, примеч. 5*. Упомянутый доклад был сделан 14 марта 1928 года в городе Реус (Reus).

⁵ *González Valle J. V. Dimensión internacional de monseñor Higiní Anglès // Recerca musicològica. IX—X. 1989—1990. P. 249—262, ос. 254*. Отметим, что такой ракурс интересов, в свою очередь, повлиял и на работы Ангlesa как собственно фольклориста. По сведениям Х. Кривилье-и-Баргальо, оригиналы полевых записей, выполненных Англесом во второй половине 1910-х годов, хранятся сегодня в этномузыковедческом отделе Высшего совета по научным исследованиям Испании (Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Изучив эти записи, исследователь пишет, что сделаны они не столько с этномузыковедческой целью, сколько для сравнения народных напевов со средневековыми церковными моноподиями, и поэтому некоторые элементы фиксированы не особо тщательно (порой не указано происхождение некоторых групп мелодий, мало данных об информанте или же записаны слова лишь первой строфы). Однако тот же автор отмечает и их бесспорные достоинства: Англес ведь записывал без магнитофона, то есть прямо из уст информанта. При этом записи показывают абсолютно верную фиксацию мелодических особенностей и звукорядов.

Ранние этномузыковедческие работы Ангlesa дали возможность его учителю Педрелю рекомендовать молодого ученого именно как фольклориста. По словам Х. Х. Каррераса, Педрель называл Ангlesa «проницательным и образованным фольклористом, который в экспедиции нашел удивительные источники, неожиданные для тех, кто берется утверждать, будто бы фольклора больше не существует (полагающих так по причине собственной лени)»¹. По рекомендации Педреля в 1917 году Ангlesa приняли сотрудником в созданный тогда Музыкальный отдел Национальной библиотеки Каталонии в Барселоне. Вскоре Педрель передал туда свою библиотеку и архив. Англес каталогизировал архив своего учителя² и опубликовал этот каталог в основанной им тогда же серии Публикаций Музыкального отдела³.

Несколько забегаая вперед, отметим, что Библиотека Каталонии станет целой главой в жизни Ангlesa. Он проработает здесь вплоть до 1958 года, то есть весь «испанский» и даже часть «римского» периода своей биографии. В 1944 году Англес будет назначен хранителем Музыкального отдела Библиотеки Каталонии⁴. После публикации каталога Ф. Педреля он займется сбором специализированной литературы по музыковедению (словари, биографии, книги по истории и теории музыки, памятники европейской музыки, специальные жур-

По словам исследователя, столь точные записи редки в испанском этномузыкознании тех лет. Так что молодой Англес показал себя прекрасным профессионалом. Ценность этих записей состоит также в том, что Англес не пренебрегал никакими вариантами напевов, и сегодня это дает исследователям интересную «картографию» распространения традиционных напевов в те времена (см.: *Crivillé i Bargalló J.* L'etnomusicologia en l'obra d'Higini Anglès. P. 199, 201–202; *Crivillé i Bargalló J.* Monsenyor Higini Anglès i la música de tradició oral // *Catalunya música. Revista musical catalana*. 2001. № 197. P. 33–36). В последнем источнике на с. 34 можно видеть пример записи народной каталонской песни, сделанной Англесом собственноручно.

¹ *Carreras J. J.* La formació de un musicòleg: Higini Anglès. P. 9; ср.: *Pedrell F.* Cancionero popular musical español. Vol. II. P. 59. Здесь стоит также отметить, что записи № 325 и № 326 в томе II собрания Педреля сделал сам Англес.

² Эта коллекция и поныне хранится в НБК под введенными Англесом шифрами: М 786-М 852 и М 914-М 967.

³ *Publicaciones del Departamento de Música. Vol. 2. Catàleg dels manuscrits musicals de la col·lecció Pedrell.* Barcelona: Institut d'estudis Catalans, 1921 (Каталог музыкальных рукописей собрания Педреля). Эта основанная Англесом издательская серия существует по сей день: последний по времени ее том (№ 54) вышел в 2013 году: *Robert Gerhard. Suite per a instruments de vent, de corda i piano.* Статья Х. Креспи «Работа Ижини Ангlesa во главе отдела музыки в Каталонской Библиотеке» (*Crespi J.* El treball d'Higini Anglès al capdavant de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya // *Catalunya música. Revista musical catalana*. 2001. № 197. P. 37–39) представляет обширный список трудов, опубликованных в данной серии при жизни Ангlesa (о некоторых наиболее крупных из них речь пойдет ниже в данной статье). Этот список свидетельствует о решающем вкладе Ангlesa не только в создание, но и в развитие данной издательской серии.

⁴ В списке сотрудников Библиотеки Каталонии, датированном 17 февраля 1938 года, Англес уже назван заведующим Музыкальным отделом, хотя официально это назначение датируется лишь 1944 годом (см.: *Crespi J.* El treball d'Higini Anglès al capdavant de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya. Oc. 37).

налы и партитуры), а также переписыванием и составлением каталога хранящихся в Библиотеке Каталонии произведений испанской музыки XVI–XVII веков¹. Для ученого работа в библиотеке станет почти делом жизни.

Возглавив Музыкальный отдел НБК, Англес предпринял два решительных шага. В 1918 году он объехал весь Иберийский полуостров в поисках старинных музыкальных рукописей, которые он фотографировал, а снимки передавал в Музыкальный отдел, безмерно его тем самым обогатив². А затем, ощутив недостаток специального музыковедческого образования, Англес отправился в Германию, где стал учеником Вилибальда Гурлитта³ во Фрайбурге (1923/24) и Фридриха Людвига⁴ в Гёттингене (1928) — двух выдающихся ученых, оказавших влияние на развитие академического музыкознания в

¹ Carreras J. J. La formación de un musicólogo: Higiní Anglès. P. 38.

² Meloncelli R. Ricordo di Monsignor Higiní Anglès. P. 3.

³ Вилибальд Гурлитт (Gurlitt; 1889–1963) — ученик Г. Римана, с 1920 года профессор Университета Фрайбурга, где он основал музыковедческий семинар. Гурлитт был активным сторонником изучения и практики так называемого «аутентичного звучания» старинной музыки. Он организовал — в 1922 году в Карлсруэ и в 1924 году в Гамбурге — первые публичные исполнения средневековой музыки. Переписка Ангlesa с Гурлиттом за 1922–1928, 1932, 1937 и 1943 годы хранится в архиве Ангlesa в НБК.

⁴ Фридрих Людвиг (Ludwig; 1872–1930) — ученик Г. Якобсталя, с 1920 года профессор университета в Гёттингене, в 1929/30 году его ректор и в этой должности первый в Германии музыковед, получивший столь высокий академический пост. Ф. Людвиг, наряду с В. Гурлиттом, принадлежит тому поколению и кругу ученых, трудами которых в XX веке была открыта для изучения (и исполнения) средневековая музыка. А. М. Буссе Бергер называет его отцом современной музыкальной медиевистики (см.: Busse Berger A. M. *Medieval Music and the Art of Memory*. University of California Press, 2005. S. 9). Основной целью Людвиг-ученого (который по первому образованию был историком) было преодоление распространенного в начале XX века (по сути, романтического) убеждения, что музыка — искусство непознаваемое. Он первым применил методы системного анализа исторического источника к средневековым музыкальным рукописям и принес в область музыковедения высочайшие — по словам Буссе-Бергер, беспрецедентные для своего времени (Busse Berger A. M. *Medieval Music and the Art of Memory*. P. 11) — стандарты академической филологии. К важнейшим публикациям Людвиг-а относятся «Repertorium Organorum recentioris et Motetorum vetustissimi stili» (B. 1. Halle, 1910) — по сей день один из фундаментальнейших каталогов органумов и мотетов XIII века, издание, которое профессор Рудольф Штефан (Stephan; один из последних ныне живущих представителей старшего поколения музыковедов) назвал в беседе с автором этой статьи в ноябре 2014 года «космосом в себе», явлением утраченной ныне культуры мысли и письма, — а также издание сочинений Г. де Машо (Ludwig F. Guillaume de Machaut. *Musikalische Werke*: 3 Bände. Publikationen älterer Musik. Leipzig, 1926–1929). Поражает сделанное Людвигом на протяжении его не слишком долгой жизни (ученый скончался в возрасте всего лишь 58 лет): «когда Людвиг начинал, знание о средневековой музыке было почти равно нулю. Когда же он заканчивал, все известные источники были расшифрованы и откомментированы» (Busse Berger A. M. *Medieval Music and the Art of Memory*. P. 14). Начало XXI века принесло критику научного метода Людвиг-а (метода, сформированного идеями эволюции и прогресса), а равно и его влияния на последующую науку (см.: Ibid. P. 39–44). Тем не менее и сейчас имя этого ученого — одно из важнейших в истории академического музыкознания XX столетия.

XX веке, определивших его пути на многие годы вперед. Эти ученые дали Англесу-музыковеду настоящую немецкую школу. Легендарная тщательность исследований Ф. Людвиг (одного из крупнейших представителей знаменитой Страсбургской научной школы) и его перфекционистское внимание к деталям документов в полной мере передались Англесу. Ученых связали к тому же и глубокие дружеские отношения, продолжавшиеся вплоть до самой кончины Людвиг в 1930 году.

Побывав и поучившись в Германии, Англес навсегда привязался к этой стране, ее науке. Он овладел языком (и впоследствии вел переписку с немецкими коллегами только по-немецки), имел там множество друзей (прежде всего, это, как и он, ученики Ф. Людвиг — Хайнрих Бесселер¹ и Фридрих Генрих²). Германия стала ему почти второй родиной. (И, как мы вскоре увидим, это «приобретенное родство» сыграет немалую роль в его жизни.)

В 1927 году Англес стал преподавателем истории музыки в Консерватории Барселоны, а в 1933-м — в Барселонском университете. В этот период (конец 1920-х — 1930-е годы), почувствовав себя твердо стоящим на профессиональной почве, Англес развил интенсивную научную деятельность. В рамках «Публикаций музыкального отдела» он начал работу над полным изданием сочинений (*Orega omnia*) старых испанских композиторов Жуана Пау

¹ Фигура Хайнриха Бесселера (Bessler; 1900—1969), известного ученого своего времени, в годы Второй мировой войны активно и убежденно сотрудничавшего с нацистами, вступившего в НСДАП (Национал-социалистическая немецкая рабочая партия), привлекла в последнее время внимание исследователей. В 2007 году вышла книга Т. Шиппергеса «Дело Хайнриха Бесселера. Музыкаведение и научная политика в Германии с 1924 по 1949 год» (*Schipperges Th. Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949. München; Berlin: Strube Verlag, 2007. 488 S.* В настоящее время, как упомянуто в начале этой статьи, готовится к изданию обширная переписка Бесселера с Гандшином. История многолетней дружбы Бесселера с Англесом еще ждет своего исследования. Их объединяли воспоминания, ведь Бесселер, как и Англес, был учеником Гурлитта и Людвиг. По свидетельству Лопеса-Кало, Англес на склоне своих лет вспоминал более всего именно Бесселера и их дружбу (из письма Х. Лопеса-Кало Ж. Князевой от 04.09.2013). Коллекция писем Бесселера Англесу за период с 1924 по 1959 год хранится в фонде Англеса в НБК.

² Музыковед и романист Фридрих Генрих (Gennrich; 1883—1967) — еще одна непостоянная фигура немецкого музыкознания. Ученик Людвиг, Генрих был воспитанником и убежденным адептом Страсбургской школы музыкознания. Школа эта восходит к имени Густава Якобсталя (Jacobsthal; 1845—1912), которое в «коричневые времена» было предано забвению по причине еврейского происхождения ученого. В 1940 году Генрих опубликовал небольшую брошюру — апологию Страсбургской школы музыковедения (*Gennrich F. Die Straßburger Schule für Musikwissenschaft. Ein Experiment oder ein Wegweiser? Anregungen zur Klärung grundsätzlicher Fragen // Kleine deutsche Musikbücherei. 3. Würzburg; Aumühle: Triltsch, 1940*). Сколь неоднозначна была, однако, эта публикация ученого (попытавшегося воздать честь школе, ни словом не упоминая ее создателя), как и вся его позиция «коричневых времен», анализирует П. Зюринг (*Sühring P. Zur misslungenen Doppelstrategie des Friedrich Gennrich im Jahre 1940 // Musikforschung. Nazismus. Nationalsozialismus. Mainz: Are Musik Verlag, 2001. S. 405—434*). Письма Генриха Англесу (четыре письма за 1928, 1937, 1951 и 1960 годы) хранятся в фонде Англеса в НБК.

Пузола (Joan Pau Pujol; 1570—1626)¹ и «испанского Баха» Жуана Баптиста Кабаниллеса (Joan Baptista Cabanilles; 1644—1712)². А в 1931 году в той же серии «Публикаций» вышла большая работа Ангlesa — трехтомное факсимильное издание (с введением, транскрипцией и комментариями) «El Còdex musical de Las Huelgas»³, посвященное музыкальному манускрипту XIII—XIV веков из собрания монастыря Санта-Мария-ла-Реаль-де-Лас-Уэльгас в испанском городе Бургос (краткое название монастыря — Las Huelgas).

Для испанской культуры значение рукописи из монастыря Лас-Уэльгас огромно, поскольку она проливает свет на одну из самых загадочных эпох в истории испанской музыки, а именно период начиная с Арс антиква XII века и до начала XIV века. Во времена Ангlesa этот манускрипт был единственной известной рукописью, сохранившейся непосредственно в месте своего происхождения, и при этом одной из самых полных. Рукопись содержит примеры всего испанского музыкального репертуара эпохи Арс антиква (*organa*, *sequentiae*, *conductus*, мотеты и т. п.), — репертуара, отчасти уже известного по французским многоголосным рукописям из Нотр-Дам-де-Пари, но и собственно испанского, остававшегося до данной публикации Ангlesa совершенно неизвестным.

Изучение этой рукописи, по словам самого Ангlesa, показало, что в те давние времена в Испании бытовали как различные «иноземные» варианты григорианских мелодий, так и те, что составляли именно «испанский репертуар»⁴. Ученому удалось доказать, что многоголосная музыка из другого испанского источника, известного как «Codex Calixtinus» из кафедрального собора города Сантьяго-де-Компостела, не была целиком заимствована из Франции, но содержала много местного материала, пусть и подражавшего стилю аббатства Сен-Марсьяль-де-Лимож (Saint-Martial de Limoges). Равным образом изучение манускрипта из Лас-Уэльгас показало, что и еще одна испанская рукопись — кодекс многоголосной музыки XIII века из Толедо (хранившаяся во времена Ангlesa в Мадриде) — не была копирована во Франции, но создана в Испании (может быть, даже в самом Толедо), поскольку она содержит не только французские мелодии, но и те, что были сочинены в Испании⁵.

¹ Publicaciones del Departamento de Música. Vol. 3. *Johannis Pujol opera omnia*. Vol. 1. 1926. *Johannis Pujol, opera omnia*. Vol. 1. 1926 (4 vol. 1926—<2010>, incomplete) (см.: http://cataleg.bnc.cat/record=b1832777~S13*cat).

² Publicaciones del Departamento de Música. Vol. 4. *Johannis Cabanilles opera omnia*. Vol. 1. 1927 (9 vol. 1927—<2008>, incomplete) (см.: http://cataleg.bnc.cat/record=b1036152~S13*cat).

³ *Anglès H.* El Còdex Musical de Las Huelgas (*Música a veus dels segles XIII—XIV*). Introducció, facsimil i transcripció. 3 vols. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans — Biblioteca de Catalunya, 1931 (Музыкальный кодекс из <собрания монастыря> Лас-Уэльгас (Многоголосная музыка XIII—XIV веков). Введение, факсимильное издание, транскрипция).

⁴ *Anglès H.* El Còdex Musical de Las Huelgas. Vol. I. P. VIII.

⁵ О рукописи из Лас-Уэльгас см. также: *Asensio Palacios J. C.* Codex Las Huelgas // *Goldberg*. 2000. № 10. P. 44—55; *Martín Galán J.* Las Huelgas. I. // *Diccionario de la música española e hispanoamericana* / E. Casares (dir.) Madrid: SGAE, 2000. Vol. VI. P. 770—772.

Значение данной работы Ангlesa по рукописи из Лас-Уэльгас трудно переоценить. По словам самого Ангlesa (во введении к первому тому издания), в историческом музыковедении тех лет знание об испанской музыкальной культуре столь давнего периода было минимальным: публикации включали лишь описание Ф. Ольмедой музыкального содержания «Codex Calixtinus»¹ и список испанских средневековых рукописей, представленный самим Англесом в докладе на международном конгрессе в Вене весной 1927 года. Выход же работы по рукописи из Лас-Уэльгас стал совершенно новым словом в этой области. Данная работа — первая в мире столь крупная публикация, посвященная старинной испанской музыке. По словам Х. Лопеса-Кало, Англес представил в ней огромный объем информации по испанской средневековой музыке, а равно и в целом по музыке эпохи Арс антиква². Это издание ввело Испанию в круг развитых европейских стран, наука которых серьезно занимается средневековым многоголосием. Оно представило «испанский голос» в общеевропейском академическом музыкознании и навсегда вписало имя Ангlesa в историю испанской, а равно и мировой науки³.

¹ Olmeda F. Memoria de un viaje a Santiago de Galicia. Burgos: Imprenta y estereotipia de Polo, 1895. URL: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000084521&page=1> (дата обращения: 12.01.2016).

² Х. Лопес-Кало — Ж. Князевой. 26.02.2014. В этом же письме профессор Лопес-Кало говорит и о второй крупной монографии Ангlesa тех лет, о книге «Музыка в Каталонии до XIII века» (*Anglès H. La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans — Biblioteca de Catalunya, 1935. URL: <https://books.google.es/books?id=2g89TATXQaoC&prints=ec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 04.01.2019)), где также впервые был представлен богатейший материал по музыкальной культуре средневековой Испании. По словам Лопеса-Кало, сегодня остается лишь сожалеть, что исследования эти — столь важные для европейской музыкальной медиевистики — вышли тогда на каталонском языке. Однако в свое время сам Англес (вспоминая подъем каталонского патриотизма в те годы) говорил ему: «Меня столько критикуют за это. Но как я мог тогда опубликовать это иначе?..»

³ Укажем, что, хотя книга Ангlesa по сей день сохраняет свое бесспорное историческое значение, сегодня существуют и более новые издания кодекса из Лас-Уэльгас: *Anderson G. A. The Las Huelgas Manuscript*, Burgos, Monasterio de las Huelgas. Stuttgart: American Institute of Musicology, Hännsler Verlag, 1982. Согласно И. Фернандесу де ля Куэста (*Fernández de la Cuesta I. Aspectos codicológicos del manuscrito polifónico de Las Huelgas // Simposium Internacional «El códice de Las Huelgas y su tiempo»*. Cuenca, 1987 P. 393—399. Ос. p. 393), издания Ангlesa и Андерсона дополняются друг друга. См. также: *Olmos Pieri C. Códice musical de Las Huelgas Reales de Burgos*. Madrid: Testimonio—Patrimonio Nacional, 1997 (это факсимильное издание без транскрипций и комментариев). Но прежде всего это превосходное издание: *Asensio J. C., Lorenzo Arribas J. El Códice de Las Huelgas*. Madrid: Fundación Especial Caja Madrid — Alpuerto, 2001. В настоящее время исследователям доступны также и аудиозаписи мелодий из кодекса; отметим следующие из них (CD): *El Códice de Las Huelgas. Siglos XII—XIV* (исполнители — хор монахинь из монастыря Лас-Уэльгас; группа «Atrium Musicae» под руководством Gregorio Paniagua; Mercedes Gota, Carmen Orihuela и Lola Quijano; дирижер José Luis Ochoa de Olza), Madrid: Hispavox, 1970 (21994); *Feminae Vox: Códice de Las Huelgas. Siglos XII—XIV* (исполнители: Capella de Ministrers; дирижер Carles Magraner). Valencia: Licanus, 2008.

Барселона 1936

Еще обучаясь в начале 1920-х годов в Германии, Англес посетил крупные европейские библиотеки (Парижа, Брюсселя, Вены, Монако и Берлина). Он работал там со старинными музыкальными рукописями, знакомился и общался с коллегами. Эти поездки стали началом его международной деятельности и интернациональных контактов. Высокая компетентность в малоизвестной тогда научной области (испанской музыкальной медиевистике) вызывала интерес коллег, а приветливый, неизменно ровный нрав священника — их человеческую симпатию. И уже к середине 1920-х годов Англеса стали приглашать на крупные международные мероприятия.

Англес выступал на музыковедческом конгрессе 1924 года в Базеле — первой международной встрече музыковедов после войны¹ (возможно, именно там он лично и познакомился с Жаком Гандшиным). В 1925 году в Лейпциге Англес принял участие в Первом конгрессе Немецкого музыковедческого общества, а в 1927 году выступал в Вене, на конгрессе, совмещенном с бетховенскими торжествами (и представил упомянутый уже выше список старинных испанских музыкальных рукописей). В 1930 году Англес получил приглашение в Париж для организации и проведения специальной конференции по каталонской музыке X—XI веков².

Открытость научной мысли, активность и постоянная готовность к сотрудничеству принесли ученому (первому из испанских музыковедов) интернациональную известность и признание. В 1933 году на конгрессе в Кембридже Англес был избран вице-президентом Международного музыковедческого общества. Президентом общества был тогда англичанин Эдвард Дент (Dent; 1876—1957). Вскоре Англес убедил Дента провести очередной конгресс, который должен был состояться весной 1936 года именно в Барселоне.

Это была сложнейшая организационная и дипломатическая миссия, если учесть тогдашний политический контекст в Испании и в мире. Еще весной 1931 года в Испании в результате свободных выборов к власти пришли республиканцы, Испания была провозглашена республикой. Король Альфонс XIII покинул страну. Однако первоначальная эйфория немалой части населения вскоре сменилась тревогой, а у многих затем и ужасом от бесконтрольности ситуации и наступавшей повсеместно анархии. Последовала череда правительственных кризисов. 16 февраля 1936 года в итоге парламентских выборов победил левый Народный фронт, что еще больше наэлектризовало атмосферу, вызвав по всей стране столкновения его сторонников и противников.

В этой обстановке — фатально нараставшего политического напряжения — Англес собирал всемирный конгресс IMS.

¹ Он произнес доклад «Kantors und Menestrels in den Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14. Jh.» (Kongressbericht. Basel, 1924).

² *Meloncelli R.* Ricordo di Monsignor Higini Anglès. P. 3.

Но музыковедческий мир сотрясали тогда не только испанские политические события. К 1936 году реальностью стал раскол среди самих музыковедов в связи с политической обстановкой в Германии. Разногласия среди немецких ученых — бегство одних и сотрудничество с новым режимом других — привели к немалым проблемам. А поскольку немецкая академическая школа музыковедения была для юной тогда дисциплины базовой, это грозило немалыми потрясениями для всей ветви знания.

И наконец, еще одной линией напряжения было недовольство ряда ученых деятельностью Эдварда Дента на посту президента IMS, желание сместить его и подготовка к такого рода «внутридисциплинарному перевороту».

Англес должен был как-то если не разрешить, то временно сгладить все эти противоречия и найти компромиссные решения для коллег, зачастую вовсе никаких договоренностей между собой не желавших. Потребовались весь его природный ум, энергия, авторитет ученого, а также мудрость священника, его знание человеческой природы и поистине безмерное терпение к людским слабостям.

Конгресс прошел в Барселоне 18–25 апреля 1936 года. В работе приняли участие ученые из многих стран, в том числе и из Германии¹. Эдвард Дент сохранил пост президента IMS. Сегодня барселонский конгресс расценивается как один из самых значительных в истории Международного музыковедческого общества².

Два отечества

В июле 1936 года — когда Англес отдыхал в родной ему Таррагоне от тревожных волнений только что завершившегося сложного международного мероприятия и размышлял о предстоящей публикации его материалов — в Испании грянула гражданская война. 17 июля (знаменитое «17-го в 17.00») военные подняли мятеж «с целью избавления Испании от красной угрозы и восстановления республиканской законности», на деле же речь шла об установлении военной диктатуры.

Республиканцы и до этого были настроены крайне антиклерикально. Теперь же опасность для служителей церкви возросла многократно. О пережи-

¹ Хотя, несмотря на все дипломатические усилия Англеса, ряд ученых-эмигрантов, уже перебравшихся из Германии в США, от участия отказались. Как написал тогда один из них, Альфред Эйнштейн, отклоняя приглашение в Барселону, он не придет, дабы «избежать встречи с прежними, ныне „лояльными“ [новому германскому режиму] коллегами» (А. Эйнштейн — И. Англесу. 05.03.1936. НБК. Фонд Англеса. Корреспонденция. 8.4.2. С-Е, 120). О почти драматической сложности задач Англеса на этом конгрессе см.: *Potter P. M. Die deutsche der Künste. S. 115–117, 293.*

² Конгрессу в Барселоне 1936 года и событиям внутри и вокруг него в 2012 году на Всемирном конгрессе IMS в Риме было посвящено заседание специальной секции.

том Англесом в те дни мы узнаем из двух источников: из его писем Гандшину, а также из воспоминаний Х. Лопеса-Кало.

Прежде настроенный миролюбиво и даже оптимистично («Мы были очень довольны приходом республики. Мы надеемся, что со временем все успокоится и у нас будут твердая песета и хорошая культура», — писал он в конце мая 1931 года Гандшину¹), теперь Англес пережил настоящий шок. Он явно оказался не готов к такому повороту событий. Вот как он сам описывает произошедшее с ним в эти дни:

15 июля я поехал из Барселоны в Монтсеррат², чтобы провести там 14 дней со своими родными. Совершенно неожиданно грянула революция 19 июля³. После того как я огромными усилиями спас монастырь и монахов, дабы сохранить и свою собственную жизнь, вместе с членами семьи я должен был ехать — в сопровождении полиции и коммунистов (!!) — в Маспужолс (Таррагона). Но и там моя жизнь была под большой угрозой. Через три дня каталонское правительство прислало в Маспужолс две машины с полицией, чтобы перевести меня и моего брата, под видом арестованных, в Барселону. Однако и здесь правительство не могло гарантировать мне безопасность. Не имея даже возможности зайти домой, на ул. Кларис, 7, не имея возможности взять что-либо с собой, 1-го августа я бежал на французском военном корабле во Францию⁴.

А по воспоминаниям профессора Лопеса-Кало⁵, Англес позже рассказывал ему, что бежал во Францию даже не на корабле, а вовсе пешком, переодевшись в платье торговца скотом (*chalán*) и тщательно избегая центральных дорог...

Насмотревшись на деяния республиканцев в Испании, Англес не хотел задерживаться в Париже, где тоже были сильны позиции Народного фронта (ведь по убеждению Англеса, вина французских левых в разыгравшейся испанской трагедии была велика⁶). Из Парижа ученый на поезде отправился в Мюнхен.

Англес бежал от ужасов испанской войны в почти родную ему Германию. Однако и второе его отечество переживало тогда непростой виток истории. К моменту появления Англеса (лето 1936 года) там утвердились нацисты, тоже не особо жаловавшие священников. Постепенно проблемы удалось

¹ И. Англес — Ж. Гандшину. 31.05.1931.

² Монастырь неподалеку от Барселоны; там служил брат Англеса.

³ Очевидная ошибка, мятеж начался 17 июля.

⁴ И. Англес — Ж. Гандшину. 23.09.1936. НН.

⁵ Х. Лопес-Кало — Ж. Князевой. 03.01.2014.

⁶ И. Англес — Ж. Гандшину. 02.01.1937.

уладить. Англес нашел приют в одном из монастырей Мюнхена. После первоначального упадка сил и депрессии воспитанная еще в юности немецкая дисциплина мысли, как и стоицизм истинного священника, вернула его к работе.

Этот второй немецкий период (1936–1939) углубил привязанность Ангlesa к немецкой культуре и языку, к немецкой научной школе, укрепил связи с немецкими коллегами и друзьями — прежде всего, с жившими в Мюнхене Рудольфом фон Фиккером¹ и Отто Уршпрунгом², а также с уже упомянутым выше Хайнрихом Бесселером. Они помогали ему всем, чем могли, например, устраивали лекции в различных университетах³, ведь беженец Англес отчаянно нуждался в деньгах.

¹ *Рудольф фон Фиккер* (Rudolf von Ficker; 1886–1954) — австрийский музыковед, ученик Гвидо Адлера. До войны работал в Инсбруке и Вене. Военные годы фон Фиккер провел в Мюнхене, то есть именно там, куда бежал гонимый гражданской войной несчастный Англес. Фон Фиккер руководил музыковедческим факультетом Мюнхенского университета, а значит, мог хоть чем-то помочь своему испанскому коллеге. Однако и положение самого фон Фиккера не было тогда простым. Напомню кратко историю его появления в Мюнхене, ведь этот сюжет связывает сразу несколько интересующих нас в данной статье имен. Еще в 1931 году фон Фиккера пригласили в Мюнхен на должность декана музыковедческого факультета — на то место, которое сам факультет единогласно желал отдать тогда Жаку Гандшину. Кандидатура последнего была, однако, отклонена вышестоящими инстанциями по причине российского происхождения ученого (см. об этом: *Maier M.* «Man weiss nicht wozu es gut ist...» Jacques Handschin, Ernst Kurth und der Münchener Lehrstuhl für Musikwissenschaft // *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz.* 2002. S. 280–294). Вызвавший большее доверие начальства австриец фон Фиккер перебрался в Мюнхен и уже очень скоро оказался вынужден выстраивать отношения с новым немецким режимом (задача, от которой Гандшин оказался, таким образом, волею судьбы избавлен). Демонстрируя лояльность, фон Фиккер акцентировал тогда свой «огромный интерес к нордическому расовому элементу в истории музыки» — интерес, который он якобы испытывал еще с 1924 года (см. об этом сюжете: *Potter P. M.* *Die deutsche der Künste.* S. 151). До какой степени такой акцент действительно соответствовал интересам и убеждениям ученого, может показать предстоящее изучение его переписки. Сегодня она хранится в архиве фон Фиккера в Инсбруке (Brenner-Archiv, Universität Innsbruck); здесь есть и письма Ангlesa (за период с 1929 по 1934 год). Переписка ученых за период с 1928 по 1934 год хранится также в архиве Ангlesa в Барселоне. После войны фон Фиккер покинул Мюнхен и вернулся в Инсбрук.

² Отто Уршпрунг (Otto Ursprung; 1879–1960) был давним добрым знакомым Ангlesa. Их корреспонденция хранится сегодня в двух архивах: в архиве Ангlesa в Барселоне (115 писем Уршпрунга за период 1922–1955 годов) и архиве Уршпрунга в Баварской национальной библиотеке (135 писем Ангlesa; к сожалению, каталог архива не указывает хронологические границы коллекции). О контакте ученых известно, что еще в 1936 году, будучи сторонником Бесселера и его (национал-социалистических) идей, Уршпрунг намеревался принять участие в барселонском конгрессе в составе официальной немецкой делегации, «дабы усилить противовес прибывшим туда эмигрантам» (*Potter P. M.* *Die deutsche der Künste.* S. 116). Однако по финансовым причинам он был вынужден отказаться от поездки. Об Уршпрунге в событиях вокруг барселонского конгресса см.: *Ibid.* S. 116–117.

³ Отметим, что и швейцарец Жак Гандшин не оказался в стороне: по его приглашению Англес прочел в ноябре 1937 года в Университете Базеля шесть лекций по старинной испанской музыке (см.: переписка Ангlesa с Гандшиным за 1936–1937 годы; HN, BC).

Несколько забегаая вперед, отметим, что Англес сможет отблагодарить своих немецких друзей позже, уже после войны. Он приложит все мыслимые (и почти немислимые) усилия для помощи немецким коллегам, оказавшимся тогда в сложной, а порой и драматической ситуации. Всегда и во всем, невзирая ни на какие обстоятельства, политические перемены, возражения или даже очевидные факты, Англес будет на стороне немецких ученых¹. Его деятельность будет содействовать возвращению немецкого музыкознания (отчужденного после войны от мира, как и вся Германия) в международную научную жизнь. И второе отечество Англеса признает его заслуги: после войны (в 1960 году) ученый получит высокую государственную награду — Большой Крест за заслуги перед Германией (*Der Grosse Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland*)².

Однако вернемся в конец 1930-х годов. В 1939 году, когда ситуация в Испании стабилизировалась «под знаком» режима Ф. Франко, Англес вернулся в Барселону. Разразившаяся вскоре Вторая мировая война меньше прочих затронула закрытую франкистскую Испанию. (Как известно, Франко так и не вступил в войну на стороне Гитлера.) Испания приходила в себя после потрясений гражданской войны, там продолжалась (точнее, заново налаживалась) научная жизнь.

Для Англеса это означало долгожданное возвращение к стабильной научной работе на родине. И 1940-е годы — потрясшие, а то и сгубившие немало его коллег и друзей в других странах — для Англеса оказались одним из самых стабильных и плодотворных периодов жизни. В 1941 году он стал членом Института изучения Каталонии (*Instituto de Estudios Catalanes*), в 1943 году — членом Академии изящных искусств (*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*) в Мадриде. В том же году в Барселоне Англес основал и возглавил первый Испанский институт музыкознания (*Instituto Español de Musicología*) как часть испанского Высшего совета научных исследований (*Consejo Superior de Investigaciones Científicas*).

¹ П. Поттер, размышляя об ученых — не немцах, активно контактировавших еще в 1930-е годы с официальной наукой нацистской Германии, посвящает Англесу в этой связи следующие строки: «Англес постоянно был занят тем, чтобы представить в испанском музыкознании немецкие темы; позднее он бежал от гражданской войны в Испании и поселился на некоторое время в Германии. В рамках IMS (имеется в виду конгресс 1936 года в Барселоне. — Ж. К., Ф. М.-М.) он работал над тем, чтобы немцы были представлены на конференции как можно сильнее... <...> На самой же конференции, полагая, что чувствует антинемецкие настроения, он столь активно выступил в поддержку немецкой стороны, что консул Германии в Барселоне лично благодарил его» (*Potter P. M. Die deutsche der Künste*. S. 16). Важно отметить, что все эти слова — чистая правда. Однако, представляя (вольно или невольно) на страницах своей книги фигуру Англеса в мрачновато-коричневых тонах, автор исследования, на наш взгляд, не затрагивает реальной сложности вопроса об отношениях Англеса и немецкой академической науки.

² *Westrup J. Anglès, Higiní // New Grove Dictionary of Music*. Vol. 1. 1994. S. 428.

В эти же годы Англес завершил еще один свой масштабный исследовательский труд — работу «Музыка кантиг Святой Марии короля Альфонса X Мудрого» (*cantiga* — песнопение). Первый том этого труда (вышедший в Барселоне много позже, лишь в 1964 году¹) представляет факсимильное издание рукописи из библиотеки монастыря Сан-Лоренцо-де-Эль-Эскориал (*San Lorenzo de El Escorial*), хранящейся здесь под шифром <j.b.2> и содержащей собрание песнопений в честь Пресвятой Богородицы, сочиненных (по крайней мере отчасти) королем Альфонсом X Мудрым². Транскрипция рукописи и комментарии к ней вошли во второй том, вышедший в свет ранее первого, уже в 1943 году³. (Дело в том, что в трудные первые годы после гражданской войны средств для напечатания факсимиле не было, и поэтому выход первого тома должен был ждать долгих двадцать лет.) Третий том (в двух частях), содержащий историко-музыковедческое исследование, вышел в свет в 1958 году.

По признанию самого Англеса, в свое время именно размышления над способами транскрипции кантиг из этого манускрипта пробудили в нем интерес к науке — к музыковедению, и в особенности к истории испанской музыки (поскольку существовавшие на то время транскрипции его совершенно не устраивали). В своей работе Англес предложил новые способы транскрипции мелодий из этой рукописи. В его транскрипциях, выполненных на основе тщательного изучения нотации данного источника, звучание кантиг приближается к звучанию народных песен, сохраненных устной традицией.

Значение этого труда Англеса для его эпохи огромно: открытия, сделанные ученым при изучении нотации кантиг, позволили ему предложить новые способы транскрибирования многоголосия, предшествовавшего школе Нотр-Дам, например, репертуара Сен-Марсьяль-де-Лимож или «*Codex Calixtinus*»⁴. Это исследование также позволило Англесу предложить новые, неожиданные решения ритмической стороны музыкальных произведений трубадуров, труверов и других форм средневековой придворной лирики. После выхода в свет второго тома (содержащего транскрипции и критический комментарий) предложенные Англесом принципы транс-

¹ *Anglès H.* La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio. Facsímil, transcripción y estudio crítico. Vol. I. Facsímil del código j. b. 2 de El Escorial. Barcelona: Diputació Provincial de Barcelona — Biblioteca Central, 1964.

² *Anglès H.* La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio. Facsímil, transcripción y estudio crítico. Vol. III. 1. Estudio crítico. 1958. P. 129—139; *Ferreira M. P.* Alfonso X, compositor // *Alcanate*. Revista de estudios alfonsíes. V. 2006-7. P. 117—137.

³ *Anglès H.* La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio. Facsímil, transcripción y estudio crítico. Vol. II. Transcripción musical. 1943.

⁴ *Anglès H.* La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio. Vol. I. P. XIII.

крипции были приняты и другими исследователями и вошли в научный обиход¹.

В 1948 году Святой Престол призвал Ангlesa в Рим для руководства Папским институтом церковной музыки (Istituto Pontificio di musica sacra), и Англес покинул Барселону.

В Риме ученый провел последний период жизни. Здесь, наряду с вопросами исполнительской церковной практики, он много внимания уделял научной деятельности института, провел несколько международных конгрессов. В 1954 году Международное музыковедческое общество (вице-президентом которого Англес оставался до 1958 года) включило Ангlesa в редколлекцию издательской серии «Documenta musicologica»². Англес стал первым президентом Международной ассоциации церковной музыки (Consociatio internationalis musicae sacrae) и посвятил поздние свои годы борьбе за музыкальную традицию в католической литургии (против сомнительных, с его точки зрения, новаций)³.

Скончался Англес в Риме 8 декабря 1969 года. Он похоронен в родном местечке Маспужолс близ Таррагоны. Одна из улиц Таррагоны названа его именем.

«Испанский голос в европейском музыковедении»

В 1970 году, откликаясь на кончину ученого, Роберт Стивенсон написал от имени Американского музыковедческого общества: «По мнению членов данного общества, самым большим вкладом Ангlesa в науку, возможно, стало внесение испанского голоса в общее звучание европейского музыковедения (буквально: в европейский музыковедческий концерт. — Ж. К.). Учи-

¹ *Anglès H.* La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio. Facsímil, transcripción y estudio crítico. Vol. I. P. XII. В 1993 году исследователь М. П. Феррейра показал как ценности так и ошибки в транскрипциях Ангlesa и изложил, каким образом следует обновить идентификации ритмических характеристик, музыкальных форм и мелодических образцов, предложенные Англесом (см.: *Ferreira M. P.* Bases para la transcripción: el canto gregoriano y la notación de las Cantigas de Santa María // Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: Su reconstrucción y la música de su tiempo / López-Calo (ed.). La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1993. Vol. 2. P. 573–594; *Ferreira M. P.* Bases for Transcription: Gregorian Chant and the Notation of the Cantigas de Santa Maria. // Alcanate. Revista de estudios alfonsíes. V. 2006-7. P. 595–621, oc. p. 600–610. URL: http://www.academia.edu/1214994/Bases_for_Transcription_Gregorian_Chant_and_the_Notation_of_the_Cantigas_de_Santa_Maria (дата обращения: 12.12.2018)). Вместе с тем исследователи отмечают, что с точки зрения художественности данная Англесом теория ритма кантиг еще и в конце XX столетия была самой разумной и убедительной (*Llorens i Cisteró J. M^a.* Cantigas de Santa María // Diccionario de la música española e hispanoamericana / E. Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999. Vol. III. P. 82–89, oc. p. 87).

² *González Valle J. V.* Dimensión internacional de monseñor Higinio Anglès. P. 256.

³ *Fellerer K. G.* Higinio Anglès † // Die Musikforschung. 1970. XXIII Jg. S. 125–127.

тель Ангlesa Ф. Педрель никогда не покидал пределов родной Испании и практически не имел международных публикаций. Англес же путешествовал постоянно, посещал все важнейшие музыковедческие конгрессы, входил в Директорию IMS, организовал Испанский институт музыкознания, который с самого своего начала был ориентирован на интернациональную деятельность»¹.

По словам Дж. Веструпа, «Ангlesa много приглашали на международные конгрессы, где его коллеги ценили не только его ученость, но и простую естественность и чувство юмора»². Готовность же Ангlesa писать в *Festschrift*'ы своих коллег стала легендарной: по его двадцати одной (!) статьям в этом жанре можно составить справочник «Кто есть кто» в западном музыкознании тех лет»³.

Размышления о ценности научного наследия Ангlesa, самом его научном стиле приводят к диалогу несколько поколений наших коллег. Тот же Дж. Веструп пишет: «Что было характерно для всех публикаций Ангlesa: его комментарии не ограничивались музыкой, которую он издавал, но охватывали весь период целиком. Его дотошное внимание к деталям и энциклопедические познания в области средневековой музыки сделали из него идеального издателя: по собственному выбору, а отнюдь не из-за недостатка знаний он ограничил свое внимание музыкой своей страны»⁴.

Мысль об особой скрупулезности Ангlesa, воспитанника старой немецкой школы, звучит и в статье Марикармен Гомес. Однако ее интонация уже несколько иная: «Его публикации демонстрируют необычную начитанность: подробности и факты перевешивают объем музыкального анализа». Здесь же у М. Гомес возникает другая, важная для понимания наследия Ангlesa нота: «Его суждения очень индивидуальны и несут печать сильно выраженного национализма. <...> Однако, несмотря на это, ни его теоретические работы, ни издания не потеряли своего значения вплоть до сегодняшнего дня»⁵.

Размышляя обо всех этих непростых перипетиях научного наследия Ангlesa и его современной рецепции, осенью 2013 года современный исследователь, профессор Райнхард Стром (Strohm) высказался следующим образом: «Я обращаюсь к работам Ангlesa как к самому надежному источнику

¹ *Stevenson R.* Higinio Anglès (1888–1969) // *Journal of the American Musicological Society*. 1970. № 3. Vol. 23. P. 541–542.

² *Westrup J.* Anglès, Higinio. S. 428.

³ *Stevenson R.* Higinio Anglès. P. 541.

⁴ *Westrup J.* Anglès, Higinio. S. 428.

⁵ *Gómez M.* Anglès (Anglés), Higinio (Higinio, Higiní) // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*. Bd. I. Finscher L. (Hg.). Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter & Stuttgart-Weimar, Metzler, 1999. S. 726–728.

по истории музыки на Иберийском полуострове и восхищаюсь ученым, который столь многое сделал... <...> Это невероятно много для одной личности и это действительно трудно было сделать. К тому же он работал в стране и при политических обстоятельствах, отчетливо враждебных истории музыки. То есть [его научное наследие] — это выдающееся личностное достижение, имеющее большую ценность для европейского музыковедения».

Вопрос национальной ориентации Ангlesa-ученого для профессора Строма (занимающегося в настоящее время вопросами глобальных музыковедческих концепций) непросто и неоднозначен: «Я вообще не нахожу поводов для критики в работах Ангlesa. Знаю, что он считается идеологически весьма одноплановым. Но это сложный вопрос. Я, например, не считаю, что он полностью посвятил себя проблемам регионализма, каталонифильству (Katalonismus). Да, он был патриотически настроенный каталонец. Но он признан по всей Испании, добился известности повсюду».

Завершая данную статью об ученом, вновь вернемся к воспоминаниям его преданного ученика и ассистента, профессора Х. Лопеса-Кало:

Я познакомился с Англесом лично (до этого мы обменивались письмами) в июле 1957 года в Париже, на Третьем Международном конгрессе церковной музыки. В сентябре того года я начал изучать церковную музыку и музыкознание в Папском институте церковной музыки в Риме, во главе которого стоял Англес. Он всегда был очень благосклонен ко мне, особенно если учесть, что я был простым студентом, как все остальные. А он взял в привычку советоваться со мной по разным вопросам в связи с транскрипциями, просил меня помочь ему с корректурами и пр. Он руководил моей диссертацией, назначил своим ассистентом... <...> Англес был крайне интеллектуален и обладал необычайной памятью. <...> Его отличала невероятная щедрость, он очень любил помогать людям, включая собственных студентов. Англес был убежденнейшим служителем церкви, жил очень насыщенной духовной жизнью и умер, как истинный святой. Его последние слова были сказаны на родном каталонском наречии: «Mare, mare» («Мама, мама...»)¹.

Сегодня, уже в следующем, XXI столетии у нас есть возможность слышать разные голоса в «европейском музыковедческом концерте». Испанский голос, привнесенный Англесом, думается, один из достойнейших здесь.

¹ Х. Лопес-Кало — Ж. Князевой. 20.11.2013. Называя сегодня ученого не иначе как «мой дорогой Англес», профессор Лопес-Кало завершает свои воспоминания (в этом же письме) словами о себе: «Я заботился о нем во время его последней болезни, был с ним до последнего часа в больнице, имел честь выслушать его последнюю волю и закрыть его глаза в час кончины. Я обязан ему всем, чего достиг и кем являюсь в этой жизни...»

ЛИТЕРАТУРА

1. Игорь Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами: материалы к биографии: В 3 т. / Сост. В. П. Варунц. М.: Композитор, 1998—2003.
2. Князева Ж. Музыковеды о политике. Жак Гандшин и Ижини Англес: из писем 1930-х годов // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1. 1920—30-е гг. СПб.: Петрополис, 2017. С. 59—83.
3. Ливанова Т. Н. Проблемы Ренессанса в современном западном музыкознании // Ливанова Т. Н. Из истории музыки и музыкознания за рубежом. М.: Музыка, 1981. С. 181—231.
4. Anderson G. A. The Las Huelgas Manuscript, Burgos, Monasterio de las Huelgas. Stuttgart: American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1982 (Corpus Mensurabilis Musicae, 79).
5. Anglès H. El Còdex Musical de Las Huelgas (Música a veus dels segles XIII—XIV). Introducció, facsímil i transcripció. 3 vols. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans — Biblioteca de Catalunya, 1931.
6. Anglès H. Els cants populars religiosos i el Novenari d'ànimes // Vida cristiana. II. 1916. № 18. P. 443—444.
7. Anglès H. La música a Catalunya fins al segle XIII. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans — Biblioteca de Catalunya, 1935. URL: <https://books.google.es/books?id=2g89TATXQaoC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 04.01.2019).
8. Anglès H. La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio. Facsímil, transcripción y estudio crítico. Vol. I. Facsímil del códice j. b. 2 de El Escorial. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona — Biblioteca Central, 1964; Vol. II. Transcripción musical. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona — Biblioteca Central, 1943; Vol. III. 1. Estudio crítico. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona — Biblioteca Central, 1958. (Publicaciones del Departamento de Música. Vol. XV—XIX).
9. Asensio J. C., Lorenzo Arribas J. El Códice de Las Huelgas. Madrid: Fundación Especial Caja Madrid — Alpuerto, 2001.
10. Asensio Palacios J. C. Codex Las Huelgas // Goldberg. 2000. № 10. P. 44—55.
11. Bernadó M. Higiní Anglès, musicòleg // Catalunya música. Revista musical catalana. 2001. № 197. P. 30—32.
12. Bonastre F. Pedrell Sabaté, Felipe // Diccionario de la música española e hispanoamericana / E. Casares (dir.). Madrid: SGAE, 2000. Vol. VIII. P. 548—559.
13. Busse Berger A. M. Medieval Music and the Art of Memory. University of California Press, 2005. 288 p.
14. Carreras J. J. La formación de un musicólogo: Higiní Anglès (1912—1922) // Atti del congresso internazionale di musica sacra. In occasione del centenario di fondazione del PIMS. Roma, 26 maggio — 1 giugno 2011 / A cura di A. Addamiano, F. Luisi. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2013. P. 33—44.
15. Craft R. Stravinsky: Selected Correspondence Vol. III. London: Faber & Faber, 1985. 543 p.
16. Crespi J. El treball d'Higiní Anglès al capdavant de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya // Catalunya música. Revista musical catalana. 2001. № 197. P. 37—39.
17. Crivillé i Bargalló J. Higiní Anglès, creador de l'etnomusicologia catalana // Revista musical catalana. Vol. 40. 1988. P. 59—63.
18. Crivillé i Bargalló J. Letnomusicologia en l'obra d'Higiní Anglès // Recerca musicològica. 1989—1990. IX—X. P. 195—205.
19. Crivillé i Bargalló J. Monsenyor Higiní Anglès i la música de tradició oral // Catalunya música. Revista musical catalana. 2001. № 197. P. 33—36.
20. Dolç i Cartanyà J. Higiní Anglès. Barcelona: Edicions El Mèdol, 1988.
21. Fellerer K. G. Higinio Anglès † // Die Musikforschung. 1970. XXIII Jg. S. 125—127.
22. Fernández de la Cuesta I. Aspectos codicológicos del manuscrito polifónico de Las Huelgas // Simposium Internacional «El códice de Las Huelgas y su tiempo». Cuenca, 1987 P. 393—399. (Revista de musicología. 1990. № 2. XIII).

23. *Ferreira M. P.* Alfonso X, compositor // Alcanate. Revista de estudios alfonsíes. V. 2006-7. P. 117–137.
24. *Ferreira M. P.* Bases for Transcription: Gregorian Chant and the Notation of the Cantigas de Santa Maria // Alcanate. Revista de estudios alfonsíes. V. 2006-7. P. 595–621. URL: http://www.academia.edu/1214994/Bases_for_Transcription_Gregorian_Chant_and_the_Notation_of_the_Cantigas_de_Santa_Maria (дата обращения: 12.12.2018).
25. *Ferreira M. P.* Bases para la transcripción: el canto gregoriano y la notación de las Cantigas de Santa María // Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: Su reconstrucción y la música de su tiempo / López-Calo (ed.). La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1993. Vol. 2. P. 573–594.
26. *Gennrich F.* Die Straßburger Schule für Musikwissenschaft. Ein Experiment oder ein Wegweiser? Anregungen zur Klärung grundsätzlicher Fragen // Kleine deutsche Musikbücherei. 3. Würzburg; Aumühle: Tritsch, 1940.
27. *Gómez M.* Anglès (Anglés), Higinio (Higinio, Higiní) // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil. Bd. I. Finscher L. (Hg.). Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter & Stuttgart-Weimar, Metzler, 1999. S. 726–728.
28. *González Valle J. V.* Dimensión internacional de monseñor Higiní Anglès // Recerca musicològica. IX–X. 1989–1990. P. 249–262.
29. Jacques Handschin: Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern: Ausgewählte Schriften / Hg. und eingeleitet v. M. Maier. Schliengen: Edition Argus, 2000. 443 S.
30. *Knjazeva J.* Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte. Hg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel / Red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel: Schwabe Verlag, 2011. 1045 S. (Resonanzen: Basler Publikationen zur älteren und neueren Musik. Bd. 1).
31. *Knjazeva J.* Jacques Samuel Handschin — Igor' Stravinskij: Eine noch unbekannte Seite des Dialogs // Die Musikforschung. 1999. № 2 (April–Juni). S. 207–211.
32. *Llorens i Cisteró J. M^a.* Anglès i Pàmies, Higiní // Diccionario de la música española e hispanoamericana / E. Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999. Vol. I. P. 467–470.
33. *Llorens i Cisteró J. M^a.* Cantigas de Santa María // Diccionario de la música española e hispanoamericana / E. Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999. Vol. III. P. 82–89.
34. *Llorens i Cisteró J. M^a.* La música religiosa en el itinerario musicológico de Monseñor Higiní Anglès // Sub tuum Praesidium confugimus. Scritti in Memoria di Monsignor Higiní Anglès / A cura di F. Luisi, A. Addamiano, N. Tangari. Roma: PIMS, 2002. P. 7–39.
35. Los que mueren: El maestro Pedrell // La vanguardia. 1922. 20 agosto. P. 8.
36. *Ludwig F.* Guillaume de Machaut. Musikalische Werke: 3 Bände. Publikationen älterer Musik. Leipzig, 1926–1929.
37. *Ludwig F.* Repertorium Organorum recentioris et Motetorum vetustissimi stili. B. 1. Halle, 1910.
38. *Maier M.* «Man weiss nicht wozu es gut ist...» Jacques Handschin, Ernst Kurth und der Münchener Lehrstuhl für Musikwissenschaft // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz. 2002. S. 280–294.
39. *Martín Galán J.* Las Huelgas. I. // Diccionario de la música española e hispanoamericana / E. Casares (dir.) Madrid: SGAE, 2000. Vol. VI. P. 770–772.
40. *Meloncelli R.* Ricordo di Monsignor Higiní Anglès // Sub tuum Praesidium confugimus. Scritti in Memoria di Monsignor Higiní Anglès / A cura di F. Luisi, A. Addamiano, N. Tangari. Roma: PIMS, 2002. P. 3–5.
41. Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés. Vol. I. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.
42. Musikforschung. Faschismus. Nationalismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000) / Hg. v. I. v. Foerster, Ch. Hust, Ch.-H. Mahling. Mainz: Are Musik Verlag, 2004.

43. *Olmeda F.* Memoria de un viaje a Santiago de Galicia. Burgos: Imprenta y estereotipia de Polo, 1895. URL: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000084521&page=1> (дата обращения: 12.01.2016).
44. *Olmos Pieri C.* Códice musical de Las Huelgas Reales de Burgos. Madrid: Testimonio—Patrimonio Nacional, 1997.
45. *Pedrell F.* Apuntes y observaciones sobre estética musical // La España musical: semanario artístico, literario, teatral. Año I. № 15 (19 de abril de 1866). P. 60—61; Año I. № 30 (9 de agosto de 1866). P. 1—2; Año I. № 36 (20 de septiembre de 1866). P. 1—2; Año I. № 44 (15 de noviembre de 1866). P. 1—2; Año II. № 53 (24 de enero de 1867). P. 1—2.
46. *Pedrell F.* Cancionero musical popular español. Valls: Eduardo Castells, 1922.
47. *Pedrell F.* Diccionario técnico de la música. Barcelona: Víctor Berdós, 1894. 464 p.
48. *Pedrell F.* Folklore musical castellan du XVI siècle. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1900. 372 p.
49. *Potter P. M.* Die deutsche der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft vor der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs. Stuttgart: Metzler, 2000. 415 S.
50. Publicaciones del Departamento de Música. Vol. 2. Catàleg dels manuscrits musicals de la col·lecció Pedrell. Barcelona: Institut d'estudis Catalans, 1921.
51. Publicaciones del Departamento de Música. Vol. 3. Johannis Pujol opera omnia. Vol. 1. 1926.
52. Publicaciones del Departamento de Música. Vol. 4. Johannis Cabanilles opera omnia. Vol. 1. 1927.
53. *Schipperges Th.* Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949. München; Berlin: Strube Verlag, 2007. 488 S.
54. *Stevenson R.* Higinio Anglès (1888—1969) // Journal of the American Musicological Society. 1970. № 3. Vol. 23. P. 541—542.
55. *Sührling P.* Zur misslungenen Doppelstrategie des Friedrich Gennrich im Jahre 1940 // Musikforschung. Nazismus. Nationalsozialismus. Mainz: Are Musik Verlag, 2001. S. 405—434.
56. *Westrup J.* Anglès, Higinio // New Grove Dictionary of Music. Vol. 1. 1994. S. 428.

Аннотация

Статья представляет первый на русском языке биографический очерк выдающегося испанского (каталонского) музыковеда Ижини Ангlesa. Публикуется в рамках научно-исследовательского и издательского проекта, посвященного западной корреспонденции Жака Гандшина.

Summary

This article presents the first Russian-language biographical sketch of the famous Spanish (Catalan) musicologist Higinio Anglès. It is published as part of a research project on the Western correspondence of Jacques Handschin.

- ✓ **Ключевые слова:** Ижини Англес, Жак Гандшин, музыковедение, музыкальная медиевистика, международный музыковедческий конгресс в Барселоне (1936), гражданская война в Испании, Папский институт музыкознания в Риме.
- ✓ **Key words:** Higinio Anglès, Jacques Handschin, musicology, mediaeval music studies, international musicological congress in Barcelona (1936), Spanish Civil War, Istituto Pontificio di Musica Sacra in Rome.

Из булгаковиады Р. М. Глиэра. Дело о квадратных аршинах

УДК
78.071.1

НАУМОВ АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ

Кандидат искусствоведения, доцент,

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва)

NAUMOV ALEXANDER V.

PhD of Art Criticism, Associate Professor,

Moscow Tchaikovsky State Conservatory (Moscow)

E-mail: alvlnaumov@list.ru

Условимся раз навсегда: жилище есть основной камень жизни человеческой. Примем за аксиому: без жилища человек существовать не может. Теперь, в дополнение к этому, сообщаю всем проживающим в Берлине, Париже, Лондоне и прочих местах — квартир в Москве нету.

Как же там живут?

А вот так-с и живут.

Без квартир.

М. А. Булгаков. Москва 20-х годов

Что-то особенное, кроме знания...

Предполагая, что за художника говорят в первую очередь его произведения, исследователи музыки XX века раз за разом натываются на неразъяснимые противоречия и загадки. Сочинения, кажущиеся порой опоздавшими за своей эпохой, на самом деле являются идеально своевременными и принадлежат эстетике нового столетия не в меньшей степени, чем авангардные опусы, появлявшиеся параллельно. Музыкальные сюжеты и подтексты сложны, большинство опусов требует авторского комментария, а его нет или почти нет, так как название и программа нередко сами по себе являются ребусами. Обращение к личным высказываниям композиторов чаще всего проблемы полностью не снимает.

Как бы ни были красноречивы документы, как бы ни был значителен их корпус, объяснить духовное бытие художника, суть его жизни в искусстве они не могут, и на примере деятелей Серебряного века это свойство проявляется особенно наглядно. Читая письма, статьи, дневники и прочие опубликованные или неопубликованные бумаги, оставшиеся от музыкантов первой

половины XX века, мы имеем дело лишь с тем или иным вариантом автомифологии, сознательно или случайно воздвигнутой на пути любопытствующих и чающих истины. Откровенны единицы, большинство если не мистифицирует читателя сознательно, то строго дозирует информацию или вовсе отмалчивается. Красноречие и косноязычие в равной степени являются масками, частями игровой модели существования, вначале характерной для идеологии модерна, а затем необходимой для выживания в эпоху тоталитаризма. Приходится признать, что вакуум между *жизнью в искусстве* и *произведением искусства* за счет одних исключительно внутренних документальных ресурсов не заполним.

Один из приемов, к которым с успехом прибегали и прибегают на пути толкования музыкальных шедевров крупнейшие исследователи, — выявление параллелей между художественными мирами разных видов искусства, сближение музыки с литературой, живописью, архитектурой и т. д., формирование вокруг рассматриваемых произведений *интертекста*, претендующего на роль *сверхтекста*, вовлечение внешних источников в центр семантической сферы произведений. Важнейшим «ключом» к творческим шифрам многих мастеров поколения Р. М. Глиэра, а также старших его учеников, чьи жизненные пути пересекла революция 1917 года и Гражданская война, уже традиционно в последние годы является проза и публицистика М. А. Булгакова, аккумулирующая в себе целый ряд кенотипов¹ новейшего периода истории русского искусства.

Писатель и композитор представляли разные поколения: годы жизни первого (1891—1940) целиком укладываются внутри крайних дат пути второго (1874 (1875)—1956), причем их взаиморасположение до странности симметрично: придя в мир на 16 лет позже, младший из современников оставил старшему прожить почти ровно столько же после своей кончины. Мистика цифр в данном случае — случайность, важнее то, что Глиэр «завис» на краю той генерации русских интеллигентов, к которой относились дядья Булгакова по матери, профессора Московского университета Николай и Михаил Покровские, прообразы ряда его персонажей. Благодаря этому он словно бы присоединялся к собирательному типу, имевшему разные имена, но неизменно представавшему в положительном свете или по крайней мере облеченному авторским сочувствием. Ни профессор Персигов, ни профессор Преображенский не соотносимы с автопортретом Мастера из последнего романа, это другие инварианты личности и судьбы, но, несомненно, они

¹ Буквально «новообраз»; термин М. Н. Эпштейна, противопоставляемый им понятию «архетипа»: «...познавательная-творческая структура, отражающая новую кристаллизацию общечеловеческого опыта, сложившегося в конкретных исторических обстоятельствах, но к ним не сводимая, выступающая как прообраз возможного или грядущего (курсив автора. — А. Н.)» (Эпштейн М. Н. К понятию «кенотипа» // Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX—XX веков. М.: Советский писатель, 1988. С. 388—393).

являлись важнейшими в мировоззренческом плане булгаковскими героями и «имели что-то особенное, кроме знания». Так — на уровне высокого. Житейские же обстоятельства Глиэра, просматривающиеся в документах 1920—1930-х годов, вполне давали ему повод к написанию собственных «Роковых яиц», «Собачьего сердца» и некоторых других, не столь хрестоматийных булгаковских сатир, что, собственно, и стало предметом нашего исследования.

Жарко, уютно, кремовые шторы задернуты...

Биографии обоих художников очень многое, пусть и косвенно, связывает. Оба киевляне, выпускники Первой образцовой гимназии — самую раннюю *невстречу* можно датировать началом 1890-х: Булгакову не исполнилось двух лет, когда Глиэр бежал из родительского дома в Москву поступать в консерваторию. Могли познакомиться в 1913-м — молодой Булгаков, не помышляя о писательстве, учился тогда в Киевском университете, Глиэр приехал преподавать, но пути профессора консерватории и начинающего медика тоже вряд ли пересеклись. Едва ли было известно будущему творцу «Мастера и Маргариты» о том, что композитор работает над собственной «Божественной комедией», почти заканчивая дьявольскую симфоническую поэму «Тризна» (1913—1915) и тайно замышляя симфонию о Христе. Проекты имеют очень схожие судьбы (с поправкой на возраст авторов); впрочем, это тема мистическая, требующая обращения осторожного. Остановимся на моментах более приземленных.

Особые, личные и сложные отношения существовали у обоих с *домом* как понятием над- и трансгеографическим, сущностным и символическим одновременно. Сходства и различия здесь настолько разительны, что можно оставить *интертекст* в покое, сосредоточившись на основной линии биографического сюжета композитора. Не слишком благополучная в материальном плане фабула времен его юности вписывалась, тем не менее, во вполне надежные декорации собственного жилья в Киеве близ фешенебельного квартала «Липок». Особняк родителей на ул. Бассейной, д. 6, не сохранился в сильно модернизированной за годы «радянської воли» Бессарабке, но он существовал: в квартире, где прошли последние годы мастера, поныне хранится живописное изображение. В родовое гнездо (это, как утверждают потомки, был не дом, а усадьба с садом и службами) Глиэр вернулся, когда получил в 1913-м приглашение на пост профессора консерватории, но не задержался — молодым оказалось трудно ужиться с властной матушкой. При первой возможности, на неожиданно обретенную директорскую зарплату, перебрались в отдельную квартиру: поздравления с Новым 1914-м годом приходили из Москвы и Петрограда на ул. Кузнечную, д. 23. Отъехали всего-то ничего, десять минут ходьбы (тогдашний Киев вообще невелик), но вновь воз-

никло ощущение собственной силы и власти над судьбой. Еще с тех времен осталась на всю жизнь потрясавшая близких и коллег физическая выносливость — в молодости за день Глиэр обходил пешком по пять-шесть мест, и даже за два месяца до смерти, репетируя с оркестром программу последнего гастрольного тура, ни разу не присел: привычка¹. ...Думали, что поселяются на Кузнечной навсегда, а оказалось — ненадолго: после начала Первой мировой консерваторию спешно эвакуировали в преддверии угрозы немецкого наступления, жена с двумя годовалыми младенцами уехала в Москву, а сам Глиэр, оставив старших детей под присмотром бабки, занимался перевозом с места на место казенного имущества, и с этого момента на несколько лет твердой пристани лишился. В записной книжке скорописью выведен «мартиролог» безумного времени (многое не читается, но основное понятно; комментарии оставим для другого случая):

- 1913 — уехали в Киев
- 14 война (Одесса)
- 15 Евпатория, Ростов, Сестрорецк
- 16 — [очень неразб.] с Ма... и Шпер... в Петроград
- 17 — Февраль — Октябрь
- 18 — Гетман и немцы
- 19 Ден[икин]
- 20 Колчак. В сентябре приехали в [Москву]
- 21 ...дом, Клязьма²

Квартиры Турбиных с их кремовыми шторами по Алексеевскому спуску, д. 13, и Глиэр (тоже, наверное, не с «голыми» окнами) на Кузнечной, д. 23, соотносятся как реальный и литературный варианты одного и того же локуса. Начало жизненной *булгаковиады* Глиэра в связи с кенотипом «Белой гвардии» в этот период очевидно, реальные же обстоятельства его быта, как и судьба многих сочинений революционных лет, темны. Заметим (вновь без комментария), что и сюжет «Бега», скитания по югу охваченной революционными потрясениями России в биографии композитора тоже был, хотя до эмиграции дело не дошло.

Возвращение в Москву из пылающего Киева погружало в стихию, ставшую за прежние годы не менее родной, чем быт украинской столицы. Московские адреса студента (с 1895 года), а потом и преподавателя консерватории — в основном недорогие комнаты близ Марьиной Рощи (пара первых по приезде месяцев на дворянской Остоженке не в счет). Иногда удавалось сэкономить и поселиться с приятелем (Ю. С. Сахновским, например, как описано в воспо-

¹ См.: Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М.: Музыка, 1986. С. 197–198.

² РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 368 (Р. М. Глиэр. Записная книжка. 1923–1929). Л. 20–21.

минаниях о Рахманинове¹), хотя и было далековато (пешком, все пешком!) от его дома в Петровском парке до Волхонки, д. 14, где тогда квартировала консерватория. В Сущевской части, в домашней Николаевской церкви Института путей сообщения (ул. Бахметьевская, ныне Образцова, д. 15) — венчались в 1903-м с пианисткой, ученицей Гнесиных Марией Ренквист. В том же районе началась семейная жизнь, родились старшие девочки. Жизнь в Москве, как и в Киеве, — гнездовая. Семья Ренквист похожа на семью Глиэр: не совсем удачливые «полуиноземцы» (скандинавы), осевшие на русской почве и принявшие православие кто в первом, а кто во втором поколении. Мать Марии Робертовны, Манюрочки, как называл ее в письмах влюбленный музыкант, — владелица доходного дома на Петровском бульваре, д. 5. Здание по проекту архитектора Я. Мелиндегляр, постройки 1859 года, сохранилось и даже обитаемо по сей день². Доходный-то он доходный, но от его доходности — одни неприятности: съемщики платили нерегулярно, а нажимать на них нет никакой возможности: у тактичных и интеллигентных Ренквистов квартировали актеры Большого, Малого и МХТ, профессора консерватории и университета. Круг жильцов дома и круг интересов молодого композитора именно тогда начали медленный танец друг навстречу другу, однако галльская кровь требовала самоутверждения. Так же как и со своей матерью, жить с тещей Глиэр расположен не был. На Петровский бульвар возвращался вынужденно и временно, в том числе и после окончательного расставания с надеждами на укоренение в Киеве. В 1920-м «дом Ренквист» уже совсем не был похож на чуть богемное, но в целом респектабельное обиталище интеллигенции. Отношения Глиэров с жилтовариществом — сюжет, выходящий за пределы беллетристики и претендующий на место более литературно весомое. Мы подошли к кульминации.

Лучшие на свете шкапы с книгами...

Началом «романа», по-видимому, следует считать вот этот документ:

*Охранный лист № 968. Выдан Комиссариатом главного управления
Искусств и национальной культуры временного рабоче-крестьянского
правительства УССР.*

Киев, 27 февраля 1919 года

¹ Глиэр Р. М. Встречи с С. В. Рахманиновым // Глиэр Р. М. Статьи и воспоминания. М.: Музыка, 1975. С. 80.

² Бывшая городская усадьба по Петровскому бульвару, д. 5, основанная в 1846 году, была куплена отцом будущей супруги Глиэра, Марии Робертовны, во второй половине 1880-х годов. В главном доме, выходящем на проезжую часть, жили хозяева; строение 2 (архитектор Я. Мелиндегляр, 1859) было переоборудовано в 1888 году под доходный дом. После кончины первого владельца права на недвижимость перешли к его вдове. В 1918 году все имущество было национализировано, однако одну из квартир удалось сохранить за семьей, она-то и стала полем последующих сражений.

Предъявитель сего Р. Глиэр должен продолжать свою научную (педагогическую) деятельность в виду чего квартирной комиссии К[иевского] С[овета] Р[абочих] Д[епутатов] предлагается: 1) занимаемое им помещение полностью реквизиловать лишь в крайнем случае и с ведома Комиссара по охране культурно-просветительных учреждений 2) в случае необходимости уплотнения, рабочий кабинет в счет жилых комнат не включать 3) книг и научных пособий, инструментов ни в коем случае не реквизиловать¹.

Предписание выполнили буквально: «лишние» комнаты конфисковали, рабочие материалы оставили. Много позже, в письме Б. Н. Лятошинскому, Глиэр дал косвенную характеристику действенности охранного листа:

Декабрь 1926, Москва

...Когда у меня ЧК в 20-м забрала мебель, у меня положительно не было времени заняться бесконечной волокитой и выхлопотать обратно реквизированные незаконно мои вещи...²

Композитор с тремя детьми остался в двух маленьких комнатах своей бывшей квартиры среди безжалостно выброшенных на пол бумаг вперемешку с бельем, домашней утварью и прочим. Пристрастие к мебели проявлялось у украинских большевиков как-то особенно пылко. К моменту выдачи пресловутой охранной грамоты ретивые хозяева новой жизни уже наложили лапу на консерваторское имущество, и в том числе принадлежащие лично Глиэру шкафы с нотами, о возвращении которых владельцу уже в середине 1920-х долго хлопотал все тот же Лятошинский. Дошло до судебного разбирательства, но в результате 20 апреля 1928 года «два шкапика» красного дерева прибыли, тщательно упакованные, в столицу СССР³. Увы, они оказались пусты. В переписке композиторов неоднократно упоминается некий «большой сундук» в квартире матери, куда сложили все чудом спасенные рукописи: то одна, то другая время от времени отправлялась автору в Москву.

В то время как ограбленный директор Киевской консерватории пытался, не оставляя своих обширных служебных обязанностей, налаживать хоть сколько-нибудь приемлемый быт, противник предпринял демарш на «московском фронте». Самозародившееся в недрах бывшего «дома Ренквист» жилтоварищество попыталось «выписать» отсутствующего *de facto* жильца,

¹ РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1139 (Удостоверения, справки, охранные листы и пр., выданные Р. М. Глиэру... <...> Май 1896 — май 1945). Л. 6.

² *Лятошинский Б. Н.* Эпистолярное наследие. Т. 1: Переписка с Р. М. Глиэром (1914—1956) / Сост. М. И. Капица. Киев: б. и., 2002. С. 108.

³ См.: Там же. С. 158—159.

а площадь, причитающуюся ему, реквизировать в свою пользу. Бумага, полученная довольно сложным путем¹, стала искрой, из которой разгорелся костер настоящей войны, по сравнению с которой утрата киевских «шкапчиков» выглядела лишь досадной мелочью.

*Удостоверение № 3175, выдано 30 апреля 1920 г.,
зарегистрировано Жилтовариществом 28.05.1920.*

Муз[ыкальный] О[тдел] Н[ародного] К[омиссариата] П[росвещения] удостоверяет, что композитор Рейнгольд Морицевич Глиэр находится в отъезде и квартира, состоящая из 4-х комнат, занимаемая его семьей (Петровский бул., д. № 5 кв. 9), ни реквизиции ни уплотнению не подлежит, на основании декрета, опубликованного в Известиях Всеросс[ийского] Центр[ального] Исп[олнительного] Ком[итета] 21-го сентября 1918 за № 205...²

Ах, как оскорбились жилотдельцы, и без того классово злые на «барыню» и ее мужа! Стоило ему только приехать — погнали за новой справкой:

Удостоверение № 4795, выдано 10 сентября 1920 г., правом на жительство служить не может, действительно с 1 сентября 1920 по 1 января 1921 года

Предъявитель сего Глиэр Рейнгольд Морицевич состоит на службе в Художественном подотделе Отдела народного образования М[осковского] С[овета] Р[абочих] и К[рестьянских] Д[епутатов] в должности Заведующего концертной подсекцией, что подписью и приложением печати удостоверяется...³

Вот так! Без права на жительство, временным квартирантом у собственной жены. Статус Глиэра — москвича и профессора Московской консерватории первое время определялся весьма своеобразно. Так, в удостоверении-пропуске, выданном московской ЧК для поездки в Киев осенью 1921 года, в графе «причина» значится «возвращение из командировки»⁴, то есть и спустя год жизни на новом старом месте он еще числится для властей киевлянином. Между прочим, занятно прочесть на бланке полузабытую полную расшифровку названия советской охранки: «чрезвычайная комиссия по борь-

¹ Глиэр связывался с московскими властями, пересылал доверенность на имя жены, с тем чтобы драгоценный листок можно было получить на руки, — отсюда заметная дистанция между датами выдачи документа и его регистрации по месту вручения.

² РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1139. Л. 8.

³ РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1139. Л. 9.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1139. Л. 11–12.

бе с контр-революцией, спекуляцией и преступлением по должности при Московском совете», и тем более примечательно, что организация с таким развесистым титулом выдает пропуск *композитору для выезда на гастроли!* Разумеется, помимо концертов он навестил мать и сделал попытку «отбить» украденное («дело шкапчика», см. выше):

Справка (копия)

12 декабря 1921 г. за № 7011/34 Музо УНП препроводило в ВЧК копию сношения месткома Киевской государственной Консерватории от 22 октября 1921 г. об отмене реквизиции мебели и вещей у проф. Рейнгольда Морицевича Глиэра...¹

Как мы уже знаем, до окончательного исхода истории еще очень далеко... Накал московской квартирной битвы в это время несколько снизился. После организации в конце 1921 году Центральной комиссии по улучшению быта ученых (КУБУ²) и у профессоров консерватории обнаружились заступники.

Удостоверение № 3957. Выдано КУБУ 14.09.1922

...профессор МГК Р. М. Глиэр зарегистрирован как научный деятель за № 1146 и имеет безусловное право пользоваться одной дополнительной комнатой для его научных занятий³.

*Удостоверение № 7288. Выдано КУБУ 02.01.1923,
срок действия продлен по 1.09.1923*

...Дополнительная комната... не должна рассматриваться как излишек жилой площади, подлежащей усиленному обложению квартирной платой, а оплачивается по нормальному тарифу, независимо от размера этой комнаты.

Остальные комнаты этой квартиры должны быть использованы, согласно установленным Президиумом М[осковского] С[овета] Р[абочих] К[рестьянских] и С[олдатских] Д[епутатов] нормам, в порядке самоуплотнения, в двухнедельный срок с момента освобождения или взятия на учет свободных комнат. <...>⁴

¹ РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1139. Л. 14.

² Создана в революционном Петрограде (ПетроКУБУ) по инициативе А. М. Горького, затем, с 1921 года, принята под эгиду СНК РСФСР, позже перенесена на всесоюзный уровень (ЦеКУБУ). Существовала до 1931-го, в реорганизованном виде (как Комиссия по содействию ученым) — до 1937-го, затем функции и полномочия были переданы творческим и профессиональным союзам.

³ РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1139. Л. 31.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1139. Л. 32.

Далее — множество ссылок на различные законодательные акты, согласно которым «научный деятель № 1146» имел право, по образу и подобию профессора Преображенского, не резать кроликов в ванной.

Но не КУБУ единым, были и другие, чей голос долетал за облака власти:

Удостоверение № 8045. Выдано Управлением Гос. театров при Наркомпросе РСФСР 3.10.1922

Управление Государственными академическими театрами настоящим удостоверяет, что композитор Р. М. Глиэр занят в настоящее время большой творческой работой по заданию Управления для Большого театра, которую производит на дому, а потому нуждается в отдельной комнате. Выдано на предмет предоставления в Домоуправление¹.

Готовилась партитура балета «Комедианты», очередного после показанных в 1921-м «Запорожцев» сочинения Глиэра для Большого театра — в преддверии «Красного мака». Швондерам из домоуправления, разумеется, было до всего этого дело! Административно-хозяйственное напряжение, копившееся в течение нескольких лет, вскорости грохнуло разрядом сокрушительной силы.

Мы к вам, профессор, и вот по какому делу...

Документ, который составит «основное блюдо» архивного пиршества этой статьи, сам по себе выглядит достаточно блекло в самом прямом смысле слова: слабая читаемость третьей машинописной копии становится достойным графическим оформлением убогой фразеологии сплошного, без разделения на абзацы, текста, содержание которого местами выглядит абсолютным бредом. Читать первоисточник можно только вслух, поэтому позволим себе во многих местах его вольный пересказ, ибо он не исказит сути, но лишь внесет в композицию протокольного бормотания элементы необходимой для понимания дискретности. Итак,

Именем РСФСР

1923 года 8 декабря Народный суд Красно-пресненского района г. Москвы в открытом заседании в составе Нарсудьи Хлебникова и Нарзаседателей: Винокуровой и Иванова разбирал дело по иску гр. Зорохович Ефима Абрамовича к гр. Митбрейт Абраму Зельмановичу о выселении².

¹ РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1139. Л. 15.

² Здесь и далее: РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1171 (Материалы судебных дел Р. М. Глиэра с правлением жилтоварищества дома № 5 по Петровскому бульвару по поводу вселения жильцов в его квартиру и квартирной платы: решения Народного суда, заявления Р. М. Глиэра и др. документы. 10.10.1923—18.05.1930). Л. 1—2.

Казалось бы, что делать этой бумаге в архиве Глиэра? Но не станем спешить; объяснение не заставляет себя ждать:

...В судебном заседании 7 декабря истец изменяет исковые требования в том смысле, что требует не выселения гр. Митбрейт, а переселения в квартиру проживающего в том же доме гр. Глиер [*sic!*], в силу чего г. Глиер и его жена вызваны судом в качестве соответчиков...

Акция хорошо спланирована, соответчики вызваны заранее, но не предупреждены о сущности демарша, что, впрочем, не лишает их (сказывается опыт) возможности вооружиться оправдательными документами:

...в заседании 8 декабря в виду выяснившихся на месте судебного осмотра обстоятельств, а именно, что ту комнату в квартире гр. Глиер, куда истец предполагает переселить гр. Митбрейт фактически занимает сын гр. Глиер и два ученика консерватории Мутли и Бер¹. Суд последних привлек к делу в качестве соответчиков.

«Самоуплотнение», не раз упоминавшееся ранее, было осуществлено Глиэрами, как можно заметить, за счет людей как минимум приличных; кроме того, они, кажется, занимали место в комнате Романа Рейнгольдовича лишь номинально, оба были москвичами и если нуждались в жилплощади (кому ее хватало!), то не настолько, чтобы «навсегда поселиться» в квартире своего многодетного профессора. Тугодумная юридическая машина тем временем двигалась по своему маршруту. После судебного осмотра (!) и опроса ответчиков-свидетелей:

...суд нашел: что исковое требование Зороховича и жил. т-ва, отказавшихся от выселения, сводиться [*sic!*] к тому, чтоб гр. Митбрейта переселить из кв. № 6 дома № 5 по Петровскому бульвару в одну из комнат гр. Глиер.

Вот так, запросто! Но этим дело не кончилось. Очевидно, во время самого осмотра квартиры, аппетиты истцов возросли:

¹ *Андрей Федорович Мутли* (1894–1954) — впоследствии известный музыковед, выпускник Московской консерватории, преподаватель различных учебных заведений Москвы, автор сборника задач по гармонии. *Борис Борисович Бер* (1893–1943) — композитор и дирижер, ученик А. К. Глазунова, автор музыки к ряду балетных постановок 1922–1934 годов (в том числе и на сцене Большого театра), осуществленных К. Я. Голейзовским, на сестре которого музыкант был женат.

...в судебном заседании 8 декабря Зорохович условно вносит новое требование выражающееся в том, чтоб гр. Глиер переселить из его квартиры в кв. № 9¹, а Зорохович и Митбрейт в квартиру гр. Глиер с распределением 4-х комнат квартиры таким образом, чтобы гр. Зорохович предоставить три комнаты, а гр. Митбрейт одну, размером 66 кв. арш.

66 квадратных аршин — это 33 кв. м., гостиная глиэровской квартиры, где стоял рояль Марии Робертовны (второй инструмент, используемый Глиэром для работы — композиторской и педагогической, — брался в аренду и находился в кабинете). А куда, простите, предполагалось переселить бывшего жителя квартиры № 9? Какая разница! Далее читаем:

...Свой иск гр. Зорохович основывает на том, что ему с семьей в 4 человека, он, жена, ребенок и сестра, приходится жить в ненормальных условиях в комнате в 34 кв. арш. и кроме того истец сожительство с гр. Митбрейт в одной квартире считает невозможным. По последнему пункту, чтоб потом к нему не возвращаться, должно сразу сказать, что он не только ничем не доказан, но что и истец очевидно не придает ему никакого значения, поскольку он просит предоставить ему совместно с Митбрейт квартиру Глиер, т. е. истец в корне противоречит по этому пункту самому себе, находя с одной стороны невозможным жить с Митбрейт в квартире № 6 и возможным в квартире Глиер, поэтому этот мотив иска Суд отбрасывает как неуважительный.

Разъяснение по поводу того, каким образом почтенное семейство Зорохович оказалось вселено в комнату бывшего доходного дома Ренквист и почему это им невозможно было сожительство с Митбрейтом, тут же заносится в протокол:

...Истец устанавливает, что в 1920 г. согласно разрешения № 24930 Городского районного Совета он получил для себя и семьи всю квартиру № 6, но ввиду того, что семья его находилась вне Москвы и фактически помещение ему было не нужно, он временно впустил в одну из комнат гр. Митбрейта. Затем Зорохович служил в санатории, где и проживал с семейством, хотя согласно справке Санатории, без права занятия площади в дежурной комнате. Когда же истцу нужно было въехать в квартиру № 6 дома № 5 по Петровке, где он юридически числился живущим с 1920 г. и когда он предложил Митбрейту выехать из комнаты, последний отказался и теперь истец полагает, что так как он

¹ В машинописи явная «оговорка по Фрейду»: квартире Глиэра приписан № 6, как будто вожаемое посягателями переселение уже свершилось.

пустил Митбрейта временно, то в силу этой он не имеет права на занятие комнаты и требование о его переселении законно.

Гримасы советской Фемиды причудливы, но в данном случае она явно обрушила свой гнев на голову одному из своих излишне ретивых адептов:

...должно констатировать, что с момента въезда гр. Митбрейта в квартиру Зороховича и требованием последнего о выезде ответчика прошел значительный промежуток времени, в течение которого организовано было жил. т-во членом которого стал Митбрейт, и следовательно говорить о законности или незаконности занятия Митбрейтом комнаты не приходится, поскольку время и Юридические действия, как организация жил. Т-ва сравнивали в правах на площадь и гр. Митбрейта и Зороховича. Основывать в силу этого иск о переселении Митбрейта, считая незаконным пользование им комнатой, Суду не представляется возможным.

От этого момента дело начало поворачиваться в пользу Глиэра, чтобы в конце концов разрешиться благополучно, однако стоит дочитать документ, чтобы понять, с чем в реальности столкнулись композитор и его жена, какой кошмар им пришлось пережить не только в течение этих дней, но и на протяжении предыдущего пяти- или шестилетия:

...Суд должен констатировать следующее. Исковое заявление Зороховича о переселении Митбрейта в кв. Глиер не подлежит удовлетворению по следующим соображениям. Прежде всего наиболее существенно, что дает возможность отрицательно разрешить требование истца это то, что комната фактически имеет жилой площади 33 1/5 кв. арш другая ее половина — 27 кв. арш является полутемной и скорее может служить прихожей, чем жилой комнатой, тем более, что из нее ведет дверь прямо в уборную. Окна комнаты, а их имеется два упираются в стену соседнего [sic!] дома и согласно акта санитарного [sic!] осмотра за № 166, санитарным врачом комната признана мало пригодной для жилья за сыростью стен...

Квартиру нельзя отобрать вовсе не потому, что это чужая квартира и в ней уже кто-то живет! Просто она недостаточно хороша для претендентов, точнее, комната Шарикова сыровата и темновата. Далее повествование ведется совсем уже на собачьем языке:

...Суд осмотром убедился, что поселить туда Митбрейта семья которого с ним четыре человека, при чем ребенок его согласно удосто-

верения Амбулатории № 1351 болен Туберкулезом, будет несправедливо, так как лишает его нормы площади, а для ребенка помещение не годится за сыростью...

Прелесть какая, не так ли? При пяти детях (разного возраста; старший, Роман, уже почти взрослый) встретиться с перспективой вселения туберкулезного ребенка! Как хорошо, что уже существуют нормы советского жилищного благополучия:

...Требование истца не заслуживает уважения и в силу того еще, что в случае удовлетворения иска, у него окажется ничем не оправданный излишек площади, ибо тогда фактически к нему перейдет вся квартира т. е. три комнаты размером 66 кв. арш., 34 кв. арш. и 20 кв. арш. общей площади 117 кв. арш. и плюс кухня тогда как семье его 4 человека с ним, имеющим право на дополнительную площадь, полагается не более 84 кв. арш.

За что боролись, на то и... Юристы меж тем продолжали не спеша заколачивать гвоздик за гвоздиком в крышку решения, погребаяющего честлюбивые планы завоевателей. Пропуская нудные выкладки, сколько квадратных аршин приходится на каждого из семи членов семьи композитора, а также почему квартиранты Бер и Мутли имеют не меньше прав на жилплощадь, чем принятая в 1923 году в члены жилтоварищества сестра Зороховича из Кишинева, процитируем сразу мудрый совет, данный незадачливому сутяге взамен запрошенного в исковом заявлении (слишком откровенные грамматические и синтаксические ошибки исправляем, иначе вообще ничего не понятно, — полагаем, секретарь-машинистка переутомила к концу судебного-квартирной свары):

...Признавая, за истцом право на площадь по норме Суд полагает, что истец может улучшить свое жилищное положение в котором он, по словам его защитника, задыхается, путем использования комнаты в квартире № 6 в 20 кв. арш. находящейся перед кухней и являющейся проходной к водопроводу для Митбрейта, что можно устранить путем устройства ответвления для водопровода, что при наличии условий, установленных Судом осмотром, не потребует технических затрат и нисколько не нарушает интересов Зорохович, касаясь только Митбрейта, а этим актом Зорохович приобретает комнату в 20 кв. арш. т. е. общая площадь его будет 54 кв. арш. плюс кухня. В то время как в настоящий момент комната занята вещами Зороховича и используется не по своему хозяйственному назначению, что является недопустимым со стороны истца при наличии недостатка жилой площади в Жил. т-ве, о

чем Суд заключает из за фиксированной в протокол Судебного осмотра нуждаемости рабочего элемента т-ва площади...

Не будем идеализировать заседателей: в продолжении пассажа они искренне сочувствуют Зороховичу — догадайся тот заявить претензию на какие-нибудь еще комнаты в доме, помимо глиэровской, возможно, одна из них оказалась бы легкой добычей. «Ушлый» же композитор шайке жилтоварищей явно не по зубам.

...В силу изложенного, считая, что Зорохович путем надлежащего использования комнаты в 20 кв. арш. выйдет из затруднительного положения, учитывая нуждаемость рабочих площади в данном доме Суд ОПРЕДЕЛИЛ: в иске Зороховичу *отказать*. Взыскать с Зороховича в пользу Митбрейт и Глиер судебных издержек 12 руб. зол[отом]. по официальному курсу дня уплаты. Решение объявлено 10 декабря 1923 года. Решение окончательное, порядок обжалования кассационный в 2-х недельный срок.

П. п. Нарсудья Хлебников и Нарзаседатели: Иванов и Винокурова.
С подлинным верно: секретарь (подпись нрзб.)
Настоящая копия выдана 16.04.1924.

Велик был год и страшен год...

Отбитый кавалерийский наскок страшен, но не так опасен, как развернувшаяся в дальнейшем осада: Зорохович, не получив в свое распоряжение профессорскую квартиру, швондером по должности, то есть председателем жилтоварищества, остался. Он умел ждать, не упуская ни малейшей возможности досадить. До конца 1926 года справки из КУБУ отстраняли жадно нацеленный клюв, но на рубеже десятого года революции в него сам собой, рождественским подарком, упал шанс.

В правление Жил. Т-ва. [от] гр-на Р. М. Глиэра
Заявление

В виду того, что сегодня вечером я д[олжен] б[ыть] в концерте из моих сочинений, то, к сожалению, не могу явиться на заседание Правления для совместного обсуждения вопроса о квартплате. Поэтому прошу перенести рассмотрение этого вопроса на следующее заседание, к которому постараюсь собрать все необходимые документы.

Задержка в уплате денег за квартиру произошла вследствие неполучения мною следуемых мне денег из учреждений. Деньги в счет квартирной платы внесу не позже 18-го с. м.

Засл. арт. Респ. Р. Глиэр 15.01.1927¹.

¹ РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1171. Л. 3.

Как же они все обрадовались! И Зорохович, и жена его с дочкой, и сестра его из Кишинева (куда подевалось апокрифическое туберкулезное семейство Митбрейт, так никто и не понял)! Неуплата — это ведь реальный повод к выселению, и суд никакой не нужен. Кто не платит, то не живет! В тот раз Глиэр вывернулся (взял аванс в консерваторской кассе), но спустя несколько месяцев досадный инцидент повторился:

*В Правление Жил. Т-ва д. № 5 по Петровскому бульвару
от гр. Р. М. Глиэра, проживающего в кв. № 9.*

Заявление

Сим сообщаю, что квартирная плата была мною не уплачена по причине большой перегруженности по работе для Большого Госуд. Театра («Красный Мак»), лишившей меня возможности заработка в другом месте.

Кроме того, следуемые мне деньги за прошлую работу я не получаю уже 3 месяца, ввиду отсутствия средств у вышеназванного театра. Сегодня мною уплачено за один месяц: следующий же взнос обязуюсь сделать в течение ближайшей недели.

Засл. арт. Респ. Р. Глиэр. 20.06.1927¹.

Формально жилотделы были правы, но в тот год многим не платили по договорам, люди хватались за любые копейки, лишь бы те были обеспечены реально, а не на бумаге, хоть и гербовой. В ход опять пошли справки, гарантии, наконец, после заявления Глиэра о том, что премьера в главном театре страны не состоится, как и все остальные премьеры, потому что *он прекращает сочинять в России и сегодня же переезжает в Сочи* (или куда там еще можно было уехать летом 1927-го?), в бывшем доме Ренквист раздался звонок «сверху». Кто был на *том* конце трубки, неизвестно; вероятнее всего, нарком Луначарский, но квартплату отсрочили до осени, а там, после премьеры «Красного мака», дела заслуженного артиста серьезно пошли в гору.

Заметное невооруженным глазом повышение благосостояния вызвало новый прилив желчи у коммунальных царьков, так что Глиэр вынужден перейти в контратаку с требованием предоставить *настоящую бумажку, броню, чтобы ни один Швондер...*

Кассационная жалоба (черновик)

<...>

1) Обстоятельства дела: я состою профессором МГК, в которой занят не только *все урочное время, но значительно больше*, а именно 26 с половиной часов в неделю, в которой получаю 220 руб. в месяц, и препо-

¹ РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1171. Л. 6.

давателем в музтехникуме имени Гнесиных, где получаю 68 руб. *Я платил за квартиру, исходя из совокупности заработков по службе.* Кроме того, я занимаюсь *литературно-музыкальным* трудом, в частности, написал музыку к балету «Красный мак». Доход от моего литературного заработка установлен за прошлый год Инспектором в 7040 руб. Правление ж/т намеревается взыскивать с меня *по совокупности всех моих доходов*, независимо от того, что литературно-музыкальным трудом я занимаюсь в *неурочное время*, т. е. по вечерам и, главным образом, по ночам. Нарсуд согласился с ж/т. *Таким образом спор фактически сводится к установлению размера квартставки.*

2) Я являюсь квалифицированным работником — педагогом, зарегистрированным Центральной Комиссией по Улучшению Быта Ученых. Нарсуд второе обстоятельство считает *не улучшающим* мое положение, а ухудшающим, так как педагоги платят квартплату в соответствии с инструкцией НКВД и НКЮ от 3.06.1927 № 211, исходя из заработка, полученного за работу, исполненную в *урочное время*, без включения платы за работу во внеурочное время, а *педагоги*, более квалифицированные и поэтому, зарегистрированные в ЦЕКУБУ, по мнению Нарсуда должны попасть в более худшие условия... *Явная нелогичность и несообразность...*<...> 10.10.1928¹.

Сейчас, когда свидетельства той эпохи извлечены на свет и прочитаны, мало кого удивит примерами административного безумия, охватившего страну, но аттестат, которым обогатился архив композитора по результатам тяжб 1928 года, по-прежнему производит впечатление абсурдного сна:

Справка № 853. Выдана ЦЕКУБУ 28.11.1928

Дана Р. М. Глиэру в том, что он зарегистрирован Экспертной комиссией ЦЕКУБУ и отнесен к группе А (выдающиеся ученые) научных работников по г. Москве. <...>²

Категория «эффективности» еще не введена, единицы производительности интеллектуального труда разработаны спустя десятилетия, но профессия «свободный художник» уже фактически уничтожена как категория: выживание композитора возможно лишь при условии примыкания его к «производственным силам общества». Показательно, что десятилетний «тренинг» не прошел даром, композиторы готовы сражаться любым оружием. Бывший «научный деятель № 1146» легко оперирует очередными дарованными

¹ РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1171. Л. 19–20.

² РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1171. Л. 38.

ми знаками отличия. Речь в цитируемом ниже документе идет уже только о налогообложении, но, во-первых, то и другое в делопроизводстве тех лет, как уже можно было видеть, спаяно намертво, а во-вторых, нас уже более интересует мастерская риторика, находящая здесь самое эффектное применение — аналогичные примеры рассыпаются в это время и по прочей переписке с властями:

В Московский областной финансовый отдел научного работника Глиэра Р. М. (М., Петр. б-р 5-9)

Заявление

Я являюсь научным работником, зарегистрированным по категории «А», т. е. известным не только в СССР, но и за пределами его, имеющим, как говорится, мировое имя. Я являюсь заслуженным деятелем искусства Заслуженным Артистом Республики, Композитором, Профессором Московской Государственной консерватории и пр. В настоящее время мое имя, как автора популярного среди рабочих и крестьян балета «Красный мак» известно миллионным массам населения СССР.

<...> Как известно, композиторская деятельность связана с необходимостью иметь *не менее двух инструментов*. Я таковые имею, но затрата на второй инструмент в сумме 2000 рублей из дохода не исключена. Кроме того, постановка балета, оперы требует значительных разъездов, проживания в различных городах, срочной переписки нот, значительных расходов на канцелярские, почтовые, телеграфные нужды. Все это нельзя доказать документально, но каждый из этих расходов представляет значительную сумму. В общем по этим статьям мною израсходовано *не менее рублей 4-х — 5-ти тысяч*. Нервная деятельность, связанная с творчеством, требует особых, специфических условий для отдыха, отличных от условий отдыха трудящихся других категорий. Это также приходится учитывать.

<...> Я полагаю, что моя деятельность, мои заслуги перед СССР и перед русским искусством, что доказывается выделением меня в группу «А» научных работников, весьма немногочисленную в СССР и предоставлением мне почетных званий *Заслуженного деятеля искусств* и *Заслуженного артиста республики* дают мне право просить... <...>

З. д. и., проф. МГК Р. Глиэр. 18.05.1930¹.

История материально-имущественных взаимоотношений между героем данной статьи и советской властью представляет собой героическую кампанию, продолжавшуюся почти два десятилетия кряду. По идее, противобор-

¹ РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1171. Л. 27.

ствующие силы заведомо неравны: утонченный индивид-маргинал против неотесанного гегемона-демоса. В целом ряде известных случаев первая же стычка заканчивалась трагически. То, каким образом Глиэру удавалось не только балансировать на опасной грани, но и периодически отвоевывать некоторые оставленные прежде огневые рубежи, заставляет ныне восхищаться предусмотрительностью осажденных, не забывающих получить очередную официальную бумажку, чтобы в нужный день и час отбить новый штурм, пришедший на смену временной передышке. Нельзя, однако, забывать, во-первых, что они отстаивали свой *собственный* дом, посягательства на который могли быть узаконены только незаконными порядками военного коммунизма, а во-вторых, что все склоки и дразги, вплоть до судов высшей инстанции, составляли аккомпанемент творческому процессу, достигшему в послереволюционные годы невиданной дотоле производительности. Именно в это время, после гигантской творческой паузы, заметной даже по датировке соседних, 63-го и 64-го опусов (1913 и 1921 годы), композитор стал фактическим создателем того феномена, который впоследствии ассоциировался с «большим стилем» советской оперы, балета, симфонической поэмы и концерта. Кроме того, «всеобщий учитель» Глиэр вел активнейшую преподавательскую деятельность в консерватории, и не совсем очевидно, в какой из ипостасей был более значим для последующих десятилетий.

Без малого двухдесятилетняя война была завершена в 1938-м: Глиэру с женой выделена большая современная квартира на 3-й Миусской ул., д. 6 (ныне, вследствие сложного градостроительного изыска, ул. Чайнова, д. 10), в излюбленной им с молодости Сущевской части, между Тверской заставой и Каляевской (бывш. Новослободской) улицей. Место уютное, относительно тихое, дом специально построен Союзом композиторов: соседями стали многие старые знакомые. Квартиру на Петровском бульваре не отняли, она осталась выросшим к тому времени детям. В своем последнем доме, как и во множестве предыдущих, стареющий мастер проводил не так много времени. Интересно было бы посчитать, сколько дней он в действительности сидел за *своим* письменным столом, за *своим* роялем (все это сохраняется потомками в мемориальной комнате — музея-квартиры так и нет), учитывая эвакуацию, гастрольные поездки и излюбленное в последние годы пребывание на даче в Малаховке: купил ее перед самой войной, в 1940-м; хроника запечатлела композитора с трогательной леечкой в руках — кадры едва ли не единственной «неофициальной» съемки вошли в документальный фильм «Композитор Глиэр» 1968 года. Интересно было бы знать и другое: сказалось ли обретение постоянного жилища на чувстве *дома*, закончился ли этот сюжет и в каком жанре звучал его апофеоз? О том ли Вы мечтали, Рейнгольд Морицевич? Наградили Вас в результате или обидели? А может, все это суета и тлен?

Вместо заключения

Действие исследовательских приемов, направленных на расширение *интертекста*, неизменно устремляется единообразно, в сторону *произведения*. *Жизнь в искусстве* как модель, имеющая аналогии в параллельных творческих мирах, обычно рассматривается как явление вторичное — художник уподобляет себя персонажу, впечатления от которого почерпнуты из книг. В исторических условиях, при которых подобное моделирование оказывалось уже не так смешно, как опасно, все большее методологическое значение для музыкантов приобретал уход в *отрицание* жизненного контекста, *отстранение* наиболее острых его черт вплоть до полного их игнорирования. Опыт Глиэра 1920-х годов, развитый очень многими представителями «советского академизма» в дальнейшем, свидетельствует именно о таком подходе к реальности и реализму в искусстве. Можно ли утверждать на этом основании, что его художественный путь с булгаковским окончательно разошелся, что *булгаковиада* и не могла стать *булгаковианой*, несмотря на многочисленные пересечения, включившие работу над оформлением постановки «Мольера» (МХАТ, 1936) и продолжившиеся «на воздушных путях», когда в военном 1942 году Глиэр написал оперу «Рашель» — возможно, лучшее свое сочинение в жанре музыкального театра?¹ И да, и нет.

Подвести итог рассуждениям, вместить которые статья не в силах, поможет запись в памятной книжке Глиэра: пожалуй, тот же самый фрагмент мог бы остановить и булгаковское внимание. Это Гоголь, начало «Авторской исповеди» 1847 года, опубликованной посмертно в 1855-м.

Почти у всех писателей, которые не лишены творчества, есть способность, которую я назову воображением, — способность представлять предметы отсутствующие так живо, как если бы они были перед нашими глазами. Способность эта действует в нас только тогда, когда мы отделимся от предметов, которые описываем. Вот почему поэты большей частью избирали эпоху, от них отдалившуюся, и погружались в прошедшее. Прошедшее, отрывая нас от всего, что ни есть вокруг нас, приводит душу в то тихое, спокойное настроение, кото-

¹ Рассказ Г. де Мопассана «Мадемуазель Фифи» Булгаков переделывал в 1939 году для И. О. Дунаевского, эта история хорошо известна (см.: *Шафер Н. Г.* Дунаевский сегодня. М.: Советский композитор, 1988. 184 с.), известна и причина краха начинания — несоответствие масштабов дарований литератора и прикомандированного к нему музыканта. За переработку текста взялась М. А. Алигер, его перелицевали до неузнаваемости — замыслы драматурга перешли к музыканту через третьи руки, но история «Рашели», так и не зажившей подлинной сценической жизнью, вновь связала их имена.

рое необходимо для труда. У меня не было влечения к прошедшему. Предмет мой была современность и жизнь, в ее нынешнем быту, может быть, оттого, что ум мой был всегда наклонен к сущности и пользе более осязательной. Чем далее, тем более усиливалось во мне желание быть писателем современным. Но я видел в то же время, что, описывая современность, нельзя находиться в том высоком настроении и спокойном состоянии, которое необходимо при написании большого и стройного труда. Настоящее слишком живо, слишком шевелит, слишком раздражает; перо писателя нечувствительно и незаметно переходит в сатиру. Притом, находясь сам в ряду других и более или менее действуя с ними, видишь перед собою только тех людей, которые стоят близко от тебя; всей толпы не видишь, оглянуть всего не можешь. Я стал думать, как выбраться из ряду других и стать на такое место, откуда бы я мог увидеть всю массу, а не людей только, возле меня стоящих, как бы отдалившись, от настоящего обратить его некоторым образом для себя в прошедшее. Мое расстроившееся здоровье и вместе с ним маленькие неприятности, которые я бы теперь перенес легко, но которых тогда не умел еще переносить, заставили меня поехать в чужие края¹.

Объем цитаты велик, но извинителен: в сравнении с приводившимися выше текстами этот прозвучит нотами идеального строя, а кроме того, сам он переписан композитором от руки, непривычно строгим почерком, придающим графике гоголевского слова тембровую звонкость, почти забытую к тому времени среди какофонии надтреснутых пассажей из репертуара виртуозов советской дьяволиады.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

КУБУ — Комиссия по улучшению быта ученых.
Музо УНП — Музыкальный отдел Укрнаркомпроса.
МГК — Московская государственная консерватория.
МХАТ — Московский академический художественный театр.
МХТ — Московский художественный театр.
НКВД — Народный комиссариат внутренних дел.
НКЮ — Народный комиссариат юстиции.
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.
ЦЕКУБУ — Центральная комиссия по улучшению быта ученых.

¹ См.: *Глиэр Р. М.* Записная книжка за 1942 год (РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 370 (Записные книжки Р. М. Глиэра. 1940—1947). Л. 3—4).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Глиэр Р. М.* Встречи с С. В. Рахманиновым // Глиэр Р. М. Статьи и воспоминания. М.: Музыка, 1975. С. 78–86.
2. *Гулинская З. К.* Рейнгольд Морицевич Глиэр. М.: Музыка, 1986. 316 с.
3. *Лятошинский Б. Н.* Эпистолярное наследие. Т. 1: Переписка с Р. М. Глиэром (1914–1956) / Сост. М. И. Капица. Киев: б. и., 2002. 786 с.
4. *Шафер Н. Г.* Дунаевский сегодня. М.: Советский композитор, 1988. 184 с.
5. *Эпштейн М. Н.* К понятию «кенотипа» // Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Советский писатель, 1988. С. 388–393.

Аннотация

Исследование опирается на материалы из личного фонда Р. М. Глиэра в РГАЛИ, характеризующие быт композитора 1920-х годов и предпринятую властями попытку национализации квартиры, принадлежавшей семье композитора еще до революции. Отражение истории в документах имеет вид, очень напоминающий гротескные сюжеты М. А. Булгакова, однако в произведениях Глиэра ничего подобного нет. Отстранение от жизненных фактов, создание идеализированной вымышленной реальности — важная часть творческого метода русских художников «старшего поколения» в преддверии «социалистического реализма» 1930-х.

Summary

This study is based on materials from the personal archive of Reinhold Glière in the Russian State Archive of Literature and Arts, that characterise the composer's life during the 1920s and describe an attempt made by the authorities to nationalise the apartment that had belonged to his family before the revolution. The narrative of this event in these documents closely resembles the grotesquerie of Mikhail Bulgakov's stories, though no such themes can be found in Glière's musical works. The withdrawal from everyday reality and the creation of an idealised fictional reality became an important part the creative method of the 'old generation' of Russian artists on the eve of the implementation of Socialist Realism in the 1930s.

- ✓ *Ключевые слова:* Р. М. Глиэр, М. А. Булгаков, советская власть, национализация, 1920-е.
- ✓ *Key words:* Glière, Bulgakov, soviet authority, nationalisation, 1920s.

Михаил Алпатов об искусстве иконы: особенности метода

ГУБАРЕВА ОКСАНА ВИТАЛЬЕВНА

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

GUBAREVA OKSANA V.

*PhD in Culturology, Senior Researcher,
Russian Institute for the History of the Art (Saint Petersburg)*

E-mail: oxania@list.ru

Метод Алпатова: pro et contra

Михаил Владимирович Алпатов (1902–1986) — один из самых значимых историков и теоретиков искусства советского периода, создавший исследовательскую школу, основанную на ценностно-цивилизационном понимании искусства. Наследие М. В. Алпатова значительно; кроме изданных на разных языках работ, сохранился большой архив в ГМИИ им. А. С. Пушкина, над публикацией которого сейчас ведется обстоятельная работа¹. Наследие Алпатова вызывает интерес не только почитателей, но и его противников, поскольку предложенный им метод образно-стилистического анализа оказался актуальным в свете методологической полемики, не первый год ведущейся среди гуманитариев. И прежде чем непосредственно обратиться к теме статьи — методологическим особенностям анализа Алпатовым произведений иконописи, хотелось бы остановиться на общих характеристиках метода и дискуссии, которая развернулась вокруг него.

Образно-стилистический метод Алпатова, который можно охарактеризовать как поиск красоты и духовно-нравственного начала в единстве формы и содержания произведения, развивался в основном на базе творческих вузов. В художественных вузах, где есть искусствоведческие кафедры, искусствоведы традиционно обучаются вместе со студентами творческих факультетов и весь образовательный процесс поставлен таким образом, что студенты, осваивая историю искусства, учатся понимать и чувствовать его как художники, смотреть на него глазами творца. Алпатов был тем, кто формировал и теоретически вырабатывал принципы этого практического ис-

¹ Дудочкин Б. Н. О творческом наследии Михаила Владимировича Алпатова // Ферапонтовский сборник. Вып. V. К 600-летию Ферапонтова монастыря (1398–1998). М.; Ферапонтово: ГосНИИР, 1999. С. 91–102.

куствоведения. Многие годы он преподавал в Суриковском институте в Москве, где главной своей задачей считал воспитание в учениках любви к искусству, развитие эстетического чувства и творческой интуиции, которые были важной составляющей его исследовательской методологии. «Этого никакой эрудицией не добьешься: тут нужен талант, сердце, проникновение» — такими словами характеризует педагогический опыт Алпатова исследователь его наследия из МГАХИ им. В. И. Сурикова¹. Методологические принципы Алпатова сыграли решающую роль в появлении так называемого оценочного искусствovedения, формирование набора научных инструментов которого происходило на основе живой педагогической практики ученого, необходимости выявлять творческие ошибки начинающих художников.

Противоположные идеям Алпатова принципы позитивизма и рационализма в советское время развивали структурно-семиотический и историографический методы изучения искусства. В 1980-х годах структурно-семиотический метод на базе историзма перерос рамки научной школы и утвердился как универсальный исследовательский подход в гуманитарных науках. Поскольку объективизировать метод Алпатова в категориях рациональной логики оказалось невозможно, он стал рассматриваться как морально устаревший и ненаучный. В то же время было подвергнуто ревизии понятие художественного мастерства в искусстве, а также система его оценки.

Роль современного оппонента Алпатова взял на себя профессор СПбГУ А. В. Рыков, опубликовавший в 2017 году статью, в которой он довольно категорично поместил ученого в «контейнер» сталинизма, а вместе с ним и все его научное наследие. Выработанные Алпатовым принципы оценки произведений искусства Рыков обозначил термином «репрессивная эстетика», самого ученого назвал идеологом тоталитаризма в искусстве². «Необходимо говорить о новом взгляде на грандиозную систему М. В. Алпатова в целом, взгляде, который учитывал бы ее „тоталитарную природу“, но в то же время демонстрировал ее историческую уникальность, своего рода „монструозность“, явившуюся следствием интеллектуальных и социальных экспериментов своей эпохи и саму по себе ставшую одним из таких

¹ Филиппова О. Н. Художественное творчество М. В. Алпатова — ученого-искусствоведа и характеристика его ближайшего окружения на основе архивных источников // АРТИКУЛЫ. 2015. № 1 (17). (1-2015). Январь—март. С. 55. URL: [http://articult.rshu.ru/upload/articult/journal_content/017/ARTICULT-17_\(1-2015\).pdf](http://articult.rshu.ru/upload/articult/journal_content/017/ARTICULT-17_(1-2015).pdf) (дата обращения: 11.12.2018).

² Рыков А. В. Михаил Алпатов, или что такое советское искусствознание? // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 12 (86): В 5 ч. Ч. 2. С. 169—174.

утопических экспериментов»¹ — так определил свою миссию Рыков в начале статьи.

Как последовательный рационалист, Рыков полностью отрицает метод Алпатова: «С точки зрения современных учебников и руководств по истории искусства творчество Михаила Алпатова — это образец того, как не следует писать об искусстве. Соединение в его трудах дискурсов национального, интуитивистского и ауратичного в самом деле производит двусмысленное впечатление»². Далее он приводит слова Алпатова, которыми тот апеллирует к чувству национального («Русское мы чуем душой») и заключает: «Отождествление национального с художественным и другие элементы интеллектуальной коррупции в работах М. В. Алпатова должны быть не только пересмотрены, но и деконструированы. Величественное здание искусствознания М. В. Алпатова не должно пустовать: со временем оно будет превращено в „музей“ тоталитарного искусствознания со всей необходимой документацией и сопроводительными текстами»³.

Особенно недоброжелательно Рыков отзываясь о работах Алпатова в области древнерусского искусства, ставя ему в вину создание «теоретического конструкта „русского искусства“ как континуума, непрерывной традиции, имеющей тысячелетнюю историю и обладающей единством „духовного склада“». <...> Создается идеальная, вечная модель искусства, транслирующего „непреходящие ценности“»⁴.

Любовь Алпатова к русскому средневековому искусству Рыкову не близка: он называет иконы «примитивами» и считает, что интерес к ним может питаться только националистическими идеями. «Важным аспектом „эстетизма“ М. В. Алпатова представляется его связь с националистическим дискурсом»⁵, — пишет Рыков и обвиняет ученого в склонности к фашизму. Именно востребованность националистических взглядов в эпоху репрессий и «борьбы с космополитизмом» Рыков считает причиной научной успешности Алпатова⁶. Однако в своей критике исследователь не последователен: успешному «сталинисту» Алпатову он противопоставляет успешного «троцкиста» Ф. И. Шмита⁷, который занимал ключевые административные

¹ Рыков А. В. Михаил Алпатов, или что такое советское искусствознание? С. 170.

² Там же.

³ Там же. С. 174.

⁴ Там же. С. 172.

⁵ Там же. С. 171.

⁶ Там же.

⁷ «Искусство будущего будет строиться на месте, расчищенном мировой — а не только русской — революцией» (Шмит Ф. Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. СПб.: Литагент ЦГИ, 2013. С. 8).

посты в советских учреждениях культуры и писал свою социал-дарвинистскую историю искусств¹ в разгар красного террора и массового уничтожения древнерусских памятников².

К критике «алпатовщины» Рыков подходит обобщенно, берет проблему крупными мазками, не учитывает доводы, не поддерживающие его точку зрения. Так, например, он не обращает внимания на мнение специалистов по древнерусскому искусству, которые говорят об огромном вкладе Алпатова в формирование их науки³; пропускает и даже не указывает в библиографии статью профессора В. П. Шестакова, посвященную месту М. В. Алпатова в западноевропейском искусствознании XX века⁴. Без исследования Шестакова спорным воспринимается утверждение Рыкова: «Несмотря на высокие (а иногда и явно завышенные, как в случае с Хансом Зедльмайром) оценки его работ зарубежными учеными, остается весьма проблематичной интеграция его наследия в общемировой контекст искусствознания XX века. Эту интеграцию возможно будет осуществить только в ходе деконструкции метода М. В. Алпатова и „деактивации“ содержащихся в нем тоталитарных вирусов»⁵.

Статья Рыкова наполнена излишне обобщенными и энергичными формулировками и эмоциями, но тем не менее она интересна и важна. Автор ясно обозначает позицию тех исследователей искусства, которые, используя инструменты прагматики, опираются в своих трудах «на позитивистскую фактологию» и «четкие рациональные концепции». «Дискриминацией теоретического подхода к искусству и вербальных языков коммуникации»⁶

¹ Шмит Ф. Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. Раздел «Психология художественного творчества». С. 13—21.

² Рыков пишет: «Когда мы переходим, к примеру, от текстов о древнерусском искусстве Федора Ивановича Шмита к работам М. В. Алпатова, мы переносимся из сциентистского, насыщенного конкурирующими гипотезами и свободного от национализма пространства в некую область светской религиозности» (Рыков А. В. Михаил Алпатов, или что такое советское искусствознание? С. 172).

³ Дудочкин Б. Н. О творческом наследии Михаила Владимировича Алпатова; Дудочкин Б. Н. Андрей Рублев. Биография. Произведения. Источники. Литература // Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV — начала XX веков: Сборник статей в честь Г. В. Попова. М., 2002. С. 300—421; Преображенский А. Михаил Владимирович Алпатов — исследователь древнерусского искусства. Работы 1920—1930-х годов // Искусствознание. 2004. № 2. С. 530—539; Губарева О. В. Образно-стилистический метод анализа иконы: научная актуальность // Вестник христианской гуманитарной академии. 2014. Вып. 15. С. 261—267; и др.

⁴ Шестаков В. П. Михаил Алпатов и Ганс Зедльмайр // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 1 (6): Культурная память. С. 98—100. URL: [https://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2012/IJCR_01\(6\)_2012.pdf](https://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2012/IJCR_01(6)_2012.pdf) (дата обращения: 01.12.2018).

⁵ Рыков А. В. Михаил Алпатов, или что такое советское искусствознание? С. 170.

⁶ Там же. С. 171.

представляются ему проявления экзистенциального духа, присутствовавшие в культуре 1950–1960-х годов (в терминологии Рыкова «романтизм», «интуитивизм», «эстетизм», «светская религиозность»).

Можно предположить, что агрессивное отрицание субъективного в методе Алпатова связано с неприятием более современного явления — нового романтизма, который начинает проявляться сейчас во всех сферах культуры. Нетрудно заметить, что общество устало от интеллектуальных игр, «новой телесности», бесконечной объективизации сферы духовного и когнитивных манипуляций. А рационализм в доступных ему категориях не в состоянии этот процесс воспринять и проанализировать. Рационализм XXI века так же страдает односторонностью, как и рационализм предшествующих эпох. Укоренившийся в науке подход к интерпретации искусства как системы знаков и кодов неприменим, когда дело касается трансцендентного, идеала национальной духовности, переживания прекрасного.

Становление Алпатова как ученого происходило в тридцатых годах XX века, когда на фоне назревающего геополитического кризиса в европейской культуре наблюдался очередной романтический подъем. В интеллектуальных кругах обсуждались проблемы феноменологии и экзистенциальной философии, появлялись новые работы Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, П. Рикёра. В ответ на идеи структуралистов, и особенно «лингвистического ответвления» семиологии, Гуссерль и его последователи разрабатывали тему «жизненного мира» человека, его интенциональности и способности к интеллектуальной рефлексии. Под впечатлением этих философских дискуссий родились идеи Второй Венской школы искусствоведения, одним из членов которой был Алпатов.

Метод Алпатова и Вторая Венская школа искусствоведения

Свою научную карьеру в 1920-е годы М. В. Алпатов начал как исследователь искусства Византии и Древней Руси. Первой его монографией стала опубликованная вместе О. Вульфом в 1925 году книга «Памятники иконописи». В 1932 году на немецком языке вышли два тома новых изысканий ученого (совместно с Н. И. Бруновым) «История древнерусского искусства». Все это происходило в то время, когда интерес к русской иконописи в мире находился на пике после большой выставки «Русские иконы», проходившей в 1929–1932 годах в Германии, Англии и США. В 1929 году в Вене Михаил Алпатов познакомился с Гансом Зедльмайром. Ученые сошлись во взглядах на искусство, подружились и впоследствии всю жизнь состояли в переписке.

«В конце 30-х годов Зедльмайр объявил о создании „Новой Венской школы“, отличной по своей методологии от своей ранней предшественницы,

„Первой школы“. В эту школу он включил себя, Отто Пэхта и Алпатова»¹. Вторая Венская школа искусствознания, вместо системных культурологических процессов, развивавших теории Вёльфлина, Дворжака, Маркса и др., обратилась к внутреннему человеку². Основное место заняли вопросы психологии восприятия и понимания художественной формы, для чего привлекались положения гештальт-психологии и феноменологии. В своих исследованиях ученые в некотором смысле предвосхитили многие открытия, связанные с современным изучением человеческой психики. Именно в работах Зедльмайра, Алпатова и других искусствоведов Второй Венской школы были впервые подняты проблемы природы восприятия прекрасного. Ученые изучали природу целостности образа, понимания через созерцание, образного сохранения информации в памяти человека, затрагивали такие важные для человеческой культуры темы, как природа творческого озарения (инсайт) и роль в этом метафоры и т. д.

Одной из целей исследований стала выработка практического инструментария для выявления шедевров искусства. В основу оценочной методологии произведений искусства были положены принципы структурного анализа и экзистенциально-феноменологической рефлексии. Но, заявляя себя как структуралистская, Вторая Венская школа отошла от методов системного знакового подхода более ранних структуралистов и французской школы. Зедльмайр и его союзники стали понимать структурализм не как способ разъятия произведения искусства на понятийные структуры, а как принцип понимания через структуру целостной формы, живого образа восприятия (холистический подход). Теория Второй Венской школы в значительной мере дала образец подхода к искусству как к сложному живому организму, заострила внимание на реальном творческом процессе создания художественной формы.

В рассуждениях об искусстве последователи Второй Венской школы никогда не пытались избежать субъективизма. Они полагали, что нельзя отказываться в гуманитарных науках от таких инструментов человеческого восприятия, как впечатление и экзистенциальное переживание прекрасного. Мерилом этого инструментария ученые считали психологический и культурный багаж исследователя.

Таким образом, направленная на интерпретацию конкретного памятника методология Второй Венской школы вырабатывалась как личная твор-

¹ Шестаков В. П. Михаил Алпатов и Ганс Зедльмайр. С. 99.

² См.: Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. Ю. Н. Попова; послесловие В. В. Бибикина. СПб.: Аxioma, 2000. 276 с.; Ермолов П. Б. Наследие Второй Венской школы искусствознания в свете эстетики Гегеля: Проблема кризиса и смерти искусства. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000; Ванеян С. С. Пустующий Трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.

ческая интуиция интерпретатора, но основанная на хороших знаниях истории искусства и основ художественного мастерства. Во главу угла ставилась проблема поиска смысла в феномене конкретного произведения, художественная структура которого рассматривалась как язык, передающий послание автора к зрителю. Однако это послание рассматривалось не лингвистически, посредством семиотизиса, а через поиск целостных эстетических образов. Этот метод и был инструментом, с помощью которого оценивался качественный уровень произведения. Его можно назвать универсальным или субъективно-объективным, поскольку пользующийся им критик должен был обладать не только интуицией, эстетическим чутьем и «профессиональным глазом» (субъективными качествами), но и значительным историко-исследовательским научным багажом (объективными качествами). Историко-культурные знания каждый раз при интерпретации задавали соответствующий исследовательский вектор, определяя комплекс задач, которые ставил перед собой художник, а также язык, который он использовал.

Близкие по идее, методы членов Второй Венской школы по-разному проявлялись в конкретике и терминологии, поскольку выработанный научный подход, в силу своей творческой природы, обладал гибкостью. Так, если Зедльмайр был религиозным мистиком, то в трудах Алпатова очевидно прослеживались взгляды Гегеля. Но отдаленная цель была общей — с помощью искусствоведческих инструментов научить зрителя отличать шедевры искусства от ремесленных поделок, подлинные произведения от симуляции, подделки.

Выстроенная Второй Венской школой ценностная иерархия, в которой низкопробный китч имел свое придонное место, а на вершинах художественного находились творения гениев, была разрушена постмодернистским релятивизмом. Концептуальные арт-практики «идея плюс образ минус мастерство и красота», которые к концу XX века почти полностью заместили традиционное искусство в западном мире, участники Второй Венской школы однозначно не стали бы причислять к искусству, как не поддающиеся образно-стилистическому анализу, лишённые созерцательной ценности, художественного мастерства и эстетического переживания.

И здесь на первый план снова выдвинулся рационализм. Объективному искусствоведению, вооруженному логикой и прагматикой, оказался доступен для анализа и ценен именно этот концептуальный поиск в искусстве, творческое воплощение интеллектуальной идеи, независимо от ее художественной и смысловой значимости. Здесь лежит основной методологический «конфликт интерпретаций», вызвавший повышенный интерес к творчеству Алпатова противников «актуального искусства», сделавший востребованными исследования Второй Венской школы искусствоведения.

Образно-стилистический анализ произведений иконописи

Рациональный подход стал основным и при изучении классического искусства прошлого. Наука стала заниматься обработкой только объективной информации: историки искусства углубились в изучение фактов истории, личностей художников, принципиально не останавливаясь на оценочной стороне произведений. Тем самым был запущен процесс разрушения границ художественного и в прошлом. Особенно это сказалось на иконописи.

Методологический подход к исследованию икон с позиции прагматики и объективизма привел к тому, что многие историки иконописи перестали видеть в иконах подлинную художественность в целом. Представление об особой значимости «авторской концепции» в произведении, культ творческой личности, культ новизны в искусстве за последние сто лет сформировал представление об искусстве противоположное тому, что представляет собой икона, какие цели и задачи она перед собой ставит. Все русское Средневековье, в котором единственным видом живописи была иконопись, словно выпало из истории русского искусства (исключение — мастера Оружейной палаты XVII века).

Специалисты по древнерусскому периоду сосредоточились на вопросах источниковедения, школ, влияний и заимствований, атрибуции, иконографии, знаках, эмблемах, обрядах, богословских текстах... Опираясь на тот факт, что иконописцы не подписывали икон, подобно своим западноевропейским современникам, историки искусства стали подчеркивать обезличенность иконописного творчества (кроме общеизвестных гениев), «рабское» следование канонам. В качестве носителя смысла утвердился приоритет иконографии, одинаковой для работ совершенно разного уровня, общим местом стало отрицание осмысленности художественных решений, живописного профессионализма мастеров. Историки древнерусской живописи стали рассматривать икону как единое художественное явление, периферийное по отношению к европейскому христианскому миру. По умолчанию русская икона стала изучаться как «почти народное творчество», то есть такое художественное явление, которое хотя и обладает определенной эстетической ценностью, но не имеет признаков осознанной личностной деятельности и основано на воспроизведении традиции.

Иконолого-иконографический и атрибуционный подход к изучению иконописи стал занимать ведущие позиции в науке еще в советское время. Об этом много писал сам Алпатов. На протяжении своей долгой жизни он искал способы комплексной интерпретации иконописи, в которой соединились бы духовная, эстетическая, социальная и народная ее стороны, но не находил этого в современных ему методиках. Он видел в иконах большое искусство, «на которое мы взираем, чтобы проникнуть в него и черпать из него

счастье и отраду»¹, и с сожалением отмечал, что византологи и специалисты по древнерусскому искусству предпочитают иконографические штудии и историко-археологические исследования, свойственные для XIX века², то есть того периода, когда наука еще не знала об эстетических достоинствах находившихся под записями икон. Для Алпатова также было немыслимым сводить искусство иконописи к иллюстрации религиозного текста, изучать икону как предмет, предназначенный лишь для церковных обрядов, чем занималась церковная археология и что является предметом современной иконологии.

Во всех своих трудах ученый рассматривал иконы с точки зрения их места во всемирной истории искусства. Для искусствоведа, полагал он, должны быть «наиболее интересны не средний уровень, не работы покорных ремесленников, а художественные произведения, выполненные настоящими творцами, вдохновенным воображением»³. Любое художественное направление во все периоды человеческой истории порождает огромное количество посредственных произведений, но об искусстве судят, глядя на его вершины. Алпатову интересно было находить такие вершины и в древнерусском искусстве. Здесь заслуги его очевидны. Исследователь творческого его наследия Б. Н. Дудочкин пишет: «Лишь немногие отдают себе отчет в том, что в воссоздании достаточно определенного ныне образа Рублева как человека и как художника главная заслуга принадлежит М. В. Алпатову. Никто больше него не сделал и для приобщения русского и иностранного читателя к творчеству великого живописца, признания его классиком мирового искусства. Никто не написал о Рублеве столько работ, сколько М. В. Алпатов, что позволило ему затронуть все значительные проблемы, связанные с изучением искусства мастера»⁴. Но не только Рублев как безусловный гений был выделен Алпатовым из всего массива иконописного наследия. Ему принадлежат очерки о творчестве Дионисия⁵ и ряде безвестных мастеров, в чьих произведениях он также усматривал высокое художественное мастерство⁶.

¹ Алпатов М. В. Художественный мир древнерусских икон // Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств. М.: Советский художник, 1979. С. 161–166. Стоит отметить, что Рыков со своей стороны также упрекает Алпатова в обращении к методам XIX века, только противоположным — эстетизму и интуитивизму эпохи романтизма.

² Алпатов М. В. Вопросы изучения и истолкования древнерусского искусства // Искусство. 1967. № 1. С. 64–70.

³ Алпатов М. А. Художественный мир древнерусских икон. С. 162.

⁴ Дудочкин Б. Н. Андрей Рублев. Биография. Произведения. Источники. Литература. С. 300.

⁵ Алпатов М. В. «Распятие» Дионисия // Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств. С. 167–183.

⁶ Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства: В 2 т. М.: Искусство, 1967. Т. 1. 216 с.

Главным в исследовательском подходе Алпатова к иконам было не абстрактное эстетическое любование, а выявление принципиальных для древнерусского художника эстетических приемов, понимание системы их использования и через интерпретацию художественного образа — проникновение в замысел произведения. Для того чтобы интерпретировать икону как искусство, нужно было ясно представлять себе его зрителя, знать систему средневекового мировидения. Поэтому Алпатов уделял большое внимание иконологическим исследованиям, считал также важными знание иконографии¹. Но не менее важным он считал наличие у ученого навыков образного мышления, развитого эстетического чувства. Именно сочетание научного багажа и личного духовно-эстетического роста, считал он, дает возможность ученому проникнуть в мир древнерусских образов.

Образному типу мышления, которым оперировал человек в Средние века, свойственно холистическое восприятие мира как макрокосма, который является живой целостной структурой и состоит из множества подобных ему миров (наподобие фрактала). Одним из таких миров является человек, еще одним — икона. В мировом космосе, как и в микрокосме, важно все — общая форма, красота частей, их гармония: соотношения и симметрия. Чтобы осуществиться, каждый новый микромир должен встроиться живой частицей в макрокосмос. В этом произрастании малого в большое, где все части одушевлены, и есть тайна жизни, которую раскрывало средневековое искусство. Такое художественно-поэтическое видение мира в древности было основной формой синкретического храмового мироощущения. Без осмысленного единства с окружающим миром образ Бога, святого, явленный в иконе, не был живым. Для реализации целостности с Божественным космосом очевидно должна была существовать живописная система, которая бы эту целостность обеспечивала. Алпатов предложил вариант ее реконструкции с помощью своего образно-стилистического метода: от анализа к синтезу, от художественного образа к Образу Вечному.

«Мыслить красками» — так Алпатов назвал творческий акт иконописания. Творчеством для него был и процесс восприятия икон, их созерцания. Ученый называл это «замедленным чтением» и раскрывал в своих работах его принципы. В первую очередь это внимательное и чуткое улавливание художественного ритма, линейных повторов и симметрий, цветовых акцентов, вдумчивые остановки на каждом «метафорическом моменте», созерцание семантического поля живописных метафор — вот важнейшие навыки восприятия икон, открывающие «живое, диалектическое единство содержания и формы, традиции и творчества»².

¹ Алпатов М. В. Вопросы изучения и истолкования древнерусского искусства. С. 70

² Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. Т. 1. С. 168.

Интерпретации Алпатова писались как путеводитель по художественному миру икон, они учили навыку «умного смотрения», осмысленного восприятия зрительного образа. В качестве примера приведем фрагмент его описания мозаики «Дмитрий Солунский» (1108, ГТГ) и обозначим ход мысли исследователя.

Сначала Алпатов показывает зрителю систему цветового ритма, предлагая проследить вместе с ним за красотой его строя: «Мозаика подкупает тонкостью красочных отношений. Блекло-розоватый пурпур рубашки сочетается с нежно-розовыми тонами лица, серые оттенки щита — с приглушенной зеленью почвы, голубовато-зеленым плащом и с белой перевязью с голубыми контурами». Затем он помогает увидеть зрителю, как детали через цвет складываются в единое целое: «Передан не только цвет отдельных предметов, но и сопряженность красок, общий тон, лучистая световая среда. Поблескивающее золото фона служит основой. Броня Дмитрия выложена теми же золотыми кубиками, что и фон». И через анализ цвета переходит к богословскому содержанию образа: «Фигура становится от этого почти бесплотной. Золотистые кудри как бы возникают из золотого фона, нежный инкарнат лица — из белокурых волос и пуха на щеках и подбородке. Четкие контуры препятствуют распадению формы и придают всему характер чего-то объективно существующего, и все же весь образ как бы соткан из тонко подобранных цветовых оттенков»¹.

Незаметно для читателя Алпатов подводит к пониманию того, как с помощью цвета и света неизвестный мастер создает образ явления святого из вечного совершенного мира, наполненного светом Божественной славы, в мир земной, и это явление не призрака, а живого «объективно существующего» человека. Интерпретация методологически построена от частного к целому, где целое не является суммой деталей, а становится неизмеримо бóльшим в своей целостности, обретает новые смыслы (холистический подход). И главное, с богословской точки зрения этот анализ выдержан в безукоризненной чистоте (иконологический подход).

Алпатов нередко сравнивает произведения древнерусских мастеров с произведениями современных им византийских и западных художников, стараясь ввести русскую икону в общекультурный дискурс эпохи, показать ее не как примитив, а как высокопрофессиональное творчество. Часто сравнительный анализ оказывается не в пользу шедевров западной живописи. Например, сравнивая клеймо иконы Дионисия «Митрополит Алексей» (1480-е, ГТГ), повествующее об обретении нетленных мощей святителя, с современной ему росписью Паоло Учелло «Женщина продает гостию еврейскому купцу» из цикла «Чудо об оскверненной гостии» (1465—1469), Алпатов показывает преимущества работы русского художника. Дионисий использует

¹ Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. Т. 1. С. 131.

художественные средства живописи при создании иконописного образа более осмысленно, целиком подчиняя их раскрытию замысла произведения, чего нельзя сказать о работе его итальянского коллеги. Произведение Учелло выглядит архаичным по сравнению с профессиональной виртуозностью Дионисия, утверждает Алпатов¹. Итальянский мастер не умеет композиционно связать между собой фигуры, найти выразительные средства, раскрывающие суть происходящего. Учелло создает «коробку» тщательно проработанной прямой перспективы, которую заселяет похожими на стаффаж героями. В иконе Дионисия же говорят и ритм, и цвет, и положение фигур персонажей, и объем саркофага, и взаимодействие всего этого между собой. Все используется, чтобы приобщить зрителя к самому моменту чуда, показать реакцию на него окружающих, их благоговейный трепет.

Сравнительный образно-стилистический анализ — один из наиболее часто употребляемых Алпатовым в его эссе об иконах. Например, он дает развернутый анализ трех икон «Чудо о Флоре и Лавре», чтобы показать, что среди них только одна, икона из собрания Остроухова², является шедевром искусства, а остальные относятся к ремесленным произведениям. Хотя все три иконы написаны примерно в одно время по общей иконографической схеме, он показывает их различие не только по форме, но и философско-богословской наполненности. Подробнейшим образом Алпатов анализирует иконы с точки зрения художественного мастерства иконописцев, умения ими создать глубокий многозначный образ посредством чисто живописных средств и делает вывод: «Основной смысл и подтекст остроуховской иконы неразрывно связаны с ее выполнением и формальными признаками — пространством, пропорциями, ритмом, соответствиями, силуэтами, колоритом, что совершенно очевидно: все это создано не по образцу, не по подсказке заказчика, а творческим актом художника. По отношению к другим иконам на тот же сюжет остроуховская икона занимает то же положение, что „Троица“ Рублева по отношению к многочисленным другим „Троицам“»³.

Стремясь утвердить русскую иконопись как часть современного ей европейского художественного ландшафта, вывести ее корни из европейского искусства, Алпатов сравнивает иконы и русскую скульптуру с произведениями греческой античной пластики. Как верно отметил Рыков, Алпатов, по-видимому, был знаком с трудами П. П. Муратова. Может быть, он читал и его монографию «Византийская живопись»⁴, опубликованную на итальянском и

¹ Алпатов М. В. Паоло Учелло и Дионисий (сравнение двух произведений) // Ферапонтовский сборник. Вып. V. К 600-летию Ферапонтова монастыря (1398—1998). М.; Ферапонтово: Изд-во ГосНИИР, 1999. С. 196—202.

² «Чудо о Флоре и Лавре», Новгород, конец XV века. ГТГ.

³ Алпатов М. В. Вопросы изучения и истолкования древнерусского искусства. С. 70.

⁴ Muratoff P. La Peinture Byzantine. Avec 256 reproductions hors texte. Traduction de Jean Chuzeville. Paris: G. Cres & Cie, 1928. 174 p.

французском языках. В этой работе Муратов доказывает, что византийская живопись генетически связана с античным искусством, но ее существенным отличием является ритмизация художественного пространства. «Византия не изобрела никакой новой техники, никакого нового метода, никакого нового приема в живописи. Ее роль заключалась в изобретении подчинения всех старых техник, всех старых методов, всех старых приемов новому ритмическому принципу. Этот принцип возник в то же время, что и новая религия. Христианство принесло античному миру новый ритмический язык; христианское искусство, сформировавшись, стало ритмическим искусством»¹.

Вполне возможно, что внимание Алпатова к ритму в иконописи восходит к трудам Муратова. Но для Алпатова ритм — это не только художественный прием гармонизации пространства. Он ищет в иконописных ритмических повторях смысл. Например, в очерке, посвященном композиции в живописи, ученый показывает смыслообразующее значение ритма в иконе «Оплакивание Христа» (XVI век, ГРМ)²: «Точно так же, как горе плачущих жен достигает высшей степени в фигуре всплеснувшей руками женщины, так и ее одежда горит самой яркой киноварью и служит цветовой доминантой всей красочной гаммы и линейной композиции. Этой фигуре подчиняется и движение геометрически переданных скал (так называемых лещаток), которые своими очертаниями как бы подхватывают движение ее поднятых рук и повторяют его, как далекое эхо»³.

Свой интерес к антикизирующим началам в иконописи Алпатов не ограничивает византийским искусством, что было бы очевидным. Он развивает идею Муратова применительно к русской почве. Ученый стремится показать, что, восприняв из Византии античный художественный язык, Русь сумела его развить, укоренив в собственной изобразительной традиции.

Алпатов изучал древнерусскую иконопись как большое искусство, выявляя художественные шедевры с помощью выработанной им методологии. В силу различных идеологических препятствий он остался практически единственным⁴, кто использовал образно-стилистический анализ применительно к иконам⁵. С помощью своего метода ученый выстраивал иерархию сохранившихся памятников, обозначая вершины мастерства, разделяя ка-

¹ Muratoff P. La Peinture Byzantine. P. 174 (пер. с фр. О. В. Губаревой).

² См.: Алпатов М. В. Композиция в живописи. Исторический очерк. М.; Л.: Искусство, 1940. 132 с.

³ Там же. С. 32.

⁴ Последователи Алпатова, такие как Г. С. Дунаев и И. Е. Данилова, развивали другие направления, связанные с историей русской художественной культуры, которые обозначил в своем научном творчестве Алпатов.

⁵ Губарева О. В. Ритм и метафора в искусстве иконы // Слово.ру: балтийский акцент. 2017. Т. 8. № 1. С. 24–34; Губарева О. В. Образно-стилистический метод анализа иконы: научная актуальность; и др.

нонические приемы и творческие находки самих иконописцев, утверждая уникальность и гуманизм художественных поисков древних мастеров. В этом видится глубокое уважение Алпатова к художнику, восхищение творческим даром мастера, который, не разрушая канона, умел раздвинуть его границы, чтобы свидетельствовать о красоте, выразить свое чувство Божественного.

Субъективно-объективный метод Алпатова позволяет увидеть тот «виртуальный» целостный образ русского искусства, который невозможно идентифицировать методами рациональной науки. Это не вербализируемая на языке прагматики реальность единства «духовного склада» русского искусства, веками транслирующего в разных формах одни и те же «непреходящие ценности», начало которой было положено в раннем Средневековье.

Деструктивное влияние рационализма в исследовании русского Средневековья сказалось не только на понимании прошлого исторического ландшафта русской культуры и его целостности. Повсюду можно наблюдать его отрицательное воздействие и в настоящем, поскольку православное церковное искусство сейчас является одним из самых бурно развивающихся и востребованных в России. Отсутствие системы оценки, инструментария, позволяющего отделить произведение иконописного искусства от симуляции, привело к тому, что в современной иконописи взяла верх ремесленная сторона. Копийность, стилизаторство, занижение до массового вкуса и, как итог — постмодернистское смешивание подлинно прекрасного с некачественными копиями в одном дискурсе, размывание границ художественного в искусстве церкви в целом.

Искусство является той сферой человеческого бытия, которая оказывает сильнейшее влияние на представление человека о себе самом и своем месте в мире. Поэтому искусствоведы и философы, занимающиеся проблематикой современного искусства церкви, в последнее время много говорят и пишут о необходимости развивать икону как высокое искусство¹. Это рассматривается как проблема, так как трудно переоценить воспитательную роль и миссионерское значение искусства. Но полноценных художественных школ без выработки оценочных инструментов создать невозможно. И здесь актуальность метода Алпатова является очевидной. На фоне современного плюралистического хаоса и релятивизма в искусстве, поддерживаемого искусствоведческой прагматикой, метод Алпатова не может не привлекать стремлением обосновать критерии художественного, поисками его истоков за пределами телесности, обращением к внутреннему человеку.

¹ Например, тема является одной из главных в журнале «Дары». Интересен круглый стол «О красоте», который прошел в Санкт-Петербургском академическом художественном лицее им. Б. В. Иогансона 19 июня 2018 года. URL: https://www.youtube.com/watch?v=cZ6_KMUkAw (дата обращения: 01.12.2018).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГМИИ им. А. С. Пушкина — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

ГРМ — Государственный Русский музей.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

МГАХИ им. В. И. Сурикова — Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова.

СПбГУ — Санкт-Петербургский государственный университет.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алпатов М. В.* Вопросы изучения и истолкования древнерусского искусства // Искусство. 1967. № 1. С. 64–70.
2. *Алпатов М. В.* Композиция в живописи. Исторический очерк. М.; Л.: Искусство, 1940. 132 с.
3. *Алпатов М. В.* Паоло Учелло и Дионисий (сравнение двух произведений) // Ферапонтовский сборник. Вып. V. К 600-летию Ферапонтова монастыря (1398–1998). М.; Ферапонтово: ГосНИИР, 1999. С. 196–202.
4. *Алпатов М. В.* «Распятие» Дионисия // Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств. М.: Советский художник, 1979. С. 167–183.
5. *Алпатов М. В.* Художественный мир древнерусских икон // Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств. М.: Советский художник, 1979. С. 161–166.
6. *Алпатов М. В.* Этюды по истории русского искусства: В 2 т. М.: Искусство, 1967. Т. 1. 216 с.
7. *Ванеян С. С.* Пустующий Трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.
8. *Губарева О. В.* Образно-стилистический метод анализа иконы: научная актуальность // Вестник христианской гуманитарной академии. 2014. Вып. 15. С. 261–267.
9. *Губарева О. В.* Ритм и метафора в искусстве иконы // Слово.ру: балтийский акцент. 2017. Т. 8. № 1. С. 24–34.
10. *Дудочкин Б. Н.* Андрей Рублев. Биография. Произведения. Источники. Литература // Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV — начала XX веков: Сборник статей в честь Г. В. Попова. М., 2002. С. 300–421. (Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. Т. 2).
11. *Дудочкин Б. Н.* О творческом наследии Михаила Владимировича Алпатова // Ферапонтовский сборник. Вып. V. К 600-летию Ферапонтова монастыря (1398–1998). М.; Ферапонтово: ГосНИИР, 1999. С. 91–102.
12. *Ермолов П. Б.* Наследие Второй Венской школы искусствознания в свете эстетики Гегеля: Проблема кризиса и смерти искусства. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000.
13. *Зедльмайр Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. Ю. Н. Попова; послесловие В. В. Бибихина. СПб.: Аxioma, 2000. 276 с.
14. *Преображенский А.* Михаил Владимирович Алпатов — исследователь древнерусского искусства. Работы 1920–1930-х годов // Искусствознание. 2004. № 2. С. 530–539.
15. *Рыков А. В.* Михаил Алпатов, или что такое советское искусствознание? // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 12 (86): В 5 ч. Ч. 2. С. 169–174.
16. *Филиппова О. Н.* Художественное творчество М. В. Алпатова — ученого-искусствоведа и характеристика его ближайшего окружения на основе архивных источников // АР-ТИКУЛЬТ. 2015. № 1 (17). (1-2015). Январь—март. С. 55–58. URL: [http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/017/ARTICULT-17_\(1-2015\).pdf](http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/017/ARTICULT-17_(1-2015).pdf) (дата обращения: 11.12.2018).

17. *Шестаков В. П.* Михаил Алпатов и Ганс Зеделмайр // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 1 (6): Культурная память. С. 98–100. URL: [https://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2012/IJCR_01\(6\)_2012.pdf](https://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2012/IJCR_01(6)_2012.pdf) (дата обращения: 01.12.2018).
18. *Шмит Ф.* Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. СПб.: Литагент ЦГИ, 2013. 912 с.
19. *Muratoff P.* La Peinture Byzantine. Avec 256 reproductions hors texte. Traduction de Jean Chuzeville. Paris: G. Cres & Cie, 1928. 174 p.

Аннотация

Статья поднимает вопрос о важности субъективного оценочного метода в искусствоведении и ограниченности рационалистического сциентистского подхода к произведениям искусства. В качестве примера научно-обоснованной субъективности рассматривается искусствоведческий метод М. В. Алпатова и его подход к анализу и интерпретации произведений иконописи.

Summary

This article considers the importance of applying a subjective method of appraisal to the study of art and the limitations of a rational scientific approach to works of art. Mikhail Alpatov's art criticism and his approach to the analysis and interpretation of icon paintings is considered as an example of a subjective approach that is scientifically-grounded.

- ✓ *Ключевые слова:* церковное искусство, критерии художественного, образно-стилистической анализ, природа восприятия, искусство иконы, структурно-семиотический метод, эстетическое чувство.
- ✓ *Key words:* church art, artistic criteria, nature of perception, iconography, structural-semiotic method, aesthetics, artistic image.

УДК
75.038

Геометрическая абстракция в итальянском прочтении: Антонио Кальдерара

ЖДАНОВА ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА

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

ZHDANOVA ELENA V.

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

E-mail: elena.v.zhdanova@gmail.com

Абстрактная живопись отметила в начале XXI века свой столетний юбилей. Век модернизма создал огромный массив разнообразных опытов по поиску гармонии в отсутствие целостного художественного образа. В то же время сущность абстракции в искусстве по-прежнему остается непознанной. С одной стороны, с самых ранних этапов развития изобразительного искусства наблюдается уход от прямого копирования реальности¹. С другой стороны, как показали эксперименты XX века, предельная абстракция и отказ от мимесиса (подражания) приводят к обеднению поэзиса (творчества). Исследованием природы абстракции и первооснов живописи занимались художники различных направлений 1960—1970-х годов — «аналитической живописи», «элементарного искусства», «фундаментальной» и «новой живописи», «АВС-искусства», «конкретного искусства» и др.² В своем творчестве эти художники сосредоточились на анализе цветовых и композиционных отношений, на живописной технике, рассматривая «каждый атом» картины, пытаясь проникнуть в природу самого живописного медиума.

Одной из ярких фигур этого круга является Антонио Кальдерара (Antonio Calderara; 1903—1978), перешедший из предметного искусства в абстрактное уже в зрелом возрасте. Он прошел «королевским путем модерна», как говорили о нем современники. В 1960-х годах сформировался собственный стиль Кальдерары: геометрические композиции нежной палитры, которые представляют «Пространство света» (Spazio Luce). В принципе, Кальдерара не придумал ничего нового: монохромный прямоугольник в живописи и

¹ Подробнее см.: Чернышева М. Мимесис в изобразительном искусстве: от греческой классики до французского сюрреализма. СПб.: Издательство СПбГУ, 2014. 382 с.

² Подробнее о терминах: Honnef K. Die geplante und analytische, fundamentale und elementare Malerei bevor sie radikal wurde // Die Siebziger Jahre. Kunstforum International. 1987. Bd. 88. S. 142.

графике имеет богатую историю — от работ Малевича, Баухауса и неопластицистов до геометрических абстракций нью-йоркской школы и европейской конкретной живописи. Однако именно произведения этого художника превосходно демонстрируют логику превращения фигуративной картины в беспредметную с опорой на художественную традицию идеализма. Хотя исследователи называют творчество Антонио Кальдерары «аналитическим» и «конкретным» (*Analytische Malerei, Geplante Malerei, Konkrete Kunst*)¹, основу его живописи составляют укорененность в итальянской изобразительной традиции и духовные интенции. Анализ работ художника помогает увидеть источники и ценностные основания перехода от фигуративного искусства к беспредметному, а также обнаружить проблемные области абстрактного искусства Европы после Второй мировой войны.

Антонио Кальдерара родился в 1903 году в Абьятеграссо, недалеко от Милана. Как художник-автодидакт в Италии он был весьма успешен: уже в 1923 году состоялась его первая персональная выставка. Долгое время (до 1959 года) он увлекался идеями постимпрессионизма, работал в фигуративной манере и был любим коллекционерами. Движение к абстракции наметилось в период Второй мировой войны и продолжилось в послевоенное время. В 1948 и 1956 годах Антонио Кальдерара был участником Венецианских биеннале. В 1960 году, благодаря бразильскому художнику Альмиру Мавинье, состоялась первая выставка Антонио Кальдерары в Германии, где были показаны его абстрактные произведения. В 1965 году он познакомился с основателями галереи Studio UND (Мюнхен) — семейными парами Йохимс и Вецель. После этого знакомства Кальдерара стал известен ценителям аналитической живописи и конкретного искусства в Европе, США, Боливии и Бразилии. В 1977 году художник создал на своей вилле в Вачьяго (Италия) музей, в котором была представлена коллекция его картин, а также работы коллег по геометрической абстракции. Интенсивный контакт Кальдерары с коллегами по цеху, среди которых были Михаил Ларионов, Соня Делоне, Марк Ротко, Лучо Фонтана и др., и обмен с ними работами позволили художнику сформировать значительную коллекцию произведений искусства своего круга (коллекция «Fondazione Antonio e Carmela Calderara», Casa-Museo Calderara).

Художник жил и работал в своем доме в Северной Италии с большим садом и видом на озеро, засиживаясь с друзьями до поздней ночи, беседуя о Боге и мире. Вольф Вецель писал: «Он не был радикальным новатором ни в своем искусстве, ни в частной жизни и потому предпочитал жить в старом палаццо в небольшой деревне Вачьяго над озером Орта или в своей милан-

¹ См.: Der Maler Antonio Calderara. Freunde, Einflüsse, Anregungen / Jensen J. Chr. (Hg.). Kiel: Kunsthalle zu Kiel, 1982. S. 8.

ской городской квартире. Но весь его образ жизни был в лучшем смысле культурой, способствовал ей и ценил ее»¹.

Харизматическая личность Кальдерары привлекала людей — этим объясняется значительное количество его творческих контактов и широкий круг общения. Но вместе с тем художник любил одиночество. В этой двойственности он нашел свой путь в искусстве. «Кальдерара знал жизнь больше из личного опыта, нежели из социального. Он был необычайно мирным человеком, знавшим, как избежать конфликтов. Все его поведение характеризовалось редкой человеческой любовью и сочувствием. Этими качествами наделены и его работы, благодаря чему они действуют гуманизирующим образом и освобождают визуальное сознание от ограничений, страхов и условностей. <...> Я знаю об этом с тех пор, как живу с работами Кальдерары»².

Бережное отношение к жизни и людям отразилось в творчестве художника: его картины демонстрируют отсутствие графического и колористического напряжения и при помощи живописных средств утверждают: любой конфликт в жизни может быть преодолен так же, как и в картине. Для этого нужны, по мнению Антонио Кальдерары, «порядок, тишина и человеческое участие»³.

Лаконичность малоформатных геометрических композиций итальянского художника лишена всякой пластичности и динамики, сосредоточена на сочетании выверенной композиции и равновесия, тонко подобранных оттенков цвета. Фигуративные работы перекликаются с абстрактными, образуя некий диалог мира природы и мира идеального, обобщенного опыта. Одним из самых ярких примеров превращения предметной композиции в абстрактную является серия Кальдерары из шести акварелей «История озера Орта» (*Storia del Lago d'Orta*, 1976). В ней художник показывает ход трансформаций, идущих от фигуративного пейзажа к абстрактной минималистской композиции: каждая последующая акварель отличается от предыдущей тем, что фигуративные элементы поэтапно замещаются абстрактными. Каждое изображение серии имеет форму квадрата размером 13,5 x 13,5 см. Все шесть композиций имеют одинаковую линию горизонта и написаны тонкой акварельной прозрачной заливкой.

Первая акварель представляет собой пейзаж, сочетающий фигуративные и абстрактные элементы. Линия горизонта разделяет композицию по горизонтали. Нижняя половина — бледно-голубая гладь озера. На переднем пла-

¹ Wezel W. Erste Begegnungen mit Antonio Calderara // Antonio Calderara. Hommage Zum 100. Geburtstag / Ed. A. Strobl, M. Semff. Passau: Staatliche Graphische Sammlung, 2003. S. 10 (Здесь и далее пер. с нем. и итал. Е. В. Ждановой).

² Reimer J. Der Maler Antonio Calderara. Starnberg: Keller, 1972. S. 49.

³ Цит. по: Reimer J. Antonio Calderara in Briefen und Gesprächen. Kiel: Kunsthalle, 1982. S. 54.

не формально изображены береговые сооружения в виде прямоугольников. На горизонте располагаются фигуративные элементы, создающие центр композиции: здание с башней и фрагмент острова с различными постройками. На дальнем плане едва различим прозрачный контур горной гряды и полоса неба над ней. Главная линия композиции — линия горизонта — поддержана горизонтальной береговой полосой на переднем плане и контуром гор. Вертикальные акценты сооружений подчинены горизонтальным. Все цвета элементов композиции однородны по тону. Пространство картины решено в плоскостном варианте. Глубина изображения образуется за счет уменьшения интенсивности цвета от переднего плана к последующим.

В следующей, второй акварели этой серии Кальдерара обостряет взаимодействие переднего и среднего планов. Он уменьшает прямоугольники на переднем плане, рисует гладь озера интенсивным голубым цветом и обозначает фигуративные элементы на горизонте узкими полосками. На третьей акварели остается еще меньше элементов: только одна ярко-желтая полоса на переднем плане, гладь воды и прозрачная белизна неба. Отсылки к реальному пейзажу, кажется, больше не важны и постепенно теряются в туманной и легкой акварельной дымке. Кальдерара, однако, не боится перехода к графической абстракции. Три следующих изображения серии показывают, как далеко может зайти художник. Четвертая акварель содержит только два горизонтально расположенных прямоугольника разного цвета на линии горизонта. В пятой акварели серии остается только правый светло-зеленый прямоугольный элемент. Шестое изображение оставляет в композиции только левый прямоугольный элемент на бледном фоне.

На первый взгляд Кальдерара решает живописную задачу отношений между основным тоном и акцентом, а также задачу позиционирования небольшого элемента в пространстве абстрактной картины. Три последних изображения серии позволяют зрителю сосредоточиться только на этих отношениях. Если же рассматривать все шесть изображений как единый комплекс и «историю» («История озера Орта»), то она продемонстрирует всю полноту реального переживания туманного пейзажа. Это история о том, как вы медленно удалялись бы в тумане от берега озера. Через некоторое время вы могли бы видеть только намеки на здания или острова. Фигуративные элементы перестают быть очевидными. Они становятся абстрактными, становятся «нежными земными следами»¹. Художник и зритель удаляются от земной привязанности вместе с элементами пейзажа. Напряжение между двумя различными задачами — живописной (колористической) и графической (пространственной) — Антонио Кальдерара решает с помощью минимальных средств. В этом для него и состоит «конкретное искусство» и «аналитическая живопись».

¹ Barthes R. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Baden-Baden: Suhrkamp Verlag AG, 1990. S. 196.

Выбор геометрической композиции продиктован в творчестве Кальдерары впечатлениями окружающего итальянского пейзажа, прежде всего городка Вачьяго, где жил и работал художник. Это отмечают многие исследователи: «Когда вы в первый раз приезжаете в Вачьяго в туманный день и отправляетесь в город пешком от Амено к озеру через сады и парковые дорожки, окруженные стенами домов, вы невольно увидите такой пейзаж с высокими домами, пересечениями и проблесками между ними, как в картинах Кальдерары»¹.

Сходное наблюдение делает Ролан Барт в своем эссе, посвященном абстракциям Сая Твомбли. Он пишет о том, что прямоугольник в абстрактных работах средиземноморских художников связан с региональными особенностями пейзажа: «Одиноким прямоугольником характерен для двух культур: с одной стороны, это „пустота“ восточных композиций, которая подчеркивается каллиграфией; с другой стороны, Средиземное море, место Твомбли... что связано не с небом или морем (о которых можно было бы подумать вначале), но со старыми южными домами...»²

Наблюдение Барта иллюстрируют многие работы Кальдерары: «Дом в Вачьяго» (Case a Vacciago, 1958), «Картина» (Pittura, 1957), акварель «Без названия» (1958), «Озеро Орта» (Lago d'Orta, 1956) и др. В них художник демонстрирует логику превращения элементов городского пейзажа в геометрическую композицию. Это очевидно при сравнительном анализе акварелей «Без названия» (1958) и «Пространство света» (1960–1961). В первой работе 1958 года на переднем плане изображены два крупных светло-желтых вертикально расположенных прямоугольника. Это стены двух домов, стоящих напротив друг друга. В промежутке между ними схематично изображены дома разных цветов с яркими акцентами крыш. Два небольших голубых прямоугольника окон в левой стене переднего плана отражают голубой цвет неба и замыкают композицию. Картина состоит исключительно из прямоугольников, составляющих лаконичный пейзаж.

В абстрактной акварели 1960–1961 годов встречаются те же элементы: две плоскости разной ширины тепло-серого цвета и узкий просвет между ними. Элементы этой композиции берут свое начало в пейзаже. Обе акварели состоят из прямоугольников, сходны композиционно и колористически, однако прямоугольники в предметной картине, несмотря на легкость цветового строя, воспринимаются как объекты, имеющие некий материальный вес. Прямоугольники абстрактной картины воспринимаются как фрагменты светового поля, лишённого трехмерной структуры: нет точки отсчета, нет притяжения, но есть гармония. Простота такой абстракции может быть из-

¹ *Jensen J. Chr.* Vaciago und der Lago d'Orta als Calderaras Montagne Sainte-Victoire // *Der Maler Antonio Calderara. Freunde. Einflüsse. Anregungen* / Jensen J. Chr. (Hg.). Kiel: Kunsthalle zu Kiel, 1982. S. 21.

² *Barthes R.* Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. S. 192.

лишне «холодной» и отвлеченной, как математический универсум, лишеной личного, но она отражает внутреннюю упорядоченность и закономерность Вселенной, в которой мы живем¹. Кальдерара старался смягчить геометрию мягкостью нанесения краски — в каждом фрагменте чувствуется его осторожная и деликатная манера работы кистью.

Довольно часто художнику задавали вопрос, почему он работает только в малом формате — формате «икон»², на что он отвечал: «Когда в Цюрихе выставлялись мои акварели, в трехстах метрах была большая выставка работ Ротко. Возникла дискуссия об огромных форматах Ротко и о крошечных форматах моих работ. Я сказал, что дело не в качестве отдельного художника, Ротко более чем замечателен. Он пишет распыленную реальность. Он связан с реальностью. Я связан с идеальным. Его пространство — это пространство естественного. Мое пространство — это пространство идеального. Поэтому моя картина может быть размером с почтовую марку»³.

Большое значение для художника имеет общий тон бумаги. Даже в акварельных работах, в которых бумага выполняет задачу белого цвета, Кальдерара не оставляет фон без внимания, придавая бумаге свой собственный цвет для точности эффекта: «Когда я рисую акварелью, я сначала рисую основу. Основа белая, но это не должен быть белый цвет бумаги. На белом типографском фоне краски не образуют единства»⁴. Во внимательном подходе к тончайшим нюансам и в «иконном» формате читается тесная связь художника с итальянскими живописными традициями.

Техника Кальдерары также имеет большое сходство с работой старых итальянских мастеров: художник пишет в основном на доске и бумаге, очень требователен к выбору материалов. Он использует многослойную глазурь, тщателен в технике. Палитра картин Кальдерары напоминает палитру Кватроченто с ее нежными красками и отсутствием светотени. Сам художник считал Пьеро делла Франческа своим «мастером», называя его «отцом всех» (*il padre di tutti*). Не только Антонио Кальдерара, но все абстрактное искусство Италии в целом перед Второй мировой войной вдохновлялось искусством Треченто и картинами Пьеро делла Франческа.

По отношению к итальянским коллегам Кальдерара сохранял дистанцию и не принимал участия в каких-либо художественных направлениях и объединениях Италии. Тем не менее общие тенденции национального изобразительного искусства коснулись и его.

¹ См.: Фишман Р. Как выглядит математика: реальные воплощения абстрактных формул. URL: <https://www.popmech.ru/design/239351-kak-vyglyadit-matematika-realnye-voploshcheniya-abstraktnykh-formul/#part0> (дата обращения: 03.09.2018).

² Antonio Calderara. Hommage zum 100 Geburtstag / Ed. A. Strobl, M. Semff. Passau: Staatliche Graphische Sammlung, 2003. S. 13–14.

³ Цит. по: Reimer J. Antonio Calderara in Briefen und Gesprächen. S. 71.

⁴ Reimer J. Antonio Calderara in Briefen und Gesprächen. S. 74.

Итальянская живопись в начале XX века была отмечена чередованием провинциализма и международной вовлеченности. В то время как в других европейских странах визуальный язык живописи начала века претерпел влияние огромного числа направлений, в Италии доминировал академизм. Постепенно изоляция была нарушена, наладились международные контакты. Галерея Milione в Милане в 1930-е годы превратилась в культурный центр. В это время там были проведены выставки картин Василия Кандинского, Джозефа Альберса, Лучо Фонтана и др. Итальянских художников стали занимать новые темы и направления. После войны (например, на Венецианской биеннале в 1948 году) наблюдалась преобладающая тенденция к абстракции и международным течениям: художники в Италии объединились в группы («Группа Т» и др.)¹. Сформировалась итальянская абстрактная школа, отличавшаяся особым лиризмом. Сдержанная и деликатная молочная палитра встречается в это время не только у Кальдерары, но и у художников направления «кьярисмо ломбардо».

Внимание к качеству цвета характерно для произведений Джорджо Моранди, колористическая гамма которых, при кажущейся простоте, чрезвычайно сложна и построена на тончайших нюансах. В этом смысле лирика работ Кальдерары, несмотря на дистанцию по отношению к его художественному кругу, делает его художником своего времени.

Поэтическая природа итальянской абстракции уходит корнями не только в традицию итальянской живописи, но и в особую атмосферу культуры и ландшафта. Современник Кальдерары, историк искусства Карло Джулио Арган описал в 1966 году особенности национальной эстетической среды следующим образом: «Приехав сегодня в Италию, мы обнаружим, что это еще не слишком промышленно развитая страна, здесь процесс массивификации, несомненно, менее развит, чем, например, в Соединенных Штатах. <...> Если говорить о том, что большой город определяет наши пространственные идеи, тогда Рим, Сиена или Венеция делают это иначе, они не формируют такие же структуры и масштабы, как Детройт, Чикаго или Кливленд. Наша культура имеет фундаментально иной феноменологический и экзистенциальный характер»².

Для Кальдерары решающую роль в переходе к абстракции сыграли международные контакты с швейцарскими представителями конкретного искусства, американской нью-йоркской школой, группой «Zero» из Дюссельдорфа, неопластицистами, знакомство с творчеством «ранних русских»³. В 1960 году абстрактные работы Кальдерары были впервые показаны в Германии

¹ См.: Ballo G. *Italianische Malerei vom Futurismus bis Heute*. Köln; Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1958. S. 148.

² Argan C. G. *Die zeitgenössische italienische Malerei*. Dortmund: Dortmunder Vorträge, 1966. S. 5.

³ См.: Reimer J. Antonio Calderara in Briefen und Gesprächen. S. 8.

(Ульм), в том же году он принял участие в выставке «50 лет конкретного искусства» в Цюрихе. В Германии Кальдерара обрел своих почитателей: с 1967 по 1975 год он регулярно принимал участие в выставках, организованных мюнхенской студией UND, начал коллекционировать работы художников концептуального направления.

Общий художественный климат в 1960—1970-е годы был насыщен конструктивистскими и геометрическими концепциями. Интерес к плоскости, двумерному пространству картины, радикальная дистанция по отношению к содержанию — важные особенности этого времени. Прямоугольник снова стал «главным героем» живописи. «Современный художник, с его двумя четырехугольниками, находится в незавидном положении. Он может их двигать по полотну и испробовать бесконечное количество возможных вариантов, но никогда не знает, когда следует остановиться»¹ — этими словами Эрнст Гомбрих иронизирует над художниками 1960—1970-х годов.

Вдохновение материальностью живописи привело к разнообразным направлениям: от конкретного искусства с хроматическими экспериментами, оп-арта, минимализма до концептуального искусства и т. д. На первый план в таких работах выносятся «молчание», отсутствие высказывания, попытка найти высказывание самого живописного медиума (по Маклюэну — «medium is the message»). Особенная увлеченность геометрией и материальностью живописи, а также «смысловая пауза»² в европейском послевоенном художественном поле понимаются сегодня как реакция на травматический опыт Первой и Второй мировых войн. Слова Теодора Адорно о том, что «писать стихи после Освенцима — это варварство»³, выразили общее состояние западного искусства того времени. В этом смысле поворот к геометрии исследователи интерпретируют как «анестезию бытия посредством успокоения в изначальном символическом порядке»⁴ или, иначе — «опустошенность и стагнацию как неизбежные реакции пережитой драмы»⁵. Кроме того, в художественных кругах выросла увлеченность восточными медитативными практиками, лаконичной изобразительностью Востока. Особенно сильно это коснулось американского искусства. Довольно скоро «звучание чистого медиу-

¹ Цит. по: Regel und Abweichung / Weinberg St. (Hg.). Zürich: Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, 1997. S. 19.

² См.: Bogner D. Das Gequälte Quadrat // Kunstforum. 1990. Bd. 105. S. 85.

³ Adorno Th. W. Kulturkritik und Gesellschaft // Adorno Th. W. Gesammelte Schriften. Frankfurt; Darmstadt: Suhrkamp, 1997. Bd. 10/1: Kulturkritik und Gesellschaft I. S. 30.

⁴ Baumgartner A. Macht Und Ohnmacht Der Bilder // Bildsprache — Sprachbilder. Texte Einer Subjektorientierten Rezeptionsästhetik / Ed. M. Aissen-Crewett, A. Baumgartner. Potsdam: Universitätsverlag, 2006. S. 38.

⁵ См.: Rose B. Abc Art // Minimal Art, eine kritische Retrospektive / Stemmerich G. (Ed.). Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995. S. 306.

ма» смешалось с философией дзен и дадаистскими идеями. Таким образом, интерес к чистому медиуму сменился интересом к ready-made.

Искусство, которое несет в себе символы трансцендентного, осталось на краю мейнстрима¹. Художники-одиночки, сохранившие связь с национальной традицией, такие как Кальдерара и Моранди, являлись исключением для своего времени. Они тоже были причастны к трагическим событиям XX века. Джорджо Моранди участвовал в Первой мировой войне, прошел эпоху фашизма и Вторую мировую войну. Антонио Кальдерара пережил смерть единственной одиннадцатилетней дочери в 1944 году. В своем абстрактном творчестве он искал возможность выразить свои чувства к ней. «Картины — это диалог с моей умершей дочерью, — писал Кальдерара. — Я здесь, а она — там. Я пытаюсь подойти к границе бесконечности, чтобы встретиться с ней. Слова в разговоре остались прежними (при этом он показывает на свои ранние фигуративные картины — замечание Раймера Йохимса), — это цвета, только порядок стал другим»².

Кальдерара, конечно, не был в полном смысле приверженцем «конкретного искусства», играющего с формой и цветом, искусства, в основе которого лежит математическая точность³. Более того, и концептуальное искусство он воспринимал с большой долей иронии, отстаивая традиционные живописные методы в изобразительном искусстве. В кругу друзей художник шутил: «Моя работа — это не результат культуры, но результат опыта. Бесконечная линия Манцони, который изучал философию, происходит из „cultura“. Если повредят картину Фонтана, Кастеллани или Манцони, ее можно легко восстановить: нужно просто позвонить и спросить название цвета; каждый может его заново распылить. Но если повредят мою картину, ее нужно доставить в ателье, и я должен ее переписать»⁴. В то же время Кальдерара отмечал, что контакты с художниками-абстракционистами и знание «cultura» стали для него отправной точкой в занятиях беспредметным искусством. Особенно он выделял для себя работы Пита Мондриана и Джозефа Альберса. Геометрические композиции именно этих художников сделали прямоугольник интересным для Кальдерары. Один из основных приемов живописи Альберса — цветовое варьирование неизменяемой формы. Среди самых известных его циклов — серия «Во славу квадрата» (Homage to the Square), в которой композиция не меняется, — это квадраты, как бы «вложенные» один в другой. Отношения цветов представляют собой некую энциклопедию цветово-

¹ Kocijančič G., Snoj V., Muhovič J. Über Das Geistige in Der Kunst — Zum Zweiten Mal. Münster; Wien; Berlin: LIT Verlag, 2010. S. 9.

² Reimer J. Antonio Calderara in Briefen und Gesprächen. Kiel: Kunsthalle, 1982. S. 55.

³ Strobl A. Der «Europäer» Calderara und die konkrete Kunst // Antonio Calderara. Hommage zum 100 Geburtstag / Ed. A. Strobl, M. Semff. Passau: Staatliche Graphische Sammlung, 2003. S. 23.

⁴ Ibid. S. 59.

го взаимодействия. Джозефу Альберсу Кальдерара посвятил строки книги «Страницы»:

per josef albers
 quadrato,
 quadrato nel quadrato,
 quadrato nel quadrato nel quadrato e ancora quadrato,
 quadrati.
 colore quadrato, spazio quadrato, relazione cromatica in magico equilibrio
 quadrato in quadrato.
 ordine mentale quadrato, misura quadrata, pensiero quadrato. una vita di
 quadrato viva di amore quadrato¹.

Кальдерара был далек от выработки готовых схем в искусстве. Более того, он говорил: «С каждой новой картиной речь идет о том, чтобы сломать схему»². Ироничным ответом своим учителям абстракции можно назвать серию работ Кальдерары «Эпиграмма» (Epigramma, 1978). Эти минималистские монохромные акварели с одинаковой геометрической композицией стали востребованными объектами коллекционирования при жизни художника.

Абстрактное искусство Кальдерара видел не как метод самовыражения, а как метод познания гармонии бесконечного через гармонию картины. «Наивысшее значение абстрактного — это Бог», — утверждал он³. Это подчеркивали и его современники. Например, скульптор Карл Прантль посвятил Кальдераре следующие строки: «Кальдерара был на пути к новому благочестию, его средство к этому — свет. И он прекрасно достиг цели. Я устремлен туда же. Мне должен помочь камень...»⁴ Хайнц Лисброк писал: «Живопись Кальдерары в некотором смысле не язык письменности, но язык идиом, которые безошибочно выражаются одним движением языка. На этом языке человек описывает координаты своего мира: свой приход, свои надежды и страхи,

¹ джозефу альберсу
 квадрат,
 квадрат в квадрате,
 квадрат в квадрате в квадрате и неподвижный квадрат,
 квадраты.
 квадратный цвет, квадратное пространство, цветовые отношения в магическом квадратном балансе в квадрате.
 квадратный ментальный порядок, квадратная мера, квадратная мысль. жизнь квадрата, живая любовь к квадрату (*Calderara A. Pagine. München: Ed UND, 1973. S. 75*).

² Цит. по: *Reimer J. Antonio Calderara in Briefen und Gesprächen. S. 88.*

³ *Calderara A. Pagine. S. 7.*

⁴ Цит. по: *Reimer J. Der Maler Antonio Calderara. S. 54.*

пейзаж и свет, которые определяют его взгляд; улицы, по которым проходят его ежедневные пути; снова и снова он переворачивает свою повседневность и делает зримым границу иных небес. Видимый мир здесь наполняется смыслами и отдает их человеку обратно преобразованными»¹.

Другими словами, Антонио Кальдерару можно было бы назвать художником проторенессанса, жившим в XX веке и использовавшим изобразительные средства и грамматику модерна. Традиция, в которой творил Кальдерара, не применяет драматизацию и мелодраматизацию как стратегии искусства² и является «естественной тактикой истинного искусства» (Ш. Бодлер). При всей кажущейся простоте его абстрактные работы являются зримым воплощением поиска законов равновесия между природой и цивилизацией, мимесисом и пойэсисом, материей и бесконечностью. Интенцию своего творчества Кальдерара сформулировал в следующих словах: «Искусство — это дар человека людям, это вера, любовь, отречение»³.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фишман Р. Как выглядит математика: реальные воплощения абстрактных формул. URL: <https://www.popmech.ru/design/239351-kak-vyglyadit-matematika-realnye-voploshcheniya-abstraktnykh-formul/#part0> (дата обращения: 03.09.2018).
2. Чернышева М. Мимесис в изобразительном искусстве: от греческой классики до французского сюрреализма. СПб.: Издательство СПбГУ, 2014. 382 с.
3. Adorno Th. W. Kulturkritik und Gesellschaft // Adorno Th. W. Gesammelte Schriften. Frankfurt; Darmstadt: Suhrkamp, 1997. Bd. 10/1: Kulturkritik und Gesellschaft I. S. 11—30.
4. Antonio Calderara. Hommage zum 100 Geburtstag / Ed. A. Strobl, M. Semff. Passau: Staatliche Graphische Sammlung, 2003.
5. Argan C. G. Die zeitgenössische italienische Malerei. Dortmund: Dortmunder Vorträge, 1966.
6. Ballo G. Italienische Malerei vom Futurismus bis Heute. Köln; Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1958. 238 S.
7. Barthes R. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Baden-Baden: Suhrkamp Verlag AG, 1990. 319 S.
8. Baumgartner A. Macht Und Ohnmacht Der Bilder // Bildsprache — Sprachbilder. Texte Einer Subjektorientierten Rezeptionsästhetik / Ed. M. Aissen-Crewett, A. Baumgartner. Potsdam: Universitätsverlag, 2006. S. 31—83.
9. Bogner D. Das Gequälte Quadrat // Kunstforum. 1990. Bd. 105. S. 85.
10. Calderara A. Pagine. München: Ed UND, 1973.
11. Der Maler Antonio Calderara. Freunde, Einflüsse, Anregungen / Jensen J. Chr. (Hg.). Kiel: Kunsthalle zu Kiel, 1982.
12. Honnef K. Die geplante und analytische, fundamentale und elementare Malerei bevor sie radikal wurde // Die Siebziger Jahre. Kunstforum International. 1987. Bd. 88.

¹ Liesbrock H. Farbe. Licht. Natur // Antonio Calderara. Hommage zum 100 Geburtstag / Semff M. (Ed.). Passau: Staatliche Graphische Sammlung, 2003. S. 13—14.

² Цит. по: Kemp W. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik // Kemp W. (Hg.). Der Betrachter ist im Bild. Berlin, 1992. S. 18.

³ Calderara A. Pagine. S. 20.

13. *Jensen J. Chr.* Vaciago und der Lago d'Orta als Calderaras Montagne Sainte-Victoire // Der Maler Antonio Calderara. Freunde. Einflüsse. Anregungen / Jensen J. Chr. (Hg.). Kiel: Kunsthalle zu Kiel, 1982.
14. *Kemp W.* Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik // Kemp W. (Hg.). Der Betrachter ist im Bild. Berlin, 1992. S. 7–27.
15. *Kocijančič G., Snoj V., Muhovič J.* Über Das Geistige in Der Kunst — Zum Zweiten Mal. Münster; Wien; Berlin: LIT Verlag, 2010.
16. *Liesbrock H.* Farbe. Licht. Natur // Antonio Calderara. Hommage zum 100 Geburtstag / Semff M. (Ed.). Passau: Staatliche Graphische Sammlung, 2003.
17. *Regel und Abweichung* / Weinberg St. (Hg.). Zürich: Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, 1997. 247 S.
18. *Reimer J.* Antonio Calderara in Briefen und Gesprächen. Kiel: Kunsthalle, 1982. 116 S.
19. *Reimer J.* Der Maler Antonio Calderara. Starnberg: Keller, 1972. 101 S.
20. *Rose B.* Abc Art // Minimal Art, eine kritische Retrospektive / Stemmrich G. (Ed.). Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995. S. 280–308.
21. *Strobl A.* Der «Europäer» Calderara und die konkrete Kunst // Antonio Calderara. Hommage zum 100 Geburtstag / Ed. A. Strobl, M. Semff. Passau: Staatliche Graphische Sammlung, 2003.
22. *Wezel W.* Erste Begegnungen mit Antonio Calderara // Antonio Calderara. Hommage Zum 100. Geburtstag / Ed. A. Strobl, M. Semff. Passau: Staatliche Graphische Sammlung, 2003.

Аннотация

Впервые в русском искусствознании рассматривается творчество итальянского художника Антонио Кальдерара, одной из важных фигур изобразительного искусства Италии 1960–1970-х годов. Интерес к геометрической абстракции, минимализму, радикальная дистанция по отношению к содержанию — важные особенности европейской живописи этого времени. Антонио Кальдерара пытался совместить в своем творчестве традицию и новизну, фигуративность и абстракцию, мимесис и пойнсис. Глубокая связь с итальянской изобразительной традицией, дружба Кальдерара с представителями новой (аналитической) и конкретной живописи 1960–1970-х годов, а также духовные поиски воплощены в тонких и деликатных геометрических абстракциях художника.

Summary

In this article, the work of the Italian artist Antonio Calderara (a major figure in Italian fine art during the 1960s and '70s) is examined for the first time in Russian art history. Interest in geometric abstraction, minimalism, and a radical distance from the subject are important features of the painting of this time. In his works, Calderara sought to combine tradition and novelty, the figurative and the abstract, mimesis and poesis. A deep connection with the Italian visual tradition, Calderara's friendship with the representatives of the new (analytical) concrete of the 1960s and '70s, as well as a search for spirituality are all embodied in the subtle and delicate geometric abstractions of his works.

- ✓ *Ключевые слова:* Антонио Кальдерара, геометрическая абстракция, конкретное искусство, итальянское искусство 1960–1970-х годов.
- ✓ *Key words:* Antonio Calderara, geometric abstraction, concrete art, Italian art of the 1960s and 1970s.

Спектакль «Царская невеста» А. Петрова (театр «Зазеркалье», 2018)

САЯПИНА АННА ВИКТОРОВНА

*Аспирант, руководитель студии журналистики,
СПб ГБУ Подростково-молодежный клуб «Дружба» (Санкт-Петербург)*

SAYAPINA ANNA V.

*Postgraduate student, Head of the Journalism Studio,
Saint Petersburg Youth Club Druzhba (Saint Petersburg)*

E-mail: sayapina89@rambler.ru

В постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова главный режиссер театра «Зазеркалье» Александр Петров воплотил собственное прочтение классической партитуры, вступающее в конфликт с традицией воплощения «Царской невесты» как лирической оперы. Выводя спектакль за щадящую границу художественного восприятия, режиссер нарушает принятую степень условности и сценического оформления жестокой эпохи Ивана Грозного, используя элементы натуралистического искусства в том развитии восприятия, которое должно было произойти почти за сто двадцать лет со дня первой постановки «Царской невесты» в Частной опере С. Мамонтова 22 октября 1899 года. За долгую сценическую историю оперы В. Шкафер и К. Станиславский, Д. Бертман и Ю. Александров, Д. Черняков и А. Могучий подчеркивали идеи тирании власти и угнетения общества посредством тщательной разработки внутренних переживаний героев, раскрывая оперу в контексте психологической драмы. В отличие от них Петров заставляет нас взглянуть на социальную несправедливость иначе — через призму шокирующей современной зритель жестокости на уровне натурализма.

Премьера постановки оперы «Царская невеста» состоялась на сцене Санкт-Петербургского государственного детского музыкального театра «Зазеркалье» 25 мая 2018 года (режиссер-постановщик А. Петров, музыкальный руководитель и дирижер П. Бубельников, художник-постановщик В. Фирер, художник по свету А. Кибиткин, хормейстер П. Максимов). В представленной статье исследуется режиссерский сюжет, воплощенный в спектакле; сценическое решение пространства с его дальнейшей трансформацией в ходе драматургического развития, выстроенная режиссером композиция действия, жанр постановки, способ существования актера. Изучение спектакля Петрова опирается на рецензионный материал и личные впечатления автора данной статьи.

Степень жестокости, которую способен воспринять сегодняшний зритель, Петров выверил как режиссер гуманный и мыслящий, вводя сцены кровопролитных расправ отнюдь не для экшена, а лишь для прорисовки основного монументального замысла спектакля, бьющего зрителя в самые болевые точки его восприятия. Сдержанность в использовании выразительных средств продолжена и закреплена в едином визуальном образе — статично, практически в пустом пространстве красно-черной гаммы, без вещей, без предметов, во фронтальных мизансценах, напряженно. Большой объем сцены не заполнен, лишь две пустые коробки по обе стороны сцены, являющие собой места казни — плаху (слева от зрителя) и виселицу (справа). Задник представлен белым киноэкраном с «художественно выкроенной дырой»¹, как будто огромным входом в нору. Основной декорацией спектакля служит красная перемещаемая по вертикали площадка шириной во всю сцену, которая при необходимости создает второй пространственный уровень. При этом художник оставил видимой используемую машинерию — железные тросы, то поднимающие, то опускающие конструкцию с глухим железным лязгом. Рядом с площадкой — лестница, по которой артисты могут перемещаться на верхний уровень, хватаясь за металлические тросы как за перила. Остальные декорации заменены работой художника и инженера по свету, пустота заполняется пятнами и слоями холодного кинематографичного света, детали обстановки красивы своей нейтральной функциональностью; свет и цвет создают атмосферу и нужные акценты: «Простая, но выразительная сценография, яркие костюмы, ясно дающие цветовую характеристику (красные кафтаны на кровавых опричниках, светлые рубахи на невинных девицах и пр.), емкая, предельно контрастная игра света (Александр Кибиткин) позволяют даже на небольшой сцене „Зазеркалье“ поселить атмосферу выразительной, надрывной трагедии, при этом каждый компонент гармонично играет на усиление режиссерской концепции, делая предлагаемую логику визуально выпуклой и запоминающейся»².

В отличие от других режиссеров, в чьих работах показано многообразие моральных блужданий и страстей, Петров разворачивает мрачный вневременной сюжет в духе ужасов Средневековья. Спектакль открывается колокольным звоном, исполненным монахом в черной рясе. Являясь предвестниками трагедии, «столь любимые в „Зазеркалье“ колокола, вой ветра, карканье ворон и прочий электронный аудиосаспенс»³ открывают каждую последующую картину спектакля, создавая мрачную гнетущую атмосферу

¹ *Комок О.* Опера-плакат. Премьера «Царской невесты» в театре «Зазеркалье» // Деловой Петербург. 2018. 2 июня. URL: <https://www.dp.ru/a/2018/05/31/Operaplakat> (дата обращения: 12.09.18).

² *Матусевич А.* Голова Боярина Лыкова // Музыкальная жизнь. 2018. № 6 (1187). С. 75.

³ *Комок О.* Опера-плакат. Премьера «Царской невесты» в театре «Зазеркалье».

всего действия. Бой колокола стихает, и под первые ноты арии и речитатива Грязного (Александр Краснов) толпа опричников во главе с Малютой (Андрей Удалов) выволакивает его на плаху: «Опера начинается кинематографическим флешбэком, сценой пытки Грязного... во время которой герой как будто вспоминает все происшедшее»¹. Грязного «мучают на растяжке. В очередной раз облитый водой боярин поет: „Чем кончится, что будет впереди, не знаю сам“. В следующую секунду Малюта Скуратов отрубает Грязному голову»². С первой сцены спектакля зритель оказывается лицом к лицу со смертью, чье присутствие отнюдь не гипотетическое, а абсолютно конкретное, вводящее зрителя в реальность эпохи Грозного. Но не только. Событийно, сюжетно зритель готовится воспринять грядущую историю, ставшую причиной столь трагичной развязки в урок другим. Ведь в следующий момент «опричники в черных полуцерковных одеяниях» насаживают отрубленную голову на пику, «напоминая нам о том, что эти царские дружины, ставшие эпитетом государственного террора, по сути составляли своеобразный монашеский орден, близкий по духу и устройству рыцарям-крестоносцам Западной Европы»³.

Увертюра, следующая за казнью Грязного, представлена пластическим номером, по мнению Н. Потаповой «отчетливо перекликающимся с кадрами знаменитого черно-белого фильма Сергея Эйзенштейна „Иван Грозный“, вернее, единственной сцены, снятой в цвете: пляски опричников»⁴. Возникающая «из рваной черной дыры задника»⁵, один за другим «царевы слуги» выстраиваются в ряд, двигаясь «абсолютно синхронно, в такт жестко звучащей музыки, бесстрастно выполняя свою работу»⁶. Затем, собравшись в правом углу сцены, «так же четко и синхронно поднимают нечто, лежащее на земле. Нечто оказывается жутковатым, обряженным в царские одежды скелетом верхом на коне, грубо сбитым из полос бересты. На черепе шапка Мономаха, глазницы сверкают холодным огнем. Фантом грозного царя»⁷. Теперь, будто воскресив страшный символ царской всемогущей власти и грубой разрушительной силы, опричники отходят в сторону, оставив всадника-фантома в центре сцены. На смену им приходят девушки в белых одеждах: усажи-

¹ *Погодина-Кузьмина О.* «Сии кровавые скрижали» // Петербургский театральный журнал. 2018. 23 июля. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/sii-krovavye-skrizhali/> (дата обращения: 18.09.18).

² *Комок О.* Опера-плакат. Премьера «Царской невесты» в театре «Зазеркалье».

³ *Погодина-Кузьмина О.* «Сии кровавые скрижали».

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ *Потапова Н.* Фантом // Музыкальные сезоны. 2018. 19 сент. URL: <https://musicseasons.org/fantom/> (дата обращения: 22.09.18).

⁷ Там же.

ваясь вокруг всадника, они плетут свадебные венки из собранных полевых цветов. Надев венки, девушки замирают в стоп-кадре кинематографично выстроенной мизансцены, символично вобравшей в себя весь режиссерский замысел спектакля — «беззакония власти и попрания личности, колоссальной набожности и изуверства»¹, как обозначил его сам режиссер в программном интервью, которому не может противостоять даже «девичий пасторальный мир чистоты и невинности»². С окончанием побочной партии увертюры девушки скрываются за кулисами, любовно перекатив всадника на прежнее место с правой стороны от зрителя.

На сцене вновь появляются опричники, выстроившиеся за опущенной площадкой, которая на этот раз выполняет роль стола для грядущего пира и разделяет пространство сцены на передний план, где будут находиться главные участники номера — Грязной, Малюта, Лыков (Денис Снигирев) и Бомелий (Дмитрий Каляка), и задний — где располагается хор. Перед столом в центре сцены опричники выставляют принесенную скамью, стоя перед которой хозяин пира приветствует всех пришедших. Кроме Грязного, спиной к зрителю на сцене стоят Малюта, Бомелий и Лыков. Первым из них оборачивается Малюта, держа в руках парсуну³ Иоанна Грозного⁴, подобно священнику с иконой на церковной службе, со словами: «И я пришел к тебе попить...» Услышав это, Грязной обращается к слугам: «Эй, меду поскорей!» — и на сцену сразу же покорно выбегают служки с графинами на подносе. Наконец после первого приветствия опричников «Ну, будь здоров!» к зрителям поочередно поворачиваются Бомелий и Лыков. «Два тенора оперы — Лыков и Бомелий, — не являющиеся в ней героями первого положения, тем не менее, несомненно, персонажи и ключевые, сделаны авторами спектакля резко контрастными ко всему прочему „населению“, выбивающимися из общего контекста: Иван Сергеевич щеголяет в элегантном фраке, а чужеземный лекарь носит птичью маску на лице, намекая на нездоровую обстановку в Московском царстве как в прямом (угроза чумы), так и в переносном смысле»⁵. Чтобы еще больше акцентировать внимание на Бомелии и Лыкове, режиссер разводит их на два противоположных конца сцены, поочередно останавливая действие в стоп-кадре и выделяя фигуру каждого

¹ Алексеева М. Театр «Зазеркалье» переводит время на пять лет вперед [Интервью с А. Петровым] // Петербургский дневник. 2018. 21 мая. URL: <https://spbdneyvnik.ru/news/2018-05-21/teatr-zazerkalie-perevodit-vremya-na-pyat-let-vpered> (дата обращения: 25.09.18).

² Погодина-Кузьмина О. «Сии кровавые скрижали».

³ Парсуна — ранний «примитивный» жанр портрета в Русском царстве, в своих живописных средствах находившийся в зависимости от иконописи.

⁴ В спектакле использовано изображение парсуны Ивана Грозного конца XVI — начала XVII века из собрания Национального музея Дании.

⁵ Матусевич А. Голова Боярина Лыкова. С. 75.

из них лучом направленного света. Щелчок затвора — и фигуры застывают словно перед фотообъективом. Эта кинематографичность заложена в монтаже эпизодов, который использует режиссер в ходе всего спектакля. Видны швы склейки отдельных эпизодов, завершающихся щелчком затвора, в свете — застывшие лица героев. Режиссеру важны сильные доли, укрупнение, акценты именно этих эпизодов, служащих поворотными моментами драматической коллизии. В этот момент спектакль будто бы делает паузу, сосредотачивая наше внимание то на одной, то на другой картинке. В данном случае на героях, вокруг которых завязывается драматический клубок, — сопернике Лыкове и помощнике-лекаре Бомелие, чей приход на пир был самым ожидаемым для Грязного.

Теперь, когда все гости собрались, режиссер использует следующую красочную метафору — опричники выходят из-за стола, располагаясь по диагонали с двух сторон сцены; служки подают опричникам таз, и те поочередно снимают и бросают в него красные перчатки, символично проводя ритуал омовения рук, подобно римскому прокуратору Понтию Пилату после казни Христа в попытке покаяния и очищения от грехов (хотя и лишь формального) перед пиром. Вот только в случае опричников действие выглядит весьма *повседневным*, а значит, не единичным, а регулярно повторяемым и от этого становится в восприятии зрителя еще более ужасающим и холодящим душу. Обыгрывание подразумеваемого ужаса с *позиции морального нейтралитета* — отчетливо пересекается с режиссерской практикой Питера Брука, обратившегося к этой философской категории в своем знаменитом «Короле Лире» (1962): «Брук ставил себе целью не просто показать мир *холодный и страшный*. Он желал изобразить его таковым со всей бескомпромиссностью, чтобы столь же бескомпромиссно прозвучала мысль о том, как *страшен* мир, когда он *бездуховен* (курсив мой. — А. С.)»¹. Подобно «Королю Лиру» Брука и «Обыкновенному фашизму» Михаила Ромма, в спектакле Петрова также проявляется *обыкновенная* жестокость, лишенная осознания содеянного и малейшей персонификации. Именно поэтому, как в сцене ослепления Глостера в бруковском «Лире», Петров прибегает к процессуальности *обыденного*, закодированного режиссером в символике избавления *каждого* из присутствующих от красных перчаток, как будто смыванию крови с рук *всех из числа собравшихся* на этом пире.

С окончанием партии хора и первыми нотами своего лейтмотива Малюта переключается на Лыкова, требуя от юноши рассказать о заморье. «Приехавший из „немецких земель“ молодой боярин Иван Сергеевич Лыков... жених Марфы, увлеченно рассказывает о жизни в Европе. Молодой идеалист оча-

¹ Кагарлицкий Ю. Предисловие // Брук П. Пустое пространство / Пер. с англ. И. С. Цимбал, Ю. С. Родман; вступ. статья Ю. И. Кагарлицкий; коммент. Ю. Г. Фридштейн, М. Е. Швыдкой. URL: <https://knigogid.ru/books/173074-pustoe-prostranstvo/toread> (дата обращения: 10.10.18).

рован европейским достатком, упорядоченностью жизни, свободой, которой пользуются женщины»¹. Недаром в спектакле он появляется практически в образе Ленского — щегольской фрак, в руках книга из просвещенного пушкинского века («Он из Германии туманной привез учености плоды...»). Вот только братии опричников плоды просвещения без надобности — сначала посмеялись над книгой, а потом и вовсе изничтожили, вновь начав возносить хвалебные оды государю, еще более устрашающие от своей *повторяемости и неизменности*.

Наконец, по просьбе гостей, Грязной зовет в горницу гусяров и песенниц. Те исполняют пляску «Яр-хмель», оканчивающуюся грубыми приставами опричников к раскрасневшимся испуганным девушкам, которые не в силах вырваться из объятий «царевых слуг». Наблюдая потеху опричников, Малюта вспоминает про Любашу (Екатерина Курбанова) и просит позвать ее к гостям. Завидев девушку, Малюта радостно подвигается к ней и целует в губы, что придает его словам о Любаше: «Любовница Грязного, чудо девка! Поет как птичка, брови колесом...» — весьма определенное содержание (о достоинствах девушки он говорит не понаслышке — Любаша побывала и в его объятиях). Однако на просьбу Малюты спеть для гостей Любаша гордо отвечает: «Ты крестницу сам к песне приневолил, так за нее теперь и отвечай...» Опричники обхватывают Любашу и ставят на стол, думая, что девушка будет их развлекать. Однако, услышав горькую песню Любаша, глубоко задумавшись, опричники во главе с Малютой прощаются с хозяином и расходятся по домам. По просьбе Грязного задерживается лишь Бомелий, с которым на опустевшей сцене Грязной начинает свой разговор о зелье. Любаша подслушивает их, находясь на левом конце сцены, где несколько минут назад (в самом начале спектакля) прощался с жизнью ее возлюбленный, грезящий о любви Марфы. Мечтания Грязного режиссер оформляет визуально, во время исполнения трио вознося опричника на верхний уровень, где ему как светлая мечта предстает Марфа, — через миг она растворится в пространстве. Опричник вновь «спускается на землю» и, получив от Бомелия согласие на приготовление приворотного зелья, провожает лекаря.

Подслушав разговор о зелье, Любаша дожидается Грязного. Их дуэт решается камерным эпизодом в полумраке сцены. При этом нужно обратить внимание на то, как именно организована мизансцена их диалога. Герои пространственно разделены — находясь по одну сторону сцены, они смотрят в разные стороны. Григорий всячески пытается уйти от разговора с Любашей, доводя девушку до истинного отчаяния. Рассказывая о своей жертве любви к Грязному: «Все для тебя, все для тебя...» — девушка обнажается до рубашки и задирает подол, но уверенным жестом Грязной ее останавливает, не давая раздеться полностью. Очевидно, лишний физиологизм и столь модное

¹ Погодина-Кузьмина О. «Сии кровавые скрижали».

обнажение главных героев вовсе не привлекли режиссера. Деликатную тему любовной жертвенности и потерю «девичьего стыда» постановщик оформил в спектакле посредством психологического театра, придав дополнительную искренность и глубину страданиям покинутой девушки.

Второе действие оперы объединено режиссером вместе с первым в один акт спектакля; для их разделения режиссер гасит свет, вновь выводит на верхний пространственный уровень монаха в черной рясе, быющего в колокол. После чего сценическое пространство медленно заполняют простые люди, выходящие из монастыря. У всех только и разговоров что про царские смотрины, как вдруг мирные беседы прихожан нарушаются проезжающими мимо опричниками. Народ испуганно шарахается по углам: «Собираются! Кому-то плохо будет, несчастному!» Наконец большая часть собравшихся расходится, сцена пустеет и из монастыря выходят Марфа (Ольга Васильева) и Дуняша (Анна Евтушенко) в светских платьях, с атласными лентами на головах, удивительно напоминая своим обликом классические образы Ольги и Татьяны Лариных. Разговор девушек освещается верхним рассеянным светом с ненасыщенными тенями, заливающим все пространство сцены. Мягко переливаясь, рассеянное освещение хорошо передает тонкие психологические переживания, одновременно создавая лирическое настроение. Такой выглядит и романтическая ария «С детства. В Новгороде мы рядом с Ваней жили...», которую Марфа исполняет, постоянно перемещаясь по сцене и как будто бы мечтательно замирая в самые лирические моменты воспоминаний. Дуняша слушает подругу, кажется, совсем невнимательно, скорее увлеченная купленными отрезами тканей и обновками, нежели исповедью подруги. В конце арии, в момент встречи Марфы с царем, всадник-фантом покидает место с правого конца сцены, где неизменно находился до этого, и оказывается в самом центре — перед Марфой, а ведет этого коня под уздцы не кто иной, как Малюта. Забоявшись его, Марфа в ужасе забивается в угол: «Кто бы ни был он, но страшен мне, страшен мне угрюмый взор его», однако всадник не двигается с места, еще больше утрашая девушку своей неподвижной фигурой.

Возникшее напряжение снимается только с появлением Собакина (Яков Стрижак) и Лыкова. При этом, надев на юношу цилиндр и пальто-каррик¹ по моде XIX века, режиссер дополняет аллюзию на усадьбу Лариных. Придя к дорогой невесте с букетом цветов и увидев ее волнение («Жених свою невесту забывает...»), Лыков тут же успокаивает ее, вручив ей кольцо для помолвки в совсем современном красном бархатном футляре. И вот, словно сошедшие со страниц пушкинского романа, герои начинают свой квартет

¹ *Каррик* — мужское зимнее пальто, имевшее несколько (порой до пятнадцати) больших декоративных воротников; пользовалось большой популярностью среди мужчин высших сословий в XIX веке.

о необходимости отсрочки предстоящей свадьбы: «Погоди, моя милая, моя милая доченька...» Нежно передавая друг другу кольцо, героини мечтательно смотрят друг на друга, после чего поспешно уходят со сцены, чтобы продолжить свое милованье в доме Собакиных.

В следующий момент, с первыми тревожными нотами интермеццо, на сцене появляется Любаша, выведавшая, где живет ее разлучница, с надеждой ее увидеть. Разглядев свою соперницу, героиня в отчаянье восклицает: «Вот, вот она, Любашина злодейка, светловолосая, с собольей бровью!» Любопытно, что в оригинальном либретто Марфа была «черноволосая», но, создав образ Марфы с длинною белокурой косой, авторы спектакля заменили и Любашины реплики с ее описанием. В отчаянье от красоты соперницы, Любаша призывает лекаря. Бомелий появляется из рваной дыры задника и начинает лукаво обговаривать с обезумевшей от горя девушкой детали сделки. «Дмитрий Каляка создает весьма зловещий образ этого „врача-убийцы“, который сперва соглашается за деньги приготовить для Грязного приворотное зелье, а затем, вынудив Любашу оплатить свои услуги ценой женской чести, готовит ей отраву для красавицы Марфы, чем и сводит невинную жертву в могилу»¹. Отказываясь и сомневаясь, Любаша мечется по затемненной сцене. Но, услышав доносящийся смех из дома Собакиных, решается на покупку. И, дожидаясь приготовления зелья, исполняет свою лиричную арию «Вот до чего я дожила... Григорий», которая приобретает совершенно иной смысл благодаря игре артистки: «Яркая, вызывающе красивая, несмотря на положение „полюбовницы“, Любаша—Курбанова не готова смириться с выпавшей ей долей. Любовь к Грязному становится для нее роковой, ненависть к сопернице толкает на страшное деяние. В словах „Ты на меня, красавица, не сетуй! Купила я красу твою, купила...“ — жалость не к обрекаемой на страдание безвинной девушке, а к себе, заплатившей горькую позорную цену»². Наконец Любашу, заполучившую зелье, Бомелий утаскивает в свою дыру.

На сцену вываливается пьяная ватага опричников с двумя куклами, изображающими измученные омертвелые тела, над которыми они продолжают издеваться. Короткий кукольный дивертисмент, введенный режиссером, наглядно показывает, что в созданном на сцене жестоком мире человек не более чем кукла в руках «царевых слуг», не обладающая ни малейшей возможностью оказать сопротивление. «Борьба бояр с опричниками заведомо неравная, опричники превосходят своих идейных противников численно, а главное — по части пассионарной энергии и скорости на расправу. Эту силу дружина демонстрирует в сцене разорения боярского двора, которая эффектно решена с использованием кукол: мужскую вешают, женскую перебрасывают

¹ *Погодина-Кузьмина О.* «Сии кровавые скрижали».

² *Рухля С.* Без света // Санкт-Петербургский музыкальный вестник. 2018. 14 сент. URL: <https://nstar-spb.ru/musical/print/article/bez-sveta/> (дата обращения: 26.09.18).

друг другу опричники. И в сцене дикого танца с иконами-парсунами, на которых изображен портрет Иоанна Грозного. И в образе царя-чучела в шапке Мономаха, который символизирует неотвратимость гибели. „Конь блед“ — смерть — предводительствует разбойничьей дружиной»¹.

Третья картина, открывающая второе действие спектакля, начинается сборами невест на смотрины. Наряджаясь, девушки в спешке бегают по сцене — кто-то с нетерпением и радостью, кто-то с грустью. С разочарованием собирается и Марфа, чего не скажешь о Дуняше, резво примеряющей венки. В следующий момент девушки уже поднимаются на верхний уровень сцены и, дефилируя как на подиуме, выстраиваются в одну линию. Здесь, отбраковывая одну за другой, их начинает отбирать Бомелий, осматривая зубы, как у породистых лошадей, и останавливает свой выбор только на двух из них — Марфе и Дуняше. После ухода девушек внимание зрителя переключается на трио Собакина, Лыкова и Грязного, которые ожидают прихода Домны Сабуровой и внимательно слушают ее простодушный рассказ. Закончив рассказ, Сабурова уходит с фразой: «Пойти — пугнуть мне девок: заболтались!..»

И сразу же после ее ухода сверху на площадку, как на балкон, выбегает Марфа с коротким восклицанием «Ваня!» и стремглав бежит по ступенькам к любимому. Лыков-жених, счастливо обнимая Марфу, поет арию «Туча ненастная мимо промчалась...». Марфу зовут переодеваться. Она вновь оставляет Ивана и Грязного вдвоем — в роковой момент подмешиванья зелья, после во всем драматическом клубке в жизни героев больше уже не будет возможности искупления и надежды на счастливый конец. Именно поэтому находившейся до этого в полной неподвижности всадник-фантом, стоящий в центре сцены, поворачивает голову, сея немой ужас и придавая свершившемуся еще более зловещий смысл.

Марфа и Дуняша приходят в комнату вместе с большим количеством гостей (хором), которые, вслед за Грязным, начинают поздравлять Марфу и Лыкова с предстоящей свадьбой. «Сцена помолвки в спектакле получилась, что называется, конфетной, буржуазной, словно картинка из мещанской драмы. Идеализм юности, прекраснотушные мечты молодых Лыкова и Марфы нежизнеспособны в столкновении с дикой силой архаики и изощренным коварством нового мира модерна»². Приход Малюты нарушает всеобщее веселье. Гости испуганно расходятся по разным концам сцены и напряженно слушают объявление о выборе Марфы в «царские невесты». Так, по мнению О. Погодиной-Кузьминой, во всем художественном образе сцены «сформулирована та задача, которая страной (да и всем миром) не решена по сей день. Это поиски иного пути, лазейки между Сциллой тоталитаризма патриархаль-

¹ Погодина-Кузьмина О. «Сии кровавые скрижали».

² Там же.

ных обществ и Харибдой техногенной цивилизации модерна, иначе, но не в меньшей степени враждебной для маленького человека»¹.

Четвертая картина открывается появлением на верхнем уровне сцены девушек в костюмах сестер милосердия или монахинь. Одна за другой девушки выстраиваются в линию, замыкает которую Марфа. Не в силах удержаться на ногах от действия Бомелиева зелья, она падает навзничь и остается лежать так вплоть до исполнения своих первых реплик в картине. Внимание зрителя вновь сосредотачивается на всаднике-фантоме в правом конце сцены. Усевшись на него, Собакин исполняет свою лирическую арию, сокрушаясь о болезни дочери. С окончанием арии и приходом Грязного с верхнего пространственного уровня, очнувшись, спускается Марфа, бледная и с ног до головы укутанная в белую плащаницу и белый головной платок, подобно Богоматери с иконы. «Идеальной Марфой стала Ольга Васильева. Нежная и поэтичная, она не перестает быть средоточием света, даже теряя рассудок»². Однако наибольшее потрясение еще только ждет девушку, когда в подтверждение своих слов о лиходействе Лыкова из грубого суконного мешка Грязной достает отрубленную голову возлюбленного Марфы. Девушка с криком падает, лишившись чувств. Очнувшись, Марфа отталкивает всех собравшихся вокруг нее и, любовно прижимая голову Лыкова к груди, начинает свою арию, которую в классической версии она всегда поет Грязному, в беспамятстве принимая его за Лыкова. Именно то, что девушка не может их различить, говорит нам о сумасшествии Марфы. Однако у Петрова этот момент доведен до крайней точки ужаса — Марфа не путает Лыкова с Грязным, а поет свою арию его омертвелой голове, не понимая, что любимого уже нет рядом. «Ария „Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем?“ решена постановщиком предельно жестко, исполняя ее, Марфа—Васильева ласкает отрубленную голову возлюбленного, брошенную к ее ногам Грязным, вновь и вновь гладит хрупкими пальчиками дорогие черты. Но в глазах ее нет безумия, они прозрачны и чисты, как прозрачно ее кристально чистое лирико-колоратурное сопрано, заставляющее вспомнить строки Бориса Асафьева: „...лучшие мелодии «Царской невесты» возникают, как вздох из глубины сердца“»³. Этот жуткий итог всего произошедшего бьет в самую болевую точку восприятия, затмив все последующие смерти, и является кульминацией не только спектакля, но человеческих страданий, которые только способен вынести человек.

Не в силах стерпеть всего увиденного, как будто сам помешавшись рассудком, Грязной признается, что виной всему именно он, и просит перед казнью только об одном — собственноручно расквитаться с обманувшим его лекарем, стоящим здесь же с левой стороны сцены. Однако в этот момент под

¹ *Погодина-Кузьмина О.* «Сии кровавые скрижали».

² *Рухля С.* Без света.

³ Там же.

плащом и маской Бомелия оказывается вовсе не он, а Любаша, которая обращается к Грязному со словами: «Разведайся со мною!» Она рассказывает, что подменила отравой приворотное зелье, которое он поднес Марфе. «Когда страшная тайна раскрыта и Любаша с вызовом бросается к Грязному: „Ну что ж, убей скорей!“, меццо-сопрано Курбановой звучит почти иступленно, придавая тембру особую выразительность, но без малейшего напряжения и крикливости»¹. Григорий убивает ее ударом ножа. Но Марфа словно ничего не замечает. Все ее мысли в прошлом, с Лыковым, и, пропевая свои последние слова «Приди же завтра, Ваня!..», Марфа на глазах у толпы падает без чувств. Опричники хватают Грязного и выволакивают на плаху, точно повторяя первую сцену спектакля и замыкая цепочку произошедших событий.

В кульминационных сценах спектакля Петрова лирика высвечена посредством контрастного столкновения с жестокостью, благодаря чему прочитывается через понятные современному зрителю мотивировки, — это наделяет разыгрываемую драму большей долей достоверности. Подобно Питеру Бруку, режиссер показывает в своем спектакле, как бездуховен становится мир, «когда человек не приносит с собой человеческое. Когда оно дается каждому отдельному человеку — лишь ценой жестоких страданий»². Но «в бруковском „Лире“ нет правых и виноватых»³, спектакль поставлен с позиций «морального нейтралитета», и, «отказываясь судить героев, Брук тем строже и беспощаднее судит мир, в котором они живут»⁴. В спектакле Петрова виноватые все-таки есть, что очевидно с первой же сцены отрубания головы Грязному. Вот только это — самый очевидный, самый поверхностный уровень режиссерского замысла. В действительности концепция трагического в спектакле Петрова, как и в случае с Бруком, заставляет вспомнить Фридриха Шиллера, который решительно не принимал убеждения, что «человек всегда сам виноват». Шиллер «желал строить трагедию не на вине того или иного конкретного лица, а на столкновении человека с некой безличной и безразличной к нему силой»⁵. Так, принимая за основу позицию «морального нейтралитета», Питер Брук «поставил „Короля Лира“ словно бы точно по Шиллеру. Но за философски отвлеченными словами о „несправедливости миропорядка“ теперь стоял *опыт*, вынесенный человечеством из пяти лет войны с ее душегубками, концлагерями (курсив мой. — А. С.)»⁶. Эта же концепция главенствует и в «Царской невесте» Петрова, оттого опричнина представлена в монашеском облики, чем напоми-

¹ Рухля С. Без света.

² Кагарлицкий Ю. Предисловие.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

нает орден карателей-крестоносцев; оттого жестокость прорисовывается в контексте обыденности, вот только истинный виновник происходящего отнюдь не метафизичен, а весьма *конкретен* и все время спектакля не покидает пространства сцены, возвышаясь над всеми в образе фантома-царя как символа всадника смерти.

Ужесточая сюжет Римского-Корсакова, режиссер вовсе не уходит от его первоначального замысла. Наоборот — находя меру соотношения между сценами бесчеловечных расправ и тонкой психологической проработкой ролей в стремлении героев к любви и свету, режиссер собирает целое театральное полотно, где лирика становится еще *лиричнее* на фоне мрака и жестокости. Собрать эту конструкцию воедино режиссеру удастся благодаря парадоксальному соединению диаметрально противоположных способов сценического существования, точно подмеченных в рецензии Н. Потаповой: «подчеркнуто условный — пластика женских персонажей хоровой массы, будто бы списанная с икон — положение рук и корпуса, повороты головы, особая плавная хороводная походка мелкими шажками; застывающие на мгновение живые картины ужаса, когда на женщин надвигается грозный фантом; стоп-кадры — эпизод появления Лыкова и Бомелия на пиру у Грязного... жесткая пантомима — забавы опричников с тряпичными телами жертв; длинный пиршественный стол, он же игровая площадка, временами зависающая над сценой»¹. И здесь же «теплая, совсем „по Станиславскому“ простота человеческих отношений в семье Собакина или подробно прописанное в сценическом тексте агрессивное отторжение ученого чужака из Европы, на самом деле простодушного, изрядно напуганного интеллигента Лыкова на пирушке опричников. Цветник умирительно-покорных девушек в венках у ног царственного идола. Неизбывная женская тоска песни Любаши, отчаянная боль ее разрыва с Грязным, особенно когда в спектакле занята Екатерина Курбана. Или красивая, тщательно разработанная жанрово-бытовая сцена обручения с трагичным финалом. А в заключительной картине сплавлено все: шокирующий эффект отрубленной головы Лыкова, мелодраматический накал страстей у Грязного, детективная неожиданность появления Любаши под маской „чумного лекаря“, завораживающая чистота лика белой монашки — Марфы»².

Сочетание подобных интонаций и средств построения материала во многом стало возможным благодаря оркестру под управлением Павла Бубельникова, всецело подчиненного задаче режиссера и «настолько сращенного с происходящим на сцене, что временами забываешь, что из чего произошло»³. Единство достижения общих постановочных задач и «глубокое проникнове-

¹ Потапова Н. Фантом.

² Там же.

³ Там же.

ние в замысел русского классика»¹, проявившиеся в интерпретации дирижера, подчеркивает в своей рецензии А. Матусевич: «верные акценты и интонации как для щемящей лирики, так и для буйной экспрессии, для открытых, всепоглощающих страстей. Очевидно, что музыканты играют эту партитуру с азартом, с трепетным, личностным отношением — это очень чувствуется в звуке»². Выражая сходное мнение, дирижерскую работу выделяет Д. Морозов, подчеркивая, что в спектакле «это была именно интерпретация, а не чтение партитуры „с листа“». Оркестр, ведомый Бубельниковым, жил единой жизнью со сценой»³. Отдельной похвалы удостоилась работа хора, поющего «стройно, крепко и выразительно, опять же, не формально красиво, а с персональным отношением к происходящему, к исполняемому. Оркестр и хор дают благодатную и очень убедительную основу всему музыкальному зданию спектакля, в котором солистам-вокалистам существовать и творить комфортно»⁴.

Выявление дополнительных смыслов известного сюжета требует новой психологии поступков героев, воплощенных артистами на сцене: «актерско-певческие линии развития каждого характера здесь проработаны тщательно, подробно, в развитии. В этой постановке можно говорить не только о содержании спектакля, но и о содержании роли, даже не самой главной»⁵. Почти все рецензенты, писавшие о премьере, отмечали прекрасный исполнительский состав. Наивысших оценок заслужила партия Марфы в исполнении Васильевой: «Серебристое, ясное сопрано Ольги Васильевой тонко рисует воздушный образ красавицы-жертвы Марфы Собакиной»⁶. Говоря про партию Любаши, критика отметила, что «все исполнительницы... Екатерина Курбанова, Анастасия Мещанова, Эмира Дахлия — вокально хороши, но наиболее цельный образ получился у Курбановой»⁷. Среди мужских партий высоких оценок заслужила партия Грязного: «Премьеру в июне пел Коротич, своей угловатой пластикой, нервом, сильными до поры придержанными эмоциями и выразительным интонированием прекрасно вписавшимся в стилистику спектакля. В сентябре на открытии сезона пленил богатством голоса и распахнутым темпераментом Краснов, привнесший в образ свои краски, но не порушивший конструкцию спектакля»⁸. Крупной актерской удачей крити-

¹ Матусевич А. Голова Боярина Лыкова. С. 75.

² Там же.

³ Морозов Д. Сезон опричников // Играем с начала. 2018. 31 авг. URL: <http://gazetaigraem.ru/a12201808> (дата обращения: 30.09.18).

⁴ Матусевич А. Голова Боярина Лыкова. С. 75.

⁵ Потапова Н. Фантом.

⁶ Матусевич А. Голова Боярина Лыкова. С. 75.

⁷ Рухля С. Без света.

⁸ Потапова Н. Фантом.

ка также назвала «исполнение партии лекаря Бомелия Дмитрием Калякой, продемонстрировавшим помимо великолепного тенора широчайшую палитру эмоциональных проявлений, менявших окрашенность голоса, пластический рисунок и темпоритм движений»¹.

Говоря о жанре спектакля, наиболее верным представляется суждение О. Погодиной-Кузьминой о том, что «„Царская невеста“ в детском музыкальном театре „Зазеркалье“ решена в жанре хоррора, что приближает историю к восприятию современного молодого зрителя»². Однако жестокость в спектакле — аспект трагического, ведущий к высокому потрясению зрителя, к катарсису, который является наивысшим смыслом трагедии. При этом рассказанная история не просто собрание устрашающих приемов, а осознанная метафора коллективного глубокого страха перед тиранией жестокого правителя. В целом подобный подход к материалу оперы кажется оправданным. Вместе с тем очевидно, что данную интерпретацию режиссер осуществил на основе собственных представлений об этой драме. Спектаклю не хватает разнообразия, он застывает на фиксации необоснованной жестокости, в нем мало психологических мелочей, необходимых для убедительности его главной драматической линии, горькой и правдивой. «При всем этом нельзя сказать, что судьбы героев в спектакле задвинуты на задний план. Режиссер уходит от мелодрамы, в каковую „Царскую“ превращают то там, то здесь, как уходит от исторической бутафории и сусальной этнографии. Но не уходит от собственно драмы, в чем-то даже усиливая ее звучание. В мире, пронизанном насилием сверху донизу, борьба человека за свое личное счастье легко приобретает уродливый характер, оборачиваясь все тем же насилием. Примерно так можно было бы сформулировать концептуальный месседж спектакля, по большому счету, нисколько не противоречащий авторскому»³.

На основании проведенного анализа постановки «Царской невесты» Петрова можно сделать вывод: режиссеру удалось подчинить все части спектакля единой художественной цели. Работая в тесном контакте с художником и дирижером, Петров добивается равноправного положения в оперном спектакле музыки, слова и художественного оформления для воплощения собственного режиссерского замысла, который обнаруживает современность классического сюжета оперы Римского-Корсакова: «Спектакль „Зазеркалья“ действительно актуален, но его актуальность прочно укоренена в партитуре, из которой словно бы прямо вырастает едва ли не каждый сценический штрих или акцент»⁴. Сочетание самых различных способов теа-

¹ Рухля С. Без света.

² Погодина-Кузьмина О. «Сии кровавые скрижали».

³ Морозов Д. Сезон опричников.

⁴ Там же.

трального изложения единого режиссерского высказывания воплотились на сцене в «логичное и точное выстроенное рукой мастера действие, где ничто не брошено просто так, где каждая деталь работает на целое»¹. «Царская невеста» Петрова — сложный, многозначный спектакль с мощным психологическим воздействием, наполненный ассоциациями и аллюзиями, приближающими классическую оперную партитуру к восприятию современного молодого зрителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеева М.* Театр «Зазеркалье» переводит время на пять лет вперед [Интервью с А. Петровым] // Петербургский дневник. 2018. 21 мая. URL: <https://spbndevnik.ru/news/2018-05-21/teatr-zazerkalie-perevodit-vremya-na-pyat-let-vpered> (дата обращения: 25.09.18).
2. *Кагарлицкий Ю.* Предисловие // *Брук П.* Пустое пространство / Пер. с англ. И. С. Цимбал, Ю. С. Родман; вступ. статья Ю. И. Кагарлицкий; коммент. Ю. Г. Фридштейн, М. Е. Швыдкой. URL: <https://knigogid.ru/books/173074-pustoe-prostranstvo/toread> (дата обращения: 10.10.18).
3. *Комок О.* Опера-плакат. Премьера «Царской невесты» в театре «Зазеркалье» // Деловой Петербург. 2018. 2 июня. URL: <https://www.dp.ru/a/2018/05/31/Operaplakat> (дата обращения: 12.09.18).
4. *Матусевич А.* Голова Боярина Лыкова // Музыкальная жизнь. 2018. № 6 (1187). С. 74–75.
5. *Морозов Д.* Сезон опричников // Играем с начала. 2018. 31 авг. URL: <http://gazetaigraem.ru/a12201808> (дата обращения: 30.09.18).
6. *Погодина-Кузьмина О.* «Сии кровавые скрижали» // Петербургский театральный журнал. 2018. 23 июля. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/sii-krovavye-skrizhali/> (дата обращения: 18.09.18).
7. *Потапова Н.* Фантом // Музыкальные сезоны. 2018. 19 сент. URL: <https://musicseasons.org/fantom/> (дата обращения: 22.09.18).
8. *Рухля С.* Без света // Санкт-Петербургский музыкальный вестник. 2018. 14 сент. URL: <https://nstar-spb.ru/musical/print/article/bez-sveta/> (дата обращения: 26.09.18).

Аннотация

В статье исследуется постановка оперы «Царская невеста» А. Петрова в контексте режиссерской интерпретации. Рассматривается вопрос трансформации сюжета оперы как результат интерпретации классической оперной партитуры в современных условиях развития музыкального театра. Постановка, осуществленная в театре «Зазеркалье», представляет собой значительную трансформацию образно-концептуальной сферы произведения Н. А. Римского-Корсакова. Характерная черта спектакля, выделяющая его в числе других постановок, — жестокость, граничащая с натурализмом и используемая режиссером для прорисовки основного замысла спектакля, бьющего зрителя в самые болевые точки восприятия. Ужесточая сюжет Римского-Корсакова, режиссер вовсе не уходит от его первоначального замысла. Наоборот, режиссер находит меру соотношения между сценами бесчеловечных расправ и тонкой психологической проработкой ролей, собирает театральное полотно, в котором лирика становится еще лиричнее на фоне мрака и жестокости.

¹ *Морозов Д.* Сезон опричников.

Summary

This article examines Alexander Petrov's theatrical production of *The Tsar's Bride* at the 'Looking Glass' Children's Musical Theatre in 2018. The article considers the theatrical version of the opera through the lens of Petrov's directorial methods, and attempts to study the director's adaptation of the plot, the approach to stage and space, and how this is transformed alongside the dramatic development. It also addresses the ways in which the plot becomes transformed as a result of the director's interpretation of the classical operatic score to fit the conditions of contemporary developments in musical theatre. A characteristic feature of the performance, distinguishing it from other productions, is the depiction of cruelty at naturalistic level, which is used by the director to draw out the main idea of the play. The director does not diverge from the severity of Rimsky-Korsakov's original plot. On the contrary, he uncovers the extent of the relationship between scenes of inhuman massacre and the subtle psychological development of the characters, and draws together a theatrical canvas where the lyrics become even more lyrical against the background of darkness and cruelty.

- ✓ *Ключевые слова:* музыкальный театр, Н. А. Римский-Корсаков, «Царская невеста», А. Петров, оперная режиссура, режиссерская интерпретация.
- ✓ *Key words:* *The Tsar's Bride*, opera directing, musical theater, interpretation, art, opera.

ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ

№ 1 / 2019

УДК
78.072

Феноменология традиционного инструментализма

[Рецензия на: **Мациевский И. В. В пространстве музыки.**
СПб.: РИИИ, 2018. Т. 3. 380 с., ил.]

БУЛАТОВА ДИНАРА АЙДАРОВНА

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

BULATOVA DINARA A.

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

E-mail: dinara.bulatova@mail.ru

Третий том монографического издания академика РАЕН, доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств Украины и Польши, заведующего сектором инструментоведения Российского института истории искусств Игоря Владимировича Мациевского «В пространстве музыки» продолжает серию фундаментальных трудов автора, посвященных проблемам музыкального инструментализма, структурных и функциональных универсалий в традиционной и академической музыке, феноменологии и теории музыки, этнической истории в контексте музыкальной культуры. В изданном томе получила отражение многогранная личность автора — ученого, композитора, педагога. Все эти ипостаси сосуществуют в неразрывном единстве и получают отражение в его научных трудах и композиторском творчестве.

Имя И. В. Мациевского приобрело широчайшую известность во всех уголках мира, где занимаются изысканиями в области органологии. Являясь создателем стройной методологии исследования музыкальных инструментов и инструментальной музыки как взаимодополняющих друг друга и взаимосвязанных явлений, ученый давно фигурирует в одном ряду с классиками европейской органологии, такими как К. Закс, В. Бахман, Э. Эмсгаймер, Г. Благодатов, Э. Штокман и др. Его труды в области органологии¹ становятся основной мето-



¹ Библиография научных трудов автора за 2011–2017 годы, составленная кандидатом искусствоведения, старшим научным сотрудником сектора инструментоведения РИИИ А. Б. Никаноровым, приводится в последнем разделе книги (С. 365–372).

логической базой для всех без исключения исследователей-инструментоведов, работающих на территории Евразии.

И. В. Мациевский обладает уникальным даром систематизации, теоретического обобщения широкого круга явлений. Охват культур, которые автор включает в орбиту своих исследований, — славянских (русской, украинской, белорусской, польской и др.), тюркских (казахской, киргизской, узбекской, туркменской, тувинской, татарской и др.), финно-угорских, балтских и многих других, — широк и многоохватен, и каждая из них познана автором путем собственного эмпирического опыта — в многочисленных экспедициях и общении с традиционными музыкантами.

Третий том «В пространстве музыки» открывается серией трудов, посвященных одной из фундаментальных, неизменно разрабатываемых автором сфер исследования — вопросам сравнительного искусствознания. С целью его изучения автором инициировано создание лаборатории сравнительного искусствознания на базе секторов инструментоведения и кино и телевидения Российского института истории искусств, в рамках которой регулярно проводятся Международные конференции «Орловские чтения», циклы семинаров и лекций. Теоретическое осмысление работы «по изучению взаимосвязей искусств, по их сравнительному функциональному и структурному анализу, выявлению общих и специфических основополагающих универсалий, — по мнению ученого, — несмотря на отдельные творческие успехи и достижения, даже сегодня, в начале XXI в., находится в стадии зарождения» (С. 5). Автор считает, что «взаимодействие ученых разных профилей и направлений, совместные поиски общего и специфического в каждом виде художественной деятельности и в полиэлементных ее формах, объединение усилий исследователей разных искусствоведческих специальностей — насущная задача современной гуманитарной науки» (С. 9).

Десять трудов первого раздела книги построены на обширном сравнительном материале. Так, «трехуровневая концепция функционирования и структуры мироздания, в основе которой — взаимодействие трех его пластов: верхнего, среднего, нижнего» (С. 15) раскрывается в работе «Структура мироздания в музыке, временных и пространственных искусствах номадических традиций» на материале кочевых народов Центральной и Северной Азии, а также типологически родственных им этнографических групп Средне-Восточной Европы — гуцулов, польских гуралей, словацких горалей, горцев Румынии, южнославянских стран, а также на произведениях пространственного искусства, архитектуры, музыки этнических культур Средне-Восточной Европы и Центральной Азии.

В работе «Биопсихологические предпосылки контонационного восприятия и структурирования музыки» проблема аудиовизуальной многопластовости прослеживается на широком этническом и конфессиональном материале — пространственной автономии пластов при христианском богослу-

жении, в синагогальной службе, службе в мечети, а также в аудиовизуальной многопластовости мира природы и культуры, в традиционной музыке тюрко-монгольских народов — горловом пении башкир, монголов и тувинцев, при игре на варганах — якутском и тувинском *хомусе*, татарском и башкирском *кубызе*, гуцульской *дрымбе*, при игре на двухствольных флейтах (*двойница*, *дводенцивка*, *монтелив*, *жоломига* и т. д.) у карпатских и балканских народов, литовских вокальных *сутартинес*, в выстраивании композиции кюя в казахской традиции, в поэмах для слушания гуцульских скрипачей, многочастных вокально-инструментальных циклах классического макама.

На значительном по своему охвату сравнительном материале раскрываются природа символа и знака в инструментальной музыке, вопросы семантики инициальных ритуалов, специфики художественного текста в традиционной музыке, а также проблемы этнического зарубежья, современной конфликтологии и традиционного искусства. Завершает раздел статья «Об актуальности и перспективах когнитивного искусствознания: тезисы к проблеме», в которой определяется роль последнего в теории и истории музыки, сравнительного музыкознания, музыкальной антропологии и этномузыкознания.

Второй блок работ, имеющий название «Проблемы музыкальной антропологии», посвящен проблемам традиционных этнических культур. Открывает раздел статья «Традиционная музыка и историческая многослойность этнических культур», в которой раскрывается роль традиционного искусства как «памятника отдельных ее эпох и исторических периодов» (С. 94). В ряде работ поднимаются вопросы женского инструментализма и мужского пения, традиционного инструментализма белорусов и этнического идентитета, проблем и перспектив развития музыкальной славистики.

Тонкие наблюдения этномузыковеда, знающего и чувствующего традицию до ее глубинных корней, содержатся в очерке «Этнокультурные факторы в становлении музыкальной стилистики: к подходам М. Мусоргского и И. Стравинского». Автор подчеркивает «этнокультурный контекст становления, воспитания и художественных интересов» композиторов. «...Наумово, Карево, Жижица, — пишет автор, — находились на краю северобелорусской этномузыкальной традиции, на юго-восточной границе с обширной переходной русско-белорусской языковой зоной. Торопец, Невель, Великие Луки и их околицы — в столетиями формировавшейся культурно-исторической системе малых городов и местечек не только пограничья, но и основных земель Великого княжества Литовского и Речи Посполитой... Равно как Устилуг семьи Стравинских — с его волыньско-украинским этническим окружением и таким же, как на родине М. Мусоргского, строем городской музыкальной культуры... Именно эти местности, с которыми с детских лет постоянно сталкивались в жизненных ситуациях (поначалу стихийно), а затем и в творческой практике названные художники, находились в зоне активного бытования характерного явления белорусской и украинской этнических

культур — трюистой музыки, а в местечках также — еврейских клезмерских капелл...» (С. 146). Отголоски жанровой и фактурно-стилевой специфики трюистой музыки автор находит в «Женитьбе», а фактура трюистой, по мнению ученого, отчетливо прослушивается и в инструментальном вступлении к 3-му действию «Бориса Годунова». Автор отмечает также белорусский говор в репликах Варлаама «Как едет ён, едет ён, ён» и в его же репликах — ассоциации с еврейскими песнопениями и клезмерскими наигрышами.

Безусловный интерес для инструментоведов представляет работа «Понятие „народные музыкальные инструменты“: феномен и определения», в которой поднимается проблема «народный» и «профессиональный» по отношению к инструментальному искусству, приводятся интерпретации типов музыкального инструментария в контексте той или иной культурной традиции или художественной системы.

Третий раздел книги «Очерки по истории искусствознания» включает работы, посвященные ученым-этномузыковедам и их концепциям — В. Гошовскому, К. Верткову, П. Чисталеву, Р. Зелинскому, В. Мишалову, С. Павлишин, В. Кавальчуку, Б. Аманжолу. Открывает раздел энциклопедический труд «Санкт-Петербургская инструментоведческая школа: введение в историю», в которой представлена история инструментоведения в Санкт-Петербурге с XVIII века до наших дней — от первых статей о музыкальных инструментах в «Словаре Академии Российской» (1789—1794), работ С. Тучкова, И. Сахарова, А. Востокова, И. Забелина, А. Афанасьева, А. Котляревского и до современных исследований.

Последний раздел книги «Проблемы музыкальной дидактики» раскрывает еще одну важнейшую ипостась ее автора — выдающегося педагога, на высочайшем методологическом уровне осмысляющего процессы образования в области музыкальной культуры. Здесь нашли отражение вопросы создаваемых им авторских курсов — этноорганологии, музыкальной антропологии — и пути их реализации.

Третий том монографического собрания И. В. Мациевского «В пространстве музыки», вне всякого сомнения, будет востребован не только среди инструментоведов, искусствоведов, антропологов, но и среди специалистов других областей — психологов, историков, лингвистов, социологов, археологов.

УДК
791.43.03

Эволюция экранного образа

[Рецензия на: **Зайцева Л. А. Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы).** М.; СПб.: Нестор-История, 2018. 344 с.]

ГУСАК ВАСИЛИЙ АНДРЕЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, киновед, хранитель музейной коллекции, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО (Санкт-Петербург)

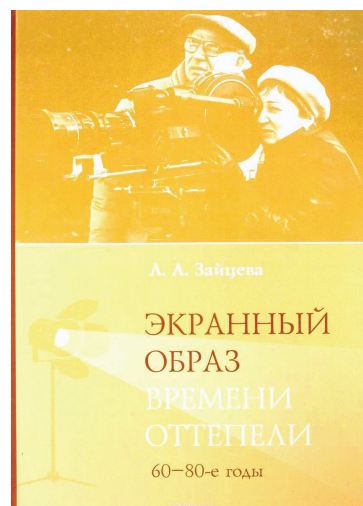
GUSAK VASILY A.

PhD (History of Arts), Film Expert, Curator of the Museum Collection, State Russian Museum and Exhibition Centre ROSPHOTO (Saint Petersburg)

E-mail: vavgus@yandex.ru

Прошло несколько десятилетий с момента окончания эпохи советского кинематографа. За это время написано и издано большое количество книг, статей, снято много ТВ-программ. Почему исследовательский интерес к оттепельным и послеоттепельным фильмам остается стабильным и имеет развитие? Появляются новые книги, новые исследователи — киноведы, культурологи, антропологи. Возможные причины такого интереса, каковы они?

Необходимо помнить в этой связи о тенденциях, авторах и отдельных картинах. Имена режиссеров дебютировавших и режиссеров, чья вторая, третья картина стала отдельным фактом истории кино, говорят здесь сами за себя: Григорий Чухрай, Марлен Хуциев, Сергей Бондарчук, Михаил Калик, Александр Алов и Владимир Наумов, Василий Шукшин, Андрей Тарковский, Лев Кулиджанов, Андрей Кончаловский, Лариса Шепитько, Георгий Данелия, Леонид Гайдай, Михаил Швейцер, Александр Митта, Эльдар Рязанов, Илья Авербах, Алексей Герман, Кира Муратова и многие другие. Перечень фильмов может быть не менее впечатляющим: «Сорок первый», «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Иваново детство», «Девять дней одного года», «Судьба человека», «Человек идет за солнцем», «До свидания, мальчики», «Застава Ильича», «Я шагаю по Москве», «Гамлет», «Обыкновенный фашизм», «Июльский дождь», «Крылья», «Андрей Рублёв», «Дворянское гнездо», «Берег», «Король Лир», «Калина красная».



Важно вспомнить и традицию национально-поэтического кино, созданного на республиканских киностудиях, заявившую о себе шедевром «Тени забытых предков» Сергея Параджанова (1964). Помимо Параджанова, нужно знать имена Булата Мансурова, Толомуша Океева, Леонида Осыки, Юрия Ильенко, Эдуарда и Георгия Шангелая, Резо Чхеидзе, Михаила Кобахидзе, Тенгиза Абуладзе, Эмиля Лотяну, Эльёра Ишмухамедова, Витаутаса Жалакявичуса, Бориса Кимягарова. Кто-то из них раньше, кто-то позже разрабатывал оригинальный стиль и расширял горизонты кинематографической выразительности. Вместе с режиссерами новое кино создают сценаристы, операторы и художники-постановщики. В каждой профессии появляются яркие личности. Возникает авторское кино — «незаконнорожденный ребенок» планомерно развивающейся в 1960—1970-е годы советской киноиндустрии. Все это — свидетельство мощных тенденций, охвативших кино Советского Союза и сформировавших в нем векторы художественного развития. Возможно, со временем в кинопроцессе поздних советских десятилетий будут открыты и другие тенденции, которые расширят его картину для будущих исследователей.

Значение книги доктора искусствоведения, профессора ВГИКа (Всероссийский государственный институт кинематографии) Л. А. Зайцевой «Экранный образ времени оттепели (60—80-е годы)» в обобщении широкого поля исследовательских подходов и нормативных представлений, существующих на данный момент. Название книги акцентирует уникальность образов, рожденных советским кино эпохи оттепели, и рассматривает историю этих образов в последующие десятилетия. Читателю, особенно не равнодушному к героям, мотивам и настроениям экрана 1950—1960-х, предлагается перенести свое отношение на весь последующий период советского кино, увидеть его в оптике развития особой реалистической образности, активно задействованной в процессе создания новых средств киноповествования.

Содержание книги «Экранный образ времени оттепели» предлагает читателю единый взгляд в оценке отечественного кинопроцесса второй половины XX века. Все процессы нанизываются на концепцию органичной для выражения глубоких смыслов в кино системы образов, наработанной в оттепельный период. Технические аспекты (важные как ведущий фактор формирования нового языка), организация киноотрасли страны, естественное разделение на жанры и направления, возникавшее из запросов публики и растущих возможностей кинопроизводства, цензура — все это закономерно либо по сумме обстоятельств поддерживало развитие экранных образов на протяжении десятилетий. Автор вновь и вновь возвращает читателя к этому тезису и строит на нем свою книгу: первая часть названа «Художественный мир фильма (шестидесятые)», вторая — «Структура экранного монолога (семидесятые)», третья — «В поисках зрителя (восьмидесятые)».

Во вступительной главе «Парадоксы реальности» высказывается мысль о метаязыке кино. Метаязык — не только следствие свобод, возникших в период оттепели и отразившихся в искусстве, но и возможность для творцов высказывать взгляды через новую художественную систему, меняющую всю сферу кинематографической выразительности, которая сложилась в довоенные и послевоенные десятилетия. Признаки этого языкового явления автор определяет следующим образом: «Язык практически всех видов искусства заговорил в унисон с настроением оттепели. В тяготении к притчевым, мифологическим конструкциям, ассоциациям каждый из авторов обнаружил свои способы и средства их реализации в достоверно воссозданной атмосфере сегодняшнего дня. Кинематограф вскрыл подтекстовые смыслы в мощнейшем внутреннем потенциале реального окружения, придав процессам обновления жизни основательность мифологии» (С. 14).

Чем определяется и что конкретно несет в себе метаязык, объединивший несхожих между собой режиссеров и фильмы нескольких десятилетий? Автор приводит описание языка в конце, делая его одним из основных обобщающих выводов всей книги: «За 60—80-е годы существенно трансформировались способы сценарного письма. Оно приобрело способность сочетать разрозненные фрагменты как блоки субъективного авторского высказывания. И это во многих отношениях раскрепостило прежние схемы драматургического построения. Значительное влияние на обновление киноязыка оказало внимание к документализму, свободной камере, панорамным съемкам. Отойдя от монтажа коротких фрагментов, усиливающего волевое воздействие автора на зрительское восприятие („управление вниманием зрителя“), режиссер оказался перед необходимостью найти ассоциативные эффекты в пределах внутрикадровой композиции материала. Обращение к панорамным съемкам, доверие длинному кадру усилило интерес к возможностям изобразительных искусств, фотографии, живописи. <...> Увлечение киноживописью на самом деле позволило, привлекая и поэтическую образность искусства слова, вернуть впечатляющую силу экранному изображению, освоить тонкости внутрикадрового сопоставления. Ассоциативно-метафорические свойства выразительного пространства дополнили воздействие изобразительно-монтажной образности. Колоссальную роль сыграло при этом освоение методик взаимодействия актерского ансамбля. Театральные принципы были с большим тактом переработаны — они стали способом исследования реальных глубин человеческих взаимоотношений» (С. 338—339).

Содержание, а с ним и смыслы книги Л. А. Зайцевой заданы логикой: от идеи об истоках нового киноязыка в картинах режиссеров 1950—1960-х годов — до анализа устойчивых мотивов и отдельных образов, порожденных этим процессом. Так, в первой главе выдвигается тезис о магистральных мотивах, с которыми связан кинематографический метаязык. Исследователь обозначает триаду мотивов, скрепляющих содержание большинства филь-

мов: Дом — Дорога — Юный герой. Мотивы, одновременно выразившие себя с легкостью и философской глубиной в картинах оттепельного периода, в дальнейшем обрели дополнительные смысловые оттенки. Одной из причин этих многочисленных смысловых дефиниций стала сама усложняющаяся образность. Наличие мотивов, их образного воплощения способствовало переосмыслению мифов и социальных процессов, отразившихся в кино. В Заключении в этой связи подводится итог истории смысловой триады на отечественном экране: «С постепенным выходом из зоны стереотипов соцреализма кинематограф активизировал порожденные еще экраном военного времени образы, означающие ценностную основу авторской речи с ее более укорененной в массовом сознании мифологической значимостью. На протяжении всего периода ими теперь стали герой, возраст которого изменялся от 60-х к 80-м годам, дом в его смысловом обозначении внутреннего пространства и дороги, которую по логике мифа еще с древнейших времен должен одолеть герой, — пространство внешнее. Анализ динамики каждого из этих архетипических обозначений говорит о существенных изменениях в атмосфере социума, отразившихся на характеристике эмоционального состояния взрослеющего героя, трансформации представлений о доме и разных функциях дороги» (С. 336).

Л. А. Зайцева акцентирует в событиях кинопроцесса 1970—1980-х годов примеры использования открытий оттепельного периода. Обращаясь к таким картинам, как «Долгие проводы», «Жил певчий дрозд», «Начало», «Зеркало», «Монолог», «Горячий снег», «Освобождение», «Москва слезам не верит», «Охота на лис», «Тегеран-43», «Васса» и многие другие, исследователь находит тонкие связи между разными авторскими моделями, восходящими к открытиям оттепели. Кино 1950—1960-х годов, открыв метаязык, сделало его сферой универсальной образной риторики. С помощью экранного образа возможно, например, выразить правду об эпохе в историческом фильме и субъективную правду автора-художника, экспериментирующего со стилем, жанром, языком. Основы метаязыка, обозначенные в определениях Л. А. Зайцевой как возврат к реальности — документальность, описательность, непосредственный интерес к жизни, — подразумевают претворение материала в разных кинообразах. Кинообразы могут противоречить изначальным основам такого языка, когда становятся «в руках» режиссера-автора ассоциативно-метафорическими инструментами или же формируют в рамках оригинального стиля сложную каллиграфическую структуру. Примеры таких картин, как «Легенда о Сурамской крепости», «Жил певчий дрозд», «Белая птица с черной отметиной», «Охота на лис», «Асса», показывают это. Вместе с тем они — свидетельство обратимости и универсальности экранного образа. Данный «взгляд» определяет оценку истории отечественного кино, его художественного развития с середины 1950-х до 1990-х годов. Не только Тарковский, Параджанов, Хуциев, Муратова, Шепитько и Герман, но и дру-

гие режиссеры и фильмы, где проявляется индивидуальный стиль, почерк, служат примерами этой охранительной авторской устойчивости по отношению к экранному образу оттепели.

Указывая на особенность картин, появившихся на рубеже 1970—1980-х годов, исследователь обращает внимание на их прокатный успех, вызвавший, помимо прочего, целый ряд изменений в жанровой политике кинопроизводства. Интерес к отдельным жанрам, например жанру мелодрамы, способствовал появлению в прокате картин с новыми героями и сюжетами. Обращаясь в главе «Экранный лик генерального направления» к таким фильмам, как «Будьте моим мужем», «Где ты, любовь?», «Его бедовая любовь», «Как жить без тебя» и другим — типичным мелодрамам восьмидесятых, Л. А. Зайцева отмечает их язык как производную языковых форм лучших картин прошлых десятилетий. То же видится в фильмах «Корпус генерала Шубникова», «Фронт в тылу врага», «Если враг не сдается», киноэпопее «Освобождение», сделанных в жанре военного фильма, о котором идет речь в главе «Обновление военной темы»; фильмах о молодежи — жанре, которому посвящена глава «Новое поколение на экране», где упоминаются такие картины, как «Вам и не снилось», «Наследница по прямой», «Кто стучится в дверь ко мне», «Клетка для канареек».

Верно подмечаются тенденции, охватившие кино в последние десятилетия XX века, в которых оттепельный киноязык остается «системой измерения» кинематографического качества. Именно на нем основываются открытия позднего авторского кинематографа. Исследователь пишет: «Дело в том, что экранный образный язык накапливает средства выразительности, как правило, именно за счет открытий авторского кинематографа. Они, конечно, способны стать общим достоянием, со временем разойтись по всем видам произведений. Но при этом сам момент обновления берет начало только в поисковом секторе всего массива искусств. В этом смысле, говоря о перспективах кино как искусства, наверное, более логично было бы принять за генеральное направление как раз авторский фильм» (С. 275).

С авторским кино связан важный вывод в конце третьей части, который обобщает тенденции развития кинопроцесса 1970—1980-х годов. Выделяя картины, которые сосредотачивают острые моменты противоречивого периода конца 1980-х годов и вместе с тем являются художественными достижениями, — «Ассу», «Иглу» и «Маленькую Веру», Л. А. Зайцева пишет о сложной композиции авторского монолога, интегрированной в фильм и определяющей его структуру.

Однако не следует рассматривать книгу «Экранный образ времени оттепели» как исследование кинопроцесса только с позиций чистого киноведения. Намерения написать историю кинообразов не раз определяли киноведческие изыскания, нередко успешные. Это касается как истории отечественного, так и зарубежного кино. Кинообраз, рассматриваемый в рамках

определенного исторического периода, всегда обнаруживает связи с широким полем культурного и социально-исторического контекста эпохи. Кинообраз многомерен и универсален одновременно, что позволяет ему «втягивать» в себя смыслы, которыми описывается и определяется время, эпоха. Книги, подобные «Экранному образу времени оттепели», с их оценкой образной речи кино, социокультурных процессов, интеллектуальной жизни оттепели и последующих десятилетий, помогут в дальнейшем в написании междисциплинарных исследований. Подобные исследования, включающие кино в качестве изучаемого материала, способного подлинно рассказать о жизни в Советском Союзе, встречаются все чаще. Вот некоторые из них: «Телесность — идеология — кинематограф» Т. Дашковой, «Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель» и «Повседневность эпохи космоса и кукурузы» Н. Лебиной. Их авторам удастся не только распознать в содержании фильма сходные с подлинными бытовыми и повседневными практиками ситуации, но и почувствовать созвучность им самой кинематографической репрезентации. Всем содержанием своей книги убеждая в кинематографической универсальности экранного образа эпохи оттепели, Л. А. Зайцева подводит своеобразный итог разнообразным исследовательским рефлексиям по поводу кино и культуры последних советских десятилетий.

УДК
792.8

Четвертая Международная научно-практическая конференция «Hommage à Petipa» (Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, 10—12 марта 2018)

ФЕДОРЧЕНКО ОЛЬГА АНАТОЛЬЕВНА

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

FEDORCHENKO OLGA A.

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

E-mail: olgafedorcenco@gmail.com

Юбилейный год Мариуса Петипа¹ открыла Четвертая Международная научно-практическая конференция в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Доклады затрагивали широчайший спектр вопросов и проблем «петипаведения».

Балетмейстеры и теоретики размышляли о ценности произведений Петипа в современном хореографическом театре, о необходимости изучения его наследия не только историками танца, но и действующими практиками. Эти вопросы были затронуты в докладе балетмейстера А. М. Полубенцева (Санкт-Петербургская консерватория) «Уроки великого хореографа». О собственном опыте восстановления хореографии Петипа «Танцев часов» в опере «Джоконда» рассказала балетмейстер, заслуженный артист РСФСР Н. Н. Воскресенская в сообщении «Петипа как автор постановок в оперных спектаклях», проиллюстрировав свой доклад видеозаписями. Главный балетмейстер Оперного театра в Марселе П. Консуэгра размышлял о проблемах оценки наследия Петипа. В. И. Уральская посвятила свое выступление интерпретации наследия Мариуса Петипа и проблемам его теоретического изучения.

Многообразие исторических источников при изучении творчества Петипа было отражено в докладах Р. Дж. Уайли (Мичиганский университет музыки, США) «Документы Николая Сергеева в Гарвардском университете и

¹ В 2018 году исполнилось 200 лет со дня рождения Мариуса Петипа, хореографа, чье имя является олицетворением понятия «классический балет». Его юбилей широко отмечался в России и за рубежом, проводились симпозиумы, организовывались выставки, издавались книги и исследования.

Мариус Петипа», С. Конаева (Государственный институт искусствознания) «Петипа в библиотеке», Э. Гроукотт (Великобритания) «„Общество Мариуса Петипа“ — веб-сайт, посвященный Мариусу Петипа».

В программе конференции были представлены новые материалы к биографии Петипа. Балерина и историк балета Л. Ормигон (Испания) рассказала о деятельности Петипа в Мадриде, его танцевальных свершениях и... любовных приключениях. Балетовед О. А. Федорченко (Российский институт истории искусств) посвятила доклад «Драгоценный Петипа» бенефисам Мариуса Петипа, принципам их организации, уделив особое внимание подаркам и подношениям от публики. Исследователь П. Мелани (Университет Бордо-Монтень, Франция) выстроила свой доклад «Мариус Петипа, француз из Санкт-Петербурга» на дневниковых записях мастера, в которых балетмейстер предстает прежде всего человеком, одиноким, печальным, тоскующим...

О старшем брате Мариуса Петипа, Люсьене, рассказывалось в докладах М. Водзицкого (Университет Калифорнии, США) «Петипа I, император пируэтов» и Э. Делатр-Дестемберг (Университет Версаль-Сен-Кантен-ан-Цвелин, Франция) «Люсьен Петипа в Парижской Опере». В них подробно рассматривались различные аспекты деятельности Люсьена Петипа — его танцевальная карьера и хореографические постановки на сцене Парижской оперы.

Выступления русских балерин Марфы Муравьевой и Марии Суровщиковой-Петипа в Парижской опере были освещены в докладе историка балета Б. Жаррас (Париж, Франция).

Отдельные спектакли Петипа, их история, эволюция и современное состояние были в центре внимания исследователей. Балетовед Н. Н. Зозулина (Академия Русского балета) посвятила доклад «„Баядерка“ Мариуса Петипа: к вопросу о четвертом акте балета» вопросам трансформации спектакля и постаралась выяснить истинные причины утраты последнего действия балета. Музыковед А. П. Груцынова (Московская консерватория, Российский институт театрального искусства — ГИТИС) представила музыкальный анализ партитуры «Баядерки» в докладе «„Баядерка“: музыкальный портрет (Балетный спектакль эпохи Петипа)». Анализ вальса из «Спящей красавицы» стал предметом выступления балетоведа и балетного критика О. И. Розановой (Академия Русского балета) «Композиторские особенности Вальса из „Спящей красавицы“ в постановках Мариуса Петипа и Рудольфа Нуреева». Тому, как раскрывалась тема Индии в балетах Петипа «Баядерка» и «Талисман», был посвящен доклад историка танца и антрополога Т. Лиуччи (Исследовательский центр Индии и Южной Азии, Франция). Балет «Баядерка» в контексте историзма рассматривался в докладе историка балета Б. А. Илларионова (Академия Русского балета).

Взаимоотношения, творческое сотрудничество и дружба Петипа с деятелями искусства рассматривались в докладах Т. Никитиной (Университет

Бордо-Монтень, Франция) «Мариус Петипа и Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж: об истории сотрудничества», С. Тихоненко (Академия Русского балета) «Проблема авторства либретто к балетам Петипа (Петипа и Худеков)».

Ряд докладов раскрывал тему выступлений иностранных танцовщиков в России в XIX веке и их влияния на отечественный балет. Хореограф А. Канделоро (Италия) в докладе «Итальянские танцовщики в хореографии Петипа» дал широкую панораму и обозначил важнейшие направления взаимного сотрудничества балетмейстера и итальянских артистов. Балетный критик В. Бонелли в докладе «Итальянские танцовщики в Санкт-Петербурге в эпоху Петипа» рассуждала о влиянии итальянской школы танца на исполнительскую манеру русских балерин. Истоки авторского права в балете на примере деятельности Пьерины Леньяни и Энрико Чекетти были рассмотрены в сообщении К. Ло Якопо (Третий Римский университет, Италия).

Наследие Петипа в судьбах артистов и балетмейстеров XX века стало центральной темой докладов И. Б. Вагановой (Российская Национальная библиотека) «Балеты М. Петипа в формировании творческой личности Н. Дудинской и К. Сергеева», журналистки Л. Капелло (Университет Сорбонна Париж-3, Франция) «Значимость Петипа для хореографов XXI века: социологический аспект», исследователя танца С. Гринье (Университет Лион-2, Франция) «Когда гений Петипа находит вдохновенного потомка» — в этом докладе говорилось о влиянии Петипа на творчество Джона Ноймайера.

Не осталось без внимания докладчиков и наследие Мариуса Петипа за рубежом. Ф. Пудру (Национальная консерватория музыки и танца Лиона, Франция) рассмотрела постановки Петипа в труппе Анны Павловой (доклад «Анна Павлова во Франции: Умирающее наследие Петипа»). К. Ио Леман (Консерватория Оберлин колледж, США) рассказала о постановке Джорджем Баланчиным балета «Арлекинад» (1965) по мотивам спектакля Петипа. Первое знакомство парижан с балетами Петипа «Спящая красавица» (1921, Парижская опера), «Лебединое озеро» (1935, Опера-комик) и др. стало темой доклада Р. Фейста (Библиотека музея Парижской оперы, Франция) «От Дягилева до Бурмейстера — Петипа в Парижской опере и в Опера-комик, 1920–1960». Итальянский историк танца и переводчик М. Меле в сообщении «„Спящая красавица“ в Римской опере» восстановила хронологию постановок этого спектакля в XX веке. Артистка балета и хореограф К. Бриант (Бордо, Франция) в докладе «Петипа после Петипа в городе Бордо» рассказала о постановках балетмейстера в этом городе в интерпретации В. Скуратова, Е. Вуана, Ш. Жюда, Е. Киере. Хореографическое наследие Мариуса Петипа на сцене Национальной оперы в Варшаве стало сюжетом доклада М. Александрович (Академия Поморска, Польша).

Во время конференции были представлены издания Академии Русского балета. Уникальным событием стал выход справочника «Петербургский балет. Три века. Хроника» в шести томах, в котором не остались без внимания

все более или менее значительные события балетной жизни Петербурга—Ленинграда 1703—2000 годов. Альбом «Жемчужины художественной коллекции Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» является первым изданием, рассказывающим об основных этапах формирования музея истории русского балета в академии и о его наиболее ценных экспонатах. В рамках конференции состоялся премьерный показ документального фильма Дениса Снегирева «Marius Petipa, la Maître Français du Ballet Russe».

Аннотация

Обзор докладов научной конференции «Hommage à Petipa» (Санкт-Петербург, 10—12 марта 2018), посвященной 200-летию Мариуса Петипа.

Summary

An overview of Academic Conference 'Hommage à Petipa' (Saint Petersburg, 10—12 March 2018).

- ✓ *Ключевые слова:* научная конференция, Мариус Петипа.
- ✓ *Key words:* Academic conference, Marius Petipa.

УДК
792.8

Международная научная конференция «Мариус Петипа. Империя балета: от возвышения до упадка» (5—8 июня 2018, Москва)

ФЕДОРЧЕНКО ОЛЬГА АНАТОЛЬЕВНА,

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

FEDORCHENKO OLGA A.

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

E-mail: olgafedorcenco@gmail.com

Научное чествование Мариуса Петипа, начатое мартовской конференцией в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, продолжилось в Москве 6—8 июня 2018 года и собрало исследователей из Великобритании, Германии, Испании, Италии, России, США, Франции. Проведение конференции было приурочено к 24 мая по старому стилю (5 июня по новому) — дате заключения первого контракта Мариуса Петипа с Дирекцией Императорских театров. Пленарные заседания проходили в трех локациях: первый день — в зале Пресс-центра Большого театра, второй — в Театральном музее, третий — в Государственном институте искусствознания. Заседания и круглые столы проводились одновременно в нескольких секциях, сгруппированных по тематическим признакам, всего состоялось 47 докладов.

Новые источники в изучении творчества Петипа и проблемы источниковедения истории балета были рассмотрены в докладах И. Клягиной (Гарвардский университет — библиотека Хоутон, США) «Have choreography, will travel, или С хореографией в чемодане. Зарисовки и записи хореографии XIX века в собрании Библиотеки Хоутона, Гарвард», С. А. Конаева (Государственный институт искусствознания) «Петипа и авторское право», В. М. Гаевского (Российский государственный гуманитарный университет) «Петипа и проблемы авторства „Жизели“», С. Моррисон (Принстонский университет, США) «Дела о яблоке и кошке. „Рапорт о происшествии“ в системе Императорских театров (на примере писем М. И. Петипа и А. Н. Верстовского к А. М. Геденову)», М. Дебрэнн (Новосибирский государственный университет) «Дневники М. И. Петипа в контексте франкоязычной мемуарной и дневниковой литературы», Ю. А. Полубневой (Российская государственная библиотека искусств) «Дневники Веры Петипа (1900-е годы)», Т. Т. Бурлаковой (Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина) «Эпоха Петипа в воспоминаниях бале-

рины Мариинского театра Евгении Бибер (по материалам фондов ГЦТМ им. А. А. Бахрушина)».

Об отдельных эпизодах биографии Мариуса Петипа, о членах его семьи рассказали: Л. Ормигон (Испания) «Опасные авантюры: Мариус Петипа в Испании (1844–1847)», М. Г. Светаева (Государственный институт искусствознания) «Балетмейстер и три директора: (Последнее десятилетие службы М. И. Петипа. 1898–1903)», М. Водзицкий (Калифорнийский университет, США) «Люсьен Петипа как хореограф — на примере балета „Вакханалия“ (Vaschanale)».

О проблемах фиксации авторского текста, дешифровки различных систем нотаций, о возможностях авторской реконструкции хореографии и о сохранившихся архивных киносъемках постановок Петипа говорили дирижер А. С. Василенко (Hochschule für Musik, Германия) — «Действенный танец в хореографических нотациях Анри Жюстамана: „Ундина“ Ж. Перрот — Ц. Пуни», балетмейстер Н. Н. Воскресенская — «Балетная нотация — аксиома или повод для творчества?», исследователь Д. Фаллингтон (Pacific Northwest Ballet, США) — «Как быть с музыкой: реконструкция па из балетов „Фауст“, „Трильби“ и „Волшебное зеркало“ (по материалам Гарвардской театральной коллекции)», хореограф А. О. Ратманский — «Реконструкция балетов М. И. Петипа в системе В. И. Степанова: личный опыт», кинорежиссер В. В. Бочаров — «Киносъемки А. В. Ширяева».

Отдельная секция была посвящена исполнительскому искусству эпохи Петипа. Здесь прозвучали доклады Ж. Брийуэ (Университет Ле-Мана, Франция) «Репрезентация тела в хореографическом спектакле в России и Франции, 1840–1914», М. А. Бариновой (Академия Русского балета) «Облик и мастерство классической танцовщицы эпохи Петипа», О. А. Федорченко (Российский институт истории искусств) «Вирджиния Цукки в России до приема на императорскую сцену», С. В. Лалетина (Санкт-Петербургский Государственный музей театрального и музыкального искусства) «Пьерина Леньяни — балерина М. И. Петипа», В. Бонелли (Италия) «Летом 1899 года в Милане (Л. М. Петипа, Л. Л. Савицкая, П. Леньяни, К. Берета, О. О. Преображенская и другие)», И. А. Боглачёвой (Театральная библиотека) «Мария Мариусовна Петипа: штрихи к портрету».

История спектаклей Петипа, их премьеры и история постановок стали темой докладов П. Мелани (Университет Бордо-Монтень, Франция) «„Парижский рынок“ на сцене Парижской оперы (1861)», Б. В. Мукосей (Архив нотной библиотеки Государственного академического Большого театра) «„Парижский рынок“ в нотных документах», Т. В. Никитиной (Университет Бордо-Монтень, Франция) «„Роксана, краса Черногории“: славянская Жизель», О. А. Бобрик (Государственный институт искусствознания) «Партитуры, написанные по планам-сценариям М. И. Петипа. Музыкальное содержание и театральная адаптация», К. И. Шарафадиной (Санкт-

Петербургский гуманитарный университет профсоюзов) «К истории балета „Весталка“ (по материалам Рукописного отдела ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом))», М. Ю. Гендовой (Академия Русского балета) «Многоликая „Жемчужина“ М. Петипа», Н. Мейснер (Кембриджский университет, Великобритания) «Государь сказал „нет“. Последний балет Петипа („Роман бутона розы“», Р. Д. Уайли (Музыкальный колледж Беркли, Мичиганский университет, США) «Почему „Волшебное зеркало“ было „фатальным зеркалом“».

Различные аспекты изучения творчества Петипа, функционирование театральной системы были рассмотрены в докладах А. С. Галкина (Государственный институт искусствознания) «Пантомима в балетах Мариуса Петипа», И. Р. Складневской (Санкт-Петербург) «Тальонические мотивы в творчестве Петипа», О. В. Федяниной (Российский институт театрального искусства — ГИТИС) «Пруссия: театр и власть в XIX веке», И. В. Зимина (Россия) «Особенности финансирования Императорских театров в контексте формирования бюджета Императорского дворца (вторая половина XIX — начало XX века)», Л. Г. Литвиновой (МГУ им. М. В. Ломоносова) «Творчество М. И. Петипа в восприятии русского общества», С. В. Тихоненко (Академия Русского балета) «Творчество М. И. Петипа в зеркале критики С. Н. Худекова (по материалам периодических изданий XIX века)».

Наследие Петипа на сценах театров мира в XX веке стало темой докладов Н. Н. Зозулиной (Академия Русского балета) «Судьба балетов М. И. Петипа на Мариинской сцене в постреволюционные годы», Е. В. Мирошниковой (Государственный институт искусствознания) «Первая постановка балета „Лебединое озеро“ в Эстонии (1940). По фондовым материалам Эстонского музея театра и музыки», М. Б. Мейлаха (Франция) «Петипа: от Дягилева к „Русским балетам Монте-Карло“ (1932–1957). По воспоминаниям участников», Н. Хардинг (Великобритания) «Петипа в Великобритании: отклики прессы на постановки Н. Г. Сергеева в 1930–1940-е годы», А. Дольфус (Институт политических исследований, Франция) «Из России во Францию: роль Нуреева в распространении репертуара Петипа», Б. А. Илларионова (Академия Русского балета) «„Раймонда“ в Мариинском театре-1993: Юрий Григорович vs Константин Сергеев», Л. Н. Дониной, Г. Р. Давлетьяновой, Р. И. Такташ «Балеты М. И. Петипа на казанской сцене».

Вопросы актуальности Петипа в XX веке обсуждались на секции «Петипа сегодня: брэнд или китч», где прозвучали доклады Т. Шолла (Оберлин колледж, США) «100 лет Петипа, к чему мы пришли?», Ю. Ю. Яковлевой (Россия) «М. И. Петипа и его композиционная работа», О. А. Петрова (Россия) «Хореография М. И. Петипа: секрет жизнеспособности традиции (на примере „Баядерки“», Б. А. Королька (Екатеринбургский театр оперы и балета) «Балет М. И. Петипа „Приказ короля“: then and now», В. А. Хлоповой (Россия) «Петипа в цифровую эпоху».

Аннотация

Обзор докладов научной конференции «Мариус Петипа. Империя балета: от возвышения до упадка» (Москва, 6–8 июня 2018), посвященной 200-летию Мариуса Петипа.

Summary

An overview of Academic conference 'Marius Petipa's Ballet Empire: from Rise to Decline' (Moscow, 6–8 June 2018).

- ✓ *Ключевые слова:* научная конференция, Мариус Петипа.
- ✓ *Key words:* Academic conference, Marius Petipa.

УДК
792.8

Научная конференция «Мариус Петипа на мировой балетной сцене» (Санкт-Петербургский театральный музей, 16—17 ноября 2018)

ЛАЛЕТИН СЕРГЕЙ ВИКТОРОВИЧ

*Старший научный сотрудник, Санкт-Петербургский государственный музей
театрального и музыкального искусства (Санкт-Петербург)*

LALETIN SERGEI V.

*Senior Researcher, Saint Petersburg State Museum
of Theatre and Music (Saint Petersburg)*

E-mail: ppsn@mail.ru

Научные итоги юбилейного года подводились конференцией «Мариус Петипа на мировой балетной сцене», которую провел Санкт-Петербургский театральный музей в рамках Санкт-Петербургского культурного форума.

Конференция собрала солидный состав участников из разных стран мира. Темы выступлений вызвали искренний интерес у слушателей, и все два дня просторный зал, где некогда размещался кабинет директора Императорских театров, был полон.

Среди докладов, прозвучавших на конференции, стоит отметить выступления В. М. Гаевского (Москва) совместно с И. Р. Скляревской, затронувшего проблему возвращения к жизни балетов Петипа на примере деятельности С. Г. Вихарева. В пандан стоит упомянуть два доклада столичных специалистов по хореографической нотации — сотрудника Государственного института искусствознания А. С. Галкина и заслуженной артистки России, балетмейстера Н. Н. Воскресенской, которые обратили внимание на проблемы расшифровки: когда из-за несовершенства системы Степанова и ошибок нотаторов записи могут иметь несколько вариантов прочтения. В таком случае становится практически невозможно определить, как же на самом деле тот или иной хореографический фрагмент выглядел при Петипа.

Интересную картину современного состояния классического репертуара в балетном театре Японии раскрыла С. Кэйко (Саппоро), взяв для примера труппу «Токио балет имени Чайковского». Любовь японцев к хореографическому искусству общеизвестна, а их стремление к пристальному изучению наследия Петипа не может не вызвать неподдельного уважения.

О непростой, но полной творческих побед карьере итальянской балерины Карлотты Брианца рассказала И. А. Боглачёва (Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека). Фамилия Брианцы ассоциируется с

первую очередь с премьерой «Спящей красавицы», где иностранная гастролерша исполнила партию принцессы Авроры. Но в ее жизни было еще немало событий, позволяющих судить о ней как о профессионале высочайшего класса. Забавный факт — Дягилев пригласил пожилую Брианцу в свою лондонскую постановку балета Чайковского на роль феи Карабосс. Так юная Аврора спустя годы перевоплотилась в мстительную старую ведьму...

Е. М. Федосова (Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства) разбиралась с источниками художественных идей А. А. Роллера, штатного декоратора Императорских театров, много лет работавшего с М. И. Петипа. Исследователь на материалах музея сумел восстановить историческую справедливость и вернула балетной истории имена художников А. и С. Квалио, которые в письмах к Роллеру фактически создали готовое декорационное решение картин к балету «Фауст» в хореографии Петипа.

Любопытную сторону постановки «Спящей принцессы» в «Русском балете Дягилева» приоткрыла Д. Притчард (Лондон): на спектаклях в театре «Альгамбра» присутствовали художники, делавшие быстрые зарисовки сцен с натуры для последующего производства «сопутствующей продукции» — открыток, литографий, статуэток, брелоков и т. д. Особая ценность таких набросков для науки — в точной передаче цвета костюмов и декораций, а также сценических эффектов освещения. «Спящая принцесса» дала нам отрадный пример симбиоза коммерческой идеи и подлинного искусства.

Профессор М. Водзницкий (Сан-Франциско) со свойственным ему темпераментом и в темпе балетной коды увлекательно поведал о том, как современники характеризовали М. И. Петипа во французской прессе.

М. Б. Мейлах (Москва) демонстрировал малоизвестные снимки артистов дягилевской труппы и постдягилевских антреприз в репертуаре Петипа, сопровождая их пространственным комментарием. Те, кому посчастливилось посетить московскую конференцию в музее Бахрушина, освежили в памяти полученную летом информацию.

Запомнившаяся по-театральному эмоциональным выступлением М. А. Кристенсен (Копенгаген) показала сравнение двух балетных школ — датской и русской. В поединке Бурнонвиль vs Петипа не было победителей и проигравших. Романтическая греза «Сильфиды», оснащенная мелкой техникой заносок, ни в чем не уступила академическому симфонизму классических «архитектурных» построений «Спящей красавицы».

Исследователь и балерина Л. Ормигон (Мадрид), представила интересный доклад, основанный на материалах ее книги «Мариус Петипа в Испании». Она проследила след балетмейстера, оставленный им в национальной испанской культуре, различных видах искусств — литературе, поэзии, театре. Оказалось, что имя Петипа прочно вошло даже в обыденную речь, став символом ловкости, изящества и танцевального мастерства.

Аннотация

Обзор докладов научной конференции «Мариус Петипа на мировой балетной сцене» (Санкт-Петербург, 16–17 ноября 2018), посвященной 200-летию Мариуса Петипа.

Summary

An overview of Academic conference 'Marius Petipa on the World Ballet Stage' (Saint Petersburg, 16–17 November 2018).

- ✓ *Ключевые слова:* научная конференция, Мариус Петипа.
- ✓ *Key words:* Academic conference, Marius Petipa.

ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ

№ 1 / 2019

Письма М. В. Бражникова к сильным мира сего: от И. В. Сталина (1940) до Н. С. Хрущёва и Е. А. Фурцевой (1967). Часть 2¹

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

После войны Бражников с новыми надеждами приступил к научным изысканиям в Ленинградском институте театра и музыки. По совместительству с 15 сентября 1945 года зачислен в Отдел рукописей Публичной библиотеки, где работал сначала в должности главного библиографа, с 1946-го — главного библиотекаря, а затем старшего редактора. В институте Бражников работал над исследованиями «Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XVII—XVIII веков» (издано в 1949 году)² и «Лица и фиты знаменного распева»³ (изданное много лет спустя⁴). Вокруг древнерусской музыки формируется предвзятое мнение как о теме неактуальной и связанной с темой церковности, находящейся под немотивированным запретом. Фундаментальная работа ученого была не принята Ученым советом. В связи с этим мы читаем его горькие строки из письма к директору института А. В. Оссовскому: «Именно теперь, с многолетним опытом за плечами, я все больше и больше убеждаюсь

¹ Начало см.: *Серёгина Н. С.* Письма М. В. Бражникова к сильным мира сего: от И. В. Сталина (1940) до Н. С. Хрущёва и Е. А. Фурцевой (1967). Часть 1 // *Временник Зубовского института*. 2018. Вып. 4 (23). С. 143—155.

² *Бражников М. В.* Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII—XVIII веков: применение некоторых статистических методов к исследованию музыкальных явлений. Л.; М.: Музгиз, 1949. 104 с.

³ См.: *Успенский Н. Д.* Рецензии Н. Д. Успенского на работы М. В. Бражникова / публикация В. Головатенко // *Певческое наследие Древней Руси: Сборник статей* / Сост. В. Головатенко. СПб.: Б. и., 2003. 215 с. С. 129—215.

⁴ *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева: Исследование / Общ. ред. Н. С. Сергиной и А. Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1984. 302 с.

в том, что настоящая правда о моем предмете еще не сказана, и что о нем попросту не знают того, что о нем следует знать, и что он заслуживает еще более высокой оценки, чем та, которую давали ему самые преданные и знающие исследователи дореволюционного времени. Именно теперь, в советское время, изучение древнейшего периода русской музыки, той области, которой занимаюсь я, я считаю актуальным в самом современном, злободневном понимании этого слова. Именно поэтому я считаю своим долгом не дать оборваться традиции, сделать как можно больше и поспеть написать или передать кому-нибудь все то, что я накопил, и отдать своему делу всю жизнь до конца»¹.

Убеждение ученого прослеживается в письмах Бражникова П. И. Апостолову² и Н. С. Хрущёву, где он просит уже в который раз его трудоустроить, а также оказать помощь в публикации своего труда «Многоголосие знаменных партитур», находящегося в издательстве уже несколько лет.

Центральный Комитет Коммунистической Партии Советского Союза.

Тов. Апостолу П. И.

Многоуважаемый Павел Иванович.

С 1926 года я занимаюсь изучением древнерусских певческих рукописей XII—XVIII столетий. В процессе этой работы я расшифровал несколько тысяч напевов, стремясь научно обосновать народность истоков и исконную самобытность русского музыкального профессионализма, включая не только интонационно-ладовый строй и полифонию русской песенности, но и теорию, своеобразную теорию нотаций, терминологию, основы вокальной школы и т. д.

Этим проблемам посвящен ряд моих работ (частично опубликованных), в том числе и вся кандидатская диссертация, защищенная мною в 1956 году.

Я неоднократно встречался с предвзятым и даже враждебным отношением к своей работе, в связи с чем мне пришлось обратиться в Секретариат товарища И. В. Сталина (4/5 1940 г.), в результате чего мне была предоставлена возможность продолжить свои исследования в качестве Старшего научного сотрудника Гос. Н-Иссл. Ин-та театра и Музыки.

Однако, по распоряжению зам. директора института Ю. В. Келдыша мне было запрещено работать в этой области, вероятно, в связи с тем, что бывшая сотрудница Института Дина Соломоновна Шушер и не-

¹ Цит. по: *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. 5—6.

² *Павел Иванович Апостолов* (06/19.12.1905, Санкт-Петербург — 19.07.1969, Москва) — музыковед, с 1949 года работал в аппарате ЦК КПСС.

которые другие лица стали называть мои работы «поповщиной», вводя, как я полагаю, в заблуждение комиссию Горкома КПСС, обследовавшую Институт, а также и Комитет по делам искусств Совета Министров СССР, как это видно из выступления тов. Беспалова¹ (см. газ. «Советское искусство» № 104 от 27 дек. 1952 г.).

Решительно протестуя против такой квалификации своих работ, я обращаюсь в ЦК КПСС с просьбой вновь предоставить мне возможность продолжить исследования в избранной мною области, которая, как я глубоко убежден, способствует разоблачению космополитических «теорий» о западных влияниях, имевших, якобы, решающее значение в истории русской музыкальной культуры.

Я прошу также дать указание МУЗГИЗу об издании моей диссертационной работы «Многоголосие знаменных партитур», рукопись которой находится в издательстве с 1946 года.

Ленинград, декабря 09 дня 1952 г.

Старший научный сотрудник,

Кандидат искусствоведения Бражников

Почерком Бражникова сделана приписка: «Ответа никакого не последовало. 22/ VI 1953 г. ».

Не дождавшись ответа от нижних чинов, Бражников пишет верховному лицу — Н. С. Хрущёву² с просьбой о защите и о трудоустройстве:

Первому Секретарю ЦК КПСС — товарищу Хрущеву, Н. С.
Дорогой Никита Сергеевич!

Не получив никакого ответа на мои письма товарищам Н. И. Апостолу (в январе прошлого года) и П. К. Пономаренко³ (в июне прошлого года), я решился обратиться лично к Вам с просьбой о помощи и защите.

На протяжении почти тридцати лет я работаю в области изучения древнерусского певческого искусства. Работы мои (одна из которых защи-

¹ *Николай Николаевич Беспалов* (16/29.04.1906, деревня Синцево Балахнинского уезда Нижегородской губернии — 07.06.1980) — советский государственный деятель, заместитель председателя Совета министров РСФСР (1954—1958), председатель Комитета по делам искусств при Совете министров СССР (1951—1953), заместитель министра культуры СССР (1953—1954).

² *Никита Сергеевич Хрущёв* (03/15.04.1894, село Калиновка Дмитриевского уезда Курской губернии — 11.09.1971, Москва) — советский государственный деятель, первый секретарь ЦК КПСС (1953—1964), председатель Совета министров СССР (1958—1964), председатель Бюро ЦК КПСС по РСФСР с 1956 по 1964 год.

³ *Пантелеймон Кондратьевич Пономаренко* (09.08.1902, хутор Шелковский Майкопского отдела Кубанской области — 18.01.1984, Москва) — советский партийный и государственный деятель, генерал-лейтенант (1943), член Президиума Верховного Совета СССР (1941—1951, 1954—1958).

щена в качестве диссертации) публикуются начиная с 1939 г. в изданиях Академии Наук СССР, БСЭ и Музгиза. Однако, вскоре после назначения Ю. В. Келдыша¹ заместителем директора Ленинградского Государственного Научно-исследовательского института театра и музыки меня заставили уйти из этого института «по собственному желанию», фактически же — в результате травли, начатой рапмовцем Келдышем и направленной не только против меня, но и других честных сотрудников института.

В настоящее время я лишен возможности продолжать свою научную работу и вынужден, нигде не работая (вот уже десять месяцев), вести с семьей полуголодное существование.

Обращаюсь к Вам с просьбой о предоставлении мне возможности работать по избранной мною специальности, предвзятое и враждебное отношение к которой можно объяснить только живучестью рапмовских «теорий», свидетельствующих о полном непонимании значения древнерусского певческого искусства в истории музыкальной культуры нашей Родины.

Только в одной музыке, по совершенно непонятному предубеждению считается «одиозным» изучение древних памятников, в силу их связей с культовыми текстами, несмотря на то, что во всех остальных областях истории русской культуры тщательно охраняются и изучаются древние памятники: рукописи, здания, иконы, миниатюры — независимо от их религиозного содержания.

К сожалению, Келдыш и другие пользуются поддержкой тов. Б. М. Ярустовского². В силу этого я убедительно прошу Вас дать ука-

¹ *Юрий (Георгий) Всеволодович Келдыш* (16/29.08.1907, Санкт-Петербург — 11.12.1995, Москва) — музыковед-историк. Доктор искусствоведения (1947). В 1926—1932 годах был членом РАПМ. После роспуска РАПМ Келдыш стал членом Союза советских композиторов, позже переименованного в Союз композиторов СССР. В 1946—1950 годах был старшим научным сотрудником Института истории искусств АН СССР. С 1950 года Келдыш работал в Ленинграде, до 1957 года был профессором кафедры истории музыки Ленинградской консерватории; одновременно в 1950—1957 годах работал в Ленинградском театральном институте, был профессором и заместителем директора по научной части, с 1955 года — директором. Начиная с 1957 года вновь работал в Москве, был старшим научным сотрудником Института истории искусств. С 1984 года — главный научный сотрудник ВНИИ искусствознания.

² *Борис Михайлович Ярустовский* (15.05.1911, Москва — 12.07.1978, Москва) — музыковед, педагог и музыкально-общественный деятель. Доктор искусствоведения (1952), профессор Московской консерватории, заслуженный деятель искусств РСФСР (1966). Основные труды посвящены проблемам классического и современного музыкального театра, развитию советского симфонизма, исследованию творчества П. И. Чайковского и И. Ф. Стравинского. Редактор изданий: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова, под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. 527 с.; История русской советской музыки: В 4 т. Т. 4 (1946—1958). Ч. 1 / Отв. ред. Б. М. Ярустовский. М.: Музгиз, 1963. 440 с. Неоднократно представлял СССР на международных конгрессах, конференциях и симпозиумах. Секретарь правления Союза композиторов СССР (1968—1974). См.: Ярустовский Б. М. // Московская консерватория от истоков до наших дней. 1866—2006. Биографический энциклопедический словарь. М.: МГК, 2007. С. 649—650.

зания, чтобы рассмотрение моего заявления было поручено любому
лицу по Вашему усмотрению, но только не Б. М. Ярустовскому.

/М. В. Бражников/

27 января 1954 года

Бражников Максим Викторович. Кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник

Ленинград, 121, Мойка, 112. Кв. 0. Тел. Д. 136-17

После исключения из плана института темы древнерусского искусства Бражников 31 января 1953 года подал заявление об освобождении от занимаемой должности в ГНИИТиМ, пережив очередное крушение в своей жизни. Более 20 лет работы дали большой итог: «Лица и фиты знаменного распева», «Многоголосие знаменных партитур», «Благовещенский кондакарь» (по плану ГПБ, ныне РНБ) — эти работы созданы, но не было никаких перспектив их публикации.

Несколько лет «на обочине» (по его выражению), и только в 1956 году ученый был приглашен в Москву в Институт истории искусств АН СССР, где продолжил работу по подготовке монографии «Благовещенский кондакарь».

Оказавшись на вершине советской науки — в Государственном институте искусствознания, Бражников с удесятенными усилиями приступил к работе по плану института, видя близкую, реальную перспективу издания драгоценной рукописи XII века «Благовещенский кондакарь» и других древнейших памятников.

И именно в это время русские кондакари привлекли внимание зарубежных ученых, в результате чего развернулась история, основные вехи которой раскрыты Е. В. Гладышевой в статье, сопровождающей первое отечественное издание Типографского кондакаря (2006): «В 1957 году профессор Копенгагенского университета К. Хёг (Karsten Høeg)¹ обратился сначала в Министерство культуры и Министерство иностранных дел СССР, а затем в Третьяковскую галерею, где хранится кодекс, с просьбой выслать микрофильм Типографского Устава с кондакарной частью, необходимый ему для написания исследования по истории византийской и древнеславянской музыки, причем обещал не публиковать предоставленные материалы. Галерея, как и

¹ *Kårsten Høg* (Carsten Høeg; 15.11.1896, Ольборг, Дания — 03.04.1961, Копенгаген) — датский музыковед-византолог и филолог. С 1926 года профессор Копенгагенского университета. Автор работ по древнеславянской и древнегреческой музыке. Вместе с Генри Тиллардом и Эгоном Веллесом основал серию «*Monumenta musicae Byzantinae*» (издавал с 1935 года до конца своих дней). См: Хёг Карстен // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 598. Основные издания: *Monumenta Musicae Byzantinae. Série principale (Facsimilés)*. Vol. 1. *Sticherarium* / Ed. C. Høeg, H. J. W. Tillyard, E. Wellesz. Copenhagen, 1935; Vol. 2. *Hirmologium athoum* / Ed. C. Høeg. Copenhagen, 1938; Vol. 4. *Contacarium Ashburnhamense*. MMB IV / Ed. C. Høeg. Copenhagen, 1956.

Министерство культуры, не возражала, и Государственной библиотеке им. В. И. Ленина было дано указание о проведении съемки...»¹

Бражников пишет директору ГИИ И. Э. Грабарю²:

Глубокоуважаемый Игорь Эммануилович!

Я позволю себе обратиться непосредственно к Вам, минуя Сектор Музыки и Ученого Секретаря Института ввиду срочности и важности дела, к изложению которого я перехожу.

В плане моей работы по сектору Музыки значится тема: «Научное издание Благовещенского Кондакаря». Эту тему я должен завершить в ближайшие 2—3 месяца. Упомянутый Кондакарь является ценнейшим уникальным памятником певческого искусства (XI века)³. Необходи-

¹ Гладышева Е. В. Типографский устав: судьба рукописи в XX веке // Типографский устав: устав с кондакарем конца XI — начала XII века. Т. III: Исследования / Под ред. Б. А. Успенского; подгот. текста, сост. словоуказателя и текстол. коммент. С. В. Петровой; палеогр. коммент. В. С. Голышенко. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 53.

² Игорь Эммануилович Грабарь (13/25.03.1871, Будапешт, Австро-Венгрия — 16.05.1960, Москва) — живописец, реставратор, искусствовед, теоретик искусства, музейный деятель, педагог, профессор. Действительный член Императорской Академии художеств (1913), академик АН СССР (1943), академик Академии художеств СССР (1947), лауреат Сталинской премии первой степени (1941), народный художник РСФСР (1943), народный художник СССР (1956). С 1944 по 1960 год директор Института истории искусств АН СССР. См.: *Подобедова О. И.* Игорь Эммануилович Грабарь. М.: Советский художник, 1964. 338 с.; *Бутырский М. Н.* Грабарь Игорь Эммануилович // Православная энциклопедия. М.: ЦНТ «Православная Энциклопедия», 2006. Т. XII. С. 246—247.

³ См.: *Успенский Н. Д.* Византийское пение в Киевской Руси // Akten des XI Internationalen Byzantinisten Kongress 1958). München: Verlag C. H. Beck, 1960. S. 645—649; *Турилов А. А.* Благовещенский Кондакарь // Православная энциклопедия. М., 2002. Т. 5. С. 276. URL: <http://www.pravenc.ru/text/149293.html> (дата размещения: 06.07.2009); *Лозовая И. Е., Шевчук Е. Ю.* История русского церковного пения // Православная энциклопедия. Русская Православная Церковь. М.: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2000. С. 599; *Лозовая И. Е.* Асматик // Православная энциклопедия. М., 2002. Т. 3. С. 612. URL: <http://www.pravenc.ru/text/76652.html> (дата размещения: 25 февраля 2009); *Пожидеева Г. А.* Историко-литургические предпосылки пространного пения на Руси // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток — Русь — Запад. Гимнология. Вып. 3 / Сост. и отв. ред. И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 108—126; *Пожидеева Г. А.* Русско-византийские параллели в рукописной традиции пространного пения XI—XVII вв. // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология. Вып. 4 / Сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 199—214; *Myers G.* «All That Hath Breath...»: Some Thoughts on the Reconstruction of the Oldest Stratum of Medieval Slavic Chant // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология. Вып. 4 / Сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 69—90; *Успенский Н. Д.* Отзыв на подготовленный к публикации «Благовещенский кондакарь». Вступительная статья, указатели, полистные примечания и обработка текста М. В. Бражникова // К 100-летию со дня рождения Николая Дмитриевича Успенского. СПб., 2003. С. 129—143; *Пожидеева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. С. 31, 35, 43, 49, 149—186;

мость его научного издания назрела давным давно и только теперь, с моим поступлением в Институт, открылась возможность к осуществлению такого издания.

Существующее до настоящего времени в соответствующих высших инстанциях полное непонимание огромной ценности нашей певческой старины привело к тому, что к Благовещенскому Кондакарю и другим древнейшим памятникам подобрались иностранцы, при содействии «патриотов» из Министерства Культуры.

Как это ни возмутительно, но в настоящее время датскому ученому профессору Ноег'у дано разрешение на издание Благовещенского Кондакаря в Копенгагене, на снятие микрофильмов и отсылки ему полного комплекта негативов и т. д.

В Отделе Рукописей ГПБ в Ленинграде, где хранится Благовещенский Кондакарь, мне сообщили следующее: из Министерства Культуры пришло отношение в ГПБ (от 29 марта 1957 года за № 1086/16 за подписью тов. Кочугина¹), в котором Министерство культуры запрашивает Библиотеку о том, можно ли сделать фото Благовещенского Кондакаря для Ноег'а, и что ему ответить? На это последовал ответ, что изготовление негативов подготавливается Библиотекой.

Я выяснил, что дело затормозилось за отсутствием фото пленки, которая в настоящее время уже получена и фотолаборатория ГПБ уже приступила бы к работе, если бы мне не удалось добиться 20 апреля приостановления выполнения заказа.

Крысько В. Б. Типографский устав: Устав с Кондакарем конца XI — начала XII века // Вопросы языкознания. 2008. № 4. С. 136—146; *Серегина Н. С.* Кондаки святому Клименту: к вопросу об особенностях кондакарного музыкального формообразования // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток — Русь — Запад. Гимнология. Вып. 5 / Сост. Н. Г. Денисов, И. Е. Лозовая. М.: Московская консерватория, 2008. С. 70—84; *Швец Т. В., Плетнёва Е. В.* Нотированные фрагменты Кондакаря Общества истории и древностей российских // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: Проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы международной научной конференции. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 375—390; *Пожидаева Г. А.* Кондакарная нотация как основа музыкальной письменности древнерусского пространного пения и проблема ее прочтения // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток — Русь — Запад. Гимнология. Вып. 5 / Сост. Н. Г. Денисов, И. Е. Лозовая. М.: Московская консерватория, 2008. С. 48—69; *Пожидаева Г. А.* Кондакарные песнопения Борису и Глебу: источники, начальная текстология // Тысячелетие почитания святого равноапостольного князя Владимира / Сост. и отв. ред. Н. С. Серегина; редкол.: В. В. Василик, Н. И. Милютенко, А. Б. Никаноров. Санкт-Петербург: РИИИ; Петрополис, 2016. С. 145—155; *Швец Т. В.* Древнерусская певческая книга Кондакарь: начальный этап изучения // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2016. Т. 16. № 2. С. 98—105. URL: <https://vestnik.susu.ru/humanities/article/view/5754/4984> (дата обращения: 12.10.2018); *Серегина Н. С.* Кондакарные песнопения священномученику Клименту как след курсунского крещения князя Владимира // Тысячелетие почитания святого равноапостольного князя Владимира. С. 38—44.

¹ Видимо, сотрудник Министерства культуры СССР.

Выпустить такой исключительный уникальный памятник, как Благовещенский Кондакарь, для издания за границу, по недомыслию и беспринципности тех, кто дает на это разрешение, с моей точки зрения, является антипатриотическим поступком и позором для Советской науки, не говоря уж о том, что это наносит ущерб руководимому Вами Институту, в котром издание Кондакаря предусмотрено планом. (Замечу, кстати, что профессор Ноег — ученый реакционной англо-американской ориентации.)

Издание наших древнейших памятников — кондакарей и других (отмечу, что с московских кондакарей микрофильмы уже сняты и отправлены в Данию. Подробные сведения об этом в случае необходимости может сообщить заведующая Отделом Рукописей Исторического Музея М. В. Щепкина¹) должно быть осуществлено НАМИ, СОВЕТСКИМИ УЧЕНЫМИ. В силу этого выполнение фото с Благовещенского Кондакаря и отсылка их в Данию НИ В КОЕМ СЛУЧАЕ НЕ МОГУТ БЫТЬ ДОПУЩЕНЫ. Это дело чести Советской науки.

В ГПБ мне предложили в самом срочном порядке просить Институт Истории Искусств АН СССР направить соответствующее отношение Директору Государственной Публичной Библиотеки в Ленинграде и копию этого отношения Заведующему сектором Международного книгообмена т. Кирику О. К.²

В этих отношениях должно быть указано, что издание Благовещенского кондакаря предпринято Академией Наук СССР (Институтом Истории Искусств) и отсылка снимков за границу недопустима.

В конечном счете, мне думается, вопрос выходит за пределы интересов одного Института и принципиальная недопустимость передачи наших сокровищ на откуп иностранцам должна быть поставлена перед Президиумом Академии Наук СССР. Одновременно с письмом к

¹ *Марфа Вячеславовна Щепкина* (30.03.1894, Москва — 23.02.1984, Москва) — русский славист и палеограф, доктор исторических наук, работала в Государственном историческом музее в 1919—1981 годах, с 1954 года заведующая Отделом рукописей. См.: Марфа Вячеславовна Щепкина (30 марта 1894 г. — 23 февраля 1984 г.) [Некролог] // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXXVIII: Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства / Ред. Д. С. Лихачев, Г. М. Прохоров, М. А. Салмина. Л.: Наука, 1985. С. 537—539; *Руди Т. Р.* Щепкина Марфа Вячеславовна // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 5. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 245—246.

² *Олег Константинович Кирик* (15.06.1925, Тирасполь — 04.07.1978, Ленинград) — библиограф, патентовед, в 1953—1962 годах работал в Публичной библиотеке. См.: *Семенова Л. С.* Кирик Олег Константинович // Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры: Биографический словарь / Редкол.: Л. А. Шилов (гл. ред.) и др. СПб.: РНБ, 1995. URL: http://nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=2213 (дата обращения: 02.12.2018).

Вам я в ближайшее время пошлю письмо в ЦК КПСС, копию которого в дальнейшем пришлю Вам.

Я буду признателен, если Вы сочтете возможным сообщить мне Ваше мнение по существу моего письма.

Старший научный сотрудник
Сектора Музыки
Института Истории Искусств АН СССР
М. В. Бражников
Ленинград, 23 апреля 1957 г.

Не менее обстоятельное письмо было направлено Бражниковым в Отдел внешних сношений Министерства культуры СССР в 1958 году:

Заведующему Отделом Внешних сношений Министерства культуры СССР.

В течение последних лет проф. Karsten Noeg из Копенгагена неоднократно требовал высылки ему фотокопий Благовещенского Кондакаря, хранящегося в Гос. Публичной библиотеке в Ленинграде, на что Министерством культуры было дано разрешение.

Фотоснимки с этого памятника не были посланы за границу после возражений со стороны Института Истории Искусств АН СССР, по заданию которого мною уже закончена подготовка научного издания этого памятника.

В настоящее время, находясь в Москве, я узнал, что последовало разрешение на микрофильмирование (для отправки в Данию) еще одного подобного памятника — Устава с Кондакарем (хранящегося в библиотеке Третьяковской Галереи), для чего последний был передан в библиотеку им. В. И. Ленина (см. отношение Министерства культуры от 10/X 1957 г. за № 4117/16 и от 28/XI 1957, за № 4933/16).

Все известные «кондакари», в числе пяти рукописей, относятся к XI—XIV векам, представляют собой исключительную научную ценность с палеографической и музыкально-исторической стороны и является достоянием Советского Союза.

К крайнему сожалению, микрофильм с двух Кондакарей, находящихся в Отделе рукописей Исторического музея в Москве, уже отосланы Ноег'у и должны быть, к нашему великому стыду, опубликованы в недалеком будущем в Копенгагене.

И еще спустя 10 лет тема передачи архивных недр за границу в переписке Бражникова с сильными мира сего была все так же актуальна.

Министру Культуры СССР Е. А. Фурцевой¹
ЦК КПСС, Директору Института Истории Искусств МК СССР,
Кандидата искусствоведения, стар[шего] науч[ного] сотр[удника]
М. В. Бражникова

Заявление

18 октября 1965 г. в Дирекцию Госуд. Публичной Библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина поступило отношение Мин-ва Культуры МММР № 4416-8/43 от 16 окт. 1965 г. за подписью Зам. министра Культуры тов. Г. Кузнецова с предложением срочно произвести микрофильмирование находящейся в Отделе Рукописей ГПБ Софийского собрания № 384 для последующей передачи микрофильма «датской стороне».

По плановому заданию Института Истории Искусств МКСОСР, как старший науч[ный] сотр[удник] этого института, я в настоящее время занимаюсь изучением, обработкой и расшифровкой музыкальных памятников, среди которых упомянутая рукопись № 384 (XII века) является одной из редчайших и ценнейших. Отправка микрофильма с наших памятников за границу нанесет прямой и непосредственный ущерб советской музыкально-исторической науке в целом, плановой работе Института Истории Искусств и моей лично (если принять во внимание, что я единственный в СССР исследователь, профессионально работающий над изучением подобного рода памятников уже в течение 40 лет)... <...> Отправка микрофильмов с наших памятников за границу приведет только к тому, что за рубежом будут опубликованы материалы раньше, чем в Советском Союзе, отчего пострадает приоритет советской науки, не говоря уже о том, что исторически зарубежные издания искажают действительность, принижают значение древнерусской культуры.

В силу всего изложенного убедительно прошу Вас воспрепятствовать посылке микрофильмов рукописи № 384 в Данию и принять меры к недопущению вообще микрофильмирования древнерусских музыкальных рукописей (не опубликованных в СССР) в целях отправки их за границу.

Ст. н. сотр. Инст. Ист. иск.
МК кандидат искусствоведения
М. В. Бражников.
25 августа 1965 г.

¹ *Екатерина Алексеевна Фурцева* (24.11/07.12.1910, город Вышний Волочёк Тверской губернии — 24.10.1974, Москва) — советский государственный и партийный деятель. Первый секретарь Московского городского комитета КПСС (1954—1957), член Президиума ЦК КПСС (1957—1961), секретарь ЦК КПСС (1956—1960), министр культуры СССР (1960—1974).

Передача материалов древнерусских кондакарей зарубежным ученым в 1957 году была приостановлена в связи с заявлением М. В. Бражникова, о котором Е. В. Гладышева упоминает, по какой-то случайности изменив его фамилию, но все основные его регалии и формулировка доводов совпадают с текстами его писем: «В начале 1958 года старший научный сотрудник Института истории искусств Академии наук *Бражников* выступил с заявлением „о недопущении отправки фотокопий кондакарей за пределы Советского Союза“. Его протест поддержал институт, и по решению Министерства культуры выполнение заказа на съемку рукописи было приостановлено до опубликования соответствующих материалов отечественными исследователями-музыковедами... В 1958–1959 годах профессор Хёг... снова неоднократно обращался в ГТГ и вышестоящие инстанции с просьбами о высылке микрофильма и заверениями, что он не собирается публиковать рукопись. Как и прежде, решения затянувшегося вопроса колебались от положительных к отрицательным и обратно, в результате чего возникла долгая переписка, конец которой положил полученный в Галерее в декабре 1959 года ответ Министерства культуры. Он гласил, что Отдел изобразительного искусства и охраны памятников не считает целесообразным направлять фотокопию за границу до тех пор, пока Кондакарь не будет расшифрован и опубликован в Советском Союзе. <...> Хотя, по словам работавших в то время сотрудников библиотеки Галереи, микрофильм в Копенгаген был послан, в документах этот факт не зафиксирован. Скорее всего, все же завершился — в официальной переписке галереи более позднего времени есть упоминание об отсылке фотокопии Устава в Данию в 1965 году»¹. С конца 1950-х годов с просьбой о присылке микрофильма рукописи в Третьяковскую галерею обращались и другие исследователи и организации: Институт чешской литературы Чехословацкой академии наук (1958); К. Флорос из Гамбурга, ФРГ (1963)²; Р. О. Якобсон из Гарвардского универ-

¹ Гладышева Е. В. Типографский устав: судьба рукописи в XX веке. С. 53, 55, 56.

² Константин Флорос (род. 04.01.1930, Салоники, Греция). В 1957 году начал исследовательскую деятельность в Институте музыковедения Гамбургского университета. В 1961 году защитил диссертацию «Средневизантийский репертуар кондаков» (См.: Floros C. Das mittelbyzantinische Kontakienrepertoire. Untersuchungen und kritische Edition. Habilitationsschrift. Universität Hamburg, 1961. 2-е издание: Hamdurg: Erstveröffentlichung, 2015; Floros C. Das Kontakion // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1960. Bd. 34. S. 84–106; Floros C. Fragen zum musikalischen und metrischen Aufbau der Kontakien // Congres d'etudes byzantines XII. Ohrid, 1961. S. 563–569; Floros C. Die Entzifferung Der Kondakarien-Notation // Musik des Ostens. III. 1965. S. 7–71; IV, 1967. S. 12–44; Floros C. The Origins of Russian Music Introduction to the Kondakarian Notation Revised, Translated and with a Chapter on Relationships between Latin, Byzantine and Slavonic Church Music by Neil K. Moran. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 2009. 311 p.; Музыкальное произведение — это document humain. Интервью с Константином Флоросом (Эльвира Панаютиди) // International Division. 2010. 2 (7). С. 133–136. URL: <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/viewFile/569/568> (дата обращения: 15.09.2018).

ситета, США (1966)¹. В ходе подготовки рукописи к изданию М. В. Бражников в течение двух лет вел переписку с профессором старославянской филологии А. Досталом (Прага)². Предполагалось осуществить совместный проект Славянского института Чехословацкой академии наук и Академии наук СССР по публикации Благовещенского кондакаря. Однако издание кондакаря осуществилось позднее и без участия Бражникова³.

Отмечая, что «все известные славянские кондакари являются достоянием книгохранилищ и музеев нашего отечества», Бражников рассматривает Благовещенский кондакарь в контексте других рукописей подобного рода — пяти нотированных кондакарей XII—XIV веков: 1. «Благовещенский». РНБ. Q. п. I—32. 2. «Троицкий». РГБ. Ф. 304. № 23. 3. «Типографский». Библиотека ГТГ. К-5349. 4. «Успенский». ГИМ. Усп. № 9. 5. Синодальный кондакарь. ГИМ. Синодальное собр. 777.

Бражниковым выявлены также новые фрагменты текстов с кондакарной нотацией: РНБ. Соф. 122 (Л. 72 об. — 73 об.) и Соф. 397 (Л. 28—28 об.)⁴, РГБ. ОИДР. Ф. 205. № 107. Л. 3, 11—14 об.⁵

Судьба издания кондакарей, находящихся в хранилищах России, весьма драматична для отечественной науки. Первым из них в Копенгагене был издан «Успенский»⁶; затем в Германии состоялось многотомное издание «Благовещенского»⁷. Изданию «Троицкого» кондакаря посвящены работы Г. Майерса⁸.

¹ Роман Осипович Якобсон (Roman Jakobson; 28.09/10.10.1896, Москва — 18.07.1982, Кембридж, Массачусетс, США) — известный российский и американский лингвист и литературовед. В 1949—1965 годах профессор славянских языков и литературы Гарвардского университета, с 1957 года также профессор Массачусетского технологического института. В 1956 году по приглашению АН СССР участвовал в заседании Международного комитета славистов в Москве по подготовке IV Международного съезда славистов. См.: Monumenta Musicae Byzantinae. Série principale (Facsimilés). Vol. 5a, 5b. Fragmenta chiliandarica palaeoslavica / A. Sticherarium. B. Hirmologium; Praefatus est R. Jakobson. Copenhagen, 1957.

² См.: Рамазанова Н. В. «Я бы вам порассказал, до чего я докопался в своих рукописях»: (Переписка М. В. Бражникова с зарубежными исследователями) // Российская национальная библиотека и отечественная художественная культура: Сборник статей и публикаций. Вып. 3 / Сост. О. С. Острой; ред. Л. С. Гейро. СПб.: РНБ, 2005. С. 54—68.

³ Der altrussische Kondakar': Auf der Grundlage des Blagoveščenskij Nižgorodskij Kondakar' / Hg. von A. Dostal, H. Rothe unter Mitarbeit von E. Trapp Giessen, 1976—1980. T. I—VI; T. VII: Octoechos. Köln, Weimar, Wien, 1976—2004.

⁴ См.: Бражников М. В. Статьи о древнерусской музыке / Ред. А. Н. Крюков. Л.: Музыка, 1975. С. 100.

⁵ См.: Седова Р. Малоизвестный памятник певческого искусства Древней Руси // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 185—187.

⁶ Contacarium palaeoslavicum Mosquense / Edendum curavit A. Bugge (Monumenta Musicae byzantinae. Vol. VI). Copenhagen, 1960.

⁷ См.: Der altrussische Kondakar'.

⁸ The Lavrsky Troitsky Kondakar / Ed. by G. Myers. Sofia: Heron Press, 1994.

В 2006 году трудами коллектива отечественных ученых под руководством Б. А. Успенского в Москве состоялось издание «Типографского устава с кондакарем»¹.

В 2015 году наконец опубликован труд М. В. Бражникова «Благовещенский кондакарь» с факсимильным изданием рукописи². Благодаря этому изданию восстанавливается историческая справедливость в отношении научного приоритета ученого.

1966 год — звездный в жизни Бражникова. В библиотеке замка Хернен (Голландия) хранится программка концертов фестиваля «Старинная музыка Восточной Европы» 1966 года: «Musica antiqua Evropaе orientalis. Festival of old music of Central and Eastern Europe. Bydgoszcz — Torun. September 10—16 1966. Poland»³.

Согласно этой программке, 14 сентября в 16 часов состоялись доклады М. В. Бражникова «Русская хоровая музыка XI—XVIII вв.» и С. С. Скребкова «Русская полифония XVII и XVIII вв.». Концерт русской старинной музыки, тот самый исторический концерт, обозначивший «смену эпох» в отношении к древнерусской музыке, ее открытие миру, состоялся в тот же день. Программа прозвучала в исполнении Государственной республиканской хоровой капеллы под управлением А. А. Юрлова.

Имя А. А. Юрлова для многих символизирует «великий прорыв», начавшийся с концерта в Московской консерватории и триумфальной поездки хора капеллы на фестиваль старинной музыки стран Центральной и Восточной Европы в 1966 году в польский город Быдгощ, где впервые после эпохи запретов была исполнена программа русской духовной музыки⁴. Эти гастролы и участие хора в научном конгрессе и фестивале стали поворотным событием, с которого началось возрождение исполнительской традиции русского церковного пения.

¹ Типографский устав: устав с кондакарем конца XI — начала XII века. Т. I: Факсимильное воспроизведение; Т. II: Наборное воспроизведение рукописи; Т. III: Исследования / Под ред. Б. А. Успенского; подгот. текста, сост. словоуказателя и текстол. коммент. С. В. Петровой; палеогр. коммент. В. С. Голышенко. М.: Языки славянских культур, 2006.

² Бражников М. В. Благовещенский кондакарь / Вступ. статья, примеч., сверка указ., подбор ил. Н. С. Серёгиной. СПб.: Петрополис, 2015. 418 с.

³ Серёгина Н. С. Программка Быдгощского концерта 1966 года (Исторический комментарий) // Вестник АХИ. 2013. № 3. С. 134—149.

⁴ См.: Свиридов Г. Выдающийся советский музыкант // Александр Юрлов. Статьи и воспоминания. Материалы / Ред.-сост. И. Марисова. М.: Советский композитор, 1983. С. 3—4; Соколов Вл. Воспоминания о А. А. Юрлове // Александр Юрлов. Статьи и воспоминания. С. 22; Шаленный К. Воспоминания // Александр Юрлов. Статьи и воспоминания. С. 80—81; Тевосян А. Т. Александр Юрлов и начало возрождения русской духовной музыки // Музыкальная культура христианского мира. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. С. 338—344; Тевосян А. Т. К тридцатилетию великого прорыва в Быдгоще // Российская музыкальная газета. 1996. № 60.

Известный музыковед В. В. Протопопов был в числе слушателей первого памятного концерта в мае 1966 года, состоявшегося перед поездкой в Быдгощ в переполненном Большом зале консерватории: «Помню, какое ошеломляющее впечатление произвел проходивший в Большом зале Московской консерватории концерт из русских произведений XVII—XVIII веков (по существу, генеральная репетиция к Конгрессу по старинной музыке восточноевропейских стран в польском городе Быдгоще (1966)). Это незабываемо. Хотя я старательно изучал древнерусскую профессиональную музыку¹, но в исполнении слышал ее тогда впервые, и не только я, но и все мы, бывшие в зале. И в каком исполнении — поразительно звучном и тонком, жизнерадостном, лишенном каких-либо элементов мистики... Такую исполнительскую работу можно сравнить с искусством реставраторов древнерусской живописи...»²

М. В. Бражников продолжил в самый неблагоприятный период истории России традиции изучения древнерусской музыки, идущие от трудов Д. Разумовского, В. Одоевского, В. Металлова, Ст. Смоленского и А. Преображенского³. В его «портфеле» было несколько неопубликованных монографий — «Многоголосие знаменных партитур», «Лица и фиты знаменного распева», «Благовещенский кондакарь», «Азбука инок Христофора», «Стихиры Евангельские Федора Крестьянина», «Древнерусская теория музыки»⁴.

По возвращении из Польши творческие планы Бражникова и Юрлова продолжали расширяться. Предполагалось исполнение цикла Евангельских стихир Федора Крестьянина, других памятников знаменного распева, публикация которых задерживались издательствами. Бражников пишет А. А. Юрлову:

Ленинград, 29 марта 1967 года.

Дорогой Александр Александрович!

...Ваше письмо меня очень обрадовало, ибо в Вашем лице я вижу человека — а их немного — нужно мое дело, которому я отдал всю жизнь, и нужно не только как № программы, а как художественная ценность...

¹ А. Юрлов исполнил большую концертную программу, посвященную музыке Петровского времени, созданную В. Протопоповым.

² *Протопопов Вл.* Художественное открытие музыканта // Александр Юрлов. Статьи и воспоминания. Материалы / Ред.-сост. И. Марисова. М.: Советский композитор, 1983. С. 33.

³ Память о научном подвиге М. В. Бражникова запечатлена Церковью в своеобразной иконе-картине, где он изображен среди трудников православной культуры XX века в Князь-Владимирском соборе в Санкт-Петербурге.

⁴ Эти труды М. В. Бражникова вышли из печати в 1970—1980-е годы.

«Актуальные» издания затерли мои «Новые памятники знаменного распева», но издательство обещает выпустить их до 1/VII. Немедленно пришлю их Вам, а пока что жму руку и желаю новых успехов и достижений и, конечно, здоровья.

Ваш
М. Бражников¹

После ошеломительного успеха в Быдгоще стало ясно, что доклад Бражникова на Международном музыковедческом конгрессе старинной музыки стран Восточной Европы и художественное исполнение его расшифровки хором Республиканской капеллы под управлением Юрлова подняли значение древнерусской музыки и помогли осознать ее роль в настоящем и будущем нашей музыкальной культуры. Это придало Бражникову силы завершить диссертацию и 24 апреля 1969 года защитить докторскую диссертацию в Институте искусствознания (на Козицком). Оппонентами были Ю. В. Келдыш, И. Ф. Бэлза и А. Н. Дмитриев.

Расшифровки древних песнопений Бражникова стали известны и Г. В. Свиридову, отметившему в одной из своих статей вышедшую из печати книгу Бражникова как «выдающуюся по своему научному значению»². Знакомство с ними, как можно видеть из его дальнейшего творчества, не только повлияло на стиль композитора, но и на последние исполнительские достижения дирижера А. Юрлова, связанные с сочинениями Свиридова. Речь идет о непревзойденных по художественной ценности сочинениях Свиридова — музыке к драме А. Толстого «Царь Федор Иоаннович» («Молитва», «Любовь святая» и «Покаянный стих»), хоровых циклах «Неизреченное чудо» и «Песнопения и молитвы», а также хоровом концерте памяти А. А. Юрлова³.

В конце 1960-х по рекомендации Г. В. Свиридова, высоко оценившего значение работ ученого для русской культуры, Бражников был принят в Ленинградскую консерваторию на должность профессора кафедры истории русской музыки, где читал курсы древнерусской певческой палеографии, подготовил учеников, продолживших исследования в этой области.

Переписка Бражникова с «сильными мира сего» вписывается в контекст его подвижнической деятельности и контактов с творческими личностями вершинного уровня, позволяет представить жизненный путь ученого, на ко-

¹ Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 118.

² Свиридов Г. В. Торжество ленинских идей // Музыкальная жизнь. 1972. № 23. С. 5.

³ См.: Парфентьев Н. К проблеме типологизации явлений русской духовной музыки XX в. // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток — Русь — Запад. Гимнология. Вып. 3 / Сост. и отв. ред. И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 358—365.

тором ни одно крушение внешнего уровня не стало помехой в реализации жизненных целей. Из перечня его работ лишь малая часть была издана при жизни, часть была подготовлена им к изданию, но опубликована уже после смерти ученого, большая же (или бóльшая) часть стала достоянием русской культуры в последние десятилетия.

Остался неопубликованным «Словарь древнерусских терминов», который еще ждет своего издателя.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БСЭ — Большая советская энциклопедия.

ВНИИ искусствознания — Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания (с 1990 года — Государственный институт искусствознания).

ГИИ — Государственный институт искусствознания.

ГИМ — Государственный исторический музей.

ГИИИ — Государственный институт истории искусств.

ГНИИТиМ — Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки.

ГПБ — Государственная публичная библиотека.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

Музгиз — Государственное музыкальное издательство.

ОИДР — Общество истории и древностей Российских.

РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов.

РНБ — Российская национальная библиотека.

ОСНОВНЫЕ РАБОТЫ М. В. БРАЖНИКОВА

1. *Бражников М. В.* Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII—XVIII веков: применение некоторых статистических методов к исследованию музыкальных явлений. Л.; М.: Музгиз, 1949 (Типография № 2 Управления издательств и полиграфии Ленгорисполкома). 104 с.
2. *Бражников М. В.* Благовещенский кондакарь / Фотовоспроизведение рукописи, вступительная статья, оглавление рукописи. Л.: Государственная публичная библиотека, 1955. 16 с.
3. *Бражников М. В.* Певческие рукописи собраний Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского // Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского и архив Д. В. Разумовского. Описания / Под ред. И. М. Кудрявцева. М.: Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей, 1960. 264 с.; ил.
4. Новые памятники знаменного распева. Вып. 1 / Сост., предисл. М. В. Бражникова. Л.: Музыка, 1967. 83 с.
5. *Бражников М. В.* Фортепиано. М.: Музыка, 1967. 64 с., 2 л. ил., нот.
6. *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур // *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1965. С. 156—157, 162, 166—167, 169—170, 171—173, 189—190; *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. Л., 1972. С. 133—137, 159—181, 235—236, 246—247 (доп. изд.); *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 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*).

7. *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV—XVIII веков. Л.: Музыка, 1972. 424 с. *Рец.: Конотоп А.* Проникая в тайны древнерусского распева // Советская музыка. М., 1973. № 9. С. 100—103.
8. Памятники знаменного распева. Вып. 2. Составление, предисловие М. В. Бражникова. Л.: Музыка, 1974. 79 с. (*Подписано к печати М. В. Бражниковым*).
9. Федор Крестьянин: Стихиры / Публикация, расшифровка и исследование М. В. Бражникова. Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3 / Редкол.: Ю. В. Келдыш (гл. ред.) и др. М.: Музыка, 1974. 246 с. (*Работа над изданием началась при жизни М. В. Бражникова*).
10. *Бражников М. В.* Статьи о древнерусской музыке / Ред. А. Н. Крюков. Л.: Музыка, 1975. 120 с., ил., нот. (*Работа над изданием началась при жизни М. В. Бражникова*).

ПОСМЕРТНЫЕ ИЗДАНИЯ М. В. БРАЖНИКОВА

11. *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сборник статей / Под ред. А. С. Белоненко и А. Н. Кручининой. Л., 1979. С. 7—61; См. также: Успенский Н. Д. п. 6.
12. Христофор. «Ключ знаменной». 1604 / Публикация, перевод М. В. Бражникова и Г. А. Никишова; Предисл, коммент, исследование Г. А. Никишова. М.: Музыка, 1983. 293 с.: ил., факс., 4 л. ил. (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9). (*Работа над изданием начата при жизни М. В. Бражникова*).
13. *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева: Исследование / Общ. ред. Н. С. Сергиной и А. Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1984. 302 с. *Рец.: Бобков Е. А.* Достижения медиевистики: О книге М. В. Бражникова «Лица и фиты знаменного распева» (Л., 1984) // Советская музыка. 1985. № 10. С. 108—109.
14. *Бражников М. В.* Памятники русской духовной музыки: 1000 лет русской церковной музыки / Под ред. В. Морозана. Вашингтон, 1991. С. 16, 59, 61 и др.
15. *Бражников М. В.* Русская певческая палеография / Науч. ред., примеч., вступ. статья, палеографические таблицы Н. С. Сергиной. СПб.: РИИИ; СПбГК, 2002. 296 с.; 30 ил.
16. *Бражников М. В.* Благовещенский кондакарь. Вступ. статья, примеч., сверка указ., подбор ил. Н. С. Сергиной. СПб.: Петрополис, 2015. 418, [1] с., [XXIV] с. цв. ил.

ЛИТЕРАТУРА О М. В. БРАЖНИКОВЕ

1. *Белоненко А. С.* М. В. Бражников — исследователь древнерусской профессиональной музыки // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сборник статей. Л.: Музыка, 1979. С. 73—98.
2. *Белоненко А. С.* Список научных трудов М. В. Бражникова // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сборник статей. Л.: Музыка, 1979. С. 62—72.
3. *Кручинина А. Н.* О М. В. Бражникове // Ленинградская консерватория в воспоминаниях: В 2 кн. / Под общ. ред. Г. Г. Тигранова, редкол.: Э. С. Барутчева и др. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка. 1987. Кн. 1. С. 8—9.
4. *Рамазанова Н. В.* «Не дать оборваться традиции...» // Советская музыка. 1990. № 3. С. 37—40.
5. *Сергина Н. С.* От редактора // *Бражников М. В.* Русская певческая палеография / СПб.: РИИИ; СПбГК, 2002. С. 5—12.
6. *Рамазанова Н. В.* Бражников Максим Викторович // Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры. Биографический словарь: В 4 т. / Редкол.: Л. А. Шилов (гл. ред.) и др. Т. 1. СПб.: РНБ; Алетейя, 2003. С. 97—100.

ЛИТЕРАТУРА

1. И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова, под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. 527 с.
2. История русской советской музыки: В 4 т. Т. 4 (1946—1958). Ч. 1 / Отв. ред. Б. М. Ярустовский. М.: Музгиз, 1963. 440 с.
3. Крысько В. Б. Типографский устав: Устав с Кондакарем конца XI — начала XII века // Вопросы языкознания. 2008. № 4. С. 136—146.
4. Лозовая И. Е. Асматик // Православная энциклопедия. М., 2002. Т. 3. С. 612. URL: <http://www.pravenc.ru/text/76652.html> (дата размещения: 25 февраля 2009).
5. Лозовая И. Е., Шевчук Е. Ю. История русского церковного пения // Православная энциклопедия. Русская Православная Церковь. М.: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2000. С. 599.
6. Марфа Вячеславна Щепкина (30 марта 1894 г. — 23 февраля 1984 г.) [Некролог] // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXXVIII: Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства / Ред. Д. С. Лихачев, Г. М. Прохоров, М. А. Салмина. Л.: Наука, 1985. С. 537—539.
7. Музыкальное произведение — это document humain. Интервью с Константином Флоросом (Эльвира Панаиотиди) // International Division. 2010. 2 (7). С. 133—136. URL: <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/viewFile/569/568> (дата обращения: 15.09.2018).
8. Парфентьев Н. К проблеме типологизации явлений русской духовной музыки XX в. // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток — Русь — Запад. Гимнология. Вып. 3 / Сост. и отв. ред. И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 358—365.
9. Подобедова О. И. Игорь Эммануилович Грабарь. М.: Советский художник, 1964. 338 с.
10. Пожидаева Г. А. Историко-литургические предпосылки пространного пения на Руси // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток — Русь — Запад. Гимнология. Вып. 3 / Сост. и отв. ред. И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 108—126.
11. Пожидаева Г. А. Кондакарная нотация как основа музыкальной письменности древнерусского пространного пения и проблема ее прочтения // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток — Русь — Запад. Гимнология. Вып. 5 / Сост. Н. Г. Денисов, И. Е. Лозовая. М.: Московская консерватория, 2008. С. 48—69.
12. Пожидаева Г. А. Кондакарные песнопения Борису и Глебу: источники, начальная текстология // Тысячелетие почитания святого равноапостольного князя Владимира / Сост. и отв. ред. Н. С. Серегина; редкол.: В. В. Василик, Н. И. Милютенко, А. Б. Никаноров. Санкт-Петербург: РИИИ; Петрополис, 2016. С. 145—155. (Серия «Ценностные основания русской художественной культуры». Вып. 1).
13. Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. 880 с.
14. Пожидаева Г. А. Русско-византийские параллели в рукописной традиции пространного пения XI—XVII вв. // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология. Вып. 4 / Сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 199—214.
15. Протопопов Вл. Художественное открытие музыканта // Александр Юрлов. Статьи и воспоминания. Материалы / Ред.-сост. И. Марисова. М.: Советский композитор, 1983. С. 33—35.
16. Рамазанова Н. В. «Я бы вам порассказал, до чего я докопался в своих рукописях»: (Переписка М. В. Бражникова с зарубежными исследователями) // Российская национальная библиотека и отечественная художественная культура: Сборник статей и публикаций. Вып. 3 / Сост. О. С. Острой; ред. Л. С. Гейро. СПб.: РНБ, 2005. С. 54—68.
17. Руди Т. Р. Щепкина Марфа Вячеславовна // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 5. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 245—246.

18. *Свиридов Г. В.* Торжество ленинских идей // Музыкальная жизнь. 1972. № 23. С. 5.
19. *Свиридов Г.* Выдающийся советский музыкант // Александр Юрлов. Статьи и воспоминания. Материалы / Ред.-сот. И. Марисова. М.: Советский композитор, 1983. С. 3–4.
20. *Седова Р.* Малоизвестный памятник певческого искусства Древней Руси // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 185–187.
21. *Семенова Л. С.* Кирик Олег Константинович // Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры: Биографический словарь / Редкол.: Л. А. Шилов (гл. ред.) и др. СПб.: РНБ, 1995. URL: http://nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=2213 (дата обращения: 02.12.2018).
22. *Серегина Н. С.* Кондакарные песнопения священномученику Клименту как след курсунского крещения князя Владимира // Тысячелетие почитания святого равноапостольного князя Владимира / Сост. и отв. ред. Н. С. Серегина; редкол.: В. В. Василик, Н. И. Милютенко, А. Б. Никаноров. Санкт-Петербург: РИИИ; Петрополис, 2016. С. 38–44. (Серия «Ценностные основания русской художественной культуры». Вып. 1).
23. *Серегина Н. С.* Кондаки святому Клименту: к вопросу об особенностях кондакарного музыкального формообразования // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток — Русь — Запад. Гимнология. Вып. 5 / Сост. Н. Г. Денисов, И. Е. Лозовая. М.: Московская консерватория, 2008. С. 70–84.
24. *Серёгина Н. С.* Письма М. В. Бражникова к сильным мира сего: от И. В. Сталина (1940) до Н. С. Хрущёва и Е. А. Фурцевой (1967). Часть 1 // Временник Zubovskogo instituta. 2018. Вып. 4 (23). С. 143–155.
25. *Серегина Н. С.* Предисловие // *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева: Исследование / Общ. ред. Н. С. Серегиной и А. Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1984. С. 4–9.
26. *Серёгина Н. С.* Программка Быдгощского концерта 1966 года (Исторический комментарий) // Вестник АХИ. 2013. № 3. С. 134–149.
27. *Соколов Вл.* Воспоминания о А. А. Юрлове // Александр Юрлов. Статьи и воспоминания. Материалы / Ред.-сот. И. Марисова. М.: Советский композитор, 1983. С. 22.
28. *Тевосян А. Т.* Александр Юрлов и начало возрождения русской духовной музыки // Музыкальная культура христианского мира. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. С. 338–344.
29. *Тевосян А. Т.* К тридцатилетию великого прорыва в Быдгоще // Российская музыкальная газета. 1996. № 60.
30. Типографский устав: устав с кондакарем конца XI — начала XII века. Т. I: Факсимильное воспроизведение; Т. II: Наборное воспроизведение рукописи; Т. III: Исследования / Под ред. Б. А. Успенского; подгот. текста, сост. словоуказателя и текстол. коммент. С. В. Петровой; палеогр. коммент. В. С. Гольшенко. М.: Языки славянских культур, 2006.
31. *Турилов А. А.* Благовещенский Кондакарь // Православная энциклопедия. М., 2002. Т. 5. С. 276. URL: <http://www.pravenc.ru/text/149293.html> (дата размещения: 06.07.2009).
32. *Успенский Н. Д.* Византийское пение в Киевской Руси // Akten des XI Internationalen Byzantinisten Kongress 1958). München: Verlag C. H. Beck, 1960. S. 645–649.
33. *Успенский Н. Д.* Отзыв на подготовленный к публикации «Благовещенский кондакарь». Вступительная статья, указатели, полистные примечания и обработка текста М. В. Бражникова // К 100-летию со дня рождения Николая Дмитриевича Успенского. СПб., 2003. С. 129–143.
34. *Успенский Н. Д.* Рецензии Н. Д. Успенского на работы М. В. Бражникова / публикация В. Головатенко // Певческое наследие Древней Руси: Сборник статей / Сост. В. Головатенко. СПб.: Б. и., 2003. 215 с. С. 129–215.
35. Хёг Карстен // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 598.
36. *Шаленный К.* Воспоминания // Александр Юрлов. Статьи и воспоминания. Материалы / Ред.-сот. И. Марисова. М.: Советский композитор, 1983. С. 80–81.

37. Швец Т. В. Древнерусская певческая книга Кондакаръ: начальный этап изучения // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2016. Т. 16. № 2. С. 98—105. URL: <https://vestnik.susu.ru/humanities/article/view/5754/4984> (дата обращения: 12.10.2018).
38. Швец Т. В., Плетнёва Е. В. Нотированные фрагменты Кондакаря Общества истории и древностей российских // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: Проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы международной научной конференции. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 375—390.
39. Ярустовский Б. М. // Московская консерватория от истоков до наших дней. 1866—2006. Биографический энциклопедический словарь. М.: МГК, 2007. С. 649—650.
40. Contacarium palaeoslavicum Mosquense / Edendum curavit A. Bugge (Monumenta Musicae byzantinae. Vol. VI). Copenhagen, 1960.
41. Der altrussische Kondakar': Auf der Grundlage des Blagoveščenskij Nižgorodskij Kondakar' / Hg. von A. Dostal, H. Rothe unter Mitarbeit von E. Trapp Giessen, 1976—1980. T. I—VI; T. VII: Octoechos. Köln, Weimar, Wien, 1976—2004. (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven. Bd. 8/2—5).
42. Floros C. Das Kontakion // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1960. Bd. 34. S. 84—106.
43. Floros C. Das mittelbyzantinische Kontakienrepertoire. Untersuchungen und kritische Edition. Habilitationsschrift. Universität Hamburg, 1961. 2-е издание: Hamdurg: Erstveröffentlichung, 2015.
44. Floros C. Die Entzifferung Der Kondakarien-Notation // Musik des Ostens. III. 1965. S. 7—71; IV, 1967. S. 12—44.
45. Floros C. Fragen zum musikalischen und metrischen Aufbau der Kontakien // Congres d'etudes byzantines XII. Ohrid, 1961. S. 563—569.
46. Floros C. The Origins of Russian Music Introduction to the Kondakarian Notation Revised, Translated and with a Chapter on Relationships between Latin, Byzantine and Slavonic Church Music by Neil K. Moran. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 2009. 311 p.
47. Monumenta Musicae Byzantinae. Série principale (Facsimilés). Vol. 1. Sticharium / Ed. C. Hoeg, H. J. W. Tillyard, E. Wellesz. Copenhagen, 1935.
48. Monumenta Musicae Byzantinae. Série principale (Facsimilés). Vol. 2. Hirmologium athoum / Ed. C. Hoeg. Copenhagen, 1938.
49. Monumenta Musicae Byzantinae. Série principale (Facsimilés). Vol. 4. Contacarium Ashburnhamense. MMB IV / Ed. C. Hoeg. Copenhagen, 1956.
50. Monumenta Musicae Byzantinae. Série principale (Facsimilés). Vol. 5a, 5b. Fragmenta chilindarica palaeoslavica / A. Sticharium. B. Hirmologium; Praefatus est R. Jakobson. Copenhagen, 1957.
51. Myers G. «All That Hath Breath...»: Some Thoughts on the Reconstruction of the Oldest Stratum of Medieval Slavic Chant // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология. Вып. 4 / Сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 69—90.
52. The Lavrsky Troitsky Kondakar / Ed. by G. Myers. Sofia: Heron Press, 1994. (Monumenta Slavico-Byzantina et Mediaevalia Europensia. T. 4).

Аннотация

Статья посвящена публикации писем М. В. Бражникова (1902—1973) к И. В. Сталину и другим членам правительства о положении музыкальной медиавистики 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, П. И. Апостолов, Н. С. Хрущев, И. Э. Грабарь, Е. А. Фурцева, А. А. Юрлов, Г. В. Свиридов, Кондакарь.
- ✓ *Key words:* Maksim Brazhnikov, P. Apostolov, N. Khrushchev, I. Grabar', E. Furtseva, A. Yurlov, G. Sviridov, Kondakar'.

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. 1 (24). 2019

Дизайн и верстка А. В. Келле-Пелле
Дизайн обложки А. М. Тюмеров

Адрес редакции:
190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5
Тел.: (812)314-41-36
E-mail: vremennik.riii@artcenter.ru
www.artcenter.ru

Подписано к печати 25.03.2019 г.
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Петербург».
Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 15. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии «Турусел»

© Российский институт истории искусств, 2019